

Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarına Gerçeklik Bağlamında Okur Merkezli Bir Yaklaşım¹

Beyza ERTEM²

ÖZ

Gerçeklik, bir kavram olarak, tarih boyunca felsefenin ve sanatın temel meselelerinden biri olmuştur. Dolayısıyla, edebi metinleri şekillendiren unsurlardan biri de yazarın gerçeğe yaklaşım tarzıdır. Çağımızın önde gelen yazarlarından biri olan Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında yer alan meselelerin birçoğu doğrudan gerçeklik algısıyla ilişkilidir. Bu nedenle bu metinler, gerçeklik odağında farklı yaklaşımlara açık metinlerdir. Toptaş'ın romanlarında yer alan gerçeklik algısının incelendiği bu çalışmada, yazarın yedi romanı üzerine, karşılaştırma metodu kullanılarak değerlendirmeler yapılmıştır. Gerçeklik kavramı söz konusu olduğunda, metinlerde yer alan tüm meseleler bir şekilde çalışmanın konusu olmaktadır. Bu nedenle bu çalışmada, metinlerde ortak bir şekilde yer alan ve tekrar eden meseleler esas alınmıştır. Kurmaca ile gerçeklik ilişkisi irdelenirken sanat ve edebiyat tarihinde gerçeklik ve gerçekçilik hakkındaki türlü yönelimler göz önünde tutulmuştur. Her roman, kendi muhtevasına ve yapısına uygun bir sistemle ele alınmıştır. Elde edilen veriler ışığında, yazarın romanlarında yer alan gerçeklik algısıyla ilişkili meseleler, üç ana başlık belirlenerek ve bu başlıklar altında yazarın romanlarından öne çıkan örnekler verilerek özetlenmiştir. Yapılan değerlendirmelerin akabinde, Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında kurmaca ile gerçeklik arasındaki ilişki ağının okurun zihninde çözmesi gereken bir mesele/bir bilmece olarak yer aldığı, yazarın metinlerarasılık, üstkurmaca, oyun gibi öğeleri gerçeklik algısıyla ilişkili bir biçimde metinlerinde sıklıkla kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca belirsizliğin, yazarın birçok romanında doğrudan kurguyu şekillendirdiği saptanmıştır. Sonuç kısmında, elde edilen verilerin analizi yapılmış ve yazarın romanları hakkında çalışma yapmak isteyen araştırmacılara önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Hasan Ali Toptaş, Gerçeklik, Kurmaca, Roman, Okur

A Reader-Response Criticism in the Context of Reality to Hasan Ali Toptaş's Novels

ABSTRACT

During history, reality as a concept has been the fundamental issue of philosophy and art. Therefore, one of the elements that shape literary texts is the author's approach to reality. Many of the issues in the novels of Hasan Ali Toptaş, one of the leading writers of our time, are directly related to the perception of reality. Hence, these texts are open to different approaches in the context of reality. In this study, which examined the perception of reality in Toptaş's novels, have been assessed the seven novels of the author using the method of comparison. When it mentioned to the concept of reality, all the issues in the texts are somehow the subject of study. For this reason, in this study, recurring issues that are common in the texts were handled. While determining the relationship between fiction and reality, various approaches about reality and realism in the history of art and literature were taken into consideration. Each novel was handled with a system that is convenient for its content and structure. In the light of the information obtained, the issues related to the perception of reality in the novels of the author were summarized by identifying three main titles and giving examples that stand out from the novels of the author under these titles. Following the assessments, it has been concluded that the network of the relationship between fiction and reality in Hasan Ali Toptaş's novels is an issue /a riddle that should be solved in the mind of the reader, and the author frequently uses elements such as intertextuality, metafiction, play in relation to the perception of reality. In addition, uncertainty has been found to directly shape fiction in many of the author's novels. In the conclusion part, the analysis of the information obtained was made and suggestions were made to the researchers who wanted to study the author's novels.

Keywords: Hasan Ali Toptaş, Reality, Fiction, Novel, Reader

¹ Bu çalışma, Beyza Ertem'in Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk danışmanlığında yürütülmüş olan yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

² İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi, beyza.ertem@gmail.com, <https://orchid.org/0000-0002-5511-668X>

Giriş

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

(Kundera, 1987, s. 53)

Gerçeklik, bir kavram olarak sanat tarihinin her döneminde temel problemlerden biri olmuş, her yeni akım doğaya ve insana nasıl yaklaştıysa öğretileri de o doğrultuda gelişmiştir. Aristoteles’in ünlü eseri Poetika’dan bugüne dek bu durumu gözlemlemekteyiz. Bu doğrultuda özellikle “ilerleme/dönüşme/kırılma” gibi isimlerle ifade edebileceğimiz dönemlerin odak noktasında gerçekliğe karşı yaklaşımın bulunduğunu söyleyebiliriz. Gerçeklik felsefede olduğu kadar sanatta ve edebiyatta da ele alınmış, üzerine teoriler üretilmiş bir kavramdır. Nitekim akımları gerçeğe yaklaşım biçimlerine göre kategorize ederken bir yandan da “realizm”i tek başına bir sanat akımı olarak değerlendirmekteyiz.

Zamanla kurmaca ile gerçeklik ilişkisi de sorgulanmıştır. Sanatın gerçeklikle ilişkisini sorgulayan ilk isimler filozoflar olmuş; Antik Çağ’dan itibaren sanat, farklı fikirlerle yoğurulan karma bir etkinlik hâline gelmiştir. Sanat üzerine düşünmek, hayat ve gerçeklik üzerine de düşünmek demektir. Bu nedenle sanatı yorumlayan isimler gerçeklikle olan bağına özellikle vurgu yapmış, sanat eserini değerlendirirken gerçeğe yakınlığını bir ölçüt olarak kabul etmişlerdir. Sanat eserini değerlendirirken onda hayattan, insandan, doğadan bir parça görmemek, dolayısıyla gerçeğe dair bir şeyler aramamak neredeyse imkânsızdır. Sanatın ve edebiyatın hayata tutulan bir aynaya benzetilmesi, bu duruma verilebilecek en iyi örneklerden biridir.

Platon ve Aristoteles, varlığını ve yetkinliğini yüzyıllarca sürdürecektir “mimetik anlayış”ın ilk sözcüleri olmuşlardır. Platon’un idealar kuramı, yalnızca epistemolojik ve ontolojik bir tavır değil, aynı zamanda sanat algısını da şekillendiren bir kuvvettir. Yansıtma kuramına göre, sanatın malzemesi doğadır. Sanatın amacı ise, doğayı olduğu gibi veya özünü değiştirmeden yansıtmaktır. Bu anlayış, Platon’un sanatın “taklidin taklidi” olduğu görüşünden doğmuştur. Platon’a göre duyular dünyası, idealar evreninin bir taklididir. Bu durumda sanat eseri -duyular dünyasına ait olan doğanın bir taklidi olduğuna göre- “taklidin taklidi” şeklinde adlandırılmalıdır.

Öğrencisi Aristoteles ise, sanatın bir taklit biçimi olduğu kanaatindedir; taklit etme eğiliminin insanın doğasında bulunduğuna inanmaktadır. “Ozanın işi gerçekten olmuş şeyleri değil,

olabilecek şeyleri, olabilirlik ya da zorunluluk gereği meydana gelebilecek şeyleri söylemektir.” (Aristoteles, 2016, s. 37) diyen Aristoteles, sanatın kurgusal gerçekliğini öne çıkarır. Yine de “olabilecek” şeyleri konu etmesi bakımından şiir de diğer sanat dalları gibi hayattan ve dünya gerçeklerinden bir bakıma somut gerçeklikten izler taşır. “Olabilecek” ifadesini, “olması gereken” şeklinde de yorumlamak mümkündür. Ahlaki açıdan uygun olan, ideal olan, topluma örnek olabilecek davranışların, bireylerin, olayların yansıtılması şeklinde yorumlandığında sanat eserinin eğitici ve pragmatist yönü öne çıkar.

Yansıtmacı kuramın egemenliği uzun yıllar sürdükten sonra 19. yüzyılda realizm/gerçekçilik sahneye çıkar. Pozitivist felsefeyle yakın ilişkisi bulunan realizm, doğduğu günlerde, duyguyu ve iç dünyayı öne çıkararak romantiklere karşı bir duruş olarak yorumlanır. Fakat zamanla her yeni akım, gerçeğe yaklaşım biçimiyle değerlendirilir. Bertolt Brecht, “Gerçekçilik, biçimciliğin karşısına konuyor, sanki gerçekçilik yalnızca ve yalnızca içerikçilikmiş gibi davranılıyor.” (Brecht, 1980, s. 105-106) diyerek gerçekçiliğin yanlış anlaşıldığını vurgular. Brecht’in şikâyeti, gerçekçiliğin hikâyenin inandırıcılığında ya da hayatla, toplumla, insanla olan bağında aranmasıyla ilişkilidir. Bu doğrultuda sanatta ve edebiyatta “gerçekçi tavır”, iki farklı biçimde düşünülebilir: 1. Gerçeği bir ayna gibi yansıtma eğilimi. 2. Yansıtma sırasında kullanılan yöntem. Örneğin, gerçekçi bir yazarın gerçeği aktarırken tercih ettiği anlatım teknikleri, metnin gerçeklik bağlamında derecesini belirler. Ya da özünde gerçeğe sıkı sıkıya bağlı bir hikâyeye, gerçekçi bir biçimde aktarılamazsa inandırıcılığı sarsılabilir.

Altyapılarında farklı felsefeler yatan Aydınlanmacı modernizm, Estetik modernizm ve Postmodernizm süreçlerinde de yine gerçekçilik temelinde kırılmalar yaşanmıştır. Aydınlanmacı modernizm çatısı, evrenselci ve mutlakçı anlayışı barındırır. Böylece kuralları, sınırları, çerçeveleri önceden belirlenmiş metinler ortaya çıkar. Neredeyse 20. yüzyılın yarısına dek, insan akı/bilinci ön plandadır ve aklın sınırları içinde bir gerçeklik söz konusudur. Fakat bu “tek-tipçi” anlayış, zamanla, estetiğin ihmal edildiği korkusunu doğurur. Varoluşçu felsefenin etkisiyle sanat bireyselleşir ve özgürleşir. Özellikle Kuantum fiziği, Öklid dışı geometrilerin keşfi ve Einstein’ın görelilik kuramı, yeni bir dünya görüşünü müjdelir. Nietzsche, Proust, Freud gibi büyük isimlerin görünüşün ardında farklı bir gerçeklik olduğuna inancı ve bu inanç doğrultusunda meydana getirdikleri eserler ile bilinçaltının değer kazanması, dönemin gerçeklik algısı üzerinde etkili olur. Hayata bir sanatçı hassasiyetiyle bakan bireylerin, topluma yabancılaşan küçük insanların hikâyeleri estetik modernistler tarafından yazılır. Hemen ardından gelen postmodernizmle birlikte gerçek âdeta ters yüz edilir. Metinlerarasılık,

ironi, pastiş, parodi, üstkurmaca gibi tekniklerle “bir”i reddeden, her şeyin “iki”den başladığını savunan, oyunun ön planda olduğu postmodernist metinler, okurun gerçeklik algısında değişimlere sebep olur. Klasik dönem “aydın-yazar”ının dış gerçekliği bir tablo resmedermişçesine yansıtma isteği, postmodern dönemde yerini Baudrillard’ın simülasyon evrenine bırakır. Okur gerçeğe yakın ve gerçek dışı öğeleri bir arada gördüğü için, bu iki evren arasında sıkışıp kalır. Bu durumda, kurmaca metnin taklit ettiği hiçbir şey gerçek değildir, ön planda olan yalnızca metnin içindeki gerçekliktir, yani “kurgusal gerçeklik.”

Hasan Ali Toptaş, günümüz edebiyat dünyasında, gerçeklik zeminini farklı şekillerde kullanan, kendi gerçeklik evrenini yaratan ve bu evrende gerçek ile hayal unsurlarının el ele yürütmesine imkân tanıyan yazarlardan biridir. Birçok eleştirmen tarafından Kafka’ya benzetilmekte, modernist ve postmodernist unsurlar bakımından metinleri incelenmekte, bir yandan da geleneksel unsurları, özellikle büyüdüğü coğrafyanın unsurlarını metinlerine yerleştirdiği için “gelenekle moderni” buluşturan bir isim olarak tanınmaktadır. Şunu özellikle vurgulamak gerekir ki Toptaş’ın romanları, yalnızca görülen gerçek ve hayal edilen gerçek yahut somut gerçeklik ve soyut gerçeklik gibi iki temel gerçeklik evrenine ayrılmaya ya da keskin sınırlar çizmeye uygun değildir. Diğer yandan, yaşamsal ve yazınsal gerçeklik yahut kurmaca gerçeklik ve var olan/yaşanan gerçeklik gibi bir ayrıma da uygun değildir. Bu ayrımlar elbette yanlış olmayacaktır; fakat yeterli de olmayacaktır. Çünkü Toptaş’ın romanlarında yer alan unsurlar, gerçeklik evreninde farklı katmanlara tekabül etmektedir. Ayrıca roman kişilerinin de bazı durumlarda tek başlarına farklı gerçeklikleri temsil ettiğini görmek mümkündür.

Toptaş’ın romanlarını incelerken gerçekçi bir şekilde tasvir edilen kişilerle hayali olduğu apaçık belli olan kişilerin, hayatta bir karşılığı olan hadiselerle olağan dışı durumların, kanlı canlı insanlarla hayaletlerin aynı gerçeklik evreninde değerlendirilebilmesine imkân tanımak gerekir. “Her türlü oluşumun ana yapısı sarmalmış gibi geliyor bana. Gerçekliği büyütme ya da yok etmek dediğimiz şey, aslında gerçekliği var etmek... Yazınsal gerçekliği yazının içinde kelimelerle, cümlelerle, onların yok ettiği, var ettiği şeylerle yeniden oluşturmak. Metindeki öğelerin birbirine dönüşebileceği, her türlü varoluş olanağı sağlayan aşkın bir ortam yaratmak.” (Erbaş, 2017, s. 14) diyor Toptaş. Gerçek dünyanın kelimelerin arasındaki dünya olduğunu, gerçeğin romanını değil de romanın gerçeğini önemseydiğini, ilk cümle ile son cümle arasındaki alana odaklandığını vurguluyor.

Toptaş’ın romanlarına gerçeklik odağında yaklaşıldığında birtakım anahtar kelimeler öne çıkmaktadır: Belirsizlik, gri, gölge, şüphe, paradoks, oyun, bulmaca, iç metinlerarasılık ve

üstkurmaca. Bu çalışmada Hasan Ali Toptaş'ın yedi romanı üzerine değerlendirmeler yapılırken bu anahtar kelimeler esas alınmıştır. Değerlendirmeye tabi tutulan romanlar yayım sırasıyla *Sonsuzluğa Nokta*, *Gölgesizler*, *Kayıp Hayaller Kitabı*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Uykuların Doğusu*, *Heba* ve *Kuşlar Yasına Gider* romanlarıdır.

Hasan Ali Toptaş'ın kendi hayatına ait gerçeklerin, romanlarına dahil olduğunu tespit ettiğimiz durumlar da mevcuttur. Denizli'nin Baklan kasabasında büyüyen Toptaş, kasaba insanının hayatını romanlarına yansıtmıştır. Burada hayat sözcüğünün içine gelenek, örf ve adetler, sözlü kültüre ait unsurlar da sığmaktadır. Diğer yandan kendi hayatıyla birebir örtüşen unsurlar da vardır. Örneğin, yazarın babasının uzun yol şoförü olması, Toptaş'ın üç romanında yer alan baba figürünün çizilmesinde etkili olmuştur. *Sonsuzluğa Nokta* ve *Kuşlar Yasına Gider*'de yer alan babalar doğrudan uzun yol şoförüyken, *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda yer alan baba evin içinde olmasına rağmen ailesine uzaktır. Yahut *Kuşlar Yasına Gider*'deki anlatıcı-yazar tıpkı Toptaş gibi bir yazardır ve hayatı Denizli-Ankara arasında geçer. Bu çalışmada okur merkezli bir yaklaşımda bulunduğumuz için yazarın kendi yaşamı ile romanları arasındaki benzerlikler çalışmaya dahil edilmemiştir. Bahsi geçen romanlar, gerçeklik odağında, romanlarda öne çıkan meseleler üzerinden üç başlık altında ele alınmıştır.

Bir Tür “Bulanık Gerçeklik”: Belirsizlik, Şüphe ve Paradoks

“Gerçek fazlasıyla hissedildiğinde insana her vakit gerçek değilmiş gibi gelir.”

(Toptaş, 2014, s. 237)

“Hayata dair saklı tatları her zaman gri alanlarda ele geçirilip yitirildiğine, acıların her zaman oralarda doğup büyüdüğüne inanıyorum. Grinin ara sokaklarında gezinmeyi seviyorum.” (Talaslı, 2017, s. 55) diyor Toptaş. Onun romanları için de “gri renkli” tabiri kullanılabilir. Çünkü yazar siyahı ve beyazı okuruna net bir biçimde göstermemekte, aksine bazı durumlarda özellikle griyi tercih etmektedir. Bu tercih, belirsizlik atmosferini doğurmaktadır. Kimi durumlarda belirsizlik, romanın ana meselesiyken kimi durumlarda romanın ana meselesini besleyen unsurlardan biridir. Postmodernist yönleri ağır basan romanlarda, yazarın okura oynadığı oyunlar, bu belirsizliği desteklemektedir. Romanlara hâkim olan bu belirsizlik atmosferi, doğrudan okurun metinle olan ilişkisini etkilemekte ve gerçeklik algısıyla oynamaktadır. Toptaş'ın romanlarında genellikle roman kişilerinin gerçek yahut hayali olup olmadığı belirsizdir, fakat aynı zamanda, zaman ve mekân öğelerinin de belirsizleştiği durumlar mevcuttur.

Belirsizliğin hâkim olduğu romanlarda öne çıkan niteliklerden biri, zaman ve onun döngüsel akışıdır. Toptaş, ilk romanı *Sonsuzluğa Nokta*'da dün-bugün-yarın çizgisinin takip edilebildiği bir akış tercih etmiştir. İkinci romanı *Gölgesizler* ve onu takip eden *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda ise kişilerin varlığı kadar zaman ve mekân unsurlarının da belirsizleştiği ânlar mevcuttur. *Bin Hüznülü Haz*, her şeyin iç içe geçtiği, kurgunun tamamen ön planda olduğu romanlardan biridir. Hatta doğrudan “kurmacanın romanı”dır diyebiliriz. *Uykuların Doğusu*, iç içe geçmiş hikâyelerden oluşmaktadır ve bu hikâyelerin romandaki sıralanış biçimi, rüyaların bir anda değil de parça parça hatırlanmasına benzer bir akışa sahiptir. Uyanıklık ve rüya arasında yaşanan o bulanık görüntüler, romanın bütününe hâkimdir. Binbir Gece Masalları'nı andıran bu romanda, yazar, okuruna roman boyunca süren uykusunu devam ettirmek için birden fazla masal sunmaktadır. Bu durumda parçaları birleştirmek ve bu bulanık görüntüleri bir netliğe kavuşturmak yine okura düşer. Toptaş'ın kalemıyla özdeşleşen bu belirsizliğin *Heba ve Kuşlar Yasına Gider*'de gittikçe netleştiğini görmekteyiz. Bu iki roman, zaman ve mekân açısından da bahsedilen meseleler/gerçekleşen olaylar bakımından da daha gerçekçi metinlerdir. Aynı zamanda anlamın yüzeye çekildiği, biçimsel özelliklerden ziyade muhtevanın öne çıktığı romanlardır. Yazarın son romanı *Beni Kör Kuyularda*'da da benzer bir durum söz konusudur.³ Yani Toptaş'ın 8 romanına baktığımızda, son 3 romanının daha “gerçekçi” bir görüntü sergilediğini söylemek mümkündür.

Gölgesizler, Toptaş'ın belirsizlik üzerine kuracak olduğu romanlarının müjdecisidir. Yazarın ilk romanı *Sonsuzluğa Nokta*'da da yer alan arayış ve varoluş temaları, bu romandan sonraki romanlarında belirsizlik düzleminde ele alınmaktadır. Romanın başında yer alan “yeni bir oyun başlıyor” ve “oyun kanlı olacak anlaşılır” (Toptaş, 2017a, s. 8) ifadeleri, daha en başta okura kurmaca bir gerçeklik âleminde dolaştığını hissettirmektedir. Romandaki belirsizliği sağlayan unsurların başında, birden fazla anlatıcının varlığı gelir. Bu anlatıcılardan ilki, romanı kurgulayan gerçek yazarın gölgesi olarak görebileceğimiz anlatıcı-yazardır. Anlatıcı-yazar, romanın başından sonuna dek oğlunun tıraş bıçağı getirmesini bekler ve onu beklerken evinin penceresinden dışarıyı izler. Hayali bir mekân yaratır, ardından kendisinin de bir kopyasını yaratır ve onu hayal ettiği mekâna gönderir. Yani bir bakıma, kurmacanın kurmacasını yaratır. Böylece berber dükkânı ve köy arasında gidip gelen kurgu harekete geçmiş olur. Bu doğrultuda, kurguyu harekete geçiren unsurun hayal etmek/düşlemek olduğunu söylemek mümkündür.

³ Bu çalışma, Beyza Ertem'in Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk danışmanlığında yürütülmüş olan yüksek lisans tezinden üretildiği için bahsi geçen tezde incelenen romanları kapsamaktadır. Bu nedenle Hasan Ali Toptaş'ın tezin kabulünden sonra yayımlanan romanı **Beni Kör Kuyularda** bu çalışmaya dahil edilmemiştir.

Anlatıcı-yazar, aynı anda farklı yerlerde bulunarak gerçeği bulandırır. Anlatıcı-yazarın kopyası, romanda yer alan bir diğer anlatıcıdır. Asıl anlatıcı-yazar evindeyken, o, berber dükkânındadır. Üçüncü anlatıcı ise, köyde yaşananları hâkim bakış açısıyla aktaran kişidir. Bu kişinin ifadelerinde yer alan belirsizlikler, hâkim bakış açısına sahip anlatıcının “her şeyi bilme, her şeyden haberdar olma” özelliğini elinden alır. Böylece okurun klasik roman anlayışında da bir sarsılma meydana gelir. Romanın bazı yerlerinde, romanın “kurmaca” olduğu okura açıkça gösterilir. Yani okurun elindeki metni somut gerçeklikle özdeşleştirmesi engellenir ve kurmaca ön plana çıkar. Örneğin romanda yer alan köyün kurmaca bir mekân olduğu hissettirilir: “Bu köyün Tanrı’ya ve devlete en uzak köy olduğunu düşündürdü sonra...” (Toptaş, 2017a, s. 10)

Romanda yer alan bazı kişilerin aynı anda farklı mekânlarda bulunması belirsizliği destekleyen unsurlardandır. Örneğin, anlatıcı-yazarın köydeki berberle bir olduğu bölümde, hiç kimse berberi göremez. Bunun sebebi berberin o anda anlatıcı-yazarın kendisi olarak var olmasıdır. Bu bölümde berber, bir süredir varlığı bilinen ayıyı vurmıştır: “Yaşlılar hep birlikte yüzlerini çevirip berbere baktılar, ama göremediler.” (Toptaş, 2017a, 252) Romanın ilk bölümünün sonunda yer alan cümleler de bu duruma verilebilecek örneklerden biridir. Bu cümlelerde berber dükkânında bulunan berber, aynı zamanda köyde var olduğunu açıkça belli eder: “Berber, elindeki fırçayı bırakıp gözlerinde büyüyen cellat gözüyle caddeye baktı. Şehrin bütün caddelerini aşmıştı sanki, çok uzaklarda, dağların ardında bir yeri görüyordu. Belki de berberin kendine sığmazlığı vardı orada; sözgelimi bir köyde, yine böyle bir dükkânda berber kılığında oturuyor ve arada bir başını çevirip buraya bakıyordu.” (Toptaş, 2017a, s. 9)

Cıngıl Nuri’nin köye çokça zaman sonra geri döndüğünde söyledikleri yine belirsizlik atmosferi yaratır. Çünkü Nuri, bunca zaman nerede olduğu sorulduğunda, “Bilmiyorum.” der. O yokken kendisi hakkında türlü efsaneler yaratılmıştır. Örneğin, köye gelen çerçi, Nuri’nin kamyon şoförlüğü yaptığını bilir. Fakat çerçinin köye gerçekten gelip gelmediği de belli değildir. Muhtar, çerçinin söylediklerini imama anlattığında, imam “Deli misiniz siz, bu köye yıllardır çerçi uğramaz!” (Toptaş, 2017a, s. 35) diye bağırır. Bunun üzerine çerçilerin peşinden koşan çocuklar şaşırır, köylüler birbirlerine hayalet görmüş gibi bakar.

Romanda zaman, mekân ve kişiler arasında belirsizlik yaratan bir başka durum, anlatıcı-yazarın roman kişilerinden birçoğunun yerine geçmesidir. Örneğin Güldeben olur anlatıcı-yazar, her şeyi bildiğini vurgularcasına, “Bir ölüye sevdalanacağımı biliyordum.” (Toptaş, 2017a, s. 161) der. Ardından Musa Emmi olur, bekçinin kendisiyle dertleşmesini sağlar. (Toptaş, 2017a, s.

189-194) Üstelik şehirdeki berber dükkânındayken de “Dede Musa gibi” yürür. (Toptaş, 2017a, s. 205) Sonra kendini Cennet’in oğluymuş gibi hisseder. (Toptaş, 2017a, s. 248)

Roman kişilerinin diğer roman kişilerinin varlıkları hakkında şüpheye düştüğü durumlar da mevcuttur. Romanda bir leitmotive dönüşen ve “sorgulamayı” başlatan “Kaar nedeem yağaar, kaaarr?” (Toptaş, 2017a, s. 107) sorusu, roman kişilerinin de ruhuna işlemiştir. Köyde yaşayanlar, neden bu köyde olduklarını bilmemektedir. Yazar dışında kimse hadiselerle hâkim değildir. Örneğin berber, köye ilk geldiğinde, berber olduğu konusunda bile şüpheye düşer:

Uzaklara geldiğini anımsıyordu yalnızca, çok uzaklardan. Ama orası neresiydi, bu köye gelmeyi kendisi mi istemişti ve yola hangi amaçla düşmüştü, bilmiyordu. (...) Daha önce belki bir şehirde oturuyordum, demişti bir gün; evim vardı sözgelimi, balkonum vardı bahçeye bakan, karım vardı tatlı düşler gibi, çocuklarım vardı. Bir de dükkânım tabii, berbersem. (Toptaş, 2017a, s. 13)

Asker Hamdi'nin varlığı, yine şüphe yaratan unsurlardan biridir. Köyde bir efsane olarak yaşatılan Asker Hamdi ve Aynalı Fatma'nın hikâyesi de sorgulanır. Köyde sırasıyla berber Nuri ve Güvercin kaybolmuştur. Bekçi, Güvercin'in de kaybolması üzerine, “Güvercin de kayboldu, Asker Hamdi'nin çocukları gibi.” (Toptaş, 2017a, s. 78-79) der. Muhtar, “Hem, Asker Hamdi'nin kendisi var mıydı bakalım?” (Toptaş, 2017a, s. 79) diye sorar. Ardından, “Belki sen bile yoksun.” (Toptaş, 2017a, s. 79) der bekçiye. Bunun üzerine bekçinin kafası karışır.

Yine bir örnek olarak, şehirdeki berber dükkânında uyuyan adamdan bahsetmek mümkündür. Bu adam uyandığı vakit anlatıcı-yazarın berber olduğunu iddia eder. Anlatıcı-yazara, “Sence, bu konuştuklarımız bir rüya olamaz mı?” (Toptaş, 2017a, s. 124) diye sorar ve böylece okurun algısında gelgitlere neden olur. Romanın bir başka bölümünde berber koltuğunda uyuyan adam üzerinden farklı bir belirsizlik ortaya çıkar. Bu adam iki defa gitmem gerek demesine rağmen, bir süre sonra “Ben öyle bir şey demedim.” der. (Toptaş, 2017a, s. 134-135)

Kayıp Hayaller Kitabı'na baktığımızda benzer durumlarla karşılaşırız. Roman boyunca kişilerin varlığı, olayların gerçekten yaşanıp yaşanmadığı, anlatıcıların inandırıcılığı gibi meselelerde belirsizliğin kendini gösterdiğini söyleyebiliriz. Bunun sebeplerinden biri, bu kitabın “hayaller kitabı” olması ve başkışı konumunda yer alan Hasan'ın hayal ettiklerinden oluşmasıdır. Romanda Hasan, Hamdi'nin dedesi ve hâkim bakış açısıyla olayları anlatan bir üçüncü anlatıcı, “anlatıcı” konumunda yer almaktadır. Anlatıcıların tespit edilmesinde yahut

olaylara yaklaşım tarzlarında herhangi bir belirsizlik söz konusu değildir. Fakat anlatıcılardan bir tanesinin somut anlamda varlığı şüphe uyandırıcıdır ve bu anlatıcı Hamdi'nin dedesidir.

Hamdi'nin dedesi roman boyunca okura “hayal edilmiş” bir dünyadan seslenir, romanın başkişisi olan Hasan ise içinde bulunulan dünyadan. Bu iki dünyaya bir de romanın kendi dünyası -kurmaca dünya- eklendiğinde ortaya yine bir belirsizlik çıkar. Romanda Hasan'ın başına gelen hadiselerin bir de Hamdi'nin dedesinin gözünden aktarılması bu belirsizliği destekler. Örneğin, bir sahnede Hasan, pek çok defa gördüğü ve hayallerinde evine gittiği Hamdi'nin dedesini tanıyamaz. Kendisini gören Hasan'ın “Gel dede gel, yukarıda ateş yanıyor.” (Toptaş, 2017b, s. 156) diyerek onu içeri almasını ve hatta nasıl ağırlayacağını şaşırmasını bekleyen dedenin suratına kapıyı kapatır.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda, hayal-gerçek çatışmasını en çok hisseden ve bunu okura da hissettiren kişi Hamdi'nin dedesidir. Gökçe geline seslenirken yaşadığı olayların, karısının ve bizzat kendisinin gerçekliğini sorgular: “Belki karşıma çıkıveren o alâmet kıyamet kamyonla tepesindeki adamlar da yalandı aslında ya da benim sabah mahmurluğumdan doğan, cılız birer hayaldi. Ben de, hayallerinde boğulup duran aksakallı bir adam; oturmuşum oraya, bıkıp usanmadan saçma sapan şeyler düşünüyorum.” (Toptaş, 2017b, s. 144)

Hamdi'nin dedesinin zihnini bulandıran en önemli kişi Hasan'dır. Dede, Hasan'a bakarken kim olduğunun farkına varır: “...Hasan'ın suretinde canlanan dedesinin yüzüne; bakar, bakar, bakarım da birden kendimi buğulu bir aynada görmüş gibi olurum sonra, gizlice ürperir ve korkarım...” (Toptaş, 2017b, s. 50) Ayrıca “gayretkeş” bir yazarın kaleminden çıkmış olabileceğini de hissederek romanın kurmaca yönünü vurgular: “Belki, diyorum kimi zaman içimde gezinen içli bir sesle, ölmesine çoktan öldüm de ben bir gerçeğin saklısındayım şimdi... Tut ki, tozlu bir merteğin çürük bir budağıyım da tavanda uğul uğul uğulduyorum kendi kendime konuşur gibi ve bu uğultularımı kelimelere çeviriyor da gayretkeş birisi, işte sen dinlemiyorsun.” (Toptaş, 2017b, s. 53) Diğer yandan Hamdi'nin babaannesinin varlığı, roman kişilerinden Kevser'in varlığı, romanın bir bölümünde roman kişilerinden Hidayet ile Hicabi arasında yaşanan kavganın detayları da belirsizdir.

Kurmaca bir dünyada olduğunu fark edenler arasında, bunu en açık biçimde dile getiren kişi, Hasan'dır. “Kim yazıyor beni” diye düşündüğünü söyleyen Hasan, bu ifadeyle hem kurmaca bir metnin içinde olduğunun hem de bir yazarın elinden çıktığının yani bir yazarın hayalinde yaşadığının farkındadır. Diğer yandan kendi hayallerinin oluşturduğu bu kitapta, kendisinden

başka bir anlatıcı-yazar olduğunu da kast etmektedir. Annesi Elif'in romanın farklı yerlerinde söylediği sözler, Hasan'ın "gerçek dünya"ya dönmesini sağlar. Bunlardan belki de en mühimi, romanın bitiş cümlesi olan ve tüm gerçeklik algısını sarsan "Hamdi de kim?" sorusudur. Bu soruyla Hasan, bir hayalin içinde yaşadığını, roman kişilerini kendisinin var ettiğini, en yakın arkadaşı Hamdi'nin yalnızca zihninde yaşadığını anlar.

Bin Hüzünlü Haz, belirsizliğin romanıdır. Romanda yer alan mekânlar, içinde bulunulan zaman, peşine düşülen Alaaddin ve hikâye anlatıcısı birçok yönüyle belirsizdir. Anlatıcı-yazarın devamlı bir şekilde "belki, sanki, sözgelimi" gibi ifadeler kullanması, romandaki belirsizliği besler. Roman boyunca, "zaman zaman üstünde, zaman zaman altında, zaman zaman yanında, zaman zaman önünde, zaman zaman sonunda, zaman zaman peşinde, zaman zaman içinde"dir (Toptaş, 2016, s. 82) âdeti. Yıldız Ecevit, romanın zeminini "kaygan/değişken/labıl" bir zemin olarak tanımlar. (Ecevit, 2016, s. 175-176) Romanın başında bir epigraf şeklinde kullanılan ve daha sonra romanın sonunda karşımıza çıkan, Haraptarlı Nafi'nin "Hayat nedir diye sorarsan, bilmiyorum evlât; sormazsan biliyorum." (Toptaş, 2016, s. 149) ifadesi, romanın özünü yansıtır. Bu ifade, Aziz Augustinus'un İtiraf'ında yer alan "Hiç kimse bana sormazsa biliyorum da, biri sorup da ona açıklama yapmam gerektiğinde bilmiyorum." (Augustinus, 2010, s. 374) ifadesinin dönüştürülmüş hâlidir. *Bin Hüzünlü Haz* bu yönüyle, okurun metne istediği zamandan ve istediği mekândan dahil olmasına imkân tanır. Okur, Alaaddin olmayı tercih edebileceği gibi Alaaddin'i aramayı da tercih edebilir.

Romana hâkim olan belirsizliğin açıkça ifade edildiği bölümler arasında öne çıkan, Alaaddin'in hikâyesinin anlatıldığı bölümdür. Alaaddin'in hikâyesi, bir anlamda roman sanatının sonsuzluğunu temsil eder. Ayrıca, Toptaş'ın metinlerinde yer alan belirsizlik unsurunu, okurun tamamlaması için metne yerleştirilen boşlukları ve hiçbir zaman "gerçek bir son" olmayan sonları da temsil eder. Bu hikâye, "olabilirliklerin kum gibi kaynadığı, gri bir nokta"ya (Toptaş, 2016, s. 138) ulaşmıştır. Bu gri nokta, yalnızca Alaaddin'in hikâyesinin değil, Toptaş romanlarında yer alan birçok kişinin de hikâyesinin er ya da geç ulaştığı noktadır aslında. Yıldız Ecevit, *Bin Hüzünlü Haz* ile açık yapıt kavramı arasındaki ilişkiyi şu şekilde değerlendirmektedir:

Görecelik, belirsizlik ve olasılık gibi kavramlarla çizilen yeni gerçekliği kurmaca düzleme taşıyan edebiyat ürünleri, uyumdan çok uyumsuzluğu yansıtırlar; heterojen bir yapıları vardır; onları tek bir anlam çerçevesinde dizginlemek olanaksızdır; her yöne çekilebilen açık yapıtlardır bunlar; çözümlenemezler; Derrida'nın dediği gibi, aporia'da

düğünlenirler. Gerçeği teke-tek yansıtmayan metaforik açık yapı, 20. yüzyıl edebiyatının ana özelliğidir. Bu metinleri romantizmin yaptığı gibi etik/kozmetik bir mutlak düşüncesinin ışığında çözüme ulaştırmak olanaksızdır. (Ecevit, 2016, s. 175)

Yazarın diğer romanlarında sıkça rastlanan şüpheye düşme durumuna *Heba*'da da rastlanır. Bu şüphe, ilk olarak romanın ilk bölümünde, roman kişilerinden Ziya'nın rüyasında karşımıza çıkar. Ziya, evin anahtarlarını teslim etmek için Binnaz Hanım'ın evine gittiğinde, pencereden gördüğü güvercinlerin gerçek olmadığı hissine kapılır, onları “hayali gölgeler”e (Toptaş, 2014, s. 14) benzettir. Ardından, pencerenin kenarına konan güvercine daha dikkatli bakar ve onun da gerçek olmadığını düşünür. Binnaz Hanım'la karşılaşır ve bir an için de olsa onun da kanlı canlı bir insandan ziyade bir hayaleti andırdığını düşünür. Pencerenin kenarında duran güvercinin içeriye dalarak salonu alt üst etmesi üzerine bir gölgeye dönüşür gibi yok olması, gerçeklik sınırını zorlar. Sehpanın üzerinde getirdiği anahtarları gören Ziya, biraz önce yaşananlar hiç yaşanmamış da o koltuğa ilk defa oturuyormuş izlenimine kapılır. Bu örnekler, Ziya'nın rüyasında bulunduğu ortamı sanki bilinci açılmış gibi algıladığını ve rüya gördüğünü fark ettiğini gösterir.

Roman kişilerinden Ziya ve Kenan'ın askerlik döneminin anlatıldığı Sınır başlıklı beşinci bölümde, Ziya'nın arka arkaya haksız yere dayak yemesi üzerine varoluşsal bir şüpheye düştüğü görülür. Düşüncelerini Kenan'la paylaşır Ziya. Kenan'ın bu söylediklerine gerçekten inanıp inanmadığını sorması üzerine tüm bunlara inandığını söyler:

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? Söylesen 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, 2014, s. 173)

Yine aynı bölümde, Ziya ve Kenan'ın farklı yerlerde farklı hadiselerle aynı cümleyle tepki verdiği görülür. Bunlardan ilki, Hayati'nin ölümü üzerine Kenan'ın Ziya'ya “Biliyor musun, yaşadıklarımız bana gerçek değilmiş gibi geliyor” (Toptaş, 2014, s. 205) demesidir. İkincisi ise Ziya'nın “meret” içtikleri sırada Resul'e “Biliyor musun, bu yaşadıklarımız bana gerçek değilmiş gibi geliyor” (Toptaş, 2014, s. 237) dediği sahnedir. Ziya, içinde buldukları yeri değerlendirirken yüzlerce atın, insanın, binlerce koyunun paldır küldür geçtiği mayınlı sahada bir tane bile mayın patlamadığını söyler. Böylece bu mayınlı sahanın da gerçek olmadığını ima

eder. Suladığı çam fidanlarının her gün sulamasına rağmen aynı gün içinde kurduğunu söyleyerek ise bu defa çam fidanların varlığından şüphey düşer.

Roman kişilerinden Hulki Dede, varlığı şüphe uyandıran unsurlardan biridir. Daha romanın giriş bölümünde, Hulki Dede'nin "İnsan içindeki canavarı öldürürse çöle dönüşür." sözü yer alır, fakat bu cümle, romanın içinden yapılmış bir alıntıdır. Bir söz ustasından alıntılanmış gibi görünen bu cümle, aslında roman kişilerinden birine aittir. Kenan'ın Ziya'ya Hulki Dede'yi anlattığı cümlelere bakıldığında, Hulki Dede'nin köyün en tuhaf insanı olduğunu, gölge gibi gezinip durduğunu, bakış zikri çeker gibi kendinden geçmiş bir hâlde habire dünyayı seyrettiğini söylediği görülür. (Toptaş, 2014, s. 138) Ayrıca, Ziya'nın Hulki Dede'yi evinden uğurladığı bölümde, dedenin birdenbire ortadan kaybolduğu görülür. Ziya, daha önce, Hulki Dede'nin "...tabiat bir şey söylemez aslında, biz de onu bu yüzden işitiriz." (Toptaş, 2014, s. 277) demesi üzerine hayli şaşırılmış ve onun gerçekliğinden şüphey düşmüştür. Bu hadisede ise, uğurladığı Hulki Dede'nin ardından bakarken o gerçekte yokmuş da Ziya'ya bir şeyler söylemek için öte âlemden gelen bir varlıkmiş gibi hisseder.

Ziya, romanın sonunda yer alan mezarlık sahnesinde aklından şüphe edecek hâle gelir. Kenan'ın mezarını ziyaret etmeye gittiğinde, Hayati'nin sesini duymaya başlar ve ardından bir mezar taşının üzerinde askerlik arkadaşı Hayati'nin adının yazılı olduğunu görür, önce hayal gördüğünden şüphelenir. Ardından, "Hatta farklı bir yerine dokunursa mezarın gerçekliği ortadan kalkacakmış gibi, elini gezdire gezdire etrafında döner." (Toptaş, 2014, s. 304) Gözüne iki mezar taşı daha takılır ve bu mezar taşlarında Binnaz Hanım'ın bahsettiği Macit Karakaş ile Ercüment Şahiner'in adlarını görür. Bu mezarları anlamlandırmaya çalışırken üç mezar taşı daha görür; Veli Sarı'nın, Halime Çil'in ve komşu bölüğün yazıcısı Rasim Benli'nin mezar taşlarıdır bunlar. Bunlar, bir bütün olarak, Ziya'nın aklının başında olduğundan şüphey düşmesine sebep olur.

Kuşlar Yasına Gider'de anlatıcı-yazarın karşısına yollarda olduğu zamanlarda çıkan ve hayal mi gerçek mi olduğu belirsiz bir "sütkırı at" vardır. Bu at, kasaba insanı tarafından "ecel atı" olarak tanımlanır. Anlatıcı-yazar bu sütkırı atı ilk gördüğünde hayali bir unsur olabileceğini düşünür; fakat ikinci görüşünde, bu at, arabaya oldukça yaklaşır ve kanlı canlı bir görüntü sergiler, sesi duyulur. Gaza basıp hızlanarak bu attan kurtulmaya çalışan anlatıcı-yazar, zamanla kaçıp kurtulamayacağını anlar. Bu sütkırı atın görüntüsünden öyle etkilenir ki zaman zaman onun zihnine hâkim olduğunu hisseder. Kime baksa onu görmeye başlar.

Sütkırı at, roman kişilerinden Eyüp Amca'nın düşünceleriyle farklı bir anlam kazanır. Bu atı “ecel atı”na benzeten odur. Eyüp Amca, bu atın mutlaka birini almak için yollarda olduğunu, bunun da anlatıcı-yazara ayan olduğunu ve bir kişiye ayan olan bir şeyin dillendirilmemesi gerektiğini söyler. Anlatıcı-yazar Denizli'den Ankara'ya döndükten üç gün sonra, İzzet Dayı'nın vefat ettiğini öğrenir. Bu doğrultuda ecel atının aldığı ilk kişi İzzet Dayı olur. Anlatıcı-yazarın bir sonraki yolculuğunda aklından geçenler, Eyüp Amca'nın sözlerinden etkilendiğini gösterir.

...bu at hakikaten ecel atıysa, demek ki İzzet Dayımı almaya gidiyordu, onu da alıp götürdüğüne göre artık bir daha ortaya çıkmaz diye geçirdim içimden. Bu az da olsa rahatlatı beni, kaygılarımdan uzaklaştırdı. (Toptaş, 2017c, s. 117)

Sütkırı atın yeniden ortaya çıkması, anlatıcı-yazarın endişelerini körükler. Babası hasta olan anlatıcı-yazar, Aziz Bey için korkar. Bu at, gövdesinden buharlar çıkan, ak köpükler içinde koşan, şimşek hızıyla ortaya çıkıp birdenbire kaybolan, rüzgârda uçuşan geniş bir tül gibi dalgalanıp duran, bir araba kadar hızlı gidebilen bir at olarak tasvir edilir. Tüm bunlar, bu atın gerçekten ziyade bir hayal olduğunu düşündürse de onun varlığı romanın sonuna dek sorgulanır.

Romanda hayal-gerçek çatışmasına sebep olan bir diğer unsur, “beyaz gömleli çocuk”tur. Anlatıcı-yazarın aralıklarla gördüğü, kendi çocukluğuna ve vefat eden kardeşi Suat'a benzettiği bu çocuğun kim olduğu gizemini korur. Anlatıcı-yazar, gördüğü çocuğu annesine gösterip onun kim olduğunu sormak istese de buna fırsat bulamaz. Babası Aziz Bey, ölüme iyice yaklaştığı günlerde, durmadan Suat'ı yad eder. Konuşamadığı için yalnızca “su” hecesi çıkar ağızından. Aziz Bey vefat ettiğinde ise, beyaz gömleli çocuk cenazede ortaya çıkar. Sekiz, dokuz mezar ötede duran çocuk “namaz kılıyormuş gibi” (Toptaş, 2017c, s. 245) durmaktadır. Anlatıcı-yazarın kendisine baktığını, onu fark ettiğini anlayınca bir anda kaybolur.

Yazarın Oyunu: İç Metinlerarasılık ve Okurun Çözmesi Gereken Bulmacalar

“Gerçek nereye ve nasıl gizlenirse gizlensin arada bir kendiliğinden parlayıp söner.”
(Toptaş, 2017b, s. 49)

Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında, yazarın okura oynadığı oyunlar, önemli bir yer tutmaktadır. Postmodernist bir nitelik olarak oyun, onun romanlarında farklı biçimlerde karşımıza çıkar. Örneğin, romanlarda yinelenen sözcüklere rastlanmaktadır. Bunlar arasında öne çıkan iki

sözcük olduğunu söylemek mümkündür: Kuş ve gölge sözcükleri. *Kayıp Hayaller Kitabı*'ndaki bazı kişiler gerçeklerden kaçmak için kuşa dönüşmek isterler. *Heba*'da, başkişi konumunda yer alan Ziya'nın hayatı, küçükken öldürdüğü kuş yüzünden bir türlü tam olamaz. Nereye gitse o kuşun hayali de peşinden gelir. *Bin Hüzünlü Haz*'da zaman kuşa dönüşür. *Uykuların Doğusu*'nda Cebrail bir gün her şeyi bir kenara bırakıp doğru düzgün tanımlayamadığı bir kuşun peşine düşer. *Kuşlar Yasına Gider*'de, bir imge olarak kullanılan “duguk kuşu” (Toptaş, 2017c, s. 206) ölümün habercisidir. Gölge sözcüğünün kullanımı ise, başlı başına bir gerçeklik meselesidir. Çünkü gölge, varlığın yansımasıdır. Bir bakıma kopyası gibidir. Fakat aslına karşılık gelmez; gerçek değil, ancak gerçeğin bir uzantısıdır.

Toptaş'ın romanlarında bir tür “iç metinlerarasılık” olduğu söylenebilir. Bu ifadeyle kast ettiğimiz, romanlarında diğer romanlarına yapılan türlü göndermelerin mevcut olmasıdır. Bu göndermeler, bilinçli bir okurun gözünden kaçmayacak niteliktedir. Örneğin, *Uykuların Doğusu*'nda kendi yazdığı romanlardan birine atıfta bulunur Toptaş. Roman kişilerinden Haydar'ın gövdesini türlü nesnelere benzettikten sonra, sonunda onu “büyük bir hevesle yıllar önce yazdığı Bin Hüzünlü Haz adlı hikâyesinin içinde yokluğuyla var olan Alaaddin'e” (Toptaş, 2017e, s. 160) benzetir. Haydar, bir roman kişisi olarak “cismen” varlığı belli olmayan bir kişidir ve Alaaddin'e benzemesinin sebebi de budur. Anlatıcı-yazar onu Alaaddin'e benzeterek hem *Bin Hüzünlü Haz*'a gönderme yapar hem de bu hikâyenin kendi yazdığı bir hikâye olduğunu söyleyerek okurun gerçeklik algısına dokunur.

Kuşlar Yasına Gider'de nereden geldiği belli olmayan bir ses, anlatıcı-yazara, “Babalar, alınlarımıza yazılmış yalnızlıklardır; bu cümle senin kitaplarından birinde yer alıyor, öyle değil mi?” (Toptaş, 2017c, s. 194) diye sorar. Böylece Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*'da yer alan baba figürü için kullandığı bir cümleyi *Kuşlar Yasına Gider*'e de yerleştirmiştir. Yine *Kuşlar Yasına Gider*'de, anlatıcı-yazar, babası Aziz Bey'e kendisi hakkında hazırlanan kitaptan bahsederken, Aziz Bey vaktiyle onun “Noktanın Sonsuzluğu” (Toptaş, 2017c, s. 146) adlı bir romanını okumaya çalıştığını söyler. Bu, şüphesiz *Sonsuzluğa Nokta*'nın dönüştürülmüş hâlidir. Babası anlatıcı-yazara, bu romanda yer alan minibüs şoförünü kendisine benzettiğini, fakat bu şoförün yanında yer alan çocuğun adının Bedran olduğunu görünce kendisiyle bir alâkası olmadığını düşündüğünü de söyler. Bu gönderme oldukça manidardır. Çünkü Hasan Ali Toptaş'ın hayatı ile *Sonsuzluğa Nokta*'nın başkişisi Bedran'ın yaşadıkları arasında bir ilişki mevcuttur. Toptaş, tıpkı Bedran gibi çocukken minibüste hiç istemediği hâlde muavinlik yaptığından, tıpkı Bedran gibi kendisinin de kalabalık fobisi olduğundan bahseder:

İçinde buldukları metnin vazgeçilmez bir malzemesi ya da kurgunun temel bir parçası gibi gözükseler de (ki öyledirler, öyle kılınmışlardır), bu mahşerî kalabalıkların, ruhsal yapımdan kaynaklanan, benim bile farkına varmadığım çok daha başka nedenleri olabilir tabii. Çocukluğumdan bu yana bir türlü yenemediğim kalabalık fobim olabilir sözgelimi. Sonsuzluğa Nokta'nın kahramanı Bedran'da da vardır bu fobi; otobüs terminalinin kalabalığından bile korkar, dehşet verici sahneler hayal eder. (Erbaş, 2017, s. 16)

Hemen ardından, “Bedran diye ad mı olurmuş yahu, ben ilk defa duyuyorum” (Toptaş, 2017c, s. 146) der Aziz Bey. Toptaş, baba figürünün oldukça belirgin olduğu ilk romanını, baba figürünün bambaşka bir şekilde yer aldığı son romanında Aziz Bey vasıtasıyla yâd eder. *Kuşlar Yasına Gider*'de *Sonsuzluğa Nokta*'ya yapılan tek atıf bu değildir. *Sonsuzluğa Nokta*'da yer alan bir cümle ufak bir değişikliğe uğratarak *Kuşlar Yasına Gider*'de yeniden kullanılmıştır:

Çocukluğum boyunca, işte böyle, hep onun gidişlerini gördüm ben, hep onun gidişlerini duydum ve kendimi hep onun gidişlerinden artakalan herhangi bir şey gibi hissettim. Çok seyrek gelirdi eve çünkü, sık sık giderdi ama, alabildiğine seyrek gelirdi. (Toptaş, 2017d, s. 69)

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, 2017c, s. 31)

Hasan Ali Toptaş'ın bir söyleşisinde yer alan cümleleriyle yine romanda kullanılan cümleler arasında da benzer bir ilişki vardır:

Zaten o yıllarda burnumuzun ucunda gezinen bir mazot kokusuydu babam, kulağımızda çınlayan uzak bir motor sesiydi ve az evvel dediğim gibi, gitti mi gelmek bilmezdi bir türlü. Bu nedenle çocukluğumda annem, kardeşim ve ben hep yol gözlerdik. Arada bir boynumuzu büküp içimizi çekerek hep uzaklara bakardık daha doğrusu. (Toptaş, 2017c, s. 32)

(...) bizim evde gülünmezdi (...) Gerçekten, hiç mi hiç gülünmezdi; hep somurtulur ve uzaklara bakılırdı. Benim çocukluğumda babam uzaklardaydı çünkü. Yıllar sonra döndü ama bu kez de ne varsa, o bakmaya başladı uzaklara. (Tekin, 2017, s. 37)

Sonsuzluğa Nokta'da yer alan cümlelerin dönüştürülüp kullanılmasına benzer bir durum, *Kuşlar Yasına Gider* ve *Uykuların Doğusu* romanları arasında da mevcuttur. Bu iki romanda, birbiriyle neredeyse eş olan iki cümle kullanılmıştır. Bu iki cümlelerin ortak özelliği, okurun metinle olan

gerçeklik bağında bir sarsılma meydana getiren, okurun kurmaca bir dünyada olduğunu vurgulayan cümleler olmalarıdır. *Uykuların Doğusu*'nun dairevi yapısı, roman kişilerinin hikâyelerinin birbiriyle bir yerde kesişmesine imkân verir. Bu durumun bir örneği olarak roman kişilerinden “radyoevinde çalışan adam” ile anlatıcı-yazarın dedesi Cebrail, yıllar sonra bir kız isteme merasimi sırasında karşılaşırlar. Aralarındaki sohbet, “Böyle bir tesadüf ancak filmlerde ve romanlarda olur” (Toptaş, 2017e, s. 242) cümlesiyle başlar. *Kuşlar Yasına Gider*'de ise, anlatıcı-yazarın eşi Seher, Aziz Bey'in Ankara'da başına gelenleri yorumlarken “bu tür tesadüfler sadece filmlerde ya da romanlarda olur sanırdım” (Toptaş, 2017c, s. 25) der.

Kuşlar Yasına Gider'de atıfta bulunulan bir diğer roman, *Kayıp Hayaller Kitabı*'dır. Bu göndermeler örtük bir yapıya sahiptir, metne usulca yerleştirilmiştir. *Kuşlar Yasına Gider*'de, anlatıcı-yazar babasının minibüsünü kasaba insanların işleri için nasıl kullandığını anlatırken, veresiye binen yolcuları “sırtı siyah ciltli kalın bir defter”e (Toptaş, 2017c, s. 36) kaydettiğini söyler. Bu cümle, *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda üstkurmaca ögesinin temelini oluşturan “sırtı siyah ciltli kocaman defter” ifadesini hatırlatır. Bu defter, *Kayıp Hayaller Kitabı*'nın bizzat kendisidir. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda anlatıcı konumunda yer alan Hasan'ın Celil, Hüseyin ve Vakkas adında üç dayısından bahsedilir. *Kuşlar Yasına Gider*'deki anlatıcının da İzzet, Hüseyin ve Vakkas adında üç dayısı vardır. Benzerlikler bu kadarla da kalmaz. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda yer alan Hüseyin dayı, kardeşi Celil'den süt beyazı bir at alır ve o günden sonra evde huzur kalmaz. Hatta sonunda bu atı baltayla parçalayarak öldürür. *Kuşlar Yasına Gider*'de yer alan Hüseyin dayının da çok sevdiği bir atı vardır ve o öldükten sonra yokluğunun acısını azaltmak için telefonunun zil sesini at kişnemesi şeklinde ayarlatır.

“Hikâye son bulacaksa okurun zihninde son bulmalı aslında” (Kaplan, 2017, s. 87) diyor Toptaş, okuruna oyun oynadığını belirtiyor. Bu duruma öne çıkan iki örnek verilebilir. *Uykuların Doğusu*'nda, romanın ilk cümlesi “bir gölge gibi, masaya doğru yeniden yürüdüm.” (Toptaş, 2017e, s. 7) küçük harfle başlayan yarım bir cümledir ve bu yarım cümlenin başı, romanın son cümlesi olan “Sonra, dayımın hikâyesini yazabilmek için kalktım, sendeleye sendeleye, ürkek” (Toptaş, 2017e, s. 280) ifadesiyle tamamlanmaktadır. *Kuşlar Yasına Gider*'de ise romanın adı “Kuşlar Yasına Gider”, Ardahan Türküsü'nün dizelerinden biridir, romanın girişinde epigraf şeklinde bu türkünün iki dizesi verilmiştir. Bahsettiğimiz iki dize “Bu yol Pasin'e gider/Döner tersine gider” şeklindedir. Bu dizelerde romanın ismi yer almamaktadır. Eksiltilmiş iki dize, “Şurada bir garip ölmüş/Kuşlar yasına gider” şeklindedir. Romanın isminin epigrafta yer alması da kitabın kapağında yer aldığını hesaba katarsak, bu

durumda eksik kalan tek ifade “Şurada bir garip ölmüş” ifadesidir. Bu ifadenin, romanda yer alan ölümlerin olay gerçekleşene dek gizli kalması için yazar tarafından bilinçli bir şekilde eksiltildiğini düşünmek mümkündür.

Kayıp Hayaller Kitabı’nda, romanın ilk bölümünde roman kişilerinden Hasan ve Hamdi’nin kaçak olarak girip izledikleri bir filmde yaşananlar okura aktarılır. Bir süre sonra Hasan’ın filmde gördükleri, gerçek hayatta karşılık bulur ve yaşamaya başlar. Örneğin, filmdeki baba karısını dövmetedir, romanda da Hicabi Elif’i, Celil Nesime’yi dövmetedir. Filmdeki adamın “sütbeyaz at”ı (Toptaş, 2017b, s. 12) roman kişilerinden Celil’de de vardır, hatta kasabada atı olan tek kişi Celil’dir. Filmdeki kadının eşyaları yakmasıyla Hüseyin’in evin önünde eşyaları yakması neredeyse aynı manzarayı doğurmaktadır. Filmde babanın “gırç gırç” (Toptaş, 2017b, s. 14) ses çıkaran çizmeleri Celil’in ayağında da vardır. Filmde yer alan çocuk, babasının getirdiği afyon sütünü şeker zannedip yiyerek hayatını kaybeder. Bu sahne, Hasan’ın kardeşinin babasının getirdiği şekerleri yediği sahneyle benzerlik gösterir. Hasan’ın kardeşi de şekerler bittikten sonra çantada başka bir şey bulur, Hasan bu şey karşısında donup kaldığını söyler, fakat sonradan bunun bir yufka olduğu ortaya çıkar. Filmdeki çocuğun annesi, babası geldiğinde yufka açmaktadır. Aynı şekilde Elif’in Hicabi’den tokat yediği gün, Hicabi eve geldiğinde yufka açtığını görmekteyiz. Tüm bunlar, aslında izledikleri filmin, Hasan’ın yaşadıklarından yola çıkarak yeniden ürettiği bir gerçekliğe ait olduğunu düşündürmektedir. Ki *Kayıp Hayaller Kitabı*, romanın başkişisi Hasan’ın kurduğu hayallerin ve onları yazdığı defterin ta kendisidir.

Romanda okura sunulan bir diğer oyunun öznesi, Hasan’ın hayalinde yaşayan en yakın arkadaşı Hamdi’dir. Hamdi’nin ve onun dedesinin somut bir gerçekliğinin olmadığı, romanın sonuna dek saklanır. Gizem ögesi, bazı bölümlerde Hamdi’nin dedesinin bahsi geçen sorgulamaları sebebiyle zedelenir. Fakat, Hasan’ın Hamdi’nin evine gitmesi, babaannesi ve dedesiyle birlikte oturmaları, dedesinin onlara öğüt vermesi gibi durumların olağan durumlar olması ve bu bölümlerde gerçeklik algısını bozacak bir durum yaşanmaması, okurda Hamdi’nin gerçekliğini sorgulama ihtiyacını doğurmaz.

Kurgu İçinde Kurgu: Üstkurmaca ve İllüzyon

“Asıl kahraman her daim metnin kendisidir.”

(Arslan, 2017, s. 242)

Yazarın üstkurmaca ögesinden yararlanması, romanlarındaki gerçeklik algısını etkileyen unsurlardan biridir. Toptaş'ın romanlarında üstkurmaca örtük yahut apaçık bir şekilde yer almaktadır. Bu durum *Gölgesizler*, *Uykuların Doğusu* ve *Kuşlar Yasına Gider*'de apaçık bir şekilde yer alırken; *Kayıp Hayaller Kitabı*, *Bin Hüzünlü Haz* ve *Heba*'da daha gizli bir şekilde mevcuttur ve elbette türlü yorumlara açıktır. Yine okurun çözmesi gereken/beklenen bir oyuna dönüşmektedir.

Gölgesizler, hayal ile gerçeğin iç içe geçtiği, romanın yazılma sürecinin anlatıya dahil edildiği romanlardan biridir. Romanda birden fazla anlatıcı vardır. Bu anlatıcılardan ilki, romanı kurgulayan gerçek yazarın gölgesi olarak görebileceğimiz kişidir. Bu kişi, anlatıcı-yazar konumunda yer almaktadır. Romanın sonuna dek, romanı yazan kişinin o olduğunu düşünürüz. Diğer yandan, bu kişi romanın başından sonuna dek oğlunun tıraş bıçağı getirmesini bekler ve onu beklerken evinin penceresinde dışarıyı izler. Bu sırada hayali bir mekân yaratır, ardından kendisinin de bir kopyasını yaratır ve onu hayal ettiği mekâna gönderir. Yani bir bakıma, kurmacanın kurmacasını yaratır. Böylece berber dükkânı ve köy arasında gidip gelen kurgu harekete geçmiş olur. Oğlu elinde bir gazeteyle geldiğinde gazetede yer alan bir haberden yola çıkarak romanın bütününi tasarlayan yazarın kendinden bir parça olarak berber dükkânına gönderdiği kişi, anlatıcı-yazardır. Üçüncü anlatıcı ise, âdeta roman kişilerinin bedenine girip çıkarak onların durumunu aktaran hâkim anlatıcıdır.

Romanda üstkurmacyı vurgulayan, okura bir kurmacanın içinde olduğunu hissettiren birçok ifade mevcuttur. Örneğin romanda yer alan köyün kurmaca bir mekân olduğu hissettirilir: “Bu köyün Tanrı’ya ve devlete en uzak köy olduğunu düşünürdü sonra...” (Toptaş, 2017a, s. 10) Romanın hemen ilk sayfalarında, berber dükkânında gördüğümüz anlatıcı-yazar ve berber arasında geçen diyalog da, bu duruma iyi bir örnektir. Berber, “buradaki her oyunu yalnızca kendisinin yönetebileceğini bir kez daha vurgulamak ister gibi” (Toptaş, 2017a, s. 8) sıradaki müşterisini çağırır. Berberin anlatıcı-yazar olabileceğini hissettiren bir ifadedir bu. Ardından anlatıcı-yazar, tıraş olmak ile roman yazmak arasında bir bağ kurar. Müşteri berber koltuğuna oturduğunda “Yeni bir oyun başlıyor.” (Toptaş, 2017a, s. 8) der içinden. Bu oyun, birkaç cümle sonra anlam kazanır. Berber, dükkânda bulunan anlatıcı-yazara “Hâlâ roman yazıyor musun?” diye sorduğunda, anlatıcı-yazar “Yazıyorum.” diye cevap verir. (Toptaş, 2017a, s. 8-9) Romanın adı sorulduğunda ise anlatıcı-yazar, “Şimdilik bilmiyorum.” (Toptaş, 2017a, s. 9) der. Çünkü gerçekten bilmiyordur. Bu ifade, romanın “o anda” yazıldığını açıkça belli eder. Romanın on dokuzuncu bölümünde, berber dükkânında yer alan anlatıcı-yazarın henüz adını

koymadığı romanını tasarladığını görürüz. Anlatıcı-yazar, romanını tasarladığı için berber dükkânında otururken bile aslında bambaşka yerlerdedir, zihninde bir yolculuğa çıkmıştır, sayfalarca uzaktadır.

Şehirdeki berber dükkânından çıkan çırağın henüz dönmediğinin belirtildiği on yedinci bölümde, anlatıcı-yazar “yazar” olduğunu ve her şeyi bildiğini belirten bir cümle kurar. Bu bölümden hemen önceki bölümde Cennet’in oğlunun görünürde bir suçu yokken muhtar tarafından darp edilmesi anlatılmıştır. Anlatıcı-yazar, geç kalan berber çırağının “tıpkı Cennet’in oğlu gibi itilip kakılmasına dayanamayacağını” (Toptaş, 2017a, s. 95-96) söyler. Hemen ardından da kendi ifadesiyle “durup dururken”, “Belki de çirak dönmeyecek.” (Toptaş, 2017a, s. 96) deyiverir. Bu durum, anlatıcı-yazarın bildiği bir sırrı ağzından kaçırdığı izlenimi yaratır.

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

Anlatıcı-yazarın yaşadığı ev hakkındaki bilgiler, berber dükkânından çıktığında, çöp kamyonlarını “*Karadüş Caddesi’ndeki apartmanın üçüncü katındaki*” (Toptaş, 2017a, s. 214) evinden daha önce de gördüğünü belirttiği sırada elde edilir. Üstelik romanın başka bir bölümünde anlatıcı-yazar, henüz berber dükkânında olduğu sırada, “yarattığı şehrin” içinde bulunan apartmanın üçüncü katındaki pencerede yer alan adamı görmüştür. Romanın sonunda ise, “*Apartmentın önüne geldiğimde, başımı kaldırıp üçüncü kattaki odanın penceresine baktım; her zamanki gibi açıktı. İşte bu iyi, dedim merdivenleri yorgun adımlarla tırmanırken kendi kendime, karşıma çıkan onca engele karşın hâlâ yazıyorum demek ki...*” (Toptaş, 2017a, s. 255) der anlatıcı-yazar. Onun bu sözleri, berber dükkânında oturan anlatıcının, anlatıcı-yazarın ta kendisi olduğunu en açık ifade eden cümlelerdir. Romanın sonuna dek gizemini koruyan, yalnızca aralarda okura sezdirilen bu durum sonunda açıklığa kavuşur.

Kayıp Hayaller Kitabı’nda da anlatının kurmaca olduğuna dair bir ipuçları verilmektedir. Bunlar arasında “...bir yandan da kasabanın kırtasiyecilerinden satın alınmış ucuz bir

dolmakalemlerle oturup gecenin bu vaktinde acaba kim yazıyor beni, dedim...” (Toptaş, 2017b, s. 249-250) cümlesi, başkişi olan Hasan’ın zihninden geçenlerin hızla aktarıldığı satırların arasına sıkıştırılmıştır. Bir yazarın var olma ihtimaline okuru da ekler Hasan: “...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 yazılıyorum, dedim...” (Toptaş, 2017b, s. 250)

Hasan Ali Toptaş, bir söyleşi sırasında “*Kim yazıyor beni?*” sorusunun metin içindeki konumunu şu şekilde değerlendirmiştir:

Kayıp Hayaller Kitabı’nın metni benim şimdiye dek okuduğum metinlerin ve bu metinleri yazarların okuduğu öteki metinlerin doğurduğu bir başka metin olduğuna ve bir yerde Kevser de ‘binlerce hikâye tadında gözükken belleklerden silinmiş bir hikâye’ye dönüştüğüne göre; artık aynı zamanda, Kayıp Hayaller Kitabı’ndaki metnin adı da ‘Kevser’dir. Başka bir deyişle, roman kişisi roman metninin kendisidir. Hatta bir adım daha atıp orada Hasan’ın anlatıcı olduğunu ve onun da ‘ağır ağır Kevser kıvamında kıvranıp duran bir hikâyenin ta kendisine dönüştüğü’nü düşünürsek, aynı zamanda anlatıcı da metnin kendisidir. Bu yüzden, o noktada metin, canlı bir roman kişisi gibi ‘acaba kim yazıyor beni?’ diye dile gelip kendi kendini sorgulamaya başlar. (Ecevit, 2017, s. 159)

Romanın kurmaca yönünü vurgulayan bir diğer unsur, Hasan’ın defteridir. Hasan’ın “sırtı siyah ciltli kocaman defter”ine ne yazdığı yahut sürekli bir biçimde bir şey yazıp yazmadığı belirsizdir. Ancak Hasan’ın bu defteri yanından ayırmadığı bilinir. Ayrıca, hâkim bakış açısıyla olayları aktaran anlatıcı Hasan’ın yazdığını vurgular: “Gülen Hasan’ın başını eğip hemen susuyordu tabii, ders çalışıyorum diye o sırtı siyah ciltli kocaman defteriyle kalemini alıyor ve gaz lambasından yayılan ışığın en uç noktasına gidip somurta somurta bir şeyler yazmaya başlıyordu.” (Toptaş, 2017b, s. 179-180) Hasan’ın “somurta somurta” yazması da önemli bir ayrıntıdır. Bu durum, onun içinde bulunduğu gerçeklerden kaçarak hayallere sığındığını gösterir. Böylece *Kayıp Hayaller Kitabı* yeniden anlamlanır. Roman kişilerinden Hamdi ve onun dedesinin Hasan’ın hayalinde yarattığı kişiler olduğu anlaşıldığı zaman, bu defterin bir ipucu olabileceği ihtimali ortaya çıkmaktadır. Hasan, hayallerini, bir yazarın hikâyelerini daktiloya geçmesine benzer bir biçimdeilmek ilmek işler. Onun defteri romanı, Hasan ise romanın yazarını temsil etmektedir. Fakat, metnin yazılış süreci apaçık bir biçimde romanda yer almaz. Okur, bu sonuca sezgi yoluyla ulaşmaktadır.

Romanın anlatıcının sözleriyle eş zamanlı olarak yazıldığını düşündüren bir diğer örnek, roman kişilerinden Kevser'in Hasan'a bakıp da o yeni bir şey demediği için yürümeye devam ettiği sahnedir. Hasan burada metni yazan konumundadır ve Kevser'i yönlendirmektedir:

Tutup Kevser'i dağlara gönderirdim sözgelimi; o garibim de, hiç sesini çıkarmadan boynunu büküp yürürdü hemen, torbasını sürükleye sürükleye üzüm bağlarını geçer, ta tepeye kadar tırmanır, kartal çığılıklarının gölgesinde durup orada soluklanır, sonra dönüp bana bakar ve ben ağzımı açıp yeni bir şey demediğim için tekrar yola koyulurdu. (Toptaş, 2017b, s. 67)

Bin Hüzünlü Haz'da, anlatıcı, roman boyunca “hâlâ oradaysanız”, “size” gibi ifadeleriyle okura seslenerek anlatının kurmaca bir gerçeklik olduğunu sıklıkla hatırlatır. Hatta, okura, “metnin içinde kaybolup gidebilmesi için çeşitli kapılar açtığını” (Toptaş, 2016, s. 31) açıkça ifade eder. Diğer yandan, anlatıcı-yazar, Alaaddin'le geçireceği geceleri betimlerken, aslında metni oluşturduğu geceleri de ifade etmektedir:

Kenarları, bize dünyanın öteki ucunda yankılanıyormuş gibi gelen incecik kalem cızırtılarıyla süslenmiş; içi sancılı daktilo tıkırtıları, alın kaşımalar, deri değiştirmeler, yarışircasına yan yana yürümeler, efkârlı efkârlı sigara içmeler, dudak bükmele, aniden kalkıp şingır şingır oynamalar ve kâğıtların beyazlığına doğru yayılan belli belirsiz gülümsemelerle doldurulmuş; hem dervişlerin çile odalarına hem de cennetin sonsuzluğuna benzeyen, bir varmış bir yokmuş tadında, uzun uzun geceler... (Toptaş, 2016, s. 23)

Bin Hüzünlü Haz'da yazar, okur ve metin aynı konumdadır. Metni aktaran anlatıcı-yazar olmasına rağmen, zaman, mekân ve Alaaddin'in belirsizliği, bir bakıma anlatıcının da belirsizleşmesine sebep olur. Yer yer okur ve metnin kendisi de Alaaddin'i arayan kişi olmakta yani bir bakıma eş zamanlı bir şekilde anlatıcı görevini üstlenmektedir. Okura ve metne kendi arayışını devam ettirmesi için imkân tanınır. Kendini “...değişik serüvenlere ait binlerce cümle taşıyan, yüzü virgüllerle dolu upuzun bir cümle gibi hissedilen” anlatıcı-yazar, “...bana benzeyen başka başka cümleleri de peşime takmış, sırf doğru yolu yitirmenin zevkini yaşayabilmek için bile isteye oyalanıyordum sanki” (Toptaş, 2016, s. 99) diyerek okuru bu oyuna nasıl dahil ettiğini söylemektedir âdeta.

Anlatıcı-yazarın arayışını anlatan “ancak kelimelerle gidiliyor ya da, kalınacaksa kelimelerle kalınıyor, kelimelerle yaşanıyor, kelimelerle gülünüyor, kelimelerle ağlanıyor ve sonunda gene kelimelerle kös kös geri dönülüyor ama” (Toptaş, 2016, s. 40) ifadesi, her şeyin kelimelerle

deneyimlendiği bir kurmaca gerçekliğin içinde bulunduğunu açıkça göstermektedir. Diğer yandan, anlatıcının Alaaddin’i aradığı sırada türlü hikâyelerin içinden geçerek sonunda kendisini “Alaaddin’in hikâyesini arayan cılız bir hikâye” (Toptaş, 2016, s. 60) gibi hissetmesi, yine kurmaca bir gerçekliğin içinde bulunduğunu açık bir biçimde belli eder. Benzer bir şekilde, anlatıcı “anlatı ormanı”nda yol alırken sonunda bu ormandan çıkmanın tek yolunun “ormanın içindeyken, dışını hayal etmek” (Toptaş, 2016, s. 109) olduğunun farkına varır. Görüldüğü gibi bu metinde yer alan kapıları açan anahtar, hayal etmek/kurmaktır.

Anlatıcı, Alaaddin’e kavuştuğu zaman, “ezik harflerin, kırık hecelerinin, parçalanmış cümlelerin, bunların etrafında uçuşan sigara dumanlarının, bu dumanların çeşitli boşluklarından gözükken çay bardağı, mürekkep şişesi, sandalye, masa ve sözlük gibi eşyaların uğultuları arasında” (Toptaş, 2016, s. 23) oturup kendi yaralarını saracaklarını söyler. Burada adı geçen eşyalar, bir yazarın çalışma ortamına ait eşyalardır ve dolayısıyla metinle oynayan bir yazarın varlığını hissettirmektedir.

İç içe geçmiş birçok hikâyeden meydana gelen *Uykuların Doğusu*’nda roman boyunca anlatıcı-yazar, kendisine ait bir odada, camların ardından şehri seyrederek, sık sık okura seslenir. Ne yazacağı bilememektedir. “Sana anlatacağım hikâyenin nereden başlayacağını bilemediğim için” (Toptaş, 2017e, s. 8) ifadesini kullanan anlatıcı-yazar, “bulanık görüntüler”in arasında savrulurken Haydar’ın camın önüne gelerek onunla konuşması ve ardından da yok olmasının ardından nihayet hikâye anlatmaya başlamaktadır. Zamanla anlattığı bütün hikâyeler birbirine bağlanır.

Uykuların Doğusu’nda roman kişilerinden Haydar ve Dayı, diğer kişilerden farklı bir işleve sahiptir. Hem metnin üretilen/yaratılan bir gerçeklik olduğunu vurgulamakta hem de üstkurmacayı desteklemektedirler. Haydar, anlatıcı-yazarın bulunduğu odada iletişim kurduğu tek roman kişisidir. Haydar’ın somut bir gerçekliğe sahip olup olmadığı kesin bir şekilde belli değildir. Romanda anlatıcı-yazarın, Haydar için, onun “cismen” var olmadığını düşündüren sözleri mevcuttur. Örneğin, Haydar bir görünüp bir kaybolurken “buharlaştırmış gibi, birdenbire” (Toptaş, 2017e, s. 9) yok olur. Haydar’ın şehir insanlarını deyim yerindeyse parmağında oynattığı sahnelerden birinde, “Haydar, karşısına çıkan engellerin arasından tıpkı bir su, tıpkı bir ışık, ya da tıpkı bir hayalet gibi şaşılabilir bir hızla akıverir.” (Toptaş, 2017e, s. 27) Anlatıcı-yazar ondan bahsederken Haydar hep camın önünde bir yerdedir. Romanın birinci bölümünde “hikâyenin nereden başlayacağını bilemeyen” (Toptaş, 2017e, s. 8) anlatıcı-yazar, Haydar’ın “şehre meydan okuyan uzun boylu bir hayalet gibi” (Toptaş, 2017e, s. 8) camın

önüne gelişiyle ürperir. Bu sahnede Haydar’ın yazarın bilinçaltına ait olduğunu düşündüren iki ayrıntı vardır. Bunlardan birincisi, yazarın Haydar’ın bu hareketinin karşısında ona “ilk kez görüyormuş gibi” bakmasıdır. İkincisi ise, ona bakarken “çocuksu bir şaşkınlık” duymasıdır. (Toptaş, 2017e, s. 8)

Haydar, daha romanın başında anlatıcı-yazarın bulunduğu odanın camına doğru gelerek ona “o kâğıtlara ne yazıyorsun sen” (Toptaş, 2017e, s. 8) diye sorar. Haydar, anlatıcı-yazarın hikâye yazdığını öğrenir öğrenmez caddeye koşarak insanlara “kaçın yağmur yağacak” (Toptaş, 2017e, s. 9) diye bağırmağa başlar ve bunu bir kâhin edasıyla gerçekleştirir. Onun bu ifadesi, bizi iki farklı noktaya ulaştırmaktadır. Öncelikle bu ifadedeki “yağmur”, yazarın anlatacağı hikâyeyi simgelemektedir. Yani Haydar’ın yağmur haberini insanlara telâş içinde vermesi, yazarın hikâye anlatacağını anlamasıyla eş zamanlıdır. Diğer yandan bu hareketinden sonra Haydar birdenbire kaybolur ve bu sırada yazarın burnuna “acayip bir yağmur kokusu” (Toptaş, 2017e, s. 9) gelir. Hemen ardından anlatıcı-yazar, yıllar evvel bu şehri felaketin eşiğine getiren yağmuru hatırlar ve roman kişilerinin hikâyelerinin kesişim noktası olan sel felaketi anlatıcı-yazar tarafından anlatılmaya başlanır. Görüldüğü gibi Haydar’ın bahsettiği yağmur, aynı zamanda anlatıcı-yazarın anımsadığı yağmurdur. Bu durumda Haydar’ın, anlatıcı-yazarın hikâye anlatacağını öğrendiği an insanlara yağmur yağacağını bildirmesi, aslında anlatıcı-yazarın hangi hikâyeyi anlatacağını da bildiğini göstermektedir. Bu, bizi biraz evvel sözünü ettiğimiz noktaya geri götürmektedir. Haydar, yazarın bilinçaltını simgeleyen bir unsurdur. Yazarın zihninin bulandığı anlarda yardımına yetişmekte ve onun hikâye anlatmaya devam etmesini sağlamaktadır.

Romanın on ikinci bölümünde, Haydar’ın yine bir anda gelerek pencerenin önünde durduğu anlardan birinde, anlatıcı-yazar cama yansıyan yüzünün Haydar’ın görüntüsüne karıştığını görür. Bu hadise, anlatıcı-yazarın kendisine dışarıdan bakıyormuş gibi bir izlenime kapılmasına neden olur. (Toptaş, 2017e, s. 158) Hemen ardından Haydar, yazara hikâyenin neresinde olduğunu sorar ve bunun üzerine anlatıcı-yazar, “asıl hikâyeyi çoktan bırakmışım da, bana asıl hikâye suretinde görünen başka bir şeyi yazıyormuşum hissine de kapılıyorum” (Toptaş, 2017e, s. 158) der. Haydar bu sırada, harflerin arasından bakıyormuş gibi olur. Bu satırlarda anlatıya dahil olan diğer kişi anlatıcı-yazarın dayısıdır. Çünkü anlatıcı-yazar aslında dayısının hikâyesini anlatmak istemektedir fakat farklı kişilerin hikâyelerinde gezinip durmaktadır. Romanın ilk sayfalarından itibaren belirli yerlerde, anlatıcı-yazarın dayısını ve onun tek katlı evini anımsadığı görülmektedir. (Toptaş, 2017e, s. 41, 59, 94, 161...) Yazar birçok kişinin hikâyesini

yazmış olmasına rağmen, romanın sonunda, aslında dayısının hikâyesini yazmak istediğini söyler. Dayısının hikâyesini yazabilmek için “yeniden” (Toptaş, 2017e, s. 7) masaya yönelen yazar, aslında romanın son cümlesinden ilk cümlesine doğru yürür. Böylece okur, yazarın dayısının hikâyesini yazmaya karar verdiğini düşünürken başa döner ve aslında tüm okuduklarının bu amaç doğrultusunda yazıldığını anlar.

Dayısının yazma eylemi üzerine söylediği ifadelerin kimi zaman Haydar’ın ağzından verildiği görülür. Anlatıcı-yazar, dayısının hikâyeler hakkında söylediği her şeyin Haydar tarafından kendisine hatırlatıldığını açıkça ifade eder. Hatta bu durum, romanda anlatıcı-yazarın Haydar’dan korkmasına neden olur.

Romanda üstkurmacanın belirginleştiği birçok bölüm mevcuttur. Örneğin yazar, hikâyesine devam ettiği sırada “önünde duran kâğıtlar”dan (Toptaş, 2017e, s. 46) bahsetmektedir. Ya da yazarın kendini bu kadar açık bir biçimde belli etmediği, örtük bir biçimde varlığını hissettirdiği duruma bir örnek olarak, radyoevindeki adamın “büsbütün kaybolup gitmesin diye, çok uzaklardan birinin onun üzerine el feneri tutuyormuş” (Toptaş, 2017e, s. 57) gibi hissetmesi gösterilebilir. Anlatıcı-yazarın dayısı, üstkurmaca ögesine en büyük katkıyı sağlayan unsurdur. Dayısının anlatıcı-yazara “Hasanım Ali” (Toptaş, 2017e, s. 254) şeklinde hitap etmesi, okuru doğrudan romanın gerçek yazarı olan Hasan Ali Toptaş’a yönlendirmektedir. Dayının hikâye yazmak hakkındaki sözleri arasında, kurmaca ile gerçeklik ilişkisi hakkında ifadeler de mevcuttur. Örneğin, dayısı anlatıcı yazara, “zaten gerçeklerin birazı gerçek değildir Hasanım Ali, bu nedenle söyleyeceğin yalanlardan bazılarını tamamlama, bırak kubbeleri eksik olsun” (Toptaş, 2017e, s. 260) diyerek kurmaca bir metinde, metnin iç gerçekliği dışında bir gerçek aranamayacağını vurgular.

Heba’da yine okurun yorumuna açık bir üstkurmacadan bahsedilebilir. Romanın ikinci bölümünde başkişi konumundaki Ziya, gördüğü rüyadan yola çıkarak anılarının peşine düşer. Bu anılar yolculuğunda, bir kuşu öldürdüğü güne de uğrar. Peşine takıldığı çocuklarla birlikte yol alırken “etrafında gezinen ayak seslerinin üzerinde ilerliyormuş gibidir aslında, aşağıya baktıkça bacaklarının durup dinlenmeden hareket ettiğini görmektedir ama nedense yere bastığını hissedememektedir.” (Toptaş, 2014, s. 62) Bahsi geçen kuşu gördükten sonra, art arda üç farklı çocuğun ona doğru koştuğunu görür, fakat bu çocukların üçü de bir anda ortadan kaybolur. Hayal âleminden uyanan Ziya, kendini rüyasını düşündüğü yerde bulur. Aslında arkadaşı Kenan’ın köyündedir ve buraya yeni gelmiştir. Kenan’la arasında geçen konuşma, Ziya’nın gördüğü rüyanın gerçekliğini sorguladığını göstermektedir:

Üstelik bütün bunları anlatırken arada bir kendisinden beklenmeyecek türden, şaşırtıcı cümleler kuruyor. Halbuki, bilirsin, bir rüyada o kadar çok konuşma olmaz. İşte bu sebeple, inan bana, benim gördüğüm rüya pek rüyaya benzemiyor.

Bence abartıyorsun, rüya değilse ne peki?

Bilmiyorum ama bu işte bir tuhaflık var. Mesela, rüyanın sonunda evden çıkarken kulağıma kâğıt hışırtıları geldi, o sırada dönüp benimle birlikte yürüyen ev sahibeme sordum, o da hizmetçim dosyalarla uğraşiyor galiba diye cevap verdi bana. Halbuki ben tam asansöre yaklaşırken, hizmetçisi olacak kız omzunda çantasıyla oradan çıktı. (Toptaş, 2014, s. 101-102)

Ziya'nın bahsettiği "kâğıt hışırtıları", bir üstkurmaca örneği olarak değerlendirilebilir. Bu kâğıt hışırtıları, yazarı ve onun kaleminin dokunduğu kâğıtlara çağrışım yapar. Ziya, rüyada olduğunu nasıl fark edebiliyorsa bir romanın içinde yaşadığını da fark ediyor gibidir. Kenan'la konuşmasının sonunda, tartışmayı noktlayan söz olarak "...belki de gerçek rüya burada oluşumdur, bilemiyorum" (Toptaş, 2014, s. 103) demesi, bu ihtimali destekler. Benzer bir durum, yine roman kişilerinden Ebecik ile Ziya'nın annesinin diyalogunda yer alır. Ebecik'in, "şu an bilmediğimiz bir yerde bilmediğimiz birisi aynen böyle pişirilmiş bir yemeğin hasretini çekiyor olabilir, bu bahsi fazla uzatmayalım bence" (Toptaş, 2014, s. 79) demesi, okuru kast ettiğini düşündürmektedir.

Romanın Rüya başlıklı ikinci bölümünde, Ziya'nın geldiği köyün adı ilk defa geçer. Ziya'nın arkadaşı Kenan'ın köyü olduğu için "Kenan Eli" olarak tanımladığı bu köyün gerçek adı "Yazıköy"dür. Toptaş'ın okuruna oyunlar oynamayı, metinlerine bulmacalar yerleştirmeyi seven bir yazar olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda, "Yazıköy" bir köy adından fazlasıdır. İlk okunduğunda zihinde "yazı yazmak için ayrılmış bir köy"ü çağrıştırmaktadır. Bu çağrışım, romanın geneline bakıldığında anlamlıdır. Sınırları biraz zorlayarak Yazıköy'ün içinden bir "yazık" sözcüğü yahut "yazık köy" tamlaması da çıkarılabilir. Ve bunlar, köy insanının eleştirilen değişimiyle, köyün iftiracı insanlarıyla, onların iftiralarıyla heba olan hayatlarla ilişkilendirilebilir. Diğer yandan, yazı sözcüğünün mecazen alinyazısı anlamına geldiği düşünüldüğünde, köyün adı farklı bir anlam kazanır. Romanda Kenan'ın da Ziya'nın da kaderi, bu köyde yaşayan insanlar tarafından çizilir. Böylece Yazıköy, kaderi, talihi yahut hayat çizgisini ifade eder.

Roman boyunca her şeye hâkim olan anlatıcı, Yazıköy’de yaşamaktadır, bu durum romanın son sayfalarında anlaşılacaktır. Ziya’nın köylülerden kaçarken çaldığı kulübe kapısı, anlatıcı tarafından açılır. Ziya’nın kapıyı çalmasıyla birlikte o zamana kadar hâkim bakış açısıyla konuşan anlatıcı, çalan kapı için “kalkıp açtım” (Toptaş, 2014, s. 306) diyerek, ben anlatıcı şeklinde konuşmaya başlar. Böylece Yazıköy, kurmaca bir dünyayı temsil eder. Ayrıca Yazıköy, romanın dördüncü bölümünün de adıdır. Bu bölümde, Ziya’nın romanda gerçekliği belirsizleşen Hulki Dede’yle bu bölümde tanıştığı ve Ziya’nın kendisini takip ettiğine inandığı, romanın ana meselelerinden biri olan kuştan Kenan’a bu bölümde bahsettiği görülür. Kenan’ın Ziya’ya bu bölümde, “hayal âleminde yaşan küçük bir çocuğa” (Toptaş, 2014, s. 142) bakar gibi bakması da önemli bir ayrıntıdır.

Romanda yazarın en büyük oyunu, yine üstkurmaca ögesiyle ilişkilidir. Ziya bir karaltı görür, Cabbar ve Numan’ın kendisinden yardım istemek için geldiği gün dağlara doğru bakarken daha önce fark etmediği bir şeye gözü takılır. Cabbar, ne gördüğünü sorduğunda işaret ederek karaltıyı göstermesine rağmen, Cabbar işaret edilen yerde bir şey göremez. Benzer bir biçimde, Kenan’a gördüğü karaltıdan bahsettiğinde, Kenan da göremez bu karaltıyı. Hatta Ziya’nın ısrarı üzerine bir kez daha bakar ve Ziya’ya, “Belki sen zihnindeki bir şeyi görüyorsunuz.” (Toptaş, 2014, s. 275) der. İlerleyen satırlarda, Kenan, karaltıyı kendisinin de gördüğünü söylemektedir. Bu karaltı, Kenan’ın ölümünden sonra, Ziya’nın köyde kendisi hakkında çıkan söylentileri Körükçü Kâzım’dan öğrenmesiyle birlikte yeniden karşımıza çıkar. Ziya önce bağ evinin önündeyken görür bu karaltıyı, sonra peşine takılan köylülerden kaçmak için dağlara doğru yol aldığında. Ziya dağlara çıkan yolda bir kulübeyle karşılaşmakta ve bu kulübenin içinde anlatıcı yer almaktadır. Bu durum, Ziya’nın devamlı gördüğü bu karaltının anlatıcı olabileceğini düşündürür.

Diğer yandan Ziya, bu kulübedeyken kendisini dışarıdan görür ve gördüğü Ziya köylüler tarafından yakalanır. Anlatıcı bu bölümde hâkim bakış açısını terk eder ve kahraman anlatıcı gibi konuşur. Sanki yaşananlar da Yazıköy’ün içindeki bu gizli kulübenin dışında kalmıştır. Başka bir bakış açısıyla yaklaşıldığında, Ziya’nın gördüğü bu karaltının aslında kaçmaya çalıştığı her şeyin birleşerek bir cisim kazanmış hâli olduğu düşünülebilir. Çünkü Ziya kaçışını bu karaltıyı gördüğü yere, dağlara doğru gerçekleştirmektedir ve aslında sığındığı kulübede kaçtığı her şeyle yeniden karşılaşmaktadır. Çünkü anlatıcı, Ziya’nın baştan sona tüm hayatını seslendiren kişidir.

Romanın beşinci bölümünde, Ziya, Kenan'a nasıl bir iyilikte bulunduğu bir türlü hatırlayamaz ve askerlik anılarına dalıp gider. Bu anıları yoklarken köyden uzaklaşır ve ormanın içine doğru yürür. Bu dakikalarda mekân ve zaman hakkındaki düşüncelerini şu sözlerle ifade eder:

Şuracıkta dediği bir tepeye, şırlıtısını işittiği bir tepeye ya da ayan beyan gördüğü, çevresi ulu çamlarla çevrili bir açıklığa çoğu kez onca gayret göstermesine rağmen bir türlü ulaşamıyordu sözgelimi. Bazen de çok uzaklarda olduğunu tahmin ettiği bir kayalığa yahut mümkün değil, oraya kadar yürümem dediği bir noktaya nasıl olduğunu bile anlayamadan akıl almaz bir hızla ulaşırıyordu. Ulaşınca da hayretler içerisinde kalıyordu tabii, durup derin bir nefes alıyor ve ne çabuk geldim yahu, ben şimdi sahiden burada mıyım diye habire sağına soluna bakmıyordu. İşte o vakit, görünmeyen bir el bilinmeyen bir yerden uzanıp mesafelerle oynuyormuş gibi geliyordu ona. Hatta bu yüzden kendine ve tabiata olan güveni azalıyor, güveni azalınca da etrafına tedirgin gözlerle bakıyordu. (Toptaş, 2014, s. 148-149)

Burada bahsedilen “görünmeyen el”, yazarın elidir. Yazar, her şeyin hâkimidir, Ziya bunu fark ettiği için kendine olan güveni azalır. Çünkü her şeyin bu elin kontrolü altında olduğunu ve hatta kendisinin de o el nereye isterse, onu nereye gönderirse oraya gideceğini bilir. Ziya'nın tedirginliği, başına neler geleceğini bilmemesinden ve kaderinin yazarın ellerine teslim olmasından kaynaklanmaktadır.

Kuşlar Yasına Gider'de metnin yazılış süreci, *Uykuların Doğusu*'ndaki gibi açık bir şekilde verilmez, fakat *Kayıp Hayaller Kitabı*'ndaki kadar gizli de değildir. Romanın ilk cümlesiyle anlatıcının aynı zamanda bir yazar olduğunu anlaşılır. Bu giriş paragrafı, yazarın iç sesinin üstkurmacayla yansıtılmasına örnektir: “İçimdeki ses uzaklara çekilmişti. Aylarca tek satır yazamadım bu yüzden, masada öylece oturdum durdum.” (Toptaş, 2017c, s. 7) Hemen ardından yazar kalemini kutusundan çıkarır, kapağını açar ve haznesine mürekkep çeker. Fakat aylardır yazamadığı gibi yine bir şey yazamaz. Telefon çalar ve annesinden babasının Ankara'ya doğru yola çıktığını öğrenir. Anlatıcı-yazarın bu cümleleri romanın sonunda tamamlanır, anlamlanır ve yine okura oynanan bir oyunun parçası olduğu ortaya çıkar. Babası Aziz Bey'in cenazesinden sonra eşyle Ankara'ya dönen anlatıcı-yazar, eve gelir gelmez kalemine davranır ve romanın başında yer alan “lacivert gövdeli kalemi çıkardım kutusundan; kapağını açtım, yavaş yavaş mürekkep çektim ve haznesi tamamen doldu mu diye kaldırıp baktım” (Toptaş, 2017c, s. 7) ifadesi, romanın sonunda yer alan “Haznesinin boş olduğunu biliyordum tabii. Doldurmak için, soluma dönüp raftaki mürekkep şişesine uzandım” (Toptaş, 2017c, s. 248)

ifadesiyle bütünleşir. Yani romanın son cümlesi, okuru romanın girişine yönlendirir. Bu durum, hemen son cümlesi ilk cümlesine bağlanan *Uykuların Doğusu*'nu akla getirmektedir. İki roman da dairevi bir kurguya sahiptir.

Romanda üstkurmaca ögesini destekleyen unsurlardan biri, kanaatimizce, anlatıcı-yazarın kızı Ayperi'nin gördüğü tuhaf rüyadır. Önce anlatıcı-yazarın eşi Seher, Ayperi'nin gördüğü rüya yüzünden uyandığını ve ağzından yalnızca “defter” (Toptaş, 2017c, s. 33) kelimesi çıktığını söyler; daha sonra Ayperi, anlatıcı-yazara, rüyasında onunla birlikte bir defterin içinde yürüdüğünü ve bu defterin “öyle böyle değil, çok büyük” (Toptaş, 2017c, s. 42) bir defter olduğunu söyler. Rüyaya göre, anlatıcı-yazar ve Ayperi bu defterde yürürken birdenbire kocaman bir kalem düşer, bu kalemi birlikte tutarlar ve bir daire çizerler. Bu daire sayesinde oluşan boşluktan defterin dışına çıkarlar ve çıktıkları gibi de gökkuşağının üstüne düşerler. Anlatıcı-yazar, kızına, gökkuşağının tüm renkleri içerdiğini ve tüm renklerin karışımının da yine beyaz olduğunu söyler. Ve ekler: “Beyaz da tüm renklerin birleşimi olduğuna göre, demek ki biz yine beyaz bir yere düştük. Defterin dışına çıkıyoruz diye öteki sayfaya düşmüş olabiliriz yani, öyle değil mi?” (Toptaş, 2017c, s. 43) Bu yorum, yazma ve okuma sevdasına tutulmuş bir kişinin istese de bu kocaman defterin içinden çıkamayacağını vurgulamaktadır âdeta. Anlatıcı-yazarın bir defterin içinde yer alması ve üzerine kalem düşmesi, yazdıkları altında ezilmesi durumunu düşündürür. Anlatıcı-yazarın ezilip ezilmediği de kesin bir şekilde belli değildir, çünkü kızıyla birlikte diğer sayfaya düştüklerini düşünür.

Sonuç ve Öneriler

Hasan Ali Toptaş'ın romanlarını gerçeklik odağında değerlendirdiğimiz bu çalışmada, yazarın romanlarında öne çıkan ve tekrar eden meselelere değindik. Bu meseleleri romanlardan örneklerle ortaya koymaya çalıştık. Gerçeklik odağında bir çalışma meydana getirmek, bir romancının romanlarını bu odakta incelemek, romanlarda yer alan bütün meseleleri bir şekilde ele almak demektir. Bu nedenle, çalışmamızın bütünlüğünü ve anlaşılabilirliğini zedelememek adına, “gerçeklik”le ilişkili kategoriler üzerinden ilerledik: Belirsizlik, şüphe, oyun, metinlerarasılık ve üstkurmaca.

Toptaş'ın romanları, somut gerçeklik/soyut gerçeklik yahut yaşamsal gerçeklik/yazımsal gerçeklik gibi iki temel gerçeklik evrenine ayrılmaya uygun değildir. Onun romanlarında

kişiler, durumlar ve bazı öğeler -tek başlarına da- farklı gerçekliklerin temsilcileri olarak ele alınabilir. Biz de parçadan bütüne, belirlediğimiz kategorilere dahil edilebilecek unsurlar üzerinde durmaya çalıştık. Bu unsurları, yazar-okur-metin üçgenini dikkate alarak yorumladık.

Yazarın romanlarının özellikle “kurmaca”yı önceleyen nitelikleri üzerinde durduk. Fakat bu durum, romanların bütünüyle toplumsal meselelerden soyutlanmış olduğu anlamına gelmemektedir. Hatta bazılarına eleştirel gerçeklik bağlamında yaklaşmak mümkündür. Toptaş’ın romanlarında, bazı meseleler, eleştiri unsuru olarak yer almaktadır. Fakat bu eleştiriler, romanın yazılma amacı olmadıklarını açıkça gösterirler. Diğer yandan Toptaş, kasabada büyümüş olmanın verdiği birikimi de romanlarına yansıtmaktadır. Onun romanlarında köy ve kasaba insanının hayatına ait gerçekler bulunurken, bu gerçeklerin aktarılış biçimi yazarın metne karşı tavrında bir değişime sebep olmaz. Bu nedenle onun metinlerini herhangi bir akıma dahil etmeye çabalamak yerine, onları içerdikleri “karnaval coşkusu”na odaklanarak değerlendirmek, uygun olacaktır.

Yazarın romanlarında kendi hayatından izler bulmak da mümkündür. Fakat okur merkezli bir çalışma meydana getirdiğimiz için romanların bu yönü üzerinde durmamayı tercih ettik. Bugüne kadar yazar hakkında yapılan birçok çalışmada, bu nitelikler tespit edilmiş durumdadır. Diğer yandan bazı romanlarda büyülü gerçekçi unsurlar yer almakta ve Toptaş bazı araştırmacılar tarafından büyülü gerçekçilik akımına dahil edilmektedir. Toptaş’ın her ayrıntısıyla büyülü gerçekçi yazarlarla benzer özellikler gösterdiğini söyleyemeyiz, fakat bazı yönleriyle büyülü gerçekçi olduğunu kabul edebiliriz. Yazarın geleneksel unsurlardan yararlanması, romanlarına olağan dışı hadiseler yerleştirmesi, roman kişilerinin olağan dışı hadiseler karşısında tepkisiz kalması, büyülü gerçekçi metinlerde yer alan niteliklerdendir. Fakat bu unsurları da bir başlık açarak değerlendirmek yerine malzeme olarak romanlarda öne çıkan unsurları kullanmayı tercih ettik.

Toptaş’ın romanlarında bir tür “iç metinlerarasılık” olduğunu, yani romanlarında diğer romanlarına yapılan türlü göndermelerin bulunduğunu tespit ettik. Bu göndermeler, bilinçli bir okurun gözünden kaçmayacak niteliktedir ve yazarın okuruna oynadığı bir oyuna dönüşmektedir. Diğer yandan, yazarın romanlarında kurguyu şekillendiren unsurlardan biri, “belirsizlik” atmosferidir. Yazarın “gri renkli” romanları, bir tür bulanık gerçekliği temsil etmektedir. Romanlara hâkim olan bu atmosfer, okurun metinle olan bağını da etkilemektedir. Belirsizliği destekleyen unsurlardan gerçeklik sorgulamaları ve varoluşsal şüphe, yine romanlarda ortak olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, roman kişilerinin kendi

varlığından bile şüpheye düştüğü durumlar söz konusudur. Kurgudaki gerçek-hayal çatışması, okurun zihninde de benzer bir çatışmaya yol açmaktadır.

Yazarın üstkurmaca ögesinden yararlanması, romanlarındaki gerçeklik algısını etkileyen unsurlardan biridir. Toptaş'ın romanlarında üstkurmaca örtük yahut apaçık bir şekilde yer almaktadır. *Sonsuzluğa Nokta* dışındaki bütün romanlarda bir üstkurmaca ögesinden bahsetmek mümkündür. Bu durum *Gölgesizler*, *Uykuların Doğusu* ve *Kuşlar Yasına Gider*'de apaçık bir şekilde yer alırken, *Kayıp Hayaller Kitabı*, *Bin Hüzünlü Haz* ve *Heba*'da daha gizli bir şekilde mevcuttur ve türlü yorumlara açıktır.

Değerlendirmelerimiz, Toptaş'ın gerçeklik zeminini farklı şekillerde kullanan bir yazar olduğu kanaatine varmamızı sağladı. Bu doğrultuda, onu bir yazar olarak modernist, postmodernist ya da büyülü gerçekçi bir kalem olarak tanımlamaktan kaçmakta haklı olduğumuzu da gösterdi. Toptaş'ın romanları hem modernist hem postmodernist hem de büyülü gerçekçi unsurlarla örülüdür. Diğer yandan romantiklerle, realistlerle de bağı olduğunu söylemek mümkündür. Romanlarında metinlerarasılık düzleminden yararlanarak bazı yazarlara ve klasik anlatılara atıfta bulunmaktadır. Bu nedenle Toptaş'ın çağına ayak uyduran bir yazar olduğunu, fakat bunu yaparken geleneği unutmayıp geleneksel öğelere de metinlerinde yer verdiğini söylemek uygun olacaktır.

Toptaş'ın romanları, özellikle modernist ve postmodernist bağlamda, metnin “oyunsu” yönü esas alınarak yeniden incelenebilir. Yine bununla ilişkili olarak metinlerarasılık temel alınarak nitelikli çalışmalar yapılabilir. Diğer yandan, yazarın romanları, belirli bir ölçüde “yazar merkezli” okumalara açık olduğundan yazarın farklı türlerde yazılmış metinleriyle kıyaslanarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda, çalışmamızın yazar hakkında yapılacak yeni çalışmalar için bir yol gösterici olması dileğiyle.

Kaynakça

- Aristoteles. (2016). *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne*. Samih Rifat (Çev.), İstanbul: Can.
- Arslan, R. Asıl Kahraman Her Daim Metnin Kendisidir. Mesut Varlık (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* (s. 242-251). İstanbul: Everest.
- Augustinus. (2010). *İtirafılar*. Çiğdem Dürüşken. (Çev.) İstanbul: Kabalıcı.
- Brecht, B. (1980). *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*. Ahmet Cemal, Kayahan Güven (Çev.), İstanbul: Altın Kitaplar.
- Ecevit, Y. Roman Yazan Bir Şair. Mesut Varlık (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* (s. 156-165). İstanbul: Everest.
- Ecevit, Y. (2016). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim.
- Erbaş, Ş. (2017). Başlarken Yalnızsın Bitirdiğinde Daha da Yalnız. Mesut Varlık (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* (s. 11-20). İstanbul: Everest.
- Kaplan, K. (2017). Uykuların Doğusu. Mesut Varlık (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* (s. 83-87). İstanbul: Everest.
- Kundera, M. (1987). *Roman Sanatı*. İsmail Yerguz (Çev.), İstanbul: Afa.
- Talası, G. (2017). Grinin Ara Sokakları. Mesut Varlık (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* (s. 48-55). İstanbul: Everest.
- Tekin, L. (2017). Dilin Müziği, Dilin Kokusu. Mesut Varlık (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* (s. 27-47). İstanbul: Everest.
- Toptaş, H.A. (2014). *Heba*. İstanbul: İletişim.
- Toptaş, H.A. (2016). *Bin Hüzünlü Haz*. İstanbul: Everest.
- Toptaş, H.A. (2017a). *Gölgesizler*. İstanbul: Everest.
- Toptaş, H.A. (2017b). *Kayıp Hayaller Kitabı*. İstanbul: Everest.

Toptaş, H.A. (2017c). *Kuşlar Yasına Gider*. İstanbul: Everest.

Toptaş, H.A. (2017d). *Sonsuzluğa Nokta*. İstanbul: Everest.

Toptaş, H. A. (2017e). *Uykuların Doğusu*. İstanbul: Everest.