

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Hazırlayan MESUT VARLIK  Efendime Söyleyeyim

Efendime Söyleyeyim

Hasan Ali Toptaş Kitabı



HAZIRLAYAN
MESUT VARLIK

İLETİŞİM

İLETİŞİM YAYINLARI
edebiyat eleştirisi

Bu kitapta yer alan tüm yazıların telif hakları,
yazarların ortak kararıyla Nesin Vakfı'na bağışlanmıştır.

*Asaf Koçak'ın ve Madımak faciasında kaybettiğimiz
tüm değerlerimizin unutulmaz acısına, anısına...*

İletişim Yayınları 1479 • Edebiyat Eleştirisi 10

ISBN-13: 978-975-05-0771-7

© 2010 İletişim Yayıncılık A. Ş.

1. BASKI 2010, İstanbul

EDITÖR Belce Öztuna

KAPAK Suat Aysu

UYGULAMA Hüsnü Abbas

DÜZELTİ Sena Danışman - Pelin Aksoy

DİZİN Özgür Yıldız

BASKI ve CİLT Sena Ofset

Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11

Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları

Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

Hazırlayan
MESUT VARLIK

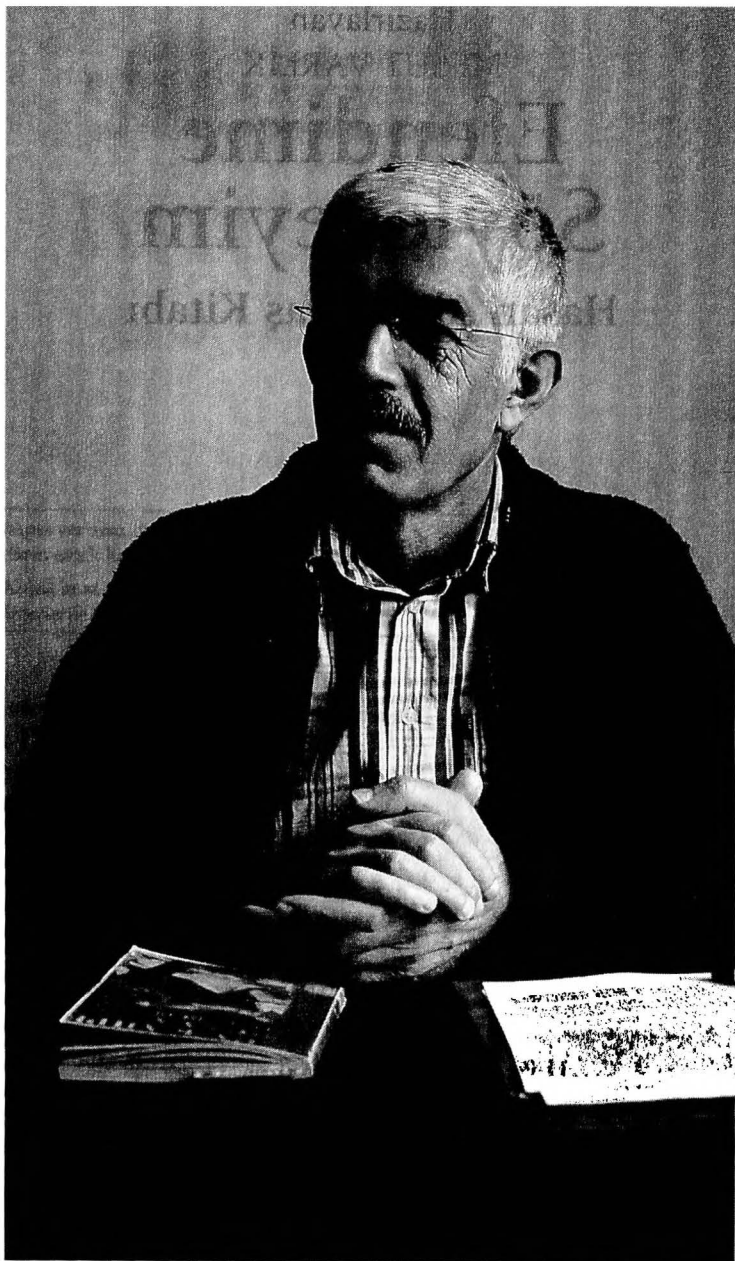
Efendime Söyleyeyim

Hasan Ali Toptaş Kitabı



i l e t i ş i m

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>



İÇİNDEKİLER

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

"Ne bozkıra sığan bir kalabalıktır tabii bu, ne göze..."

Asip Dağı'nın Eteklerinde

MESUT VARLIK 17

"... yaşam o kadar basit ki tanrının eşyaları bugün de karmakarışık..."
ve diğerleri

Hasan Ali Toptaş Olayı ve HAT Metinleri Üzerine İlk Tezler

MESUT VARLIK 29

"Bu konuda, yıllardır herkes başka bir şey söylüyormuş..."

"Gölgelerden Harflere Hasan Ali Toptaş" Sempozyumu Açış Konuşması

SÜHA OĞUZERTEM 43

"Otobüsün ön koltuğuna..." / "Mahzende saklanıyor diye bildiğimiz..."

Hasan Ali Toptaş Bibliyografyası 47

“... hiçbir zaman kendimden emin olmadığım halde...”

Hasan Ali Toptaş: “Bilginin Kendisi Değil, Buharı Muteberdir...”

Söyleşi: MESUT VARLIK 53

“Dahası, siz bu söylediklerimden çok daha fazlasını işitip...”

İKİNCİ BÖLÜM

ÇEVİRMENLER

A- BAŞKA DİLLERİN DUYDUKLARI

“Derken anlamış, evet anlamış; aslında oyun oynuyorum...”

“Bizim Franz’ımızın Adı da Hasan”

STEFAN WEIDNER 93

Hasan Ali Toptaş

GERHART MEIER 97

“Dünyayı, nesnelerden bakarak anlatan...” ve diğerleri

Yaşasın Stigma!

TUULA KOJO 100

B- SAHNEYE SESLENENLER: YALNIZLIKLAR

“Dilimi sormayın,” ve diğerleri

Celil Toksöz: “Ben *Yalnızlıklar*’ı Yönettikçe, Benim de Yalnızlıklarım Çoğalmaya Başladı...”

Söyleşi: MESUT VARLIK 105

“İlkin, insanların büyük kötülöklere yol açan...” / “... bu karmaşık yaşam korkuturdu beni...”

***Yalnızlıklar*’ı Nasıl Paylaştım**

VICTOR BOTTENBLEY 111

Mahir Günsiray: “Oyun Kısa Sürüyor Ama Bana Bir Ömür Gibi Geliyor...”

Söyleşi: MESUT VARLIK 116

“Çoğunluğun işlettiği kocaman bir uyumun...” / “İlkin, insanların büyük kötülöklere yol açan...”

Kamucan Yalçın: “Kelimenin Tam Anlamıyla ‘Metni Çaldık’”

Söyleşi: MESUT VARLIK 120

C- PERDEDE GÖRÜNENLER: GÖLGESİZLER

“Sonra, gide gide varacağım yere vardım ben...” / “İçimdeki çocuk hâlâ karanlıktaydı çünkü...”

Hakan Karahan: “Gölgesizler Zeki Bir Film!”

Söyleşi: MESUT VARLIK 126

“Hasan Ali Toptaş’ın Gölgesizler’i...” / “Yazar, metni konuşan...”

Ümit Ünal: “Bu Film, Gölgesizler’den Çıkacak Filmlerden Sadece Biri”

Söyleşi: MESUT VARLIK 137

“Yalnızlığı ne çok duymuş olmalı...” / “Her biri yazarın ta kendisi...”

Altan Erkekli: “Yazıktır O Ülkeye ki Kahramanlara İhtiyaç Duyar!”

Söyleşi: EDA ÇAÇA - MESUT VARLIK 143

“...babamın, ‘herkes gibi olamadın gitti’ deyişi...”

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HAT OKUMALARI

“Bir oluyor, kırkına merdiven dayamış yorgun bir kadın edasıyla...”

ASAF KOÇAK’IN ÇİZİMİ 153

“Hikâyenin bütünlüğü daha fazla çözöl mesin diye...” / “Yeryüzüne haykırmak istediğim sözler peşimdeydi artık...”

Hasan Ali Toptaş Yazınında Çokseslilik

ALPER AKÇAM 155

“Yazıyı önünde sonunda büyük...” / “Amacı hikâyeler hikâyesine ulaşmak...”

Hasan Ali Toptaş’ın Yazievreninde Bir Takımyıldızı Olarak Benzerlik ya da İçinden Sözlük Geçen Bir Deneme...

BELİZ GÜÇBİLMEZ - ŞAMİL YILMAZ 185

“Belki bu arada, ormanınkilerle iç içe geçen şehrin...”

Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında İktidar ve Gölgesiz Erkek

ÇİMEN GÜNAY 204

“Gözlerinden pembe buğular saçarak...” / “Varlığının bilincine varılsın ya da varılmasın...”

EBRU AĞCA’NIN ÇİZİMİ 224

“Bin Edebi Haz” Ajandası

ERSİN ALTAY 226

“İnsanlar isterlerse her şeyi...” / “Bir bakıma, iyilik dediğimiz şey...”

Söyleşimlilik ve Çokseslilik Bağlamında Olağan ve Olağanüstü *Ölü Zaman Gezgini*

AYŞE (EZİLER) KIRAN 230

“Sisin içinde bir tutma eylemi...” / “Hasan Ali Toptaş’ın ‘Uykuların Doğusu’na...”

Yalnızlığa Damlayan *Mürekkep Lekesi*

MERAL ORALIŞ 258

“Yalnızlık, karanlığı çocukluğumuzdan kalmış” ve diğerleri

Hasan Ali Toptaş’ın Yazgıya Vecibesi: *Yalnızlıklar*

EDA ÇAÇA 271

Ben Bir Gürgen Dalıyım

MAVİSEL YENER 288

“Az önce gölgemde terlerini kurutup...”

Varoluşsal Arayışın, Tedirgin Taşra Yalnızlığının Romancısı

FERİDUN ANDAÇ 302

Romanda Varoluşun Romanı: *Kayıp Hayaller Kitabı*

ZEYNEP ERK EMEKSİZ 309

“Belki, diyorum kimi zaman...” / “... kuşun gözlerindeki Hasan’ı oldukça yakından...”

Yokluğun Yazılmış Şekli

ELİF TÜRKER 317

“Değişiyoruz çünkü, değişen her şeyle birlikte...” ve diğerleri

Yokolmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik

YILDIZ ECEVİT 327

Aporetik Bir Edebi Hissiyat: Hasan Ali Toptaş

BÜLENT YILDIZ 340

“... bunlar o olasılığın sesleri...” / “Kimi zaman yaratık çıldırmış bir sürüsü...”

“Ben Alaaddin’im Diyebilirim”

SİBEL ERCAN 356

“Zaten, bir zamanlar bana ak sakallı meşenin...”

Rüyasındaki Yazarın Kâtibi

MAHMUT TEMİZYÜREK 368

AYDAN ÇELİK’İN ÇİZİMİ 377

“Bütün romanlar için önsöz niteliğindeki...” ve diğerleri

Haraptarlı Nafi: Hasan Ali Toptaş

HAYDAR ERGÜLEN 379

Tanımlanması Olanaksız Bir Roman

SEMİH GÜMÜŞ 382

“Tıpkı Binbir Gece Masalları gibi...” ve diğerleri

Uykuların Doğusu’nda Harfler ve Sesler

HANDAN İNCİ 389

Uykuların Doğusu ve Bir Memur Portresi

FARUK DUMAN 411

“Kendi kendime bu soruları sorup da...”

Zamanın Uykusu: Rüya

MESUT VARLIK 420

Kendimi Çok İyi Bir Okur Olarak Tanırdım...

TACETTİN KANDEMİR 431

“Ak sakallı meşenin, yıllar önce...” / “Ben de, dur durak bilmeden...”

Hasan Ali Toptaş’ın Denemelerine Dair

NECMİYE ALPAY 435

“Hasan Ali Toptaş, Bin Hüzünlü Haz’da...” / “Ben Bir Gürgen Dalıyım’ bu
dil virtüüzü...”

Harfler ve Notalar İçin Dinleyici Notları

İSHAK REYNA 446

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DOST MECLİSİ

“Gerçi, bu hikâyelerin her ikisi de sağda solda anlatılan...”

Hasan Ali Toptaş ile “Dost Meclisi”

CEMİL KAVUKÇU 453

Meraklısı İçin: Öfkeli Bir Hasan Ali

FARUK DUMAN 458

Hasanım Ali ve Hasan Ali Toptaş

AKİF KURTULUŞ 461

Bizim Oğlanların Edebi Sırdaşlığı

ETHEM BARAN 463

Ben Hasan Ali Toptaş'la Tanışmadan Önce Ankara Kesinlikle Daha Az Mürekkep Kokuyordu

ABDULLAH ATAŞCI 470

HAT'la Geçen 10 Yılım

MAHMUT TEMİZYÜREK 477

"Artık sonunu kolayca görebildiğimizi sezen hikâye..." ve diğerleri

Hasan Ali Kılığında Bir Sonsuzluk

ŞÜKRÜ ERBAŞ 484

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONSÖZ OLMAYACAK

"Böylece, aslında hiçbir zaman hiçbir yere gidilmiyor..."

"Mahzende saklanıyor diye bildiğimiz Alaaddin..."

HASAN ALI TOPTAŞ ÜZERİNE

YAYINLAR BIBLIYOĞRAFYASI 493

YAN OKUMALAR KİTAPLIĞI 507

YAZARLAR – SÖYLEŞENLER – ÇEVİRMEN 511

DİZİN 524

ŞÜKRAN SÖZLERİ...

*Düzenlediği sempozyum ile bu kitabın kapısını açan,
değerli deneyimlerini bonkörce paylaşan ve destek olan
Süha Oğuzertem'e;*

*Çalışma boyunca görüş ve desteklerini esirgemeyen
Süleyman Akbulut'a;*

*Bu gibi teşekkür yazılarında editörlere neden teşekkür edildiğini
öğrenmemi sağlayan, görüş ve yorumlarıyla hep teşvik eden ve
yardımlarıyla bütün işleri kolaylaştıran
Belce Öztuna'ya;*

*Sevgili aileme ve daha isimlerini sayamadığım için öncelikle
kendilerinden af dilemem gereken daha birçok dostuma ve
katkıda bulunan herkese,*

Ne denli müteşekkir olduğumu ifade etmekte güçlük çekiyorum...

*Ve sevgili eşim, Edam...
Olmasaydın, bu kitabın kimbilir daha ne kusurları olurdu...
Bunca şeyin üstesinden nasıl gelirdim, bilmiyorum...
Olmasaydın, olmazdı!*

Yayına Hazırlayanın Notu

Bu kitapta yer alan yazılarda, Hasan Ali Toptaş'ın kitapları için aşağıdaki kısaltmalar kullanılmıştır. Yazılarda, Toptaş'ın kitaplarından yapılan alıntıların kaynakları, bu kısaltmalarla parantez içerisinde belirtilmiştir.

- Ö *Ölü Zaman Gezginleri*, İletişim Yayınları, 2009
 - Y *Yalnızlıklar*, İletişim Yayınları, 2009
 - S *Sonsuzluğa Nokta*, İletişim Yayınları, 2009
 - G *Gölgesizler*, İletişim Yayınları, 2008
 - K *Kayıp Hayaller Kitabı*, İletişim Yayınları, 2009
 - BB *Ben Bir Gürge Dalıyım*, İletişim Yayınları, 2009
 - B *Bin Hüzünlü Haz*, İletişim Yayınları, 2009
 - U *Uykuların Doğusu*, İletişim Yayınları, 2009
 - H *Harfler ve Notalar*, İletişim Yayınları, 2008
-

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Ne bozkıra sığan bir kalabalıktır tabii bu, ne göze, ne de akla... Çünkü, hemen hemen her ırktan, her dinden ve her dilden çeşit çeşit insanlar vardır içinde. Üstelik, şimdikine göre daha zengin, daha yeşil ve daha vahşi gözüken Asip Dağı'nın eteklerinden başlayıp da ufka doğru dalga dalga yayılıp giden bu insanlar, bir aradaymış gibi yan yana ve iç içe durmalarına rağmen, bozkırın farklı zamanlarında yaşamaktadırlar. Bu yüzden, bir bölümü o anda Asip Dağı'nın bağrından sökülen taşlardan, doruklardan sürüklenip getirilen ağaçlardan ve bozkırın rengini taşıyan yüzleri saman çöpleriyle dolu kaba saba kerpiçlerden yararlanıp bir şehir kurmaya, bu şehrin içine çok odalı hanlar, çok kurnalı hamamlar ve çok kubbeli camilerle çok büyük kiliseler dikmeye, sokaklara çekidüzen vermeye, ya da akla hayale gelmedik yerlerden su kanalları geçirip köşebaşlarına ve meydanlara alnı kargacık burgacık yazılarla süslenmiş her biri birbirinden gösterişli çeşmeler oturtmaya çalışırken; bir bölümü de aynı şehri, daha kurulup doğru dürüst bir şekle girmeden, ele geçireceğim diye zorbaca yıkma çabasındadır.

Bin Hüzünlü Haz

Asip Dağı'nın Eteklerinde

MESUT VARLIK

Pencereden bakıyor

Hasan Ali Toptaş'ı 1994 Yunus Nadi Roman Ödülü'nü aldığında tanıdım. Tanışmamız ise daha sonra oldu. Evin salonunda ki divana yerleşmiştim. Hasta yatağımdaydım; ağrılar, sancılar, ilaçlar, bazen yükselen ateş, sanrılı uykular... Bir gece sabaha kadar Can Yücel'le burun buruna sohbet ettiğimizi hatırlıyorum. Güneşin doğuşuyla gelen bitkin uyanışlar...

O dönem *Cumhuriyet Kitap* ekini düzenli olarak takip ediyordum. Demek ki bir perşembe günü olmalı; annem bakkaldan aldığı gazeteyi ve ekini başucumdaki kitapların yanına koyuyor. Gazeteyi ve ekini yanıma alıyorum, önce gazeteyi okumaya başlıyorum; koca gözlüklerinin arkasından gözlerini bana dikmiş bakan bir adam var yanımda. Ne yapsam dikkatimi gazeteye veremiyorum. Ekin kapağında, belli ki bir yayınevi standının önünde çekilmiş fotoğrafıyla, koca gözlüklü, bıyıklı bir adam duruyor. Yunus Nadi Roman Ödülü'nü, Hasan Ali Toptaş adlı bu adam almış. Adını daha önce hiç duymamış, yazdığı hiçbir şeyi okumamıştım. İçeride onunla yapılan bir söyleşi vardı galiba. Yıldız Ecevit'le miydi? Yoksa o çok sonra mı yayınlanmıştı?

Böyle bir hissiyatı daha önce de başıma gelmişti. TRT’de program yaptığı ilk yıllarda Selim İleri’yi tanıdım. Küçük bir çocukken, çok da bir şey anlamadan, izlerdim. Ona bakardım; bana bir şey söylüyormuş gibi... Tanışmamız ise daha sonra oldu.

Dergide Hasan Ali Toptaş ile ilgili yazılmış her şeyi, “Kimsin sen? Bu nasıl bir bakmaktır?” diye diye okudum. Sonra sonra başka dergilerde de üzerine yazılarla, kendisiyle yapılan söyleşilerle karşılaştım. Bunları okudukça, ona dair merakım gitgide artıyordu. Okuyacağım gün yaklaşıyordu!

1996 yılında TÜYAP Kitap Fuarı hâlâ Tepebaşı’ndaki eski yerindeydi. Can Yayınları’nın standında kitaplara bakıyorum, *Gölgesizler*, diğer bütün Can kitaplarının arasında kapağı farklı olan yegâne kitap. Günü gelmiş, alıyorum kitabı. Tam kasadan ayrılırken, standın en uzak duvarına omzunu dayamış, karşısındakiyle sohbet eden bir çift göz. İnanamıyorum, stand görevlisine “Şuradaki bey, Hasan Ali Toptaş mı?” diye soruyorum. Nasıl bir sesle sormuşsam, gülümseyerek “Evet,” diyor, “tanışmak ister misin?”

“Olur mu?”

“Kendisine soralım...”

Geliyor, “Merhaba,” diyor. Sonra o başka ne söylüyor, ben ne cevap veriyorum, hatırlamıyorum. Bildiğim iki şey var: “Sevgili Mesut’a / daha güzel bir dünya için” yazarak *Gölgesizler*’i imzaladığı ve nereden, nasıl cesaret bulup söylediğime bugün hâlâ şaşırdığım, kendisiyle eğer kendisi de kabul ederse yani kendisine mektuplaşmak mektup... bir şeyler söylediğim ve onun da bana o (hıncırca gülümseyen) görevliden aldığı not kâğıdına Sincan’daki bir posta kutusunu mektup adresi olarak yazıp verdiği...

Aynalarda HAT gölgeleri

Böylece, Hasan Ali Toptaş’ın bendeki imzalı en eski kitabı 6.11.1996 tarihini taşıyor oldu. Demek ki tanışalı on dört yıl kadar olmuş. O dönemlerimi düşündüğümde, hevesli ve acemi

bir okur olduğumu hatırlıyorum: Değişen bir şey olmamış. Has yazarların karşısında “hevesli ve acemi bir okur” olmaktan öte duyguların içimde oluşmasından; artık *okur* olmayan bir *yazar* olmaktan, Tanrı beni korusun.

Birkaç gün içerisinde bitirmiş olmalıyım *Gölgesizler*’i. Kitabın son satırında yediğim tokadın izi hâlâ yanağımdadır...

Çok uzun aralıklarla mektuplaştık. Ona yazdığım mektupların çok azını okudu; çünkü yazdıklarımın çoğunu göndermeye değer bulmuyordum... Sanırım henüz ikinci mektupla birlikte, *Bir Gülüşün Kimliği*, *Yoklar Fısıltısı* ve *Ölü Zaman Gezgini*’ni göndermişti. Havalara uçmuştum tabii. Döne döne okumuştum onları. Ben de ona şiirlerimi göndermiştim, daktiloya çekip. Bir cesaret daha; yazdığım bir hikâyeyi gönderdim. Bir hikâyenin içinde çok fazla şeyi birden vermeye çalışıyorsun; senin kalemin şiire daha uygun, ondan ayrılmamalıysın bence, demişti...

Sonra mektupların yerini uzun aralıklı telefon görüşmeleri, sonra sonra imeyler¹ almaya başladı. Çok nadiren de olsa hâlâ mektup göndermeye devam ediyorum...

Bu kitabı hazırlarken Hasan Ali Toptaş arşivimi, notlarımı defalarca elden geçirince fark ettim ki; ben bu kitaba daha o zamanlardan hazırlamışım kendimi.

Buraya kadar anlattıklarım, “*Efendime Söyleyeyim*’in öznel tarihi”nin başlangıcıydı...

Gölgelerden harflere

“*Efendime Söyleyeyim*’in gerçek tarihi”nin başlangıcı ise 20 Aralık 2008 Cumartesi günü, İstanbul Bilgi Üniversitesi’nin Silah-tarağa (Santralİstanbul) Kampüsü’nde E3 binası 101 nolu salonda Hasan Ali Toptaş’ın edebiyatımızdaki 25. yılı ve kendisinin 50. yaşı adına gerçekleştirilen *Gölgelerden Harflere Hasan*

1 “E-mail” ya da TDK’nın dâhiyane önerisi olan “elmek”in yerine Süha Oğuzertem’in bu harika çözümüyle karşılaştığımda çocuklar gibi sevindim. Sonradan öğrendim ki kendisi de Tuncay Birkan’dan edinmiş bu kullanımı. Süha Bey “e-meyl” şeklinde kullanıyor ama ben böyle bir yorumla, “imeyl” ile yola devam etmeyi tercih ettim. Sağolsunlar...

Ali Toptaş Sempozyumu'dur. Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü adına Süha Oğuzertem'in organize ettiği sempozyumun afişini görür görmez Hasan Ağbiyi aradım; sempozyumdan önce birer kahve içmek için sözleştik. Sözleşme yerimize vardığımda, İletişim Yayınları'ndaki editörü Belce Öztuna ile oturmuş, sohbet ediyorlardı. Heyecanını, korkusunu bastıramıyordu; önündeki küllük dolup dolup boşalıyordu.

Sempozyum için Süha Bey, kendisi gibi sessiz, naif ve keyifli bir program hazırlamıştı. Hasan Ali Toptaş için artık bir kitap hazırlanmasının zamanının geldiği, en azından bu sempozyumdaki bildirilerin kitaplaştırılması gerektiği düşüncemi Belce'yle paylaştım; o da benimle hemfikirdi. Sempozyum boyunca çıktığımız her sigara arasında bu fikir biraz daha olgunlaştı ve benim bir içerik taslağı hazırlamam üzerine sözleştik.

Kitabın içerik taslağını hazırladım ve yayınevine, Belce'nin yanına gittim. Hazırladığım içerik taslağı büyük ölçüde aynı kaldı ve zaman içinde gelişti, olgunlaştı. İlk zamanlarda ayrı bir kitapçık olarak bakılan sempozyum bildirilerinden, yayımlanmak üzere Süha Bey'e ulaşanlar kitaba dâhil edildi. İçerik taslağından iki bölümü çıkarmak durumunda kaldım: Kitabın sonuna Hasan Ali Toptaş'ın kaleme almasını isteyeceğim, "Kendi Üzerine Okumak" başlığında bir bölüm koymuştum. Emelim, "Okuyana Mektup" tadında bir metne daha kavuşabilmektir. Fakat o bölüm için sadece bir teşekkür yazısı yazabileceğini söyleyince, bu bölümün yazarı mahcup olmaya çağırmaktan öte bir anlamı olmayacağını düşünerek, çıkarmayı doğru buldum. Diğer ise, Toptaş'ın başka dillere çevrilen kitapları üzerine oralarda yazılan yazılara yer vermek istediğim, "Dünyanın Duydukları" başlıklı bölüm. Ne yazık ki sadece Toptaş'ın merak ettiği için Ümit Kıvanç'tan çevirisini rica ettiği, Stefan Weidner'in yazısına ulaşabildim. O yazı da "Çevirmenler" bölümünün girişinde yerini aldı.

"Başlarken yalnızsın, bitirdiğinde daha da yalnız"

Hasan Ali Toptaş ile yaptığım söyleşi, bana kalsaydı, yani sordüğüm tüm sorulara yanıt verecek olsaydı, buradakinin en az iki-

üç katı tutardı; ama kendisi makul bir insan olduğu için, bu kardarda durmamızın daha doğru olacağını söyledi. Söyleşiyi İstanbul-Ankara arasında imeyl yoluyla yaptık. Bu yolculuk sırasında bir ara Elif Türker de sohbetimize konuk oldu ve iki önemli soru ile katkıda bulundu. Toptaş yeni eseri üzerine harıl harıl çalışırken, onu oradan koparmak benim için çok acı, onun için çok zor oldu. Günlerini, sabahtan akşama dek soruları yanıtlamaya ayırdı. Daha fazlasını istemekte ısrar etmeye gönlüm el vermedi.

Toptaş ile yaptığımız söyleşinin hemen ardından gelen ilk bölümde yer alan söyleşilerin de çoğu imeyl yoluyla yapıldı. Soruların benzerliği bundandır. Yüzbeyüz yapılabilen söyleşilerde ise o sabit sorular zenginleştirilebildi. Bu tür kitapların en büyük eksikliği olarak gördüğüm çevirmenlere bir bölüm ayırabilmekten büyük mutluluk duyuyorum. Başka bir dile yapılan çeviriyle, sahneye ya da beyaz perdeye yapılan çeviri arasında bir fark olmadığını düşündüğüm için, hepsini “Çevirmenler” başlığı altında topladım.

“HAT Okumaları” bölümü için kimden yazı talebinde bulunsam, büyük bir sevinç ile karşılandım. Zaman içerisinde, çeşitli nedenlerle yaz(a)mayanlar ve sonradan katılanlar oldu. Yazarlarla konu başlıklarına ve üzerine eğilecekleri HAT metinlerine karar verme sürecinde ve metinlere yaklaşımları konusunda onları özgür bırakmaya özen gösterdim. HAT metinlerini herkesin alımlayışı, çözümleyişi farklıydı, bu kitap da o farklılığı göstermeliydi.

Neredeyse istisnasız herkesin kaygıyla yönelttiği ilk soru ise yazılarda istenen sayfa sınırlaması oldu. Bir kitapçık boyutuna yaklaşılmadığı sürece, “prensip” bir sayfa sınırı koymak istemediğimi söyledim. Herkesin derdini anlatma uzunluğu aynı olamazdı. Böylece kitaptaki yazılar arasında harika bir dengesizlik oluştu!

Handan İnci, yazısını bitirdiğini ama henüz son haline varmamış olmasına rağmen önünde elli küsur sayfalık bir metin oluştuğunu söylediğinde kendisinin belki başlangıçta planlamadığı halde HAT üzerine bir kitap –en azından bir kitapçık– çalışmasına gayriihtiyarî başlamış olduğunu görmek sevindiriciydi; ama bu uzunluktaki bir metni kitaba dâhil etmem im-

kânsızdı. Handan Hanımın hazırladığı metnin ancak yaklaşık üçte birini kitaba dâhil edebildik. Birkaç başka yazarımızdan daha biliyorum ki, yakın gelecekte HAT üzerine odaklanmış yeni kitaplar okuma mutluluğuna erişeceğiz. Bir de Alper Akçam'ın yazısında bir miktar kısaltmaya gitmek zorunlu oldu. Bu ikisi haricinde tüm yazılar orijinal uzunluğundadır!

“... olabilirdi sözgelimi.”

“HAT Okumaları” bölümünde yer alan yazılarda HAT metinlerine dair birçok noktaya açıklık getiriliyor. Bu nedenle belki de kitabın başına, sinema dergilerinde bazı yazıların hemen başına düşülen notlardan düşmek gerekiyor: “Bu kitapta, HAT metinlerinin özellikle ilk okumada okurda şaşkınlık yaratacak, ilk okumanın keyfini katmerlendirecek sahnelerinin, bağlantılarının bir kısmı açık edilmektedir.”

Bu bölümdeki yazıların sıralanışında öncelik, HAT metinlerine genel bir bakışla yaklaşanlara verildi. Ardından gelen metinler ise, öyküleri, *Yalnızlıklar*, çocuk romanı, romanları ve denemeler kitabı olmak üzere eğildikleri metne/metinlere göre düzenlendi.

Ormanın şairi

Bunu benim söylemem belki biraz garip olacak ama benimle hemfikir olacağınıza duyduğum inançtan cesaret alıyorum; “Dost Meclisi” bu kitabın en keyifli bölümü oldu. Toptaş'ın uzun yıllara dayanan dostluklarının, kalem arkadaşlıklarının küçük bir kısmı da olsa kendisi hayattayken kayıtlara geçmiş oldu. Yaşananları bugünden okumak gibi büyük bir şansa erişmiş olduk. O bölüm için ilk planımda, Şükrü Erbaş'ın yazısı en sonda değildi. Yazı geldiğinde, hiç şüphe etmeden en sona koydum. *Efendime Söyleyeyim* başlığını taşıyan bu koca mektup, Şükrü Erbaş'ın yazısının sonundaki seslenişle kapansın istedim...

Şükrü Erbaş'tan bahsetmişken... Bu kitaba isim koymak-

ta çok zorlandık. Aklımıza bir dolu seçenek geldi, hepsinden vazgeçildi. Seçenekler arasında gidip gelirken, Şükrü Bey, kendi yazısının başlığını önermiş. Bu olayı bana Hasan Ağbi anlattı. O başlığın çok iddialı olacağını söylemiş Hasan Ağbi. Şükrü Bey de (benim o sıralar önerdiğim) “‘Asip Dağı’nın Eteklerinde’ de çok iddialı bir başlık ama...” demiş. “Eh, ne güzel işte, henüz daha Asip Dağı’nın eteklerindeyim,” diyen Hasan Ağbiye, Şükrü Bey cevabını vermiş: “Hasan Ali, sen yanlış anlamışsın, oradaki Asip Dağı sensin!”

Şükrü Beyin bu isabetli cevabından mıdır bilinmez, nihayet “Efendime Söyleyeyim”de karar kılındı. Hem Hasan Ağbinin naifliğini, anlatma tadını veriyordu, hem de onun metinlerinde keyifle kullandığı ifadelerden biriydi. Bu yazının arabölüm, başlıklarını, o vazgeçilen isimler oluşturuyor.

Kitapta “gerçek” okur mektuplarının yer almasını çok istedim ama Toptaş, kendisine gönderilen hiçbir mektubu saklamadığı için (en azından bana öyle söyledi), bunu maalesef gerçekleştirmek mümkün olamadı. Elimde yalnızca mektuplaştığımız dönemden kalan, bana yazılmış birkaç mektup var; ama benim ona yazdıklarım yok.

Fakat kitabın tümünden mektupsuz kalmasına da dayanamadım açıkçası. Kitapta nihayet üç okur mektubu yer alıyor. Ersin Altay, her yazarın ihtiyaç duyacağı okurlardan. “Benim yazarlarım” dediği yazarları yakından takip ediyor, kitaplarını her fırsatta fazladan alıp tanıdıklarına armağan ediyor – bazen yeni tanıştığı birine dahi. Ersin Altay’ın yaptığı, türüne az rastlanır bir okur Don Kişotluğu... Tacettin Kandemir ise pekâlâ kitabın “Dost Meclisi” bölümünde yer alabilirdi. Zaten orada adı da anılıyor. Sağolsun, beni kırmayıp okur mektubu yazmayı kabul etti. Haydar Ergülen ise önceleri HAT metinlerindeki taşra teması üzerine bir yazı yazacaktı. Ancak birtakım nedenler art arda ve üst üste geldi; sonuçta bir okur mektubu kaleme aldı. Bu yazısını *Star* gazetesinin pazar ekindeki “Yüzlerce” üstbaşlıklı köşesinde yayımladı (28.2.2010). Kitabın ilk selamı, bilenler tarafından, böylece alınmış oldu.

Edebiyat tanrısının işçi peygamberi

İçeride, henüz yeni okurları için bir keşif teşviki ya da külli okurları için bir hatırlama jesti olarak HAT metinlerinden yapılan alıntılar göreceksiniz. Bir de, HAT üzerine şimdiye kadar yazılmış yazılardan bazı alıntılar. O sayfalarda, elimden geldiğince HAT üzerine yapılmış olumsuz eleştirilere de yer vermeyi amaçlamıştım. Edebiyat tarihine kalacağını ümit ettiğim bu kitabın bir HAT övgüsünden ibaret olmasını “prensipte” istemedim. Ama yapılan olumsuz eleştirileri defalarca farklı gözlemlerle elden geçirmeme rağmen, büyük çoğunluğuna yer vermeyi doğru buldum.

HAT üzerine bugüne kadar yapılan olumsuz eleştiriler, ne yazık ki ya belli ki kişisel hırslarla yazılmış, çarpırtımlarla dolu yazılar ya da doğrudan ideolojik formasyon nedeniyle getirilen olumsuzlamalardan ibaret. Yani aslında o yazıların odağını HAT metinleri değil, yazarların kendisi oluşturuyor. Hakkıyla yapılmış olumsuz eleştiri metinleri okuyabilmek için, anlaşılan, beklemeye devam etmemekte fayda var. *Don Kişot* veya *Tristram Shandy* ya da *Suç ve Ceza* soyundaki eserler üzerine “hakkıyla” yapılmış olumsuz bir eleştiri metni hatırlayan var mı?

Kitabın sonunda bir “Hasan Ali Toptaş üzerine Yayınlar Bibliyografyası” yer alıyor. Çokça eksikleri olduğunu, özellikle dağıtımı İstanbul’a –düzenli olarak– ulaşamayan dergi ve kitaplar konusunda büyük boşluklar olduğunu, tahmin ediyorum. Elimden geldiğince, Hasan Ali Toptaş ve HAT metinleri üzerine yazılmış, ulaşabildiğim tüm yazılara, söyleşilere vb. yer vermeye çalıştım. Olası sonraki baskılarda bu eksikleri en aza indirebilmek ve elbette bundan sonrakileri de dâhil edebilmek için desteğinize ihtiyacım var. Bu nedenle ve kitapla ilgili görüşlerinizi iletebilmeniz için bir imeyl adresi oluşturdum: HATOkumalari@gmail.com. Desteğinizi esirgemeyeceğinizi ümit ediyorum.

* * *

Bu kitap, Hasan Ali Toptaş’ın hem eserlerinin hem de kendisinin bugünden görülen bir profili olarak kurgulandı. Haya-

tı ve edebiyata yaklaşımı üzerine şimdiye kadar yapılan en ayrıntılı söyleşi, eserlerini çevirenlerin deneyimleri, şimdiye kadarki bütün eserleri üzerine yazılan inceleme yazıları, edebiyat dostlarının anıları, okurlarından mektuplar, kendi metinlerinden ve üzerine yazılan yazılardan yapılan alıntılar ile birlikte, olabildiğince geniş bir profil çıkarmaya çalıştım.

Nihayetinde, kırk kişi bir araya geldik ve on altı ayda (20 Aralık 2008 - 20 Nisan 2010) Hasan Ali Toptaş'a beş yüz sayfayı aşan bir mektup hazırladık...

Gölgelere yazılanlar

Aslında söyleyecek bir şeyi olmayan, sadece yazılmış olsun diye yazılan, hatta okuru tembelleştirmek pahasına da olsa bir işe yaradığına kendini ikna edebilmek için kitapta yer alan yazıların özetini veren giriş yazılarından çok sıkılıyorum.

Kim, nasıl istiyorsa öyle okuyacaktır, okuduklarını öyle almaktır zaten...

Sıkıcı olmayan, ama kitaba giriş yapmaya yol açan bir yazı kaleme almayı başarmışımdır umarım.

Şimdi, sessiz bir kalabalık halinde, bu koca mektubu, Asip Dağı'nın eteklerine bırakıyoruz; gözlerimiz okumaktan ve yazmaktan yorgun düşmüş...

Asip Dağı'nın eteklerinde

Kitapta belli bölüm aralarında, *Bin Hüzünlü Haz*'dan, içinden Asip Dağı'na bakılan alıntılar göreceksiniz. Asip Dağı neresidir, bilenler bilir; ama nerededir, kimsecikler bilmiyor...

Ona dair kalem gezdiren bizler, "kelime kelime genişle"yen bir hayat uykusundan kalem darbeleriyle uyanmaya gayret ediyoruz aslında. Yazdıkça uyanıyoruz; okudukça derinleşiyor uykumuz. Bu uykuların güneşe bizlerden daha yakın yerinde duruyor HAT. Aramızda onca yıllık, onca aşılmaz görünen mesafeler varken, yanibaşımızda gibi, yüzünü bizden yana çevirip başlıyor konuşmaya:

“Şu Asip Dağı’nı görüyor musun?” diyor; “Sen de görüyorsun, değil mi?” diyor; “Yazdıkça ya da okudukça o bir daha hiç kaybolmayacakmış gibi geliyor bazen bana. Bazen de o aslında hiç kaybolmamış da bir gece vakti, geceleri karanlıklara gömen atlarımıza atlayıp, uzaklar kadar uzak görünmeyen bir şehrin sokaklarında biz kaybolmuşuz gibi geliyor. Ama kaybolmaktan öyle yorgun düşmüş, kaybolmadığımıza bizi ikna edebilmek için tanıdık bir şeyler bulmaya çalışırken gözlerimize öyle kan oturmuş ki, bir köşede uyuyakalmışız. Rüyamızda Asip Dağı’nın yerini bilen kimsenin kalmadığını görüyormuşuz da sonra nefes nefese uyanmışız aynı rüyanın içinde. Sonra da uykulardan uykulara bata çıka Asip Dağı’nın yerini bilenlerin yerlerini bilenleri bulmak için başlamışız aramaya. Sokaklar, evler, şehirler, hanlar, hamamlar, dehlizler, zindanlar, mahzenler, yıllar, yüzyıllar, yeryüzü, hatta gökyüzü suretinde gördüğümüz tüm boşluklarda aramışız da bulamamışız; üstelik bu kadar ararken birbirimizi kaybettiğimiz, bir daha hiç bulamadığımız, bulup birbirimizi tanıyamadığımız da olmuş sözgeli mi. Ama bütün bunları yaparken, şöyle kımıldamadan bir durup, içimizi o şehir kadar bir nefesle doldurup, başımızı kaldırıp Asip Dağı’na bakmak aklımıza gelmemiş o uykularda doğrusu...”

... yaşam o kadar basit ki tanrının eşyaları bugün de karmakarışık...
"Çağrı", Yoklar Fısıltısı

Yalnızlık hadi gidelim'dir çoğu kez,
hadi n'olursun. .

Yalnızlıklar

Güzelliği yaratanlar nerede tükenebilir, kimlerce tüketilebilir ki?
Ben Bir Gürge Dalıyım

... yaşam dediğimiz şey, önceden yarattığı her şeyi aştığı için sürüyor.
Sonsuzluğa Nokta

Gerçek mutluluk mutluluktan anladığımız şeyler olmayabilir...
Kayıp Hayaller Kitabı

Ola ki benden sonrasındaydım ben...

Gölgesizler

... ormandan ancak ormanın içindeyken, dışını hayal ederek çıkabileceğimi düşündüm.

Bin Hüzünlü Haz

... dünyanın arzularla kurulup düşüncelerle yıkılan hayalî bir tat olduğundan da söz etmiş sonra...

Uykuların Doğusu

Bir metnin içinde yürümeye başladığımda, çoğu zaman bir kusur bulmayı değil, bir kusurla karşılaşmayı arzu ederim.

"Metinler ve Kusurlar" , Harfler ve Notalar

Hasan Ali Toptaş Olayı ve HAT Metinleri Üzerine İlk Tezler*

MESUT VARLIK

A: Sarsıntı

Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* başlıklı eserinde şöyle diyor: “*Rabelais, dünya edebiyatının en zor klasik yazarıdır. Onu anlamak için, sanatsal ve ideolojik algımızın tamamını esaslı bir şekilde yeniden kurmamız, edebi zevkin çok derinlere kök salmış pek çok talebini terk etmemiz ve pek çok kavramı gözden geçirmemiz gerekir.*”¹ Bu sözleri, “Hasan Ali Toptaş, dünya edebiyatının en zor çağdaş yazarıdır” ifadesiyle yeniden düzenledikten sonra, HAT metinlerinin altına gönül rahatlığıyla yazabiliriz. (Toptaş’ın, Türkçe edebiyatın en zor çağdaş yazarı olduğunu söylemekle de yetinebilirdim. Bu haliyle dahi fazla iddialı, hatta kastını aşan bir ifade olduğunu düşünenler çıkacaktır.)

HAT metinlerine her yaklaştığımızda, kulaklarımızı sağır eden o sesleri duymaya kalkıştığımızda; bazen Baklan Kasa-basından, bazen kayıp bir şehirden ya da bir gürgen dalından dünyaya ve dünyayla konuşan bir sessizliği duymaya çalıştığımızı şaşkınlık içerisinde kalarak fark ediyoruz, edeceğiz. An-

(*) Burada, Hasan Ali Toptaş olayı ve HAT metinleri üzerine, zaman içerisinde olgunlaşacak olan tezlerimin bir kısmını ve ilk hallerini paylaşmaktayım. Yazımı yayından önce okuyarak değerli görüşlerini paylaşan ve bu “ilk hal” notunu düşmem gerektiğini belirten değerli hocam Jale Parla’ya teşekkür borçluyum...

1 Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, Çev: Çiçek Öztekin, Ayrıntı Yayınları, 2005, s. 29.

cak bu, Toptaş'ı dünya edebiyatının bir parçası kılmaya belki yeter, belki yetmez.

Onun, dil ve kurgudaki yenilikçi/deneyselci ustalığı ve metinlerinde, bazen bir kelime bazen bir tasvir tercihi, bazen de kâğıt yırtığı gibi iz bırakan bir sözüyle ördüğü *anlam dünyası* ve *dünyayı anlamlandırması*, dünya edebiyatı katında bakılması gereken bir ortaya çıkışı işaret ediyor.

Ancak söz ettiğim gönül rahatlığının uzun sürmesinin imkânı yok.

Ona dair söylediklerimize dönüp baktığımızda, uçuşan boş mektup sayfalarından masalarımızı göremez olduğumuzu sarsılarak hissedeceğiz.

Sarsıntı geçecek!

Sonra “sendeleye sendeleye ürkek // bir gölge gibi, masaya doğru yeniden” yönelip, bildiklerimizi unutmaya başlayacağız...

B: Olay

Hasan Ali Toptaş'ın sahip olduğu kumaştaki yazarların değeri, ya çok ileri yaşlarında ya da vefatından yıllar sonra bilinir. Bu, genelde sanat, özelde edebiyat dünyasının terk edilmeye gitgide özen gösterilen âdetidir.

Hasan Ali Toptaş, bu “genç yaşında” nasıl oldu da okurlarla zaman açısından bu denli erken ve nicel açıdan gitgide artan sayıda buluşabildi?

Edebiyatımızda –henüz– yirmi yedi yıldır bulunan, yazdıklarının popüler bir yanı olmayan bir yazarın, bu karşılığı bulmasının nedenleri neler olabilir?

Bir Hasan Ali Toptaş olayıyla karşı karşıyayız!

Hasan Ali Toptaş, yazarlığının ilk yıllarında –normal olarak– kitaplarını yayınlayacak yayınevi bulmakta çokça güçlük çekmiş; sonunda aynı deritten muzdarip birkaç yazar arkadaşıyla birlikte bir dergi çıkarmak ve kitaplarını da o dergi için kurulan yayınevinden, kendi aralarında topladıkları parayla yayınlamak yoluna başvurmuş bir yazar.

Aynı zamanda, başvurduğu öykü ya da roman yarışmaların-

dan (lise yıllarından itibaren) hep birincilik ödülüyle (Kültür Bakanlığı'nın Mansiyon ödülü hariç) çıkan bir yazar. Buraya kadar, "kitapları ödüller alan ama yayınlanamayan, yayınlansa da okurla buluşamayan yazar" profiline uygun bir seyirden söz ediyoruz. Ama bu hikâyenin, kitapların bir şekilde yayınlandıktan çok ama çok uzun yıllar sonra okurla ancak buluşabildiğini söylemesi beklenirken, öyle olmuyor. Neden?

B/a: HAT'ın sadece bir değil, üst üste birçok dosyası ödül aldı. Birkaç yılda bir HAT'ın bir ödül aldığı haberleri dergilerde yer aldı, almakta. Bu, dikkatlerin ona doğru yönelmesini sağladı.

B/b: Ödül alan edebiyat eserlerinin soğuk, anlaşılmaz, okunamaz, tatsız oldukları yönünde genel bir okur önyargısı olduğu bilinir. (Bu önyargının bütünbütüne haksız olduğunu söyleyebiliyor olsaydık keşke...) Ama bu güçlü ve yaygın önyargıya rağmen HAT'ın bir eserini ilk kez okuyan birinin ilk tepkisi genelde diline ve kurgu yeteneğine hayranlığını dile getirmek oldu. Bu ilk intiba, birçok şeyi birden etkiledi.

B/c: HAT metinlerini okuyup beğenmeyenler de oldu elbette ama onlar da ya hemen kendi yollarına devam etti ve bir daha dönüp bakmadı; ya da etrafta dönen onca övgüye dayanamayıp yeni kitabını/diğer kitaplarını okudu. Beğenenler de beğenmeyenler de dayanamayıp üzerine yazılar kaleme aldı. HAT metinlerinin, ancak has metinlerin sahip olduğu bir özelliğini gösteriyor bu: Yazmak ihtiyacı uyandırması.

B/ç: Bir cevap - Bir soru: Bol ödüllü bir yazar olarak Hasan Ali Toptaş'ın bu denli ilgi devşirmesinin, ödüllü yazara karşı dikilen okur önyargısının kırılmaya başlamasında –diğer ödül alan ve beğeniyle okunan yazarların eserlerinin yanına eklenecek– önemli bir etkisi oldu – mu?

B/d: HAT'ın sade ve basit bir dili yok. Her anlamıyla yüklü ve yoğun bir dile sahip. Bu yükte bir dili, kolay okunacak düzende

kullanıyor. Bu kolay okunurluk, onun yazarken gözettiği, metnin müziğine verdiği önem ve büyük dil işçiliğinden kaynaklanıyor. Kolay okunabilir olmak ile kolay anlaşılabilir olmak *arasında dağlar vardır oysa...*

B/e: HAT metinlerinde yoğunlaşan okur ilgisinin nedenleri arasında, dil tadı meselesi, ayrı bir önem taşıyor. Türkçe'nin gitgide hızlanan değişimi, okurlarda dil tadına yönelik bir açıklık ve –dolayısıyla– hassasiyet yarattı. HAT'a gösterilen ilginin artarak devam etmesinde bu hassasiyet, önemli bir yer işgal ediyor.

B/e.a: Bu, bazı dilcilerin “Türkçemiz elden gidiyor” yakarılarına malzeme olacak bir durum değil. Eğer elden giden bir dilden bahsedeceklerse, önce kendi yazdıklarını yeniden gözden geçirmeleri gerekecek.

B/f: Türkiye’de iyi okurlar önemli bir sayıya ve seviyeye ulaştı (Az olduklarından hep şikâyet edeceğiz; az olmaya hep devam edecekler) ve bu okurlar, iyi metinler okuyabilmek istiyor. “Zeki” ama “dil tadı olmayan” yığınla metin var artık Türkiye’de – ve dünyada. Ama okur, HAT ile aynı soydan gelen kalemlerin metinlerini yıllardır, ısrarla alıyor, okuyor ve seviyesizliğin vasatı hale geldiği yayın piyasasında, kitapçılarda bu gibi eserlerin hep raflarda ve önlerde tutulmasını sağlıyor.

B/f.a: “Uluslararası Bestseller” kitapların, ellerinden gelse dünya nüfusuyla aynı sayıda sattığını söyleyecek yayınevlerinin bastığı kitapların, bırakın ellinci yıla özel baskı yapmasını, ellinci haftasında adlarını kimsenin –okuyanlar dâhil– hatırlamadığını görmek sevindirici. Bütün bu söylediklerimden, pembe gözlüklerle konuştuğumun anlaşılmasını da istemem. HAT ve onun akrabası olan kalemlerin “popüler”leşmesinde çok daha başka etkenler de yer alıyor. Burada sadece ve tamamıyla HAT’a odaklanıyorum.

B/g: HAT'ın okurlarla buluşmasının ateşini, kendisiyle yapılan söyleşilerde söylediklerinin de harlandırması olmasa düşünülmeli. Dilindeki özene hayran kaldığı yazarın “hakikaten”

dile özen gösterdiğini, anlatışındaki naifliğe hayran kaldığı yazarın “hakikaten” naif olduğunu görmesi, okurun “ilgi”sinin “aşk”a dönüşmesinde etkisi olmalı. Hasan Ali Toptaş’taki *kelam ediyor olmanın* ve HAT’ metnilerindeki *kelimenin yükünü* sırtlama gayretini ve sorumluluğunu bugün artık çok az yazar da ve eserde (Az olduklarından hep şikâyet edeceğiz; az olmaya hep devam edecekler) görüyoruz. Okur böylece “Hız Çağı”nın toz dumanına gizlenenlere çok önemli ve –söze dökülecek olsa– çok ağır bir mesaj iletmış oluyor.

B/g: HAT metinleri, ilk harfinden son harfine dek “Türkçe”dir. Bunu hiçbir şekilde milliyetçi vb. bir vurguyla söylemiyorum. Joyce metnlerinin “İngilizce” olduğunu söyler gibi söylüyorum.

HAT, sahip olduğu “yegâne” dilin içerisinde yaşıyor, nefes alıyor, duyumsuyor, yazıyor. Her şeye o dilden gidiyor, her şey ona o dilden geliyor. HAT, bütün damarlarını, eline geçirdiği her türlü dünya edebiyatı etkisine açık tutarken, bedeninin Türkçe’de kalıba dökülmüş olduğunu gösteriyor.

Tüm yeniliklerine, tüm farklılıklarına, tüm garipliklerine rağmen, HAT metnlerinden geriye “eski bir tanıdık” hissinin kalması bundan.

Okurlarında, onu bütün tanıdıklarına duyurma ihtiyacını doğurması da – eski bir dostla yeni tanışmış da, sevincini paylaşmak ister gibi...

B/h: Toptaş, Ankara’da yaşayan ve orada(n) “ün”lenen bir yazar. Onun İstanbul’da olmayışına uzun yıllar üzüldüm; aklım başıma gelince de birçok yazarın onun yerinde olmayışına üzülmeye başladım.

Yayın dünyamızın merkezi olan İstanbul’un, kalemleri tüketen, içini boşaltan ve aynı zamanda içi boş olanların vitrinlerde gözümüze sokulduğu bir yer haline geldiğini (Ne zamandır böyle?) görmek gerekiyor. Nice yazarların ebeliğini yapan İstanbul, bugünün kısır yayın (= pazarlama) dünyasının kara deliği haline gelmekte!

Hasan Ali Toptaş, yayın dünyamızın pazarlama pazarından ve onun aktörlerinden uzakta, evinde, yere uzanıp, daha iyi yazabilme kaygısı içinde olmanın lüksünü yaşıyor. Bugüne kadar yaşadıklarının “lüks” olarak ifade edildiğini okuduğunda bir an için garipseyecektir belki ama İstanbul’daki yayın pazarında tutunabilmek için yapmadığı kalmayanların yanında, içinde bulunduğu ve onlardan hareketle davrandığı kaygıların artık “lüks” sınıfına girdiğini kendisi de teslim edecektir sanırım.

Ve bu durum, bu lükse ne kadar çok ihtiyacımız olduğunu hatırlatıyor; hem yazarlar, hem okurlar için. Bir okur için, okumakta olduğu metnin yazarının, şu anda evinde kâğıda uzanmış ve yazmaktan başka bir şeyi dert edinmiyor olduğunu bilmenin huzuru, paha biçilir bir lüks değil...

Şimdilik akledemediğim yönleriyle, Hasan Ali Toptaş olayının, bu “erken” bilinirliğin çerçevesini çizmeye çalıştım. Az önce de belirttiğim gibi, bunları yaşayan birkaç yazarımız için daha söyleyebiliriz aslında. İleride bu konunun daha çok tartışılacağını tahmin ve ümit ediyorum.

C: Vampir

HAT metinlerinin, okurlarında yazma ihtiyacı uyandırdığını söylemiştim. Yazma ihtiyacının yanına, okuma ihtiyacını da mutlaka eklemeliyim.

İyi metin, cinayet işlemlilik duygusu uyandırır; olay mahal-line mutlaka geri dönülür. İyi metin, er ya da geç, size kendini yeniden okutur. Şu ya da bu nedenle okuyamazsanız, gecelerinizi basar, rüyalarınıza girer.

İyi metin, seri cinayet fikrini tetikler. O bittikten sonra, kan çanağına dönmüş gözlerle, sıradaki cinayet için etrafınıza bakmaya başlarsınız. Kana susamış halde, yeni metinlerin izini sürersiniz.

İyi metin, intihar eğilimini arttırır. Kitabı kapatır, elinize kalemi alır, yazmaya başlarsınız.

Bütün iyi metinlerde, bu üç özelliğin herhangi biri mutlaka vardır. Bazı iyi metinlerde, ikisi birarada bulunur. Çok az iyi metin bu üç özelliği birden barındırır. Onlara bazen dünya edebiyatı raflarında, bazen de indirim sepetlerinde rastlarsınız. Bugün indirim sepetinde keşfettiğinize yarın dünya edebiyatı rafında rastlayabilirsiniz; ya da tam tersi. Dönemden döneme yeri değişebilir ama var olmaya ve var kalmaya –bir şekilde– devam eder. İyi metin, vampirleşmiştir: Ölmez!

Dişlerimizin arasında sızlayan kan tadı bizi yanıltmıyorsa, HAT metinlerinde –en azından (hangisinde olduğunu henüz bilmediğimiz) birinde– bir vampir ruhunun gezinmekte olduğunu *rahatlıkla* söyleyebiliriz.

Ç: Okur

Toptaş, Ethem Baran’la yaptıkları söyleşide, *Bin Hüzünlü Haz*’ın on yıldır hâlâ her yeni baskısında, kitaptaki “dizgi hataları”nın sürdüğünden dert yanan okur mektupları aldığını söylüyor. Benzerlerine *Uykuların Doğusu* üzerine dergilerde yayınlanmış yazılarda da rastlamak mümkün.

Bazı okurların okuduğu metinde karşılaştığı şeyin dizgi hatası değil, ufalanmış kelimeler olduğunu ayırt etmesi uzun sürüyor.

Ya da, bir metnin, içine doğduğu çağın ruhunu yüklenmesinin (yansıtma çabasının değil!) bir “hata” değil, o metnin erdemi olduğunu.

D: Üzerine

HAT metinleri söz konusu olduğunda; en az birkaç yanılla malûl olmaya daha en başından yazgılı bir akım-anlayış açısından yazılanlar, genelgeçer bir anlayış yerine kendi yaklaşımını geliştirmeyi hedefleyen ve kalemini bu alanda yontan ellerden çıkan yazılar ve bu iki tercihin haricinde, bireysel birikimi ve edebiyat beğenisi-görgüsü çerçevesinde kulağını metne dayayıp, ne söylediğini-ne seslediğini duymaya, duydukları-

nı anlamlandırmaya ve yüklediği bu anlamları bir biçimde yazıya dökmeye çalışanların yazıları olmak üzere temelde üç ana yoldan verimler alındığı söylenebilir.

Bunun elbette hemen tüm yazarlar için geçerli olduğu, zaten başkaca bir yolun da henüz deneyimlenemediği söylenecektir; doğrudur. Herkesin bildiğini yeniden söylemekteki amacım, bu verimler arasında bir hiyerarşi veya yakınlık-uzaklık tesis etmek değil. Tam tersine, belirli noktalarda inşa edilmeye çalışılan bu tesisatların tamamının yüklenmeye aday göründükleri anlamları taşıyabilmekten aciz olmaya mahkûm olduklarını söylemek istiyorum. Kaldı ki önünde duran metnin ne menem bir şey olduğunun farkında olan tüm kalemler, bunu ya metinlerinde söylemeyi ya da zihinlerinin bir kenarında tutmayı atlamıyor(dur). HAT üzerine bir şey yazmaya kalkıştığımız anda, bunun bilgisiyle yola devam etmemiz gerektiği kanaatindeyim.

O metinler üzerine kalem oynatmaya başladığımız anda, o metnin “kendi”sine dair bir şey söyle(ye)miyor olduğumuzu bilerek kâğıdı önümüze çekmenin en azından kendimiz için bir anlamı olacağını düşünüyorum. Bu, kendinden başkasına yazmamak değil, tıpkı hikâyenin ancak kendine ulaştığında bir şeyler anlatabiliyor olması gibi, kendimiz için bir anlamı olmayan bir metnin esasında kimse-hiçbir şey için bir anlamı olmayacağını söylemektir.

E: Anlam

HAT metinleri, *anlamaya* çalışarak okudukça anlamsızlaşan; öte yandan *okudukça* anlamlar sezdiren sonsuz boşluklardan mürekkep. O metinlerden çıkarmaya, kazımaya, sökme-ye, yontmaya, oymaya çalıştığımız tüm anlamların bütün bütüne kendi imalatımız, kendi kurgumuz olduğunu bilmek durumundayız. Nasıl ki hayatın anlamından bahsederken onun baştan sona kendi yüklemimiz olduğunun farkındayız; HAT metinleri üzerine konuşurken de yakamızdaki mendil gibi bunun ucunu göstermeliyiz. HAT metinleri “kendinde varolan” şeylerdir. Bu nedenle, üzerine kurgulanan her şeyi kabul eder:

Böylelikle her şeyi dışarıda bırakır. Çünkü “her şey” o’dur. Elbette, “onun” her şeyi o’dur.

HAT metinleri, neresinden bakarsak bakalım, anlamsızdır. Tıpkı hayat gibi!

F: Çocukluk

HAT metinleri bize, başka bir şeyi, başka bir biçimde anlatıyor ve o “başka” olan şey, çocukluğumuz kadar “tanıdık”.

Onların bizim için yeri ayrı...

Onları dönüp dönüp okuyoruz...

Onları anlamaktan çok korkuyoruz.

Her bir kelimesinin ne söylediği üzerine çalışmaya kalktığımızda çıldırmaktan korkuyor, dolgun parçalar koparıp bildiğimiz sularda terbiye ediyoruz.

G: Oyun

HAT metinlerinde, kelime/anlam oyunlarına (sadece Postmodern metinlerdeki anlamıyla değil) pek rastlanmaz. Bu, HAT metinlerinde oyun yoktur, anlamına gelmiyor.

Bilgisinden soyunan, dilin kendi zekâsına eğilen kalemin oyunları...

Ğ: Kahraman

HAT metinlerindeki hemen hiçkimse, bildiğimiz roman yapısı içerisindeki *karakter* ya da *kahraman* özelliklerine sahip değil. Bu anlamda bir “roman kahramanı/karakteri” yoktur HAT metinlerinde. Ama isimleri artık zihinlerimize kazınmış, sokakta görsek tanıyacağımız *kimseler* var; Kevser, Hamdi, Hasan, Haydar, Alaaddin, Bedran, Hasanım Ali, Dayı, Nuri, Muhtar, Cennet’in oğlu... Aklımızda kalanları saymaya kalkınca, neredeyse metinlerde geçen bütün isimleri sayıp dökeceğiz. Bu durumu, bir romancının başarısı ya da “kahramansız roman” tavrının bir yansıması olarak değerlendirmek, yeterli gelmiyor.

HAT, cümlelerinde kullandığı kelimelerle, cümleciklerle, ufak ufak, okura hissettirmeden, o bahsettiği *kimseye* dair bir sezgi oluşturuyor okurun zihninde. Anlattığı *kimseleri* adeta bilinçdışımıza çiziyor. Onlardan bahsederken kullandığı ortak ve farklı kelimeler, tam olarak bilincinde olmadığımız ama *algıladığımız* bir şey olarak zihnimizin bir yerlerine kazınıyor. Sokakta görsek tanıyacağımızı söylediğimiz Kevser'in kim olduğunu, nasıl biri olduğunu hadi anlat dediklerinde, söylediklerimizin bir avuç bilgi posasından ibaret olduğunu göreceğiz. Yahut biri onunla ilgili, ters bir şey söyleyecek olsa, hemen savunmaya geçtiğimizi fark edeceğiz. Çünkü HAT metinlerinde bazı *kimselerle tanışırız*.

Zihnimizin bir yerlerine fırça darbeleriyle çizdiği kimselere dair sezgilerimiz, bize özel işleyen mekanizmamız sayesinde o kimsenin –metinde yer almayan ama bilmeye ihtiyaç duyduğumuz– geri kalan ayrıntılarını kendiliğinden oluşturuyor. Metinlerinde okurları için boş satırlar bıraktığını söyleyen yazarın aslında ne söylediğini, neyden bahsettiğini bir kere daha düşünmek gerekiyor belki de...

Ğ/a: Ben bu notlarımı aldıktan iki gün sonra Haydar Ergülen yazısını gönderdi. O da HAT metinlerinde bir kahramanın, “roman kahramanı”nın olmadığını, “*yalnız kelimelerden ibaret, içleri sessizlikle doldurulmuş, nasibini bekleyen gölgeler*” olduğunu söylüyor. “Kahraman” konusunda ısrarcı davranacak olanları düşünerek belki, olsa olsa, “*antikahraman diyelim ona*” diyor. Kendi adıma, bu olası “ısrarcılar”ın karşısında “ısrarla” durmayı tercih ediyorum.

H: Değil

HAT metinlerine getirilen eleştiriler içerisinde, yazarın dile gösterdiği önem ve özen anıldıktan hemen sonra, ama bunun bir metnin roman olması için yeterli olmadığı, bir olay örgüsünün eksik kaldığı yönündeki vurgular ağırlıkta. Roman sanatının geleneği ve hâkim kuramları açısından/içerisinden bakıldığında, bu eleştirilerin haksız olduğunu söylemek oldukça güçleşiyor.

Hasan Ali Toptaş, kendisiyle yapılan birçok söyleşide, her yazdığında bir adım ileri gitmenin peşinde olduğunu açıkça belirtiyor. O söyleşilerden birinde şunları söylüyor:

Yazılan her roman, roman sanatını yeniden tanımlamalı bana göre; ona bir şeyler eklemeli ya da ondan bir şeyler eksiltmeli. Yeni bir roman yazılacaksa, başka başka nedenlerin yanı sıra biraz da bu nedenle yazılmalı. ... Okur sadece “şimdi ki zaman”ın içini doldurmaz çünkü, geleceğe doğru taşar. Bu nedenle de bana göre, romanlar kâğıda değil zamana yazılır.²

HAT metinleri, ilk yayınlanan öyküsünden son yayınlanan eserine kadar, çok değerli bir mesafenin kaydını sunuyor. Her yazdığında “*roman sanatını yeniden tanımlama*”nın peşinde olan Hasan Ali Toptaş’ın, son eseri *Uykuların Doğusu* itibariyle, roman sanatından sonraya ayak bastığını düşünüyorum. *Uykuların Doğusu* itibariyle, edebiyatta yeni kıtanın imkânı açıldı. Toptaş’ın, açtığı bu yeni kıtada ilerleyip ilerle(ye)meyeceğini şimdiden kestirmemiz, buna dair herhangi bir şey söylememiz mümkün değil. Yoluna farklı bir rotada devam edecek olsa da, edebiyat dünyasına yeni bir kıtanın katılmış olması gerçeğini değiştirmeyecektir.

Uykuların Doğusu roman sanatına dâhil edilecek olursa, bundan sonra yazılacak sayısız roman –haksız yere– eleştirilere boğulmak durumunda kalacaktır. Bunun, karmaşaya sürüklenmekten öte bir anlamı da olmayacaktır. Yeni bir edebiyat türünün ilk eserini okumakta olduğumuzu ağır ağır düşünmeye başlamamız gerektiği kanaatindeyim.

Bu yeni türe *şimdiden* bir isim vermeye kalkışma aceleciliğini ve acemiliğini göstermeyeceğim. Bu kıtanın anlatı (Hikâye, roman, destan...) ve şiirin diyalektiğinden neşet etmekte olduğuna dair sezgimi dile getirebilirim ancak. *Aporia* tartışmasının, bu yeni tür için önemli bir damar oluşturacağına ve sezgi kavramının bu türün anahtar kelimelerinden biri olacağına dair öngörülerimi dile getirebileceğim gibi...

2 “Sessizliğin ustasından ses geldi”, Söyleşi: Can Bahadır Yüce, *Zaman* gazetesi, 20.09.2005.

I: İman

HAT metinleri, tam anlamıyla iman isteyen metinlerdir. İman etmediğiniz anda bir deli saçması, bir dolu süslü laf kalabalığına dönüşüyor. İman ettiğinde de bir evren açılmaya başlıyor önünde. İlk metinlerinde yoğunluğun bu denli olduğunu söylemek güç olacaktır. Ama bir “işçi peygamber” olarak çalıştıkça, kalemi inceldikçe peygamber elinden kutsal metinler çıkmaya; her bir kelime, kendi anlamının yanında bambaşka yeni anlamlar yüklenmeye başlıyor. O eser üzerine ayrı bir cilt halinde “meal” yazacak kadar başka anlamlar.

Üstelik bu metinler, üzerine yazılabilecek “meal” için ölçütleri de kendi içerisinde taşıyor. Başka bir metne-kitaba-coğrafyaya gönderme yapmaksızın. (Yapmıyor değil; ama onlar olmadan da bu yüke sahip.) Tıpkı kutsal metinler gibi, kendi değerlendirilme ve anlaşılma alanını kendi kuruyor. Elbette, iman eden okura...

Bu anlamda, HAT’ın “hiçbir şey anlatmamış olma” hayali-ne, iman etmeyen okurlar açısından kavuştuğunu; ama imanlılar için bu imkânın olmadığını söyleyebiliriz. İmanlılar içinse HAT’ın hayalinin ikinci kısmı gerçekleşmiş oluyor; “Her şeyi ancak o zaman anlatmış olurum çünkü.”

Yazarın yazdıklarını okuyan okur, okuduklarını kendine yazdıktan sonra, yazar sadece bir haberci, bir vesile, bir peygamber olabilir. Okur, metinle kendi arasından yazarı çıkarır. Aksi halde yazarı, metne şirk koşmuş olur.

Bu noktada durup, ne yaptığımıza, ne söylediğimize bakalım. Ne gördük?

Şu sözleri, başka kelimelerle onun için söylüyoruz:

Zaten, masaya oturmadan önce benim yapmam gereken en önemli iş seni unutmaktır biliyorsun. Unutamazsam, asla yazmam çünkü; elimde kalem, öylece kalakalıyım kâğıdın başında. Ardından da, ne kadar uzak ve anlayışlı olursan ol, özgülüğümün senin varlığıyla kuşatıldığını düşünürüm. Bakışlarının, ne yapıp edip benim atacağım adımları şekillendirece-

ğini düşünürüm sonra. Dahası, senin varlığında eşsiz güzellikler oluşturan bazı zayıf noktaların beni ister istemez kışkırtacağını, içimde uyuyan ezeli boşlukları harekete geçireceğini, bu hareketlerin de beni tutup sana yaranmaya çalışan tuhaf bir kılığa sokacağını düşünürüm.

İşte şimdi, “*İbn-i Zerhani’nin Kitab’ül Zulmet’teki ... sözü tam da buraya göre; ‘Hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz, yazı hariç.’*”
Totoloji: HAT metinleri, tıpkı hayat gibi!

İ: Peygamber

HAT; aşağılar aşağısında, yüceler yücesinde, dağların ıssızlıklarında, sokaklarda, kapı arkalarında, çocukların yanaklarında, atların fısıltısında, camların pusunda, gözlerin ferinde, rüyanın içinde, gerçeğin yamacında... nerede ne kadar Tanrı varsa, vardıysa, varolacaksa hepsinin sesine kulak veriyor. Kulağından girenleri bir kenara koyuyor. Bunlar değil. Geride en az birkaç evren daha kaldı.

Sonra yelkenleri açıp öteki kulağıyla duymaya başlıyor. Başlıyor geriye kalan evrenlerden birini daha kurmaya. Kurduğu bu evreni kafasına koyuyor. Biz de oradaki daim aynadan başlıyoruz o evreni izlemeye.

HAT metinlerinden (hangisi ya da hangileri olduğunu bilmeden), kutsal metinler olarak bahsetmiştim az önce. Her “hakiki” metin gibi. *Don Kişot’tan, Tristram Shandy’den, Suç ve Ceza’dan, Tutunamayanlar’dan...* nasıl söz ediyorsak, öyle. Yapılan bu kutsal metin ilanının dolaylısızca yazarının da peygamberliğini ilan etmek olduğunu söyleyerek devam edelim üstelik.

Hasan Ali Toptaş mütevacıdır; eserlerinin üzerinde yazarının adı kayıtlıdır: O evrenden şikâyeti olan kime dert yanacağını bilir.

İşçidir; daha iyi bir evren nasıl olabilir? diye kelamı üzre çalışmayı bırakmayacak kadar ustadır.

Hasan Ali Toptaş, Edebiyat Tanrısı’nın mütevacı, işçi peygamberidir!

Bu konuda, yıllardır herkes başka bir şey söylüyormuş çünkü. Hem insanların aklını yavaş çalıştırmak hem de gelecek nesilleri bön bön bakan salak bir kalabalığa dönüştürmek için, kimileri orada bir çeşit gaz üretildiğini ve bu gazın yüzlerine maske takan birtakım görevliler tarafından belli aralıklarla gizlice havaya salındığını iddia ediyormuş sözge-limi. Kimileri de anlaşılmaz bir heyecanla köşe bucak dolaşarak, böyle bir şeyin kesinlikle doğru olmadığını söylüyormuş. Onlara göre, tam tersine, insanın aklını daha hızlı çalıştırsın diye yıllardır kırmızı bir hap üretiliyormuş orada. Hapların ortalıkta görünmeyişinin nedeni, bu işin bizzat devlet tarafından devlet için yapılıyor olmasıymış tabii. Başka bir deyişle, formülleri gizli tutulan bu kuş gözü büyüklüğündeki kırmızı haplar, memleketi daha iyi yönetsinler diye, birçok görevlinin katıldığı resmî bir törenle sadece devletin tepesinde oturan önemli kişilere içiriliyormuş. Bu kişilerin göbeği de, genellikle bu yüzden büyük oluyormuş zaten. Açıkçası, vatan millet aşkıyla yanıp tutuşan bu elleri ve alınları öpülesi kişiler, yan etki yaratacağını bile bile içiyorlarmış bu hapları...

Uykuların Doğusu

“Gölgelerden Harflere Hasan Ali Toptaş” Sempozyumu Açış Konuşması

SÜHA OĞUZERTEM

Değerli konuklar;

Günümüz Türk edebiyatının en kayda değer yazarlarından biri olan Hasan Ali Toptaş’ın doğumunun 50., edebiyat yaşamının 25. yılı dolayısıyla düzenlediğimiz etkinliğe hoş geldiniz.

1958’de doğan ve 1983 yılında yayımlanan bir öyküsüyle edebiyat yaşamına adım atan Hasan Ali Toptaş’ın bugüne kadar 11 kitabı yayımlandı. Bazıları farklı yayınevlerince yeniden yayımlandı ve birçok baskı yaptı. Bu süreçte Toptaş, giderek daha geniş bir okur kitlesine ulaştı; birçok eleştirmenin övgülü değerlendirmeleriyle karşılaştı; önemli birçok edebiyat ödülünü aldı; son yıllarda kitapları dünyanın çeşitli dillerine çevrilmeye başladı; bir romanı filme çekildi.

Son yıllarda Türkiye toplumu derin bir altüst oluş yaşıyor. Bazı alanlardaki olumlu değişimlere rağmen toplumda bir yandan da önemli bir değer erozyonundan söz etmek mümkün. Edebiyat da haliyle bundan nasibini alıyor. Örneğin, bir yandan, basılan roman sayısında ciddi bir artış görüyoruz. Son zamanlarda yılda 400 küsur romanın yayımlandığından söz ediliyor. Ancak bu niceliksel artışın niteliksel bir artışla ele ele yürüdüğü pek söylenemiyor. Hayatımızın her alanında olduğu gibi, yazı alanında da, bir çabuk ve bol üretimden, birikim

oluşturamayacak bir birikmeden, derinleşemeyen bir yığılmadan, çok sesli olamayan bir ses çokluğundan, yani kalabalıklaşma ve gürültüden söz edilebilir. Üretim artsa da, edebiyat namına yapılan işlerin niteliğinin pek de yükselmediği bu koşullarda Hasan Ali Toptaş, ürettiği nitelikli edebiyatla yaşamımıza bir gürültü değil, bir müzik olarak girmeyi başardı. Bir anlamda akıntıya kürek çekse de, önemli bir okur ve eleştirmen kesiminin beğenisini kazandı. Bugün Toptaş, Türkçe'nin en önemli ustalarından sayılıyor; dilinin şiirselliği, sesinin büyüğü takdirle karşılanıyor.

Bu başarının kendiliğinden ortaya çıkmadığını, yazarın olumsuz koşullara direnişinin, bazı konulardaki ısrarının ve bilinçli tercihlerinin bir sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Toptaş, gündelik ve yüzeysel olanın ablukasını kırmak için, hem sözlü ve yazılı kültürümüzün doruklarından, hem de dünya edebiyatının derin kaynaklarından besleniyor. Yazısına özenen, ama özentisi olmayan bir yazar. Kendisini seri üretime, hız tutkusuna kaptırmamış. Yazarlığın, sözcükleri ortaya boca etmek değil, bazen “yutmak” demek olduğunu biliyor. Çoğu kez susma hakkını kullanıyor. Ama bu arada, virgüllerin yerli yerinde olmasını önemsiyor. *Harfler ve Notalar*'da yer alan bir metninden bir alıntı yapacağım: Bir öykünün ham malzemesini “dilsel düzleme taşırken kelimeler arasındaki akrabalığı düzenlemek, onların yatay duruşlarına su terazisi, dikey duruşlarına çekül tutmak ve kelimelerin oluşturduğu ses bütünlüğünü de ilk harfin sesinden son harften sonraki noktanın sessizliğine kadar bestelemek gerekir.” (H: s. 154-155) Yaptığı işe gösterdiği bu özen sayesinde ki Toptaş bugün, bu yaşta, “bu genç yaşta”, hak ettiği ilgiyi görmeye başlamıştır.

Bu aşamada eleştiriye de epey iş düşüyor. Çağdaş edebiyattaki önemli yerinin farkında olmakla birlikte, yapıtları üzerine yeterince derinlikli bir çalışma yapamadığım için, bu sempozyumda bir bildiri sunmaya cesaret edemedim. Toptaş'ın yapıtlarında sıkça karşılaştığımız gölge, sis, buğu, alacakaranlık, düş, uyku, boşluk, ıssızlık, unutuş gibi im ve imgeler kümesiyle nasıl başa çıkacağımı bilemedim. Toptaş'ın büyüğü dilin-

den etkilenmemek imkânsız. Bu büyülenme işini epey ileri götüren yazar ve okurlara da artık rastlanıyor. Yakınlarda, genç bir yazarın, ödül de alan bir kitabına Toptaş'ı fazlasıyla “andıran” cümlelerle başladığını öğrendik. Burada bir aşırma değil, bir büyülenme söz konusu, bana kalırsa. Serveti Fünun döneminde Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ının karakteri Ahmet Cemil gibi dolaşanlar türemiş ve bunlara Beyoğlu'nda sıkça rastlanıyormuş. Bir zamanlar, *Tutunamayanlar*'dan fırladığını sanan roman karakterlerine de kafelerde, barlarda sıkça rastlayabiliyorduk. Şimdi ise galiba bir gölgesizleşme modası var. Eleştiri, biraz da büyülenmeme işi olduğundan, bizi, bu sevimli yaşam tarzının, yani gölgesizliğin tehlikelerine karşı uyarabilir.

Bu “gölgeli” sempozyumu, yazara yakışır şekilde, yılın en kısa, dolayısıyla en uzun gölgeli günlerinden birinde yapıyoruz. Gölgelerden çıkıp geldiği için başta Hasan Ali Toptaş'a, geldikleri için değerli konuşmacılara ve geldiğiniz için sizlere çok teşekkür ederiz.

20 Aralık 2008, İstanbul Bilgi Üniversitesi
Silahtarağa Kampüsü

Otobüsün ön koltuğuna yorgun bir tavşan gibi büzülmüş, öylece bakıyordum.

Çantam dizlerimin üstündeydi; onu tepemdeki rafa ya da aşağıdaki bagajın karanlığına, onca sepetin, naylon torbanın ve içlerinde ne olduğu bilinmeyen eciş bücüş bavullarla çuvalların arasına koyamazdım. İçinde kitaplarım vardı çünkü, kimselere göstermediğim, herkesten köşe bucak sakladığım şiirlerim vardı ve annemin babamın uykuya gömüldüğü, kardeşimin kolunu bacağını dağıtarak ölü gibi kalakaldığı ve evdeki sessizliğin kalemimin cızırtısına doğru eğilip eğilip duvarlarda yankılandığı saatlerle doluydu o şiirler; kendimi kalem ucuyla deşmelerimle, kendimi gizli gizli kanatmalarımle, ruhumun çıplaklığı ve çıplaklığımın yorgan altlarında küflenene cemiliğiyle doluydu.

Sonsuzluğa Nokta

Hasan Ali Toptaş Bibliyografyası

Kitapları

- Bir Gülüşün Kimliği*, 1. Baskı, İz Yayınları, 1987
Yoklar Fısıltısı, 1. Baskı, Yazıt Yayınları, 1990
Yalnızlıklar, 1. Baskı, Kavram Yayınları, 1993
Ölü Zaman Gezginleri, 1. Baskı, Çankaya Belediyesi Yayınları, 1993
Sonsuzluğa Nokta, 1. Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993
Gölgesizler, 1. Baskı, Can Yayınları, 1995
Kayıp Hayaller Kitabı, 1. Baskı, Can Yayınları, 1996
Ben Bir Gürge Dalıyım, 1. Baskı, Damar Yayınları, 1997
Bin Hüzünlü Haz, 1. Baskı, Adam Yayınları, 1998
Ölü Zaman Gezginleri, 1. Baskı, Adam Yayınları, 2001
Uykuların Doğusu, 1. Baskı, Doğan Kitap, 2005
Harfler ve Notalar, 1. Baskı, Doğan Kitap, 2007

Aldığı Ödüller

- 1992 Kültür Bakanlığı Roman Ödülü (Mansiyon) – *Sonsuzluğa Nokta*
1992 Çankaya Belediyesi ve Damar Edebiyat Dergisi İlkbahar Öykü Ödülü – *Ölü Zaman Gezginleri*

- 1994 Yunus Nadi Roman Ödülü – *Gölgesizler*
1999 Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü– *Bin Hüzünlü Haz*
2000 Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğrencileri Yılın En İyi Romanı Ödülü – *Bin Hüzünlü Haz*
2006 Orhan Kemal Roman Ödülü – *Uykuların Doğusu*
2009 Türkiye Yazarlar Birliği Edebiyat Mevsimi Roman Büyük Ödülü

2008

Öykü

“Yabu”, *Doğu Öyküleri* içinde, Hız: İnan Çetin, Notos Kitap Yayınevi, 2008

Deneme

“Uzak Noktalara Doğru”, *Beşinci Pencere—Cemil Kavukçu Kitabı* içinde, Melike Koçak, Can Yayınları, 2008
“Hiçliğin Doruklarında Bir Alacakaranlık Düşünücü”, *Lacivert* dergisi, Sayı: 21, Mayıs-Haziran 2008

2007

Öykü

“Nihat”, *Gençlere Çağdaş Türk Edebiyatından Öyküler—1, Dikkat! Kırılacak Eşya* içinde, Hız: Semih Gümüş, Günışığı Kitaplığı, 2007

Deneme

“Seni İçime Manzara Yapmışam”, *Murathan Mungan’ın Seçtikleriyle – Büyümenin Türkçe Tarihi* içinde, Hız: Murathan Mungan, Metis Yayınları, 2007
“Harfler ve Notalar”, *Milliyet Sanat* dergisi, Sayı: 575, Şubat 2007

Soruşturma

“Hasan Ali Toptaş’a Sorduk”, *Sincan İstasyonu* dergisi, Sayı: 3, Kasım 2007

2006

Deneme

- “Bir Romanın Yazılış Serüveni ya da Hindistan’a Gitmek”, *İmge Öyküler*, Sayı: 6, Aralık 2005-Ocak 2006
- “Hausa Distosi’nin Büyük Romanı”, *Milliyet Sanat* dergisi, Sayı: 562, Ocak 2006
- “Anlatı Sanatı”, *Kum* dergisi, Sayı: 30, Ocak-Şubat 2006
- “Yazara Sorulan Meş’um Soru”, *Milliyet Sanat* dergisi, Sayı: 563, Şubat 2006
- “Okurun Okuru Olmak”, *Milliyet Sanat* dergisi, Sayı: 564, Mart 2006
- “Hikâyenin Gerçeği, Gerçeğin Hikâyesi”, *Milliyet Sanat* dergisi, Sayı: 565, Nisan 2006
- “Dönüşü Olmayan Bir Ormanda”, *Kitap Zamanı* eki, Sayı: 3, 3 Nisan 2006
- “Kelime Yolculuğu”, “Kelime Yolculuğu”, *Hayvan* dergisi, Sayı: 48, Mayıs 2006
- “Saramago, Bathus, Duras”, *Milliyet Sanat* dergisi, Sayı: 569, Ağustos 2006
- “Hiçliğin Doruklarında Bir Alacakaranlık Düşünürü”, *Milliyet Sanat* dergisi, Sayı: 573, Aralık 2006

2005

Öykü

- “Yabu”, *Deus Ex Machina* dergisi, Sayı: 112, Mart 2005 (“Yabu” hikâyesinin Almancası)
- “Het Balkon”, *Moderne Turkse verhalen* içinde, Ed. Hanneke van der Heijden, Margaret Dorleijn, Uitgeverij Atlas Yayınları, 2005
- “Zaman Kimi Zaman”, *Lacivert* dergisi, Sayı: 2, Mart-Nisan 2005

Deneme

- “Taşranın da Ötesinde”, *Taşraya Bakmak* içinde, Drl: Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 2005
- “Heves Etmeli”, *Cuma* dergisi, Sayı: 1, Kasım 2005

2003

“Yalnızlıklar”, *Hayvan dergisi*, Sayı: 2, 21 Şubat 2003
(*Yalnızlıklar*’ın bir bölümü)

Deneme

“Beşik Ardında Kafka”, *Milliyet Sanat dergisi*, Sayı: 530, Mayıs 2003

“Metinler ve Kusurlar”, *Milliyet Sanat dergisi*, Sayı: 531, Haziran 2003

“Bütün Kitapçıların Adı Halil Ahmet”, *Milliyet Sanat dergisi*, Sayı: 532, Temmuz 2003

“Bir Yaz Gecesi Rüyası”, *Milliyet Sanat dergisi*, Sayı: 534, Eylül 2003

“Her Şey Naylondandı O Kadar”, *Kül dergisi*, Sayı: 42, Kasım 2003

2001

Roman Pasajı

“Cam Bahçeler”, *Radikal Kitap eki*, 29 Haziran 2001

Öykü

“Yatak”, *Adam Öykü dergisi*, Sayı: 35, Temmuz-Ağustos 2001

1997

Deneme

“Yazıya Sığınmış Eski Bir Çocuğum Ben”, *Gündoğan Edebiyat dergisi*, Sayı: 20, 1997

1996

Öykü

“Şeytan Uçurtması”, *Düşler Öyküler dergisi*, Sayı: 1, Nisan 1996

Deneme

“Uzak Noktalara Doğru”, *Demokrasi gazetesi*, 28 Ocak 1996

1988

Öykü

“Aklım Bana Gurbet”, *Yazıt dergisi*, Sayı: 1, Ocak 1988

“Kafesteki Gökyüzü”, *Yazıt dergisi*, Sayı: 2, Nisan 1988

1987

Öykü

“Haydar Haydar”, *Şarköy gazetesi Şarköy Sanat eki*, Sayı: 1395, 22 Mayıs 1987

1985

Deneme

“Televizyonik”, *Tebessüm dergisi*, Sayı: 3, Aralık 1995

... hiçbir zaman kendimden emin olmadığım halde işte şimdi size sanki her şeyi bilen güçlü bir anlatıcıymışım gibi, yere göğe sığmayan o mahşerî kalabalığın içinde hüngür hüngür ağlayan karalara bürünmüş birtakım kadınlar ve kadınların ortasında yatan kılıçla biçilmiş yedi ölü gördüğümü; ben yavaş yavaş yaklaşıp neler olmuş böyle, neler olmuş, neler olmuş diye bakarken o sırada Asip Dağı'nın doruklarından başı dik ama kalbi ölümlere doğru fena halde eğik bir atlının inip geldiğini ... söyleyebilirim.

Bin Hüzünlü Haz

Hasan Ali Toptaş: “Bilginin Kendisi Değil, Buharı Muteberdir...”

Söyleşi: MESUT VARLIK

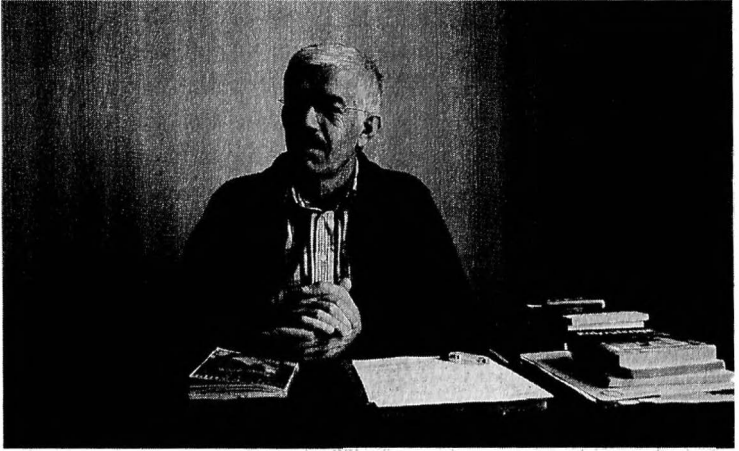


Foto 1: Hasan Ali Toptaş. (Fotoğraf: Danyal Kurban)

- Doğduğun, büyüdüğün yerlerden söz ederek başlayalım, dilersen. Nerede, ne zaman doğdun? Kaç kardeştiniz? Onlarla ilişkilerin nasıldı? Annen, baban?

– 1958’de Denizli’nin Çal ilçesine bağlı Baklan kasabasında doğdum. O yıllarda Baklan elektriği, suyu olmayan bir yer-

di; çamaşırlar ve insanlar çeşme başlarına inşa edilen yunaklarda küllü suyla yıkanır, içme suyu bu çeşmelerden kovalarla ve ağaç testilerle taşınır, geceler gaz lambasıyla aydınlatılır, hatta soba moba olmadığı için evler de ocaklarda yanan odun ateşiyle ısıtılırdı. Şeytan kandillerinin ya da çıraların ışığında hayvanlara geceleyin yem ve su verildiğini, ağaç testilerin meşin yamalarını, kağnıları, düvenleri, geniş geniş soluk alıp veren öküzleri ve gecenin karanlığında fokurdayıp duran pekmez kazanlarını gayet iyi hatırlıyorum. Belki birkaç da pilli radyo vardı kasabada, onlardan Nuri Sesigüzel'in, Ahmet Sezgin'in, Müzeyyen Senar'ın, Nezahat Bayram'ın sesleri yükselirdi. Onların söylediği şarkılar ve türküler, kerpiç evlerin, avluların, harmanların, gübre yığınlarının ve üzüm salkımlarının üstünde büyümlü bir bulut gibi salınır dururdu.



Foto 2: Minibüsün önünde;
(soldan sağa) Anne Hatice,
dayı kızı Nebahat, baba Osman,
kardeşi İrfan ve minibüsün
camında Hasan Ali Toptaş.
Yıl: 1969.

Babalar ki, yalnızlığın en uzun tarihidir
içlerinden gelip geçtiğimiz.

Yalnızlıklar

İşte, bizim de Beşparmak Dağı'nın dibindeki o kasabada üç odalı kerpiç bir evimiz vardı. Üç odadan biri ahırdı, orada eşeğimiz, ineğimiz ve birkaç koyunumuz yaşırdı ve bu hayvanlar bizimle birlikte aynı cümle kapısından girip çıkarlardı. Aslında biz o yıllarda, yerleşik hayata henüz geçememiş gibiydik; dedemin (annemin babasının) keçi sürüleri vardı ve yılın bir bölümünü yaylada geçirirdik. 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 unutamam. Gerçi, son dönemini yaşıyor olmalıydı ki, bu göçerlik hali pek uzun sürmedi. Keçi meçi kalmadı bir süre sonra, ağıllar yıkıldı, çadırlar kayboldu. Adını taşıdığım öteki dedemi (babamın babasını) hiç görmedim, babaannemin anlattığına göre savaşta esir (o "yassır" derdi) düşmüş, yedi sekiz yıl gelmemiş, sonra bir şekilde çıkıp gelmiş.

Fukara bir adammış Hasan dedem. Esaretten kurtulup geldikten sonra, arada bir Beşparmak Dağı'ndaki kayalıkların tepesine çıkıp kurt gibi ulurmuş. Bu yüzden ona Canavar Hasan demişler. Canavar Hasan, kerpiç duvarın dibine oturur ve sa-



Foto 3: Muavin Hasan Ali, minibüsün camlarını silerken. Yıl 1971.

bahtan akşama kadar öyle sessiz sedasız bakar dururmuş. Karnı her daim açmış ve giyecek gömleği falan olmadığı için, bel-den yukarısı da çıplakmış. Omuzlarına ne bulursa onu bürünmüş bu çıplaklığı gizlemek için.

Ona o yıllarda yufka götüren bir komşu kızı anlattı bunları bana. Bir gün, bu kızın annesi yufka yaparken birden durmuş, yufkalardan birkaçını alelacele katlamış ve küçük kızı Hatice'nin eline tutuşturarak, git bunları o fukara amcaya ver gel, demiş. Hatice koşa koşa gidip yufkayı verdiğinde, dedem omuzlarına büründüğü kilim parçasının içinden başını kaldırıp şöyle bir bakmış ona. O küçük kızın yıllar sonra oğluyla evlendiğini görememiş tabii, babam henüz çocukken Canavar Hasan ölmüş.

İlkokul mezunu olan babam askerde şoförlüğü öğrenmiş, dönünce de komşu kızı Hatice'yle evlenmiş. Annem okuma yazma bilmiyor; dedem onun okula gitmesine izin vermemiş, öğretmenler ev ev dolaşıp okula öğrenci kaydetmeye başladıklarında, dedem annemin sağır olduğunu söylemiş onlara. Annem de dedemin baskısıyla sağır taklidi yapmış ve böylece okula kaydetmemişler.



Osman'la Hatice'nin ilk çocukları benim, bir de benden küçük bir erkek kardeşim var. Babam benim çocukluğumda uzun yol şoförüydü, *Sonsuzluğa Nokta*'daki şoför gibi, evden sık sık giderdi ama seyrek gelirdi. Daha sonra, babam yine *Sonsuzluğa Nokta*'daki şoför gibi bir minibüs satın aldı ve her akşam eve gelmeye başladı.

Foto 4: Genç Hasan,
elinde tüfeğiyle.
Yıl: 1971.

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

Elif Türker: “Canavar Hasan’ın hikâyesi tam da Hasan Ali Toptaş hikâyesiyken hiçbir hikâye ya da romanda yer almıyor, neden? Ya da o, uluma sesiyle ‘ben buradayım’ diye bağıyor da biz (okurlar) mı farkına varamıyoruz?

– Neden yer almadı bunu bilmiyorum. Belki denk düşmedi, belki de henüz vakti gelmedi. Fakat şunu itiraf edeyim ki, zaman zaman dedem gibi ben de ulumak istiyorum. Dedeme dair böyle bir bilgiden haberdar olduğum için ulumak istiyorum belki. Ya da genetik yolla bana da mı geçti, bilemiyorum.

Dedemin uluduğu Beşparmak Dağı’ndaki o kayalıklara çocukluğumda çıkıp baktım ben, orası bambaşka bir yer; göğşe dokunacak kadar yakın oluyorsunuz ve aşağıya baktığınızda, üzerindeki köy ve kasabalarla birlikte, göz alabildiğine uzanan Baklan Ovası’nı görüyorsunuz. Ben bu şehirde nereye çıkıp uluyacağım? Üstelik ulusam ne olacak, gezegeni kaplayan bunca silah sesinin, plastik gıcirtısının ve naylon hışırtısının arasında kendi ulumamı kendim duyabilir miyim acaba?

• Peki, böyle bir kasabada seni kelimeler âlemine iten şey ne oldu? Hangi duyguyla yazmaya başladın?

– İlkokul ikinci sınıftayken, benim başımın arkasında bir yara çıkmıştı. Belki kendiliğinden geçecek bir şeydi ama kadınlar başıma üşüşüp otlarla çöplerle onu tedavi etmeye kalkınca büsbütün kötü oldu. Yarayı azdırdılar açıkçası. Sonunda beni mecburen Denizli Devlet Hastanesi’ne götürdüler. Böylece sekiz yaşımdayken, ucundan kıyısından da olsa ilk kez şehir gördüm. Hastanede iki hafta kaldım ve bana, gövdemin zayıflığına bakarak, benim oğlum tayyareci olacak diyen babaannem refakat etti. Hastane günlerinden, başucumdaki portakalı hatırlıyorum,

bir de onun yanında duran cep ilmihalini. Canım çok sıkıldı-
ğı için kitap mı istemiştim de onu getirmişlerdi bilmiyorum.

İki hafta sonra kasabaya döndüğümde, artık başımın arkasında saç yoktu. Saç olmayan yerin neye benzediğini görmek için iki ayna kullanarak zaman zaman bakardım; avuç içi büyüklüğündeydi ve tıpkı cep aynasına benzerdi. Hani o yıllarda erkeklerin ceplerinde taşıdığı, arkası keklik ya da horoz resimleriyle süslü yuvarlak aynalara. Utanırdım tabii o saçsız yerden, çok utanırdım ve kasabanın içinde gezinirken, mesela annem yedi yüz elli gramlık gazyağı şişesini elime tutuşturup bakkala falan gönderdiğinde, başımın arkasındaki o saçsız ve parlak yerden yayılan ışıltının benim yürüyüş ritmime göre kerpiç duvarlarda oynadığını, yanımdan gelip geçenlerin yüzüne gözüne yansıdığını düşünürdüm. Rüyalarım da, aynaya benzeyen o yerin ağırlığını bile hissederdim hatta. Sonra başımın arkasına sonradan yapıştırılmış gibi duran bu ağırlık bir şekilde oradan ayrılp yere düşer, düşünce de tıpkı bir cep aynası gibi rüyalarımın derinliklerine doğru yuvarlanır giderdi. Uyanınca onu yine başımın arkasında bulurdum tabii.

• ‘Başımın arkasındaki saçsız yerden yayılan ışıltının benim yürüyüş ritmime göre kerpiç duvarlarda oynadığını, yanımdan gelip geçenlerin yüzüne gözüne yansıdığını düşünürdüm’ diyorsun. Başının arkasında da bir göz varmış gibi yani? Bütün yazarlarda var mıdır bu göz?

– Evet, tıpkı üçüncü bir göz gibi. Bence her yazarda vardır böyle bir göz. Yok diyende de vardır. Ruh bir yerde bir yara almıştır, bir şekilde bir çizik, bir çatlak oluşmuştur ve ruhun sahibi artık dünyaya o çatlağın, o çizigin ya da yaranın içinden bakar. Böyle olduğuna inanıyorum.

• Peki, sonra?

– Sonra, ilginç bir şey oldu; bir gün, oyun oynamak için akranlarımla yanına doğru yaklaşıyordum. Beni görünce, içlerinden şom ağızlı biri parmağını uzatarak, işte aynalı da geliyor, diye bağırdı. Şimdi düşünüyorum da, galiba benim kaderimi bu

cümle belirledi. Çünkü o gün o çocuğun sesi, bana göre, sadece bizim kasabanın öteki ucuna kadar değil, dünyanın öteki ucuna kadar gitti. Gidince de, artık o günden sonra bütün çocuklar bana Aynalı diye hitap etmeye başladılar. Çocukların peşinden yetişkinler de katıldı bu kervana daha sonra. Böylece, kasabada benim adım unutuldu. O yaşta beni derinden yaralayan bir durumdu bu, fena halde mutsuzdum artık, insanları görmek istemiyor ve herkesten nefret ediyordum.

Okulda, teneffüs saatlerinde bahçeye çıkmak bile içimden gelmiyordu. Aynalı hitabını işitmemek için nerede insan görürsem başka yöne doğru kaçıyordum sürekli, saklanacak yer arıyordum. Derken, işte böyle solgun bir gölgeye dönüştüğüm ve kederli kederli içimi çekip durduğum yıllarda kasabaya Halil Ahmet Erdem adında, uzun boylu bir adam geldi. Aslında bizim kasabalıymış bu adam, postacıymış ve emekli olunca, gidip artık kasabamda yaşayayım diye gelmiş. Bu kadar yalın bir gerçek varken, ben şimdi dönüp baktığımda, onun kasabaya edebiyat tanrısı tarafından benim için gönderildiğini düşünüyorum. Çünkü Halil Ahmet Amca kasabaya gelir gelmez, kimse-



Foto 5: Baklan Kasabası ve Beşparmak Dağları.

nin aklından geçmeyen bir işe soyunmuş, Denizli'den poğaça, gazoz ve kitap getirerek biz çocuklara satmaya başlamıştı. Biz onu okul bahçesinde, çarşıda ya da *Kayıp Hayaller Kitabı*'ndaki Sinemacı Şerif'in salonunun önünde görünce hemen başına üşüşüyorduk tabii, Zafer gazozuyla poğaça satın alıyorduk.

Poğaçaları her vakit büyükçe bir naylon torbada tutuyordu Halil Ahmet Amca, gazozları da soğusunlar diye su dolu, teneke bir kovanın içine koyuyordu. Kitaplara daha itinalı davranıyordu sanki, uzun parmaklı elleriyle, kapakları görünecek şekilde yan yana sıralıyordu onları. *Sonsuzluğa Nokta*'nın ilk sayfalarında anlattığım gibi, rüzgâr alıp götürmesin diye üstlerine de küçük küçük taşlar koyuyordu. Sonra, gazoz ve poğaça alırken, her defasında, kitap da alın çocuklar, kitap da alın, diye uyarıyordu bizi. Kitapların yazarlar tarafından okurlara gönderilmiş birer mektup olduğunu düşünürsek, Halil Ahmet Amca kendini postacılıktan emekli etmemişti bir bakıma, görevine devam ediyordu. İşte, kasaba pazarında bile manavlarla manifaturacıların arasında kendine bir yer tutup çocuklara kitap satmaya çalışan bu adamın telkinlerine kapıldım ben ve günün birinde ondan bir kitap satın aldım. Şehrazat'ın anlattığı

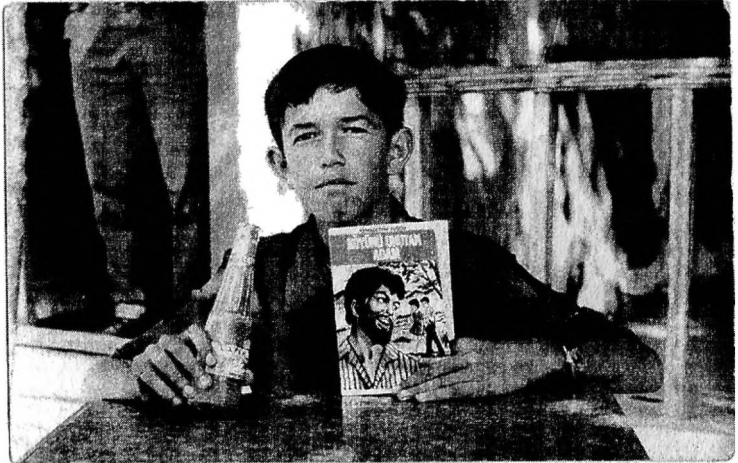


Foto 6: Artık kitapsız edemeyen genç Hasan Ali, bir elinde gazoz şişesi, diğerinde *Kemalettin Tuğcu'nun Köyünü Unutan Adam* romanıyla. Yıl: 1969.

masallardan biriydi bu; adı *Konuşan Katır*'dı. Doğu hikâyele-
rinde var olan her şey vardı içinde; kervansaraylar, bedesten-
ler, kervanlar, tacirler, şehzadeler, entrikalar, saraylar, geceler
ve ay ışığı... Bir de kötü kalpli büyücüler vardı tabii ve bunlar,
hikâyenin kahramanı olan Hasan'ı bir katıra dönüştürmüşler-
di. Hasan hikâye boyunca çırpınıyor, her fırsatta katır'olmadı-
ğını, adının da Hasan olduğunu söylüyordu ama kimse dinle-
miyordu onu. Dinleseler de anlamıyorlardı zaten, katır kılığın-
daki Hasan'ı tutup sürekli zor işlere koşuyorlardı. Alınıp satıl-
lıyordu zavalcılık, kervanlara katılıyor, zaman zaman dövülü-
yor ve sürekli yük taşıyordu. İşte bu hikâye beni çok etkiledi.
Çünkü hem kahramanla aynı adı taşıyorduk hem de kaderimiz
aynıydı. Onu kötü kalpli büyücüler nasıl katır gövdesinin içi-
ne hapsedmişlerse, beni de bir kasaba dolusu insan Aynalı sı-
fatının içine hapsedmişti. O nasıl katır gövdesinin içinden ba-
kıyorsa dünyaya, ben de Aynalı sıfatının içinden bakıyordum.
Bir de bu hikâye bana dünyanın bizim kasaba kadar olmadığını
ve kelimelerle bambaşka dünyaların kurulabileceğini gösterdi.
Tabii, bütün bunların yanı sıra insanlara görünme-
mek için saklanmam ge-
reken yeri de öğrenmiş-
tim artık; bu yer, kelime-
lerin arasındaydı. İşte böyle-
ce ben beni adımla çağır-
mayan o kasabalıları ge-
ride bırakıp sessizce keli-
meler âlemine daldım. Ar-
tık harıl harıl kitap okuyor



Foto 7:
*Arkadaşı Hamdi Kâhya
ile birlikte. Yıl: 1971.*

ve sayfaların arasından başımı bile çıkarmıyordum. Halil Ahmet Amca'dan satın aldığım küçük hikâye kitaplarından sonra Kemalettin Tuğcu külliyyatını okudum mesela. Sonra Muazzez Tahsin'in, Kerime Nadir'in, Oğuz Özdeş'in, Orhan Kemal'in ve Yaşar Kemal'in kitaplarını... O dönemde, gazetelerde yayımlanan pehlivan tefrikalarını da okurdum hatta, her gün onları kesip bir defterin sayfalarına yapıştırdım. Bir Koca Yusuf defteri vardı mesela, bir Kurtdereli defteri... Ortaokul ikinci sınıftayken de Balzac, Tolstoy, Hemingway gibi yazarları okumaya başladım. Çok keyifliydi bu, sayfaların arasında rahat ediyor ve bana Aynalı diye hitap eden insanları tamamen unutuyordum. Kasabalılara sırtımı dönmüşüm de, sadece yazarlarla konuşuyormuşum gibi hissediyordum kendimi. Yazarlar benim kel olduğumu bilmiyorlardı tabii, bana hiçbir zaman Aynalı diye hitap etmiyorlardı. Okuyarak kendimi kelimelerin arasına saklayabildiğimi görünce, galiba daha sonra bunu yazarak da yapabileceğimi düşündüm.

• Az önce bir edebiyat tanrısından bahsettin. Sanırım daha önce de başka söyleşilerde bundan bahsettiğin oldu. Almanya'daki bir takvimdeki çiziminde senin çiziminin üzerine bir konuşma balonu açılmış ve orada “Bir edebiyat tanrısı var” cümlesi yazılmış. Kimdir bu edebiyat tanrısı?

– Edebiyat tanrısından hep söz ederim ben. Bana zaman zaman jestler yapıyor, derim. Bunu Leipzig'te yaptığım bir konuşmada da söylemiştim. Orada çekilen bir fotoğrafımı çizime dönüştürerek, senin de söylediğin şekilde bir takvimde kullandılar. 1990'lı yılların başından beri sözünü ettiğim edebiyat tanrısının, daha doğrusu böyle bir adlandırmanın daha önce yapıldığından haberdar değildim, bunu bugünlerde öğrendim. Türkçeye de çevrilen *Çin Mitleri ve Efsaneleri* adlı kitapta anlatıldığına göre, Çinlilerin inanışlarına göre edebiyat tanrısı varmış meğer; Kui yıldızında yaşar ve oradan, edebiyatla uğraşan kişilerin kaderini belirlermiş.

• Önce roman yazmaya çalıştığını biliyoruz. Bir arkadaşına da bu roman için resim çizdirdiğini.

– Evet, ortaokul ikinci sınıftaydım o sırada, demek ki on üç yaşındaydım. Türkçe öğretmenimiz Gürol Toklucu bir portre yazmamızı istemişti. Ben, her gün evimizin önünden gelip geçen bir keçi çobanını yazdım. Adı Kel Hasan'dı bu çobanın (tesadüf işte), ufacıktı ve sabahları eline bir değnek alır, keçi sürüsünü önüne katar ve bizim evin önünden geçerek dağlara doğru giderdi. Güneş Beşparmak Dağı'ndaki kayalıkların arasından henüz doğuyor olurdu o geçerken. Kekik kokularına ve yeşillığe bulanık güneş ışıkları uzun şeritler halinde keçi sürüsünün üstüne düşerdi. Tozlar uçuşurdu bu ışık şeritlerinin içinde ve Kel Hasan da bu tozların arasında bir görünür bir kaybolurdu.

İşte ben onun portresini yazınca, öğretmenimiz çok beğendi ve benim metnimi duvar gazetesine astı. Mutlu oldum tabii. Bir yandan da, belki başka metinler yazabileceğime inandım. Sonra kasaba bakkalından bir defter aldım ve oturup 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 çocuktuk tabii, küçücük bir kasabada yaşamaktan bezmişlerdi, canlarını bir an evvel şehre atmak istiyorlardı. Romanı bitiremediğim için,



Foto 8:
Arkadaşı Rafet Kılıç
ile birlikte. Yıl: 1966.

şehre ulaşamadılar ne yazık ki, yolda belde, perişan bir şekilde öylece kaldılar. Tam olarak hatırlamıyorum ama, yazmaya çalıştığım bu romanın adı ya *Tahayyül Çemberi*'ydi ya da *Esrar Kumkuması*...

Elif Türker: O romanın adını nasıl seçtiğini hatırlıyor musun? Ya *Tahayyül Çemberi* ya da *Esrar Kumkuması* diyorsun. Bu iki olasılık da oldukça ilginç. Bir yandan da, başucu kitabın (!) olan *Sancının Dili*'ni hatırlıyorum. Çünkü bu iki ad da ortaokul çocuğu için biraz üst düzeymiş gibi geliyor bana. Ayrıca, *Tahayyül Çemberi* de *Esrar Kumkuması* da Hasan Ali Toptaş romanlarının hepsini kapsıyor gibi. Ben bu iki adın içinde, senin bütün roman adlarını görüyorum sanki. Abartıyor da olabilirim belki, ne dersin?

– Süslü püslü harflerle hazırladığım ilk sayfa gözlerimin önünde ama o roman adlarını nasıl seçtiğimi hatırlamıyorum. Şimdi dönüp baktığımda, evet haklısın, bir ölçüde öteki adları da kapsıyormuş gibi. Belki de hayatımız boyunca yazdığımız her cümle gidip çocukluğumuza düğümleniyor. Fakat bana o roman adları bir ortaokul çocuğu için üst düzeymiş gibi görünmüyor. Ben iyi bir okurdum o yaşta.

• **Hamdi'den başka arkadaşın var mıydı? Neler yapardınız birlikte?**

– Hamdi ile iyi arkadaştık, o tıpkı *Kayıp Hayaller Kitabı*'ndaki gibi dedesi ve babaannesiyle yaşardı. Neredeyse her akşam ya onların evinde ya da bizim evde, gaz lambasının ışığında ders çalışırdık. Başka arkadaşlarımız vardı ama pek de fazla değildi. Parasızlıktan Sinemacı Şerif'in salonuna giremeyen arkadaşlarımıza, koyun otlatmaya gittiğimizde, saatlerce seyrettiğimiz filmleri anlatırdık mesela. Ben sahneleri uzattıkça uzatırdım ve bazen de anlatırken filmlerde değişiklikler yapardım. Bir başka arkadaşım Burhan Selçuk Erdoğan'ın yaşadığı ev kitap doluydu, çünkü babası öğretmendi ve iyi bir okurdu. Yaşar Kemal'in *İnce Memed*'ini ondan ödünç alıp okumuştum mesela. Başka bir arkadaşım da bir keresinde bağlama çalmaya heves etmiştik.

Hemen birer bağlama aldık ve usta diye bellediğimiz bir ağabeyden bize bağlama çalmayı öğretmesini istedik. İlk dersimiz, ağaçların ruhu hakkındaydı. Ustamız, ağaçlar ölmez, o yüzden bağlamayı evinizde duvara dayamayın sakın, dayarsanız yamulur ve teller düzen tutmaz, demişti bize. Ben de bu 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.

• Daha sonra neler yazdın, yine roman mı?

– Hayır, hikâyeler yazmaya başladım. Lise öğrencisiydim artık. Baklan'da lise olmadığı için, Çal Lisesi'ne gitmiştim. Bir arkadaşımınla birlikte, kerpiç bir oda kiralamıştık, orada kalıyorduk. Piknik tüpü, birkaç çanak çömlek, teneke soba, içi çam kozalaklarıyla dolu birkaç çuval ve yufka istifi... Bir de yataklarımız. Hikâyeler yazdım işte o yıllarda. Sonra, ilçede orman



Foto 9: Lisede bir hikâye yarışmasında ödül alan hikâyesini okurken. Yıl: 1973.

haftası nedeniyle bir hikâye yarışması düzenlendi ve ben *Tövbe* adlı hikâyemle birincilik ödülünü aldım. İlk ödülümde bu ve muhteşemdi. Ödül töreninde, Çal Kaymakamlığı bir kol saati taktı koluma; ilçenin tek kitapçısı Ünal Dirik on beş, yirmi kitaptan oluşan bir kitap seti armağan etti, kırtasiyeciler kaleme deftere boğdular ve İbrahim Çökelez de bir banka cüzdanı verdi. Adıma para yatırılmış. On lira mıydı, yüz lira mıydı hatırlamıyorum ama herhalde kaldığımız kerpiç odanın bir yıllık kirasını karşılıyordu o yıllarda. Buraya kadar her şey güzeldi ama bu yarışmanın farklı bir sonucu da oldu. İkinci ve üçüncü sınıftaki ağabeyler bu yarışma nedeniyle, benim hikâye yazdığımı öğrendiler ve sonraki günlerde başıma tebelleş oldular. İstedikleri şey, onlara erotik hikâyeler yazmamdı. Galiba ben bir ya da bir buçuk yıl boyunca erotik hikâyeler yazdım onlara. Bazen kaldığımız kerpiç odaya gelirlerdi almak için, kapıyı tıklatırlar, hikâyeyi bitirmişsem alıp giderlerdi. Fotokopi motokopi yoktu tabii o yıllarda, bu hikâyeler lisedeki ağabeyler arasında gizlice elden elde dolaşır dururdu.

• Hemen tüm kitaplarında ara ara karşımıza çıkan ama oldukça belirleyici fırça darbelerine sahip olan bir baba figürü var. Özellikle *Sonsuzluğa Nokta*'da baba figürü oldukça belirgin ve belirleyici. Babanla –ve elbette annenle– olan ilişkin-den bahseder misin?

– Babam benim çocukluğumda uzun yol şoförüydü, evden sık sık gider, çok seyrek gelirdi. Bu yüzden, vakit geldiğinde beni elimden tutup ilkokula dedem kaydettirdi mesela. Sıhhiye İsmail iki güne bir gelip başımın arkasındaki yaraya pansuman yaparken, elimi kolumu her defasında teyzemin kocası tuttu. Babam Beckett'e benzer benim; yüz hatları, sessizliği ve gözlerinin rengi tıpkı onunki gibidir. 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.

Annemse, neredeyse bir dergi sayfasını dolduracak kadar uzun konuşmuş. *Harfler ve Notalar*'daki bir yazımda da belirttiğim gibi, annem tam bir hikâye anlatıcısıdır; ümmî bir hikâye anlatıcısı. Gün içinde başından geçen sıradan bir şeyi, birkaç gün anlatabilir. Anlatırken de farkında olmadan, hikâye anlatıcılarının kullandığı bütün teknikleri kullanır; yinelemelerle bir ritim yaratır, bazı şeyleri söylemeyi sonraya bırakır, anlattığı şeyin orasına burasına merak duygusunu ayakta tutacak ucu açık cümleler serpiştirir, hikâyesine hikâyesini kuvvetlendirecek daha başka hikâyeler ekler ve bütün bunları yaparken de bazen insanı güldüren çok hoş benzetmeler yapar. Bu yüzden, annem benim gözümde, Hatice kod adıyla Ege topraklarında yaşayan bir Şehrazat'tır. Neticede ben Beckett ile Şehrazat'ın evliliğinden doğmuş bir çocuğum.

• Evinden, baba ocağından ilk kez lise öğrenimi için Çal'a gitmekle ayrıldın. Bu sende neleri değiştirdi?

– Çok şey değişti aslında. Doğal olarak daha geniş nefes almaya başladım. Hemen peşinden de, sigara içmeye.



Foto 10: Yine lisede bir başka yarışmada ödül alan hikâyesini okurken. Yıl: 1974.

• Eğitim hayatından ve sonrasındaki iş hayatından bahsedebilir misin? Bildiğimiz kadarıyla uzun yıllar memuriyet hayatıyla geçti.

– Çal Lisesi’ni bitirdikten sonra, 1975’te Uşak Meslek Yüksek Okulu’na gittim ama bu okulu bir yıl sonra bıraktım. Uşak fokur fokur kaynıyordu o yıllarda, okullar ve evler basılıyor, öğrenciler ölüyor, okulların çevresinde askerler ve polisler dolaşüyor, caddelerde arabalar yakılıyor ve hastanelerden cenazeler kaçırılıyordu. 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 hayatı böylece sona erdi. Dayımın kahvesinde çalışmaya başladım sonra ve bu iki yıl kadar sürdü. Kasabanın en güzel kahvesiydi bizimki, pırıl pırıldı. Geceleri, belli bir saatten sonra dayım kahvede kumar da oynatırdı. Çoğu zaman “kılıç çekerlerdi”, en hızlı sonuç alınan oyun buydu sanıyorum. Dayım da katılırdı aralarına ve işte o vakit onlara hizmet etmek bana düşerdi. Havada küfürler uçuşurdu tabii, masaya kederli yumruklar indirilir, ah vah çekilir, bazen de kavga edilirdi. Bıçakların ve tabancaların çekildiği bile olurdu. Onlar kumar oynarken ben bir köşeye oturur, sürekli masaya bakardım. Bazen acı kırlardı tabii, acıktıklarını fark edince de benden peynir ekmek isterlerdi. Kumar masasının en ilginç anı, içlerinden birinin cebindeki parayla birlikte malını mülkünü de kaybettiği andı bana göre. Çünkü o anda bu kişi birdenbire kutsal bir insana dönüşürdü ve herkes ona karşı inanılmaz derecede anlayışlı, inanılmaz derecede şefkatli ve merhametli olurdu. Kaybeden kişi o sırada kimsenin kendisine merhamet göstermesini falan istemezdi tabii, tam tersine, bu tür davranışlara öfkelenirdi. Ardından da, bir türlü kalkıp evine gidemez, mahcup bir çocuk gibi oralarda gezinir, sonra da tahta sandalyeleri yan yana dizerek onların üstüne yüzükoyun uzanıp yatarı. Kahvecilikten sonra askere gittim, döndüm ve evlendim. Bir iş bulamadığım için, kıyıda köşede taksicilik yapmaya çalıştım Denizli’nin Çivril ilçesinde. Tatsız bir işti, olmadı, yapamadım. Sonra tut-

tum, ilçedeki kahveleri dolaştım iş bulabilmek için. Bulamadım ve işte bu şekilde bir yıl boyunca kıvrandım durdum. Denizli Defterdarlığının yaptığı bir sınava girmiş ve kazanmıştım ama atamam bir türlü yapılmıyordu ve ben de umutsuzdum. Sonunda bir benzin istasyonunun bitişiğindeki yağlama-yıkama servisinde iş buldum. Orada bir gün çalıştım sadece, çünkü akşam eve döndüğümde Denizli Defterdarlığı'ndan atama emrimin geldiğini gördüm. Hemen ertesi gün Çivril Vergi Dairesi'nde veznedar olarak işe başladım ve cam bir bölmenin içinde beş yıl boyunca para saydım. Beş yılın sonunda, 1985'te Ankara'ya geldim.

• **Memuriyet yıllarında yaşadıkların seni/yazarlığını nasıl etkiledi? Başka görevlere geçmek istedin mi?**

– Ankara'ya Maliye Bakanlığı'na ait iki yıllık bir okula öğrenci olarak gelmiştim. Okul bittikten sonra Ankara'da kalmak istedim ve beni Sincan Vergi Dairesi'ne icra memuru olarak atadılar. Bir yerde okudum; icra memurluğu yaparken haciz işlemi için bir eve gittiğimi, televizyonu haczedip götürcekken küçük bir çocukla göz göze geldiğimi ve hemen o anda karar verip icra memurluğundan istifa ettiğimi yazmışlar. Bu doğru değil, icra memurluğundan istifa etmek gibi bir şansım yoktu ne yazık ki. Haya-
limde her gün binlerce defa istifa ettim ama gerçekte hiç etmedim, edemedim



Foto 11: Çankaya Belediyesi

Öykü Yarışması Ödül Töreni.

"Ölü Zaman Gezgini" adlı dosyasıyla birincilik ödülünü alırken.
Yıl: 1992.

ve ilençlere, bağırp çağırmalara ve tehditlere rağmen o memuriyeti yıllarca sürdürdüm. Söylemeye gerek bile yok, berbat bir memuriyetti, gün boyu kirlilik duygusu kat kat birikiyordu üstümde ve geceleyin kaleme kâğıda sarılacağım, kelimelere tutunacağım ânı iple çekiyordum. İşte, memuriyetimin benim üzerimde bir etkisi olmuşsa, herhalde böyle bir etkidir. İcra memurluğundan kurtulmaya çalışmadım mı, evet çalıştım, 1994'te Yunus Nadi Roman Ödülü'nü aldıktan sonra bir ân gaflete düştüm ve benden iyi bir kütüphane memuru olacağını düşünmeye başladım.

Kültür Bakanlığı da bir yıl önce ilk romanım *Sonsuzluğa Nokta*'yı yayımlamıştı. Bu iş olur, diye düşünüyordum, yeni bir iş istemeyecektim çünkü, devletin bir kapısından öteki kapısına geçecektim. Kütüphane memurluğu hayatımın en büyük ve en yanlış hayaliydi. Bu hayal zamanla o kadar büyüdü, o kadar büyüdü ki, artık benim gövdem her sabah icra memurluğu yapmaya giderken ruhum da hayalimdeki kütüphaneye doğru gitmeye başladı.

Tahmin edileceği gibi, bir süre sonra taşıyamaz oldum bu hayalin ağırlığını ve gittim, beni herhangi bir semt kütüphanesine



Foto 12: Hasan Ali Toptaş, bir yurtdışı gezisi sırasında, Leiden'da. Yıl: 2005.
(Fotoğraf: Güray Erkol)

memur yapın diye Kültür Bakanlığı'na başvurdum. Boş bulunmak tam da böyle bir şey olsa gerek. Verdikleri cevap olumsuzdu elbette, boş kadro yoktu efendim, Türkiye'nin hiçbir yerinde yoktu. Sonuçta, icra memurluğuna devam ettim. Evet, kimse bana zorla icra memurluğu yaptırmadı elbette, ama benim için başka seçenek yoktu. Başka bir deyişle o memuriyeti bana benim hayatım yaptırdı ve şimdi dönüp baktığımda, Hasan Ali'nin hayatı da ancak böyle olabilirdi diyorum.

• Memuriyet hayatı, günün önemli bir kısmını tamamıyla “resmi” görevde geçirmek anlamına geliyor. Resmi ilişkilerde neler yaşadın? Müdürlerinin sana yaklaşımı nasıldı? Kendi imk nlarıyla şiir kitaplarını basan memurlar duyulmamış değildir ama romanlar yayımlayan ve bu romanları ödüller alan memurlara rastlamak pek kolay olmuyor. Iř arkadaşlarıyla ilişkilerin nasıldı, aralarında hâlâ görüşmeye devam ettiklerin var mı?

– M d rlerimin ve diğer memurların gözünde ben tuhaf bir memurdum. Az konuşan, dalgın ve aklı devamlı başka yerde olan bir memur. Yazdığımı bilirlerdi ama ne yazdığımı pek bilmezlerdi. Bazen de, şiir yazdığımı sanırlardı. Memuriyet hayatım boyunca diğer memurlarla olan ilişkim mesai saatleriyle sınırlıydı. I erinden hiç arkadaşım olmadı.

• Yazmaya başladığın ilk zamanlarda onları yayımlatmak gibi bir düşüncen var mıydı? İlk yayımlatma girişimlerinde neler yaşadın? İlk ürününün yayımlandığı dergiyi eline aldığında neler hissettin? Hangi eserini, ne zaman, nereye g ndermiştin? Sonra nasıl devam etti...

– Yayımlatmak gibi bir düşüncem yoktu başlangıçta. Dediğim gibi, ben kelimelerin arasına saklanmak için yazıyordum ve kendimi orada iyi hissediyordum. Yayımlatma fikri, liseyi bitirdiğim yaz Denizli'de bir prefabrik büroda çalışırken doğdu. Sonsuzluğa *Nokta*'daki prefabrik büroda. Büroya Denizli'de yayımlanan *Denizli* gazetesi gelirdi. Bir arkadaşımın, yazdıklarını niye bu gazeteye vermiyorsun demesi üzerine oraya bir hikâ-

ye gönderdim ve yayımladılar. Ama ben bunu pek önemsemedim. Yıllar sonra (1983 ya da 1984 olmalı), hikâyelerimi *Edebiyat 81* dergisine gönderdim ve Tanju Cılızoğlu bana çok güzel bir mektup yazdı; gönderdiğim üç hikâyenin üçünün de dergide yer alacağını söylüyor ve acilen onlara hayat hikâyemi ve fotoğrafımı göndermemi istiyordu. Çok sevinmiştim. Hemen gönderdim istediklerini ve beklemeye başladım. Önce kocaman bir koli halinde derginin eski sayıları geldi bana. Ardından da büyük bir sessizlik başladı. Ben dört gözle derginin yeni sayısını bekliyordum ama dergi bir daha çıkmadı. Tanju Cılızoğlu bir mektupla durumu açıkladı sonra; ekonomik nedenlerle derginin yayın hayatı sona ermişti. Tam da benim hikâyelerim ilk kez bir edebiyat dergisinde yayımlanacakken böyle bir şeyle karşılaştığım için üzülmüştüm tabii, çok üzülmüştüm.

Tanju Bey bir şey daha söylemişti mektubunda; aynı hikâyeleri İzmir'deki *Dönem* dergisine göndermemi istiyordu. Hemen gönderdim ben ve *Dönem* dergisinde *Dili Mühürlü Gelin* adlı hikâyem yayımlandı. Çok sevindim tabii, gözlerim dolu dolu oldu dergiyi açıp kendi hikâyemi görünce... Fakat, talihsiz-



Foto 13: 1988-1989 suları. Denizli'de gerçekleştirilen bir toplantı ve imza günü. Özcan Karabulut, İzzet Kılıçlı, Hasan Ali Toptaş, Cemil Kavukçu, Asım Gönen, Şükran Kozalı. (Cemil Kavukçu özel arşivinden.)

lik işte, benim hikâyemin yayımlandığı o sayı da *Dönem* dergisinin son sayısı oldu.

• Gerçekten talihsiz bir başlangıç. Daha sonra bunun gibi talihsizlikler oldu mu?

– Oldu evet, ilk sözleşmemi yaptığım yayınevi kapandı mesela. Daha sonra, Haziran 1994'te Yunus Nadi Roman Ödülü'nü aldığımda Simavi Yayınları ile anlaşmıştım. *Gölgesizler*'in hemen basılacağını sanıyordum ama dört, beş ay beklememe rağmen basılmadı. Sonra öğrendim ki, Simavi Yayınları da kapanmış.

• İlk kitap nasıl yayımlandı?

– İlk hikâye kitabım *Bir Gülüşün Kimliği*'ni, 1987'de Ankara'da maliyetini kendim karşılayarak yayımlattım. Maliyeti 250 liraydı yanlış hatırlamıyorsam ve ben bunu beş taksit halinde ödemiştım. Daha önce başka söyleşilerde de söylediğim gibi, ilk kitabımı matbaadan alırken o gün gerçekten yeryüzünde bir değişiklik olacak sanıyordum. Hiçbir şey olmadı tabii, ben kitapları bir taksinin bagajına doldurup eve getirdim ve dolapların içine, kanepelerin altına koydum. İkinci hikâye kitabım *Yoklar Fısıltısı*'nın da maliyetini ben karşıladım ama bu karşılama şekli biraz farklıydı. Ankara'da 1988'de İzzet Kılıçlı, Tamer K. Bilgin, Gülağ Öz, Cemil Kavukçu ve ben *Yazıt* adlı bir dergi çıkarmaya başlamıştık. Her ay belli bir para topluyorduk aramızda ve üç ay boyunca toplanan para derginin bir sayısını çıkarmaya ancak yetiyordu. Sonraki yıllarda Şükran Kozalı ve Sabahattin Yalkın da katılmıştı aramıza ve böylece biz dergiyi dört yıl yaşatmıştık. O yıllarda kitaplarımızı yayımlama fikri doğdu ve bu kez de her ay kitap yayımı için para topladık. Dayanışmayla kitap yayımlama işine Özcan Karabulut da katılmıştı. Bir ay Cemil Kavukçu'nun *Temmuz Suçlu*'sunu yayımladık mesela, bir başka ay Özcan Karabulut'un *Hüzünle Bazı Günler*'ini, bir başka ay benim *Yoklar Fısıltısı*'nı... Sonuçta, ikinci kitabımın akıbeti de aynı oldu, onu da taksinin bagajına koyup eve getirdim. Hakikaten tuhaf bir durum bu; dağıtım veremeyeceğini ve kitapçılarda satılamayacağını bile bile ki-

tap yayımlıyorsun. Üstelik de maliyetini kendin karşılıyorsun...

• İlk kitapların öykü kitapları oldu. Ama sonra hep romanlar geldi. (Arada *Adam Öykü*'deki ve *Günüşği Kitaplığı*'ndan çıkan *Dikkat! Kırılacak Eşya* adlı derleme kitabındaki iki öykü hariç.) Neden öykülerle başladın? Neden romanlarla devam ettin?

– Daha önce dediğim gibi, ortaokul ikinci sınıftayken romanla başladım aslında. Kitap olarak bakıldığında, evet, önce hikâye kitaplarım yayımlandı. Romana neden ve nasıl döndüğümü bilmiyorum. Belki de çocukluğumda başlayıp da bitiremediğim o roman yüzündendir, bilinçaltım onu tamamlamaya çalışıyordur. Aslında ben *Bir Gülüşün Kimliği*'ni ve *Yoklar Fısıltısı*'ni yayımladıktan sonra, yazmaktan bile vazgeçmiştim. 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 ilişkimi sadece okur olarak sürdürmeyi düşünmüştüm. Ne var ki, pek uygulayamadım bu kararı. Elime hâkim olamadım çünkü, evin içinde, insa-

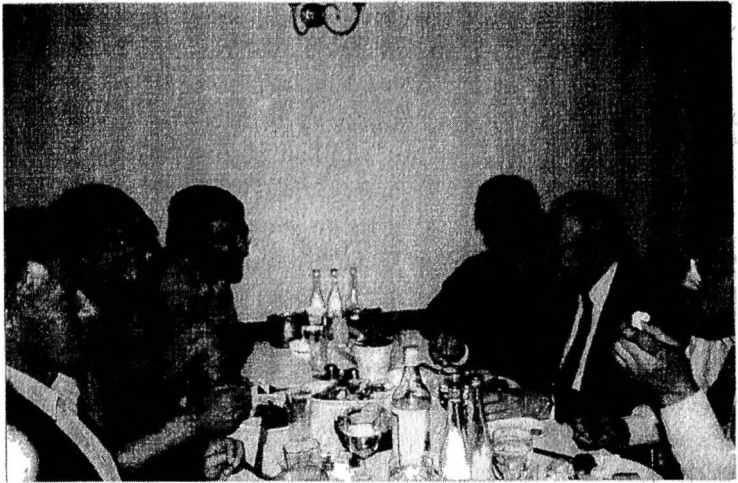


Foto 14: Sol tarafta ortadaki Hasan Ali Toptaş, solunda Hüseyin Ferhad, sağında Cemil Kavukçu, karşısında Fethi Naci, Fethi Naci'nin solunda ise Bilal Kayabay. Ankara Mülkiyeliler Lokali. Yıl: 1999.

nın zihninde şiirsel bir tat bırakan küçük küçük metinler yazmaya başladım. Amacım oyalanmaktı sadece. Bir gün bir virgölün yerini değiştirir ve mutlu olurum, ertesi gün bir yere bir virgül atar ve yine mutlu olurum diye düşünüyordum. Birkaç ay sonra bu küçük metinler bir dosya oluşturdu ve dosyanın adını *Yalnızlıklar* koydum. Kimse yayımlamadığı için, o sırada *Ölü Zaman Gezginleri*'yle *Sonsuzluğa Nokta* da daktilo edilmiş halde, çekmecede bekliyordu. *Yalnızlıklar*'ı da onların yanına koyacaktım çaresiz. Fakat tam o günlerde İsveç'te yaşayan Gürhan Uçkan'dan bir mektup aldım, bana, neler yazdığımı soruyordu. *Yalnızlıklar*'dan söz ettim ona. Görmek istediği için, postayla gönderdim daha sonra. Aradan aylar geçti. Gürhan Uçkan bir gün Türkiye'ye geldi, Ankara'da buluştuk her zamanki gibi. 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 şaşırmış ve duygulanmıştım. Gürhan Uçkan, kitabın nasıl yayımlandığını da anlattı. o gün orada; İsveç'te bir yere sunulmuş, kabul görmüş ve Türkiye'de yayımlanması için parasal destek verilmiş. Baskıların küçük bir bölümü de, İsveç'e gönderilmiş. İşte böylece, maliyetini benim karşılamadığım ilk kitap oldu *Yalnızlıklar*. Fakat kötü bir baskıydı, ben bazı satırların sonunda anlam çoğalsın diye kelimeleri bölmüştüm, dizgiciler onların satır uzunluğu yetmediği için öyle yapıldığını sanmış olmamalılar ki, birçoğunu birleştirmişler.

• Kitaplarının arasında *Yalnızlıklar*'a nasıl bir yer/anlam veriyorsun?

– *Yalnızlıklar*'ın ilk baskısının kapağında “şiir” ibaresi vardı. Az önce söylediğim gibi, ilk baskıdan haberdar olmadığım için böyle bir ibare yer aldı ama daha sonraki baskılarda bu ibarenin olmasını istemedim ben ve olmadı. Çünkü *Yalnızlıklar* benim gözümde şiir değil. Öykü de değil. Hele roman, hiç değil. Ne olduğunu ben de bilmiyorum. Yazarken de düşünmedim bunu; yazarken, zaten günün birinde yayımlanacağını aklımın en uzak köyünden bile geçirmedim.

• **Yalnızlıklar**'ın tiyatro sahnesine uyarlanması fikriyle ilk karşılaştığında neler hissettin? İlk tepkin ne oldu? Bu projenin ilk olarak Türkiye'den değil de yurtdışından gelmesi sende nasıl bir etki bıraktı?

– **Yalnızlıklar**'ı Hollanda'da sahneleyen Theater Rast'ta Türk yönetmenler de var. Sahnelenmesi tümüyle bir tesadüf. Yönetmenlerden Celil Toksöz Türkiye'ye geldiğinde Antakya'daki bir kitapçıda **Yalnızlıklar**'ı görüyor ve satın alıyor. Okurken zihninde sahnelemeye başlıyor. Birkaç yıl sonra da bana ulaşıp **Yalnızlıklar**'ı Hollanda'da sahnelemek istediklerini söyledi. Benim aklımdan fikrimden geçmeyen bir şeydi tabii bu, kabul ettim. Daha sonra, ilk oyunu görmem için beni Amsterdam'a davet ettiler. Bu vesileyle ben de hayatımda ilk kez yurtdışına çıkmış oldum. Hollandaca sahnelendiği için sözlerinden bir şey anlamadım tabii. Orada **Yalnızlıklar**'ı seyrederken, onu yazdığım zamanları hatırladım.

• **Yurtdışından sonra Türkiye'de de sahnelendi.**

– Evet, daha sonra Theater Rast ile Tiyatrooyunevi'nin ortak projesi olarak Türkiye'de sahnelendi ve Mahir Günşiray oynadı. Oyun çeşitli yerlere de davet edildi; Viyana, Köln, Duisburg, Bonn gibi şehirlerde de sahnelendi.

• **Gölgesizler** filme çekildiğinde neler hissettin peki?

– Bir eserim filme çekildiğinde, sahnelendiğinde ya da başka bir dile çevrildiğinde, ani bir sevinç duyuyorum sadece. Parlayıp sönen ani bir sevinç. Çünkü benim için bu tür gelişmeler fazladan şeyler. Ben yazdıklarımın kitaba dönüşmesinin dışında hiçbir şey beklemiyorum, yeter ki yazdıklarım kitap halinde yayımlansın; ondan ötesi olsa da olur, olmasa da.

• **İlk hangi kitabın, ne zaman, hangi dile çevrildi? Şimdiye kadar hangi dillere çevrildiler? Oralardan nasıl tepkiler alıyorsun?**

– **Gölgesizler**'den başka henüz başka dile çevrilen kitabım yok. **Gölgesizler** ilkin Almancaya çevrildi. Ardından da sırası-

la, Finlandiya'da, Güney Kore'de, Fransa'da ve Hollanda'da yayımlandı. İspanya ve İtalya'daki çevirileri henüz bitmedi, sanıyorum bu iki ülkede de bu yıl içinde yayımlanmış olacak. Al-mancaya çevrildiğinde, güzel tepkiler aldı. Ben de Almanya, Avusturya ve İsviçre'de yirmi altı şehirde otuza yakın söyle-şi yaptım. Benim gibi, sıcaklığı kaybolmasın diye yazdığı met-ni sürekli yanında taşıyan birisi için bu geziler bir hayli güçtü.

• Yazdığın metni yanında mı taşırsın sürekli?

– Evet, genellikle taşıyım. Memuriyetim boyunca da yaptım bunu, işe giderken, açıp yüzüne hiç bakmayacağımı bildiğim halde yazdığım metni hep çantamda taşıdım. Birkaç gün ayrı kalırsam, bıraktığım yerden devam edemediğim için metni tek-rar baştan yazıyorum çünkü. Belki bir alışkanlık bu, belki ken-dimi ikna etme yolu, belki de bir hastalık.

• Yazma sürecinden bahseder misin? Yazmaya nasıl başlar-sın? Bir romanı yazmaya nasıl başlarsın?

– Romanın duygusu gelir bana önce, zihnimde uzak ve da-ğınık bir bulut halinde gezinmeye başlar. Bazen birkaç yıl taşı-rım bunu kafamda. Yazmadan önce belki küçük birkaç not alı-



Foto 15: Amsterdam'daki prömiyer akşamından, 10 Şubat 2006. Sahnedekiler: Keman – Jeffrey Bruinsma, Oyuncu – Viktor Bottenbley, Hasan Ali Toptaş, Yapımcı ve Yönetmen – Celil Toksöz, Solitude ve Yalnızlıklar'ın Reji Asistanı – Senem Cevher, Klarnet – Tobias Klein. (Mahir Günşiray özel arşivinden).

rim ama herhangi bir plan yapmam, bu nedenle romanda neler olacağını, hangi bölümde ne anlatacağımı ve romanın nasıl sona ereceğini de hiç bilmem. Hani Roland Barthes'a nasıl yazmak gerektiğini sorduklarında, "Körü körüne," demiş ya; benimkisi de aynen öyle. Bir de bu romanın planını yapmak 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 biliyorsun. İşte plansız programsız, haritasız pusulasız, bir şekilde cesaret edip ilk cümleyi yazarım. Sonra ilk cümleyle işbirliği yaparak, ikinci cümleyi; her ikisiyle işbirliği yaparak üçüncü cümleyi yazarım ve bu böyle devam eder. Romanı ancak romanın içinde, romanla birlikte düşünebiliyorum başka bir deyişle; ya da metni, metnin iç aklıyla işbirliği yaparak yazabiliyorum. Böyle alışmışım. Tabii, bazen romana başlamadan önce aldığım notlar hiçbir işe yaramaz, bu nedenle evde on beş yirmi yıl öncesinden kalan tuhaf not yığınları vardır dosyalar halinde. Hatta çoğu zaman romanın duygusu diye adlandırdığım, zihnimdeki o bulut da bir işe yaramaz; roman ilerledikçe o bulut yavaş yavaş dağılır ve onun yerini başka duygular, başka amaçlar alır.

• ***Uykuların Doğusu*'ndaki dayı karakterini hatırlattı bu söylediklerin. Bu konuda oradaki dayı, Hasanım Ali'ye ilginç öğütler veriyordu.**

– Evet, *Uykuların Doğusu*'ndaki dayı tıpkı benim gibi düşünüyor. Onun, "Hikâye anlatırken kelimeleri ha bire kusmayacaksın Hasanım Ali, birçoğunu yutacak ve kâğıdın üzerine de yuttuğun kelimelerin boşluğunu bırakacaksın," demesi benim çok hoşuma gider mesela. Daha önemlisi de, "Akıl insanın en büyük yarasıdır, kalemi eline aldığında aman ha ondan uzak dur, fazla sokulma," demesidir. Roman sanatı söz konusu olduğunda ben de oradaki dayı gibi düşünüyorum. Roman (daha doğrusu sanat) aklın menzilinde yapılan bir şey değil bana göre. Akli tümüyle devre dışı bırakmaktan söz etmiyorum hiç kuşkusuz, zaten *Uykuların Doğusu*'ndaki dayı da, akli kati

surette yok say demiyor dikkat edilirse; sadece uzak dur, fazla sokulma diyor. Bilgi de netameli bir şeydir sanat için. Finans dünyasında, matematikte, kimyada ya da buna benzer alanlarda küçücük bir bilgi eksikliği büyük hasarlara yol açabilir; bu yüzden o alanlarda bilgi elzemdir ve elbette her daim elde bulundurulması gerekir. Fakat sanat söz konusuysa, bilginin kendisi değil buharı muteberdir. Söylemek istediğim şey tam olarak şu; bana göre, roman tam bir bilgisizlikle yazılır. Bunu derken, kesinlikle bilgiyi hor görüyor ya da bizi “Yaşasın cehalet!” noktasına ulaştıracak bir şeyden söz ediyor değilim tabii. Benim bilgisizlik dediğim bilgisizlik, iki çeşit bilgisizlikten oluşuyor; bunlardan birine “kalınmış bilgisizlik” diyebiliriz. Kalınmış bilgisizlik, adından da anlaşılacağı üzere bizim tabiatın bir parçası oluşumuzdan kaynaklanan ham yanıımızdır; evcilleştiremediğimiz, varlığının farkına varıp törpüleyemediğimiz, işleyip biçimlendiremediğimiz yanıımızdır. Başka bir deyişle, haberdar olmadığımız bizdeki bir bizdir; içimizdeki uzaklardır, bu uzaklardaki karanlık dağlar, ovalar ve denizlerdir. Bu dağların, ovaların ve denizlerin ücra köşelerinde yaşayan sessizlikler, bu sessizliğin içindeki böcekler, kurtlar, kuşlardır... Sözü-nü ettiğim bilgisizliği oluşturan ikinci bilgisizliğe de, “varılmış bilgisizlik” diyebiliriz; bu da, bilgiyle elde edilen bir bilgisizliktir. Bilgi arazisini sabırla adım adım yürüdüktan sonra, alnımızdan tüten ter damlacıklarıyla birlikte ulaştığımız bilgisizlik. İşte ben (ya da benceğiz), bu kalınmış bilgisizlikle varılmış bilgisizliğin karışımından oluşan büyük bilgisizliğin ışığında yazılabileceğini düşünüyorum. Romancının bir kulağı kalınmış bilgisizlikte, o işlenmemiş karanlık ve meçhul yanında; bir kulağı da varılmış bilgisizlikte olmalı bence. Sonra da, kaleminin ucunu sezgi hokkasına batırıp batırıp yazmalı. Tabii, kâğıdın yüzüne değil, zamanın yüzüne yazmalı. Kâğıt suretinde görünen zamanın yüzüne... Tam da bu noktada, yani roman aklın menziliinde yapılan bir şey değildir noktasında her vakit Kundera’nın bir sözü gelir aklıma. Bu söze bayılırım. Kundera der ki; “Romanlarından daha akıllı olduğunu sanan yazarlar hemen meslek değiştirmelidir.”

• “Bilginin kendisi değil de buharı muteberdir”e küçük bir örnek verebilir misin? Herhangi bir romanından hatırladığın, herhangi bir şey?

– Aklıma şimdi Cennet’in oğlu geliyor; *Gölgesizler*’de “Kar neden yağar, kaaar?” diye bağırıp duran, aklını yitirmiş genç. Romanı yazarken ondan ilk söz ettiğimde bir ad vermemiş, annesinin adıyla anmış ve Cennet’in oğlu deyip geçmiştim. Zaten onun romanda nasıl bir yer tutacağını henüz bilmiyordum. Cennet’in oğlu’ndan hep Cennet’in oğlu diye söz ettim roman boyunca. Bu, düşünce taşına yaptığım bir şey değildi... Birkaç yıl sonra başka bir romanımı, *Kayıp Hayaller Kitabı*’nı yazıyordum ve o romanda da bir deli vardı; sırtında torbasıyla kasabanın içinde gezinip duran, her eve destursuz girip çıkan, hiç konuşmayan, kimsiz kimsesiz bir kadındı bu. Bu kadını, çocukluğumda bizim kasabada yaşayan Deli Kevser adlı bir kadından yola çıkarak yaratmıştım. *Kayıp Hayaller Kitabı*’nın son sayfalarını yazarken annemle telefonda konuşuyorduk, benim birden aklıma geldi ve anneme, çocukluğumdaki o kadının nasıl öldüğünü sordum. Gerçi benim romanımda, romanın akışına ve bu akışın mantığına (ya da mantıksızlığına) göre Deli Kevser çoktan ölmüştü ama bizim kasabadaki Deli Kevser’in nasıl öldüğünü de o anda merak ettim nedense. Annem, o kadının karlı bir kış günü bir ağaçta asılı bulunduğunu, o şekilde öldüğünü söyledi. Ardından da, ama sen onun adını yanlış hatırlıyorsun, Deli Kevser değildi, Deli Selver’di, dedi. Bu telefon konuşmasından sonra, romanımdaki kadının adını Selver’e dönüştürmeyi düşündüm ben bir süre. Çocukluğumda tanıdığım o kimsesi olmayan deli kadını artık kimse hatırlamayacaktı çünkü, hiç değilse benim romanımda yaşasın istiyordum. Daha sonra bunun duygusal bir karar olduğunu düşündüm ve romanın sıhhati açısından Kevser mi daha uygun, Selver mi diye kafa yormaya başladım. Sonuçta, Kevser’i seçtim. 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, Selver’den daha iyi geldi bana, özellikle K harfi... Bu iki romanı yazdıktan birkaç yıl sonra ben bir-

den şunu fark ettim; *Gölgesizler*'deki deli gence ben Cennet'in oğlu demekle onu öteki roman kişilerinden farklı olarak, dünyevi sınırların dışında bir yerle kodlamışım. Bir anlamda onu cennete göndermişim. *Kayıp Hayaller Kitabı*'ndaki deli kadına Kevser adını vermekle, farkında olmadan, onu da cennete göndermişim. Daha sonra, iki romandaki iki deliyi bilinçli olarak cennete göndermediğime göre, bana bunu yaptıran şey neydi diye düşündüm. Bence bu roman kişilerine ad verirken bilinç dışı bir bilinç devreye girdi. Ya da, bu iki adlandırmaya, derinlerden tüten bir bilginin buharı değdi. Ama ben, dediğim gibi, onları adlandırırken, dini inanışlara göre onlar sorgusuz sualsiz cennete girerler ve zaten yeryüzünde de ceza yasaları karşısında cezai ehliyetleri yoktur falan diye düşünmedim.

• **Günlük olarak yazmaya nasıl başlarsın? Her gün mü yazarsın? Günün belli saatlerinde mi yazabilirsin? Yazmaya başlamadan önce mutlaka yaptığın ritüelvari şeyler var mıdır? Masada mı yazarsın? Kalemle mi; yoksa klavyeyle mi?**

– Memurluk yaptığım yıllarda, akşam yemeğinden sonra hemen uyurdum ve gecenin ortasında uyanıp sabaha kadar çalışır, sabah da yeniden işe giderdim. Roman bitinceye kadar, dört yıl, beş yıl sürerdi bu durum. Sonra birkaç ay bu düzenin dışına çıkar, yeni bir romana başladığımda da tekrar eski düzene dönerdim. Şimdi emekliyim, günün her saatinde çalışıyorum. Nasıl yazdığımı gelince, ben asla tuşlarla yazamam, mümkün değil. Masada da yazamam, çünkü alışmamışım. Benim doğup büyüdüğüm evde, ben ortaokul son sınıfa gelene kadar masa yoktu çünkü; 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. Aynı sayfayı defalarca yazdıktan ve tamam artık, oldu dedikten sonra da kalkıp onu bilgisayara geçiyorum.

• Defalarca diyorsun, mesela kaç kez yazarsın bir sayfayı? Defalarca yazmanın nedeni nedir, mükemmeli arayış mı, başka sorumluluklar mı? Bu titizlik konusunda neler söyleyeceksin?

– Yeniden yeniden yazmanın da, mükemmeli aramanın da sonu yok; bunu biliyorum. Fakat, yeniden yazmaya da doyamıyorum. Hakikaten doyamıyorum. Elbette, bunun nedenlerini çok düşündüm. Yeniden yazma arzusunun hiç sona ermeyeceğini bildiğim halde, aynı sayfayı neden yirmi beşinci kez, neden elli yedinci kez yazıyorum diye çok sordum kendi 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. Bütün bunların ötesinde, orada rahat edip orada huzur bulduğum için, bilinen dünyaya geri dönmektense yazının içinde bir süre daha kalayım diye düşünüyor da olabilirim. Kim bilir, belki benim bilmediğim başka nedenler de vardır.

• Yazı, yaşamla kurduğun bağı kuvvetlendiren bir şey mi; yoksa yarığı derinleştiriyor mu? Cioran'ın dediği gibi “Yazmak bir teselli” midir?

– Bir tesellidir belki ama teselli olmayı da aşan bir yanı var. Hatta her romanda ortaya çıkan yeni bir yüzü, yeni bir anlamı da var. Bu yeni yüz ve yeni anlam, önceki yüzlere ve anlamlara ekleniyor. Bundan on yıl önce, Şükrü Erbaş'la yaptığımız bir söyleşide ağzımdan şöyle bir cümle çıkmıştı; yazmaya başlarken yalnızsın, bitirdiğinde daha da yalnız.

• Yıl boyunca birçok röportaj, sohbet, toplantı daveti aldığını sanıyorum. Ancak seni pek de sık göremiyoruz bu tür toplantılarda; bu konuda kriterlerin mi var, varsa nelerdir?

– Davet alıyorum almasına da, ne yazık ki kabul edip gidemiyorum. Çünkü ben topluluk karşısında ne yapacağını şaşırın,

kollarım nasıl duracak şimdi, yüzüm hangi yöne bakacak diye düşünen, bunları düşünürken de acayip derecede heyecanlanan biriyim. Konuşamıyorum, kem küm edip duruyorum. Zaten kalabalıktan korkan biriyim, mesela beni kimse futbol maçının yapıldığı bir stadyuma sokamaz, mümkün değil. Terminallerde, tren istasyonlarında ve havaalanlarında da korkarım.

Agorafobiye benzeyen bir durum var daha doğrusu; büyük masalardan, büyük salonlardan ve büyük binalardan da çekiniyorum, anlaşılmaz bir tedirginlik duyarım. Vaktiyle, alışırsın, birkaç kez konuş, bak nasıl rahatlarsın dediler ama olmadı, denedim, olmuyor; bu insanın kimyasıyla, ruhuyla ilgili bir şey sanıyorum. Bütün bu saydıklarımın rağmen, yine de birkaç kez beni de mutlu eden konuşmalar yaptım. Biri ODTÜ'deydi bunların mesela, biri de Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde. Belki, iki ya da üç konuşmam daha vardır böyle.

• **Bu konuşmalar sırasında, sorular da soruluyor hiç kuşkusuz. Bugüne kadar seni en çok şaşırtan soru ne oldu?**

– Bir konuşma yapacak ve konuşmanın sonunda kendisine soru sorulacaksa insan ister istemez her türlü soruya hazırlıklı oluyor. Konuşmanın yapılacağı salon, o salonda uçuşan kelimeler, kıpırtılar, renkler ve insanların biraradalığından doğan elektrik, bazı insanlara tuhaf sorular sorduruyor tabii. Hatta kimi vakit, soruyu soran kişi daha sorarken, sözün ortasında kendisi bile anlıyor bu tuhaflığı. Ya vazgeçiyor, ya da vazgeçemeyip soruyu tamamlıyor. Beni çok ama çok şaşırtan bir soru soruldu bir keresinde. Bir üniversitede söyleşi yapıyordum. Dinleyenlerden biri ayağa kalktı ve bana, “Hasan Ali Bey, sizin mütevazılığınız hakkında daha önce bir şeyler okumuştum, şimdi burada gördüm ki yazılanlar doğruymuş, gerçekten mütevazı görünüyorsunuz; ben merak ediyorum, acaba bu duruş şekli ajansınızla birlikte belirlediğiniz, tasarladığınız bir şey mi,” diye sordu. Kıpırmızı oldum bu soruyu duyunca, sesim ve aklım çekildi gövdemden, kulaklarıma uğultular doldu ve ben orada öylece dondum kaldım. Soruyu soran gençle birlikte içine düştüğümüz duruma bakakaldım açıkçası.

• **Harfler ve Notalar'daki bir yazında "Doğrusu, hiçbir şey anlatmamış olmayı çok isterdim. Her şeyi ancak o zaman anlatmış olurum çünkü," diyorsun. Neden her şeyi anlatmak istiyorsun?**

– Her şeyi anlatma arzusu hiç kuşkusuz çok eski bir arzu. Birçok yazar düşündü bunu, birçoğu hayal etti ya da yapmayı denedi. Benim o yazıdaki sözlerim, sık sık sorulan ve hantal bir soru olan "Ne anlatıyorsun?" sorusunun karşılığıydı. Hani bazen, bu kitap hiçbir şey anlatmıyor denir. Oysa, hiçbir şey anlatmayan kitap yoktur. Ben öyle düşünüyorum, insan ancak her şeyi anlattığı vakit hiçbir şey anlatmamış olur. Başka bir deyişle, bir şey anlatmamış olmak mümkün değil. Kötü anlatırsın, eksik anlatırsın, fazla anlatırsın ya da yanlış anlatırsın ama yazdığın metin içinde yaşadığımız dünya büyüklüğünde değilse ve bu dünyanın seyrini takip ederek an be an değişmiyorsa, mutlaka bir şey anlatıyorsun demektir.

• **Yıldız Ecevit'in büyük bir isabet ve güzellikle ifade ettiği gibi, senin için "roman yazan şair" denebilir sanıyorum. Romanlarında öyle pasajlar oluyor ki bir roman parçası olmaktan daha çok bir şiire yakın oldukları, hatta düpedüz roman içerisine yerleştirilmiş şiirler oldukları söylenebilir. Nasıl oluyor bu şiirsel tat? Bunun yanı sıra şiirle (hem bir edebi tür hem de kavramsal olarak) kurduğun ilişkiden bahsetmek ister misin?**

– Ben sadece iyi bir şiir okuruyum. Bu cümle çok iddialı ama ne yapayım, öyle görüyorum kendimi. Ya da, öyle sanıyorum. Metinlerimdeki şiirsel tadın nereden geldiğini, nasıl oluştuğunu izah etmek benim için güç bir şey. Şiiri söz sanatlarının çekirdeği olarak görüyor ve bir yazımda da dediğim gibi, bir cümle yazmanın aynı zamanda beste yapmak olduğuna inanıyorum ama bunlar elbette bir izah sayılmaz. Sıkça karşılaştığım bu soru karşısında, her daim zorlanıyor ve bilmiyorum cevabını veriyorum. Bilmiyorum gerçekten, belki bir çeşit ses sezgisidir bu. Belki cümlelerimin müziğinde, çocukluğumda teneke sobamızın kenarındaki minderin üstünde uyuyan kedimizin mı-

ılılıları vardır, sobanın içinde yanan çam kozalaklarının çıtır-ılıları, dağların karanlığını yırtıp gelen kurt ulumaları ve babasının hikâye anlatırken anlatırken ansızın susuşu da vardır, bilemiyorum. Ya da bütün bunların bende kalan tortuları arasından bakıyor olabilirim cümlelerimi kurarken.

• Peki, şiir yazdın mı hiç? Yayımladıkların oldu mu? Onları bir gün ortaya çıkarmayı düşünüyor musun?

– Yıllar önce, zaman zaman şiir yazmaya çalıştım. Hatta boş bulunup bunlardan birkaçını birkaç dergiye gönderdim ve yayımlandılar. Bir de, ilk kez burada söylüyorum; Anadolu'daki bazı dergilere Çiğdem Duru adıyla şiirler gönderdim ve onlardan da birkaçı yayımlandı. Hayır, şiirlerimi yayımlatmayı asla düşünmüyorum, zaten evin altını üstüne getirsem hepi topu on şiir çıkar ortaya. Yaklaşık on beş yıldır da şiire elimi bile sürmüyorum.

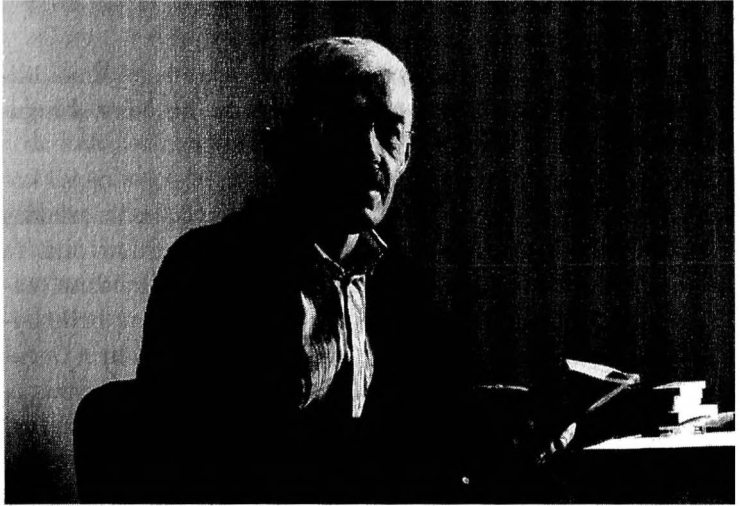


Foto 16: Hasan Ali Toptaş, yazı evinde. (Fotoğraf: Danyal Kurbanı)

Başka bir deyişle, dünyanın düzeni dediğimiz düzen benim odamda, insanın başını döndüren korkunç bir hızla altüst oluyordu.

Uykuların Doğusu

• Bir yazında zaman buldukça resimle uğraştığını söylüyorsun. Nasıl başladı bu uğraş? Bir gün bizler de görebilecek miyiz? Şu anda üzerine çalıştığın tablo/lar var mı?

– Çocukluğumdan beri vardı resim yapma hevesi. Henüz ilkokuldayken, sürekli resim çizerdim. Kadın portresi falan çizdiğimde, annem çok kızardı, o an yoldan çıkacakmışım gibi başıma dikilir ve beni bir güzel azarlardı. Daha sonra yağlıboya da çalıştım, belki Denizli’de birkaç evde yaptığım resimler vardır. Kahveci olan dayımın evinde vardır mesela; ona bir resim yapmıştım, yağlıboya. Tokat yemiş, tokadı yer yemez de yüzü yan dönmüş bir çocuk portresiydi bu ve patladığı için, çocuğun dudağından kan sızıyordu. Dayım bu resmi kahvesine asmıştı ama resim ancak bir ay durdu orada. Kahveye gelen kasabalılar resmi gördükçe rahatsız olmuşlar, kaldırı yahu şu resmi gözümüzün önünden demişler dayıma. Uzun süredir resim yapmıyorum ama zaman zaman arzu etmiyor da değilim. Şimdi, beş yaşındaki kızım Zeynep Feraye’yle resim yapıyoruz. Ben istediğim için değil, o istediği için.

• Çocuklarıyla ilişkin nasıldır? Neler yaparsınız? Emekliliğine kadar gündüz çalışan, geceleri de yazan bir baba olduğunı düşünürsek, baba hasreti çekmiş olmalılar...

– Bana kalırsa bir romancıdan ne iyi baba olur, ne de iyi koca. En azından, benden olmaz. Şimdi evli olan oğlumla arkadaş gibiydik, birlikte yaşarken, yazdığım sayfaları okurdum ona. Ya da yazdığım romanın adını ararken, şöyle bir ad buldum, nasıl diye sorardım. *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. Oğlumdan öğrendiğim birçok şey oldu. Bazı yönetmenleri ve bazı filmleri onun sayesinde tanıdım mesela.

• **Anadilinin dışında bir dille yazmayı düşündün mü hiç?**

– Ben Türkçeden başka dil bilmiyorum. Bilseydim, yine de başka bir dille yazmayı düşünmezdim. Her şeyden önce, dil anlayışım buna engel olurdu çünkü. Hasbelkader içine doğduğumuz dil (bu Almanca ya da İngilizce de olabilirdi), sadece kelimelerden ibaret bir şey değil bana göre; onun nabız atışlarımızda da sürüp giden bir yanı var. Evimiz dediğimiz dil, tenimizdir de aynı zamanda. Onun derinliklerinde atalarımızın ayak sesleri, nefesleri ve maceraları yankılanır. Hatta kelimeler arasındaki boşluklar bile sadece boşluk değildir, aklımızdaki öteki kelimelerdir. İnsan anadilinin dışında başka bir dilin inceliklerine, kıvraklığına ve ses yapısına tam olarak vâkıf olabilir mi bilmiyorum. Başka dil bilmediğim için bilmiyorum belki de.

• **Bazı insanlar gibi bir gün köyüne ya da bir tatil köyüne yerleşme hayallerin var mı?**

– Ben ille de bir Ege kasabasında yaşamak isterdim. Zamanın yavaş aktığı, zamanın zaman zaman kavak yapraklarına takılıp kaldığı, sessiz ve ıssız bir yerde. Dedem gibi uluyamasam da, arada bir yüksekçe bir yere çıkıp gökyüzüne parmak uçlarımla dokunmak isterdim. Nar çitirtilarının arasından geçmek, iğde kokularının içinde kaybolmak isterdim. Benden doğan sessizlik evimin çevresinde dönüp duran Etimesgut Belediyesinin anons arabaları tarafından tuzla buz edilmesin isterdim. Ama bütün bunlar bir hayal, hem de kupkuru bir hayal. Bir Ege kasabasına gidip yerleşemem maalesef, şartlar tutmuyor. Belki dayanamayıp bir roman kahramanımı gönderirim oraya.

• **Ankara ile nasıl bir ilişki içindesin?**

– Pek ilişkimiz yok desem yeridir. Ankara'nın merkezinde yıl boyu üç dört defa ya görünürüm ya görünmem. Evde olmayı, kâğıtlara ve duvarlara bakmayı daha çok seviyorum galiba. Zaten, arkadaşlarım da benim için “ev kuşu-oda böceği” diyorlarmış. Bunu *Sözcükler* dergisinde iki üç yıl önce yayımlanan Müslim Çelik'in yazısından öğrenmiştim.

- İstanbul senin için ne anlam taşıyor?
 - İstanbul, insanlardan bazılarının benim orada yaşadığımı sandıkları şehirdir.

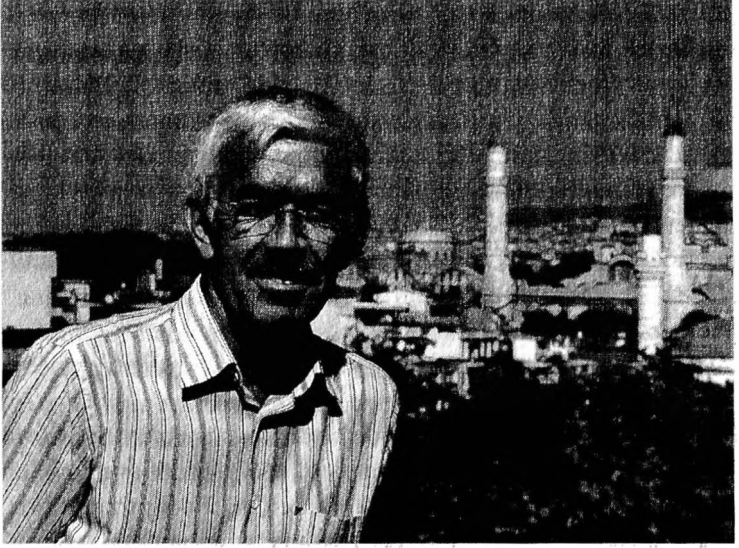
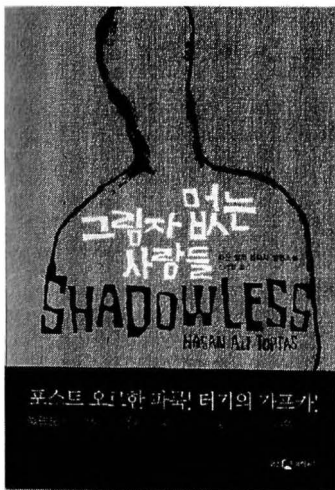


Foto 17: Hasan Ali Toptaş, bir İstanbul gezisindeyken. (Fotoğraf: Erzade Ertem, Yıl: 2008)

Şehrin üstünde, sestten bir şehir kuruluyormuş açıkçası.

Uykuların Doğusu

Gölgesizler'in yurtdışı baskılarından örnekler



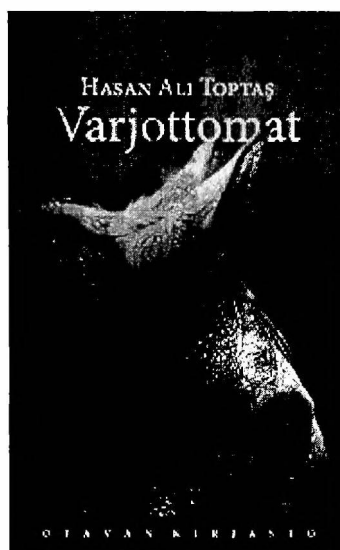
Korece



Hollandaca



Almanca



Fince

Dahası, siz bu söylediklerimden çok daha fazlasını işitip artık aceleci el hareketleri şeklinde uçuşan çekiç seslerinin gökyüzünü bir uçtan bir uca tıkiş tıkiş doldurduğunu ve az önce sağı sola kurşun sıkır gibi buyruklar yağdıran o atlının da gerisingeri dönüp keder sarısı bir siluet halinde Asip Dağı'na doğru uzaklaştığını düşünürken, ben bir adım daha ileri gidip, oradaki kadınlardan o yedi ölüye ilişkin yedi ağıt dinlediğimi ve bu kez de türbenin inşa edildiğı zamanı geride bırakıp yavaş yavaş bu ağıtlardaki hikâyelerin başlangıç anlarına doğru yürüdüğümü belirterek, tutup size bu hikâyelerin içinden herhangi birini de anlatabilirim.

Bin Hüzünlü Haz

İKİNCİ BÖLÜM

ÇEVİRMENLER

Derken anlamış, evet anlamış; aslında oyun oynuyorum diye harman savuruyormuş o, ekin biçiyormuş tırpanla, eşeğe biniyormuş, odun kesiyormuş, ya da toprağa oturup güneşe bakıyormuş... Köyü anımsamış o sırada; demek, demiş, yaşadıklarımın hepsi bir oyundu. Demek, insan ne yapsa bir oyunun içinde... Demek, ben köyde de oyun oynamışım; çocuklarımı döverek hem de, karımı severek, hasta koyunları keserek, meyveleri devşirerek, doğanımı yaşatıp ölenimi gömerek, toprağı sürerek sonra, kuşlara bakarak, köylüleri tıraş ederek ya da, merhaba diyerek muhtara, oy vererek, kahvede oturarak...

Gün gelmiş, mermer kaplı kocaman binadaki ışıklar sönmüş tek tek; geride, pır pır titreyen mumlarla ölü kandillerden ve Nuri'nin zil şıkırtılarından başka bir şey kalmamış... Düşünmüş işte o an... Dursam, demiş; şık diye son vuruşunu yapsam zillerin, ne olur ki? Görünmeyen seyircilerim görünmeye mi başlar gözüme, her şeyin ötesini mi görürüm birden, ne olurum, ölür müyüm? Düşünce insanın içine düşünce, yolun yarısı tamam. Yani varılır bir yere, önceki noktada değildir artık ve dönemezsin. Dönsen de, eksik.

Gölgesizler

Bizim Franz'ımızın Adı da Hasan Türk Mucizesi: Hasan Ali Toptaş'ın Şiirromanı*

STEFAN WEIDNER

Orhan Pamuk Nobel'i aldıktan sonra, onun Alman yayıncısı Michael Krüger, bu ödülün, günümüzün çok şeyler vaat eden Türk edebiyatıyla nihayet ilgilenmeleri için yayınevlerine çakılmış bir işaret olduğunu söyledi. Peki, orada Orhan Pamuk ve Yaşar Kemal'den bulabileceğimiz başka bir şeyler var mı?

Bir deneyelim, dedik ve Bosch Vakfı ile Zürich'teki Union Yayınevi'nin ortak girişimiyle geçtiğimiz yıl ortaya çıkan "Türkçe Kitaplığı" bünyesinde yayımlanmış bir kitabı, Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* romanını okuduk.

Gerçi şu anda yakın dönem Türk edebiyatının büyükleri arasında sayılıyor, ama 1958 doğumlu Toptaş'ın, keşfedilmesi epeyce geç oldu. 1994'te *Gölgesizler*'le bir roman yarışmasında ödül kazanana kadar onu uzmanlar bile tanımıyordu. Şimdiye adı, Orhan Pamuk'la birlikte anılıyor. Haklı olarak!

Özel olarak Türkiye veya genel olarak Doğu'ya ilgi duysun duymasın, her hakiki okur için bu kitap şairane bir ustalık eseri, dünya edebiyatının, kökenini inkâr etmeye hiç gerek duymayan bir parçasıdır.

(*) Bu yazı ilk olarak *Frankfurter Allgemeine Zeitung*'da yayımlanmıştır 29 Kasım 2006: Ümit Kıvanç tarafından çevirisi yapılan bu metin ise *Lacivert* dergisinde, Sayı: 21, Mayıs-Haziran 2008'de yayımlanmıştır. (H.N.)

Anadolu'nun herhangi bir yerinde bir köy. Ve Türkiye'nin büyükşehirlerinden birinde bir berber salonunda beklerken, kendini yazar olarak tanıtan biri. Berber, şu sırada neler yazdığını anlatması için teşvik ediyor onu. Yazar biraz oyalanıyor; sırf berber ile çırağını zihninde o Anadolu köyüne yerleştirmek ve yeni romanı –bizim de okumakta olduğumuz metin– üstünde düşünmek için. Figürler giderek başına buyruk hale geliyor ve artık işlemeye başlamış edebî hayalgücünün çekimine berber salonunda oturan yazar da kapılıveriyor. Hayal mahsûlû köyün tersine dönmüş dünyası, yaratıcısının bilincine saldırıyor, iç dünya ile dış dünya, gerçeklik ile hayalgücü birbirinin içinde eriyor, her şey güvenilir hale geliyor – edebiyatın harikalar diyarına hoşgeldiniz!

Toptaş'ın bizi sürüklediği dünyalar, ne kadar kaypak görünse-ler de, ince ince tasarlanmış, iç mantıkları gayet şaşmaz, gerçeklik tutkusunun doruğuna varmış, gerçekçilik kadar sağlam dünyalar bunlar. Modern Doğu edebiyatı için pek karakteristik olan şehir ile kırın karşıtlığı, batıl inanç ile aklın karşıtlığı, modern, merkezî devlet gücü ile buna karşı sanki zincirlerinden boşanmış köy gelenekselliğinin karşıtlığı konu ediliyor romanda.

Köyün en güzel kızı Güvercin kaybolur. Kısa süre önce yeniden seçilmiş muhtar, hikâyenin trajik kahramanı, kendini bu rezaleti temizlemekle yükümlü sayar ama işi neresinden tutacağını bilemez. Sadece hayalgücünden medet umabilecek durumdadır. Muhtar bir akşam, Cennet'in Oğlu'nu epeyce aydınlatılmış bir odada yazıp çizerken görür. Ve oğlanın önündekilerin, kaçırıp dağlarda sakladığı Güvercin'e yazılan aşk mektuplarından başka şey olamayacağına hükmeder. Onu yakalar götürür. Oğlan suçsuzluğunu dile getirdi-çe muhtar ve yardımcısı "Bekçi" öyle öfkelenirler ki, delikanlıyı tekme sille döverler. Adı anılmayan, "Cennetin Oğlu" diye bilinen oğlan aklını kaçıır ve yılanlarla haşır neşir olarak adının hakkını vermeye çalışır. Daha sonra sahiden Güvercin'i köye getirdiğindeyse, yeniden şüpheleri üstüne çeker; üstelik Güvercin hamiledir ve artık tek kelime konuşmamaktadır. Fakat bu işin müsebbibi oğlan değildir. Kaçırma olayı-

nın muhteşem, tüyler ürpertici bir Şekilde nasıl         n  burada açık edemeyiz.

Aslında bu kitabın uyandırdığı coŐkunun pek azını, romanda geçen olaylar yaratıyor. Esas heyecan verici olan, berber salo-
nundan köye aktarılıveren eylemlerde olsun, gitgide dünya  s-
t nde rotalarını kaybetmeye başlayan kişilerin zihninde olsun,
zamanların mek nların birbirinin içinde erimesi, içiçe geçme-
si. Mekân ve zaman silindik e, fig rl r için, dış dünya ile pek
ilişkisi kalmayan, bilinçsiz, sırf ruhsal bir gerçeklik alanı belir-
meye başlar. Bu i  dünyalara kayıŐ, kitabın muazzam Őiirselli-
ğinin kaynağı, sahiden dünyanın yeniden büyüyle sarılıp sar-
malanmasıdır.

Toptaş gerçeküstü unsuru ısrarla öyle bir Şekilde vurgula-
mıŐ ki, Şunu sağlamayı başarmış: Okurun gözünde de gerçek-
lik kayıyor ve kitap sanki başka yasaların geçerli olduğu başka
bir dünyayı anlatıyormuş gibi oluyor. Yine de hep karşımızda-
ki, Şu usulca kaydırma: “Köy meydanına iki atlı girmişti. Ka-
ranlıkta beyaz kelebek gibi uçuşan birkaç topuk aceleyle yakla-
Őırken nal sesleri rüzgâra kapılıp arada bir uzaklaşıyordu. Yak-
laŐan görüntüyle uzaklaşan ses arasında sıkışıp kalmış iki atlı
hayaletiydiler sanki...”

Bu tür tasvirlerin m kemmeliğ , okuru, alışıldık algılama
kalıplarından uzaklaŐtırıyor ve kurtarıyor. Toptaş, dünyaya
yabancı bir konuma düşmeden, edebiyatta gerçekçilik yala-
nını cezalandırıyor. Muhtar, Güvercin’in kaybolduğunu il e-
deki ilgililere bildirmeye gittiğinde, memurlar ona kızın dev-
let nezdinde tuttuğu yeri göstermeye çalıŐırlar. “Sivri yüzlü
yüzlerce adam, ıŐıldayan g zl k camları parmak kalınlığında
bir tozla kaplanana dek kitap karıŐtırdı sonra durup din-
lenmeden, defter devirdi.” Sonunda buldukları, belli belirsiz
minicik bir iŐareten başka Şey değildir. Muhtar dehŐetle so-
rar kendine: Yani köyün en güzel kızının devletin gözünde-
ki yeri bu mudur?

Toptaş aynı zamanda, Doğu’dan çıkmış, İsl m  mistisizmin
edebî kazanımlarıyla zenginleŐmiŐ bir Kafka’dır. Böylece Şu-
nu çok açık söyleyebiliriz: Michael Kr ger haklı! Pamuk’tan

sonra bir başka genç Türk yazarının dünya edebiyatına katılışını duyurmamız gerekiyor. Ve şu Türk Kitaplığı'na sahip olmasaydık – sadece Hasan Ali Toptaş için bile Türkçe öğrenmeye değerdi.

Çeviren: ÜMIT KIVANÇ

İçinde bulunduğum dünyanın çeşitli köşelerine, işarete benzemeyen çeşitli işaretler gönderen uzak ve esrarengiz bir dünyanın fotoğrafına bakar gibi bakıyordum.

Uykuların Doğusu

Hasan Ali Toptaş

GERHART MEIER



Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler*'i Türkçe'den Almanca'ya çevirdiğim ilk romandır. Çevirmen olarak önceden de çalışmıştım, ama o zamanlarda Fransızca'dan Almanca'ya çeviriyordum. Zaten üniversitede Fransızca okumuştum ve sonra halen yaşadığım Fransa'ya yerleşmiştim.

Ne var ki, yıllardan beri sadece dillere merak ettiğimden heveslenip öğrendiğim Türkçe peşimi bırakmıyordu. Aklımda Türkçe'den çevirme fikri yavaş yavaş ilerliyordu, Türk edebiyatı ile meşgul olan yayınevleriyle ilişki kuruyordum ve en sonunda İsviçre'deki Union Yayınevi'nin çıkaracağı "Türk kitaplığı" projesine katılma şansına sahip oldum.

Birkaç öykü çevirdikten sonra yayınevi bana ilk defa bir roman sundu: Hasan Ali'nin *Gölgesizler*'ini. Kitabı okumaya başladıktan hemen sonra öneriyi kabul ettim, evet, seve seve yapacaktım bu işi.

Çeviri boyunca tabii ki birkaç sorunla karşılaştım ve hemen email yoluyla Hasan Ali'ye sorular sormaya başladım. Kendisinin dediği gibi Hasan Ali o zamana kadar günün birinde yabancı dillere çevrileceğini aklından bile geçirmemişti. İlk şaşkınlığı geçtikten sonra bana yardımını hiç esirgemeyip bütün sorularıma ayrıntılı cevaplar yetiştiriyordu.

İşimiz bittikten sonra bununla da kalmayarak yazarla şahsen tanışmak istedim. Bir Türkiye yolculuğumdan faydalanaarak Hasan Ali'nin oturduğu Ankara'ya da gidip onu ziyaret ettim. Bir lokantada balığımızı yiyip rakımızı içerken mizaç bakımından birbirimizden uzak olmadığımızı keşfettik.

Zaten maceramız daha bitmemişti. Yayınevinin programına göre Frankfurt'taki kitap fuarına katıldıktan sonra beraberce Almanya'da bir okuma gezisine çıkacaktık. Çıktık da çıkmasına, ama ilk okumamızdan önce bir otel odasında nasıl çaresizce oturduğumuzu da hatırlıyorum. Zira bu okumalarda Almanca ve Türkçe sayfalar okuduktan sonra seyircilere bir şeyler söylememiz gerekecekti. "Ne anlatayım?" diye soruyordu çekingenliğin ta kendisi olan Hasan Ali. O zamana kadar hayatına dair bazı şeyler öğrendiğim için ben ona dedim ki: "Hayatını anlat! Aklına gelen özel anlar var mı?" Hasan Ali anlatmaya başladı böylece ve ben de hepsini not almayı yetiştiremedim. "Yeter, yeter", dedim, "bunlar birkaç okuma saatini değil, bir haftayı doldurmak için yeterli!" Şunu da söyleyebilirim ki, geçtiğimiz her şehirde Hasan Ali'nin anlattıkları çok beğenildi.

Bir okuma gezisi demek beraberce yolculuk etmek de demek tabii ki. Yemeklerde olsun, uzun tren yolculuklarında olsun çok sevinerek önemli bir ayrıntıyı keşfettim: Hem konuşarak hem de susarak vakit geçirebiliyorduk. Çok hoşuma gitti bu.

Gölgesizler, Hasan Ali'nin tek kitabı değil tabii ki. Öteki eserleri hakkında kendisiyle rahatça konuşabildiğimizden, Hasan Ali de tercihimin hangisi olduğunu iyice bilir, nedenini de. Kitaplarının birisinde o kadar güzel bir sahne var ki... Bunu çevirebilmek bir gün bana nasip olsun inşallah!

... o güne dek okuduğum kitapları yazan kişilerin okuduğu kitapların içinde geziniyordum. Çoktan eskiyip yok olmasına, belki bazı canilerce eskimesine bile fırsat verilmeden yırtılmasına, yakılmasına ya da bir şekilde çarçur edilmesine rağmen, hâlâ çeşitli kitap sayfalarının arasından benim kulağıma fısıltılarını ulaştırabilen aksakallı, kırışık yüzlü kitapların içinde...

Bin Hüzünlü Haz

Dünyayı, nesnelerden bakarak anlatan bir dil şamanının anlattıklarıdır okuduklarımız. Böylesine farklı bir biçem, başka dillere çevrilebilir mi? Bir şiir metni başka bir dile ne kadar çevrilebilirse, o kadar.

“Doğunun Derin Uykusu”, Hülya Soyşekerci,
Kitap-lık dergisi, Mayıs 2006

Tıpkı ilk okunduklarında pek seilmeyen ama sonra sonra ezber edilip bir türlü unutulmayan şiirler gibi; Hasan Ali Toptaş, Türkçe’de geç sevilmiş benzersiz bir şiirdir!

“Hasan Ali Toptaş’ diye bir şiir”, Kemal Varol,
Radikal Kitap eki, 23 Eylül 2005

Bana sorarsanız, yaşamında nice roman okumuş kimileri de Hasan Ali Toptaş adını duymadan çekip gidebilir bu dünyadan.

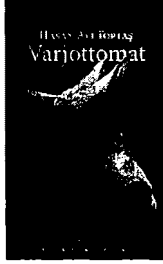
Ne yoksulluk ama, ürkmemek elde değil!

... Kim bilir, belki de o ilerde, en seçkin mustarıplerimizden biri olarak yer tutacaktır da edebiyatımızda, henüz biz ayırdında değildir bunun... Hasan Ali Toptaş, demek ki bugünden çok yarının yazarı.

“Hasan Ali Toptaş’ın Romanları”, M. Sadık Aslankara,
Adam Sanat dergisi, Eylül 2002

Yaşasın Stigma!

TUULA KOJO



Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler*'ini Fince'ye çevirmeye başladığımda edebiyat çevirmenliğini artık "hakiki" bir iş olarak yapmakta olduğumu tahmin ediyordum. Bilmez olur muyum – on senedir bu işi yapıyorum, acemi değilim! Yani örneğin bir köfteci nasıl hayatında en iyi yapabildiği işi yapmak için sabahleyin süslü arabasıyla işyerine gidiyor – mis gibi kokuyor, afiyet olsun! – akşam ve hafta sonları da başka şeylerle meşgul oluyorsa, öyle. Sözün kısası, çevirmenlik bütün zamanımı almasın istiyorum. İşimin dışında "ikinci" hayatım da olsun, her şeyimi edebiyata vermeyeyim, roman ne kadar güzel olursa olsun, ki *Gölgesizler* çok güzel...

Üstelik *Gölgesizler* çok kalın bir roman değil, önceden çevirdiğim Orhan Pamuk'un kitapları kadar ağır hiç değil gibime geldi, bolca vaktim de vardı. İşte aklın başında, sakın sakın iş başına – haydi bakalım çevirmen hanımefendi! Şimdi bir birlikişi gibi romanı bir kaç kere başından sonuna kadar dikkatle oku da güzel güzel devam et ilk cümleden başlayarak: "Elindeki makasın ucunu bir an için havaya dikip onuruma içilecek kadeh gibi yavaşça kaldırarak, 'Hoş geldin beyim,' dedi berber."

Ben de berbere "Hoş bulduk!" dedim.

1. Ne kadar hoş bir kitap! Gerçekten fazla ağır gelmiyor ba-

na. Cümleleri de pek uzun gözökmüyor. Gülesim bile geliyor, vallahi. Berber de aynen Türkiye'deki berberler gibi hoş lakırtılar ediyor. Bıyıklı adamlar, benim gibi sigara ellerinde, çınar ağaçlarının altında çay içip dertleşiyorlar, güneş de pırıl pırıl. Ben bu işi yapamaz mıyım? Vallahi yaparım, hem de dört dörtlük ve çabucak yaparım ki Finlandiya'da her vatandaş onu hemen severek okusun.

2. Aferin bana. Yine bir iş gününü zaferle bitirdim; şimdi bilgisayarını hemen kapat ve git biraz spor yap, sayın çevirmen! Arkadaşlarımla havadan sudan keyifle sohbet ediyorum, işimi unutuyorum, hayatımdan memnunum. Çevirmenlikle ilgili kâbus da hiç görmüyorum eskisi gibi, tam tersi, bir defasında rüyamda hayatın anlamını Allah'ın kendisi ile tartışıyordum ve bu anlam çevirmenlik ile hiç ama hiç ilgili değildi. Neydi peki, onu unuttum bile...

3. Aylar tam planladığım gibi geçti, turp gibiyim, her anım güllük gülistanlık değildi, fakat pek acı çekmeden, sancı tanımadan geçti – romanın sonu da hayal meyal gözükmeye başlıyor bile. Ve hala gülesim geliyor, özellikle o "donunun ağartısına doğru eğmiş" olan adama... Pekala, sözü fazla uzatmadan itiraf edeyim: Hasan Ali Toptaş'ın hikayesi biraz tuhaftır, dili de ilk düşündüğümün tam tersi, hiç kolay değil. Bilemediğim kelimeleri sözlükten bulurum yada yazar beyefendiden sorarım ama benim bildiğim "normal" mantık yok ortada, havası bir acayip, şiddetli, ve Kafka'da olduğu gibi bayağı da zorlu, hiç kimse de mutlu olamıyor (o kız hariç ve o bile bir anlığına sadece). Bazı kişiler ise çok acayip bir biçimde ortadan kayboluyor, o herif de bilmem kaç sayfa kadar sanki psikoz içinde kim bilir nerelerde dolaşır – fakat benim onlar gibi Kafkavari olmama ne gerek var ki... Yeter ki ben işimi Finlandiya'da geçerli olan ahlaki kurallara göre yapayım, o kadar. Yani devam!

4. İşim bitmek üzere, az kaldı. Minnacık bir tatil yaptık-tan sonra kendime çekidüzen vereceğim, kendimi tazeleyeceğim, eskisi gibi! Ve sonra haydi, kafamı, beynimi, vücudumu, her şeyimi yeni vitesa takıp başka her şeyi dışarıya atıyorum ki

Fince'de yarattığım metni sanki ilk defa görüyormuş gibi içimden hep sorular sorarak tutku ile okuyacağım: beni rahatsız eden yer, hata var mı, havası, şiirselliği uygun mu, yarattığım metin gerçekten yaşıyor mu, Hasan Amca Fince bilseydi böyle mi kendini ifade ederdi?

5. Bu dönem bir hafta kadar sürdü. Tam planladığım gibi ilerledim, daha önceden de bunu başardım, bunun işimin en önemli parçası olduğunu bilerek. Bu iş başka türlü yapılmaz ki, tutku ile yazılmış bir roman işte böyle canlanır Finlandiya'da! Çoğu kez, çevirmenliğin en zevkli dönemi işte budur: Vay be, bu metnin özel bir ruhu var, yaşıyor yaptıklarım, ben niye aptal aptal o kadar zaman o koskoca sözcük okyanusunda çırpındım boşu boşuna... Ve niye göremedim ki işte, o tuhaf okyanus, kristal berraklığında bir su damlası olmuş bile; her berber ve bıyıkları, Güvercin, evler, sokaklar, her bir atom tam tamına yerindedir!

6. O berrak damlayı bir haftada ortaya çıkarttım da... Ama bir şeyi yine unutmuşum, onu ancak çok geç fark ettim: beni Hasan Amca'nın roman dünyasından koruyan zırhı! Çünkü şu an, o güya hoş roman dünyasının Kafkamsı tuhaflık ve psikozları ruhumun içine işliyor; yani ben tam böyle bir felaket yaşamadım, bana tecavüz etmedi kimse, beni döven, öldüren de olmadı, fakat gövdem stigma dolu. Gülmek artık hiç yok, gülümsemek bile sözlüğümden tamamen silinmişti. Kahramanların travmalarını ben yaşadım; hem Güvercin oldum, hem Muhtar, hem asker, hem berber, hem de kedi ile at; kitap artık yok ortada, sadece onun ruhu ve dünyası var.

7. Metabolizmam çalışmıyor, fizik ve kimya kuralları benim için geçerli değil artık, gece gündüz bir taş gibi kaskatı yaşı-maktayım, koskocaman bir stigma olarak. Tekrar yeni bir kafa, yeni bir vücut, yeni bir hayat ve yeni bir meslek istiyorum ki edebiyattan, her şeyden mümkün mertebe uzak olsun lütfen. Son gücümle doktora gidip ona stigma, psikoz romanı ve don-ların ağartısı ile ilgili homurtuyla karışık bir şeyler mırıldanıyorum. Doktor bana ciddi bir sesle "Dinlen biraz!" diyor.

P.S. *Gölgesizler*'in Fince'si 2008 senesinin sonbaharında çıktı. O zaman stigmamı unutmuş, artık başka bir romanın içinde tutku ile yaşıyordum. Gazetelerde *Gölgesizler* hakkında çıkan yazıları arada bir gözden geçirdiğimde bir cümleye kafam takıldı; şu yaptığım yolculuk "bir milli hazine" olarak nitelendirilmişti ve o zaman edebiyatın ve çevirmenliğin ulaşabileceği boyutlar beni bir kez daha derinden etkiledi. O dönem lanetler ettiğim stigma yine de yaşasın!

O sırada, herkes gözücüyle bana bakıyormuş gibi gelir bana. Eksişimin fazlamın o bakışlarca tek tek saptandığını, bilmediğim ölçülere vurulduğunu ve sonuçta, hiçbir zaman bana açıklanmayacak kimi yargılara varıldığını düşünürüm. Müthiş bir rahatsızlık duyarım bundan, üstüme her bellekte bana ait bir dosyanın tutulduğunu bilmenin tedirginliği çöker. İnsanlar bu tedirginliğimden yararlanıp büsbütün ele geçirirler beni ve yüzüme aç aç bakarlar; doymazlar hiçbir zaman, hiçbir zaman asla doymazlar. İnsanların gözlerinden başka birer göz daha vardır gözlerinin içinde, böyle zamanlarda onlarla bakarlar. Onlar dilli gözlerdir çünkü, sahiplerindeki gücün dışında başka bir güçten de beslenirler ve sahipleri neyi amaçlamışsa onu apaçık yansıtırlar.

Sonsuzluğa Nokta

Dilimi sormayın,
konuşamadıklarımdaydı
ve kanlı bir kitap gibi yatıyordu ağızımda.

Yalnızlıklar

Tek kurtuluş kendi içine doğru kaçmaktır artık; en kolay yol yani ve
en çetin.

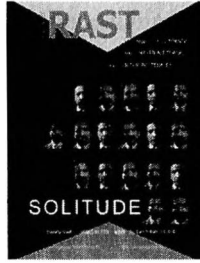
Sonsuzluğa Nokta

Anlardım ki, insan bir başkasındaki kendini okur;
ve okunanlar yalnızlıktır.

Yalnızlıklar

Celil Toksöz:
**“Ben *Yalnızlıklar*’ı Yönettikçe,
Benim de Yalnızlıklarım Çoğalmaya Başladı...”**

Söyleşi: MESUT VARLIK



Afiş: Bülent Evren

Afiş Fotoğrafı: Bernadette Gerats

• ***Yalnızlıklar* metniyle ve sonrasında Hasan Ali Toptaş ile tanışmanız nasıl oldu?**

– Iskenderun’dan gençlik arkadaşım Erdoğan Yener Antakya’da Yener Kitabevi’ni açmıştı. Biz buradan (Hollanda) Türkiye’de yeni çıkan kitaplar konusunda fazla aktüel olamıyoruz. Ben de her yıl Türkiye’ye gidişte arkadaşşıma uğrarım, o da bana kendince ilginç bulduğu bir kitap destesi hazırlar. “Celil bu yazarı mutlaka takip et” dedi, ben de o zaman Hasan Ali Toptaş’ın çıkan birkaç kitabını aldım ve okudum. *Yalnızlıklar* hemen ilgimi çekti. Yine Erdoğan aracılığıyla Hasan Ali’ye ulaştım.

• **Metnin oyun teksti haline getirilme sürecinden bahsedermisiniz?**

– Metnin teatral yorumunu ben yaptım. Hasan Ali’nin de iznini alarak bazı metinleri çıkarıp, oyuna görsellik ve akıcılık vermesi açısından bazı metinlerin de sıralarını değiştirdim.

• Oyun önce Hollanda'da *Solitude* adıyla oynanmaya başladı. *Solitude* için oyuncu ve müzisyen ekibi nasıl seçtiniz? Nelere dikkat ettiniz?

– Oyuncu seçimi kolay olmadı. Yalnızlığın görüntüsünü oynayan oyuncu bulmak kolay ama onu hissederek yaşatmak hayli zor. Yani “mutluluğun resmi” gibi bir şey. Surinamlı bir siyah oyuncuda karar kıldık. Viktor Bottenbley; Surinam'da “jungle” dedikleri kolonyalistlerin giremediği balta girmemiş ormanlarda doğmuş, çocukken Hollanda'ya gelip burada tiyatro eğitimi almış biri. Metni okuduğunda “Ne olur bana bu şans ver,” dedi; “metinde anlatılan yalnızlık değil, el değmemiş bir orman, ben zaten o ormanda doğdum” deyince anlaşıcağımızı gördüm. Ve oyunu oynadı. Metnin müzikal yapısını derinleştirmek için ise, bir klarnet ve bir kemancı müzisyenle çalıştım. Onları seçerken de emprovizasyon konusunda yeteneklerini deneyerek oyuna ortak ettim. Çünkü bana göre oyuna nota yazmak oyunu istemediğim bir kalıba sokabilirdi. Biraz soyut ve etkileyici olmalıydı. Klarnet çalan Alman, basklarnet; Tobias Klein, kemancı Jeffrey Bruinsma ise Hollandalı idi.

• Hollanda'da tek kişilik oyunların genelde kaderi nasıldır? Bu genel kader içerisinde *Solitude*'un durumunu nasıl değerlendiriyorsunuz? Bunu neye bağlıyorsunuz?

– Solo oyunlar zordur. Seyirci bilerek, seçerek gelmezse istediğini bulamayabilir. Burada tek kişilik oyunlara rağbet, oynayana ve oyuna göre değişir. Türkiyeli bir yazarın oyununu Surinamlı bir oyuncunun oynaması ilginç geldi. Burada şiirsel oyunlara pek rastlanmaz. Hasan Ali'nin *Yalnızlıklar* okyanusundaki tuz taneleri bura seyircisinin yaralarına işledi. Yirmiye yakın yerde oynadık. Yazarın evrensel dili-duyguyu yakalaması mı desek buna...

• Ardından da Türkiye'de aynı adla sahnelediniz. Mahir Günşiray'ı tercih etmenizin nedeni neydi?

– Aslında *Yalnızlıklar* metni Mahir'i seçti diyebilirim. Mahir Günşiray'ın yaptığı oyunların tamamına yakını görmüş bi-

ri olarak bu metne Mahir'in sahnede yaşam vereceğini hissettim ve projeyi Mahir'in yoğunluğu nedeniyle bir sezon erteledim. Bir de kitap, yazıldığı, yaşadığı topraklarda kendi dili ile sahnelenecekti.

Eh ben de iyice demlenmiştim artık. Oyunu Mahir ile beraber tekrar yeni bir oyunmuş gibi yorumladık. Hasan Ali bu kez daha aktif katıldı, zaman zaman ona sorular sorarak bulmacanın parçalarını yerine koymaya çalıştık.

- Türkiye'de tek kişilik oyunların kaderi pek parlak değildir. Buna rağmen *Yalnızlıklar* oldukça uzun süre sahnede kaldı, şimdi de hâlâ yeniden oynanması için talep görüyor. Bunu neye bağlıyorsunuz?

– Birçok nedeni olabilir. Tabii ben buradan Türkiye için bir analiz yapamam. Ama bu başarı Mahir Günşiray ve Hasan Ali Toptaş'ındır.

- Seyirci tepkileri hakkında neler söylemek istersiniz? Türkiye'den ve Hollanda'dan aldığınız tepkileri karşılaştıracak olursanız, nasıl bir fark çıkıyor ortaya?

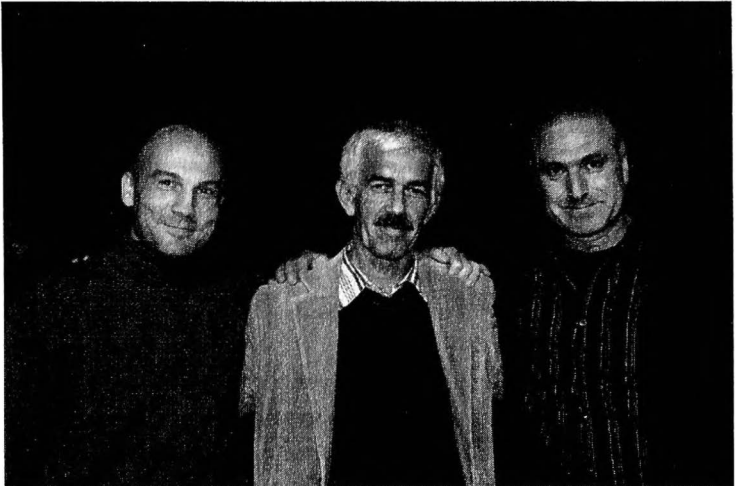


Foto 18: *Yalnızlıklar*'ın Ankara turnesinden, 25 Kasım 2006. Mahir Günşiray, Hasan Ali Toptaş, Celil Toksöz. (Fotoğraf: Can Günşiray)

Türkiye’de *Yalnızlıklar* ile ilgili hayli olumlu eleştiriler aldık. Bunları yazılı basından da elde etmek mümkün. Ama burada oyun daha derin bir etki yaptı. Genelde yalnızlığın bura gibi “soğuk” ülkelere has bir olgu olduğu düşüncesi varken; bir Güneyli yazarın bir yalnızlıklar ansiklopedisiyle ortaya çıkması hem şaşırttı hem de buradaki seyirciyi rahatlattı. “Yalnızlıkta yalnız değilmışiz” dediler.

- *Solitude* ve *Yalnızlıklar* şimdiye kadar kaç ülkede, kaç şehirde, kaç temsil oynandı?

– *Solitude*’u Hollanda’da yirmi ya da yirmi iki oyun oynadık. *Yalnızlıklar*’ın Türkiye oyun sayısını bilemiyorum. Ama Hollanda, Almanya ve Avusturya’ya birçok turne yaptı.

- Buraya kadar Yapımcı olarak Celil Toksöz’e sorularımı sordum. Şimdi Yönetmen Celil Toksöz’e birkaç soru: Bir edebiyat metninden uyarlama olan bir oyunu yönetmek ile doğrudan oyun olarak yazılmış bir teksti sahneye koymak arasında sizin için ne gibi farklar vardır? Hele bu tek kişilik bir oyunsa...

– Bunu bir dans olarak düşünebiliriz. Mesela “tango”nun kuralları bellidir; kuralları değiştiremeyiz, belki kişisel birkaç yeni detay eklemek mümkün olabilir. Onu bildiğimiz halde çok iyi sergilenirse büyük bir haz alırız. Ama bir edebiyat metninin sahneye aktarım kurallarını siz belirlersiniz. Yani bu kez dans- ta sizin seçtiğiniz adımlar ve devinim geçerlidir. Bu da yönetmen için çok haz ve heyecan veren bir durumdur. Ben bunu yaşadım ve çok mutlu oldum.

- Hollanda’da da, Türkiye’de de son derece değerli iki oyuncu ile çalıştınız. Aynı oyunu iki ayrı ülkede, iki ayrı dilde, iki ayrı sahnede, iki ayrı bedende yönetmek (ki sanırım böyle bir deneyim az sayıda yönetmene nasip olmuştur) nasıl bir deneyimdi sizin için? Karşılaştırma yapabilir misiniz? Farklar, benzer yönler...

– Bu çalışmayı hem Hollanda’da hem de Türkiye’de yapmam

benim için unutulmaz bir dönemdi. Çok keyif aldım ve zevkle çalıştım. Hollanda'daki çalışmada ben yazarı ve metnini anlamaya çalıştım. Ne de olsa yıllardır Türkiye'den ayrı, oradaki günlük yalnızlıklardan uzaktaydım. Onun için oyuncu ile önce metnin felsefî içeriğini anlamaya çalıştık, oyunun derin kulvarlarında dolaştıkça yaşadığımız yere özgü bir sahne yorumu olmasını seçtik. Buradan, oradaki yalnızlığı anlatamazdık. Zaten metin de bunu anlatmıyordu. Oyuncu ve özellikle müzisyenler çok heyecanlı başladılar ve bu heyecanları provalar süresince devam etti.

Türkiye'de Mahir'le oyunu bir kez daha yönetmek için masaya oturduğumda, Hollanda'da yaptığımız oyunun bir tekrarı değil, tam anlamıyla yeni, bir başka "Yalnızlıklar" yapacağımızı gördüm. Bu da beni çok sevindirdi. Üstelik Mahir gibi bir oyuncu ile çalışacaktım. Eh ben de oyun konusunda biraz daha demlenmiştim. Yani aynı eserden iki ülkede iki güzel çalışma yapmıştım. Bütün bu çalışmalarda Hasan Ali Toptaş'ın mütevazı tavrını unutmamak gerekir. Klasik yazar tavrından uzak durdu. Metne yapışıp "Aman olmaz, bu cümleyi atamazsınız, ben de büyük önemi var vs" demedi; tamamen özgürdüm. Buradan, yeri gelmişken, diğer ekibi de selamlamak istiyorum. Oyunun dekor ve kostümlerini yapan Claude Leon ve diğer ekip; Senem Cevher, Kamucan Yalçın, Güneş Özgeç, Alper Maral ve Yüksel Aymaz'a teşekkürlerimi iletiyorum.

• Hasan Ali Toptaş'ın başka metinlerini de sahneye taşımayı düşünüyor musunuz?

– Ben *Yalnızlıklar*'ı yönettikçe, benim de yalnızlıklarım çoğalmaya başladı. Önümüzdeki günlerde *Yalnızlıklar*'ın Almanca versiyonu için Almanya'ya yolculuk görünüyor.

İlkin, insanların büyük kötülöklere yol açan iyilik anlayışlarından korkuyorum, dedim sözgelimi. Sonra, kendini çocukların varlığında yenileyen hayatın acımasızlığından, bu acımasızlığın üstünü örten masumiyetin derinliğinden ve kapı kilitlerinden korkuyorum, dedim. Sonra, canlı olmanın acizinden, bu açzin doğurduğu kaçınılmaz sonuçlardan, sokaklardan ve insanların içinde uğıldayıp duran çok ağırly kuyularla bu kuyuların karanlığından korkuyorum, dedim. Sonra hızımı alamadım ve insanların varlığını eksilterek onları tamammış gibi gösteren şehrin abuk sabuk görüntülerinden korkuyorum, dedim. Sonra hızlandıkça hızlandım ve patronlarının diliyle konuştuklarını fark edemeyen ezik ruhlu kapı kullarının gururundan ve bu gururun girebileceğı çeşitli kılık-lıklarla bu kılık-lıkların insana alçakgönüllölükmiş gibi gözüken kıvamından korkuyorum, dedim. Sonra artık kendimi frenleyemedim ve hayatımızın içinde gezinip duran tanklardan, helikopterlerden ve uçaklardan korkuyorum, dedim. Sonra aniden hatırladım ve bir insanın her şeyi bilebileceğini sanan kıt akıllı adamların, geçmişlerini başkalarının geleceğinden geri almaya çalışan kırkını aşmış çocukların ve hemen her fırsatta yaralı güvercin rolü oynayan kadınların yanı sıra ben uzun ömürlü neşelerle uykulardan da korkuyorum, dedim.

Uykuların Doğusu

... bu karmaşık yaşam korkuturdu beni. Artık ne denli çaba gösterirsem göstereyim, hiçbir zaman kendim olamayacağımı, eninde sonunda bu karmaşanın çekimine kapılacağımı düşünürdüm. Olup bitenlere, olup bitenlerin izin vereceğı ölçüde uzak durabilirdim ancak; hiçbir yere kaçılmazdı, kaçamazdım.

Sonsuzluğa Nokta

Yalnızlıklar'ı Nasıl Paylaştım

VICTOR BOTTENBLEY



Fotoğraf: Bernadette Gerats

İnsanın hayatındaki en harikulade olaylar, genellikle kendisinin, anlamını fark edemediği o belirleyici anlarda gerçekleşir. O anlar ki unutulmaz deneyimleri getirecek olaylar zincirini harekete geçirir.

İnsan, avunabilmek ve kaderinin ya da eksikliğinin açıklamasını yapabilmek adına, yaşamın mucizevî kaosu içerisinde rastlantının belki de belli bir düzene sahip olan ele avuca sığmazlığının kıymetini her zaman bilemeyebilir.

Benim için rastlantı, bu kaosu kutlamanın meşrû nedenlerinden biridir. Duygularımızın menziline ve yaşamın gerçek hazinesi olarak çelişkilere meydan okuyan deneyime değer vermeyi öğrendim. Bir gösteri sanatçısı olarak, izleyenlere böyle si hazineleri sunmanın ve onlarla paylaşmanın arayışı içerisindeyim. Bir hazinenin keşfinden bahsedebilmek için ona neden olan olayları anlatmak gerekecek.

Otuz yıldır bir gösteri sanatçısı olarak yaşıyorum. Sanata dair şevk ve görüşlerinden etkilendiğim ve destek aldığım dost sanatçılarla karşılaşmak gibi bir güzel kadere ve keyfe sahip oldum. Yaratmanın, sanat dediğimiz gerçekliği barındıran büyü- süne kapılarak yıllar boyunca tüm varlıklarını adadıkları yolda yürümemde bana yardımcı oldular.

Bu etkileyici insanlardan biri, Amsterdam'da kurulan Theater Rasi'nin kurucusu ve direktörü Celil Toksöz'dür. Hollanda'nın meşhur bir oyuncu ajansından sevgili ortak arkadaşımız Jeanette Snik, Aralık 2005'te beni aradı. Hemen arama nedenini söyledi: Celil, acil bir isteği için onu aramış. Anlaşılan, yeni bir oyun yapımına başlamış, tek kişilik bir oyun, ama bazı talihsiz olaylar nedeniyle projeye birlikte başlanılan oyuncu geri çekilmiş. Muhtemel adaylar listesine eklenmeyi isteyip istemediğimi sordu. Jeanette'e, Celil'le birlikte çalışmayı çok istediğimi; ayrıca, çok az sayıda oyuncunun bir işi geri çevirme lüksüne sahip olduğunu söyledim. Celil'le buluştuk ve iki gün sonra beni aradığında, projeye beni memnuniyetle dâhil etmek istediğini söyledi.

Görüşmemiz sırasında Celil bana elbette şiirini sahneye çevireceğimiz Türk yazardan da bahsetti. Hasan Ali Toptaş adını o güne kadar bilmiyor oluşum, benim için bir yüzkarasıdır. Ve Celil, Toptaş'ın *Yalnızlıklar* başlığını taşıyan meşhur baladının Hollandaca çevirisini elime tutuşturduğu sırada, bu muhteşem eserin ilk satırlarının bende yaratacağı etkiden habersizdim.

Yalnızlıklar'ı okumak, beni başka bir dünyanın meftunu haline getirdi.

Her ne olursa olsun, bu projenin içinde yer almanın ve arzunun, yükümlülüğün, insanın kusurluluğuna merhametin bu etkileycilikte ifade edildiği, böyle bir projeyi yaratmanın onur olduğuna karar verdim.

Celil, asistanı Senem Cevher ve ben, küçük bir parçayı okuyarak başladık. Çalışmada ilerledikçe benim de hayranlığım büyüdü; çünkü her gün yeni bir sezgiyle ya da bize taş gibi sağlam bir keşif temeli sunan metnin yeni bir yorumunu yaparak ilerliyorduk.

Her gün prova stüdyosuna gitmek için sabırsızlanıyordum, yeni bir dünya bulmak için sabırsızlanıyordum; bazen bir cümlede, bazen hiç tekrara düşmeden ve yalnızlıkların tartışmasız tanımından nasibini alan bir bölümün ustalıklı yapısında.

Ortaya çıkardığı işten dolayı kendisini büyük saygıyla andığım Sytske Soteman'ın Hollandaca çevirisi üzerinden çalıştık.

Metni tekrar be tekrar okuduk ve bir elimizde hep Türkçe'si oldu. Sytske'nin ürününden endişe duyduğumuz için değil, daha önce belirttiğim gibi, her gün, yorumlayacağımız yeni bir yönünü bize gösterdiği için. Toptaş'ın çalışmasındaki duygunun, ilhamın, hüznün ve ışığın tüm genişliğini izleyicilerimize ulaştırabilmekle yükümlüydük.

Yalnızlıklar bize, kültürel geleneklerden aile ve diğer ilişkilerin benzerliğine kadar görülen farklılıklar üzerine tartışma ortamı sundu. Bir kıta, hatta bir cümlemin işaret ettikleri üzerine ve yazarın, kelimeleriyle yakaladığı sezgi, arzu, duygu ayrımları ve çeşitliliğine şaşırarak, defalarca inceleme yaptık. Öyle anlar oldu ki, bir oyuncu olarak, kurguladığımız şekilde üzerime aldığım bölümün hakkıyla üstesinden gelip gelemeyeceğimden endişe duyduğumu utanmadan söylemeliyim. Böyle anlarda Toptaş'ın korkutucu başarısı karşısında boynumu eğip dalıp gidiyordum. Bir tiyatro oyununu yaratmanın asla iç karatıcı ve bunaltıcı bir süreç olmadığını eklemeliyim. Aksine, bazen yazarın bizlerle paylaşmayı tercih ettiği melankoliyi bizim de paylaştığımız ve içselleştirdiğimiz olduysa da, stüdyodan çıkışlarımda kendimi gündelik olanın dışında ve içimin avuntuyla dolu olduğunu duyuyordum.

Ve çok keyifli!

Bütün bunlardan Celil ve Senem'i sorumlu tutuyordum, çünkü öyleydiler. Çok eğlenceliler ve kendimi güvende, destekleniyor hissetmem için gereken ortam ve atmosferi yaratmaya çaba gösterdiler. Bu destekleri olmasaydı metnin yolunu bulmakta zorlanabilirdim. Bu keyif ve güven dolu ortamda her bir cümlemin nasıl da tam bir tiyatro parçası olma özelliği taşıdığını keşfettik. Canlı bir gösterinin getirdiği kısıtlamalar nedeniyle, gösterinin son haline gelindiğinde orijinal çalışmanın bazı parçalarını, gönlümüz elverirse de, dışarıda bırakmak zorunda kaldık. Kendimizi kaybedip, "bir yorum denemesi daha yaparak" yaratıcı ekibin sabrını zorlamamış olmayı ümit ediyorum. Buna rağmen, parlak direktörümüz Dirk Blom, Bülent Evren'in tasarladığı afişe uygun çarpıcı, parlak bir plan yapmayı başardı. Her ikisi de çalışmamıza konu olan esere yönelik de-

rin bir takdir içerisindeydi ve alanlarında otorite olduklarını bir kez daha ispatlamış oldular.

Prodüksiyona ve oyunculuğuma kattıkları alçakgönüllü tavır, Toptaş'ın eserinin de en çarpıcı özelliklerinden birini oluşturuyor. Her ikisi de, hiç baskı yapmaksızın, çok etkileyici ve belirleyiciydi. Gösteri her ne kadar tek kişilik bir oyun olarak bana söylenmiş olsa da, son halini oluşturmakta belirleyici olan müzisyenler Jeffrey Bruinsma ve Tobias Klein ile tanıştırıldığımda çok şaşırdım. Sonrasında, gösteriyi çeşnili ve hafifçe yer değiştiren notalarına teslim edebileceğimiz seçkin müzisyenler olduklarını anladım. Tobias ve Jeffrey, her oyuna özel emprovize parçalardan oluşan bir müzik yarattılar. Böylece bizi, seyirciyi ve beni, diyalog içinde tutan çok keyifli bir çalışmanın içine sokmuş oldular: Onlar enstrümanlarla konuştu, bense sözlerle...

Ben de böylece, varlığımın acımasız emriyle karşı karşıya olduğumu fark ettim: Bütün gösteri benim üzerime kuruluyordu. Bölümlerin yeniden yapılanışı, yalnızca herhangi bir dalgınlığa değil, aynı zamanda rahat olmama haline de izin vermiyordu.

Her bir gösteri, Hasan Ali Toptaş'ın yarattığı *Yalnızlıklar* baladının etkileyici büyüklüğünü daha iyi anlamamı sağlıyordu.



Foto 19: Solitude oyunundan bir sahne.

Beni Toptaş'ın eseriyle tanıştırdığı ve sahip olduğum yeteneklerle bu projeye beni dâhil ettiği için Celil'e yürekten müteşekkirim.

Daha önce belirttiğim gibi, bir oyuncu olarak kendimi, izleyenlere duygularının ve çelişkilerinin çeşitliliğini fark etme fırsatı sunacak, gerçeklik içerisinde bazı anlar yaratmaya adanmış. Böylelikle, bu nitelikte işler yapılabileceğini farklı nesillere ve toplumlara ispat etmiş insanlara karşı derin bir sorumluluk hissediyorum.

Benim için *Yalnızlıklar*, bu evrensel niteliğe tartışmasız olarak sahip. Kelimelerin etkisinde kaybolmaya kendimi bırakmak, böylesi bir törendir benim için. Bu armağanın, perdenin açıldığı her akşam, yeteneklerimize derin bir güç verdiğine inanıyorum. Turnelerde dahi, hem provalarda hem de gösterilerde böylesi şaşırtıcı anlar yaşadım.

Geriye dönüp baktığımda, *Yalnızlıklar*'ın, sayısız yorumlardan sonra dahi güzelliğinin yeni bir yönünü açığa çıkaracak bir mücevher olarak benim için tasarlandığını söyleyebilirim. Bu nedenle, yalnızlığın saltanatını bizlerle paylaştığı için Hasan Ali Toptaş'a şükranlarımı sunmak isterim.

Ve herkesi bu keyfe davet etmek...

4 Mart 2010, Amsterdam

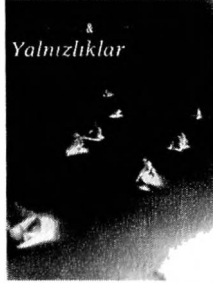
Çevirmen: MESUT VARLIK

İnsanı insan eksiltir, diye düşünüyordum, nasıl çoğaltırsa...

Sonsuzluğa Nokta

Mahir Günşiray:
“Oyun Kısa Sürüyor
Ama Bana Bir Ömür Gibi Geliyor...”

Söyleşi MESUT VARLIK



Afiş Tasarım: Esen Karol

• Hasan Ali Toptaş'ın eseriyle tanışmanız nasıl oldu? Oyun teklifi nasıl geldi?

– 1998 yılından başlayarak sahnelediğimiz oyunlarımızı dikkatle takip eden, bizi organize ettiği festivale davet eden, Amsterdam'da kurduğu tiyatronun sanat yönetmeni olarak birçok başarılı çalışma gerçekleştirmiş olan Celil Toksöz ile ortak yapımlar gerçekleştirme hayallerimizin ilkinin benim Theater Rast'ta sahnelediğim ve Celil'in oynadığı “Ahmed Arif” ile başlatmış olduk. Nihayet, 2006 yılında bu kez, Celil Toksöz daha önce Hollandaca sahneye uyarladığı ve bir Surinamlı oyuncunun oynadığı bu metni benim oynamamı teklif etti. Hiç tereddütsüz kabul ettim. Daha önce sahnelenen oyunu da izlemiştim. Hasan Ali ile tanışmam da bu vesileyle olmuştu.

• Hasan Ali Toptaş'ın kendisiyle tanıştınız mı? Bu tanışmanın metinle kurduğunuz ilişkiye bir katkısı/etkisi oldu mu?

– Hasan Ali ile tanıştığımda, zekâsını alçakgönüllülüğe yönlendirebilmiş bu –yazarım demeyen, bilmiyorum, anlamaya ça-

lışıyorum diyen– sıradan insana hayran olmuştum. Kuşkusuz, *Yalnızlıklar*'ı oynarken onun kişiliğinin ucunu görebilmem bile bana rolü yaratmada çok yardımcı oldu.

• *Yalnızlıklar*'ın Hollanda'da sahnelenen haliyle Türkiye'de sizin sahnelediğiniz hali arasında nasıl farklar var?

– Zaten Celil Toksöz daha önce sahnelediği metindeki düzenlemelerini bana yollamıştı. Ancak biz çalışmaya neredeyse sıfırdan başladık. Onun çıkarttığı ya da yer değiştirdiği çoğu yer öyle kaldı; yine de bazı ekleme ve çıkarmaları da beraberce bizim sahnelememize uygun biçimde yeniden yaptık.

• Metinden tekste çeviri sırasında *Yalnızlıklar*'dan eksildiğini düşündüğünüz noktalar var mı?

– Hayır, aksine, anlatımı bazı noktalara daha fazla yoğunlaştırmak daha etkili oldu.

• Edebiyat eserlerinin oyuna uyarlanması konusunda neler düşünüyorsunuz?

– Tiyatro oyunundan daha çok, roman, hikâye ve şiir yazımı konusunda başarılı olduğumuzu ve mümkün olan her eserin



Foto 20: Mahir Günşiray, makyaj odasında oyuna hazırlanırken.
(Fotoğraf: Can Günşiray)

uyarlamasının denenmesi gerektiğini düşünüyorum. Hikâye anlatıcılığı tekniğinin ve dramatik ve psikolojik olmayan tiyatro anlayışı içerisinde mükemmel işleyeceği düşüncesindeyim.

- Oyun teklifini kabul etmenizi sağlayan temel neden ne oldu?

- Olağanüstü bir metin. Bir oyuncu için bu zor metne hayat verme mücadelesinde kazanacaklarım. Ve... ve...

- Oyun üzerine çalışmaya başladığınızda kafanızda neler kurguladınız?

- Hep kendi kendisiyle hesaplaşmış bir insanın ilk kez kendisini temsil etmesi: Önce büyük bir mahcubiyetle, sonra hayatından parçalarını paylaştıkça açılması, sonunda onun için bitmeyen arayış, hesaplaşma ve anlama sürecine geri dönmesi.

- *Yalnızlıklar*’ı sahnede bedene çevirmek sizin için nasıl bir deneyimdi? Kelimeleri bedene çevirmek... Oyunculüğunuz tarihi açısından nasıl bir yeri oldu?

- Karşılaştığım, oynanması en zor metin idi. Şiirsellik, çoğu zaman bir sözcüğün birden fazla anlamlara uzanabilmesinin ucu açıklığı, zaman zaman soyutluğu, kişiliği ete kana büründürmede, provaların ilk gününde olduğu gibi son oynadığım oyunda da en çok zorlandığım yanlar oldu. Ancak bu süreç oyunculuşuma çok şey kattı.

- Bir izleyiciniz internette “Mahir Günşiray’ın yalnız başına yalnızlıkla düellosu” demiş. Sahnede onca yalnızlıkla nasıl başa çıkıyorsunuz? Çıkabiliyor musunuz?

- Oyun bir saatten kısa sürüyor ama bana bir ömür geçecek gibi geliyor, bitince de doymadığımı hissediyorum. Bir kez oynadıktan sonra, arka arkaya çok kez oynayabilirim galiba.

Çoğunluğun işlettiği kocaman bir uyumun parçasıydım artık; yani, yükselişlerinin en uç noktasına tırandıkları için çoğunluk oluşturabilen insanların yanında yer almakla, her şeye karşı yeniktim!

Sonsuzluğa Nokta

İlkin, insanların büyük kötülöklere yol açan iyilik anlayışlarından korkuyorum, dedim sözgelimi. Sonra, kendini çocukların varlığında yenileyen hayatın acımasızlığından, bu acımasızlığın üstünü örten masumiye-
tin derinliğinden ve kapı kilitlerinden korkuyorum, dedim. Sonra, canlı olmanın aczinden, bu aczin doğurduğu kaçınılmaz sonuçlardan, sokaklardan ve insanların içinde uğıldayıp duran çok ağızlı kuyularla bu kuyuların karanlığından korkuyorum, dedim. Sonra hızımı alamadım ve insanların varlığını eksilterek onları tamammış gibi gösteren şehrin abuk sabuk görüntülerinden korkuyorum, dedim. Sonra hızlandıkça hızlandım ve patronlarının diliyle konuştuklarını fark edemeyen ezik ruhlu kapı kullarının gururundan ve bu gururun girebileceği çeşitli kılıklarla bu kılıkların insana alçakgönüllölükmiş gibi gözükken kıvamından korkuyorum, dedim. Sonra artık kendimi frenleyemedim ve hayatımızın içinde gezinip duran tanklardan, helikopterlerden ve uçaklardan korkuyorum, dedim. Sonra aniden hatırladım ve bir insanın her şeyi bilebileceğini sanan kıt akıllı adamların, geçmişlerini başkalarının geleceğinden geri almaya çalışan kırkını aşmış çocukların ve hemen her fırsatta yaralı güvercin rolü oynayan kadınların yanı sıra ben uzun ömürlü neşelerle uykulardan da korkuyorum, dedim.

Uykuların Doğusu

Kamucan Yalçın: “Kelimenin Tam Anlamıyla ‘Metni Çaldık’”

Söyleşi MESUT VARLIK



Fotoğraf: Can Günşiray

- Yalnızlıklar metniyle, oyunun müziklerini yapma tekli-
finden önce tanışmış mıydınız?

- Hayır, metinle tanışmam oyun için prova yapmaya başladığımız zamana rastlar.

- Orijinal metin ile oyun teksti arasında kaybolduğunu, eksik kaldığını düşündüğünüz noktalar var mı?

- Metin elbette bir dramaturji sürecinden geçti. Dolayısıyla kelimesi kelimesine sahneye aktarıldığını söylemek pek doğru olmaz. Fakat ortada ciddi bir erozyon olduğunu düşünmüyorum. Benim açımdan tatmin ediciydi başka bir deyişle.

- Sizi metinde etkileyen, bu metnin/oyunun müziklerini yapmayı kabul etmenizi sağlayan ne oldu?

- Tiyatro ile ilgili bir ara yaşadığım o dönemde, oyunun kendisi de, metin de imdadıma yetişti, diyebilirim. Yanı sıra *Yalnızlıklar*, sorduğu sorular ve insanda temas ettiği yerler açısından son derece etkileyici bir metin. Hikâyede mev-

cut tüm önermeler ve renklerle kendi hayatınız arasında birbir ilişki kurmak zorunda değilsiniz elbette. Ancak *Yalnızlıklar*, bir okuyucu ve müzisyen olarak, sanırım bu ilişkiyi en yoğun yaşadığım metinlerden birisi. Oyundaki neredeyse her cümle bende bir şekilde karşılık buldu. Dolayısıyla da, bu metni müziklemek, getirdiği olağanüstü keyif ve tatminin yanı sıra, benim serüvenimde de (yol gösterici demesek de) bir animatıcı - iç sızlatıcı rol oynamaya başladı. Yalnız olmak, yalnız kalmak, yalnız bırakılmak ve benzeri tüm durumlar, yalnızlığın tüm halleri, bünyesinde mesele içre mesele taşıyor şüphesiz. Kişinin kendi özgürlük kavramını oluşturma yolunda, birey olma temeli üzerine bina edeceği yegâne koşulken yalnızlık, bir yandan da en büyük kâbusu... İnsan olma meselesi ve mesaisinin, bir ip üzerinde bu yalnızlık durumuyla barışarak (ve gerektiğinde küserek) denge kurmaya çalıştığımız, bir tür cambazlık icrası ile ilişkisi olduğunu düşünüyorum. (“Kimileri düşer yalnızlığa / Kimileri yükselir.” “Düşenler için ufuk yoktur” “Yükselenlere eşsiz bir ülkedir yalnızlık” Bu tümcelerin hadisenin esnekliğini ve bir yandan da zorlayıcılığını çok iyi anlattığını düşünüyorum.) Zaman içinde metinle aramda gelişen bu dostluk yüzünden de, (yalnızlığım’la ilgili olarak) kendimi ara sıra Hasan Ali’nin cümleleriyle sevinirken ya da içlenirken yakaladığım olur...

• Hasan Ali Toptaş ile tanıştınız mı? Kendisiyle tanışmanın metinle / oyunla kurduğunuz ilişkiye nasıl bir etkisi oldu?

– Ayrı şehirlerde yaşadığımız için pek sık biraraya gelme şansımız olmadı. Müziği kurgularken, yani oyun çıkma aşamasındayken, Hasan Ali Toptaş ile tanıştırılmıştık. Fakat mutlak aşamasında, bu sadece protokolden bir tanışma olduğu için, yaratılmakta olan müziğe bir şeyler sirayet etmesine neden olacak türden bir iletişim kurmadık. Sakin biri olduğunu ve yüzünün bir iklimi olduğunu düşündüğümü anımsıyorum. Yani sadece ilk izlenim sahibiydim... Ancak oyun çıktıktan yaklaşık iki yıl kadar sonra, Bonn Bienali’nde karşılaştık ve saatlerce sohbet ettik. “O gün tanıştık” demek daha doğru olur

sanırım. Yazardan bağımsız bir biçimde metinle kurulan ilişki, ilişkim söz konusu olduğunda, o âna kadar müzikal olarak bir eksiklik duygusu yaşamıyordum. Ne yaptığımdan ve neden yaptığımdan yeteri kadar emindim sahnede. Ancak Hasan Ali'yle bunu tartışmak ve bazı yerlerle ilgili kendimi doğrulamak, onun çıkan müzikle ilgili fikirleri/beğenisini dinlemek, aynı yerden baktığımızı görmek, son derece mutluluk verici oldu. Bu tip temaslar müzisyen açısından hem büyük keyif, hem de şans. Oyunu iki yıldır oynuyorduk ama o sohbetten sonra, yaptığım ile ilgili olarak kendimi daha “tamamlanmış” hissettiğimi anımsıyorum...

• Cümle kurmanın beste yapmaktan farksız olduğunu söyleyen, öyle yazan bir yazarın metnini notalara dökmek bir müzisyen için kolaylık mı; yoksa daha büyük bir zorluk mu? Notalara aktarma sürecinde nasıl bir deneyim yaşadınız?

– Bir kere bu konuda, kendisiyle kalpten mutabıkız. Dolayısıyla benim için bu, zorluktan ziyade, her zaman gerçekleştirmek istediğim türden bir projeydi. Müzisyen olarak benim de düşümdü açıkçası. Ancak, işin hakkını verebilmek adına, oldukça sancılı süreçler yaşadık elbette. Oyunda benimle birlikte, Güneş Özgeç Yuğnak da viyola çalmakta. Bu iki aletin tüm imkânlarından faydalanmaya çalışarak, bir çatı oluşturduk. Alper Maral'la birlikte, temel düstur olarak (iki aletin de klişelerinden kaçınarak) olası bir tiyatro müziğinde kulağa çarpacak seslerden, daha esnek, daha özgür bir yapı kurmaya çalıştık. Oyunun müziği baştan sona doğaçlama. Çok küçük bir iki yönlendirme dışında, kâğıt üzerine düşülmüş tek nota yok. Seslerin hepsi, provalar sırasında, metinden beslenerek, esinlenerek oluşturuldu. Kelimenin tam anlamıyla “metni çaldık”. Dolayısıyla müzik son derece spontane ve organik biçimde fiksleşti. Mahir Günşiray'ın ağzından dökülen her sözcük, ses ve ünlemin müzikal olarak Güneş'in ve benim zihnimde bir karşılığı mevcut. Elbette oyuncumuzu rahat ettirmek, tekstle paralel yürüyen ve eser miktarda bir aşinalık duygusu hissetmesini sağlayacak bir seda yaratabilmek için, bazı köşeleri sabitle-

dik. Fakat bunun dışında, “*Yalnızlıklar*’ın müziği hep seyahat halinde” demek yanlış olmaz. Tıpkı oyuncunun metinle kurduğu ilişkiyi yıllar içinde daha da fazla geliştirmesi, demlemesi, bu sürecin (tıpkı hayat gibi) oyun çıktıktan sonra dahi devam ediyor oluşu, ya da o günki performansın o âna ait yeni aksanlar, renkler taşıması gibi, müzik de (emprovizasyon geleneğinin doğası gereği) kendisine hep yeni bir şeyler kattı. Tercihimiz bu yönde olduğu için de, önünüzde partiyonla sahneye çıktığınız ve bir süre sonra ezberlediğiniz bir çalışmadan çok daha zor, dikkat isteyen ve hassas bir iş oldu. Bu nedenle de son derece keyifli ve öğretici oldu.

• *Yalnızlıklar*’ın müziğini yapmanın müzisyenliğinize bir etkisi/katkısı oldu mu?

– Yukarıda bahsettiklerim de dâhil olmak üzere, kesinlikle oldu... Ben caz eğitimi aldığım için doğaçlayarak müzik kurgulama meselesine nispeten yatkındım. Fakat sestten yapılan, ucu açık bir metnin oluşmuş ve oluşması olası tüm köşelerini akılda tutmak, her an bir tür teyakkuz halinde dinlemek ve çalmak; zihnimde müzikal olarak, bambaşka bir ezber (ve dolayısıyla da ezber bozma) anlayışı oluşmasına yol açtı. Geleneksel ezber ve performans alışkanlıkları(mız) söz konusu olduğunda, *Yalnızlıklar* için tasarladığımız bu durum, her sözcüğe, cümleye, dolayısıyla tüm metne ve dahi alt metne birer müzikal duruş, karşılık üretebilme çabası, böylece metin ve müzikten mürekkep bir tür üst dil, melez dil yaratabilme imkânı benim açımdan hem son derece heyecan verici ve keyifli oldu, hem de müzikal alışkanlıklarıma meydan okumam, meydan okuyarak kendimi yenilemem hususunda bir sürü taze refleks kazandırdı. Tüm bu sebeplerden, kişisel serüvenimde *Yalnızlıklar*’ın yeri bambaşkadır.

• Hasan Ali Toptaş’ın diğer eserlerini okudunuz mu? Onları notalara aktarmak fikri nasıl geliyor kulağınıza?

– Maalesef hepsini değil. *Yalnızlıklar* ve *Uykuların Doğusu* dışında repertuarım çok sınırlıydı. Fakat nihayet, ihtiyacım olan

zamanı yaratabildim... Tam da bu ara, hayalimdeki Hasan Ali Toptaş okumasının başındayım... *Yalnızlıklar*'dan edindiğim deneyim söz konusu olduğunda rahatlıkla söyleyebilirim ki, sevgili Hasan Ali'nin yazdığı her sözcüğün seslendiricisi olmayı, her zaman talibim.

Sonra, gide gide varacağım yere vardım ben. '

Uzaklar kadar uzak bir kapıydı bu; yüzyıllar önce kasabanın göbeğine düşmüş bir masal damlası kadar karanlık, bir o kadar da yalnız, yorgun ve alabildiğine ıssızdı; önünde kopuk solucanlar gibi kıpırdanıp duran gündüzden kalmış haylaz çocuk sesleri vardı; ve bu sesleri çiğneye çiğneye ayaklarımın altında yürüdüm ben, küt küt atan kalbimle kapının ıssızlığını araladım, eşiği aştım ve içimdeki heyecanla birlikte bedenimi sarıveren zifiri karanlığın ortasında durup bir an çevreme baktım ama, kimseyi göremedim.

Kayıp Hayaller Kitabı

İçimdeki çocuk hâlâ karanlıktaydı çünkü, hâlâ yaprak gibi titriyor ve gözlerime yaklaşıp arada bir dışarıya bakıyordu.

Kayıp Hayaller Kitabı

Hakan Karahan: “*Gölgesizler* Zeki Bir Film!”

Söyleşi: MESUT VARLIK



Fotoğraf: Mesut Varlık

- Hasan Ali Toptaş'ın eserleriyle nasıl tanıştınız?

– Hasan Ali Toptaş'ın kitaplarıyla menajerim Barbaros Altuğ'un tavsiyesiyle tanıştım. Yapacağım ilk filmde bir edebiyat eserini beyaz perdeye taşımak istiyordum. Kendisine danıştığımda, *Gölgesizler*'i ve *Kayıp Hayaller Kitabı*'nı, bunlardan çok iyi film olur, diyerek önerdi. Daha önce hiç Hasan Ali Toptaş okumamıştım. İkisine de bayıldım ve belli bir süreliğine film için telif haklarını satın aldım.

- *Gölgesizler*'de sizi özellikle etkileyen ne oldu?

– *Gölgesizler*'i ilk okuduğumda, üç dört farklı büyü oluştu içimde. Öncelikle, lisana ve tasvirlerle büyülendim. Hasan Ali Toptaş'ın hiçbir karakterinin, nereden geldiği, kimin oğlu, kimin karısı, kimin amcası olduğu belli değil. Hangi hayat tecrübelerinden geçiyor da o anki kimliğini bulmuş, belli değil. Bu-

na rağmen, hiçbir karakterin geçmişini ya da geleceğini merak etmeyerek, sadece o anlık yaptıklarına, hareketlerine ve o hareketlerin tasvirlerine büyüleniyorsunuz. Hasan Ali'nin romanı şiir gibi. Bu büyülenmenin ardından fanatik Hasan Ali Toptaş takipçisi oluyorsunuz zaten. Lisanındaki hem yumuşaklığına, hem anlatılan konunun sertliğine, hem anlatılan her şeyin derinliğine, hem maddi olan her şeyin aslında sığlığını ortaya koyuşuna, sonuçta da *Gölgesizler*'in içinde bir tarafıyla kendini kaybetmiş herkese hitap edebilecek bir roman oluşuna büyülendim. Politik açıdan bakıldığında; *Hayvan Çiftliği* gibi şimdiki siyasi kimliklerle ya da oluşturulan havayla birebir örtüşen karakterleri var. Psikolojik açıdan bakıldığında; bir Irvin Yalom kitabının konusu olabilecek malzemeyle dolu. Komedi açısından bakıldığında; insanı güldüren başka bir lezzet bulabiliyorsunuz. Bu, Hasan Ali'nin kıvrak zekâsı ve kelimeleri, cümleleri, paragrafları kullanışından geçen dâhiyane üslubunun bir sonucu. Sinemaya aktarılması çok zor.

- Neden önce *Gölgesizler*'i filme almayı tercih ettiniz?

– *Kayıp Hayaller Kitabı*'nın filme uyarlanışını daha yüksek bir bütçeyle düşündüğüm için, önce *Gölgesizler* ile başlama kararı aldım. *Gölgesizler* büyük ölçüde köyde geçiyordu. İşin güzel tarafı, mekân ve zaman da belli değil. Herhangi bir zamanda ve herhangi bir köyde olabilir.

- Film teklifini Hasan Ali Toptaş'a nasıl sundunuz?

– Kitabı okuduktan ve büyüledikten sonra Ankara'ya gittim, Hasan Ali'yle tanıştım. Beni çok sıcak karşıladı. O zamanlar *Sağır Oda* dizisinde oynuyordum. Ben sizin dizinizi takip ediyorum, size hayranım, dedi. Ben de, kitaplarınızı okudum, size hayranım, dedim; bana bu kitaplarınızı film yapmam için emanet ederseniz, kitabı ve sizi hassas pamuklar içerisinde taşıyacağım ve asla bu projeye üç beş kuruş için ihanet etmeyeceğim, emin olun, dedim. Eminim, dedi ve bana güvendi. Sonuçta *Gölgesizler* diye bir film çıktı ortaya.

• Senaryo konusunda Hasan Ali Toptaş'ın yaklaşımı nasıl oldu?

– Hasan Ali Toptaş, kitabın senaryolaştırılmasının tabii ki zor olacağını bildiğini, kendisinin ancak bazı fikirlerini aktaracağını, ama sonuçta işimize karışmayacağını söyledi ve muhteşem bir cümle kurdu: “Elbette farklı olacak, sinema ve edebiyat iki ayrı disiplin; algı ortamları bile farklı; romanı okumak için ışık, filmi seyretmek için karanlık gerekiyor!” Kaldı ki işin içerisine bir filmi yapmanın finansal güçlükleri de girdiğinde bazı şeyler değişecektir. Bu konuda bize çok yardımcı oldu.

• Senaryo çalışması nasıl gerçekleşti?

– Senaryoyu önce ben yazmıştım. Daha önce bir romanımın film senaryosunu ve *Sağır Oda*’nın otuz dört bölümünün yirmi birini neredeyse bir arkadaşım ile ben yazmıştık. Dolayısıyla, senaryo yazmak konusunda elim alıştı. Ayrıca ücretini verip bir senarist arkadaşına da yazdırdım. Ama benim yazdığım onunkinden daha güzel olduğu için kendi versiyonumla filmi çekirmek üzere bir yönetmen arayışı içerisine girdim. Türkiye’de yaşayan bir İngiliz dostum, Ümit Ünal’ı tavsiye etti. Ümit Ünal’ın 9 ve *Anlat İstanbul* filmlerini seyrettim ve bu işi iyi yapacağına kanaat getirdim. Ümit’le tanıştığımızda aynı lisanı konuştuğumuzu fark ettim. Birbirimizden farklı hayatlardan gelsek bile ortak noktamız çok fazlaydı. Hasan Ali Toptaş’ı hiç okumamıştı ama çok duymuştu. O da merak ediyordu ve bu vesileyle okudu, hayran kaldı. Ve bana, ben yazarsam çekerim, dedi. Elimde bir senaryo olmasına rağmen cimrilik etmeyip, peki, dedim. İki buçuk ay gibi bir sürede senaryoyu yazdı, kendinden çok şey kattı.

• Sizin senaryonuza ne oldu?

– O kadar güzel bir senaryo yazdı ki bu sefer ben kendi senaryomu çekmeceye kilitledim. Benimki kitaba daha yakın bir senaryoydu. Ümit ise bir taraf seçerek, bir açıdan aldı bütün kitabı. Ben böyle düşünmemiştim.

Foto 21: Gölgesizler filminin çekildiği Karadere Köyü

- **Filmin çekildiği köyü nasıl seçtiniz?**

– Hasan Ali Toptaş, kafasında kendi doğduğu köyün olduğunu söyledi. Sonrasında muhtelif talihli ve talihsiz yerleri gezip, sonunda bir Bulgaristan sınırına yakın, Trakya'nın Kırklareli iline bağlı, Karadere Köyünde filmi çektik.

- **Filmin kadrosu oldukça iddialıydı...**

– Tek tek bütün oyuncularla ben görüştüm ve anlaştım. Şimdi baktığımda mucize bir kadroyu biraraya getirdiğimi görüyorum. Taner Birsell, Altan Erkekli, Selçuk Yöntem, Arsen Gürzap...

- **Sizi filmde oyuncu olarak da gördük...**

– Ümit, benim yapımcılığın yanı sıra bir rolde oynamaya da hevesli olduğumu hissetti. Altan Erkekli'nin oynadığı yazar rolünü oynamak istiyordum. Bu küçük rol için tecrübeliydim. Benim yazar rolü için yaşıma genç ve tipimi fazla şehirli buldu. Daha görmüş geçirmiş ve Anadolu'yu temsil eden bir tipin oynaması lazım, çok İstanbullu duruyorsun, olmaz, dedi. O dönem uzun saçlıyım. Eğer kendimi kabalaştırırsam, saçlarımı

sıfıra vurdurursam, çeneme kadar bir pos bıyık bırakırsam, kaşımın bir kenarında bir yara izi olursa, açık havada dolaşan insanlar gibi çok esmerleşip kurursam, bekçiye çok yakışacağı mı, o rolü yazarken kafasında benim o halimin olduğunu söyledi. Senaryoda bekçiyi okuduğumda mühim bir rol olduğunu gördüm ve çok heyecanlandım. Çalıştım, oynadım, çok da güzel övgüler aldım. O bana bir sürü kapı açtı. Enteresan film teklifleri geldi, gelmeye de devam ediyor. İyi ki Ümit, bekçi rolünü oynatmış bana.

• Hasan Ali Toptaş'ı da bir sahnede görüyoruz... Okurları için harika bir sürpriz...

– Onu özellikle yapmak istedik, Ümit'le ikimiz de aynı fikirdeydik. Altan Erkekli baktığında kendini görsün istedik. *Gölgesizler* zeki bir film!

• Oyuncular arasında romanı okuyan var mıydı; yoksa doğrudan senaryo ile mi tanıştılar?

– Romanı Taner Birsell, Altan Erkekli, Selçuk Yöntem, Arsen Gürzap, Onuryay Evrentan gibi köşebaşlarını tutan oyuncular romanı biliyordu. Herkes senaryonun romandan uyarlanmış, olabilecek senaryo versiyonlarından biri olduğunu idrakı içindeydi ve çok beğendi. Tabii ki gerektiğinde Arsen Gür-



Foto 22: *Gölgesizler* filminden. Hakan Karahan, bekçi rolünde.

zap, Selçuk Yöntem gibi oyuncu arkadaşlarımız kendi fikirlerini söylediler. Bu, onlarla Ümit arasındaydı. Bunlardan bazılarını uyguladı, bazılarını uygulamadı. Çekimler sırasında Hasan Ali Toptaş da köye geldi, bir gününü bizimle geçirdi ve bazı fikirler verdi. Bunların da bazılarını uyguladı, bazılarını uygulamadı Ümit. Bu da yazarla senarist arasındaki fark. Sonuçta oyuncuların övgü dışında bir şey duymadım. Hasan Ali'yle de çok hoş bir gündüz ve gece geçirildi. Tabii Kırklareli'nde olduğumuz için köftemizi de yedik, rakımızı da içtik, sarıldık, ayrıldık. Hasan Ali'nin oyuncularla aynı masada bir sürü konuyu konuşarak, güler yüzüyle oturarak, o sessiz sedasız haliyle orada olmasından ben çok mutlu oldum. Tabii kendisini oyuncuların daha fazla tanıyorum; zehir gibi kafası çalışan, son derece esprili ve neredeyse uzaydan bu dünyaya düşmüş gibi tuhaf olduğunu biliyorum. Kafasının çalışmadığı tek bir nokta görmedim henüz Hasan Ali'nin. Bunu da çok büyük bir nezaket ve zarafetle yapıyor. Bazı insanların kafası çok çalıştığında çekilmez olur. Hasan Ali ise tam aksine keşke daha fazla konuşsa, keşke daha fazla aramızda olsa...

• Müzik konusunda Candan Erçetin tercihi neyden kaynaklandı?

– Candan benim on beş yıllık hayat arkadaşım ve zaten filmin yapımcılarından. Üstelik yürütücü yapımcı; yani setin maddi idaresinden, oyuncuların havaalanından alınıp sete getirilmesinden, sanat, kostüm, reji ekibinin bulunmasından, ücretlerin ödenmesinden, oyuncuların otel trafiğinden, günde üç-dört öğün yemek trafiğinin ayarlanmasından, sette her şeyin yolunda gidip gitmediğinden... her şeyden sorumlu orkestra şefiydi Candan. Büyük konser ve organizasyonları kendi şirketiyle yaptığı için, bu işin üstesinden gelebildi. Sonuçta burada sadece konu değişik ama çaba ve meşakkat aynı. Ben her ne kadar bu filme para koyduysam da sete gittiğimiz anda oyuncuların biriyim. Her tarafa yetişmemin de imkânı yok. Önümde zor bir rol var ve bütün konsantrasyonum oraya gidiyor. Candan üstelik de müzisyen. Elimizde Candan gibi müziğin

hem pratik hem de teorik olarak içinden gelen biri varken, filmin müziğini başka birine emanet etmek çok saçma olurdu. Bu teklifi Candan'a götürdüğümüzde çok heyecanlandı. Daha önce hiç film müziği yapmamıştı. Tıpkı benim hiç film yapımcılığı ya da beyazperde filminde oyunculuk deneyiminin olmaması gibi. Ümit de hayatında ilk defa böyle bir bütçeyle çalıştı. En son çevirdiği filmi elli milyara çekmişti. Dolayısıyla hepimizin baş edeceği zorluklar ama bunun getirdiği heyecan vardı. Candan da muhteşem bir iş çıkardı bence.

• *Gölgesizler* özellikle festivallerde beklediğini bulamadı sanırım...

– Türkiye'deki bütün film festivallerine katıldı. Çok konuşuldu. Yurtdışında dört ya da beş film festivaline katıldı. O kadar film arasında seçilmek, hep ilk on beşe veya ilk sekize girmek bile bizim için bir ödül. En beklemediğimiz ödülü Adana Film Festivali'nden, En İyi Sanat Yönetmeni Ödülü ile aldık. Bu filmden bekleyebileceğim en son ödüldü. En iyi senaryo, en iyi aktör, en iyi yönetmen bekliyordum... Sanat yönetmenimiz sade ve etkileyici bir iş çıkarmıştı. Bu da, festivallerin bizim görmediğimiz bazı şeyleri görüp harekete geçtiğine bir işaret.

• Yurtiçi ve yurtdışından film üzerine gelen eleştiriler hakkında ne düşünüyorsunuz?

– Yurtdışındaki en güzel eleştiriler, Sicilya'daki film festivalinden geldi. Çok beğendiklerini ve hikâyeyi oldukça tuhaf, farklı bulduklarını söylediler. Bir de Amerika'daki *VanityFair* dergisinde çok hoş şeyler yazıldı. Onun dışında yurtdışında adımız fazla geçmedi. Almanya'da kitap biliniyordu. Yaklaşık zannedersem on-on beş bin satış tirajı vardı. Çok zorladık ama buna rağmen, Berlin Film Festivali'ne giremedik. Çok istiyordum. Almanya'da o yıl Türk Yılı ola ola, Hasan Ali Toptaş ola ola, *Gölgesiz*'lerin ilk yurtdışı gösterimi Berlin'de ola ola... Jüri başkanının Hasan Ali Toptaş hayranı olduğunu biliyordum. Niye seçilmedik, bir muamma. Türkiye'de İstanbul, Adana, Antalya ve Bursa uluslararası film festivallerinden niye en

iyi senaryo, en iyi film gibi bir ödöl almadık, bu da ayrı bir muamma. Bu kadar muhteşem bir roman ve bu kadar muhteşem bir film niye hafif gözardı edildi, o da ayrı bir muamma. Hasan Ali Toptaş alışıldık şeyler yazmayan bir yazar; bu da alışıldıık bir film değıl. Demek ki beğendiler ama yadırgadılar. Aynen yurtdışındaki David Lynch filmleri gibi. Türkiye’de bir yönetmen *Kayıp Otoban* gibi bir film çekse dünyada ses getirir ama Türkiye’de hiçbir festivali kazanamazdı. Demek ki biz bu toplumun normlarına göre iş yapmıyoruz; hikâyelerimiz geçmiyor... Ben bu sayede hem Hasan Ali Toptaş gibi iyi bir yazarla tanışmış oldum, hem film sayesinde Türkiye’deki film eleştirmenlerini ve festivalleri, aktörleri iyi öğrenmiş oldum. Onlar hakkında söyleyeceğim çok iyi şeyler olduğı gibi, beni çok şaşırtan ve çok sığ bulduğum şeyler de var. İyi ki böyle bir kitap sayesinde şahit olmuşum tüm bunlara. Bundan sonra daha tecrübeli davranacağım.

• Filmle ilgili bir fikrimi söylemek isterim: Filmi genel olarak beğendim ama salondan çıkışımda ilk olarak, keşke senaryo biraz daha bekletilseymiş, demiştim. Çok hızlı davranılmış, biraz bekletilip sonrasında bakıldığında hemen göze çarpacak hatalar vardı...

– Doğrusu böyle bir yorum hiç almamıştık şimdiye kadar. Evet, aceleci bir yanı olduğı doğru ama Ümit’i ben acele ettirdim. Bazı hatalar senaryonun elimizde uyumamasından kaynaklanıyor olabilir. Ama uyuyamazdı; filmin Berlin Film Festivali’ne yetiştirmesini çok önemsiyordum ve çok geç kalmıştık. Her şeyi o takvime göre ayarladım. Resmen çocukluk etmişim... Berlin’e gidip, Festival’e girdiğimde aslında okyanusta bir ceviz kabuğı olduğumuzu gördüm. Ben bunun için mi acele ettim, duygusuna kapıldım. Halbuki senaryonun ve diğher her şeyin üzerinde daha fazla çalışılabilirdi. Belli bir tarih vardı ve o gün filmin kopyasının Berlin’e ulaşmış olması gerekiyordu. Müziğı de, altyazısı da, her şeyi ona göre oldu. Ama Ümit’in tarzı da hızlıdır. *Ara* da, *9 da*, *Anlat İstanbul* da hızlı. Ümit hızlı; mucizevi şeyleri iki ayda yazabiliyor. Bir de *de cupe*

çalıyor. Çekimlerin ardından kurguya başladığımızda beğenmediğim bir sahne olduğunda, bir de üçüncü çekime bakalım, deme şansımız yok. O sahneyi öyle çekmiş ve bitirmiş. O nedenle, herhangi biri senaryoyu alıp, birinci sahneden yüz otuz altıncı sahneye kadar arka arkaya koyup kurguyu yapabilir ve başka bir kurgu yapmasına izin verecek alternatif bir malzemesi de elinde olmaz.

• *Kayıp Hayaller Kitabı*'nı filme çekmeyi hâlâ düşünüyor musunuz?

– Bunu yapmayı çok istiyorum. İleride, finansal açıdan kuvvetli olursam, tabii ki onu da çekmek isterim. Olmazsa çekmem, çünkü *Gölgesizler* yaklaşık bir milyon dolara mâl oldu. Bir kısmını devlet ödedi, eski parayla bir trilyonunu biz yapımcılar cebimizden ödedik. Ki *Kayıp Hayaller Kitabı* bunun en az iki misline çıkar. Bu nedenle, korkumdan duruyorum.

• *Kayıp Hayaller Kitabı*'nın filmine dair ekip vb. konularda kafanızda şimdiden oluşan fikirler var mı?

– Şu anda yok. Oluşabilmesi için her şeyden önce bir yapımcı firmanın gelip, ben Hasan Ali Toptaş hayranıyım, *Kayıp Ha-*

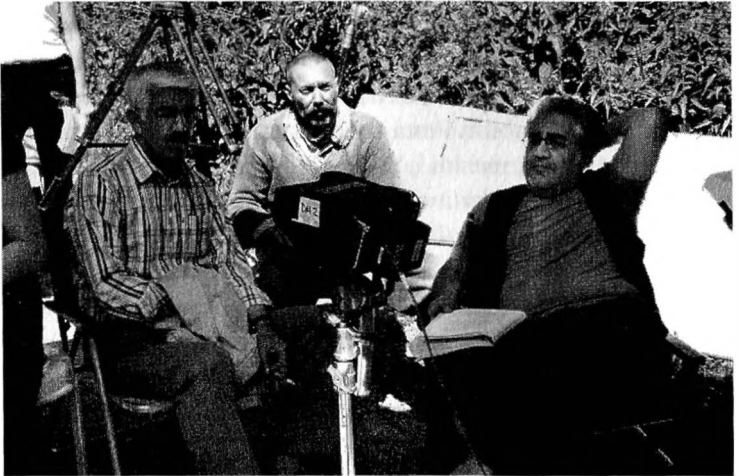


Foto 23: *Gölgesizler* filminin setinden. Hasan Ali Toptaş, Hakan Karahan, Ümit Ünal.

yaller Kitabı'nın film hakları sizdeymiş, gelin birlikte yapalım, demesi ve o firmayla da aynı lisanı konuşuyor olmamız lazım. Yoksa benim yapımcı yapımcı dolaşıp, önce Hasan Ali Toptaş'ı ve kitabını anlatmam, onların sevmesi ve anlaması, üstelik de böyle bir yapıma bir milyon dolar yatırabilecek finansal güce sahip olması çok zor. Ben her iki romanı ilk okuyuşumda, neden şimdiye kadar bunlar filme çekilmedi, diye şaşırmıştım. Yapmamışlar; çünkü yaptıkları filmler ortada. Türkiye'nin ilk 100 filmine bakığınızda, ilk çeyreği çok gişe yapmış ama benim izlemeyeceğim filmler. Son çeyreği ise az gişe yapmış ama yapımcılarıyla birlikte çalışabileceğim filmler; onlarda da böyle bir mali güç yok. Arada kalmış durumdayım.

... devlet her zaman on beş yaşında olurdu, canını sıkıp da bir kere küstürdün mü artık dönüp yüzüne bakmazdı.

Gölgesizler

Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler'i*, insanöğlunun bir türlü anlamlandırılmadığı, adlandıramadığı ve elbette ki anlayamadığı gerçeklik ya da hayatın biraz daha anlaşılır kılınmaya çalışılmasının romanı ve yarattığı gerçeklik tartışmasıyla Türk romanında bir ilk; bu tartışmayı, birçok bakımdan absürd sayılabilecek köy gibi bir mekânda ve köylü tipler aracılığıyla iletmeye çalışması ise sadece Hasan Ali Toptaş'a özgü niteliğiyle gerçek bir başarı... Mesela, Prag'da bir yabancı, makuldü adamaklı, almıştı; ama o yabancıyla (hem de ben'in öncesizliği-sonrasızlığını tartışır bir halde) Denizli'nin Çal'ında karşılaşmak, şaşırtıcı olmanın da ötesinde, sarsıcı!

...

Yani?... Jim Morrison'a haksızlık etmeden söylersem, "duvarın ardını" filan merak etmeden yürüyor Hasan Ali Toptaş... Kim bilir, her şeyi herkesten önce keşfetmesi, böylesi bir arınmışlık ya da hiç bulaşmamışlığın armağanıdır belki.

"Işığın Yeni Hızı... ya da Şairin Kehaneti!", Bedirhan Toprak,
Virgöl dergisi, Kasım 2000

Yazar, metni konuşan, ağzı dili olan, soluk alıp veren, canlı bir organizmaya dönüştürüyor.

Hasan Ali Toptaş klasik anlatıyı silip süpürüyor, yeninin ötesindeki dilde bir yapının / evrenin diplerinde gezdiriyor okurlarını. Tek bir konu yerine, derinliği olan ve sürekli akışkan bir metnin kurgusal biçimini yaratıyor.

"Sözcüklerin Efendisi-Hasan Ali Toptaş", Tufan Erbarıştıran,
Hürriyet Gösteri dergisi, Ocak 2006

lık bulmak bana çok ilgi çekici göründü. İmkânsız denilen yolculuklara kalkışmak her maceracı için bir tutkudur; ben de birçok başka sanatçı gibi, bir maceracıyım.

• Metinle nasıl bir ilişki kurdunuz? Hasan Ali Toptaş'ın kendisiyle tanışmak, metniyle kurduğunuz ilişkiyi nasıl etkiledi?

– Kitaptaki bazı hayati ayrıntıları ancak ikinci okuyuşta anladım. İlk okuyuştan itibaren de bu kitabın birebir filmi yapılamaz fikrini geliştirmiştim. Film üzerine çıkan bazı saçma eleştirilerin tersine, ben metne çok saygılı kalmakla birlikte, kitabı farklı bir açıdan yorumladım ve kitaba bir bakış açısı önerdim. Filmle ilgili verdiğim ilk röportajda “Bu film, *Gölgesizler*’den çıkacak filmlerden sadece biri” demiştim. Bir başka yönetmen ele alsa, kitabın gerçeküstü dünyasını daha da abartıp farklı bir yorum getirebilirdi, dinsel bir yorumla başka, ruhçözümsel bir yorumla bambaşka filmler yapılabilirdi. Ben kitaptaki politik altmetni seçtim ve filmi politik bir alegori olarak kurdum.

Benim suçlum açık seçik bellidir: Muhtar / İktidar. Filmde iktidarsız iktidarı temsil eden muhtar, köyün en güzel kızını kaçırpı ırzına geçmiştir. Bu suçu üstüne atmak için en elverişli aday olarak köyün “şair”i, herkesten farklı tek okuryazarını seçer ve onu işkenceden geçirir. Ama vicdanın yükünü taşıyamaz ve kendini öldürür. Filmin sonunda doğan bebek ile romanda olmayan (benim eklediğim) Muhtar’ın oğlunun ayı pençesine benzeyen elleri; tüm köyün Asker Hamdi’nin bir avlu dolusu çocuğundan üremiş olmasının sonucudur. Tüm köy yaklaşık doksan yıldır bir “incest” içinde yaşamaktadır. Delirmeler, kayıplar, sakatlıklar bu *incest*’in sonucudur. Benim yorumumda Güvercin’i kaçıran “ayı” bir hayaldir, bir yalandır. Ayı yoktur. Köylüler Muhtar’ın kızı kaçırmış olduğuna inanmak yerine, göz göre göre o dağlarda yaşamayan bir ayının Güvercin’i kaçırdığı yalanını uydurup, topluca bu büyük yalana inanmayı tercih ederler. Çünkü Muhtar’ın bir ırz düşmanı oluşu kaldıramayacakları kadar ağır bir gerçektir. Filmin sonunda bir an için her şeyin yazarın kafasındaki bir hayal olduğuna inanırız.

Ama gazeteler de (*Hürriyet* olmasına dikkat edilsin) tıpkı köylüler gibi “Bir kızı ayı kaçırmış” yalanını tekrarlamaktadır. Bu benim romanın satır aralarını okuyarak getirdiğim özgün bir yorumdur. Elbette bir başkası her şeyin bu kadar açık olmadığı, daha belirsiz bir evren kurmayı tercih edebilirdi, ben filmin görsel dilinden başlayarak her şeyi bu politik altyapı üzerine inşa ettim. Filmde bazı eleştirmenlerin bulamayıp hayal kırıklığına uğradığı “büyülü” bir görsel üslup yerine nerdeyse belgesel gibi sert bir üslup yeğlemem de bundandır.

• Metnin senaryolaştırılması sürecini anlatır mısınız? Hasan Ali Toptaş’la nasıl bir çalışma izlediniz? Sizin fikirlerinize nasıl yaklaştı; kendisi fikirler sundu mu? Mutfak sürecinden bahseder misiniz?

– Hasan Ali çok cömertce davranarak filmin yönetmene ait olduğunu söyledi ve beni tamamen özgür bıraktı. Tretman aşamasından başlayarak senaryoyu e-mail yoluyla sık sık kendisiyle paylaştım. Uzun notlar yazarak görüşlerini bildirdi. Örneğin, benim tüm “kaçtı”, “kaçmış” diye yazdığım yerleri, “Bu kaçışların değil, kayboluşların kitabı” diyerek, değiştirmemi iste-



Foto 24: Gölgesizler filminin setinden. Ümit Ünal, filmde rol alan Karadere Köyü sakinleriyle birlikte.

di. Ben de tümünü uyguladım. Sonuçta senaryo tümüyle onayından geçti.

• *Gölgesizler* için oyuncu seçimini nasıl yaptınız? Hangi özellikleri göz önünde bulundurdunuz? Aynı şekilde müzikler için Candan Erçetin'i tercih etmenizin nedeni neydi?

– *Gölgesizler*'in oyuncularını seçerken tanınmış isim, yıldız vb. olmalarından çok, iyi oyuncu olmalarına dikkat ettik. Bu, klasik manada başrolün olmadığı bir film. Başrol diyebileceğimiz Muhtar, yan karakter olarak bütün film yaşayan birisi bir anda bir sahnenin en ağırlıklı rolü haline gelebiliyordu. Çok zor dramatik durumlar yaşanıyordu, çok iyi oyuncular gerekiyordu. Kıstaslarımız buydu. Candan Erçetin daha önceki filmim *Ara*'da da bir şarkısını kullandığım çok iyi bir müzisyen.

• Filme yurtiçinden ve yurtdışından nasıl tepkiler aldınız? Bu tepkileri nasıl değerlendiriyorsunuz? Filmin beklediğiniz başarıyı yakaladığını düşünüyor musunuz? Bunu neye bağlıyorsunuz?

– Film sinema gösteriminde ticari olarak başarısız oldu. Bunu zaten öngörmüştüm. Ama “sanat” filmlerinin izleyici ve takdir bulduğu festivallerde de hayal ettiğim başarıyı yakalayamadı. Türkiye’de son yıllarda gelişen “sanat” sineması kısıtlı bir tür içinde sıkıştı. Minimalist ve “gerçekçi” diyebileceğimiz bu tür, eleştirmenlerin de ufkunu sınırılıyor, festival jürilerinin de. Benim deneysel anlatımı hayli uç noktalara götürdüğüm *Gölgesizler* ise ne sinemasal anlatım, ne de konu açısından bir Türk filminden beklenen ölçütlere uyuyor, olmayan bir ülkeden ya da başka bir zamandan gelmiş gibi duruyor sanırım. Pek çok yerde “ilginç ama çok zor” gibi tepkilerle karşılandı ve hemen hemen tüm festivallerde görmezlikten gelindi. Yurtdışında da birkaç çok iyi eleştiri yazısı dışında daha çok “minimal” filmleri tercih eden eleştirmenler ve yarışma seçicileri nezdinde benim hayalimdeki takdiri görmedi. Ben sadece edebiyat sinema ilişkileri açısından bakılsa bile senaryosundaki özgün buluşlarla ilgiye ve takdire değer bir iş çıkardığıma inanıyorum. Ama

gerçek özgünlük her zaman bir süre için kenarlarda yaşamaya mahkûmdur, klasik bir deyiş olacak ama filmin gerçek değerinin zamanla anlaşılacağını sanıyorum.

- Bir başka yazar gelip sizin bir romanınızı senaryolaştırmak ya da oyunlaştırmak istese ne yaparsınız?

- Ben kendi yazdığım şeylerden bir uyarlama yapılmasına, kendim doğrudan dâhil değilsem izin veremezdim. Çok fazla sinemanın içindeyim, dışardan bakmama imkân yok sanırım.

Yalnızlığı ne çok duymuş olmalı ki ortaya bu romanlar çıkmış. Bütün yazarlar şehre göç edip "kentli" olduğundan beri köyler, kasabalar hayli ıssız kalmıştı, kimse onları yazmıyordu. Bunda bir zamanların zengin kız-fakir oğlan şablonunu andıran şablonlarla (gerici imam – ilerici öğretmen, zalim ağa – direnen köylü) roman yazılmasının da büyük payı var elbette. Şimdi kente nasıl yeni bir bakış gerekiyorsa, köye, kasabaya da öyle bir bakış gerekiyor ve Hasan Ali Toptaş bu bakışın gereğini her iki romanında da hakkıyla yerine getiriyor. Bir köyü de kasaba romanı yazmıyor o. Türk romanına unutulmaz karakterler armağan ediyor. ... Ve bu romanların arkasında kolaya kaçmayan, şablonların üstüne giden, sanki her cümleyi karşısında dünyanın en iyi roman okuru varmış gibi yazan "hakiki bir yalnız"la karşılaşıyorsunuz.

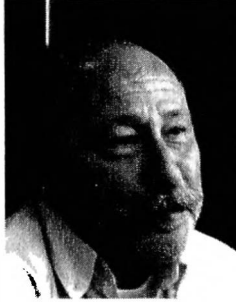
"Okur-Yazar Ağustos '98", Haydar Ergülen,
Varlık dergisi, Eylül 1998

Her biri yazarın ta kendisi, onun dil ve edebiyat sayesinde isimlere indirgenerek çoğaltılmış gölgelerdir. Bu gölgeler aynadan yansır metne. ... Aynada gördüğümüz Öteki aynı anda hem tanıdık, hem tuhaf olan bilinmeyen öznedir. Belki de, yazar insanın kendisi olabilmesinin tek yolunun bir başkası olması ya da bir başkasının hikâyesinde kaybolmasına bağlı olduğunun hikâyesini yazıyordur.

"Kendini Arayan Bir Yazarın Postmodern Öyküsü", Pelin Aslan,
Varlık dergisi, Ekim 2005

Altan Erkekli: “Yazıktır O Ülkeye ki Kahramanlara İhtiyaç Duyar!”

Söyleşi: EDA ÇAÇA - MESUT VARLIK



Fotoğraf: Eda Çaça

• Mesut Varlık: Senaryoyu okuduğunuzda *Gölgesizler* nasıl bir duygu uyandırdı sizde? Hasan Ali Toptaş'ın metniyle nasıl bir ilişki kurdunuz?

– Böyle mütevazı bir yüreğin eseriyle kendi meramımı anlatabilmenin hazzını yaşadım öncelikle. Benim için *Gölgesizler*, ait olma duygusuyla dolu bir eser. Nereye ait olacaklarını bilmeyen insanların dramı var onda. Yaşadıkları yerlerdeki sıkıntı, sevgisizlik, inançsızlık, onları hayatlarından koparak başka yerlere gitme duygusu içine sokmuş. Burada mıyım; değil miyim? Benim yerim neresi? Sevgisiz yetişenlerin, sevgisiz büyüyenlerin, sevgisiz birliktelik yapanların ve inandıkları şekilde yaşayamayan insanların dramı olarak gördüm ben. Özellikle bunu emperyalist dünyaya getirdiğimizde; ben neredeyim, kimin için çalışıyorum, ne yapıyorum, bu hayat beni nereye götürecektir? hisler sarmalı içerisinde mutsuz olan bireylerin yaşadığı bir yeryüzü. Bu yeryüzünde Hasan Ali Toptaş'ın en önemli estetik özelliği, “Ben kimim?”i sorgulatmak. Ayrıca senaryo-

nun, yazarın dünyası ile kurduğu paralellik de hakikaten çok çarpıcıydı. Bunlar nasıl varlıklar? Neden bu kadar uzaklar hayatta?

• M.V.: Toptaş'ın dünyası nasıl bir etki yarattı sizde?

– Bir yazar, oturduğu yerden her şeyi görebilir. Gezmeden, dünyanın her tarafındaki bu kimliksiz insanların dramını bir gazete haberinden yola çıkarak bizlere sunabilir, aktarabilir. O aktarım içerisinde kullandığı naiflikler, simgeler, çok çarpıcıydı. Belki de tiyatronun içinde olmam nedeniyle bu kadar etkiledim. Hiç bunların içinde olmayan bir insan bunları okuduğunda “Ne var bunda yahu, bir adamın saçma sapan hezeyanları,” denilecek bir durum aslında. Ama hiç değil. İnsan bastığı toprağı, nefes aldığı havayı, gözüyle gördüğü varlığı, kendi içinde eğer organize edememişse; nerede, nasıl yaşadığının bilincinde olmadan bir sürü içerisinde öylesine göçer gider. O diyarlar, onun diyarları olmaz. Kendisinin, nasıl ve nereye ait olduğunu bilmek, yaşamak, hayatı böyle özümsemek çok önemli.

• M.V.: Romandan senaryoya çevrilme sürecinde öne çıkarılan, hatta belki yüklenen, az önce bahsettiğiniz bir mesaj kurgusu var filmin. Bu anlamda, seksen küsur yıldır içerisinde bir türlü çıkamadığımız, “gitmesek de görmesek de, o köy bizim köyümüzdür” söyleminin bir tür eleştirisi olduğunu, bugün belki bizler için de geçerli olduğunu söyleyebilir miyiz?

– Eğer insanların olduğu yere ulaşamamışsak, onların hayatına dokunamıyorsak, göremiyorsak, gözyaşıyla, acısıyla, sevinçle, halayıyla, yediği yemekle, sofrasıyla birlikte olamıyorsak; şu oturduğumuz alışveriş merkezinden, bu ülkenin insanını çözemeyiz. Ne doğusunu, ne batısını, ne kuzeyini, ne güneyini. Ben 2.650 metre yükseklikte –26 derecede karın içinde yaşayıp, boşaltılmış köyüne tekrar dönen beş hanenin bulunduğu köyde bir film çektim: *Güneşi Gördüm*. “Burası cennet,” diyor oradaki çocuk. Cennet dediği yer, İstanbul'da yaşayan biri için, yirmi dakika bile duralamayacak bir yer ama o oraya cen-

net diyor. Onun o cennet dediği kelimenin içindekilere ulaşmamız gerekiyor. Geçenlerde bir röportajda aynı sizin kullandığınız örneği verdim. Bize ilkokuldan beri öğrettiler; orda bir köy var uzakta, gitmesek de görmesek de o köy bizim köyümüzdür. Yok böyle bir şey. Gitmiyorsan, görmüyorsan, o köy senin olmaktan çıkıyor. Biz istediğimiz kadar, buradan, “Onlarla birlikteyiz,” falan diyelim. Olmuyor. Anlayamıyoruz onları. Bizim şu anda ulaşamadığımız insanların, derdini bilmediğimiz insanların mutlulukları, özgürlükleri, onların hayatlarıyla ilgili, Ankara’dan, merkezi yönetimlerden senaryolar üretiliyor. Hayır efendim, orada olmazsan olmaz.

• M.V.: *Gölgesizler*’de Muhtar Güvercin’in kaybolduğunu bildirmek için merkeze gittiğinde ona resmi defterlerdeki bir satırda numaralı bir isim gösterilir: Senin aradığın bu, diye.

– Sevgisiz ve korkuyla büyütülmüş toplumun bastırılmış duygularıyla yetişen bireyler orada çekilen acıları, mutlulukları, şölenleri anlayamaz. Hep korkularla büyüdük çünkü. Türkiye Cumhuriyeti’nin Aydınlanma Çağı dediğimiz çağı tam olarak yaşayamamış bireyleri şu anda kendilerine göre yarattıkları bir huzurla, bir fanus içerisinde yaşam sürmeye çalışıyor.

• M.V.: Konuşmamızdan çıkardığım kadarıyla, bu gibi projeler içerisinde yer almak, kendi sanatçı kimliğinize yüklediğiniz bir misyon sanırım.

– Benim tarifime göre sanatçı dediğimiz kişi, her zaman varolan sistemle bir çatışması, problemi olan kişidir. Bugüne kadar varolmuşların hiçbirisiyle yetinmeyen, en mükemmele doğru, ütopyaya doğru bayrağını dalgalandıran, koşan, ve kitleleri de peşinden koşturan kişidir. Onun için, bütün yaşadıklarımızın şahitliğini yaparak, onlara karşı tepkileri, önlemlerimizi alacağımız yapıtların içinde olmak, elbette ana hedefimiz. Benim gibi düşünenlerin ana hedefi en azından. Bugüne kadar yaşadıklarımızın daha güzele sunulması adına neler yapabilirim? Hangi işlerin içinde olabilirim/olmalıyım? sorularıyla ilerledim.

• Eda Çaça: Edebiyattan uyarılma olan çalışmalarda, edebiyat ile tiyatro ya da sinema arasında kavramsal ya da pratik açıdan nasıl bir çeviri süreci işliyor? Genel olarak romandan çıkardığınız bir şey mi oluyor, yoksa...

– Elbette romanın verilmiş bir ana reçetesi var size. Ama o reçeteyi alıp kendi içinizde, siz olsaydınız bu nasıl olacaktı? sorusuyla yola çıkarak, bugüne kadar bütün yaşadıklarınız, gözlemlerinizi üzerinden o karakterin içine girerek, küçükken şunu yapmıştır, şunları seviyordur, şunlardan hoşlanıyordur gibi belki de senaryoda hiç yer almayan geçmişini yazarak onu buluyorum. Onu bulduktan sonra o artık benimle beraber oluyor. Bir kere sürülen boya gibi, duvar hemen kabul ediyor, kusmuyor.

• E.Ç.: *Gölgesizler*'deki karakterin üzerine nasıl bir geçmiş yazdınız? Çünkü romanda karakterin geçmiş bilgisi yer almıyor.

– Bütün bu çarpık yetişmiş toplumun içinde hurafelerle, kiskançlıklarla, sevgisizliklerle, ihanetlerle dolu hikâyeleri Anadolu toprağında yaşamış insanlar var. Bu hurafelerin içinden bir aydınlık çıkması gerekiyor. Bu aydınlığı çıkartacak olan kişiler de, kendi kurdukları dünyalarındaki hikâyeyi, böyle bir fanteziden yola çıkarak, çapraşık bir yol kullanarak ortaya çı-

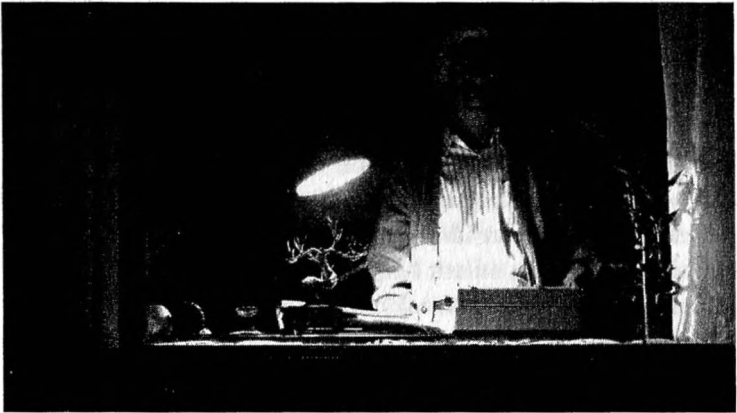


Foto 25: *Gölgesizler* filminden, Hasan Ali Toptaş, yazar rolünde, sabaha karşı, dışarıdaki kendine bakıyor.

karırlarsa, çok daha etkili olabilir düşüncesini içime aldım. Yazarın kahramanı çıkıp meydanlarda bağırان çağırان, anakarakter dokusundan ayrı tutan, çok naif, çok sade, çok dingin, ama çok çarpıcı yaklaşımını benimsedim. Galile'nin bir cümlesi var: Mahkemede kabul ediyor, "Tamam, dünya düzdür," diyor. Andrea bozuluyor, "Yazıktır bu ülkeye," diyor, "ki kahramanlarından yoksundur." Galile de diyor ki; "Yazıktır o ülkeye ki kahramanlara ihtiyaç duyar!" Hasan Ali Toptaş'ın kahramansız eserinde bu sesi duydum.

• M.V.: Film öncesinde ya da sırasında Toptaş ile tanıştınız mı? Filmde romandaki anlatıcının rolündesiniz. Bir anlamda, beyazperdedeki ve gerçekteki iki ayrı Toptaş karşı karşıya gelmiş olmalı. Nasıl bir iletişim kurdunuz?

– Sadece Gala gecesinde gördüm ben kendisini.

• M.V.: Öyle mi? Öncesinde hiç tanışmadınız mı? Çekimlere geldiğini gazetelerden okumuştuk.

– Benim çekimlerim son iki gün oldu. Bütün çekimler yapıldıktan sonra. Benim sahnelerimi Berlin'de çekecektik. Berber dükkânını, evi, berberin karşısını... Her şey ayarlanmıştı ama bazı arkadaşların pasaportla ilgili sorunu olduğu için,



Foto 26: Gölgesizler filminden, Altan Erkekli, yazar rolünde, sabaha karşı, evindeki kendine bakıyor.

bir de ayrıca Kültür Bakanlığı ile Alman Büyükelçiliği arasında bazı zorluklar yaşandı, gidemedik. Sarıyer'de çektik. O nedenle kendisini hiç göremedim. Kırklareli'ndeki sete gitmiş. Ama Gala gecesinde görür görmez hiç yadsımadım kendisini. Giyim kuşamından, "Merhaba," demesine, gözlerine varasıya mütevazı, doğru, bilgili, hayatı özümsemiş bir insan olarak karşımdaydı.

• M.V.: Gerçekten de, ilk gördüğün anda, zaten tanıyor-muşsun gibi bir etkisi var.

– Aynen  yle. Ben yirmi yıldır bu adamı tanıyorum hissi veriyor. Çünkü hakikaten benim gibi.

• E. .: Bunu söylemek belki bana düşmez ama sizin oyunculuğunuzda da bir şey var: Onun gözü oluyorsunuz. Her insanın gözünde bir "kendi" vardır ya, geçmişi yaşar bakışında; sizin gözlerinizde de o karakter gibi bakma hali var. Sesi keselim, hareketleri de yavaşlatalım, hiç önemli değil. Sadece göz hareketlerinizi ve bakışlarınızı görüp o karaktere dair bir şey çıkarabiliyoruz sizden...

– Bu herhald , karakterle o iletişimi sağlayabilmekle oluyor. Ben hayatımda iki kere idam mahk munu oynadım. Biri, Faruk Erem'in *Bir Ceza Avukatının Anıları*'ndaki suçsuz yere asılan bir adam; hiç sözü yoktu. Diğeri ise Eşber Yağmurdereli'nin *Akrep* adlı oyununda, 12 Eylül döneminde idama mahkûm edilmiş bir genç. *Akrep*'i oynadığım dönemde, o gencin kardeşi geldi. Balıkesir'de yaşıyormuş ailesi. Oraya t rneye gittiğimizde önce oyuna tepki gösterdi. Seyretmeyeceğim, ben böyle bir şeye dayanamam, dedi. Biz de idamı, darağacını göstermiyoruz, dedik. Tüm bu öykü niye yaşandı, bundan sonra idam denilen bir insanlık ayıbının olmaması için, asmayalım da besleyelim mi mantığında yola çıkmış bir darbecinin hezeyanlarına karşı bu ülkenin aydınlarını ve herkesi uyandırmak için böyle bir şey yapıyoruz, dedik. İkna oldu, oyunu izledi. Oyundan sonra sahne arkasına geldi, bir sarıldı, "Ağbi!" diyor bana. Evleri yakındaymış, çocuğuna ağabeyinin fotoğrafını getirtmiş evden.

Resmi koydu yanıma, diğer oyuncu arkadaşlara “Aynı değil mi, aynı değil mi,” diyor. Yok, değil. “Bak işte aynı onun gibi sesi, onun gibi,” diyor. Hiç benzemiyoruz oysa. Babayiğit bir çocuk. Kan davası yüzünden eline silah vermişler, bir kızı öldürtmüşler; 12 Eylül döneminde apar topar öldürülenlerden biri de o. Nasıl ve neden oldu bu? Teksti aldığımızda, o çocuğu okurken, karısı hamile, nasıl öldüreceğim diye iç hesaplaşmalar yaşıyor, MHP’liler tarafından kandırılmış, Eşber Yağmurdereli’nin arkasındaki hücrede... bütün bunları kurguladım ve o oldum. Genç arkadaşlarıma, öğrencilerime hep anlatıyorum: Damarı bulmak gerekiyor. Bir madenci gibi, kömür madeninin içindeyiz, kömürün damarını bulmamız gerekiyor.

... babamın, "Herkes gibi olamadın gitti!" deyiş i kulaklarımdan gitmiyordu. Çoğunluğunun bir iş te çalıştığı, aynı dükkânlardan alışveriş yapıp aynı yöntemlerle yediğı, aynı şeyleri konuştuğı, çocuklar doğurduğu, sonra onların hep birlikte okula gittikleri, aynı renk giysilerle sınıflarını geçip mezun oldukları, ardından tabur tabur askerî birlikler oluşturdıkları, aynı marşları aynı biçimde söyleyerek aynı koşuşlarda aynı kıvrılışlarla yattıkları ve bu edimlerle beraberlik ruhunu yakaladıklarını sandıkları, sonra bir bavul dolusu anıyla terhis olup eve döndükleri, anne babalarına hiç değışmeyen ve toplumun hazırladığı reddedilmez duygularla sarıldıkları, aynı yasalara uyarak evlendikleri, babalarından devraldıkları yöntemlerle seviştikleri ve babalarından boşalan iş kadrolarına kapılanınca dünyanın yarısını ele geçirmişçesine sevindikleri, sevinçlerini aynı yüz ısıltısıyla yansıt tıkları ve tıpkı kendilerinden öncekiler gibi, gene çocuk doğurdıkları ve onları besleyip büyötmeye başladıkları ve bütün bu olup bitenlere "dönüp duran paslı bir çember" diyecekken "akıp giden yaşam" adını verdikleri uyumsuz bir toplumda, yelken kulaklı bir uyumsuzdum ben.

Sonsuzluğa Nokta

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HAT OKUMALARI

Bir oluyor, kırkına merdiven dayamış yorgun bir kadın edasıyla çürük duvar gölgeleri arasında soluk alıp veriyordum bu gezintilerde sözge-
limi; bir oluyor, nedenini bilmediğim bir suçluluk duygusunun ağırlı-
ğı altında ezim ezim eziliyor; bir oluyor, insanlık en aşırı ölçüsünü an-
cak ölçüsüzlerde anlar diye olmadık yerlerde olmadık çılgınlıklar yapı-
yor; bazen pençesinde kıvrandığım hayalî acılarla birlikte uzak bir za-
manın uzak bir köşesinde öylece oturuyor; bazen çevrelerine yaşama
sevinci saçan ya da çevrelerindeki yaşama sevincini yok edecek kadar
hüzünlü gözükten güzel insanlarla karşılaşış körkütük âşık oluyor, ba-
zen nerede olduğu bilinmeyen dev bir kütüphanenin içinde yaşadığı ro-
manı arayan yarı deli bir roman kahramanı gibi kayboluyor; sonra koşa
koşa uykulu mumlarla aydınlatılmış alacakaranlık bir koridor diye çe-
şitli değişimlerin, araştırmaların, kovalamacaların, fedakârlıkların, bil-
mecelerin, keşiflerin ve serüvenlerin içinden geçip kendimi salaş so-
kakların karmaşasına atıyor ve sonuçta Asip Dağı'nın eteklerine gelip
gene türbenin önündeki gövdeme yerleşiyordum...

Bin Hüzünlü Haz

GÖÇ HATIRASI

ASAF KOÇAK 'tan

Sevgili Hasan Ali Toptaş'a

30.5.92.



Çizim: Asaf Koçak

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

Bin Hüzünlü Haz

Yeryüzüne haykırmak istediğim sözler peşimdeydi artık, duvarlara çarpıkça yankılanıyor, yankılandıkça da bana eskisinden daha anlamlı görünüyorlardı.

Uykuların Doğusu

Hasan Ali Toptaş Yazınında Çokseslilik*

ALPER AKÇAM

Genel olarak çokseslilik üzerine...

Metin inceleme ve çözümlemelerinde çokseslilik kavramının kullanımı, metnin gerçeklikle bağlantısı konusundaki yorumları ve metnin karşılamaya çalıştığı gerçekliğin tanımı üzerine bir tartışmayı gündeme getirmektedir. Metnin biçimsel yapısı ve özellikle de anlamsal izleği, tekil-çizgisel bir gerçekliği yansıtır ya da dolayımli olarak işaret etmeye yoğunlaşıyorsa, burada tek sesli, “monolojik” bir kurulumun söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Yazınsal metin, kendi tematik alanında bile nesnel gerçekliğin tamamını kapsayamayacağını, metnin temsil etmeye ya da yeniden kurmaya çalıştığı gerçekliğin tüketilemezliğini ve çoğul niteliğini duyumsatıyor, metinle gerçeklik arasındaki örtüşmenin sınırları konusundaki kuşkuları korumayı başarıyorsa, bu metin, “çoksesli” bir metin olarak tanımlanabilir.

Çoksesli metinlere temel oluşturan, ya da çoksesli metnin gerçeklik karşısındaki tutumuna yazınsal bir boyut getirmeye çalışan birbirine koşut gibi duran birçok bakış açısı da yan

(*) HAT yazınıyla ilgili bu yazıda, daha önce yayınlanmış “Karnaval ve Türk Romanı” adlı yapıtımdaki (Yeni baskıda adı “Türk Romanında Karnaval” olarak değiştirilmektedir) HAT bölümüyle kimi koşutluklar ve yinelenmeler bulunmaktadır.

yana sıralanabilir: “Yargı gücünün özneliliği-amaçsız amaçlılık” (Kant), “doğanın tüketilemezliği” (Lukács), “göstergenin çoğul karakteri” (Bahtin), “göstergenin nedensizliği, uzlaşımsallığı ve tinselliği” (Barthes) gibi...

Roman Jakobson’un: “Göstergenin gösterdiği nesne ile özdeş olmadığını açığa çıkarmak edebiyatın işlevidir”¹ söylemiyle edebiyatın işlevine ilişkin yaptığı vurgu, yazınsal metnin çoksesliliğinin yaşam gerçekliği karşısındaki koşut durumunu açıklayan bir anlamı da taşımaktadır.

Doğal felsefe ile edimsel felsefe, zorunluluk durumu ile ahlak ve özgürlük arasındaki ilişkileri tanımlayarak, estetik özgünlük konusunda ilk büyük kuramsal çalışmayı Aydınlanma düşüncesinin kurucusu Kant’ın yaptığı bilinir. Kant’ın yargı gücü üzerine yaptığı değerlendirmelerde, “doğa biçimlerinin sonsuz büyüklüğü ya da çeşitliliği, yazın kuramında yazınsal metinlerin anlam bakımından çok, katmanlılığı ya da tek-anlamsızlık gibi kavramlarla karşılanıyor olmasına karşın”,² Aydınlanma çizgisi, rasyonel akıl egemenliğindeki gelişimi sırasında işlevsel aklın yararçı usamlama etkisinden kurtulamamıştır.

Aydınlanma düşünürlerinden birçoğunun “perspektif” kavramını insanlık kültürüne katan Rönesans yenedendoğuşunun çoğul gerçeklikçi “grotesk” imgelem dünyası karşısında yavan bir tavır takındıklarını ve Rönesansçı metinleri kavrama gücünden yoksun bulunup onları değersizleştirdikleri görülmüştür. Mihail Bahtin, Rönesans yapıtlarındaki çoksesliliğin temelinde, kan toplumundan, pagan kültürden beri süregelen “grotesk halk kültürü”ne ait “yarı komik yarı ciddi” türlerin Orta Çağ’ın tekil bildirimli korku ve kasvet dünyası karşısındaki gülmececi zaferini bulmuştu. Bahtin’in Rönesans yazısına giriş yapıtı olarak gördüğü Rabelais romanı karşısında Aydınlanmacıların tutumu ilginçtir. Voltaire, Rabelais’nin “terbiyesizlik” yaptığını söyleyecek kadar işi ileri götürmüştür.³ “Ra-

1 O. Bilge Kula, *Kant Estetiği ve Yazın Kuramı*, Doruk Yayınları, 2008, s. 51.

2 A.g.e., s. 113.

3 Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, Çev: Çiçek Öztekin, Ayrıntı Yayınları, 2005, s. 171.

belais ölçüsüz, aklın ötesindeki, anlaşılmaz kitabında uç boyutta bir neşe ve uç boyutta bir küstahlık sergiliyor; bilgililiği kaba saba sözlerle ve can sıkıntısıyla sivrıyor; iki sayfalık iyi bir öyküyü iki ciltlik saçmalık karşılığında alıyorsunuz böylece”.⁴ “Voltaire, Rabelais’in yapıtında yalnızca yalın ve düz bir yergi görür, geri kalansa hiçbir değeri ve anlamı olmayan cansız bir yığındır. Voltaire Zevklilik Tapınağı’nda (Temple de goût) neredeyse tüm kitapların ilham perileri tarafından özetlenip düzeltildiği ‘Tanrı’nın kütüphanesi’ni anlatır. Voltaire, Rabelais’in romanını bu kütüphaneye yerleştirir, roman ‘sekizde bir’ kısaltılır. Eski yazarların bu şekilde ele alınması Aydınlanmacıların tipik özelliğidir.”⁵

Aydınlanma’ya bir tür tepki olarak doğmuş romantizmin, yazınsal metin ile gerçeklik arasındaki ilişkinin araştırılması konusunda, önemli katkıları olmuştur. Jonathan Culler’e göre, “... Almanya’da gelişen ve dünyaya yayılan ‘Romantik akım’, gerçekten de Aydınlanma’nın işlevselci edebiyat anlayışının yol açtığı türsel ve anlatımsal tek-düzeleşmenin aşılmasında, edebiyatın sanat-birey, sanat-toplum ilişkisi bağlamlarında çeşitlenmesine ve çekicileşmesine önemli katkılar yapmıştır.”⁶

Buna karşın, romantik akım, Mihail Bahtin’in çokseslilik tanımının ana ögesi bulduğu “grotesk”in değişimci ve yenileştirici gücünü yeterince algılayamaz ya da kendince yeni bir karşılık bulur. II. Dünya Savaşı yıllarının edebiyatı yaşamdan uzak tutmaya çabalamış eleştiri anlayışını temsil eden Wolfgang Kayser’in groteski bir “yabancılaştırma ögesi” olarak tanımlamasıysa, “Alman Dili ve Edebiyatı” kökenli eleştirmenlerimizin çoğunluğu tarafından da benimsenmiş* ve grotesk halk kültürünün yazınsal çokseslilikteki gücü görmezden gelinmiştir.

Mihail Bahtin, Rönesans kültürünün temel yapıtlarından Rabelais romanı ve insanlık kültürü için bir devrim saydığı Dostoyevski yazınsallığı için yaptığı çalışmalarda “çokseslilik” ögesini öne

4 Voltaire’dan alıntıl原因 Bahtin, Rabelais: s. 143.

5 Mihail Bahtin, *Karnaval dan Romana*, Çev.: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 137.

6 Kula, Kant: s. 96.

(*) Yıldız Ecevit’in Orhan Pamuk metinleri bu bakış açısı için tipiktir.

çıkarmıştır. Çok anlamlılık ve çoksesselik konusundaki düşüncelerini toplumsal gelişim ve iletişimle ilgili bir altyapıyla bağlantılandıran ve ona sosyolojik-bilimsel boyutlar kazandıran Bahtin'de bu kavramların temelini “‘söyleşimsellik’ (diyaloji), ‘ses çoğulluğu’, ‘bilinç çoğulluğu’ gibi alt başlıklar” oluşturmaktadır.⁷

Bahtin, çoksesseliliğin yazın alanına taşınmasını büyük ölçüde roman biçiminin sağladığını göstermiştir. “Bahtin’e göre, hayatın bünyevi çoksesseliliğine hakkını verebilen tek büyük edebi birim ‘roman’dır.”⁸

Bahtin, çokselli romanı, yaşama ait seslerin, tınların, ayrımların birarada bulunduğu bir orkestraya benzetir. “Orkestralama: Bahtin’in müzik terminolojisinden ödünç aldığı en ünlü terim ‘polifonik roman’dır, ama bunu başarma aracı orkestralamadır. Müzik, [‘roman bir dönemin yaşamının ansiklopedisidir’ tanımında içerildiği şekliyle] görme ediminden [Bahtin’in ‘roman dönemin tüm toplumsal seslerinin azami ölçüde eksiksiz kaydır’ diyerek yaptığı yeniden tanımlamayla] işitme edimine geçme metaforudur. Bahtin’e göre bu çok önemli bir değişiktir. ... Bir müzik parçasının partiyonu olarak kavranan roman içerisinde tek bir ‘yatay’ mesaj [melodi] birçok şekilde dikey olarak armonileştirilebilir ve kendi sabit ses perdelerine sahip olan bu partiyonların her biri de, notaların farklı enstrümanlar arasında dağıtılmasıyla başkalaştırılabilir. Orkestralamanın olanakları, metnin herhangi bir parçasına [segment] neredeyse sonsuz bir değişkenlik kazandırır.”⁹

Bahtin’in Rabelais romanı ve Dostoyevski yazınsallığı üzerine yaptığı çalışmalarda bulunduğu çoksesselik, Franco Moretti’nin *Modern Epik* adlı yapıtında Goethe’nin *Faust*’una, Eliot’ın *Çorak Ülke*’sine, Joyce’un *Ulysses*’ine taşınır. Moretti, Bahtin’in “çokselli roman” kavramı üzerine çağının yazınsallığı ve Lukács’ın “epik”iyle hiç benzeşmeyen kendi “modern epik” kavramı üzerinden eleştirel bir açılım getirir. “Kısacası, Bahtin’in izniyle,

7 A.g.e., s. 114.

8 Bahtin, Dostoyevski: s. 18.

9 Kaynak: Çevirenin notu, Bahtin, *The Dialogic Imagination*’ın sözlükçesinden, Bahtin, Karnaval: s. 38.

modern Batı'nın çoksesli formu, roman değildir; olsa olsa, dünya sisteminin heterojen uzamında ihtisaslaşan ve onun pek çok farklı sesine uygun bir zemin sağlamayı öğrenmek zorunda kalan epiktir. Aslında, daha Faust'ta, çokseslilik, ötekiliğini Margerata'nın yaşadığı 'küçük' ('dar' demek belki daha doğru olurdu) dünyayla karşıtlık içinde işaretleyen 'büyük' dünyanın tarzıdır".¹⁰

Moretti, Faust'u kakofoniye varan ölçüde çoksesli bulur. Ona göre, "Faust, piyano tuşları üzerinde atlayıp zıplayan bir kedidir".¹¹

Her ikisi de aynı zamanda edebiyat sosyologu olarak da adlandırılabilir olan kültürbilimci Rus Mihail Bahtin'le İtalyan Franco Moretti arasında, biçim değerlendirmesinde, "modern roman" ve "modern epik" kavramları üzerinden başlatabileceğimiz belirli bir ayırım görülüyor gibi olsa da çokseslilik vurgusu bakımından benzer değerlendirmeler yaptıkları kolayca anlaşılabilecektir.

Moretti, Joyce ile Kafka'yı karşılaştırırken çokseslilik ile alegoriyi iki yana ait yönsemeler olarak değerlendirir. Romantizmin "grotesk" karşısındaki yavan tutumunu ve Moretti'nin bu Joyce-Kafka karşılaştırmasını göz önünde bulundurduğumuzda, Hasan Ali Toptaş metinleri için de bir anahtar ele geçirmiş olmaktadır. Aynı zamanda, Toptaş'ı "modern çağın Kafka'sı" ya da "romantizmin çağımızdaki temsilcisi" gibi nitelemelerle anlatmak isteyen anlayışın kolaycı-kuru övgücü bir tutum içinde olduğu da gün ışığına çıkmış olur.

Büyük Patlama metaforunu bir yana bırakırsak, Joyce/Kafka kutuplaşması bizi... bir soruya geri getirir: çokseslilik ile alegori arasındaki fark. On dokuzuncu yüzyılı hatırlayın, iki araç hâlâ genel olarak iç içe geçmiş durumdaydı: büyük tarihsel yeniliği çokanlamlılık oluşturuyordu ve belirli kiplikleri (çoksesli ve alegorik) görece arka planda kalıyordu. Bir yüzyıl sonraysa, farklılıklar bütün benzerlikleri silecek kadar artmıştı. Çokseslilik tarafında (Joyce) gösterenlerin neredeyse sonsuz çoğalması söz konusuyken; alegori tarafında (Kafka) yine sı-

10 Moretti, Modern: s. 65.

11 A.g.e., s. 67.

nırsız bir gösterilenler büyümesi vardır. İlk durumda, üretmesi muhtemel dillerin sayısında ya da özgürlüklerinde bir sınır yoktur; her üslûp, üstünlük veya biriciklik iddiası olmaksızın, diğerlerine eklenir. Alegori durumundaysa, gayet güçlü bir kısıtlama vardır: yasa.¹²

Moretti, Joyce'un çoksesliliğinin kökeninde bilinçakışını bulur. "*Çoksesliliğin kökeninde bilinçakışının olduğunu görmüştük. Sonra, çoksesliliğin insanmerkezci çerçeveden özgürleşmesini.*"¹³ Çokseslilik ile çoküslupluluk arasında koşutluklar kurmaktan da çekinmez. (Bir yazarın kendisine ait değişmez bir üslubu olmalıdır, diyen edebiyatçılarımızın kulağı cınlasın.) "*Belki de Ulysses'teki en çoksesli bölüm olan 'Oxen of The Sun', otuz farklı üslûptan meydana gelmiştir.*"¹⁴

Romanda anlatılmaya çalışılan hikâyeden çok, anlatı biçimlerinin öne çıktığı ve tüketim toplumunun gerçeklik yitimine uğramış bilinç sızramalarının egemen olduğu bu yeni durum, süreç içinde Batı'da romanın bittiği şeklinde yargılara da kaynak oluşturmuş gibidir. 1936 yılında Frankfurter Zeitung'da Canetti'nin *Körleşme*'si üzerine yapılmış bir yorum, bu bakımdan tarihsel bir dönemeç noktasıdır sanki. "*Canetti'nin romanı, James Joyce'un Ulysses ile erişmek istediğinin ötesine geçen bir adımdır. ... Bu roman, gerçekçi romanın hiçbir zaman başarmadığı bir şeyi, olaylar ile yaşananlar arasındaki değişken sınırla, insanoglunun kendi eliyle kurduğu, sonra da kendisine yabancılaştırmış, düşman kesilmiş bulduğu dış çevreyi, yepyeni bir biçim içerisinde ve en uçta bayılabilecek araçlarla betimlemeyi başarmaktadır. Bu yapıt, roman türünün varabileceği en uç noktayı mı belirlemektedir, yoksa roman alanında yepyeni olanaklara götüren bir yolu mu – bu, irdelemeye değer.*"¹⁵

Bu giriş bölümüne en son eklenebilecek söz, Bahtin'in "grotesk gerçekçilik"le bir zamanların "toplumcu gerçekçilik" diye tanımlanan tekil bildirimli yazın anlayışı arasındaki ayrıma

12 A.g.e., s. 233.

13 A.g.e., s. 234.

14 A.g.e., s. 260.

15 Canetti, *Körleşme*, Ahmet Cemal'in Önsözü: s. 8-9.

yaptığı vurgu olabilir. Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* adlı yapıtının girişinde şöyle diyor: “Bu kitapta o denli üzerinde durulan ‘grotesk gerçekçilik’, 1930’lu yıllarda toplumcu gerçekçiliği tanımlamak için kullanılan kategorilerle taban tabana zıtlık gösterir”.¹⁶

Hasan Ali Toptaş romanı

Hasan Ali Toptaş yazınında ilk göze çarpan özellik, Miha-il Bahtin’in Rabelais romanı çözümlemesinde görünür kıldığı “grotesk halk kültürü” öğelerinin ve karnavalcı yapının yoğunluğudur. Toptaş yazınında, çoksesliliğin temel kaynağı olarak yer almış insan uygarlığının genel birikimi, “grotesk halk kültürü” öğeleri yanında, Joyce’un bilinçakışı ile düzenek verdiği tüketim toplumuna ait sıçrama ve algılama çarpılmalarını, postmodern topluma koşut duran söyleşim oyun ve buluşturmalarını, anlam karşılığını bulmakta zorlandığımız dil saçılımlarını da kolayca bulabiliriz.

Toptaş, ne yalnızca ve doğrudan doğruya yaşamı, yaşanmışı anlatıp hikâye etmeye çalışmaktadır, ne de yalnızca postmodern yaşamın bölüp parçaladığı, şizoid kıldığı, hikâyesinden kopardığı insan anlayışını yazıya aktarmaya uğraşmaktadır. Yaşama ve yazıya ait her şeyin birarada bulunabileceğine ilişkin ipuçlarını tutup iki alanı birden yan yana görünür duruma getirmekte, okurunu da bu olağanüstü dikkat ve hüner isteyen ip üstünde yürüme eylemine çağırmaktadır.

Toptaş söylemi, yazarından bağımsız gibi duran, bir yöne evrilemez, hikâyeleri sonlaştırılamaz, her an ne yapacakları belli olmayan kahramanlarıyla, anlatıcının ve kahramanların dokundukları her nesneye verdikleri imgesel hızla, bir tür “haki-kat sınamacılığı” ve zamana dokunma çabası içindedir. Anlatı metninin ana dokusundan kahramanlara, hatta anlatıya katılmış nesnelere sıçrayan anlatıcısı, bitip tükenmeyen bir olasılıklar dağılımı içinde şuraya buraya koşturmaktan yorulur; kan ter içinde kalır; ama arkasında, duran, değişmeden kalan bir tek korkulu, kuşkulu karanlık bırakmadan, geçtiği her ye-

16 Bahtin, Rabelais: s. 20.

ri şenlikli imgelerle aydınlatarak, anlattığı her ânı, durmaksızın işleyen bir “kehanet parodisi”* ile olağan zamandan çekip çıkararak, kendi özel romansal zamanı içinde kutsamakta, ölümle yaşam arasındaki sınırları da ihlal ederek tüm evrene yaşamın ölümsüzlüğünü ya da ölümün yaşamsallığını duyurmaktadır.

Toptaş romancılığında, her kahramanın hatta her nesnenin neredeyse ayrı bir anlatıcı olduğu anlatı örgüsü (*syuzat*), anlatılan öykünün (*fabula*) hep önündedir. Metnin ana dokusu (*matris*), anlattığı şeye değil, anlattığı şeyin zamanda ve uzamdaki koşturmasına, çağrıştırdığı imgelere oturur. Kahramanların taşıdığı söylemler bir evrilmenin, bir mutlak metin yaratmanın mühendislik tasarımı içinde değil, birbirine dokunmanın, bir diğeriyle birlikte varolmanın ve kendisine seslenmekte olan bir sesi duyup ona yanıt vermenin coşkulu, rastlantısal saçılım çabasını, telaşını taşır. İlk romanı *Sonsuzluğa Nokta*’da başlayan bu bol söyleşimselli biçem, son romanı *Uykuların Doğusu*’nun sonuna kadar sürecektir.

Toptaş yazınında, tuhaflıklar, karşıtlıklar, grotesk halk kültürüne ait dışkı, boynuzlu, kuyruklu, fıçılı, koca göbekli imgeler curcuna içinde akıp giderler. “Kimi zaman sigara üstüne sigara yakıp duran küt bıyıklı celeplerin peşine takılarak çeşitli semtlerde kurulan hayvan pazarlarına doğru yürümüş de, soba borusuna benzeyen kalın böğürtülerle boklu kuyrukların arasından geçmiş sözgelimi; kimi zaman da dev bayraklarla süslü tören yerlerine doğru yürüyerek ansızın göğe yükseliveren alkışlarla ardı arkası kesilmeyen nutukların, kimi zaman uzak ülkelerden dönen otomobil yüklü gemilere doğru yürüyerek cam parıltılarına karışan heveskâr bakışlarla insana yan yana sıralanmış terli fıçıları hatırlatan koca göbekli gövdelerin, kimi zaman da cami avlularına doğru yürüyerek sütun diplerinde bekleyen dilencilerle iplik iplik akan su sırlıtlarının arasından geçmiş.” (U: s. 33-4)

Rabelais romanında ağırlıkla yer alan grotesk imgeler, dışkı, sıçma, idrar, işeme, cinsel organlar Toptaş yazınının da ana öğeleri olacaktır. “Ulaştırılınca da, meçhul yerlerden çıkarılan adamlar tahareti üç taşla mı yoksa tezekle mi yapıyor diye fena halde

(*) Bahtin’e göre karnavalcı romanın temel niteliklerindendir.

merak eden ve bu konuda zaman zaman kendi aralarında tartışan insanlar, bu kitapları adeta yutarcasına, o güne dek görülmemiş bir telaşla okurlarmış. Merak ettikleri şeylerin yanı sıra, parmak uçlarını tükürükleyip sayfaları çevirdikçe bu adamların cinsel güçlerine, işerken erkeklik organlarını hangi elleriyle tuttuklarına, kadınlarla yatmadan önce ne tür kokular süründüklerine, Allah'la günde kaç defa konuştuklarına ve sıctıkları zaman boklarının melekler tarafından kaldırılıp kaldırılmadığına dair daha başka ve daha ilginç bilgiler de edinirlermiş tabii ve bu bilgiler yeryüzünden silinip gitmesin diye, dönüp bütün bunları birbirlerine hemen her gün abartılı bir şekilde anlatırlarmış.” (U: s. 101-102)

Eşek dilleri, tuhaf yaratıklar, mitolojik söylencelerin dokunduğu garip nesneler doldurur ortalığı. “Böylece, ev bir anda ev olmaktan çıkmış da, içinde akıl almaz hünerlerle iğrenç şaklabanlıkların sergilendiği, gölgelerle dolu kocaman bir sahneye dönüşmüş sanki. Derken, nereden getirilmişse birdenbire anıracakmış gibi gözükten çeşitli eşek dilleri getirilmiş bu sahneye. Ardından, avuç avuç zeytuni parıltılar saçan irili ufaklı böcek ölülerini getirilmiş. Güçlkle hatırlanabilen uzak ve kahırlı ninniler eşliğinde, gök boncuklu tahta beşikler getirilmiş sonra bütün bunlar yetmezmiş gibi; evliya ayağına değmiş kutsal sular, yurdularına saç telleri geçirilmiş evladiyelik iğneler, paramparça pöstekiler, rahleler, kitaplar, mumlar ve kırk sünnetsiz çocuk eliyle kırk dereden toplanıp kır ayrı tasa doldurulan rengârenk taşlar getirilmiş.” (U: s. 32-33)

Karnavalcı, grotesk öğelerin ağırlıkla yer aldığı Hasan Ali Toptaş yazınında ciddi yaşamın kutsal olanıyla parodik bir dille eğlenilir, hiyerarşiler alt üst edilir, karşıtlıklar buluşturulur; kitap adları da şenliğe katılır, uçkur lastiğiyle birbirine bağlanır. “Fiyakalı İntihar Teşebbüsleri, Peygamber Dublörülüğü, Basit Bilgilerin Gizli Dehşeti, Büyük Cami Yangınları, Melek Yüzlü Şeytanların Şeceresi, Alçaklığın Evrensel Tarihi, Yeryüzündeki Kuyuların Esrarı, Ölü Yiyiciler Ansiklopedisi, Uzak Felaketlerin Kardeşliği, ya da Leş Kargalarının Türeme ve Masum Görünme Şekilleri gibi, birçoğunun fasikülleri yorgan iğnesiyle diki- lip uçkur lastiğiyle bağlanmış, neredeyse Nuh nebiden kalma, es-

ki püskü kitaplarıymış bunlar.” (U: s. 97) Ağlayanlar da bir güldürme çabası içindedirler. Anlatının yaşamsal gerçeklikten en uzakta gibi yapılandığı son romanı *Uykuların Doğusu*’nda, birbirini izleyen iki ağlama sahnesi bu bakımdan örnek gösterilebilir: “Ne yaparlarsa yapsınlar, Haydar karşısına çıkan engelleri yine aşar ve oradan oraya yine akardı tabii. Üstelik, bir yandan işte böyle görülmemiş bir hızla akarken, bir yandan da peşindeki insanlarla dalga geçercesine arada bir durup çeşitli şaklabanlıklar yapardı. Kimi zaman sağ elini bileğinden tutarak, boşlukta, azgın bir erkeklik organı gibi hayâsızca sallardı sözgelimi; kimi zaman kocaman dişleriyle sırttır, kimi zaman dil çıkarır, kimi zaman da elleriyle yüzünü kapattıktan sonra hemen oracığa çökerek, herkesi geri püskürten oldukça dokunaklı ve bulanık bir sesle zırl zırl ağlamaya başlardı.” (U: s. 25) Şaklabanlıklar içinde, el işaretli, sırtımalı ağlamanın hüznüyle, kasvetle, kederli bir ilgisi olamayacaktır elbette ve ağlama sırası diğer kahramana, radyoda bilirdi okuyan adsız kahramana geçecektir. “Sonra, adamcağız işte böyle zırl zırl ağladıkça, her hünerini sergilemeye çalışan bir sirk maymunu gibi çeşitli şaklabanlıklar yaptıkça, ya da haysiyetini maysiyetini bir kenara bırakıp oralarda ar damarı çatlamış mecalsiz bir dilenci edasıyla eğilip büküldükçe, işler de büsbütün sarpa sarmış tabii.” (U: s. 25)

Toptaş romanında, her an Batı’da karnaval geleneğindeki Cadılar Bayramı, Deliler Bayramı, Eşek Bayramı kutlanacak, ya da Anadolu’daki Köse Oyunu, Arap Oyunu, Han Oyunu oynanacak, saya toplanacak, Kepçehatun gezdirilecektir. Bir köşede birisi Keloğlan masalı anlatmaktadır, başka bir alanda bir Karagöz gösterisi hazırlanmaktadır. “Yurttan Sesler Korosu’nun ardından oyun havaları başlamıştı; şimşir kaşık şıkırtılarıyla kahveyi genişlete genişlete kocaman bir harman yerine dönüştüren oyun havaları... Sazlar tam ağıda duracak ya da bozlaklara yönelecekmişcesine yavaşlayıp zamanı ağıdalandırmışken, ansızın kıvrak dilli bir kaval sürüsünü peşlerine takıp mendil bahçesi gibi dalgalandırıyorlardı.” (G: s. 90)

Toptaş metnindeki tüm anlatı, herkesin özgürce konuştuğu, imgeleminde oradan oraya sıçradığı, Bahtin’in Dosto-

yevski romanındaki çoksesliliğin temellerinden olarak gördüğü “eşik mekân”larda geçer. *Sonsuzluğa Nokta*, otobüste başlayıp minibüste sonlanır.* Prefabrik bürolar, üstü sac levhalarla örtülü barakalar, tamirhaneler, izbe bodrum katları gibi kalıcılık duygusu vermeyen yerlerle hareket halindeki imgelem iç içe geçmiştir. *Gölgesizler*’in köy meydanı, muhtarlık odası, berber dükkânı, kederin, kasvetin hiçbir zaman giremeyeceği herkeşe açık birer şenlik alanı gibidir. “Eşik mekân”, *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda sinemanın makine dairesine, asmalı kahveye, kaldırımlara, sokaklara, avlulara, toplayıcı Kevser’in sığınağı metruk eve değişir. *Bin Hüzünlü Haz*’da kahramanı Alaaddin’in arkasına takılıp hiç durmaksızın o sokak senin bu sokak benim, şu cadde senin, bu cadde benim, şehrin dört bucağını dolaşır, MOTEL ROM’un kimseye kalıcı olamayacak merdiven boşluklarından, kapı önlerinden geçer, ormanın patikalarından köylere, şehirlere girer. *Uykuların Doğusu*’nda radyoevi koridor ve kapı önleri, kışla yapısı, şekerci dükkânı, büfe önü, yazarın elinde kalem Haydar’la konuştuğu pencere önü seçilir.

Toptaş yazınında, çoğunluk zamanında anlatıcı dolaşmaktadır; bitip tükenmek bilmeyen bir göçebelik ve anlatma tutkusu damarlarına işlemiştir. Hasan Ali Toptaş anlatıcısı bu bakımdan çok ayrıcalıklı ve benzersiz bir konumdadır diyebiliriz.

Toptaş anlatısında bireye ait özel adlar, nesne betimlemeleri, beden tanımlamaları olmasa da olur... Kahramanlar da, olay örgüsünde adı geçmiş tüm nesneler de, içinde yaşadıkları dünya gibi bir ânı bir diğer ânını tutmayan, gülünç, şeytansı, sevimli yaratıklardır. Onlar yalnızca konuşur, anlatırlar... Kendilerinden söz etmeyi sevmezler, birer sözden, söylemden oluşmuş gölge varlıklardır ki, “gölgesiz”dirler... Yazarın, anlatıcının kendilerine biçtikleri roller umurlarında değildir sanki; evrenin kuruluşundan bu yana bağımsız birer anlatıcı olarak varolmuşlar, varolmayı da sürdüreceklidir. “*Dostoyevski’nin başlıca kahramanları, tam da Dostoyevski’nin yaratıcı tasarımının doğası*

(*) Yazarımızın vurgulamak istediğine dokunmadan şunu belirtmekte fayda var: *Sonsuzluğa Nokta*’nın son bölümü değil, sondan önceki bölümü minibüs sahnesiyle kapanır. (H.N.)

gereği, yazar söyleminin nesnesi değildirler yalnızca, bunun yanı sıra kendi dolaysız söylemlerinin öznesidirler de.”¹⁷

Hasan Ali Toptaş kahramanları şenlik-karnaval yaşamının herkese ve her şeye dağılmış, her benlikte kendisine yer bulabilmiş parçalarıdır...

Derken korkunç bir bölünmüşlük duygusu sarar içimi; kıpırdayanla kıpırdadığımı, gidenle gittiğimi, konuşanla konuştuğumu, dahası, ağlayanla ağladığımı sanırım. Giderek çevremdekilerin acılarına karışırım bu yüzden, sevinçlerine, telaşlarına karışırım. ... Hızla çoğalırım. (S: s. 50)

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 un ufak parçalanmıştı da, kimse kendisini bulamasın ve bilemesin diye, tıpkı güzellik ya da çirkinlik gibi bütün insanların varlığına biraz biraz dağılmıştı sanki. Belki de ben sokaklarda yana yakıla dolaşıp onu tastamam bir gövde halinde bulmaya çalışırken, o olanca parçalanmışlığıyla her köşeden bana bakıyordu. Elleri, bütün insanların ellerindeydi sözgelimi; o ellerin salınışında, görünüşünde, ceplere girip çıkışında, bir şeylere uzanışında, irkilip aniden geri çekilişinde, ya da ne bileyim, para alışında, para verişinde, para sayışında ve bir başka eli (daha doğrusu, başka elde yaşayan öteki parçasını) kimi zaman dostça, kimi zaman sinsice, kimi zaman da ezip suyunu çıkaracakmış gibi sertçe sıkışındaydı. Nedense buna öyle inanmışım ki, artık o günlerde insanların ellerini bir araya getirebilirsem, pekâlâ Alaaddin'in ellerini yaratabilirmişim gibi geliyordu bana. Gözlerini bir araya getirebilirsem, gözlerini yaratabilirmişim. Ya da, ayaklarını bir araya getirebilirsem, ayaklarını. Omuzlarını sonra, duruşunu, gülüşünü, bakışını, eğilişini, doğruluşunu, yürüyüşünü... (B: s. 52)

Yazar, önce kurgulayıp sonra özgür bıraktığı, özel adlardan çok belirsiz ve genel kimliklerle dolaşan, halk anlatılarında-

17 Bahtin, Dostoyevski: s. 49.

ki dede, amca, teyze, dayı, enişte olmaktan daha yakına gelemeyen kahraman ve karakterlerini anlatının içinden dışarı kaçırmamak, karnavalın o genel coşkusu içinde kalabalığa karışıp yitip gitmelerini engelleyebilmek için çabalayıp duruyor gibidir.

Toptaş'ın romanlarında, bir olgu, bir nesne ile ilgili olarak herkesin ayrı bir düşüncesi, ayrı bir kanısı vardır, ama düşünceler ve kanılar da sürekli değişim, dönüşüm içindedir. Ne anlatının gidişi, ne betimlenen insan düşüncesi bir kesinlik bulmaya yönelmiştir. Zamanın olağan akışına, dünyanın olağan yapısına ters gibi işleyen bir saat çalışmaktadır imge kuruluşunun içinde. Aynı zamanda hakikatin ancak böylesi bir işleyişle aydınlanabileceğine ilişkin kaygılar, her şeyi tüm çıplaklığıyla ortaya koyabilme olanağının eşsizliği işaret edilmektedir. Zaman, ileri geri sıçramalarla, aynı yere doğru dönen kırılmalarla hem her yere gider, hem hiçbir yere varmaz bir işleyiş içindedir. “Gene de, günlerin, ayların ve yılların arasından zikzaklar çize çize koşarken, kaçtığım için mi kaçmayı düşündüğümü, yoksa düşündüğüm için mi kaçtığımı kestiremeyecektim belki.” (S: s. 94)

Uykuların Doğusu’nda anlatıcının Cebrail dedesini sel sularının içinden kurtaran badem bıyıklı adam kendi hikâyesini anlatmaya başlamıştır. Anlatı zamanı, bu yeni boyutta sıçramalarla ilerlemektedir. Bu arada bir önceki anlatının zamanı da sayfa aralarından kendisini duyurmaktadır. “Bir gecenin içinden geçerek ertesi sabah gelip dükkânı açmışlar”, (U: s. 166) “Dükkânın içinden geçen günlerin içinden geçmişler”, (U: s. 170) “Dükkânın içinden geçen haftaların içinden geçmişler”, (U: s. 171) “Dükkânın içinden geçen ayların içinden geçmişler”. (U: s. 173)

Zamanın bu özel kullanım biçimi, çoksesli Dostoyevski romanının da ana öğelerinden biri olarak görülür. “[A]deta tarihsel zamandan dışlanmış gibidir ve kendi özel karnaval yasalarına göre akıyordur ve sınırsız sayıda köklü değişim ve metamorfozu kendinde barındırabilir.”¹⁸

Hasan Ali Toptaş'ın kahramanları ve anlatı nesneleri, önüne

18 Bahtin, Dostoyevski'nin *Budala* romanı üzerine. Bahtin, Dostoyevski: s. 248.

çıkan her şeyi, her eşyayı, her benliği okşar,deşeler, onun içinde, hep varolduğunu bildiğimiz bu tözü gün ışığına çıkarmaya çabalar... “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 dönemeyen muhtara, hatta yıllar önce nereye gidip yıllar sonra nereden geldiği bir türlü çözölemeyen Cıngıl Nuri’den eviyle muhtarlık arasında iskelet eskisi gibi dolaşıp duran Reşit’e, tenindeki yangınla samanlığı ateşe veren Hacer’e ve atın ayakları altında ezilen Ramazan’a kadar herkes içimdeydi. Bir anlamda bu, benim de onların içinde olmam demekti aslında; ola ki, Reşit’in bir tutam saç istediği o kızdım şimdi; adım Gülbeden’di ve pencerenin önündeki sedire oturmuş, gözlerim damların üstünden yükselen tahta minarede, içimden bir gün önceki akşamı geçiriyordum. Hüzün karası saçlarımı kesip Reşit emminin avuçlarına bıraktığım akşamı...” (G: s. 142-143)

Bahtin’in Dostoyevski değerdendirmesi de benzer bulgularla donanmıştır. “Dostoyevski’nin dünyasında tüm insanlar ve tüm şeyler birbirlerini tanımak ve birbirleri hakkında bilgi sahibi olmak, birbirleriyle ilişkiye girmek, temasa geçmek, birbirleriyle yüzleşmek ve birbirleriyle konuşmaya başlamak zorundadır. Her şey başka her şeyde yansımak zorundadır, her şey birbirini diyalogik olarak aydınlatmak zorundadır. Bu nedenle, kopuk ve uzak olan her şey, tek bir uzamsal ve zamansal ‘nokta’da buluşmak zorundadır. Bunun için gerekli olansa, karnaval özgürlüğü ve karnavalın sanatsal uzam ve zaman duygusudur.”¹⁹

Hasan Ali Toptaş’ın romanlarında yalnız insanlar değil, gölgeler, düşünceler de sürekli devinim içindedir. Şenlik alanına çağrılmış, her türlü dizilimi, sınıflamayı, katmanlaştırmayı yok etmeye çalışan çılgın katılımcılar gibidirler. “O sırada kilimin üstünde tembel tembel uyuklayan gölgeler de hareketlendi tabii, silkinip doğruldular önce, belki sessiz sedasız yer değiştirdiler, kıyasıya çarpıştılar, sonra hızlarını alamadılar ve tavana doğru sıçrayıp orada, henüz hangi şekle girecekleri kestirilemeyen tu-

19 Bahtin, Karnaval: s. 312-13.

haf yaratıklara dönüştüler. Hatta, Hamdi'ye ait olanı uzun süre inmedi yere, dedesinin yüzüne bakarak ikide bir kıpırdandı durdu..." (K: s. 6)

Bahtin'in Dostoyevski çoksesli romanının özelliklerinden saydığı sefalet doğalcılığıyla organik birleşim kurmuştur Hasan Ali Toptaş... Olay örgüsünü genellikle toplumun en aşağı katmanları arasına oturtur. Kahramanları, karakterleri yoksul, düşkün, kimi kez toplum dışına itelenmiş kişilerdir. Karakterler arasındaki ilişkilerde sosyal ayrımın hiç önemi olmadığı gibi yaşın, bedensel durumun da önemi yoktur. Arzular gemlenmemiş, bir dizilime sokulmamış, toplumsal bir baskıya uğramamıştır. Toplumsal "hiyerarşi" altüst edilmiştir.

Toptaş romancılığının en vazgeçilmez öğelerinden biri de söyleşimselliği ve uzam-zaman (*kronotop*) içindeki devinimi kolaylaştıran düşlerdir. Sıkça düş görür anlatıcı ve karakterler... *Kayıp Hayaller Kitabı*'nın 220 ile 226. sayfaları arasında, hiç duraksamadan, tam beş sayfa noktasız süren anlatıcı çocuk düşü, gerek biçimsel yapısı, gerek taşıdığı anlam boyutu ile özellikli bir yer tutar.

Anlatıcı çocuk düş-düşlem-gerçeklik arası bir yerde, loş bir karanlıkta, eski bir yapıda toplayıcı yaşlı kadın Kevser'le birlikte. Ortalıkta her türlü imgenin kendisini özgürce geliştirebileceği Bahtin'in Dostoyevski Petersburg'unda bulunduğu ve "müphem" diye nitelediği atmosferi andıran buğulu bir loşluk, kuşkulu bir hava vardır. Kevser'in hareketleri, gidip gelen sesler arasında anlatı başka düşlemlere doğru kayar. Anlatıcının Kevser'le birlikte girdiği yatakta, Kevser cici bici giysileriyle ak güvercinler gibi süzülür kimi zaman, kimi prenseslere dönüşür. Kimi zaman da hikâyedeki ala köpek gelir, eşikleri atlayarak... Kalem, yazar, dizgici imgeleri, şimdi, geçmiş, düş; tümü de iç içe geçmiştir.

[B]u sırada Kevser'in eli deli bir alev gibi kürek kemiklerimin arasından akıp önce belime, sonra da kalçalarıma dokundu ve dayanamayıp ben de onun aynı yerlerine aynı şekilde dokundum; ve dokununca ona değil de sanki ben çoktan kayıplara

karışmış binlerce tozlu hikâyenin çıplaklığına dokunmuş gibi oldum ve içimden, belki de Kevser, bana binlerce hikâye taddında gözüken, belleklerden silinmiş tek bir hikâyedir dedim; sonra sarılıp inanılmaz bir şehvetle öptüm bu hikâyenin en karanlık kuytularını ben ve o da uzanıp olanca unutulmuşluğu, yıpranmışlığı ve ayrıntılarıyla beni öptü; sonra ben öpüldükçe öpüp öptükçe öpülürken artık ağır ağır Kevser kıvamında kıvranıp duran bu hikâyenin ta kendisine dönüştüğümü düşündüm ve bir yandan ellerimle ıslak mı –evet fena halde– ıslak bir vadinin baş döndürücü derinliklerine doğru ilerlerken, 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 tüttürerek 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; sonra ben artık Kevser denen bir hikâyeysem az önce kendi karanlığımı mı öptüm başkasını öpüyorum diye üst üste, ya da az önce kendi belimi ve kalçalarımı mı okşadım da diyecektim belki ama, içine gömüldüğüm o vadide ansızın soluksuz kaldım, hatta içimden ılık ılık bir şeyler akıp giderken zangır zangır titredim ben ve boğuk bir çığlık atarak Kevser'in inleyişleri arasında kayboldum... (K: s. 225-226)

Toplayıcı yaşlı kadın, sefalet doğalcılığının temsilcisi Kevser'le yaşanmış bu erotik düş, tüm grotesk imgeleri barındıran bir karnaval sahnesidir. Grotesk bedenin imgesi, ya doğuma ya ölüme yakın bir yaştadır, iki bedeni tek bir beden gibi gösterir.²⁰

Batı Rönesans'ının ana yapıtlarından olan Rabelais romanı ile Toptaş yazını arasında grotesk öğeler bakımından bir karşılaştırma yaptığımızda, doğal bir biçimde işlenen cinsellik dışındada, takma ad (lakap) kullanım bolluğunu da hemen ayımsaya-

20 Bahtin, Rabelais: s. 54.

biliriz. “Rabelais dil öğelerinin büyük kısmı, sözlü kaynaklardan alınmıştır; bunlar, halkın basit hayatının derinliklerinden süzülüp gelen saf sözlerdir.”²¹ “Burada Rabelais’in sözlü biçiminin dikkat çekici bir özgüllüğüne değiniyoruz: Onun özel ve cins adları arasında, modern edebi biçimde görmeye alışkın olduğumuz gibi kesin bir ayırım yoktur.”²²

Hasan Ali Toptaş romanlarında “Tenindeki yangınla samanlığı ateşe veren Hacer”ler, “hangi kızın saçına okuyup üflediğini bilmeyen imam”lar, Cıngıl Nuri’ler, Gıcır Hamza’lar, Aynalı Fatma’lar cirit atar.

Bireyle nesne arasındaki sınırlar silikleşmiş, sokaklar, bacalar, kamyonlar, kağnılar insanlar gibi davranmaya başlamışlardır. “Uzakta, inleye inleye bidonları dolaşan yaşlı bir çöp kamyonu, yanında da eğilip doğrulan birkaç işçi vardı.” (G: s. 191) “Herkes ne yapacağını bilemezdi o sırada, telaşa düşerdi meşe yapraklarına vurdukça parlayan ay ışığı, efeler yere çömelip düşüncelere dalar, kıyıda köşede bekleyen kağnılar olanca yorgunlukları ve yükleriyle birlikte şöyle bir kıpırdar ve uzak uzak uzanan tepeler Kuvayı Milliyecilerin tasalı bakışlarında bir parlayıp bir sönerdi...” (K: s. 154-155) Sokaklar, çatılar, bacalar da katılacaklardır bu bitmeyen yaşam şenliğine...

Karnavalcı yaşam ve anlatıya özgü canlılık, sürekli devinim, anlatının her boyutuna uzanmaktadır. “Sanki karanlık ağızlarıyla sokağa bakan ve gelip geçerken insana gıcırtyla açılivercekmiş hissi veren sıra sıra avlu kapıları aşağıda kalmıştı artık, boğuk konuşmalarla yanımdan yürüyüp giden kahve müdavimlerinin sokak lambalarının altına vardıklarında ansızın sıçrayarak ters yöne doğru uzayıveren gölgeleri, kor gibi yanan gözleriyle o gölgelerin içinde bir belirip bir kaybolan uzun kuyruklu kediler, varla yok arasında yankılanan köpek havlamaları, sonra taşların ağartısına basarak تنها adımlarla yürüyen bir sokağın giderken giderken usulca kıvrılışı, bir köşenin daha kendini döner dönmez sessizce ıssızlığa yıkılışı ve çatıların duruşuyla bacaların bu duruşu kalın birer çivi gibi tutuşu epeyce aşağıda kalmış, hatta aşağıda

21 A.g.e., s. 491.

22 A.g.e., s. 493.

kalmakla da kalmayıp inanılmaz bir çabuklukla gözlerimin önünden akıp geçivermişti de artık ben neredeyse kasabanın öteki ucuna varmıştım.” (K: s. 215-216)

Hasan Ali Toptaş, kendiliğinden, istençdışı da olsa, dilini tekil bildirime, monolojik bir alana kayabilme olasılığına karşı her türlü önlemi almakla görevli kılınmış gibidir. Anlatısının her köşesinde, sözgelimi,²³ sanki, gibi, hatta sözcükleri dolanıp durur.

Hasan Ali Toptaş metinlerinde, tekil bir anlatı, kahraman ve karakterlerde önceden güdülenmiş, tasarlanmış bir evrilme bulunmamakla birlikte, metne ait ana hikâyelerin yürüyüşü bakımından göze çarpan bir değişimin olduğu gözlenebilmektedir. İlk romanlarında sıkı ve kolayca izlenebilir bir hikâye yapısı olmasına karşın son romanı *Uykuların Doğusu*’na geldiğimizde, hikâyenin silikleştiğini, parçalara ayrıldığını ve romana ait bütünlüğün sorunlar yaşadığını görürüz.

Uykuların Doğusu’nda, metaforlarla tutuşturulmuş, (yağmur, kışla binası, kuş, haziran sopası, hikâye, radyo) kendileri de bir hikâye olmakta epey zorlanan parça parça anlatılar ortaya çıkar. Radyonun tüm Toptaş yapıtlarında özel bir yeri vardır. “*Cevap, Arnheim’e göre, Faust’tan bir yüz yıl sonra gelecektir. Bu, radyodur: gündelik hayatın kapılarını çokselsliliğe açan, cisimleşmemiş ses.*”²⁴

Uykuların Doğusu’nda metnin ana hikâyesi, sel sularının ortasında dönüp duran sandaldaki Cebrail dede ve adsız kahraman gibi eline bir tahta parçası ya da benzer bir şey geçirip kendini yönlendirememeye çaresizliğine kapılmış gibidir. Elinde şemsiye taşıyan ve duygularından ayrılmak istemeyen (romantizmin kasvetli cesedi değil, grotesk kültürün canlı cesedi...) bir cesedin vuruşuyla harekete geçmiştir sandal ve kendiliğinden bir gidişin egemen olduğu bir sürüklenmeyle yeni hikâyelere doğru yol almaya başlamıştır. Romanın başında yazılmaya başlandığı bildirilen hikâye ile, romanın sonunda bedeni par-

23 Bu sözcüğün tüm metinlerde yaygın kullanımı yalnızca Hasan Ali Toptaş’a ait bir özgülük olarak görülmektedir.

24 Moretti, Modern: s. 69.

ça parça yokolup sonunda çocukların oynadığı topa dönüşen dayının hikâyesi, bir hikâye çemberi oluşturur. Anlatı zamanı kendi içine kapanır, sonsuza kadar yinelenebilecek bir oyuna dönüşür. Böylece, başı ve sonu bilinen bir hikâyenin anlatılmasından çok, yazını ve yaşamı olağan zaman akışından çekip çıkaran bir metakurmacanın biçemi oluşmuştur.

Cebrail dedeyi sel sularından kurtaran badem bıyıklı adamlar bir önceki anlatıcı sırayla zaman sıçramaları içinde kendi hikâyelerini anlatırken badem bıyıklı adamın hastalandığını ve öldüğünü öğreniriz. “*Badem bıyıklı adam hastalanmış*”, (U: s. 178) “*Badem bıyıklı adam ölmüş*”. (U: s. 179) Ölmüş, mirası Cebrail dedeye kalmış adamın hikâyesi ölüme aldırmaksızın kaldığı yerden, aynı anlatıcı üzerinden sürmektedir. Anlatıcı kipi ve zamanı dağılıp gitmiştir.

Toptaş anlatıcısı, *Uykuların Doğusu*’nda, tüm seslerin, tüm devinimlerin arkasına takılıp gitmek ve ana hikâyeden kopmak için fırsat kolluyor gibidir. Romanın bu büyük hikâyesini yitirmiş başıboş dolaşımı sırasında anlatıcı kipiyle ilgili sorunlar da çıkar ve dilin düşünceyle ilişkisinin bilerek koparılmaya uğraşıldığı sanısını doğuran bir yapı oluşur.

Dahası, kimi zaman seslerin ıslak yankılarına, kimi zaman binelerin titrek görüntülerine, kimi zaman da ağaçların uzak duruşlarına benzeyen bu korkunun çeşitli köşelerinden eğilip eğilip sel sularına daha farklı gözlerle bakmaya, bakarken de arada bir yutkunmaya başlamışlar. (U: s. 9)

[K]onunun üzerinden amaca kilitlenmiş kuru rüzgârlar halinde büyük bir gürültüyle geçip gidiyorlarmış zaten. (U: s. 234)

Daha doğrusu, böyle zamanlarda sadece gönülsüz birkaç hâl hatır kelimesi çıkardı ağzından. Onlar da, babamın taşıdığı sessizliğin gölgesinde solgun noktacıklar halinde birdenbire kaybolurlardı. (U: s. 235)

Dediğine göre, bu alışkanlık ona eski kışla binasındayken sahaflara dadanan dedemden geçmişti; onu bir miras gibi kabul edip yaşatması, elinden geldiğince geliştirmesi, geliştiren-

ce de kendinden sonraki nesillere devretmesi gerekiyordu. (U: s. 236)

Bir gün, gene benim bulunduğum bu odada aynı konuyu konuşurken, dayım sözlerinin bir yerinde, hareketsizlik, hamurumuzdaki hımbıllık mayasını coşturmaktan ve bizi önce hımbıllığın üst kademelerine, sonra da tımbıllığa terfi ettirmekten başka bir boka yaramaz, demişti. (U: s. 238)

Bunu benim gülümsemem devam etsin diye mi yapardı, yoksa konuşmanın kesintiye uğramışlığını gözle görülecek kadar belirgin bir değere mi dönüştürmeye çalışırdı bilemiyorum. (U: s. 239-240)

Hasan Ali Toptaş'ın *Uykuların Doğusu*'nda belki de doğal anlatıcılığının dışına çıkarak kurduğu, bilinmezci ve merkezden kaçan anlatı biçemi, günlük yaşamın arkasında bir sistem aramayı gereksiz ve anlamsız bulan, böylece egemen olanı gözden gizlediği varsayılan postmodern bakış açısıyla örtüşmeye çalışma çabası içinde gibidir. Önceki romanlarda alışık olduğumuz doğal anlatı akışı; sanki bilinçli bir kesintiye uğratılmıştır. Yaşama ve yazına egemen olan, insan eli bile değmemiş, doğal bir kendiliğindenliktir...

Betimleme sözcükleri, belirteçler de nesneler ve olgular gibi özne durumuna geçip anlatıyı anlam parçalanmışlıklarına doğru sürükler. "Sessizlik" bile göllenir, alır başını evden çıkar gider. "Sonra, evin içinde göllenip duran sessizliği de, almış başını gitmiş o böyle baktıkça. Hatta, sokaklara taşıp neredeyse önü alınamayan bulanık bir sel gibi kısa sürede komşu evlere bile ulaşmış." (U: s. 31-32)

Ancak, Hasan Ali Toptaş'ın "postmodernitesi" de yaşamsal gerçekliğin hiç uzağına gitmemiştir. *Uykuların Doğusu*'nun parçalanmış hikâyesi içindeki küçük hikâyelerin her birinin aslında bir yaşam kaynağı vardır. Alegorik bir bakış açısıyla "Haziran sopası" metaforunun anlatıda hikâye olduğu bölümlerde ve patlamalı anlatılarda (U: s. 232-233) 12 Eylül 1980 öncesinin olaylarıyla dönemin hegemonik anlayışını bulabilmek hiç zor değildir.

Tüm bu dağınıklık içinde, “hikâye” metaforuysa, kendi parçalanmış hikâyesi içinde hikâye kavramıyla didişerek metnin bütünlüğünü kurtarmaya uğraşma çabası içindedir. Bu arada, yazara ait bir iç tartışma da, karakter ve kahramanlara taşıttırılan söylemlerle yan yana ve karşı karşıya konulmuş olur.*

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.

Bu durumda hikâye sana sonsuzmuş gibi mi görünüyor, dedi birden.

Evet, dedim ona.

Bütün bunlar iyiye işaret, diye mırıldandı yavaşça.

Ardından da, gözlerini kısarak önümdeki kâğıtlara doğru dikkatle baktı.

Evet, dedi yeniden, bence bütün bunlar iyiye işaret. Bir hikâye sonsuzmuş gibi görüldüğünde, kendine ulaşmış demektir çünkü. Bu da, az şey değildir hikâye açısından. Bilirsin, ne kadar çırpınırsa çırpınsın, kendine ulaşamayan bir hikâye başka noktalara da ulaşamaz.

Yaa, öyle mi, dedim alaycı bir sesle.

Öyle, dedi Haydar.

Ama, dedim, bunlar benim dayımın sözleri.

Hayır, bunlar dayının sözleri değil, dayının ağzından gelip geçen hayatın sözleri, dedi Haydar. (U: s. 149)

Romanın başından başlayarak aralıklarla tartışmaya açılan hikâye kavramı en son bölümde yeniden ortaya çıkacaktır. Romanın son bölümüne gelinceye kadar, kavrayış ve tasavvur gücünü gölgede bırakan, tüm gerçeklikleri örtüp kuşku ve bilinmezliği kışkırtan, kanatsız da uçabilen paramparça olup baygınlık geçiren imgelem dünyasının okurun yargılama yetisi ve anlayışıyla oyun oynadığı sanısı uyanmaktadır. Doğrusu, okuru

(*) Bahtin'in çoksesliliğin tarihsel gelişimi içinde tanımladığı “Sokratik diyalog”un *sinkrizis* ve *anakrizis*i.

oldukça zorlayan sıçramalı, anlam karşılıkları konusunda zorlamalar doğuran, kendi hikâyesiyle sorunlar oluşturan bu biçim, belki de, Hasan Ali Toptaş yazınının düş kırıklığı yaratacak bir evrilme içinde olduğunu düşündürmeye başladığı anda, “dayı” karakteri yeniden ortaya çıkar.

Hikâye üzerine tartışmalar açan yazarın ikincil iç sesi “dayı”, tüm romanı deyim yerindeyse parçalanmadan kurtaran bir kimlik, önemli bir karakter gibidir. Parçalanmış hikâyeye getirdiği “hikâye” öyküsüyle, romana yaptakçı (*brikolajcı*) bir nite-lik kazandırır.

Öyküde her geçen gün, bir organını yitirmektedir dayı... Bir yandan da yazar yeğenine öğütler vermektedir. “*İlkin, bak Hasanım Ali, hayatı anlamlı kılmanın başlıca yollarından biri olan hikâye anlatma sanatı, dili kullandığımız, kendimizin dışında başka insanların da var olduğunu bildiğimiz ve zamanın içinde kaldığımız sürece varlığını hep devam ettirecektir, derdi söz geli-mi. (...) Sonra, akıl insanın en büyük yarasıdır, kalemi eline al-dığında aman ha ondan uzak dur, fazla sokulma, derdi.*” (U: s. 241) Belki de, kalemi eline aldığı anda, aklının sesine uyup post-modern yazının yaşam ve anlamdan uzaklaşmış biçimine ka-pılmakta olduğunu sezdiği yazar yeğeni yola getirmek için ses-lenen dayının, parça parça yaşamdan kopup gidiyor olmasıysa, dayı söylemine karşıt duran bir bakış açısının metinde temsil ettirilmesi olarak görülebilir.

Yaptakçı yöntem, Moretti’nin “Modern Epik” kavramıyla taçlandırdığı birçok başyapıtın ana öğesidir. *Faust*’ta Mephistofeles, *Don Kişot*’un kahramanı Don Kişot, birer eksaptasyon öğesi olarak yapıtın parçalarını birarada tutan kimlikleri olarak görülür. *Uykuların Doğusu*’ndaki “dayı” da bu işlevi yerine getirmeye çalışıyor gibidir.

Hasan Ali Toptaş’ın hikâye kavramı ve anlam boyutuyla uğ-raşması, uzun zamandır hikâyesinden uzak kalmış postmodern romanın kimi sorunlarını tartışma çabası gibi görülebilir. “*Romanlar hikâyelerini durdurabilirler elbette, ama tarihi durdura-mazlar. Ve tarihi resmetmek için kullandığımız biçimler kimliği-mizin şekillenmesi açısından büyük önem taşır. Avangard edebi-*

yat olay örgüsünden vazgeçince boşluk, kaçınılmaz olarak, paralel bir sistem –kitle edebiyatı– tarafından dolduruldu. Ve kitle edebiyatının önemi, gene kaçınılmaz olarak, giderek arttı. Kitle edebiyatını çekici kılan ‘hikâye anlatması’dır ve hepimizin hikâyelere ihtiyacı vardır.”²⁵

Hasan Ali Toptaş yazını, Türkçe’nin yazı diline taşınmasının üzerinden kültürel etkileşim ve sosyal değişim açısından hiç uzun sayılamayacak seksen yıl kadar bir zaman geçmiş olmasına karşın, yazınının Anadolu’ya ait karnavalcı öğeleriyle donanmış, Batı yazınının biçimsel denemeleriyle bu zengin arka düzeneği buluşturmuş önemli bir adım sayılmalıdır.

Hasan Ali Toptaş, romantizm ve grotesk kavramı üzerine

Hasan Ali Toptaş’ı öznelliğe kaçmadan anlayabilmenin bir yolu da, Toptaş yazınına neredeyse sahiplenmiş ve onu “yazın alanımızda geç kalmış bir romantik” olarak tanımlayan farklı bir bakış açısının tartışılmasından geçiyor gibidir. Romantik yorumun, kasveti, karamsarlığı öne çıkaran, bireyi içe kapanıp yaşamdan soyutlayan kendi grotesk tanımıyla, ya da Wolfgang Kayser’in groteski bir yabancılaştırma ögesi olarak gören anlayışıyla, Toptaş yazını arasında ilişki kurmak oldukça kolaycı ve paradoks bir tutum olarak görülmektedir.

Bu konuyu daha somut koşullarda konuşabilmek ve ayrıntılı bir boyut kazandırabilmek için, grotesk kavramı üzerine bazı ön açıklamalar yapmak gerekebilir. Bilindiği gibi, “Grotesk” terimi ilk kez 15. yüzyılın sonunda önceden bilinmeyen bir Roma süslemesi olarak ortaya çıkmıştır. İtalyanca “grotta” kelimesinden gelen sözcükle, hayalci, özgür, oyuncu bir estetik anlayış tanımlandırılmaya çalışılmıştı. Bahtin’in çalışmalarında, grotesk kavramının Orta Çağ karanlığına karşı direnen halk gülmece kültürünün yarattığı bir imgeler sistemini yansıttığı vurgulanmaktadır.

25 Franco Moretti, *Mucizevi Göstergeler*, Çev.: Zeynep Altok, Metis Yayınları, 2005, s. 292.

Rönesans romanı ve Dostoyevski yazınsallığı üzerine derinlikli çalışmaları olan Mihail Bahtin'in grotesk kavramıyla ilgili bulduğu örnekler, tarihsel öncelik taşır. Groteskin özünü en iyi anlatan örnekler de bunlardır. *"Kırım'daki Miletos kolonisi Kerç'ten günümüze kalan meşhur çömlek koleksiyonunda ihtiyar hamile acuze figürleri vardır. Dahası, bu acuzeler gülmektedir. Bu, çok güçlü bir şekilde ifade edilen tipik bir grotesk anlatımdır. Müphemdir. Burada gebe bir ölüm vardır; doğum yapan bir ölüm."** Bahtin'in açtığı yol, tarih ve toplumbilimle ilgili birçok değişik yapıtta grotesk imgenin oluşum koşulları ve toplumsal değerine ilişkin bulguları ele geçirmemizi de sağlar. Polo kardeşlerin seyahatnamesinden bezirgân yollarının açılışını anlatan epizotlar ayıklayan Dr. Hikmet Kıvılcımlı, *"Arabalar, üzerlerinde yüzleri doğuya çevrik, göbekleri önünde bir kupa bulunan 'taştan kadınlar' duran mezarların önünden geçiyorlardı"*²⁶ alıntısını yapar. Bu imge, Moğol mezarlarında anahanklik dönemine ait egemenliğin de göstergesidir...

Pagan kültürden başlayarak tüm antik kültür, Rönesans romanı (özellikle Rabelais romanı), 16., 17. yüzyıl yazınında kullanılan, sanatla hayat arasındaki o geçiş noktasında duran "gözde" ögedir, grotesk. *Don Kişot'un* pisboğaz Sanço Panço'su, berber tasından miğferi, şato olan hanları, ordu olan koyun sürüleri, asil leydi olan fahişeleri Cervantes'in romanında kullandığı groteskin bilinen yazınsal görüntüleridir. Grotesk, tüm dünyada halk kültürünün, binlerce, on binlerce yıldır yaşattığı, gerçeklik sınanmasında, gerçekliğe ulaşmada kullanılan en güçlü imge kaynağıdır. *"Dünyanın alışlagelmiş resminde doğanın krallıklarını ayıran sınırlar, cesurca ihlal ediliyordu. Burada artık bitkilerin, hayvanların tamamlanmış biçimlerinin, tamamlanmış ve durağan bir dünyadaki hareketi yoktu; onun yerine varoluşun içsel hareketinin ta kendisi, bu bir biçimden ötekine geçişlerde, varoluşun her daim yarım kalan karakterinde ifade bulmuştu. Bu süsleme oyunu, sanatsal hayal gücünde büyük bir hafiflik*

(*) Bahtin, Rabelais: s. 53 (Vurgu, Alper Akçam'a aittir. H.N.)

26 Dr. Hikmet Kıvılcımlı, *Tarih Devrim Sosyalizm*, Sosyalist Kütüphanesi Yayınları, 1996, s. 269.

ve özgürlüğü, *şen, neredeyse gülen bir iplerinden kopuşu serbest bırakmıştı.*"²⁷

Groteskin kullandığı gülünçleme ile, sanatsal imge, zaman içinde devinim kazanmakta, zamandaşlık ve yaşama yakınlık, değişimin, yenileşmenin gücü duyumsanmaktadır. Ölümle yaşam iç içe geçmektedir.

17. ve 18. yüzyılın ilk yarısında, sanat ve edebiyatta egemen olan klasik düşüncenin etkisiyle, halk mizah kültürüyle ilişkili görülen grotesk büyük edebiyattan dışlandı. Aşağı, komik düzeye indirildi...

18. ve 19. yüzyıllarda, soğuk akılcılığı, resmi, şekilci bir mantığa dayalı yararcı otoriter düşünceyi temsil eden, grotesk dünyanın zenginliğini ayırımsayamamış ve Engels'e göre de uslamlayıcı aklı varolan her şeyin ölçütü durumuna getiren Aydınlanmacılığa²⁸ karşı bir tür tepki olarak ortaya çıkmış romantizmse, yeni bir grotesk anlayış geliştirdi. Romantik grotesk, mahrem bir salon özelliği kazanmıştır. Yoğun bir dışlanma duygusunun egemen olduğu bireysel bir karnavala dönüşmüştür. Gülme soğuk bir mizah anlayışına, ironi ve iğneleyici yergiye indirgenmiştir. Gülmenin yeniden hayat veren olumlu gücü en aza düşmüştür.

Groteskin bir "gerçek yabancılaştırması" tekniği olarak tanımlaması II. Dünya Savaşı yıllarında Avrupa'da egemen olan W. Kayserci yorumun ürünüdür. "*Kayser'in grotesk dünya tanımları, daha en baştan, yazarın sadece kendisinin gördüğü o kasvetli ve dehşet verici tonlarıyla bizi şaşırtır. Aslında kasvet, Romantik döneme kadar, bu dünyanın gelişimine tamamen yabancı bir şeydir. Daha önce gösterdiğimiz gibi, karnaval ruhuyla dolu olan ortaçağ ve Rönesans groteski, dünyayı karanlık ve dehşet verici olan her şeyden kurtarır; bütün korkuları alır götürür, dolaısıyla tamamen neşeli ve ışıklıdır. Gündelik hayatta korku veren her şey, eğlendiren, gülünç canavarsılıklara dönüşür.*"²⁹

27 Bahtin, Rabelais: s. 60.

28 Karl Marks ve F. Engels, *Works*, 5. Cilt, s 16, aktaran: Bahtin, Karnaval: s. 138.

29 Bahtin, Rabelais: s. 75.

Bahtin'in yorumuna göre, 20. yüzyılda grotesk iki ana gelişim hattında yeniden canlanmıştı... "Genel anlamda söylersek iki ana gelişim hattı vardır. Bunlardan birincisi Modernist hattır (Alfred Jarry); bu hat çeşitli düzeylerde romantik gelenekle ilişkilidir ve varoluşçuluk etkisi altında evrimleşmiştir. İkinci hat ise gerçekçi grotesktir (Thomas Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda ve diğerleri); bu hat, gerçekçilik geleneği ve halk kültürüyle ilişkilidir; kimi zaman karnaval biçimlerinin doğrudan etkisini yansıtır, Neruda'nın eserlerinde olduğu gibi."³⁰

Hasan Ali Toptaş'ın yapıtlarının neredeyse matrisini, ana dokusunu oluşturan grotesk imgeler, groteskin tarihsel ve sosyal kaynağına, halk kültüründeki yapılanışına, Bahtin'in tanımladığı iki ana gelişim hattından ikincisine, gerçekçi groteske yakın düşmektedir.

Toptaş'ın yapıtlarında, Bahtin'e göre insanlığa romantizmin armağanı olan kasvetten eser yoktur. Toptaş yazınında, "grotesk halk kültürü" öğelerinin ölümle yaşamı birbirinden ayırmayan canlılığı, neşeli tarzı egemendir. Bu bakımdan, Rabelais dışındaki diğer Rönesans yazarlarıyla da koşutluklar içerir Toptaş'ın biçemi. Goethe'nin *Faust*'undaki imgelem yapısı, Hasan Ali Toptaş yazınında Anadolu'ya taşınmıştır. "Doğum ve mezar / ölümsüzlük denizi uçsuz bucaksız / her an yeni bir ufka varış / ateşli, coşkulu bir yaşayış".³¹

Hasan Ali Toptaş'ın çoksesli pagan kültürden bu yana süregelen canlılığı bakış açısıyla örtüşen tarzı, tabuta da can vermiştir.

Tabutsa, hâlâ kalbime bir kıymık gibi bata bata uzaklaşıyordu o sırada; kendine uygun bir yer ararcasına bazen taşların arasında zikzak çiziyor, bazen dalgaları göğüsleyen bir kayık edasıyla havaya doğru yükseliyor, bazen alçalıyor, sarsılıyor, sonra da uzaktan uzağa iştirilen köpek havlamalarıyla birlikte cılız bir badem ağacının altından geçip gidiyorken ansızın kayboluyordu. (K: s. 265-266)

30 Bahtin, Rabelais: s. 74.

31 Alıntı Hasan İzzettin Dinamo çevirisinden, Yazko 1983, *Rabelais ve Dünyası*, s. 78.

Sonra, işte o böyle bakarken, tok sesli davullarla yeri göğü in-
leten huysuz zurnalar eşliğinde birtakım insanlar geçmiş ya-
nı başından ve geçer geçmez de, neşeli yürüyüşleri, haykırışla-
rı, ısıkları ve yırtık pırtık giysileriyle birlikte içinden бүklüm
бүклüm dumanlar yükselen kocaman bir yıkıntının arkasına
dolanıp gözden kaybolmuşlar.

Uykulu adımlarla, onların peşinden iğne ipliğe dönmüş sabit
bakışlı mecnunlar geçmiş sonra, mecnunların peşinden sesleri
şişe şıkırtısına benzeyen kamburu çıkmış sülükçüler, sülükçü-
lerin peşinden çalı çırpı yüklü eşekler, eşeklerin peşinden seke
seke yürüyen tahta bacaklı gölgeler, gölgelerin peşinden de in-
sana ilk bakışta ağır birer çeyiz sandığı gibi gözükten, yeşil ör-
tülerle süslü tabutlar geçmiş. (U: s. 61)

Mezar taşları da yaşamla ölümü birarada tutan, ölüm karşısın-
da kasvete, kedere sürüklenmeyen halk kültürüne ait değişim ve
yenileşmeden, yaşamın sürekliliğinden yana olan bu şenlikçi ha-
vaya katılmıştır. Toptaş kendi mezar taşıyla konuşmaktadır...

Doğrusu bir mezar taşının, yıpranmışlığında yatan onca mevsimin,
onca yağmurun, onca karın, güneşin ve rüzgârın ağırlığı altından kalkıp da sendeleye sendeleye bir yerden bir yere
gitmesi pek olacak şey değildi ama oluyordu işte ve bu durum
karşısında artık duraksamanın ya da gerisin geri dönüp mezar-
lıktan çıkıp gitmenin bir yararı yoktu (...)

Sonra, üzerinde “Ali Tektaş D. 1907 - Ö. 1957 Ruhuna Fati-
ha” yazılı taş; “Sen misin o?” diye sordu bana ve ben hiç tered-
düt etmeden, “Benim!” dedim de sanki o başını alıp gidecek-
miş gibi şöyle bir silkindi... (K: s. 182)

Mezarlıklar da kederin, kasvetin egemen olduğu yerler değil,
birer şenlik alanıdır sanki. “Derken, göçüklerin içine bata çıka,
sümüklü birer sessizlik halinde çocuklar da gelmiş oraya. Çocuk-
ların peşinden, kerpiç yıkıntıların uzantısıymış gibi gözükten tahta
bacaklı adamlar da gelmiş. Çok geçmeden, çalılıkların içinden fır-
layıp görülmemiş bir telaşla soluk soluğa köpekler de gelmiş hat-
ta, duvar diplerinden kalkıp yamalı bohçalara benzeyen titrek ka-

falı kocakarılar, sürüleriyle kepeneklerini tepelerin arkasında bırakıp çobanlar, eşeklerini bağlayıp çerçiler, onların peşinden kalaycılar, kalaycılarının peşinden nalbantlar da gelmiş.” (U: s. 84)

Hasan Ali Toptaş'ta romantizme ait aşkın kahramanlar, ayrıntılı birey iç çözümlemeleri bulabilmek olası değildir. Tam tersine, Hasan Ali Toptaş'ın kahramanları, kılıktan kılığa girer, bireyden bireye dönüşürler. *“Tavukların tavuk oldukları bile kuşkuluydu neredeyse, ağaçlar hayvansı bir duruşun sınırlarına girmişti; çiçek açarken her an böğürüp meleyebilir ya da avludan fırlayıp sokaklarda salkım saçak koşabilirlerdi.” (G: s. 31)*

Hasan Ali Toptaş, tam da Bahtin'in Dostoyevski metinlerinde bulup gösterdiği gibi insanları durmaksızın devindirerek, birbirleriyle anlatıcı kulağına çalınmış iç sesleri aracılığıyla temas geçirerek, özel bir biçimde konuşturarak, onların iç dünyalarını görünür kılar; romantiklerin yaptığı gibi, uzun iç çözümlemelerine dalarak değil... *“Dostoyevski'nin temsilini ‘daha yüksek anlamda’ gerçekçiliğinin başlıca görevi addettiği ‘insan ruhunun derinlikleri’ ancak yoğun bir hitap edimi içinde açığa vurulabilir. İç insan üzerinde hâkimiyet kurmak, onu yansız bir analiz nesnesine dönüştürerek kavramak ve anlamak mümkün değildir; onunla bütünleşerek, onunla empati kurarak ona hükmetmek de mümkün değildir. Hayır, ona yalnızca diyalojik olarak hitap edilerek yaklaşılabılır ve ancak bu yolla açığa vurulabilir – daha doğrusu, kendisini açığa vurmaya zorlanabilir.”³²*

Hasan Ali Toptaş'ın kahramanları aralarında öyle çatır çatır konuşuyor olmasalar da, birbirleriyle ve aynı düzlem üzerinde yer aldıkları anlatıcıyla müthiş ve sürekli bir ilişki durumundadırlar. Bir yandan, bir uçtan mutlaka birbirlerine dokunurlar; bitmez tükenmez bir etkileşim, buluşma, karşılaşma telaşı içindedirler.

Hasan Ali Toptaş'ın metinlerinde, romantizmin modernizm karşısında geliştirdiği “yalnızlık / iletişimsizlik / yabancılaşma”yı değil, insanla kendi yaşamı arasına girmiş, endüstriyel kültür karşısındaki müthiş bir savaşım, çoğulculuk, kaynayan bir iletişim, bildik tanıdık kılma, görüş alanına çekme çabasını buluruz.

32 Bahtin, Dostoyevski: s. 336.

İşin aslı sorulduğunda, Toptaş yazınınını herhangi bir kategori içine almaya kalkışmanın onu yavanlaştıracak ve değersizleştirecek zoraki bir çaba olmaktan öteye geçmeyeceğini söyleyebiliriz. Çoksesli Türkçe yazının en önemli kilometre taşlarından olan Toptaş'ın ille de bir kategori, genel bir anlayış içinde tanımlanması gerekiyorsa, *grotesk gerçekçi* ya da bir ucu Latin Amerika halk kültürüne varan *büyülü gerçekçi* kavramlarını kullanmak, onun kendi gerçekliğine en yakın olanı seçmiş olmak olacaktır.

... ova kendisini yazdırmaz Hasanım Ali, bakarsın, oradaki ağaçlardan biri bilinmeyen bir nedenle kuruyuverir de biz ağacı yazıyoruz diye tutar ovayı yazarız, demişti.

Uykuların Doğusu

Yazıyı önünde sonunda büyük bir söz olarak kabullendiği açık. Bu nedenle, bütün kavramlar, kargaşalar, nesneler ve ilişkiler dilin içinde, dile dâhil, dil içindir. Yazarın olan bitene alabildiğine duyarlı bilinci, bu bilincin her düzeyde sınıandığını gösteren duruşu yanında, usta bir dil kurucusu olduğu açık. Belli ki soğuran, parçalayan acıya, ölümüne, yalnızlığa karşı sözünü kurabileceği, oradan dönüştürebileceği biricik kimliği dilidir. Bu kimliğin kanamaması için, bir yerlerde birileriy-le paylaşabilme umudu hep ayakta durmalıdır. Bir çılgılık renginde olsa da, bunun içindir yazı.

Hasan Ali Toptaş, bir dil kuyumcusu gibi, yaşantı ve bilinç içeriğini sözcüklerin kalıbına döküyor. Edebiyatımızda son derece önemli, özenle izlenmesi, anlaşılması, incelenmesi gerekli bir imza.

"Bin Hüzünlü Haz", Celâl Soycan,

Varlık Kitap Eki, Ağustos 2000

Amacı hikâyeler hikâyesine ulaşmak olan "Uykuların Doğusu", sonunda amacına ulaşıyor mu? Dahası, Borges'in sadece, Lewis Carroll ulaşmayı başardı dediği, Hawthorne'un düşünü (Hawthorne düşü, "tüm tutarsızlıkları, gariplikleri ve amaçsızlığıyla gerçek bir düşü andıran bir düş kaleme almak" tı) mü gerçekleştirmek istiyor, dersiniz, sorunuzun cevabı, ne aradığınızda saklı. Yani, Borges'in dediği gibi, neyin özlemini çekiyorsanız, neye susamışsanız, onu buluyor ya da bulamıyorsunuz...

"Kolay Okunur, Zor Tüketilir", Serpil Gülgün,

Milliyet Sanat dergisi, Ekim 2005

Hasan Ali Toptaş'ın Yazıevreninde Bir Takımyıldızı Olarak Benzerlik ya da İçinden Sözlük Geçen Bir Deneme

BELİZ GÜÇBİLMEZ - ŞÂMİL YILMAZ

Benzerlik kaygandır; onu elde tutmak da, sürekli bir kavrayışın parçası haline getirmek de olanaksızdır. “Zira insanın benzerliği üretmesi –tıpkı onu algılaması gibi– birçok durumda, özellikle de en önemli durumlarda, bir anlık parıldamaya bağlıdır. Benzerlik kayıp gider.” dahası, “kendini bir takımyıldız kadar kaçıcı ve geçici bir biçimde göze sunan” benzerlik algısı, “bir zaman anıyla (Zeitmoment) sınırlı gibi görünür. Sanki bir anlığına elle tutulmak isteyen iki yıldızın birleşmesinin üstüne üçüncü kişinin, yani astrologun gelmesi gibidir.”¹ Hasan Ali Toptaş oysa –aslında bu nedenle olacak– neredeyse bütün bir külliyatını benzerlik kavramının yörüngesinde dönen düşüncelerle kurmuştur sanki. Ama burada *benzerlik*’i olgularla, fikirlerle ve yazma stratejileriyle düzcizgisel, ya da doğrudan ilişkili bir merkezi olgu olarak görmeye çalışmaktan çok “düşüncenin dağınık unsurlarını biraraya toplayan fikir olarak”,² “bir takımyıldızı” olarak görmek gerekiyor. Üstelik Benjamin’in alıntısındaki astrolog gibi, yıldızların anlık parıldamalarına şahit olmak isteyen kişinin, o parıldamanın bir parçası olmayı da göze

1 Walter Benjamin’den alıntılanan: Eduardo Cadava, *Işık Sözcükleri*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yayınları, 2008, s. 60-63.

2 A.g.e., s. 64.

alması zorunlu gibi. Belki de Hasan Ali Toptaş'ın benzerlikler üzerine kurulu metinlerine gittikçe artan yoğunluk ve biçimsel arayışlarla, diyelim adıyla sanıyla filan dâhil olmasının arkasında, bu türden bir “astrolojik zorunluluğun” yattığını bile iddia edebiliriz.

Ama buraya gelmeden, okuma kolaylığı açısından başlangıç kabullerinden söz etmek gerek. Eskiler hani “teşbihte hata olmaz” der ya, Hasan Ali Toptaş yazısının belki de en temel uğraşını kaydedebilmek için, gündelik hayatta çoğunlukla bir teşbih gafına istinaden sığınılan bu sözü, taşıdığının ötesinde bir mâna ve hakikat yüküyle okuyup kendi sınırlarını zorlayacak kadar genişletmek gerekiyor: Olası tek hakikat, teşbihin kendisidir. Öyledir, çünkü her şeyin bir başka şeye benzetildiği, görünümlere sinen verili kesinliklerin kurulan benzeşimler yoluyla çözüldüğü, yapılan her teşbihle yazınsal hakikatin söküldüğü Toptaş poetikasında, şeyler, onlara giydirilmiş olan sınırlı kendiliğin dışında, daha önce taşımadıkları bir ışık ve derinlikle parlamaya başlarlar.

Tournier'den aldığımız bir teşbihin “hatasızlığına” inanacak olursak, “*dünya bir anahtar yığını ve bir kilit dizisinden başka bir şey değildir*”³ ve Toptaş, kilit olarak tanımlanabilecek verili görünümünün paslı ve düşsüz yuvasına, anahtar olarak benzetmelerin “açma devinisiyle/hüneriyle” müdahale eder.

Bu yazının çabası, Hasan Ali Toptaş yazısını bütüncül bir bakışla ele almaya çalışarak, benzerlik, tekrar, özdeşlik, dolayım gibi kavramlarla okunduğunda ne türden bir değişim haritasına ulaşılacağını saptamaya ilişkin bir *deneme* olarak tarif edilebilir. Biz, elimizdeki anahtar kavramlarla Toptaş'ın romanlarını kurcalarken, bazen şaşkınlık bazense büyük bir hayranlıkla romancının dünyasındaki muazzam bilgelik ve teknik zenginlikten –tekrar tekrar– büyüledik. Toptaş'ın evreninde, neredeyse hiçbir şey, bir romanda ortaya çıktığı biçimiyle başka bir romanda tekrarlanmıyordu. Ve hiçbir şey, bir kez ortaya çıktıktan sonra ortadan kaybolmuyordu. Temel iddiamız, çoğunluk-

3 Michel Tournier, *Anahtarlar ve Kilitler*, çev. Tahsin Yücel, Ayrıntı Yayınları, 2003, s. 19.

la bir çeşit “kendiliğindenlik”, peygamberce bir bilinçsizlik, ya da teknik hünlerden çok “sanki” bir çeşit büyücülükle anılan Toptaş evreninin, saf bilincin evreni olduğudur. Dönüşüm ve sürekliliğin asli nitelikler olduğu, her romanın kendi bilincini bir diğerinden ürettiği, tekniğin kimi yerlerde kendini unutturacak kadar mükemmelleştiği –ve sanki orada değilmiş yanılması ürettiği–, her satırın yazınsal emeğin damgasıyla anılaşmış bu harikûlade evren, bize öyle geliyor ki, kimi zaman yaratıcısının söyleşilerde verdiği beyanatların hilafına da olsa teknik bilinç ve sürekliliğiyle öne çıkarılıp tanımlanmalıdır. Fakat, hiçbir biçimde, Toptaş’taki “efsun”u...

Efsun ve Çocuk: Hikâye anlatan çocuk, bir yerden sonra kendi heyecanını taşıyamaz olur. Anlattığından çok, anlatışın kendisi titremeye başlar ses tonunda. Heyecanlanır, fakat hikâyenin kendinden değildir bu heyecan. Anlatışın ritmi içindedir çocuk. Yaptığı şeyin farkına varır. Anlatının zamanı zangırdamaya başlar çocuğun sesinde; bir şeyin içinden geçtiğinin içindedir çocuk. Yaptığı işin her saniyesi ruhuna sirayet eder. Çocuk, bir yerden sonra, anlatmanın kendisi kesilir dinleyenin gözleri önünde. Zamanda hızla devinip hiçliğe karışan kelimelerin içinde ne yapacağını bilemez, fakat bu bilemeyiştten büyülenmiştir çocuk. Bu “mertebede” saçmalamak, konu dışına çıkmak, ilk bakışta uygunsuz görünen benzetmeler yapmak çocuğun sığınaklarından biridir. Anlattığı şey giderek uzaklaşır ondan. Belki de hiç gitmek istemediği bir ada gibi küçüldükçe küçülür ufukta. O çoktan suyun yüzeyinde belirmeye başlayan sonsuz sayıdaki diğer adalara dikmiştir gözünü. Anlatmanın Bermuda Şeytan Üçgeni’ndedir o artık. Tedirgin bir neşeyle, seke seke uzaklaşır başlangıç noktasından. Dönüş, karşısındakinin yargılar bakışlarına çaptığında anlık bir niyet olup belirir, fakat yine aynı hızla kaybolur. Çocukları dinlemenin “faydasız” kıymetini bilen herkes tanık olmuştur buna.

HAT da böyle, fakat *yazarak* kaybolan bir “çocuk” değil mi?

...yadsıdığımız ya da okuma serüvenimizin onun etkisinden bağışık olduğunu iddia ettiğimiz düşünülmesin. Aksine, oku-

ma ediminin şimdisinde tam da o efsunun içindeydik. Ve efsun deneyiminin içinden geçtiğimiz her anın tadını çıkardık. Ama eleştiri, hiç değilse bu, yazının sonrası anlamına gelebilecek okumanın da sonrasına aittir. Ve biz şimdi oradayız. O halde;

Uçsuz bucaksız bir benzerlikler denizinde kaybolup gitmek

[S]onra da yavaş yavaş öteki insanların davranışlarına, düşüncelerine ve duygularına bürünerek, durup dinlenmeden kendini tekrarlayan *uçsuz bucaksız bir benzerlikler denizinde kaybolup gidiyorlardı.**

Sonsuzluğa Nokta, taşra ve kent arasında kaybedilmiş bir kendiliğin arayışı ve anımsanışı üzerinedir. Toptaş, bu ilk romanında, sonradan poetikasının asal tekniğine dönüşecek olan benzeşim kurma saplantısının tohumlarını atar, fakat bu tohumların kesesi, *Sonsuzluğa Nokta*'da tekniğin değil hikâyenin dokusuyla uyuşmaktadır. Roman, okuyanı, bir yazınsal teknik olarak özellikle benzeşimlerin izini sürmeye kışkırtacak bir kitap olmanın uzağındadır; neredeyse her seferinde, kurulan benzeşimler karakterin ruhsal durumuyla örtüşürölüp sınırlı bir bağlama yerleştirildiğinden, teknik bir hüner olan teşbih, algının özellikle seçtiği bir nicelik olarak *Sonsuzluğa Nokta*'da öne çıkmaz. *Sonsuzluğa Nokta*, sonradan benzeşim kurma yeteneğini bolca takdir etme fırsatı bulacağımız Hasan Ali Toptaş'ın bu harikulade takıntısını, roman geleneğinde öznenin en kadim sorunlarından biri olan “kendilik” ve başkalarına “benzememe” arzusu bağlamında ele alır: Kendiliğin imkânsızlığı, insanın başkalarının varlığından kendi varlığına uzanan zincirlerden kurtulamayışı ve benzemekten kaçılamayacağı üzerine şiirsel bir akıl yürütmedir *Sonsuzluğa Nokta*.

Hikâye, aynı zamanda anlatıcı da olan Bedran'ın, “onlar” gibi değil de kendi gibi olma, kendine benzeme, kendim dediği

(*) Bu ve alıntılardaki diğer bütün vurgular Güçbilmez ve Yılmaz'a aittir. (H.N.)

içindeki “sinsi ve silik bir hayvanı” (S: s. 5) gerçekleştirme arzusuyla taşradan...

Taşra ve şehir: HAT’a taşradan bakanlar, tıpkı Gölgesizler’in her uzaklara baktıklarında oradaki ikizlerine yakalanan kişiler gibi, şehirdeki yazara yakalanırlar. Taşra, romancının içine sıkıştığı bir duyarlılık, bilinç ya da ruh hali değildir. Romancının ana yurdu, edebi bir yurttur. Orada, ne taşra kendine *benzer* ne de şehir bildiğimiz şehirler gibidir artık. Nasıl ki HAT’a post-modern, avangart, romantik, büyülü gerçekçi ya da hikâye anlatıcısı demek, daha dile geldiği anda kendi kendini iptal eden girişimlerse, taşralılık ve kentlilik de, tüm meşrulukları karşıtlarına dönüşme güçlerinde yatan boş yaftalardır. Buradaki tehlikeye dikkat etmek gerek: Tam da olabilecek en yüzeysel biçimde yazarı taşraya havale ettiğimiz anda, ruhun ve edebiyatın asıl taşrasında çoktan bir hane edinmiş olabiliriz...

...kente yaptığı otobüs yolculuğuyla açılır. “*Hıncahınç bir kalabalıkta, insanın en büyük sorunu kaçmaktır bence*” (S: s. 58) diyen Bedran, geçmişinde yutulmuş olan bir kendiliğin arayışında taşradan kente kaçır, fakat geçmiş, babasının “*gölgesinde yaşamaktan bıkararak kente gitmeye*” (S: s. 11) karar veren Bedran’ı, otobüsten indiği anda muavinin eline tutuşturduğu gizemli bir bavul şekline bürünerek yakalar; ağırlığındaki geçmiş yüküyle yoran, daha kente adım attığı anda kendisini babasının “*ellerinden kurtarılıp kente getirilmiş, oldukça kirli, hantal ve karmaşık bir yük olarak*” (S: s. 88) görmesine neden olan, açıldığında anlatıcıyı “*eninde sonunda kasabaya sürükleyip götürecek olan paslı bir zincir*” (S: s. 46) bulacağı korkusuyla endişelendiren bir bavuldur söz konusu olan.

Kaçış, daha ilk uğrağında geçmişin ağırlığıyla imkânsızlaştırılmıştır. Fakat asıl imkânsızlık, anlatının paralel kurgusunda taşınır; Bedran’ı köyünden kaçarken tanıdığımız ilk bölüm, ikinci bölümde şimdi’den konuşan Bedran’ın sesiyle kesilir. Anlatının şimdisindeki Bedran, bir kaza sonrasında kötürüm kalıp yatağa mahkûm olmuş bir Bedran’dır. Bir kaçış anlatısı olarak *Sonsuzluğa Nokta*, benzerlikten kaçışın imkân-

sızlığını, yatağa bağladığı anlatıcısıyla daha başlangıcında taşır; hikâye, artık kaçamayan bir anlatıcının ağzından anlatılmaktadır.

Demek ki, benzemezlikten menkul bir kendiliğin hikâyesi, *Sonsuzluğa Nokta*'nın evreni içinde trajik sona mahkûm edilmiş bir hikâyedir. Ve bir kendiliğin peşine düşülecekse bu artık başka bir biçimde anlatılmalıdır. Öyle de yapılır; Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*'daki benzerliklerin karanlık yer altına inip, oradan Tournier'nin ve onun *Kızılağaçlar Kralı*'nda "iyicil tersyüz etmeler" olarak tarif ettiğine benzer bir tersyüz etme ile geri döner: "Bu işlem daha önce kötücül tersyüz etmeyle tersine çevrilen değerlerin yeniden gerçek değerlerine kavuşturulmaları demektir."⁴ Artık, "kötücül" benzerliklerin dünyasında onlara karşı savaşmak yerine, dünyayla benzerlikler ve onların kesinlikleri alt üst eden güçleriyle yüzleşilecektir; ilk kitabın hikâye düzeyinde yenilgisi olan benzerlikler, sonraki kitaplarda yazınsal bir direnç biçimi olarak dille dünyanın karşısına dikilir.

Fakat geçiş kesinlikle bir kopuş olarak gerçekleşmez, bunun izlerini *Sonsuzluğa Nokta*'da fazlasıyla buluruz: Anlatıcının hayatla sorunlarından biri de "görüntüler" ve onların kesinlikleriyle ilgilidir. Bedran, "birincil silahları olan görüntülerini kuşanacak" (S: s. 9) kalabalıklardan, herkesin "gördüm" sandığı fakat aslında hiç kimsenin "göremediği" derin ve gerçek kendinden, (S: s. 8) "...birbirimize, yalnızca görüntülerimizle bağlanıyoruz. Birbirini görmeyen görüntülerimizle" (S: s. 20-21) diye ifade ettiği temel bir yanılsamadan, karısının sahip olma ve onlardan biri olma tutkusunun "eşya görünümüne bürünerek" kendini "gösterdiğinden", (S: s. 32) yine karısının "...benim hâlâ kasabalı olduğumu, yalın ve basit bir yaşam tarzına alıştığım için gözlerimin, aklımın ve ruhumun zengin görüntülere bir türlü katlanamadığını" (S: s. 34) söyleyişinden, ya da "Her şey sırtlarındaki gömlek numarası kadar kesindi onların gözünde, her şey olağandı, her şeyin nedeni, gelişimi ve so-

4 Michel Tournier, *Kızılağaçlar Kralı*, çev. Hasan Anamur, Ayrıntı Yayınları, 1996, s. 79.

nucu belliydi ve her şey bütün boyutlarıyla önceden görülüp hesaplanabilirdi” (S: s. 90) diyerek eleştirdiği diğerlerinden bahsederken ve “...kin gibi, usanç, nefret, hatta düşmanlık gibi bir şeyler birikiyor. Hem de, durup dururken. Bizler yaşamın görünen yanlarıyla oyalanırken yani, bilinen yanlarıyla avunurken” (S: s. 43-44) derken, kesinliklerle örülmüş görüntülerin cehenneminden, bunu cehennem olarak nitelendiren bir bilincin içinden konuşur...

Toptaş’ın benzeşimler çağlayanının yanı başında güröldeyen yazısı, Zeynep Sayın’ın sözünü ettiği, “Kendi ötesine uzanan herhangi bir varlığın izini sürmeyen bütün imgeler”⁵ tıpkı, “varolan bütün görüntülere” kuşkuyla yaklaşan Bizanslılar’ın bakışı gibi kuşkuyla yaklaşır. Onun dünyasında hiçbir şey kendiyle özdeş değildir. Her şey kendi ötesine doğru uzanarak başka bir şeyin, hatta birçok başka şeyin dolayımında kavranır. Şeylerin salt kendileri olduğu, kesinliklerle tanımlandığı, mutlak tanımlanmışlıkları içinde her türlü başkalığı dışladıkları bir saltık fenomenler dünyası, “Ben oldum olası kesin olan şeylerden ürkmüşümdür zaten. Kesin olan şey benim gözümde ölüdür çünkü; beyaz da siyah da bu anlamda ölüdür”⁶ diyen Toptaş’ın ne beyazın beyaza, ne de siyahın siyaha benzediği yazınsal uzamında varolamazlar.

Peki, benzeşimlerle inşa edilmiş bir yazınsal uzam neye benzer?

Şiirsel benzerlikler kurabilme yetisi, dilde, öznel deneyim ve algının ışığının düşmediği bölgeleri kişisel olanın mekânına çektiğinde, sadece yazan kişinin verili bir kurallar ve kullanımlar bütünü olarak dildeki sınırlardan kurtuluşu değil, şeylerin verili dünya biçimlerinden kurtuluşu da gerçekleşir; benzetmek, birincil olanın kendine benzemezliğini telafi etme çabasıdır. Şiirsel benzeşimler, benzeyişin şeffaf derisini benzetilenin sureti önüne gerip bu ikisini imgesel düzeyde örtüştürdüğünde, çağrılan, geldiği yeri her zaman niyet edilenin öte-

5 Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, Metis Yayınları, 2003, s. 11.

6 Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, 2001, s. 176.

sinde doldurur. Dünyanın yavan görünümünün, diyelim ki aşkın, kendinden başka bir şeye dönüşüp kendini aşması; bazen ateşin, bazen buzun, bazense –neden olmasın– ılık fakat kuşatıcı bir çamur birikintisinin “yedeğine düşerek” kendi gerçeğini kendi sınırlarının dışında bulması gerekir. Bir şeyi başka bir şeye benzettiğimizde, dünyayı sabit tutan güçlerin işlev, fayda, kesinlik gibi özellikleri ıskartaya çıkmaya can atar ve dünya, dilin efsununda yeniden bakılası bir yer haline gelir. İnsanda bakma iştahını yeniden oluşturan, büsbütün yeni oluşuyla ürküntü ve mesafe üreten bir dünya değil, ezbere bildiğimiz kartların yeniden karıştırılıp dağıtılmasıyla yenilenmiş bir elle, zaman zaman aşinalık duygusunun verdiği yakınlık duygusu ve yaklaşma isteği ile yeniden dokunulacak bir dünyadır. Bu bir bakıma yeni mitolojidir. Dünyanın yaradılış hikâyesini yeni baştan anlatmaktır; anlatarak dünyayı yeniden kurmaktır.

Bu hikâyeye yaklaşmayı deneyelim;

Adını koymak

Benim, kimi zaman gözünü budaktan sakınmayan zorlu bir cengâvere, kimi zaman kadınsı davranışlar sergileyen cariye yüzlü mahcup bir şehzadeye, kimi zaman da hedefini şaşırmış bir deli oka, kendi karanlığına eğilmiş bir nazlı dala, ya da loş saray köşelerinde küflenmiş sabır dağları arasında binbir zahmetle yetiştirilmiş bir gonca güle benzeteceğim bu gencin adı da, hiç kuşkusuz *Alaaddin olur*.

Sonra, *adını koymaktan şimdi bir çocuk doğurmuş kadar mutluluk duyduğum bu Alaadin'in*, kırılğanlığını daha ilk bakışta yansıtsın da başka söze hiç gerek kalmasın diye, çöp gibi bir boynu olur. (B. s.105)

Yaradılış karanlıkta başlar; Kitab-ı Mukaddes'in tanrısı Yehova, dünyayı gök ve yeryüzü olarak yarattığında dünya henüz karanlıktır. Şeyler, ışık da dâhil, başlangıçtaki bu karanlığın fonunda görünmeye başlarlar. Yaradılışın bu kör zemin, HAT yazınındaki zeminle örtüşür. Yazmak, şeyleri veri-

li kendiliklerinin dışındaki metinsel alacakaranlığa çekip, o temel “Ol!” buyruğunu yeni baştan vermektir. Fakat HAT’ın yazınsal buyruğu, hiçbir zaman görünümüleri kesinleyen bir ışığı uzamına çağırılmaz. Işık ve karanlık arasındaki mesafe de, tıpkı siyah ve beyaz arasındaki mesafe gibi itibara şayan değildir. Yaradılışın daim olduğu, yedinci günün hiçbir zaman gelmediği, mutlak yaratıcı buyruğun daha önceki buyrukların hilafında sürekli bir biçimde ertelendiği bir andayızdır artık. Olan, olduğu şey olarak hiçbir vakit yazarın hoşuna gitmez. Başlangıçtan konuşan Yehova’nın tersine, bir ölüm biçimi olarak kaydettiği sondan ve o sonu bir başlangıca çevirip iptal ederek yazan HAT, sayfanın üzerine fazla eğilen bir yazardır. Yazı ve yazarın gövdesi arasındaki yakınlıktan ve yakınlığın mesafesizliğinden türeyen alacakaranlıktan sızamayan kesinliklerin dünyası, sayfalar birbiri ardına doldukça ufukta belirsizleşmeye başlar.

Bu yakınlığın bir benzerini tarif ve kuşkusuz ilhamına işaret için *Umut İlkesi*’nden konuşan Ernst Bloch’a sokulalım:

Nasil göz, sinirin ağtabakaya bağlandığı noktada kör lekeye dönüşüyorsa herhangi bir duyu da o an yaşananı o kadar az algılar. ... Yaşanmış ânin kendisi, içeriğiyle beraber, esasen görünmez kalır. Ona yönelik dikkat enerjikleştiği oranda, bu görünmezlik kesinleşir: Bu kök itibarıyla, yaşanan Kendinelik’te, noktasal dolaysızlıkta tüm dünya henüz karanlıktır.⁷

Ânin algısına ilişkin bu fenomenolojik yaklaşım, HAT’ın yazma deneyimi içerisindeki yakınlıkla “benzeştir”. Romancı, körlük deneyimini teknik bir bilinç olarak her zaman anımsar. Neredeyse bütün söyleşilerinde, yazarken aslında ne yaptığını pek bilmediğini iddia etmesi bu körlüğe duyduğu sadakatten olsa gerektir. Görülen her şeyin verili bir kesinlikle temsili dile saplandığı açıklıkların dünyası değildir onunki. Yol alacakaranlıktan, yazının yüreğindeki özsel körlükten geçer. Dilin dünyayı temsil etmediği yaratıcı anda, kendi “noktasal dolaysızlığında” kavranan dil, yeni bir dünya açığa çıkarır. Bu, dilin

7 Bloch’dan alıntılanan: Cadava, Işık, s. 117.

olduğu kadar kesinlikler dünyasının da üzerinde işleyen bir kapanımdır. Bu anda, dil ve dünya birbirlerinden ayrılamaz. Dilden kopup uzaklaşan dünya, kendi geometrisinin kaçınılmaz hareketi gereği uzaklaştığı noktaya geri döner. Fakat artık yola çıktığı andaki kesinlenmiş görünümünde değildir. Dünya, geriye doğru giderek ulaştığı yeni başlangıçta; yazarın yazma edimiyle kurduğu yakınlıkta henüz tanımsızdır. Karanlıkta yeniden adlandırılması, yazıda ortaya çıktığı biçimiyle bir kez daha isimlendirilmesi gerekir. Tüm saf kesinlikleri bulan-dıran tersinden bir vaftiz işlemidir bu. Nasıl ki Yehova Adem'e isim verme hakkını tanıdığı anda Adem'in dilinde bir kez daha yaratılarak metinselleşmiş, kendi yaratısının yaratısı olarak kutsal metinleri dil dolayımında ikincilleşmiştir, aynı şekilde, özsel dilin içinde zühur edişiyle kesinlikler dünyası da, HAT dilinin dolayımında ikincilleşir. Bu hareket, dünyayı metnin içinde kaybeden, her şeyi mutlak bir metinselliğe bağlayan hareketle özdeş değildir.

Dünya kaybedilir, dünyayı kaybetmek...

Kaybetmek ve Bulmak: BHH, hikâyenin aranişını ve bulunuşunu hikâye eden bir hikâyedir; kayıp olan Alaaddin adlı hikâyeye, aranişının cümleleri art arda gelip harf harf, kelime kelime yazılarak bulunduğunda, asıl kaybın, "suçtan arınmışlığının" tedirginliğinde yiten Alaaddin değil, *Alaaddin adlı bir hikâyeye imkânı* olduğu ve kayıp imkânın süreç içerisinde gerçekleştirildiği anlaşılır. *Uykuların Doğusu*'nda ise, Hasan Ali Toptaş, bu kez kaybetmeyi kaybeder; peşine düştüğü hikâyeye kayıp bir hikâyeye değil, başka hikâyelerin içinde kaybedilerek var-edilen bir hikâyedir. Kaybın aranmadığı, aksine unutturulduğu, kaybın kaybedildiği bir romandır *Uykuların Doğusu*. Ve dünyayı kaybetmenin nasıl bir şey olduğu tasavvur edilerek, belli bir ihtiyatla şu düşünölmeli; "Kişi ancak kaybetmekten korktuğunu kaybedebilir."

...gerekir, ki yeniden bulunabilsin.

Nasıl olsa yeryüzünde bir şeye benzemeyen hiçbir şey yoktur

Başka bir şey yapamadığım için, ben gene onun arkasından elimde kalem sessizce baktım tabii. Hatta, bakarken, *nasıl olsa yeryüzünde bir şeye benzemeyen hiçbir şey yoktur* diye, uzaklaştıkça küçülüp giden Haydar'ın gövdesini değişik şeylere benzetmeye çalıştım. (U: s. 150)

Benzerlik sağanağı sadece görülebilir şeyler dünyasındaki kesinlikleri azalttığı için değil, evreni de olabileceği yığınla başka evren ihtimalinden yalnızca biri haline getirdiği için, o evreni düşleyen, tasarlayan, teneffüs ya da işgal eden “kendilik”i de artık tarifi imkânsız bir sınırsızlığa ya da daha tedbirli bir ifade ile çokluğa iter. Üstelik burada sözü edilen benzerlik, hem dilbilgisel hem felsefi bir strateji olarak benzerlik kurma/görme ile hem de tematik ve biçimsel düzeyde benzerlik'in çevresinde dönen kavramlarla işler. Toptaş'ın yazdıklarında diyelim, yaşanmamış bir gelecek ile, o yaşanmamış geleceğin içinde düşünüldüğü yaşanan şimdi arasında, olmuş olan ile olabilecek olan arasında, asal olan ile ayrıntı arasında, düşünle gerçek, âni ile düşün arasında, gitmekle kalmak, yapmakla yapmamak, konuşmakla susmak, sesle görüntü, madde ile düşünce arasında, bunların farkını büsbütün ortadan kaldırmayan ama ayrımlarını gözetmektense, birbirlerine benzeme yeteneklerine iştahla eğilen, eğildikçe de orijinal /kopya, ilk-kez/tekrar gibi dil ve temsil rejimlerinin temel problemlerini iskartaya çıkartan bir anlatı evreni de belirmeye başlar. “Otobüs daha yollardayken” “şehre çoktan” varılır ve “tezek kokularıyla eşek anırtılarının uzağında mutlu bir hayat sürmeye” başlanılır sözgelimi, ya da diyelim daha bir ev inşa edilmeden anlatıla anlatıla yıpranmaya başlar “dilden dile dolaştıkça, renkleri giderek solup sıvaları lap lap dökülmeye” başlayabilir o evin. Bu taraftan bakılan bir şeye, bir kez de imkânsız, çünkü henüz gerçekleşmemiş öteki ucundan bakıldığında görülenin benzerlik üretmesi de denebilir buna.

Benzerlik kavramının çevresi tıpkılık, tekrar ve kopya ile örülmüştür. Tıpkılık, içinde benzerlik taşıdığı kadar *o olmama-*

yı, öteki olmayı da taşır. Her benzerlik bir bakıma da benzediği şeyden farklılığı kadar benzerlik olabilir. Benzerliğin kumaşı tekrarın dokusuyla örülmüştür.

Tekrar meselesine diyelim ki, Deleuze'ün elinden tutulup yakından bakıldığında Platoncu modelin altını durmaksızın oyan ama bir yandan da onu kaçınılmaz bir biçimde destekleyen bir fikrin ışımaya başladığı fark ediliyor. Bir şeye tekrar denebilmesi için ondan önce gelen otonom bir ilk, bir orijinal, bir köken varolmalı. Tekrar, orijinalle karşılaştırıldığında ikincil kalıyor gibi görünür ama bir yandan da aynı denklem tersten de güvenle okunabilir haldedir; tekrarın orijinale bağımlılığı kadar, orijinal de tekrara bağımlılık geliştirmiştir. Hatta bir tekrarını görmeden, şeyin ilk kez olduğu yerdeki kıymetini biçemediğimize göre, orijinalin orijinallik niteliği ancak tekrarından sonra saptanabiliyorsa yani, burada hem “kronoloji”yi hem de belki hiyerarşiyi bozacak bir kurulumdan söz edilebilir. Takip eden bir ikinci yoksa birinci de olmaz. Birinci, kendi özellikleriyle, yardım almadan birinci olamaz; ikinci, sonradan gelmenin bütün gücüyle birinciye yardım eder. Öyleyse “ikinci kez”in de “birinci kez” üzerinde bu türden bir gücü vardır; daha ilk andan itibaren-biraz da zihinsel bir paradoksa teslim olarak- ikinci, birincinin ön-koşuludur. Öyleyse orijinal, sözcüğün tiyatrodaki anlamıyla *prömiyer* gecesinin provası (repetition), tekrardır. Başlangıç tekrardır.*

Bu yapıyı en açık biçimde *Gölgesizler*'de doğrularız. Bir aynalar anlatısı olan *Gölgesizler*, anlatının berber bölümlerindeki izlenim, durum ve kişilerin köydeki kayıplar hikâyesinde tekrarlanmalarıyla; yani, berberde hayata bakan roman yazarının, masa başında hayatı edebiyata dönüştürüşüyle ilerler. Kentteki berber köydeki berberde, köyün kaybolan berberi kentteki berberi ziyaret eden delide, duvardaki güvercin resmi köyün kaybolan kızı Güvercin'de, tekrarlanır. Tekrar, *Gölgesizler*'in sadece hikâyeye enerjisini veren değil, aynı zamanda yapısını da inşa eden

(*) Vincent Decombes, *Modern French Philosophy*, Cambridge University Press, s. 145. “Başlangıç, tekrardır” Derrida'dan alıntıdır. Kitabın bu bölümü Derridacı “orijinal gecikme”yi (originary delay) ele almaktadır.

kavramdır. Yukarıda *Gölgesizler*’in yazarın sesini doğrudan duyduğumuz kent bölümleriyle üst-anlatıcı olarak konuştuğu köy bölümleri arasında paralel bir kurgu tekniği kullanılarak yazıldığı söylenmişti. Şimdi bununla yetinmeyip, bir de, bu iki paralel evrenin birbirlerinin tekrarı olduğunu, birbirlerinden “türediklerini” söylemek gerekiyor. *Gölgesizler*, tekrarın “tekrar” olduğu, ikili yapının kendi içinde yine kendini kısa devreye uğrattığı, temkinli bir tınıyla dillendiriyor da olsak, yapıbozuma uğrattığı bir romandır. Bu iki evrenin birbirleri üzerinde hiçbir önceliği yoktur. Kurgunun kurgu olduğuna dair işaretler bile, yaşam dünyasıyla kurgu evreni arasındaki öncelik sonralık ilişkisini iptal edecek biçimde yerleştirilir. *Gölgesizler*, köyde geçen iç hikâyesini romancının kent yaşamındaki gündelik izlenimlerine bağlar. Berberdeki romancı, gördüğü her şeyi paralel kurguya taşımaktadır. Fakat berber bölümlerinin önceliği gibi görünen bu teknik, nasıl köyü ikincileştiriyorsa, aynı biçimde kenti de ikincileştirir. Kent, romanın üst gerçekliği olma iddiasıyla ortaya çıktığı anda *Gölgesizler* adlı romanın ağına yakalanarak; yani bir kurguda varolduğunu anımsayarak ikincileşir. Aynı biçimde, tüm anlamı köyle arasındaki bakışıma bağlı olduğundan, kent bölümleri bir kez daha köy bölümlerinin bir adım gerisine düşer. Ve bu hareket, tersinden de aynı biçimde işler.

Ayak seslerinden oluşmuş benzeyen tuhaf bir eksiklik duygusu

[İ]şte o zaman, *ayak seslerinden oluşmuş benzeyen tuhaf bir eksiklik duygusu* yerleşti benim içime. Sadece içime değil, yüzüme gözüme de yerleşti aslında; masanın üstünde duran ellerime, ellerimin altındaki kâğıtlara ve sessizliğime de yerleşti. (U: s. 231)

Tekrar ve benzeşim meselesi üzerinden HAT poetikasına bakarken son uğrak yazarın son romanı *Uykuların Doğusu* olacak.

Uykuların Doğusu’nu daha önceki HAT romanlarından ayıran belirgin bir işaret vardır. *Uykuların Doğusu* tırnak işare-

tinin hiç kullanılmadığı bir metindir. Bu bölümün başlığı gibi okunabilecek yukarıdaki alıntının vurgulanmış cümlesinde işaret edilen “eksiklik” ve o eksikliğin “ayak seslerinden oluşmuşa” benzemesi, bir bakıma tam da bu tırnak işaretlerinin yokluğunun yarattığına benzer bir “eksiklik duygusu”dur. Sesler...

Sesler: Bir başkasının yazdığını, içimizden ya da yüksek sesle okumak, okuduğumuzu kendi sesimizde duymaktır. Okurluğun bu belki de en tuhaf ve üzerine pek düşünülmemiş fenomeni, yazarın sesiyle okurun sesini birbirlerine eşitler. Okumak, bu kesişmeden bir diyalog akışı kurmaktır. Kimi yerde kendimizi, kimi yerde yazarı kaybettiğimiz bu akış, okumanın “olağan” halidir. Oysa HAT okumak, neredeyse her cümlede, okurun iç sesini kesintiye uğratar. Metin radikal bir biçimde başkasına aittir. O sesin biçimi, ritmi, sessizliği ve taşıdığı anlamdaki yabancılık, okuyanı sürekli olarak kendi sesine yabancılaştırır. Okur, kendi sesini ötekinin sesine kurban eder. Bu ancak gerçek yazarlar ve kutsal kitapların başarabilmediği bir mucizedir.

...ve taşıdıkları sözler orada gibidir ama onları yazan-anlatıcının sözünden, sesinden ayıracak tırnak işaretlerinden yoksundurlar.

Romanda konvansiyonel bir biçimde anlatıcı sesin dışında kalan seslerin dışarıdan duyulabilir konuşmalarının tırnak içinde aktarılması, bir bakıma da mimetik bir unsurdur. Okur bu bölümlerde anlatıcı sestten büsbütün başka tonlarda konuşan sesleri duymaya davet edilir ve bu davet okura tırnak işaretleriyle ulaştırılır. Bir yandan da tırnak işaretleri, o sözün “doğrudan alıntılandığını”, demek ki okur tarafından doğrudan “duyulduğunu” gösterir. Peki, hep başka başka sesleri duyuruyormuş gibi görüldüğü halde *Uykuların Doğusu* romanından düşürülmüş tırnakların yokluklarıyla ima ettikleri nedir?

Alıntı bir tekrardır. Bir başkasının söylediğinin, ya da önceden söylenilenin kelime kelime tekrarıdır. Yani *o zamanda* ve *orada* söylenmiş bir şeyin bulunduğu yerden kaldırılıp “şimdi-

ye ve buraya” taşınması anlamına gelir. Alıntı’nın İngilizce’deki karşılığı olan *citation* sözcüğünün kökeni olan *citare*’nin kökü de zaten “bir şeyi hareketlendirmek” anlamını içerir. Bu durumda Hasan Ali Toptaş’ın tırnaklardan vazgeçmesine neden olan seçim aslında bir bakıma ilk bölümde tartışılan ilk-kez ve tekrarı arasında fark gözetilmemesi, düşünülebilecek her türden farkın iptali ile açıklanabilir. Denilebilir ki yani, Toptaş için sözün ilk kez nerede söylendiği, nerede tekrar kullanılarak alıntı haline geldiği radikal bir biçimde önemsizleşmiştir.

Uykuların Doğusu’nun, benzerlik, tıpkılık, tekrar ve dolayımı içinde saklayan rahmi sanki en çok metnin var-da-yok kişisi olarak Haydar’dır. Ve Haydar, bir bakıma metnin içindeki yazarın derisidir; onu hikâyesinden koruyup ayırttığı kadar, kendisi ile hikâyesinin birbirine değdiği tendir ve demek ki zihninde kovaladığı hikâyesinin kendisine en yakın yüzeyidir. Hikâyenin anlatıldığı zaman ve yazıldığı zaman arasındaki bulanıklıkta; yazarın her ikisine de dâhil olmadığı, her ikisinin de hem içinde hem dışında durduğu o mekânsal-zamansal arakomunda, bu iki pozisyonu birbiri içinde kaybeder. Haydar’ın bedeni, yazarın eti ve bilinci arasındaki kesişmenin kısa devresinde varolur. Yazarı hikâyeye taşımakla kalmaz, hikâyeyi de yazara taşır. Haydar’ın hikâyedeki somut yokluğuna aldanmamak gerekir; Haydar, deliliğin biçiminin romanın biçimine kaydedilişiyle hikâyeyi var eden enerjidir. Sürekli yer değiştiren, sabit duramayan, bir görünüp bir kaybolan Haydar, başka hikâyelerle sürekli yer değiştiren, niyet edildiği halde bir türlü anlatılmayan, bir görünüp bir kaybolan dayının hikâyesiyle benzeştir. Gözüne değen her şeye saplanıp kalan, sonra saplandığı yerden bir sıçrayışta uzak bir noktaya savrulan hikâye, Haydar’la aynı kumaştan dokunmuştur. Ama buraya kadar geldikten sonra bir adım ötesine gitmek ve asıl bağlantıyı, Hasanım Ali’yle Haydar’ın aynı kişiler olduğunu da söylemek gerekiyor. Yazar-anlatıcıya Hasanım Ali diye hitap eden dayıdır yalnızca. Dolayısıyla bu isim, dayının bütün bir roman boyunca ertelenmiş hikâyesinin nihayet anlatıldığı son bölümde duyulur ilk kez. Ve Hasanım Ali adı bir kez telaffuz edildiğinde, hikâyeyle ya-

zan-anlatıcıyı birbirinden ayıran deri artık yırtılır. Tam bu anda, hikâyenin ve anlatıcının

Hikâye Anlatıcısı: Lukács'ın özellikle romandan beklentisini belirleyen “bütünlük” talebini anımsayarak başlayalım; tıpkı deneyimin öneminin yitirilişi gibi, artık doğrudan toplumsal ve doğal hayatta verili bir şey olmayan, yaşamda karşılığı bulunmayan “bütünlük”, romanda yapay olarak yaratılan bir şeye dönüşüyordu Lukács'da. Yani modern dünyanın parçaladığı bir şey olarak bütünlük deneyimi, hayatta içerilmeyen fakat sanata havale edilmiş bir kurgu stratejisi olarak talep ediliyordu. İşte, HAT, tam olarak Lukácsvari bu yapay bütünlük talebini hikâye anlatmaktaki sahicilik bağlamında akla getiren bir şey yapar. Hikâye onda, sahici bir yaşam deneyiminin aktarımı olarak değil, dilsel bir dolayım dışında varolmayan, demek ki külliyeyle dile içkin bir şey olarak *deneyimlenir*. Hayata içkin bir şey olarak deneyim, dile ve dilin işleyişine ait bambaşka bir şeye dönüşmüştür artık. Anlatılanın, dil dışında hiçbir meşruiyeti kalmamıştır; dilin kendisi deneyimin kendisidir artık. HAT'a inanmak ve yazdığı hikâyeleri derin yapılarında anlamak için, yazının merkezine doğru radikal bir estetik teslimiyetle eğilmek gerekir. Yanıltıcı ve bir o kadar da ayartıcı olan, oradaki sesi, kimi biçimsel söyleyişlere aldanarak iyi tanımlanmamış bir “sahicilik” içinde okuyor olmak galiba. Onun hikâye anlatıcısına özgü bir sahicilikten çok, bir sahiciliğin yıkımını içinde tutan melankolik ve süresiz bir yas çalışması olduğunu söylemek bize daha doğru görünüyor. Sahiciliği söze referansla üreten değil de, belki bir kez daha tüketen bir şey. HAT bir romancıdır. Ve çok az romancının erişebildiği neredeyse kristalleşmiş bir dille romanlar *yazar*, onları anlatmaz.

...zemini birbirleriyle örtüşür. Yani, Hasanım Ali ve Haydar arasındaki mesafe kapandığında, hikâye ve Hasan Ali Toptaş arasındaki mesafe de kapanır. Hasan Ali Toptaş'ın hikâyesinin biçimine kaydedildiği, anlatma biçimiyle bir ve aynı şeye dönüştüğü andır bu. Yazar, yazdığında dolaysızca varolur.

Ragıp Ege, dolayım'ı tam da burada açıklayıcı olacak şekil-

de tanımlıyor: “bilincin, başkasına yönelerek, başkasından geçerek, başkasının aracılığıyla, yardımıyla, katkısıyla, kendine dönmesi, başkasından yansıyarak kendini yeniden tanınması.” Ama Toptaş’ın bir dolayım işlemi ile kurulan anlatısı, dolaysızdır. Dolaysızdır; okuruyla “kendi”si dışında kimsenin “doğrudan” konuşmasına izin vermez, dolayım ile işler; cümlelerin ilk yarısındaki kendiliğin *başkasından* geçmeden kurulamayacağını bilir. Bu şu demektir; Toptaş, romanını başka seslerle dolduracak ancak bu seslerin kendi sesi tarafından kurulmuş olduğu gerçeğini yansıtma işini hiç bırakmayacaktır. Ve özellikle mimetik sesin yitirilişinin bir işareti gibi duran tırnak işaretinden yoksun başka sesler, *Uykuların Doğusu*’nu, meselesini biçimsel olduğu denli dilbilgisel düzeyde de kovalayan bir roman haline getirir.

* * *

Niyet ve akıbet üzerine bir ders ya da: Büyülenme ânında ister istemez papağana dönmek

Ya da, çok önemli şeyler söylüyormuş edasıyla bir zaman havanda su dövdükten, aklımızı cümlelerin aklına böldükten ve büyük aylaklıkları hatırlatan dağınık adımlarla değişik boşluklara defalarca gidip geldikten sonra, azizim, aslına bakarsan aşk denen zimbirtı bir çeşit büyülenmedir ve *büyülenme ânında herkes ister istemez papağana döner*, derdi. (U: s. 222)

İnsan bazı metinlere aşka benzer bir bağıllık duyabilir, aşkın hem gelip geçici, hem uçucu uçurucu hafifliğini de, kötürüm eden saplantısını da o metinlerde sınıyabilir. Bunu okurluğun marazi doğası ile açıklayanlar olabilir, ya da kimi okurların marazi olduğuyla. Makalenin başında benzerliklerin takımyıldızları gibi olduklarını söylemiştik. Biz, daha bu denemeye girişmeden önce, yıldızların anlık parıldamalarına şahit olmak isteyen kişinin, o parıldamanın bir parçası olmayı da göze almasının zorunlu olduğuna, hele ki söz konusu olan HAT’sa, neredeyse kaçınılmazlaştığına kendimizi hayli inandırmıştık.

Metin, bu inancın yörüngesinde kurdu kendini. E işin buraya varacağı da belliydi bir bakıma; çünkü “yorumlama ânı, yani Benjamin’in benzerliklerin algılanması dediği şey, okuyucu-astrologun bir parıldamada burcu tamamlayarak ona massedildiği andır.”⁸ Gözümüzü “alan” her yere bakmak, anlık parıldamaları dahi kaçırmadan salınmak istedik bu yörüngede. Araya giren sözlük maddelerini de bu yüzden önemsedik; hem bizdeki anlık bir parıltı, hem de o parıltının artık ışımayan anısı olduklarından. Bütün niyet ve isteğimizin hilafına şu anda sonuna gelmiş olduğumuz yazı önemli şeyler söyleme edası ile havanda su dövmelerden, aylak aylak sonsuza dek yazacakmı-şız havasından, kendimizi kaldırıp kaldırıp yazıdaki boşluklardan atmak istememize rağmen bedenimizle bile dolduramayacağımız denli büyük zihinsel sıçramaların açtığı yarıklardan içeri bakmalardan ibaret kaldıysa, bunun nedenini bizde aramak gerekir kuşkusuz. Fakat bizim de büyüleyici bir takımyıldızının içinde iki küçük nokta olduğumuz unutulmalı. Bir an için olsun gerçekten olmak istediğimiz şeye benzeyebildiysek ne mutlu bize. Papağanları da ilginç kılan bu değil mi zaten; o kadar çirkin sesin ve gürültünün arasında bir an için duyup kaybettiğimiz kelimelerin yarattığı o kuşku uyardırıcı şaşkınlık.

8 A.g.e., s. 63.

Belki bu arada, ormanın kilerle iç içe geçen şehrin görüntülerinden kurtarıp kendimi uzaklara atacağım diye, durup uzun uzun bakılması gereken birçok el değmemişliği hızla gözden geçiriyordum ama bunlar bana pek üzüntü vermiyordu. Bazen bir ayrıntıyı hiç görmemenin, ya da gözücüyle hafifçe görmenin, ya da açık seçik görüldüğü halde görmezlikten gelmenin, bütünü kavramayı çok daha kolaylaştıracağını düşünüyordum çünkü. Hiç kuşkusuz bu nedenle, kimi zaman ağaçların büyüme hızlarından dökülen sessizlik kıvamındaki çıtırtıları bile duymazlıktan geliyor ve her şeye dikkat ettiğim halde sanki hiçbir şeye dikkat etmiyormuş gibi, neredeyse koşar adımlarla, sürekli uzaklara doğru yürüyordum.

İstiyordum ki, adamakıllı kaybolayım ormanda...

Bin Hüzünlü Haz

Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında İktidar ve Gölgesiz Erkek

ÇİMEN GÜNAY

Başka bir deyişle, ben yine insanlardan fellik fellik
kaçan, kırık kalpli bir gölge halinde yaşıyordum.

Hasan Ali Toptaş

İktidar, Hasan Ali Toptaş'ın edebiyatının omurgasını oluşturan kavramlardan biridir. Toptaş'ın romanlarında bu kavramın farklı yüzleri ile karşılaşırız. Metinlerde uçucu, tekinsiz, tehditkâr kimlikler, tutuk veya tutarsız hareketler, “gölgesiz” veya “gölge” gibi karakterler, yazdığı metne hâkim olamayan yazar imgesi ve buna benzer pek çok çekingen ve kırılğan imge ve betimleme belirir. Bu imge ve betimlemeler, “iktidar”ın kökünü oluşturan “kudret” kavramının sınırlarını sorgular. Toptaş, romanlarında, iktidar denen şeyin bireyin kendi öz benliğini buluşunda, kimliğini kuruşunda ve diğer insanlarla ilişkilerini düzenleyişinde ne kadar önemli olduğu sorusuna cevap arar, hükmetme arzusunu anlamaya çalışır ve bireyin bütün bu güç savaşımının ortasındaki yalnızlığını belirginleştirir. Anlatılarda “gölgesizlik” de iktidar kavramının bir uzantısı olarak sık sık karşımıza çıkar.

“Gölgesizlik” zengin bir metafor; hem katılıktan uzak oluşu, ışığı öteki tarafa aktarabilmeyi, şeffaflığı, geçirgenliği, uçuculuğu imliyor hem de ait olamama durumunu, iz bırakmamayı,

yersiz yurtsuzluğu düşündürüyor. Her iki şekilde de “iktidar” kavramına yaslanan bir metaforla karşı karşıya kalıyoruz. Bu yazıda, gölgesizlik metaforunun ve bu metaforun peşinden sürüklediği çağrışımların izini sürerek, Toptaş’ın iktidar olgusuna ve bununla bağlantılı olarak erkekliğe yaklaşımının bir çözümlemesini yapmaya çalışacağım. İktidarda olmak, diğer bir deyişle, kudretli olmak, gücü yeter olmak ne demektir? İktidar denen şeyin dinamikleri, güçlünün güçsüze karşı görevlerinin ne olduğunu bize açıklar mı? Aynı anda hem çok güçlü, hem de bir o kadar güçsüz ve kırılgan olunabilir mi? Toptaş için iktidar doğrusal bir ezen-ezilen ilişkisine mi; kesişen güç ilişkilerinden oluşan bir ortaklığa mı denk düşüyor?

Bu çözümlemeye temel sağlaması açısından, önce iktidarın bireyleri birbirine bağlayan ortaklaştırıcı yönünü ve ağısal niteliğini tartışma konusu eden iki önemli düşünür, Hannah Arendt ve Michel Foucault’ya başvuracak ve Arendt ile Foucault’nun iktidar konusundaki görüşlerine kısaca değineceğim. Bu yazının amacı Arendt ve Foucault’nun kapsamlı bir karşılaştırması olmadığı için, iki düşünürün iktidar ve beden terbiyesi konusundaki fikirlerinde göze çarpan örtüşmeyi ifade etmekle yetineceğim. Toptaş’ın metnindeki iktidar tartışmasını bu çerçeveye oturturken beden benim için önemli bir hareket noktası olacak. Bu nedenle ikinci bölümde, Toptaş’ın romanlarında sıkça karşımıza çıkan “gölgesizlik” metaforunu, anlatılarda beden algısının ele alınışı ile birarada değerlendirmeye çalışacağım. Son bölümde de bu tartışmanın erkeklik düzleminde nasıl yürütüldüğüne değinerek Hasan Ali Toptaş’ın “gölgesiz” erkeklerini Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “huzursuz” erkeklerinin, Yusuf Atılgan’ın “aylak adam”ının ve Oğuz Atay’ın “tutunamayan”larının yanına yerleştirmeye çalışacağım.

Hannah Arendt ve Michel Foucault’da iktidar ve beden

Giorgio Agamben’in Türkçe’ye *Kutsal İnsan* adıyla çevrilen ünlü yapıtı *Homo Sacer*, Hannah Arendt ve Michel Foucault’yu yan yana getiren az sayıdaki çalışmalardan biridir. Agamben,

pek çok konuda birbirlerinden ayrılan Arendt ve Foucault'yu iktidar, özgürlük gibi kavramlara yaklaşımları çerçevesinde karşılaştırır. Genelde birbirlerinden ayrıldıkları noktalara vurgu yapıldığı için, Arendt ve Foucault'yu birarada düşünmek pek de kolay bir iş değil. Alman kültürü ve felsefe geleneğinin bir ürünü olan Arendt, Marksizmi reddiyle muhafazakar kanada yerleşir ve insanın eyleme geçme yetisine yaptığı vurgu nedeniyle de özcü bir duruş sergiler. Foucault da Marksizme eleştiriler getirir; ancak o, toplumsal güç ilişkilerine verdiği önem ve her düşünceye, topluma, yapıya sirayet eden tarihsel görecelik fikri nedeniyle Marksizme daha yakın duran bir yaklaşıma sahiptir. *“Foucault anti-metafiziksel ve anti-özcü [düşünen] bir post-yapısalcıdır,”* der Amy Allen, *“Arendt'in Aristoculuğu ise onu özcülüğe ve metafiziğe yaklaştırır; Foucault post-modern bedenlerin ve zevklerin peygamberidir, Arendt ise modern öncesi şehri yüceltir; son olarak, Foucault hayatında post-modern soldan yana tavır alırken Arendt, kimi zaman, tehlikeli bir şekilde anti-modern sağa yakın görünür”*.¹

Arendt ve Foucault, aralarındaki farklara karşın, özellikle bir kavrama duydukları ilgide şaşırtıcı bir ortaklık yakalarlar: iktidar. Gerek Arendt, gerekse Foucault için merkezi bir çekim alanı olan bu kavram, öznellik, normallik, faillik gibi farklı açılımlar yakalayarak geniş bir tartışmaya dönüşür. Arendt ve Foucault için “iktidar” sahip olunan bir şey değildir; her iki düşünür de iktidarın ilişkisel olduğunu, diğer bir deyişle birtakım bağlantılar içinde üretildiğini ifade eder.² Her ikisi de, güçlünün güçsüz üzerindeki hâkimiyeti olarak tanımlanan tek yönlü iktidar kavramının yetersizliğini ortaya koyar ve bu kavramı, olumsuz bir kuvvet uygulaması olarak değil, üretken ve olumlu bir unsur olarak değerlendirir.

Adı “iletişimsel güç” (communicative power) kavramıyla birlikte anılan Arendt, iktidarı karşılıklı söz verme ve ik-

1 “Power, Subjectivity, and Agency: Between Arendt and Foucault”, Amy Allen, *International Journal of Philosophical Studies* 10 (2) 2003, s. 131.

2 Hannah Arendt, *On Violence*, Harcourt, Brace, and World, 1970, s. 44; Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings (1972-77)*, Ed. C. Gordon, Pantheon Press, 1980, s. 101.

na kabiliyeti ile birarada düşünür ve insanların ortak bir edimi olarak yorumlar.³ Arendt'e göre iktidar, ortak bir eylem yolu üzerinde anlaşmaya varma kabiliyetine denk düşer.⁴ Başkasının iradesini biçimlendirmeye ise iktidar değil güç adını veren Arendt, böylece güç ve iktidar kavramları arasında keskin bir ayrım yapar; ona göre "şiddet" kolektif irade ya da iletişim-sellikte bağdaşmayan bir alana aittir ve bu nedenle de politika dışıdır.⁵ Arendt iktidarın ikna yoluyla sağlandığını ve insanoğlunun söz verme ve bu sözleri yerine getirme kapasitesi tarafından güvence altına alındığını belirtir.⁶ İktidar olgusunda potansiyel bir eşitlikçilik olduğunu, güç olgusunun ise sürekli eşitsizlikler ürettiğini ve bu eşitsizliklerden beslendiğini vurgulayan Arendt, iktidara "organize olmuş yoldaşlık" (organized solidarity) tanımını uygun görür.⁷

Arendt gibi Foucault da iktidarı, merkezden dışa doğru etki eden olumsuz bir baskı alanı olarak değil, toplumun her katmanına nüfuz eden ve bireylerin de işleyişine katkıda bulundukları üretken bir ağ olarak görür. Foucault, iktidarın güçlülerin güçten yoksun olanlar üzerinde uyguladığı baskı olarak kavranmasına karşı çıkarak iktidarın her yerden geldiğini savunur. Ona göre insanlar iktidarın pasif oyuncakları değil, tam aksine onun varlığını pekiştirmesine aracılık eden parçalarıdır. Şöyle der Foucault:

Bireyi temel bir çekirdek, ilkel bir atom, iktidarın uygulandığı ya da cezalandırdığı çoğul ve atıl bir şey olarak; iktidarı da bireyleri böylece bastıran ya da parçalayan bir şey olarak düşünmemek gerekir. Aslında bir beden, hareketlerin, söylemlerin, arzuların bireyler olarak tanımlanması ve kurulması tam olarak iktidarın birincil etkilerinden biridir. Yani birey iktida-

3 "Hannah Arendt'in İletişimsel Erk Kavramı", Jürgen Habermas, Çev. Zeynep Çağlayan, *Cogito* dergisi, Sayı: 5, Yaz 1995, s. 257-268.

4 Arendt, *On Violence*, s. 44-46.

5 "Şiddete Karşı Politika: Hannah Arendt'in Şiddet Analizi", Nilgün Toker, *Birikim* dergisi, Sayı: 41, Eylül 1992, s. 60-70.

6 Arendt, *The Human*, s. 244-245.

7 Arendt, *On Violence*, s. 50.

rın dışında ve karşısındaki şey değil, bence iktidarın birincil etkilerinden biridir. Birey iktidarın bir etkisi ve aynı zamanda, bir etkisi olduğu ölçüde de aracıdır: İktidar kurduğu birey üzerinden işler.⁸

İktidarı, basitçe, güçsüzü baskı altına almak olarak değil; bireyleri, ilişkileri ve “gerçek”leri üretmek olarak değerlendiren Foucault, iktidarın doğrudan doğruya ikili ilişkileri vurgulayan çizgisel kuramların ima ettiğinden çok daha geniş ve yaygın bir alan meydana getirdiğini ortaya koyar.

Totaliterizmin Kökenleri (Origins of Totalitarianism) adlı kitabında “yaşayan cesetler”in (living corpses) hazırlandığı Nazi kamplarından söz eden ve bu kampların önemli bir sonucunun insanların “tekilliği”ni (uniqueness) ve “bireyselliği”ni (individuality) ortadan kaldırarak onlar üzerinde “tam [bir] baskı” (total domination) sağlamak olduğunu ifade eden Arendt, Foucault’nun biyopolitika kuramına temel oluşturan ve ünlü düşünürün, hastane, tımarhane ve hapisane gibi hâkimiyet rejimlerini incelerken kullandığı vücut disiplini tartışmasına bir giriş yapar gibidir.⁹ Agamben de Arendt’in *homo laborans* (emekçi insan) kavramına göndermede bulunarak Arendt’in “uysal bedenler” yaratan biyoiktidar konusunu Foucault’nun *Cinselliğin Tarihi* adlı yapıtından yirmi yıl önce tartışmaya açtığını söyler.¹⁰ Foucault vücudun disiplini ve kontrolü konusundaki tartışmayı geliştirmiş ve modern çağda, vücudu ölüm tehdidiyle biçimlendirmenin önemli bir dönüşüm geçirdiğini ve yaşam vaadiyle biçimlendirmeye dönüştüğünü söylemiştir; artık egemenlerin ölüm cezasıyla hükmetmelerinin yerini daha iyi bir yaşam, refah ve mutluluk vaatleriyle donatılan farklı biçim hükmetme biçimi almıştır.¹¹

8 Michel Foucault, *Entelektüelin Siyasi İşlevi – Seçme Yazılar 1*, Çev. Işık Ergüden ve Diğerleri, Ayrıntı Yayınları, 2000, s. 107.

9 Arendt, *Origins*, s. 451-455.

10 Giorgio Agamben, *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 12.

11 “İktidar ve Beden”, Michel Foucault, *İktidarın Gözü – Seçme Yazılar 4* içinde, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, 2003, s. 38-47.

Foucault'nun iktidar kavramı toplumsal kontrol fikri ile flört eder. Foucault'ya göre neyin normal ve kabul edilebilir olduğunu kontrol altında öğrenir ve içselleştiririz. Arendt ise, toplumun “normal” kavramı konusunda ikna edilmesi sürecine ilgi göstermesine ve toplama kampı gibi toplumsal hafızada derin izler bırakan sistemleri tartışma konusu etmesine karşın, iktidarı özgürlük ve faillik gibi kavramlarla birlikte ele almaya ve ortak bir edim olarak yorumlamaya devam eder. Tutarlı ve kapsayıcı bir iktidar kavramsallaştırması için birbirini değilleyen bu iki tutumu birarada düşünmek zihin açıcı olabilir: Foucault'nun gözler önüne serdiği iktidar ve kontrol mekanizmalarına direnebilmek için, Arendt'in sözünü ettiği ortak eylem konusunda anlaşma kabiliyetinin gerekli olduğunu söyleyebilir miyiz?

Toptaş'ın metinlerinde iktidar olgusunun ele alınışı, Foucault ve Arendt'in iktidar kavramsallaştırmalarını yan yana koymak gerektiğini düşündürmektedir. Toptaş'ın iktidar kavramına yaklaşımını çözümlmek için yukarıda sözü edilen cinsten iki yönlü bir iktidar kavramsallaştırmasına gerek var; çünkü Toptaş, her ne kadar yalnızlaşmış, güçsüzleşmiş, yenilgiye uğramış, gölgesini bile yitirmiş bireylerden söz etse de, bu yalnızlığı, güçsüzlüğü, yenilgi hissini anlatılabilir kılacak diğer bireylerin varlığına duyulan özlemi ve onları bulmak için girişilen arayışı önemsemeyi sürdürüyor ve ortaklığa hapsolmadan ortaklaşmanın olanaklarını görmezden gelmiyor.

Toptaş'ın yapıtlarında gerçekte düşün birbirine karıştığı ve sınırların bulanıklaştığı zaman-mekan kurguları içinde, pek çok farklı hikâye karşımıza çıkar. Yazar, kasabayı, kenti, yalnızlığı, geceyi, gerçekliği ve hayalleri irdelerken insanları bir ilişkiler ağı içerisinde ele alır ve onları, her ne kadar kalabalıklar içinde yalnızlaşmış ve hatta kendilerine de yabancılaşmış olsalar bile, bir arayış içinde resmeder. Toptaş'ın karakterleri, onları tanımlayan kimlikleri bir anda yitirebilir veya birer kıyafet gibi değiştirebilirler. Bu uçuculuk, kimi zaman erkeklik ve kadınlık arasına çizilen sınırı da aşındırır; erkekler ve kadınlar dramatik dönüşümler geçirir, farklı toplumsal cinsiyet kimliklerine, farklı rollere bürünürler. Hayat karşısında hep bir müca-

dele vardır ve bu mücadelenin kalbinde çetrefil bir iktidar tartışması göze çarpar. Kişiler hem iktidarın kontrolü altındadırlar hem de iktidara katılır ve ortak kararlar çerçevesinde iktidarı var ederler. İkinci bölümde bu iktidar tartışmasını Toptaş'ın romanlarından örneklerle sergilemeye çalışacağım.

Gölgesizlik: Bedene hükmetmek

Toptaş'ın romanlarında gölge ve gölgesizlik hep bir beden imgesiyle birarada bulunur. Gölge, bedenın katılığını ve ışığı öteki tarafa geçirmeye direnişini, diğeri bir deyişle bedenın “iktidarını” simgeler. Birinin gölgesine sığınmak veya gölgesinde kalmak gibi ifadelerin de gösterdiği gibi, bir bedenın iktidarı pekala başka bedenleri de etkileyen bir güç alanına dönüşebilmektedir. Bu güç alanı, iktidar sahibi olmanın, başka bedenlere hükmetmenin sınırlarını çizer. Toptaş'ın anlatılarında bedene hükmetmek, onu gösterişli bir şekilde taşıyabilmek ve kalabalıklarda veya eşyalar arasında fark edilir kılabilmek varoluşsal bir sorundur. Bedenin farkında olmak, varoluşun bilincine tanıklık etmek anlamına gelir; “ben” algısı, bedenın iktidarı olmadan yeterli bir varoluşsal temelden yoksun kalmaktadır.

Toptaş, ilk romanı *Sonsuzluğa Nokta*'da, anlatının ilk satırlarında yolculuk ettiği otobüsün koltuğuna “büzülen” biri olarak tanıtırıldığımız Bedran'ın korkularından, anılarından, babasının gölgesinde geçen çocukluğundan, babasının tabancasını korka korka okşayışından, yanaklarında şaklayan tokatlardan, kasabada yapılan törenlerde kalabalıktan duyduğu sıkıntıdan, herkesten sakladığı şiirlerinden, evliliğinden, karısının alışveriş tutkusuyula kısa sürede eşyaların hüküm sürdüğü bir yere dönüşen evinden, geçirdiği trafik kazasından, yatağı mahkûm oluşundan ve bir gün ansızın evden çıkıp giden karısının geri dönüşünü elinde bir silahla beklemesinden söz ederken sürekli bir iktidar sorununun etrafında gezinmektedir. Bu iktidar tartışması, otobüsün koltuğuna “büzülen” Bedran'ın bedenine hâkimiyetinin sorgulanmasıyla başlar ve romanın ilerleyen bö-

lümlelerinde Bedran'ın bir trafik kazası geçirip yatağa mahkûm olması nedeniyle aynı sorgulamaya geri döner.

Bedran, kasabadan kente gelmeyi “*baba[sının] gölgesini terk ettiği[ni] bilmek için*” (S: s. 48) gerekli görür; ancak, kent, onu başka gölgelerin insafına terk eder. Bedran, yarı kaza yarı intihar diye nitelendirilebilecek bir olaydan sonra yatağa mahkûm olan bir erkeğe dönüştüğünde, kendisini yeniden babasının kontrolündeki küçük oğlan çocuğu gibi duyumsar. Ama bu sefer kontrol karısındadır. Dolayısıyla, Bedran'ın hayat karşısındaki iktidarı, kasabadan kente, babasının gölgesinden karısının gölgesine göç etmiş olmakla sınırlı kalır: “*Bir zamanlar baba diye binlerce, yüz binlerce kez seslendiğim halde bir türlü ısınamadığım o adamın gölgesinde nasıl küçülerek büyüdüysem, şimdi de karımın gölgesinde yaşayarak öldüğümü düşünüyordum.*” (S: s. 157) Toptaş, bütün bu iktidar tartışmasının bir parçası olarak kıpırdıyamayan bir erkeğin güçsüzlük hissiyle baş etme çabasını, eksikli sayılmamanın doğurduğu aşağılık hissini de irdeler.

Toptaş'ın ikinci romanı *Gölgesizler*, gölgesizlik metaforunu tekinsiz bir atmosferle zenginleştirir. Anlatı şehirde, bir erkek berberinde başlar ve köye uzanır. Berberin jilet almaya gönderdiği çırağı kaybolur; köyde ise aniden nereden geldiği belli olmayan bir berber çırağı ortaya çıkar. Anlatı ilerledikçe, kentin ve köyün öyküleri dallanıp budaklanır ve giderek birbirinin içine geçer. Köyde insanlar birer birer kaybolmaya başlar; bedenleri ortadan yok olsa da, bütün köy kaybolan kişiler hakkında konuştuğu ve onları merak ettiği için, kaybolanlar için “bedensiz” de olsa bir varoluş hüküm sürmeye devam eder. Aramalar sonuçsuz kaldığında köylüler yüzlerini önce devlete sonra da Tanrı'ya döner. Bu romanda iktidar tartışması, devletin köyedeki temsilcisi olan Muhtar'ın neler olup bittiğini anlamaya çalışırken yaşadığı karmaşada yankılanır.

Toptaş, Muhtar'ın yok oluşlarının arkasındaki sırrı çözme gayretiyle sertleşmesini, yıkıcı ve otoriter bir erkeklik imgesine sarılmasını ve gözlerinin durmadan “*Atatürk portresine*” (G: s. 118) takıldığı muhtarlık odasında “*sessizlikten yontulmuş bir Tanrı heykeli gibi*” (G: s. 78) durup, bekçiyle kafa kafaya vere-

rek çözüm aramasını esprili bir dille anlatırken iktidar kavramı ile tek tanrılı dinler arasındaki sıkı ilişkiyi de belirginleştirir. Bu ilişkinin gündeme gelmesiyle, “kalabalık” ve “iktidar” olmak arasındaki bağlantıyı da dikkate almaya başlarız.

Bin Hüzünlü Haz, kalabalığın içinde yalnız olmak ve kendisini anlayacak bir “eş” aramak gibi motifleri kullanarak iktidar kavramına farklı bir açıdan yaklaşır ve bu kavramın içinde bir yönüyle taraflar arasında kurulan bir ortaklık olarak düşünülebilecek bir unsur olup olamayacağını irdeler. Roman, tehditkâr bir kalabalık içinde suçtan arınmışlığı nedeniyle tedirginlik duyan Alaaddin’in sesiyle açılır ve okuru çamur deryalarının, batkhanelerin, üçkağıtçıların, ayyaşların ve serserilerin dünyasına çeker. Çok geçmeden Alaaddin’in sözlerini aktaran bir anlatıcıyı dinlediğimizi fark ederiz. Anlatıcı, arada bir Alaaddin’in sesini duyduğunu söyler; o, “gözleri[ni] yollara dikip sürekli Alaaddin’in geleceği ânın güzelliğini hayal” (B: s. 20) etmekte ve bu büyük buluşmanın heyecanı ile şehrin her köşesinde Alaaddin’i aramaktadır. “Nesnelerin gölgeleri arasında kımıldanıp duran bölük pörçük hikâyelerle soluk alıp ver[en]” (B: s. 32) hayat, anlatıcıya durmadan Alaaddin’i hatırlatmakta ve ona birlikte yaşayacakları şeylerin hayalini kurdurmaktadır.

Anlatı ilerledikçe yazar/anlatıcının Alaaddin’i arayışının, yazarın veya metnin okurunu arayışı için kullanılan bir metafor olduğu ortaya çıkar. Anlatıcı Alaaddin’i ararken ormanda kaybolduğunda Hansel ile Gretel’e, Kırmızı Başlıklı Kız’a ve Kırk Haramiler’e rastlar; biraz daha ilerleyince bir yeldeğirmeni görür ve çok geçmeden de bir şövalye ile karşılaşır. Anlatıcının masal dünyasının kurmaca karakterleri ile karşılaşması ve giderek elinde mızrakla yeldeğirmenlerine saldıran bir şövalyenin zırhına büründüğünü hissettiğini söylemesi, bize sürekli Alaaddin’i aradığını söyleyen anlatıcının “anlatı metni” olduğunu ve Alaaddin’in de metni bütünlüklü bir şekilde kavrayacak ve sevecek okur olduğunu düşündürür. Toptaş, bu fantastik anlatıyla, yazar, metin ve okur üçgenindeki dengeleri sorgular ve yazarın, yazdığı metin üzerinde iktidar sahibi olduğu düşüncesini darmadağın ederek metnin “özerk irade”sinin görü-

nür kılar. Toptaş, bu romanda Alaaddin'i cinsiyetlendirecek tanımlamalardan kaçındığı için iktidar kavramı cinsiyetlendirilmiş bir alanda tartışılmaz.

Toptaş'ın son romanı *Uykuların Doğusu*'nda yine "gölgesizlik" metaforuyla karşılaşırız. Romanın ilk cümlesi bizi tekinsiz bir atmosfere çeker: "*Bir gölge gibi, masaya doğru*" yürüyen anlatıcı, "*içindeki hikâye*"yi anlatmaya başlamak için gereken kelimeleri ararken düşündüklerini ve hissettikleri ortaya koyarak karmaşık bir başka hikâye anlatır. (U: s. 5) Yıllar önce şehri etkisi altına alan kuvvetli bir yağmurdan söz açan anlatıcı, halkı sakinleştirmek için radyodan yapılan duyuruyu, bu duyuruyu okuyan uzun boylu pısrık adamı, adamın birgün birdenbire ceketinin yırtmacından fırlayan kuyruğunu, adamın kalabalıklardan kaçıp eye kapanışını ve en sonunda dayanamayarak kendisini sokaklara atıp "*ıssız bir karaltı halinde*" (U: s. 34) şehirde dolaşmaya başlamasını anlatır.

Bu gezinti, anlatıcının evinin camından gördüğü şehir manzarasına karışarak devam eder; surları, ıssız mahalleleri, mezarlıkları dolaşan adamın anlattıkları, anlatıcının çocukluk anılarına karışır. Anlatıcının çocukluk anıları, "*ilkokulu pekiyi dereceyle bitirdiği[...] gün*" (U: s. 88) babası tarafından kendisine bir radyo hediye edildiğini hatırlamasıyla başlar ve diğer aile bireylerine ilişkin hatırlananlarla gelişir. Anılar birer ikişer romanın başında "bir gölge gibi masaya yürüyen" ve bir hikâye yazmaya başlayan anlatıcının yazdıklarına eklenir. Romanın son cümlesi, anlatıcının hikâye yazmaya karar verdiği âna bir geri dönüş yapar ve yarım kalan son cümleyle, romanın başladığı yere, yani anlatıcının masaya doğru ilerlediği sahneye, eklemlenir.

Yağmurun ve selin rehin aldığı bir şehirde sürüklenen insanların şekilden şekle giren bedenleri, hem ötekileştirilen, toplumun kıyısına itilen kişilerin farklılığına vurgu yapar hem de insanların iradelerinin söz geçiremediği bir gücün, "hayat"ın biçimlendirici yönünü hatırlatır. Toptaş, bedeninin bireylerin varoluşuna temel oluşturan bir unsur olduğu kadar dışarıyla bir hesaplaşma alanı da olduğunu gözler önüne sermektedir. Böylece, beden "bütün"lüğünün sadece "içsel" bir güç dengesin-

den değil, aynı zamanda da “dışsal” bir güç dengesinden kaynaklandığı ortaya konmuş olur.

Çift yönlü bu güç dengesi, tam da Arendt ve Foucault’nun iktidar kavramsallaştırmalarının kesiştiği noktaya denk düşüyor, yani kararlı bir ortak eyleme yetisi olarak iktidarın, dışarıyla hesaplaşma alanı olarak çerçevelenen bedenler üzerinde etki eden ve toplumsal kontrol mekanizmaları ile temsil edilen bir başka iktidar ile karşılaştığı noktaya. Bu sadece *Uykuların Doğusu*’nda değil, diğer Toptaş romanlarında da kolayca ayırtedebileceğimiz bir unsurdur. *Sonsuzluğa Nokta*’da Bedran’ın babasının gölgesinden kurtulmak için eyleme geçip karısının gölgesine takılı kalma öyküsünde, *Gölgesizler*’de Muhtar’ın köyün “efendi” si olma hali ile devlet kapısında “basit” bir kul olma hali arasındaki gel-gitlerinde veya *Bin Hüzünlü Haz*’da Alaaddin’i bazen kendisinin eşi, bazen ise kendisinden üstün bir varlık gibi gören anlatıcının arayışında da benzer bir iç-dış dengesi, Hegelvari bir köle-efendi diyalektiği yakalamak olasıdır.

Bütün bu yapıtlarda beden, bir varoluş anlatısının ağırlık merkezindedir. Varoluşun iç dinamikleri bedenin farkında olmayı gerektirir; dış dinamikleri ise başka bedenleri etkilemeyi. Bedenin farkında olmanın bir sonraki aşaması, başka bedenleri etkileyen bir güç alanına, “gölge” metaforuyla simgelenen bir etki alanına sahip olmaktır. Toptaş bu karmaşık güçler dengesine basit bir ezen-ezilen algısıyla yaklaşmaz; anlatıları, güçlü ve iktidar sahibi görünen kişilerin aslında derinlerinde kırılğan bir benlik saklıyor olabileceklerini, ilk bakışta güçsüz görünenlerin kimsenin yapmaya cesaret edemeyeceği şeyleri yapabileceklerini ifade eden sahnelerle doludur. İnsanların deneyimlediği geçişler onları sürekli yeniden yapılandırır, tekrar tekrar “var” eder. “Öz”e bu ikircikli yaklaşım, bize, kimliklerin verili olmadığını ve kişilerin giriştikleri eylemlerle kurulduğunu hatırlatır.

Bedensel eylemler, Toptaş’ın romanlarında iktidar kavramının tartışılmasında önemli bir viraja denk düşer; çünkü, insanların yaptıkları ve yapamadıkları şeyler toplumsal cinsiyet kimliklerindeki farklılaşmayı belirginleştirir. Yukarıda adı geçen romanların hepsinde erkekler başrolde olduğu için, beden

ve iktidar konusunu Toptaş'ın erkekliğe yaklaşımına odaklayarak ele almak çözümleyici olabilir. Büzülen, kalabalıklarda kaybolan, birdenbire ortadan yok olup giden, gölgesini yitiren, farklılaşan bedenlerin erkeklik konusunda söyleyecekleri çok şey var: Bu bedenler iktidar kavramının “kutsallık” ve “mülkiyet” gibi kavramlarla olan ilişkisini belirginleştirmekle kalmıyor, kompleks ve korkuların bedeni nasıl içten parçaladığını da gözler önüne seriyor. Toptaş'ın metinlerinde, iktidar konusundaki düğüm noktasının erkeklik kavramı üzerinde atıldığını düşünüyorum. İlerleyen bölümde bu düğümü biraz gevşetmeye çalışacağım.

Erkeklik: Başka bedenlere hükmetmek

Toptaş'ın romanlarında iktidar tartışması pek çok noktada bir erkeklik sorgulaması ile iç içe geçmektedir. *Sonsuzluğa Nokta*'da bu tartışma, daha anlatının en başında erkek olmak denilen çetrefil konuyu gündeme getirir: Romanda babasının gölgesinde geçen çocukluğuna tanık olduğumuz Bedran, bu çocukluk halinden kurtulup kendi iradesini yürürlüğe koyabileceği bir kent hayatına doğru ilerler. Kentteki politik kargaşanın romanda sezdirilişi de eylem, cesaret ve korku gibi kavramlar üzerinde yürütülen tartışmalarla yine dönüp dolaşıp erkekliğe gelir. Kentte bocalayan, iş bulmaya ve hayata yeniden başlamaya çalışan Bedran, yanında yaşadığı arkadaşlarının gözünde onlardan daha “az” erkek olduğunu farkeder: “*üçü de benim işsizliğimle pek ilgilenmiyor, ne zaman konu açılacak olsa sözü böyle bir düzende işsizler ordusunun kaçınılmazlığına getiriyor, hatta beni üyesi olduğum bu ordunun kavgasına katılmayıp bir köşede pısırik pısırik, tam da düzenin istediği biçimde oturmakla suçluyorlardı.*” (S: s. 90) Bedran bu algıyı değiştirmek için gücü olup olmadığını sorgularken, kendisini belinde tabancayla dolaşan bir adam olarak hayal etmeye çalışır. Evdeki tabancalara elini süremeyişi ile çocukluğunda babasının tabancasını korka korka okşayışı arasında bir ortaklık bulduğunda da, kasabadan kente gelmekle sandığı gibi geçmişinden kurtulamadı-

ğını anlar. Arkadaşlarının onu küçümsediğini içten içe bilmektedir: “belki de içlerinden bedeninin gerisinde kalmış kocaman, sevimsiz ve korkak bir çocuk olduğumu geçirmişlerdi.” (S: s. 94-95)

Bu bedeninin gerisinde kalma, bir türlü büyümememe, tam bir “erkek” olamama hali, Bedran’ın arkadaşları hakkındaki ayrıntılı gözlemleriyle önemli bir değişime uğrar. Bedran, tabanca taşıyan, onun gibi köşelere büzülmeyen ve sokakların sahibiymişcesine dolaşan, korkusuz arkadaşlarının bedenleriyle kurdukları ilişkide önemli bir aksaklık olduğunu fark eder: “*bedenlerini unutmuş gibiydiler. / ... [B]u gençlerin bedenlerine egemen olmaya (ya da olmamaya) hiç vakitleri yoktu; elleri yalnızca kitap ve ekmek tutmak içindi; gözleri, tenleri, dudakları ve bacaklarının arasındaki şişkinlikleri, günlük yaşamlarını sürdürmeye yarayan bıçak gibi, çatal, kaşık, ayakkabı gibi şeylerdi.*” (S: s. 122) Bedenleriyle ilişkileri üzerine düşünmeye vakit ayıramayan, bu çok önemli işlerle meşgul arkadaşlarının yanında Bedran kendisini bir ölçüde “iktidar sahibi” hissetmeye başlar.

İktidar hissini pekiştiren ise karısı olur. Bedran’ın karısıyla olan ilişkisinde de bedenlerin iktidar savaşı belirgin bir yer tutmaktadır. Önceleri çok az eşyanın olduğu evlerinde mutlu günler geçiren Bedran, bir süre sonra bir eksiklik hissini doldurmak ister gibi eşya satın almaya başlayan karısı yüzünden içinde kıpırdayamadığı bir evde yaşamak zorunda kaldığını fark eder. Karısına “*sahip olma duygusu[nun] ruha yük*” (S: s. 33) olduğunu anlatmaya çalışır; ancak, hâlâ kasabalı olduğuna ilişkin aşağılayıcı sözler işitir. Kazadan sonra, bir eşyaya dönüşüğünü hisseden ve karısının ona artık tamamen sahip olduğunu düşünen Bedran, bu rahatsız edici iktidar kavgası nedeniyle kıpırdayamama hissi ile baş edemez ve bir travmaya sürüklenir. Evliliğin gelişimi, kaza sonrasında Bedran ve karısının birbirlerine karşı yaşadıkları yabancılaşma ve en sonunda karısının evi terk etmesi, Bedran’ın bir erkek olarak “iktidar”ını tesis etme çabalarının duraklarını gözler önüne serer.

Benzer bir “eril iktidar” tesis etme çabasına *Gölgesizler*’de de rastlarız. *Gölgesizler*’de köylülerin devlet kapısı karşısındaki tedirginlikleri ve Muhtar’ın devlet görevlileri ile köylüler arasın-

daki arabuluculuk rolü, romanın yürüttüğü erkeklik tartışmasının çıkış noktası olur. Çünkü, “seçildi seçileli üst makamlardan hiçbir yazı almamış” (G: s. 26) olan Muhtar için bu görevde başarı kazanmak, hem köyde kendisini saydırmasının ve “mührüyle koltuğunun geleceğin”i (G: s. 31) garanti altına almasının, hem de gücünün ve erkekliğinin onanmasının bir koşuludur. Muhtar’ın arzuladığı genç Gülcan’ın anlatıya kattığı cinsel çağrışımlar, yitirilen gençliğe ve güce yapılan vurgu, “Muhtar’ın iktidarı”nı tartışırken “Muhtar’ın erkekliği”nin alanında olduğumuzu bize hatırlatır. Köydeki olağanüstü olayları çözmek bu nedenle görüldüğünden daha karmaşık bir problemdir.

Köyde ilk önce Cingil Nuri kaybolur. Romanda Cingil Nuri’nin karısının her gün taş yığınlarının üzerine oturup çatıdaki bayrağa bakmayı sürdürmesi (G: s. 18) ile ifadesini bulan bekleyiş motifi, Cingil Nuri’den sonra Güvercin’in de kaybolmasıyla çeşitlenir. Bu yokoluş bir namus davasına dönüşür; çünkü, bu sefer ortadan yok olan genç bir kadındır. Burada bir başka erkeklik tartışması devreye girer: Güvercin’in babası Reşit ve eniştesi Rıza’nın erkekliklerinin tesisi. Muhtar gibi, Reşit ve Rıza da Devlet’e ve Tanrı’ya uzak bu köyün “mağdur” konumundaki sakinleri, unutulmuş ve ötekileştirilmiş insanlarıdır; ancak, ilk fırsatta muktedirlerin dünyasını yeniden üreten yerleşik değerlere sahip çıkarlar. Bu sahip çıkış, iktidar olgusunun “ortak bir edim” olması düşüncesinin dramatik bir yeniden üretimidir.

Muhtar namus davasını çözme telaşıyla Güvercin’in kaybolmasından Cennet’in oğlunu sorumlu tutar; ama, onu şiddetli bir sorgudan geçirmesine karşın Cennet’in oğluna kız kaçırdığını itiraf ettiremez. Olayların çözümsüzlüğe sürüklenmesi nedeniyle Muhtar’ın içine girdiği linç psikolojisi, romandaki iktidar tartışmasını daha açıkça cinsiyetli diyebileceğimiz bir alana, fiziksel şiddetin alanına çeker. Cennet’in oğlunu hedef alan linç girişimi, hem Muhtar hem de bekçi için bir tür “faillik” çabasıdır. Muhtar ve bekçi, organik birer parçası oldukları devletin iktidarına kendilerini bu çaba ile eklemeler. Cennet’in oğlu, Muhtar’ı ve bekçiyi odasında bulunan aşk mektuplarını

Güvercin'e yazmadığına bir türlü ikna edemez. Yediği dayaktan sonra köyden gider ve yok oluşuyla Muhtar'ı yenilgiyi kabul etmek zorunda bırakır.

Muhtar bir çözüm bulmak umuduyla şehre gitmeye karar verir. O yokken gidenler birer ikişer köye geri gelir; ancak, bu yokoluşların köyde kalıcı bir etkisi olmuştur. Bu etki, parçalanmış aile bağları, güven ve anlam örgülerinde kendisini gösterir. İktidarın sürdürülebilirliği için bireylerin ortaklığına duyulan ihtiyaç, kalabalığın insanlarda yarattığı güven duygusu ile vurgulanır. Köylüler, meraklı insanlar olarak biraraya gelip kalabalıklaştıklarında uzun süredir köyde kendisini hissettiren kötü kokunun peşinden gitmeye karar verir ve kokunun en yoğun hissedildiği yer olan muhtarlık odasına gelip dayanırlar. Romanın sonunda kapıyı açtıklarında ise, kente gittiğini sandıkları Muhtar'ın tavandan sarkan cesedini bulurlar. Çok geçmeden köyde bir ölüm daha gerçekleşir: Cennet'in oğlunun beline sardığı kara yılan, kendi kuyruğunu yutarak Cennet'in oğlunun canını alır.

Muhtar'ın kaybetmemek uğruna intihar ettiği mührü gibi, köydeki hikâyeye karışmış şehir anlatısında karşımıza çıkan berberin elindeki ustura ve traş için sırasını bekleyen müşterinin elindeki zindan karası tespih, Cennet'in adını bir türlü öğrenemediğimiz oğlunun kara yılanı, bekçinin omzundan indirmedeği mavzeri, "faillik" çabası içindeki erkeklerin "erkeklik"lerinin ve "güç"lerinin ikonları olarak değerlendirilebilecek sembollerdir. Muhtar'ın boynunda yağlı urganla ve Cennet'in oğlunun da vücudunu saran kara yılanla ölmesi hem birbirini çağrıştırır hem de urgan ve yılanın simgesellikleriyle fallik çağrışımlar uyandırır. Bu çağrışımları dikkate aldığımızda, *Gölgesizler*'de ölümün, erkekliğin sarsılmasının, gücün ve iktidarın kaybedilmesinin peşinden geldiğini fark ederiz.

Daha önce de belirttiğim gibi, *Bin Hüzünlü Haz*'da anlatıya damga vuran bir toplumsal cinsiyet vurgusu yok. Bu nedenle bu romandaki iktidar tartışması ile erkeklik tartışması arasında diğer romanlara kıyasla daha mesafeli bir ilişki bulunduğunu söyleyebiliriz. *Binbir Gece Masalları*'ndaki fakir oğlan ço-

cuğunu hatırlatan Alaaddin ismi, anlatıcının tanımadığı, yüzünü hiç görmediği ama peşinde olduğu ve bulmak için çırpındığı Alaaddin'in bir erkek olduğunu düşündürüyor. Anlatıcı onu bulduğu âna ilişkin hayaller kurarken, Alaaddin'le "dursuz duraksız seviş"mekten, "kıyasıya dövüş"mekten söz açıyor. (B: s. 21) Yazar/anlatıcının dişil bir sesi temsil ettiğini düşünmemiz ancak bu ikircikli aşk ilişkisini heteroseksüel bir alana yerleştirmemizle mümkün. Bütün bu sevişme-dövüşmelere ilişkin hayallerine karşın anlatıcının, Alaaddin'i neden aradığı sorulduğunda tutarlı bir cevap verememesi, onun sevgilisi olmadığını söylemesi, arayışını gizemli bir maceraya dönüştürür:

[G]ülüşünün yankılarına bulanmış alaycı bir sesle bana, Alaaddin'in sevgilim olup olmadığını sordu. Değil, dedim. Hani, dedi; mektupla, telefonla, bilgisayarla aşk falan? Hayır, dedim. İnanmamıştı. Peki, dedi gene de, alt dudağını dişleyip sustu, berbat bir şey yemişçesine yutkundtu ve yeniden sordu; sevgilin değil yani? Değil, dedim. Niye arıyorsun o halde böyle fellik fellik, alacak verecek davası mı? Yok. Kan? Hayır. Hımmmm.... Evet. Peki niye arıyorsun o halde? Hiç... Öylesine mi? Evet, öylesine... Anladım, dedi. (B: s. 44)

Anlatı ilerledikçe, Alaaddin'in sesini duyduğunu söyleyen yazar/anlatıcının Alaaddin'i arayışı da bir iktidar kavgasının parçası olur. Anlatıcı pek çok maceradan sonra Asip Dağı'nın eteklerine geldiğinde, kendisini, Alaaddin'in kardeşinin, iktidara ortak olmasın diye boynunu vurdurtmak üzere Alaaddin'i aradığı bir başka hikâyenin içinde bulur. Bu taht kavgasının ele alınışı, güçlüden yana taraf olan, kese kese altınlar karşılığında veya korkudan itaatkâr kesilen, canla başla Alaaddin'i bulmak için uğraşan kalabalıklara yaptığı vurguyla, iktidarda tutunmanın kalabalıkları etkilemeye bağlı olduğunu hatırlatır.

Bin Hüzünlü Haz'daki arayış, varlık-yokluk, aşk, bağlılık, ölüm gibi temaların içinden geçerek çeşitli duraklarında bireyin kendisini var edişi ve bir diğer bireyin içinde eritişi üzerine tartışmalar barındıran bir yol haritası çizmektedir. Bu yol haritası, sadece iktidar kavramını değil, yalnızlığı, anlaşılmamayı,

bütün bunlarla baş edebilmek için cümlelerin içinde kaybolma arzusunu da çevreler ve okuru tüm olasılıkların söz sahibi yaptırdığı ve “belki”lerle birbirine eklendiği bir atmosferde kendisiyle baş başa bırakır. Tüm olasılıkların eşdeğerde olduğu bu atmosfer nedeniyle, romanın sonundaki cinayet de sisler arkasında ve çözümsüz kalır.

Toptaş’ın son romanı *Uykuların Doğusu* da düş ve gerçeği iç içe geçiren anlatısı nedeniyle, benzer bir belirsizlik ve tekinsizlik ekseninde ilerlemektedir. Romanda anlatıcının hikâye yazma serüvenine eşlik eden Haydar’ın çeşitli şekillere bürünen bedeni, gerçekçi olarak işaretleyebileceğimiz öyküleme düzleminde de düşsel unsurlar bulunduğunu düşündürür: “*ellerini ceplerine sok[an]*” (U: s. 22) ve anlatıcının camdan izlediği sokakta dolaşan Haydar, bir anda “*camları tırmalay[an]*” (U: s. 40) farklı bir bedene bürünmektedir. Yaşadıkları hikâye edilen adamın bedeninde de âni değişiklikler olur: uğradığı haksızlığı anlatmak için çırpınan bu adamın birden kuyruğu ortaya çıkar. (U: s. 19)

Romanda bedenler biçimden biçime girerken bir yandan da sıradan insanların hayat mücadelesi çarpıcı ve şiirsel bir dille ifade edilir. Kuyruklu adamın şehrin uzak köşelerine doğru yola çıkmasıyla romanda bir imgeler sağanağı başlar: “*sarı benizli ihtiyarlar*”, (U: s. 42) elleri sigillerle kaplı “*uzun boylu bir hokkabaz*”, (U: s. 47) anlatıcının camdan seyrettiği dilenciler ve “[g]öğsünde savaş madalyası taşıyan, kısık boyunlu” (U: s. 55) ihtiyar, adamın karşısına çıkıp “*avuçlarını pembe mendiller gibi minik minik açarak*” (U: s. 63) yalvaran çocuklar ve bu çocukları Haziran sopasıyla kovalayan süvari, (U: s. 65) insanların hayat denen macerada genciyle yaşlısıyla bir güç savaşımının ortasında olduklarını düşündürür.

Anlatıcının camdan gördüklerinin ve hikâyesini yazarken düşündüklerinin etkisiyle aklına üşüşen çocukluk anıları da bu savaşımı belirginleştirir. Anlatıcının, karısını “*kınalı bir sessizlik halinde yavaş yavaş bozkırın derinliklerinde*” (U: s. 124) bırakarak kente gitmeye yeltenen dedesi Cebrail, ondan “*küçücük bir fiske bile*” (U: s. 190) yemediği halde korkan ve yıllar son-

ra eve bir radyo getirip “[s]essizliğini türkülerle şarkıların arkasına” (U: s. 235) saklayan oğlu, yani anlatıcının babası, güç çekişmesinin aile içindeki yansımalarını gözler önüne serer. *Sonsuzluğa Nokta*’daki kıpırdayamayan erkek imgesi, romanın sonlarına doğru kendisini gösterir: Önce elleri, sonra kol ve bacakları doktorlar tarafından birer birer kesilen ve sonunda salt bir gövde halinde yaşamaya çalışan anlatıcının dayısı, anlatıya grotesk bir varlık ve iktidar tartışması katar.

Erkek olmanın “güç”le özdeşleştirildiği bir coğrafyada, erkekliğin onaylanması ile ilgili korkuların toplumsal yaşamı etkileyen, merkezi bir yer edinmesi kaçınılmazdır. Bu korkular, sadece bireylerin kimlik inşa süreçlerini değil, politik iktidar ile meşruiyetin arka planındaki savaşımın izlerini de çerçeveler. “Kalabalık” olmak bu çerçevede ön plana çıkar. Birey, yalnız kaldığı ölçüde güçsüzleştiği ve savunmasızlaştığı için, güçlü olmak, kaçınılmaz bir şekilde kalabalık olmakla ilintilidir. Toptaş, romanlarında iktidar olgusunu ele alırken, hem bireyin kendisini var etme çabasına hem de kalabalıklar içinde tutunma çabasına eğilmektedir. Bu şekilde, anlatılarda varoluşçu bir iktidar eleştirisinden yola çıkan ve halka halka genişleyerek toplumsal cinsiyete ve politik aidiyete dek uzanan bir tartışmaya doğru yol alınmış olur.

Hasan Ali Toptaş ve iktidarla hesaplaşma

Güçle, iktidarla ve kalabalıklarla yürütülen bu hesaplaşma, tüm Toptaş metnlerinin ortak paydasıdır. Hasan Ali Toptaş’ı Ahmet Hamdi Tanpınar’a, Yusuf Atılgan’a ve Oğuz Atay’a yakın tutan unsurun da yalnızlık üzerine düşünmesi ve gücün ve kalabalığın simgelediği iktidar duygusuyla hesaplaşmaya çalışması olduğunu düşünüyorum. Tanpınar’ın, Atılgan’ın, Atay’ın edebiyatımıza kazandırdıkları huzursuz, aylak, tutunamayan erkekler de Toptaş’ın gölgesiz erkekleri gibi aslında kalabalıklar karşısında kendilerini güçsüz ve yalnız bulan, ama mağduriyet elbisesine de bir türlü sığamayan erkekler. Buradaki yalnızlık, varoluşsal bir tekbaşınalık duygusuna ek olarak, dayanıklı-

lık, cesaret ve güç gibi unsurların erkekliği tanımlayan unsurlar olarak benimsendiği bir kültürde dayanıklı, cesaretli ve güçlü olamamaktan kaynaklanan bir yalnızlığı da kastediyor. Dolayısıyla, bu erkekler, iktidar ve güç gibi olguları sorgularken, toplumun onlara dayattığı erkeklik tanımını da sorguluyor.

Babasının gölgesinden kaçmak için şehre gelen Bedran, taşıdıkları silahlarla yere daha güvenli basan Turan ve İsvan, suçtan arınmışlığı nedeniyle tedirginlik duyan ama sonunda bir başka cana kastedebilecek kadar değişen Alaaddin, köydeki kayboluşları çözemediği için Atatürk'ün soluk portresine bakarak mührünü masaya bırakan ve sonra intihar eden Muhtar, namusunu bir türlü temizleyemeyen Reşit, hayalindeki sevgiliye yazdığı aşk mektupları yüzünden kız kaçırmakla suçlanan ve aklını yitiren Cennet'in oğlu ve Cebrail dedesinden, babasından ve deli dolu dayısından gördüğü "erkek adam" hallerini birleştirip bir çıkar yol bulmaya çalışan *Uykuların Doğusu*'nun anlatıcısı; *Huzur*'da Mümtaz'ın, *Aylak Adam*'da C.'nin ve *Tutunamayanlar*'da Turgut Özben'in geçtikleri yollardan geçiyor. Bu yolu, delilikle, cinnetle, intiharla veya ortadan kaybolma ve hayallere sığınma gibi imkânlarla çerçevelenmiş bir şekilde sunulan bir "iktidar arayışı" olarak tanımlayabiliriz. Tanpınar'ın *Huzur*'unda intiharıyla sevdiği kadını ondan kopartan Suad'ın hayaletiyle karşılaşan Mümtaz'ın korku içinde bir cinnete kaçışını¹² düşünelim; veya *Aylak Adam*'i ölümle bitirmeyi tasarladığını ancak fazla melodramatik olacağını düşünerek C.'nin "bir çeşit melankoliye, hatta deliliğe varabileceği hususunu" okura bıraktığını söyleyen Yusuf Atılgan'ı¹³ hatırlayalım. Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ında arkadaşı Selim Işık'ın intiharının izini süren ve bu süreç boyunca kendisinin bir tutunamayan olduğunu anlayan ve gözlerden kaybolan Turgut Özben'i de örnek verebiliriz. "İktidar" kurma çabası, bu karakterlerin hepsinin hayatında göze çarpan bir sorundur.

Toptaş'ın romanlarında hem kural koyucu ve baskıcı, ger-

12 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 368-374.

13 Aktaran: Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, 1997, s. 220.

çeği örtbas eden ve yukarıdan aşağıya etki eden, geleneksel diyebileceğimiz bir iktidar anlayışı, hem de insanların ortaklaştığı bir alanda ve karşılıklı bir alışveriş içinde gerçeği üreten bir sistem olarak tanımlayabileceğimiz, ipuçlarını Arendt ve Foucault'da bulduğumuz türden, sadece yukarıdan aşağıya değil farklı yönlerde etki eden, yenilikçi bir iktidar anlayışı karşımıza çıkar. Anlatılarda bu iki iktidar anlayışının iç içe geçtiğini görürüz. Romanlarda iktidar kavramı, sadece “yukarıdan aşağıya” doğru değil, aynı zamanda “aşağıdan yukarıya” doğru da incelenir ve böylece mağduriyet ve mazlumluk öykülerinin içine saklanmış güç söylemleri ortaya çıkar. Aşağıdan yukarıya doğru bakıldığında, mağdurun ve mazlumin iktidarsız ve güçsüz olduğunu söylemenin olanaklı olmadığı göze çarpar.

Hasan Ali Toptaş'ın anlatıları, köy ve kent, gerçek ve hayal, şimdi ve geçmiş zaman arasındaki geçişler ile kayganlaştırılmış bir zaman-mekan düzleminde, makro iktidarlara karşısında mikro iktidarlara kurulduğunu, bu iktidarlara örselenip, parçalanıp, yıkılıp yeniden yeniden kurulduğunu, erkeklik denen şeyin de bu devrim olduğunu ortaya koyarak Tanpınar'ın, Atılgan'ın ve Atay'ın, mağdur, mazlum ve muktedir olmayı sorguladıkları anlatılarına eklenmektedir. Toptaş'ın yokluk, yokolma, parçalanma, iç içe geçme, merkezsizlik, değişme ve birbirine dönüşme gibi motifleri kullanarak yaptığı iktidar eleştirisi, sadece toplumsal cinsiyet dinamiklerini daha yakından incelemek adına değil, güç denen olguyu toplumsal ve tarihsel bir çerçevede sorgulamak ve bu olguyu politik düzlemde, istikrar ve düzen tutkusunu da içine alacak şekilde yeniden düşünmek adına da önemli.



Çizim: Ebru Ağca, Illufabrik, Leipzig. Konuşma balonundaki yazı: Bir Edebiyat Tanrısı var.

Gözlerinden pembe buğular saçarak, otuziki dişini gökyüzünün maviliğine batıra batıra gülemeyen binlerce, milyonlarca insanın onca gülüşü nereye gizlediklerini düşündüm o an. Bu insanların, dedim, ya gülüş pınarları kurutuldu bir bir, ya da gülüşlerini biryerlerde gizliyorlar. Sanırım erkek göğüs ceplerinde, kadınlar da çekmecelerinde. Diyorum ki, göğüs ceplerini ters çeviriversen, çekmeceleri açtı açtıversen gökyüzüne kanatlanmış gülüşler ortalığı nasıl da civıltıya boğar kimbilir?

"Bir Gülüşün Kimliği", Bir Gülüşün Kimliği

Varlığının bilincine varılsın ya da varılmasın, her insanın içinde bir orkestra vardır, diye düşünürüm ben. Vardır var olmasına da; kimisi şefini bulamadığı için insan ömrü boyunca bir tek nota çalamaz, kimisi de ilkel çalgılardan oluştuğu için insanı alıp biryerlere götürmez.

"İçimdeki Orkestra", Bir Gülüşün Kimliği

“Bin Edebi Haz” Ajandası

ERSİN ALTAY

2005 Tüyap Kitap Fuarı’nda, yorgun bir tavşan gibi büzülmüş onca kitaba bakıyordum. Hayat dediğimiz muhteşem dağınıklık genişliğini bir kez daha yineleyerek kendi bildiğince akıyordu. Derken okuduğum cümle beni bir romana çağırdı: Hatta, böyle zamanlarda yastığın hizasından eşyalara doğru bakarken, çoğu kez, insan herhalde uykudan kalkınca hemen uyanmıyor da, bir şeyler gördükçe, o gördüğü şeyler kadar parça parça uyanıyor, diye düşünüyordum. *Uykuların Doğusu* (1) ile başladı BIN EDEBİ HAZ.

Bir şehre bakmanın kaç türlü yolu varsa diyordu, dünyanın arzularla kurulup düşüncelerle yıkılan hayali bir tat olmasından bahsediyordu, gök sümüklü çocuklar... İlk bölüm sonrası “yok böyle bir haz” ve “yazarımdır” zihnimde. Sizden önce; ama her şey renksiz, bir o kadar sönük hissinin edebiyattaki karşılığıydı. Artık kimi okuyacağımı biliyordum.

Kasım 2006’da *Yalnızlıklar* (2) adlı eserin tanıtımını görünce kitap ekinde, akşam alıp okudum. Hâlâ ezberimdedir. “Yalnızlık bir boşluktur / içimizde; / sisli yamaçlarında babalarımızın / dev gölgesi dolaşır. / Babalar ki, / bizde bitmeyen upuzun tiralardır; /... / Babalar, alınlarımıza yazılmış yalnızlıklardır.” (Y: s. 35) Tiyatroda sahnelenince en önden izledim *Yalnızlıklar*’ı (5

Aralık 2006). Uçurumları giyinmektir, sizin size yokuşunuzdur, her terekede olandır, alıp karşına kendini öteki kendinlerle konuşmaktır... Yalnızlıklar atlasından bende kalanlar. Yazarımı okudukça yalnızlığa yükseliyordum.

Mart 2007'de izini sürüp bulamadığım *Ölü Zaman Gezgini* (3) yayımlandı. Şimdi de öyküde özgünlük zamanıdır. Uçuşan buhar ellerini silmiş zamanın gözlerinden... Her biri defalarca okunacak öyküler ki Balkon başucumda...

Yazarımız, Ekim 2007'de *Harfler ve Notalar* (4) ile sevindirdi biz okurlarını. Denemede de özgünlük. Kitap fuarına gelen herkes okumalıydı, otuz sekiz okurla buluşturdum. Günlerce de tekrarladım: Hatta gün gelir, üzerinde ot bile biterdi bu rüzgârların.

Hayatımızı kelime kelime genişletiyordu.

Temmuz 2008'de *Şonsuzluğa Nokta*'yı (5) okudum. Yalnızlığın işlettiği kır kahvesi, içimdeki sinsi ve silik hayvan, trompet olmak istiyorum, dünyayı daraltan eşyalar, kalabalıktan korkma, minibüse piyango bileti alma, düşsel köpek yavruları... Bu nasıl bir dil, nasıl bir kurgu? Okumadım, kayboldum.

Artık ben onu sırf haz almak için değil de, bu yazmanın güzelliğini görmek için de okuyordum sanki. (sayfa 58, Bin Edebi Haz Ajandası)

Ağustos 2008'de *Gölgesizler*'den (6); köyde herkesin bir yok'u mu vardı, dışarısı iskelet dolu, kar neden yağar cümleleri aklıma ilk gelenler. Bir de; yalnızca aşka yüklü bir hamal, uçurumları öfke dolu bir sesle, ağzına düşsel bir çırac almış geveliyordu... Artık sandığımdan da iyiydi.

Gerçeğin kokusuyla tatlandırılmış bir düştü.

Eylül 2008'de okuduğum *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda (7) eve geliyorum diye gene döne dolaşa sizin benzerliğinize gelirim diyordu, anlatıcılar değişiyordu, ala köpeği görüp çınarlı kahveye uğruyordunuz. Hasan, Hamdi, dede oluyordunuz. Artık anlatıldığından da iyiydi.

Satırların arasındaydım... Kitabı masaya bıraktım, okuyuşumu bıraktım... (En son, Küçükçekmece)

Ekim 2008'de okuduğum *Bin Hüzünlü Haz* (8) edebiyatın doruğuydu. Çöp boyunlu çıraclar, oracıkta boşluğa başı-

mı yaslayıp, zamanın yüzüne saçılan küçücük küçücük yıldızlara bakmak istiyordum, zihnimde... Renkler perde perde solmaya başlar, yaşanmış olabilirliklerin belleğimde kalan tortularıyla birlikte Alaaddin'i arıyordum. Artık olduğundan da iyiydi.

Alaaddin'le göz göze gelen biri daha vardı.

20 Aralık 2008'de Bilgi Üniversitesi'nde adına düzenlenen sempozyum benim içindi de. Yokluğun yazılmış şekli, rüyasındaki yazarın kâtibi... 28 Şubat 2009'da *Gölgesizler* sinemadaydı. Gölgem ve ben oradaydık. İtiraf ediyorum, atın çocuğu öldürdüğü sahneye bakamadım.

Mart 2009'da okuyabildiğim *Yoklar Fısıltısı* (9) sonrası, yeni baskıları niye yapılmaz dedim durdum. Toz tanecikleriyle birlikte bir sokak düşmüştü yere... Mayıs 2009'da okuduğum *Ben Bir Gürgen Dalıyım* (10) ile çocuktum. O yaşlarda ve sonrasında beni buluşamadığım kitaplar ile edebiyattan soğutan eserlere inat. Yaprak yaprak ürperiyordum, kokuca konuşuyordum.

Duyarlı gürgenden buraya kadar, derim.

Bir Gülüşün Kimliği (11) ile buluşamadım henüz. Yeni roman'ı (12) bekliyorum. "Gene, derken, sözgelimi, kimi zaman, derim, ikide bir, sanki, düşsel" kelimelerini göreceğiz sanırım. "Uçurum, hatta, ola ki, öyle ki, tabii, ... kılığında, ... özetiyle, ... suretinde, durup dururken, gözlerimi dikip, çivilenip, ak sakallı ihtiyarlar, kıpırtı, karaltı, kuş, kahve, hamal, dayı, çırak, palas pandıras..." kelimelerini de.

Bakışlarında kadeh ışıltıları taşıyan meze satıcılarını ve kanişlerden saçılan şampuan kokulu yolları geçtim. Maske hamallarıyla uğraşmaktan vazgeçtim.

Yeni tanıştıklarımın bazılarına, kendimi tanıtırken, Hasan Ali TOPTAŞ dediğim oluyor. Tanısınlar ve okusunlar. Bir de Usta diye bir film izledim. Usta'ya gittim diyorum ve ekliyorum, Ankara'ya değil, filme. Yazarların bir numarasının satırlarında kaybolunca ikide bir ziyaret aklıma gelmiyor değil.

En güzel kimliklerimden biridir Hasan Ali Toptaş okuru olmak. Bu yolculuk sürecektir. Bu ajanda bitmez.

Onca edebi haz dolu eser sonrası, Nobel ne ki.

15 Ocak 2010

İnsanlar isterlerse her şeyi, ama hemen her şeyi bir tür silaha dönüştürebilirlerdi çünkü. En çok da sevgiyi elbette, alışılan yaşam biçimlerini, alışılacakları...

Sonsuzluğa Nokta

Bir bakıma, iyilik dediğimiz şey kötülüğe yaklaşma konusunda şiddetle burun kıvrırken, kötülük daha cesur davranıp (belki de korkup) ona yaklaşmayı göze alabiliyor...

Bin Hüzünlü Haz

Söyleşimlilik ve Çokseslilik Bağlamında Olağan ve Olağanüstü *Ölü Zaman Gezginleri**

AYŞE (EZİLER) KIRAN

Bütün sesleri içeren bir sesle, anlattı durdu.

Hasan Ali Toptaş, "Karanlık Beyaz"

Giriş

Toptaş'ın öykülerini içeren *Ölü Zaman Gezginleri*, yalnız yazarın romancı kimliğine ışık tuttuğu için değil, öykülerinin bütüncüllüğü, anlatımının biricikliği, dilinin ve kurmacasının yetkinliği, biçiminin kendine özgü ama anlaşılır olmasıyla da çok önemlidir. Sözü edilen bu niteliklerin hepsi, ayrı bir çalışmanın konusu olabilir. Toptaş'ın anlatılarında benöyküsel** anlatıcılar olağan ile olağanüstü ve olağandışını, büyük bir ustalıkla eklemlemektedirler. Benöyküsel anlatıcıların çoğu kendi "ben"leri içinde bir de kendilerinden farklı bir "başka"sını, "o"yu, "onlar"ı

(*) Bu çalışmanın ilk biçiminin bir bölümü 2003 yılında bildiri olarak sunulmuş, tümü ise yayınlanmıştır. Yedi yıl sonra aynı yazıya baktığımda, öyküleri yeniden okuduğumda daha söylenecek şey olduğunu gördüm. Makale üzerinde yaptığım çalışmalar yazının hem içeriğini hem de biçimin çok değiştirdi. 2010'da yeniden ele alınan bu çalışma, konusu aynı olsa da, artık aynı çalışma değildir. (Bu yazının daha önce yayınlandığı kaynak: *Yom Sanat* dergisi, Sayı: 12, Mayıs-Haziran 2003. H.N.)

(**) Bir anlatıyı "ben" adını kullanarak öyküleyen metin kesiti ya da dilbilimsel birim.

barındırmaktadırlar: “ben” ve “o”. “Ben” ve “başkası” (o) aynı öznenin en az iki yüzü olduğu için, biz çalışmamızda aynı öznenin değişik yüzlerini “ben 1”, “ben 2”, “ben 3”... olarak göstereceğiz. Bu değişik yüzler, metnin bir iç devinimi olduğunu sezen Mihail Bahtin’in geliştirdiği söyleşimlilik ve çokseslilik kavramları açısından da incelenebilir. Öyküler bu çerçevede ele alındığında, “ben”ler anlatı içinde sözü, anlatımı üstlendikleri anda, dikkatli bir okur, metinde birden fazla, birbirinden farklı, değişik sesler duymaya başlayabilir. Bu farklı “ben”lerden kaynaklanan değişik sesler iki farklı bakış açısından incelenebilir.

Söyleşimlilik söz konusu olduğunda, birbirinden farklı(laşmış) iki “ben”, zaman ve uzamı farklı iki ayrı iletişim durumunda söz üretirler. Bu ayrıma karşın iki farklı söylem karşılaşabilir, eklemlenebilir, birbirine karışabilir. Artık tek sesli bir metinden uzaklaşmış olur. Yazınsal yapıtlarda, yazar, özellikle, benöyküsel anlatıcıları, kahramanları ve söylemlerini “sahneye koyarken” bu ilişkiye dikkat eder. Örneğin anlatımı üstlenen dışöyküsel* ya da içöyküsel** anlatıcının kahramanların söylemlerini dinlemesi, düşüncelerini sezmesi ve aktarmasıyla metin dokusu içinde iki sesin birleşmesinden oluşmuş tek bir ses duyulmaya başlanır. Yazar iki sesi öyle ustalıklarla birleştirir ki, iki ses duyulmasına karşın kaynakları güvenilir bir biçimde saptanamaz.¹

“Eğretileme ile müzik alanından alınan çokseslilik terimi, anlatıcının yanında bir ya da birçok kahramanın da sesini duyurur; anlatıcının sesi diğerleriyle özel bir biçimde karışır, ancak sesler arasında değer bakımından bir üstünlükten söz edilemez.”² Çok-

(*) Bir anlatıda olaylara karışmayan, bireysel bir varlığı olmayan, yalnızca bir ses olarak öyküleme yapan metin kesiti ya da anlatıcı.

(**) Bir anlatıda hem olaylara karışan kahraman, hem olayları “ben” adını kullanarak öyküleyen kişi.

1 Ruth Amosy ve Dominique Maingueneau yön. *Yazınsal İncelemelerde Söylem Çözümlemesi* (L'Analyse du discours dans les études littéraires), P.U.M., Toulouse 2003, s. 104, 135 ve 258.

2 Aleksandra Nowakowska, “Söyleşimlilik, Çokseslilik: M. Bakhtine’nin Rusça Metinlerinden Çağdaş Dilbilime”, *Söyleşimlilik ve Çokseslilik. Dilbilimsel Yaklaşımlar* (Dialogisme et polyphonie, Approches linguistiques), De Boeck.duculot yay., Brüksel 2005, s. 23.

seslilik söyleşimlilikten, özellikle, aktarılan söylemle ayrılarak, birden fazla bakış açısını biraraya getirerek eklemeler³ ya da üst üste bindirir. Söyleşimlilikten farklı olarak dışöyküsel ya da içöyküsel anlatıcı bir orkestra şefi gibi, sözü değişik kahramanlara dağıtır, sözlerini sahneler, bir orkestra disiplini içinde sunar.⁴ Bu nedenle “söylemek”, “demek”, “düşünmek”, “içinden geçirmek”, “mırıldanmak”, “sormak” gibi sözü işaret eden fiiller ve zamanları, sözün üstlenilmesini ve sözü üstleneni gösterir. Bu dilsel göstergelerle, okur kaynağını (ben) saptayabildiği birden fazla sesin söylemini ayırmsayabilir.

Bu saptamalar çerçevesinde birden fazla kimliğe bölünmüş benöyküsel anlatıcıların, kahramanların, anlatıcı-kahramanların; aynı anda, aynı yerde farklı uzam ve zamanların, gerçek evren ile bütünleşen kurmaca evrenlerin bu yapıtta yazarın ayrıcalıklı izlekleri olduğu söylenebilir.

Gerçeğimsi/gerçekçi öyküler

On altı öykü arasında gerçeğimsi ya da gerçekçi olmaya yaklaşan üç öykü bulunmaktadır.

Bunlardan birincisi “Neredesin Gringo?”dur. İçöyküsel* anlatıcı (ben), Gringo (Aşağılayıcı kullanımla İngilizlerin, Amerika Birleşik Devletleri’nde oturanlara verdikleri ad. Yazar burada aynı zamanda metinlerarası bir ilişki kurarak Carlos Fuentes’in “koca Gringo” başlıklı metnine de gönderme yapmaktadır.**)) adını verdiği, o anda yanında olmayan çok özlediği eski bir erkek arkadaşına seslenmektedir. Anlatıcı “*Hiç kimse-nin uzlaşma ânında kendisi olamayacağını düşünerek*”, kimi zaman “ben” ve “sen”i “*iki suskun yolcu*” (Ö: s. 78) olarak “biz”le birleştirse de bu “sen” anlatıcının onu düşündüğü an ve yer-

3 Amosy ve Maingueneau, Yazınsal: s. 65.

4 Jacques Bres, “Söyleşimlilik, Çokseslilik: M. Bakhtine’nin Rusça Metinlerinden Çağdaş Dilbilime”, Söyleşimlilik ve Çokseslilik: s. 58.

(*) Bir anlatıda hem olaylara karışan kahraman, hem olayları “ben” adını kullanarak öyküleyen kişi.

(**) Sayın Mesut Varlık’a bu uyarısı için teşekkür ederim.

de karşısına çıkmaz; geçmişte (ya da düşte) kalır. Anlatıcı “Öyle çoktun ki, yoktun” (Ö: s. 77) diyerek, “sen”i yineleyerek, ya da kendisine seslenerek onu var edemeyeceğinin bilincindedir. Öykü, benöyküsel anlatıcının oluşturduğu ben/sen bağıntısı üzerine kurulmuş olmasına karşın, “sen” hiç söz almadığı, hiç “ben”e seslenmediği için, benöyküsel anlatıcının bir göndergesi, başka bir deyişle, nesnesi olmaktan öteye gitmemektedir. “Ben” de, “sen” tarafından bir özne olarak kabul edilmediği için “ben”in anlattıkları tek sesli bir içsöyleşim (hatta bir sayıklama) olarak kalmaktadır.

“Yabu” başlıklı öykü, tanık konumunda olan, içöyküsel anlatıcı-kahraman “ben”in (ben 1) on iki yıl önce yaşanmış bir olayı kendi yaşadıklarıyla birleştirmesiyle oluşmuştur. Birinci öykünün ilk bölümünü “Enver” adlı bir kahraman (ben 2), ikinci bölümünü Yabu adında (ben 3) durmadan ağlayan, kendisine deliymiş gibi davranılan eski bir kaçakçı anlatır. Başkahraman olan Yabu, Suriye sınırındaki torunlarına bayramlarda hediyeler götürmektedir; ancak hediye iletilmesine izin verilmediği için hep hediye paketleriyle geri dönmektedir. Terör olaylarının başlamasıyla kaçakçılık yapamaz, fakir düşer, artık hediye alamaz olur. Bir bayram gene hediye götürmek ister torunlarına, ama hiçbir şeyi olmadığı için, çöplükte bulduğu bir teneke kutuya ot doldurur.

Öyküyü dinledikten sonra adı verilmeyen içöyküsel anlatıcı-kahraman (ben 1) ve arkadaşı Enver (ben 2) eve dönerler. Yabu (ben 3) bir türlü öykünün sonunu anlat(a)madığı için Enver onun niçin delicesine üzgün olduğunu anlayamaz. Ama içöyküsel anlatıcı (ben 1) Yabu’nun niçin o denli hüznlendiğini, hatta delirme noktasına geldiğini bir tanık olarak o gece anlar. İçöyküsel anlatıcı arkadaşına, “o gün, tel örgüde” kendisinin “nöbetçi” olduğunu söyler ve ekler: “Suriye’den gelenlerle Türkiye’dekilerin görüşmesi ve hediye alıp vermeleri ilk kez serbest bırakılmıştı.” (Ö: s. 88) Böylece başlangıç ve gelişme durumunu Yabu’nun (ben 3) yaşadıklarından oluşan bu öyküyle, sonuç durumu içöyküsel anlatıcının (ben 1) bildikleriyle bütünleşmiş, çok gerçekçi bir anlatı on iki yıl aradan sonra kur-

gulanmış olur (ben 2 + ben 1). Sonuç durumunu, yaşamış olan içöyküsel anlatıcı (ben 1) olumlu bir kararın hangi sonuçları doğurmuş olduğunu on iki yıl sonra öğrenir ve arkadaşı Enver'i bilgilendirmiş olur.

“ben 2”		“ben 1”
On iki yıl önce	+ *	On iki yıl sonra

Bu öyküde içöyküsel anlatıcı-kahraman sözü kendisinden başka kahramanlara vermekte, öykü söz bildiren fiillerle eklemelenmektedir: “*diye sordu*”, “*mırıldandım*”, “*dedi*” (2 kez), “*diye sordum*”, (Ö: s. 84) “*anlattığına göre*”, (Ö: s. 85) “*sustu*”, (Ö: s. 87) “*dedi*” (5 kez), “*diyerek*”, “*düşünüyorum*”, “*sordum*”, “*bilmiyorum*”. (Ö: s. 88) “Demek” fiilinin sık kullanımı, kahramanlarının sözlerinin doğrudan söylemle aktarımı birden çok sesin karışmadan duyulmasını sağlamaktadır.

Kitabın son öyküsü “Herkes Gibi Safa Bey” sıradan bir olayı ve kahramanını dışöyküsel anlatıcı (üçüncü tekil kişi “o”) ile Safa Bey’in bakış açısından anlatmaktadır. Dışöyküsel anlatıcı, Safa Bey’e önce dışarıdan bakar, sonra öylesine yaklaşır ki içinden geçenleri söze döker: “*Safa Bey sarı bıyıklarını didikleye didikleye kendi içinde geziniyor, belleğinde bir şeyler arıyordu.*” (Ö: s. 136) Bu da yetmez dışöyküsel anlatıcıya; düşüncelerini kahraman yerine o dile getirmeye başlar: “*Süt takımıyla likör takımı arasında da herhalde bir fark olmalıydı. Sonra, mezeler? Önce sıcaklar mı alınır, soğuklar mı? Hangi meze hangi içkinin yol daşdır? Kadehin bile bir tutuluş biçimi vardı mutlaka. Dahası, içki içmek, cam kaplarla mideye alkol taşımacılığı değildi herhalde.*” (Ö: s. 134) Dışöyküsel anlatıcı Safa Bey’in sözlerini mi aktarıyor (“herhalde”, “mutlaka” gibi öznelliği gösteren sözcükler, soru tümceleri)? Yoksa onun yerine mi konuşuyor? Görüldüğü gibi bu bölümde, dışöyküsel anlatıcı ile kahramanın ses-

(*) +: Eklemlenmeyi gösterir.

leri birbirine karışarak söyleşimlilik oluşturuyor. Ancak dışöyküsel anlatıcı Safa Bey ve diğer kahramanlara dolaysız anlatım-la da söz vererek onların seslerini söz fiilleriyle duyuruyor: Safa Bey “sordu”, (Ö: s. 135) “düşündü”; (Ö: s. 134) “mırıldana mırıldana”, “dedi”, (Ö: s. 135) “dedi” (3 kez); garson “dedi” ve şoför “dedi”. (Ö: s. 136)

Bir gün içip sarhoş olmaya karar veren Safa Bey bir dönüşüm geçirerek çok mutlu olur; büyük nefret duyduğu oturduğu sokağa başka bir yoldan gitmek ister, ama yılların alışkanlığı buna izin vermez, gene aynı sokağa girer. “Sokağa girerken ‘Demirci Efe Sokağı’ yazan tabelayı görmemişti; görse de, gördüğünü okuyamayacak kadar mutluydu.” (Ö: s. 137) Bu son derece gerçekçi öykü başlığının da belirttiği gibi, her gün yaşanabilecek bir olayın, her gün karşılaşılan bir kişinin, hatta defalarca öyküsü yazılan,⁵ sevilen bir öykünün nasıl (yeniden) yazılabileceğini göstermesi bakımından önemli görünmektedir.

Bölünmüş kahramanlar

Ölü Zaman Gezginleri’nde hem anlatıcı hem de kahraman olan içöyküsel anlatıcılar okurun karşısına en az iki kimlikle çıkmaktadırlar. Bu anlatıcılar zamanı ve uzamı farklı olan en az iki ayrı evrende yaşadıklarını öne sürerler. Bazıları bu bölünmüşlüğün bilincinde olarak bunu dile getirirler. Bunlar “gerçekçi özne”lerdir. Kimileri de gerçeikle düş evrenini, gerçeikle kurmacayı bir tek evren içinde algılayarak zaman, uzam, nesne ayrımı yap(a)mayarak kendilerine olağandışı ve/ya da olağanüstü bir evren yaratırlar. Çoğu zaman gerçeklikle bağdaşmayan yarattıkları bu evreni birbirinden ayırmalarına karşın, kendilerini anlamakta ve anlatmakta zorluk çekerler. Bu tür öznelere “şiirsel özne”⁶ denebilir.

5 Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar “Abdullah Efendi’nin Rüyaları”. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Nermin Yazıcı, *Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Hikâyelerinde Anlatıcı ve Kahramanlar*, Berikan Yayınları, 2009.

6 Coquet, J.-Cl. (1984). *Le discours et son sujet t. I*. Klincksieck, Paris pp. 180-185.

Bölünmüşlüğü'nün bilincinde olan kahramanlar: Gerçekçi öznel

Ölü Zaman Gezgini'nin iki öyküsü dışında tümü birinci tekil kişiyle (ben) yazılmıştır (O öykülerin birinden ["Herkes Gibi Safa Bey"], yukarda gerçekçi öyküler arasında söz edilmiştir). Bu "ben" çoğu zaman öykünün de başkahramanı ya da önemli bir kahramanıdır.

"Balkon" başlıklı yapıtın ilk öyküsünü anlatan içöyküsel anlatıcı "ben 1", önce sokaktan geçen bando takımını, balkonda birlikte olduğu hem çay koyan, hem de bandoyu izleyen kadını ve davranışlarını betimler; sonra da geçit töreninde bulunan bir trompetçiden (o) şöyle bir söz eder: "*Belki de, atış menzili-nin ötesinde düşler kuran ve arkadaşlarıyla değil de düşleriyle birlikte yürüyen trompetçi bir askerin kirpik kırpmıydı zaman. O* bunu bilmiyordu*". (Ö: s. 11) Böylece içöyküsel anlatıcı trompetçiye düşler yakıştırmış olur. Öykünün sonunda ise başka bir "ben" (ben 2) içinde bando takımı da bulunan, bir geçit törenini, onu izleyen balkondaki insanları gösteren bir fotoğrafı betimler: "*Bense, bando takımının ikinci sırasında, gözlerimi sana dikmiş, trompet üflüyorum*"; (Ö: s. 13) demek ki "ben 2" hem fotoğraftaki trompetçi hem de bu trompetçiyi gören ve betimleyen kişidir. Öykünün birinci bölümü gerçeğe yakın anlatımına karşın, hiçbir zaman gerçekleşmemiş bir uzam ve zamanda geçiyor. Zaten sokak ile balkon arasındaki uzam "*masal uzaklığı*" (Ö: s. 10) olarak betimlenmektedir. İçöyküsel anlatıcı (ben 1) sokaktaki trompetçiye (o = ben 2) baktığını öne sürer, balkondaki kadınla aynı uzamda olduğunu düşler; oysa trompetçi yalnızca o balkonu altından geçmiştir.

Öykünün ikinci bölümü, bu düşsel evrenin bir fotoğraf karesinde ayrıntı olarak görünen, balkonda çay koyan bir kadından kaynaklandığını açıkça ortaya koymaktadır. "Ben 2"ye göre bu fotoğrafta ikinci bir kahraman bulunmamaktadır. Fotoğraftaki ayrıntı, gerçekliği düşe dönüştürmüş, "ben"; "ben 1" (izleyen)

(*) Buradaki ve bundan sonraki alıntılarda yer alan, italiklerin arasındaki italik olmayan sözcük vurguları Ayşe (Eziler) Kıran'a aittir. (H. N.)

ve “ben 2” (izlenen = o = trompetçi) olarak ikiye bölünmüştür. İkinci içöyküsel anlatıcı (ben 2 = o), bir fotoğraf görüntüsü olmasına karşın, hem gerçek bir özne (ben 2), hem de kendisinin kendi görüntüsünden yola çıkarak yarattığı düşsel bir öznedir; ne “ben 1”in ne de “ben 2”nin balkonda genç kadının yanında görüntüsü vardır. “Ben 1”, “*gidiyordum*” ve “[y]ürümüşümdür belki, balkondan tek başıma, tıpkı bir kuş gibi uçup gitmişimdir” (Ö: s. 12) sözceleriyle hem ayrılışını hem de gerçekte gerçekte olmayanı karıştırmaya eğilimini özellikle “*belki*” sözcüğüyle göstermektedir. Öykünün başında izlenen trompetçi (o) “ben 2”ye dönüşerek “görüntüsel” bir konuşan özne niteliği kazanır. Çünkü, hiç olmazsa onun bando takımının içinde gerçek bir fotoğrafı bulunmaktadır. Düşsel olan “ben 1”in ne zamanı, ne uzamı, ne de kendisi gerçektir. “Ben 2”nin gerçek bir uzamı ve zamanı fotoğraf karesinde bulunmakta ve yaratıcılığı orada doğmaktadır. “Ben 2” bir fotoğraf karesindeki görüntüden gerçek olmayan bir “ben 1” yaratmıştır.

“ben 2” = “o”		“ben 1”
Gerçek	/*	Düş
İzlenen		İzleyen
Yaratan		Yaratılan

Fotoğraf karesinin yansıttığı gerçeklik, izlenen birinci anlatıcıyı yaratan trompetçi tarafından oluşturulmuştur. Bu durumda balkonda bulunan, trompetçiyi izleyen “ben 1”, imgelemde yaratılan, bir izlenimden, bir fotoğrafta bile görünmeyen bir düş kahramanından başka bir şey değildir. Bu öykü, “sen” ve “ben 2”ye hiç söz vermeyen tek bir sesten oluşmuştur.

İki öznenin birbirine bakması “Zaman Kimi Zaman” başlıklı öyküde de bir motif olarak görünmektedir. Öykü kahramanla-

(*) /*: Bölünmüşlüğü gösterir.

rından Nurhan “geçmişin ve geleceğin şimdide buluşacağı ve kahramanlardan birinin geleceğinin öteki kahramanın geçmişine dönüşeceği bir roman tasarısından söz” (Ö: s. 19) eder. Genç içöyküsel anlatıcı-kahraman “ben 1”, arkadaşlarıyla gittiği bir birahane bu konu konuşulurken “yavaş yavaş o boş masaya doğru” sürüklenir ve “Fuat’la Füsün’un arasında oturan” (Ö: s. 17) kendisini dışarıdan ya da karşıdan görür. “Masadan masaya sürüklenirken bir değişim geçirip yaşlandığı[n]ı” da anlar. “Birdenbire kendi[siy]le göz göze” gelir, “buruşuk” elleriyle peçetenin üzerine birkaç tümce yazar, sonra da katlayıp gömlek cebine koyar. Adı verilmeyen bu anlatıcı-kahramana göre “[b]ütün bu olup bitenler tuhaftı tabii”. Kendisi bu tuhaflığı “[m]asanın birinde genç, birindeyse yaşlı ve yorgundum [ben 2]. Ben bana, ben bana bakıyordum. Daha sonra bu bakışım sırasında, ayrı zamanların çakışmasından apayrı bir zaman mı doğdu pek bilemiyorum” (Ö: s. 18) sözcesiyle anlatmaya çalışır. Nurhan dâhil, karşı masada oturan üç kahraman “o boş masaya” (Ö: s. 16-17) gelip oturan kişinin içöyküsel anlatıcının “yaşlı ve yorgun” (Ö: s. 18) hali olduğunu anlayamaz: “Derken, masaya yaşlı bir adam geldi. Rakı içiyordu bu adam ve ikide bir gözlerini bizim masaya çevirip bana bakıyordu. Hatta, bir ara, önündeki peçeteye bir şeyler yazdı.” (Ö: s. 19) Nurhan, roman tasarısı olan bir kahramansa, içöyküsel anlatıcı yaratıcı, yaratıcılığı kâğıt ötesinde de yaşayabilen, gerçek dünyadan kurmaca evrene sürüklenebilen, dönüşümlere açık bir öznedir.

Bu öyküyü özgün yapan, zaman kavramı ile kişi kavramının örtüşmemesidir. Geçmiş ile gelecek birahane uzamında “çakışarak apayrı” bir zaman, bir “şimdi” (Ö: s. 19) oluşturmakta; oysa genç “ben 1” ile yaşlı ve yorgun “ben 2” zamanın yaşlandırıcı etkisiyle birbirinden uzaklaşmakta, birbirlerine karşı masalardan bakmaktadırlar. Bu çerçeveden bakıldığında öyküdeki temel karşıtlığın geleneksel zaman ilişkisi üzerine kurulduğu görülür. Gerçek zaman: “Ben 1”in zamanı = şimdi = gençlik / Kurmaca zaman: “Ben 2”nin zamanı = gelecek = yaşlılık. Bu zamansal karşıtlık birahane uzamında bütünleşerek (=), “ben 2”nin “ben 1”i izlemesini sağlamaktadır.

“ben 1”	/	“ben 2”
Şimdi (birahane)	=	Gelecek (birahane)
İzlenen		İzleyen
Yaşlı ve yorgun		Genç

Bu öyküde “ben 1” ve “ben 2” iki kimliğiyle de düşünüp yazdığı, diğer kahramanların sözlerini kaynak bildirerek doğrudan ve dolaylı anlatımla verdiği için çokseslilikten söz edilebilir.

“Dünyada Bir Gülnida”nın içöyküsel anlatıcısı (ben 1) sürekli Gülnida’dan (o) söz eder. Kendisi Gülnida’dan daha genç, daha başına buyruk bir kadındır. “Ben 1”, kendisini “*bu evdeki yaşamın istenmeyen yanı*” (s. 114) olarak tanımlasa, düşler kurarsa, “*kırlara taşmak*” istese de “*Gülnida’sız gideme[z] bu evden.*” Çünkü o, Gülnida’nın kocası Cihan’a Gülnida’nın “*teslim edilmiş küçücük bir yanı*”dır. (Ö: s. 120) Bu “*yanı*”yla, evin içinde devinen, sigara içen, bilinciyle düşünen, değerlendiren; imgelemiyse kahraman yaratan bir öykü kesitidir. Adsız, görünmez olmasına karşın, okur sanki her an Gülnida, Cihan gibi somut bir kahraman oluverecekmiş izlenimine kapılır. Oysa o, bu “*yanı*”yla hiçbir gerçekliği olmayan bir sesten başka bir şey değildir. Hatta Gülnida’nın bu sesten haberi bile yok gibidir. Çünkü “ben 1” ve Gülnida (o) hiçbir biçimde iletişim kurmamaktadırlar. Onları birbirine bağlayan, hiçbir şeyden haberi olmayan erkek kahraman “*otuz yıldır*” (Ö: s. 113) ikisinin de evli olduğu Cihan’dan başkası değildir.

Gülnida adını oluşturan “nida” sözcüğünün birinci anlamı “Çağırma, bağırma, seslenme”dir.⁷ İçöyküsel anlatıcı (ben 1) Gülnida’nın (o) adının anlamının sanki karşılığıdır. Erkek kahramanın adı ise “1. Evren, âlem. 2. Dünya”⁸ anlamına gelen “Cihan”dır. Bu durumda öykünün başlığı Gülnida’nın

7 Türkçe Sözlük 2, Dil Derneği, 1999.

8 Türkçe Sözlük 1, Dil Derneği, 1999.

Cihan'dan ayrılamadığını, ancak Cihan'da birden fazla Gülnida olduğunu da örtük bir biçimde sezdirmektedir. Bu saptama ışığında içöyküsel anlatıcının “ben 1” ve “o”dan oluştuğu anlaşılmaktadır. Ancak okur, “ben” diyen içöyküsel anlatıcının Gülnida'nın (“o”nun) duygu, düşünce, istek ve imgelem evreninin bir parçası olup olmadığını bilememektedir. Bu nedenle, iki öznenin Gülnida'nın iki ayrı yüzünü temsil ettiği söylenebilir. İçöyküsel anlatıcı “*bütün seslerimi içime topladım artık ben*” (Ö: s. 115) derken kendi sesini, kendisinin tamamlayıcı bir parçası olan Gülnida'nın sesini duyurmaktadır. Yaratığı erkek kahraman ve Cihan'ın sesi aktarılan serbest söylemle verildiği için içöyküsel anlatıcı “ben 1”in sesinde eriyip duyulmamaktadır.

		“ben 1”	/	“o” =ben 2”
“ben”	=			
		Gülnida		Gülnida
		Ses		Gerçeklik

Toptaş, “Org” başlıklı öyküde çok farklı bir içöyküsel anlatıcı tipi çizmiştir: Öykünün başında iki kardeşi izleyen yaşlı (“Beybaba” [Ö: s. 47]) bir “garson” (Ö: s. 48) (ben 1) olarak görünen içöyküsel anlatıcı her yerde, her zaman bulunabilen, her şeyi bilen bir dışöyküsel anlatıcı gibi olmakla kalmaz, onların ve anne babalarının yazgılarını da düzenler. “Ben 1” zaman içinde bir geri sapımla annenin ölümüne neden olduğu için “*altı yıla hüküm*” giydiğini belirtir. Garson eski bir hükümlü mü; yoksa ikinci bir özne midir (ben 2)? İçöyküsel anlatıcı yaptığı role (ben 2) kendisini öyle kaptırır ki gerçek kimliğini açıklayamaz. (Ö: s. 50) Hem gençlerin, hem ailelerinin yaşamlarına egemendir. Anlatıcı zamanda ileri sapımla bir sıçrama yaparak bu kez “şimdi”ye gelir: “*Şu anda, bir yanımla [ben 2] hapishaneden çıkacağım günleri sayarken, bir yanımla*

la da [ben 3] işte kamyonetimi yolun kenarına çekmiş, şu karşıdaki evi düşünüyorum.” (Ö: s. 50) Tıpkı Gülnida’nın anlatıcısı gibi bu anlatıcı da “bölünmüşlüğü” “yan” sözcüğüyle anlatmaktadır. Dikkatli bir okur, “bir yanı hükümlü” (ben 2) olarak hücresinde kalan, bir yanı ise kamyonet sürücüsü (ben 3) olarak karşıdaki evin önünde bulunan bu anlatıcı kimdir? sorusunu sorabilir. Süredizimsel açıdan “oldukça temiz bir iş” (Ö: s. 49) olan kaza açısından bakıldığında dört ayrı ben saptanabilir: geçmişte bir kadın katili (ben 4), şimdiki zamanda önce bir garson (ben 1), sonra hükümlü (ben 2) ve kamyon sürücüsü (ben 3). Görüldüğü gibi içöyküsel anlatıcı dörde bölünmüş olmakla kalmıyor “geçmiş” ile “şimdi”yi de birleştiriyor.

“ben 4”		“ben 1”		“ben 2”		“ben 3”
Katil	=	Garson	/	Mahkûm	/	Sürücü
Geçmiş		Şimdi		Geçmiş + Şimdi		Şimdi

İki kardeş, bir gün arayla anlatıcının garson (ben 1) ve sürücü (ben 3) kimliğiyle karşılaştıkları için onu bir tek kişi olarak algılamazlar. Bu da anlatıcının görünüm değiştirdiğini göstermektedir. Bu durumda okur görüldüğü gibi olmayan gizemli bir kahramanla karşı karşıyadır.⁹ Ama o, her rolünde kim olduğunun bilincindedir. Bu öyküde gerçeküstü olanlar mahkûmun (ben 2) ikiye bölünerek bir yanının hücrede kalması diğer yanının kamyon sürücüsü (ben 3) olarak annelerini öldürdüğü gençlere eşlik etmesi, hiçbir kimliğiyle gençler tarafından tanınmamasıdır. Ayrıca gençler onun gördüklerini ve duyduklarını da göremezler: O eski “sessiz” bahçede, “tatlı bir org sesi” duyar, “kırmızı yün bere”li bakışlarında “hüzünlü bir karanlık” (Ö: s. 51) olan babayı görür. Öykünün tümünden babanın da

9 Greimas, A-J., J. Courtés, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette Université, 1979, s. 29-32. A. (Eziler) Kıran, Z. Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınları, 2007, s. 328-330.

ölmüş olduğu anlaşılır. Kardeşlerden yalnız, kıza “*orada*” babasını görmüş gibi gelir. Kız bu düşünceler içindeyken annelerinin katili “*hesaplanmış bir hıza ulaşabilmek için üst üste vites değiştirmekle meşgul*”dür. (Ö: s. 52) Fizik ötesi ya da mistik anlayışla bu kahraman “yazgı”nın kişileştirilmiş biçimi olarak kabul edilebilir.

Bu öyküde içöyküsel anlatıcı tüm bölünmüşlüğüyle her rolünde yeni bir sesle konuştuğu ve yalnız kız kahramanın sesini duyurduğu için çokseslilikten söz edilebilir.

Bu dört öyküdeki en önemli ortak özellik içöyküsel anlatıcıların olağan ile olağandışını, gerçek ile gerçeküstünü kesinlikle ayırabilmeleri, bir başka deyişle, hangi uzamda, hangi zamanda, hangi kimlikte olduklarının bilincinde olmalarıdır. Bu da onları bölünmüşlüklerine karşın “gerçekçi özne” olarak tanımlamamızı sağlamaktadır.

Bölünmüşlüğünün bilincinde olmayan kahramanlar

“Şarap Lekesi”nde iki kahraman bulunmaktadır: içöyküsel anlatıcı (ben 1) ve köpeği Alyoşa. Karısı İzmir’e giden, köpeğini çok seven anlatıcı öykünün başında kendisini çok yalnız hissetmektedir: Önce kendisini “*birdenbire salonda*” (Ö. s. 23) bulur. Oraya gerçekten gidip gitmediğini bile bilemez. Köpeği ile birlikte kendini “*hem her şeyin içinde hem de her şeyin dışında*” (Ö: s. 24) bulur. Karısının ve Alyoşa’nın ortadan kaybolmasıyla kendini “*belki de o uçurumda gezinen bir düşe*” (Ö. s. 25) benzetir. Artık “[*b*]ütün bunlar kafa[sın]ın içinde birbirine karışır ve görüntüler sesleri sesler görüntüleri örtüp her şey bulanık ve uzak bir aynaya dönüşürken”, “*bir gölge eğilip yavaşça*” yatak odasına bakar. Benöyküsel kahramanın “*sapsarı*” yüzü “*hızla*” kaybolan gölgeyi (o) izler. Anlaşılmaz uzam değişikliği ve gölge, kahramanın “*yanılsama*” içinde olduğunu göstermektedir. Ancak bu iki yanılsamayı kabullenmekle içöyküsel anlatıcıya önce evde “*gitgide büyüye*”n, köpeğiyle ikisinin de “*göremediği bir şey*” (Ö: s. 26) varmış gibi gelir. Doğal olarak köpeğiyle dilsel bir iletişim kuramayan kahraman, onun dilini anlayamadığı için birdenbi-

re Alyoşa'yı “dırdırcı” (Ö: s. 27) karısına benzetince dışarı çıkar, kendini “uyurgezer olduğunu bilen bir uyurgezere” (Ö: s. 28) benzeterek bir marketin içinde dolaşır, peynir ve şarap aldıktan sonra evine döner. Ama gene derin bir bilgisizlik ve bilinçsizlik içinde “o uyurgezer” (Ö: s. 29) haliyle “başka caddelere geçip bir yerlere uğradı[...] mı, yoksa dosdoğru eve mi geldi” (Ö: s. 29) bilmiyordu. Aynı biçimde şemsiyesiz çıktığından eminken, “karları erimemiş” bir şemsiyeyi elinde tutmaktadır. Kısacası yaptığı hiçbir şeyden emin değildir. Ama “Alyoşa'nın ağzından taze bir köpük seli” boşandığını “ve kızıl gözlerini kısıp bacaklarını gerekerek taş” kesildiğini görür. “Sonra bir ayak onu, ölüp ölmediğini anlamak için” (Ö: s. 30) tekmeler. Alyoşa'yı zehirleyen, ayağıyla tekmeleyen kimdir? İçöyküsel anlatıcı karşısında “elindeki şişeyi bir köşeye fırlatıp masaya oturmuş, bir yandan şarabını yudumluyor, bir yandan da ağzındaki peynir dilimlerini geveleye geveleye önündeki kâğıda bir şeyler” (Ö: s. 31) yazan bir adam görür. Bu betimleme (o = ben 2) içöyküsel anlatıcının kendisine uymaktadır. Bir kez daha içöyküsel anlatıcı-kahraman, yazı yazan kendisini izlemekte (“Zaman Kimi Zaman”da olduğu gibi) ve özne ikiye bölünmektedir [Özne = içöyküsel anlatıcı (ben 1) + köpek katili ve yazan özne (ben 2)].

“ben 1”		“ben 2”
Salon	/	Mutfak
Şimdi		Şimdi
İzleyen		İzlenen

İçöyküsel anlatıcı bölünmüşlüğü'nün iki uzlaşmaz “ben”le ayrıldığını ve yalnızlığını “kendimle kendim arasında uzanan o kat edilemez boşlukta yapayalnızdım” (Ö: s. 23) sözcüğü ile çok iyi dile getirmektedir. Toptaş'ın temel izlekleri olan / yalnızlık / ve / boşluk / burada anlatımını bulmaktadır. Öykünün sonunda içöyküsel anlatıcı “Başı[n]ı pervaza yaslamış, bir yandan mutfaktan

gelen kahkahaları dinliyor, bir yandan da Alyoşa'nın avuçları[n]daki sıcaklığına bakarak hıçkırma hıçkırma ağlıyordu[...].”

İçöyküsel anlatıcı: “şimdi sen bu satırların sonuna geldiğinde, hiç kuşkusuz beni tanımak için ne kahkahalardan yola çıkacaksın ne de hıçkırıklardan” (Ö: s. 31) diyerek öykünün sonuna gelir. Görüldüğü gibi içöyküsel anlatıcı hangi özne olduğuna karar verememektedir. Ayrıca öyküde, köpeğine çok bağlı olan kahramanın onun katiline nasıl ve ne zaman dönüştüğü de belirtilmemektedir. Belki de böyle bir dönüşüm hiç olmamış; özne, köpeğini seven (ben 1) ve köpeğini zehirleyen (ben 2) kimliklerini öykünün başından beri içinde barındırmıştır. Öykünün verdiği metinsel bilgilerden yola çıkarak öznenin gerçek ile gerçekdışını (uzamları, kahramanları [karısı, köpeği], görüntüleri, sesleri) ve iki kimliğini (kendisini) aradaki boşluğa karşı birbirinden ayıramadığı gözlemlenmektedir. J. Cl. Coquet bu tür özneleri “şizofren”* olarak tanımlanmaktadır.¹⁰

“ben 1” köpeğini seven	=**	“ben 2” köpeğini zehirleyen
Başını pervaza yaslamış		Mutfakta
Şimdi		Şimdi

Öykü, içöyküsel anlatıcı-kahramanın bakış açısı ve sesi ile yazıldığı için tek seslidir.

“Gökyüzü Gri”yi hem içöyküsel anlatıcı hem de genç bir “ev kadını” (ben 1) anlatır. Özgürlüğünün bilincine değil, farkına varan kadın önce sokakta “çırılçıplak” (Ö: s. 33) soyunan bir

(*) Şizofreni: Gerçeklerle olan ilişkilerin büyük ölçüde azalması, düşünce, duygu ve davranış alanlarında önemli bozulmaların ortaya çıkması gibi belirtiler gösteren akıl hastalığı. [(1999). *Türkçe sözlük* 2]. Tıp sözlüklerinde, terimle ilgili daha ayrıntılı açıklamalar bulunmaktadır. Ancak bu çalışmada “şizofren” terimi, tıp terimi olarak değil öznenin bir durumunu bildiren bir üstterim olarak kullanılmıştır.

¹⁰ Coquet, J.-Cl. (1984), *a.g.e.*, s. 167.

(**) = İki kimliğin birbirinden ayıramadığını gösterir.

kadın gördüğünü ve sonra onun “*kayboldu*” ğunu (s. 34) öne sürer. Bu görüntü onda bir dönüşüm yaratır. “*Gitgide uyuşuyordum sanki, ellerim, yüzüm ve bacaklarım keçeleşmeye başlamıştı. ... [H]atta duygularım bile değişmişti. İçimde, bambaşka bir insan vardı sanki ve ben onun ardı sıra, büyülenmişçesine yürüyordum.*” (Ö: s. 34-35) İşte o günden sonra “*kaldırımlardaydım, dükkân kapılarının önünden hoş kokular saçarak geçendim, gülümseyendim*”. Kahraman, “ben 2” olarak ne oğlunu ne de evini hiç ihmal etmeden sokaklarda, “*aylarca*” (Ö: s. 35) dolaşır; oturduğu evde varlığını görünümüyle değil, “*Nâsılsa sesimizle varızdır*” (Ö: s. 36) diyerek sesiyle gösterir.

Karşısına çıkan “*portakal yanaklı*” kadınla hem çocukluğunun şefkatini hem de uzamının anılarını, seslerini yeniden bulur. Bu kadına karşı onu uyaran “*güçlü bir şey vardı sanki. ... [Y]ıllar öncesinden geliyor gibiydi.*” (Ö: s. 37) “*Sanki*” ve “*geliyor gibiydi*” içöyküsel anlatıcının gerçeklikle sorunu olduğunu dilsel göstergelerle belirtmektedir. Kahraman bu ikinci kimliğiyle (ben 2) geneleve girmekle kalmaz, kendine “*bir yaşam öyküsü*” (Ö: s. 40) de uydurur. Burada okur, dışarıda gezinmenin, gönüllü olarak genelevde çalışmanın da bir uydurma öykü olup olmadığını sorgulayabilir. Zaman içinde erkekler genç kadın için “*[b]eden boyutunda birer boşlu*”ğa (Ö: s. 41) dönüşürler. Eşinin, kadının yaşamında bıraktığı boşluk, artık herhangi bir erkeğin beden boyutunda boşluğundan başka bir şey değildir. Ancak içöyküsel anlatıcı bu boşluğu doldurmak istememektedir. Gerçeklikte, bildik anlatılarda, filmlerde çoğunlukla kocası, babası, ağabeyi genç kadını genelevde bulup öldürür. Oysa bu öykünün sonunda, kadın kendisini genelevde bulan kocasını öldürür. Bu cinayetten sonra, kadın kendisini geneleve getiren “*portakal yanaklı*” kadını göremez. Ayrıca bulunduğunu sandığı yer de bildiği uzam değildir. Penceresinden geçmişinin görüldüğü genelev yoktur artık. Sandıklarıyla bildikleri birbirine karışmış, gerçekle düş bir tek evren oluşturmuştur. Büyük bir gerçekçilikle anlatılan olaylar yaşanmış mıdır? Yoksa Nurhan’ın* düşlerinin ürünü müdür? Bulun-

(*) “Zaman Kimi Zaman” başlıklı öyküdeki Nurhan da yaratıcı bir kahramandır.

duğu ev hangi evdir? Etrafındakiler genelevdekiler değilmiş gibidir. Nurhan bu iki evreni de, iki kimliğini de birbirinden ayıramamaktadır. Artık hiçbir şey onun denetiminde değildir. Bu konumuyla şizofren özne olarak tanımlanabilir.

“ben 1” ev kadını	=	“ben 2” genelev kadını
Kocasını öldüren		Kocasını öldüren
şimdi		şimdi

Gerçek olan bir şey vardır: O da kocasını öldürmüş olduğu-
dur. Ama hangi kimliğiyle? Ev kadını kimliğiyle mi? Genelev
kadını kimliğiyle mi? İşte kimliği ikiye bölünmüş kahraman
bunun bilincinde değildir.

Nurhan iki kimliğiyle de konuşmakta, iki sesi birbirine ka-
rışarak söyleşimlilik yaratmaktadır. İçöyküsel anlatıcı (ben 2)
“Portakal yanaklı kadın nerede?” (Ö: s. 46) diye mırıldanır, ya-
nıt alamayınca genelev ortamında olmadığını ayırmsar. O anda
hangi kimliğiyle konuşmaktadır? Öykünün sonunda iki kim-
liği, iki sesi birbirinden ayrılmayan anlatıcı genelevdeki diğer
kadınların seslerini ayrı ayrı duyurarak çokseslilik yaratmakta,
“Dünyada Bir Gülnida” adlı öykünün kahramanına da bir gön-
derme yapmaktadır.

Gerçek ile gerçekdişi ya da üstünü ayırmsayamayan kahra-
manlardan biri de “Korkuyla Yaralı Dört Keklik”in içöyküsel an-
latıcısıdır (ben 1). şefleriyle birlikte karlı ve dondurucu soğuk
bir günde yola çıkan üç kahramandan biri (ben 2) öyküyü an-
latmaktadır. Dışarı çıkarlarken kapıyı açan “yaşlı bekçi”nin (Ö:
s. 53) “gözlerinin ardında [dört yolcu] vardı[...] sanki, anlaşılmaz
bir kuşkuyla eğilmiş, kendi yüzleri[ne] doğru” (Ö: s. 54) bakıyor-
lardı. İki kez yinelen “sanki”, “anlaşılmaz” ve “kuşku” sözcükleri,
bekçinin ve içöyküsel anlatıcının (ben 1) tedirginliğini anlatma-
ya yetmektedir. Anlatıcı-kahraman çoktan ölmüş Dadaloğlu’nu
aracın içinde görür. Böylece gerçek uzama gerçek olmayan, hat-

ta düşsel bir kahramanı yerleştirir. Kendisinden başka kimsenin görmediği Dadaloğlu belki de, erken anlatımla, “*olacakları ... anlamıştı*” çünkü “*zaman denen şeyin giderek ritmini yitirdiğini bir şekilde fark etmişti.*” (Ö: s. 55) Günün sonunda araçları kara saplanan, zaman kavramını yitiren anlatıcı ve üç kahraman yollarına yaya devam edip, sonunda bir yerde durmak zorunda kalırlar. “*Zaman durmuştu sanki; ya da zamanı zamansız bir şey ağzına almış*”tı. (Ö: s. 56) “*Sanki*” sözcüğü bir kez daha anlatıcının yaşadıklarından, yaptığı benzetmeden emin olamadığını göstermektedir. Şefine çok bağlı olan içöyküsel anlatıcıya göre “[ş]afak sökerken, şef uyumuştı.” Tehlikenin bilincinde olan kahraman (ben 2) ötekilerin “*tuhaf bakışlar*”ı altında şefi uyandırmak için uzun süre didinir: “*Şef uyanmıştı. Hiç de ötekiler gibi bakmadı yüzüne. Ela gözlerinde tatlı bir ılıklik vardı.*” Şefle içöyküsel anlatıcı-kahraman (ben 1 + ben 2) yola çıkarlar, ama ötekiler “*yerlerinden hiç*” kıpırdamazlar, “*ikisi de şefin öldüğünü ileri*” sürüp, “*bir yandan da elleriyle karları toplayıp koca bir yığın haline*” getirirler, sonra da “*dayanamayıp ağla*”rlar. (Ö: s. 58) Oysa içöyküsel anlatıcıya göre, “[o]nlar böyle ağlayıp gözyaşı dökerken şef” onun yanında “*dimdik ayakta*”yken (s. 59) içöyküsel anlatıcının yüzüne “*hiç de ötekiler gibi*” bakmaz. Öykünün sonunda şef, içöyküsel anlatıcının günün başlangıcında gördüğünü görürmüş gibi olur: “*Yaşlı bekçinin gözlerini görüyorum sanki!*” (Ö: s. 59) O da bekçinin ne gördüğünden tam olarak emin olmasa bile içöyküsel anlatıcı-kahraman ile aynı gözlemi yapmış olduğunu gösterir. Sonra da içöyküsel anlatıcıya önce yukarı çıkmasını emreder, ama kendisi arkasından gitmez. Anlatıcı (ben 1) okura kesin bilgiler ver(e)memektedir. Aynı evrende şefiyle konuşabildiğine göre ikisi de ölmüş de kahraman (ben 2) bunun farkında değil midir? Şefi onu izlemediğine göre, şefi ölmüş, o hayatta mı kalmıştır? Yoksa, ölüm evreninde yolları mı ayrılmıştır? Okurun sorduğu soruları ölüm ile yaşamı birbirinden ayıramayan kahraman kendisine sor(a)mamaktadır. Bu bilgiler ışığında şizofren bir özne olarak kabul edilebilecek içöyküsel anlatıcı-kahramana göre, yaşamın olanaklılığıyla ölümün olanaksızlığı birbirine karışmış, gerçek dışı bir evren oluşturmuştur.

“ben 1”	=	“ben 2”
Yaşam		Ölüm
Şimdi		Şimdi

Anlatıcı (ben 1) ile kahraman (ben 2) yaşamda ve ölümda (ben 1 + ben 2) birlikte konuşarak yaşam ile ölümü, anlatım ile öykü evrenini birbirine ustalıkla karıştırmaktadır.

Kitaba adını veren “Ölü Zaman Gezginleri”, diğer ikisi ile birlikte üçü adına konuşan bir içöyküsel anlatıcı-kahraman (ben 1) ve dördüncü kahramandan oluşmaktadır: “gri sakallı”, “bağdaş kurup oturan karmaşa”, “ben” ve “kel kafa”lı garson. (Ö: s. 70) “Dünya[nın] hâlâ bir sisin ötesinde” (Ö: s. 66) döndüğü bir “[d]ağın tepesinde [ilk üç kahraman] Doğu heykelleri kadar hareketsiz öylece” (Ö: s. 61) oturmaktadırlar. Bu üç kişinin ortak özellikleri şöyle sıralanabilir: “geleceği ele geçirmek adına geçmişe saçıp savur”dukları(Ö: s. 62) kendileri, “dağa çık”maları, (Ö: s. 62, 64) amaçlarına erişmek sözcisini kullanmaları, birayı sevmeleri ve içmeleri..

Çok uzun bir zaman dilimine yayılan öykünün kahramanları ölü olmalarına karşın gerçek yaşamı dışarıdan dikkatle incelemektedirler; ancak “bir an, düste mi, gerçekte mi” (Ö: s. 65) olduklarını kestiremediklerinin de bilincindedirler. Bu üç kahraman “geçmişi küçük anlarda, geleceği de düşlerde arayıp bulmaktan başka” (Ö: s. 56) seçenekleri olmadığını kesinleyerek, gerçek dünyanın dışında olduklarını gösterirler. Özellikle içöyküsel anlatıcının “bedenlerimiz nerede şimdi? ... Bütün bunların da ötesinde, neredeyiz şimdi, neler yapmaktayken neler yapıyoruz?” (Ö: s. 68) soruları kahramanların başka bir dünyada (başlığın çağrıştırdığı gibi, ölümler dünyasında) olduğunu gösteriyor. “Ben 1”in bir özelliği de kendi kimliğinden bir türlü emin olmamasıdır: “Gri sakallı ben miyim? [ben 1 = ben 2 ?]; ya karmaşa [ben 3 ?] ... karmaşa gri sakallı mı [ben 2 = ben 3 ?], yoksa o da mı ben [ben 1 = ben 3 ?].”

“[S]islerin ardına çekilmiş bir dünyanın dışına” (Ö: s. 69) gele-bilen, üç kahramanın dünyası ile gerçek dünya arasında köprü kuran *kel kafalı* garsonu üçü de “bir yerlerden” (Ö: s. 68) tanımakta, ama çıkaramamaktadırlar. Birinci tekil kişi ile konuşan “ben 1” onun bir “görevli” (Ö: s. 70) olabileceğini bile düşünür. Ancak anılarına dönüp “*kel kafalı, uzun boylu garson*”un kuş-kulu davranışlarını, “*upuzun namlular*”ı yeniden görünce, gar-sonun “*üçü de öldü*” (Ö: s. 72) sözünü duyunca hem öldükleri-ni anlar hem de öngörüsünde yanılmadığını. Üç kahraman ken-dilerini biraya doyuran muhbirlerine dışardan bakmaktadırlar.

Öyküde, iki evren arasında gidip gelen, ölü olmalarına kar-şın yaşadıklarına inanan bu kahramanlar da “şiiirsel özne” (ya da şizofren özne) olarak kabul edilebilirler.

“ben 1”	+	biz (= ben 2 + ben 1 + ben 3)
Yaşam = ölüm	=	Yaşam = Ölüm
Her zaman		Her zaman

Ancak okur, bu kahramanların daha baştan ölü olduklarını kabul ederse, kahramanların doğru bir akıl yürütme sürecinde “gerçekçi özne” oldukları da söylenebilir. Ayrıca bu üç kahra-manın dağa çıkan, bir muhbirce ihbar edilen “devrimci” özne-ler olduğu da unutulmazsa “devrimciler ölmez”, devrimci ru-hu ölmez iletisinin incelikle, örtük bir biçimde çağrıştırıldığı düşünülebilir

“ben 1” ruh	=	biz (= ben 2 + ben 1 + ben 3) ruh
Ölümsüz		Ölümsüz

“Sabah Karanlığı” başlıklı öykü, üçüncü tekil kişi, dışöyküsel anlatıcı (o) tarafından, başkahramanın (ben) bakış açısıyla ak-

tarılmıştır. Ancak dışöyküsel anlatıcı, kahramanına düşüncelerini okuyacak, niyetlerini çok iyi bilecek kadar yaklaşmış, onun adına konuşmaya başlamıştır (o + ben 1). Bu anlatım biçimi çokseslilik yaratmaktadır: “O, gidip pencerenin önünde duruyordu. Bir gün daha kazanmanın sevincini kendinden bile gizleyerek, olmaz, diyordu, güpegündüz gidilmez artık.” (Ö: s. 121) Kahraman (ben 1) hapisten çıktıktan sonra, verdiği sözü tutmak üzere, ince ince, bir cinayet planı yapar: “[C]inayet, üç yıldır nasıl tasarlıyorsa aynen öyle gerçekleşmeliydi.” (Ö: s. 122) Ancak kapıdan çıkarken “bedeninin boşluğunu”* ayırmsar. Bütün bir geceyi tasarısını düşünmek ve uygulamakla geçirir; üzerinde silah taşımadan sabah kurbanını vuracağı eve geldiğinde onu yakalayan jandarma, cinayeti bir gün önce işlediğini söyler (ben 2). Bu kahraman bir gün önce yaşadığı uzamın, zamanın ve kendi gerçekliğinin (ben 1) bilincinde değildir. Bu durumda bir gün önce yaşadığı gün gerçekliğini yitirmiş, bedeni gibi bir boşluğa dönüşmüş, yok olmuştur.** Dün bugüne, çünkü “ben 1” bugünkü “ben 2”ye dönüşmüştür. Bugünün katil adayı “ben 2” dün çoktan cinayeti işlemiştir. Kahraman iki kimliğe bölünmüş ama kimliklerinden birinin kesinlikle bilincinde değildir. Bu kahraman birinci kimliğini ikinci kimlik, dünü bugün olarak algıladığı için şizofren özne olarak kabul edilebilir.

“ben 1”		“ben 2”
Katil adayı	=	Katil
Bugün		Dün

(*) “Beden boşluğu”, “*beden boyutunda birer boşluk*” olarak “Gökyüzü Gri” adlı öyküde de dile getirilmişti. (Ö: s. 123)

(**) Bu kahramanın durumu, çoğunlukla alkoliklik ve besleme eksikliği bulunanlarda (özellikle açlık grevi yapanlarda) görülen Korsakoff sendromu yaşayanları çağrıştırmaktadır. Bir gün önce yaptıkları konusunda hiç tereddüt etmeden bilgi verirler. “Gerçek anıları” hiçbir zamansal gönderime sahip olmadıkları için sahtedir. Bu duruma “kronotatraksi” (chronotatraxie) denilmektedir. Jean Cambier, *La mémoire* [Bellek], Le cavallier Bleu Yay., 2001, s. 98

Yaratıcı kahramanlar

Ölü Zaman Gezgini'ndeki öykülerin bir bölümünün önemli özelliği gerçeklik ile kurmaca arasında gidip gelen yaratıcı özneler barındırmasıdır. İçöyküsel anlatıcı hem yazar, hem de yazdıklarının kahramanıdır.

“Çift Çizgi” başlıklı öykü, bir trende geçen, iç içe geçmiş iki öyküyü anlatmakta, her çizgi hem tren raylarını, hem de simgesel olarak bir öykünün sınırını göstermektedir. “Çerçeve öykü” olarak adlandırılabilir birinci öykünün kahramanları: içöyküsel anlatıcı (ben 1) ve şişman bir adam (o). İçöyküsel anlatıcı-kahraman (ben 1) şişman adamın sözlerini dolaylı serbest anlatımla aktarır kendi sesiyle onunkini karıştırarak söyleşimlilik yaratır (ben 1 + o). Çerçevelenen ikinci öykünün kahramanları anlatıcı şişman adam (ben 2), teyze, genç kız ve onun sevgilileridir. Şişman adam (ben 2), içöyküsel anlatıcıya (ben 1) “*bir ay önce*” (Ö: s. 90, 94) teyzenin genç kızı erkeklerle pazarladığını, tren bir istasyonda durduğunda birinin (büyük bir olasılıkla) genç kızın teyzeyi öldürdüğünü, kendisinin de “*kanlar içinde*” (Ö: s. 95) yatan teyzeyi gördüğünü anlatır. İçöyküsel anlatıcı (ben 1) daha şişmanla tanışmadan “*yaşamı abartacağı[n]ı*” söylemiş ve “*Belki de öyle ustaca abarttım ki, kendim bile farkına varamadım*” (Ö: s. 89) diyerek okurunu olağandışına sürüklemiştir. “Ben 1”, şişmanın öyküsünü dinledikten sonra, yaratıcı gücünü kullanarak genç kızı yeniden yaratır: “*Omuzlarına sapsarı saçlar akıttım sözgelimi, gözlerine mavi sessizlikler damlattım. Dudaklarındaki diş izlerini aceleci bir rujla kapattıktan sonra, yanaklarına iki hınzır gamze oydum.*” (Ö: s. 94) Tren Basmane garında durup, içöyküsel anlatıcı (ben 1) gara inince yerinde duramaz; indiği trene koşarak geri dönerken bir görevli “*Heey şişman, nereye?*” (Ö: s. 95) diye bağırır. O anda dikkatli bir okur, iki öykü anlatıcısının da aynı kişi olduğunu anlar. Trene binen şişman (o = ben 1 ve ben 2) tıpkı bir ay öncesinde olduğu gibi “*vişne rengi perdeler*”in titreştiğini, teyzenin “*kan*”lar içinde yattığını görür.

“ben 1”		“o”		“ben 2”
Şişman	+	Şişman	=	Şişman
Çevreleyen öykü		Çerçeveselenen öykü		Öykünün tümü

Bu öyküdeki sorun, içöyküsel anlatıcının (ben 1) öykülemesini yaptığı şişman (o) ile aynı özne olup olmadığının bilincinde olmamasıdır. Kendisi bu ayrımı metinde yapmadığı için o da şizofren özne (ben 2) olarak kabul edilebilir. Öte yandan bu kahraman şiirsel özne olarak da kabul edilebilir. Çünkü bu tür bir özne, şizofren öznenen farklı olarak gerçek ve gerçekdışını, kurmaca ve kurmaca olmayan evrenleri karıştırırsa da birbirinden ayırır, bir başka deyişle ikisini tek ve aynı evren olarak görmez. Bu nedenle bu özne “*abarttığının*”, yarattığının bilincinde olduğu için şiirsel olarak da kabul edilebilir. Diğer yandan sözlerini aktardığı şişmanı hem kendi dışında bir kahraman (o) olarak görmesi, hem de kendisine “*şişman*” diye seslenildiğinde yanıt vermesiyle ikiye bölündüğünün bilincinde olmaması ile şizofren özne olarak da kabul edilebilir.

Burada, yazar okuruna bir de muziplik yapmaktadır. İçöyküsel anlatıcıya (ben 1) “*şişman*” diye seslenilmeseydi gene iç içe geçmiş iki öyküden söz edilebilir, ancak iki ayrı özne söz konusu olurdu. İki öykünün de anlatıcısı aynı “*şişman*” olunca, içöyküsel anlatıcının öyküyü bir ay öncesine yerleştirerek kendine anlattığı ortaya çıkmaktadır. Buradaki öznenin bir yanılla “şiirsel” olarak tanımlanması da yaratıcı yazarlığıyla hoş bir rastlantı oluşturmaktadır.

“Sümbüller Sen Kocar” gibi şiirsel bir başlık taşıyan anlatı, iç içe geçmiş üç öyküden oluşmaktadır: Birinci öyküde içöyküsel anlatıcı (ben) ve arkadaşı bulunmaktadır. Akşamüstü arkadaşıyla yemek yemektense sümbül kokan evine dönen anlatıcı, yarım bıraktığı öyküsünü (ikinci öykü) okumaya başlar. Öyküsünün kahramanları beyaz yelesi bir at, Burhan adında ölü bir

erkek, ona âşık bir genç kız, bir imam ve kalabalık bir gruptur. Tam ölünün altın dişleri söküleceği sırada genç kız “*ter içinde*” uyanır ve üçüncü öykü başlar: Burhan ölmemiştir, atını hazırladığı sırada “*parıldayıp duran altın dişleri*” (Ö: s. 130) görünmektedir. Aynı anda, genç kız avluya iner, duvar dibinden sümbül koparmak için eğilir.

Bu anda birinci çerçeveleyen öyküye dönülür; içöyküsel anlatıcı (ben), “*sümbül kokusunun şarap kokusuna dönüştüğünü fark*” eder, “*sonunu*” (Ö: s. 131) bildiği içiçe geçmiş iki öyküyü (ikinci ve üçüncü öykü) aklından geçirir: Genç kız sümbülü kokladıktan sonra, gerip dönüp baksın diye, Burhan’a atar. Ama Burhan ne sümbülleri görür ne de geri döner; at, sümbülleri geveleyip atar.

İçöyküsel anlatıcı, tam öyküyü yazı makinesinde baştan sona yazmayı düşündüğü sırada, annesiyle babasının yirmi yedinci evlilik yıldönümü olduğunu, her ikisinin de sümbül sevdiğini anımsar. “*Annem gözlerini kapatarak bir sümbülü bir beni koklar, babam da altın dişlerini ısıldatarak kah kah gülerdi.*” (Ö: s. 132)

Burada öykü kahramanlarıyla bağlantı kurulmaktadır: Üçüncü öyküdeki kurmaca genç kız ve gerçek yaşamdaki anne ve sümbül ilişkilidir: Henüz bitmemiş öykünün sümbül kokusu “*evin her yerini*”, (Ö: s. 127) sokakları, balkonları, kanepeyi sarar. Gerçek yaşamdaki babanın ikinci öyküdeki kurmaca Burhan gibi altın dişleri vardır.

İçöyküsel anlatıcı yarattığı kahramanların (kalabalığın, imamın, genç kızın) seslerini doğrudan anlatımla vererek, gerçek yaşamdaki kahramanların seslerini silerek kurmaca içinde kurmaca bir çokseslilik yaratmaktadır.

Yaşam gerçekliğinin kurmacada nasıl değişebileceğini, yaşayan ve birleşen insanların kurmacada nasıl ayrı düşebileceklerini, kurmacaya nasıl esin verebileceğini göstermesi bakımından kanımızca, bu öykünün öğretici bir değeri de bulunmaktadır.

İçinde bir karşıtlam* taşıyan “Karanlık Beyaz” başlığı öy-

(*) Karşıtlam: Aralarında anlam karşıtlığı bulunan iki sözcüğün oluşturduğu anlamsal çelişki “bir çatışmayı, bir uzlaşmazlığı bir ikilemi ortaya koyar.” Z. Kıran, A. (Eziler) Kıran, *Dilbilime Giriş, Seçkin Yayınları*, 2006, s. 375.

küdeki mantıksal çatışmayı erken anlatımla haber vermektedir. İçöyküsel anlatıcı (ben 3) yaşadığı olayları aktarır, kişileri betimler ve yorumlar. Bu öyküde “bütün sesleri içeren bir sesle” (Ö: s. 98) korsan serüvenleri anlatan “hasır şapkalı bir adam” (Ö: s. 97) ve anlatıcının (ben 1) bulunduğu gerçek evrene kör* bir adamla yakışıklı bir adam gelir. İkisi birlikte romanlar yazmaktadırlar. “[B]ir yazar olması gereken roman kişisi de, gerçek yaşamını bambaşka yaşadığı için yazar” (Ö: s. 99) olmayan, bu evreni çok sınırlı bulduğu, bir daha o evrene dönmek istemediği için yaratıldığı kurmaca evreninden gerçek evrene kaçan “hasır şapkalı adam”dan başkası değildir. Yaratıcıları da gerçek evrende onu ararlar. Bulurlar da; ancak “hasır şapkalı adam”, “yazarıyla konuşan roman kişisi olduğundan habersiz” (Ö: s. 100) gene kaçır. Benöyküsel anlatıcı, kör adam ve yakışıklı, onu ararlarken bir çığ düşer, hasır şapkalı adama ne olduğu belli değildir. Kör adam ve yakışıklı, endişeli olan içöyküsel anlatıcıya, “sen çığın altında kalmayacaksın! / Çünkü sen içindeki öykünün içindesin” (Ö: s. 103) diye bağırırlar. Böylece okur, kendini gerçeklik evreninde sanan içöyküsel anlatıcının da (ben 1) bir başka kurmaca evrende (ben 2) bulunduğunu öğrenir. Anlatıcı o âna dek, hem gerçeklik evreninde hem de kurmaca evreninde bulunduğu ayrımında olmadığı gibi, kendini de, hasır şapkalı adamı da gerçek kabul etmekte, hatta bir gün üçünü de çığın altından kurtaracağını düşünmektedir.

“ben 1”	=	“ben 2”
Gerçek evren		Kurmaca evren

Kör	+	Yakışıklı / Hasır şapkalı adam
Gerçek evren		Kurmaca evren + gerçek evren

(*) Bu kahraman, Arjantinli âmâ yazar Jorge Luis Borges'i (1899-1986) çağrıştırmaktadır.

Öte yandan hasır şapkalı adam da bir kurmaca ürünü olmasına karşın, gerçek evrende varolmaya çalışmaktadır. İçöyküsel anlatıcı bu iki evreni karıştırmakta, tam olarak hangi evrende bulunduğunu bilememekte, şizofren özne özellikleri taşımaktadır. İçöyküsel anlatıcı (ben 1 = ben 2) yakışıklı ve kör adamın öykülerini yakışıklılığın ağzından dinledikten sonra kendi sesiyle aktardığı için iki ses karışarak söyleşimlilik yaratmaktadır.

“Av” başlıklı öykü gerçeklikle kurmacının karışmasıyla kimi zaman gerçekliğin nasıl zarar göreceğini anlatması bakımından çok önemli bir öykü. Öykü avcısı anlatıcı, gittiği kasabada “Mısra” adlı bir genç kızla tanışır. Ona, karşılaştığı insanlara yakıştırdığı öyküleri anlatır. Önce pansiyon sahibi Selim’le, sonra onunla birlikte pansiyona gelen “*derviş yavaşlığındaki*” (Ö: s. 107, 108, 109, 110, 111) bir adama bir geçmiş yaratır. Bu adamın öç almak için adam öldürmeye geldiğini düşler. Selim ile adamın konuşmasını dinlerken, “*Sonunda öldürülecek adamın Hüseyin Demir adında biri olduğu*”na karar verir. Bu sır onu çok rahatsız ederse de bir öykü avcısı olduğunu, bir kurmaca yaratıcısı olduğunu unutmaz: “*Uyku tutmuyordu. Her şeyin bir düş ya da bir öykü olduğunu hatırlayarak rahatlamayı*” dener. Selim sabah erkenden adamla pansiyondan çıkar, sonra da “*soluk soluğa*”, “*yüzündeki çizgiler karmaşık*” (Ö: s. 110) geri döner. Öykü avcısı, bu görüntüden esinlenerek, imgeleminde oluşturduğu olumsuz olayların gerçekleştiği sonucuna varır. Düşüncesini paylaşmak için telefonla Mısra’yı arar; “*derviş yavaşlığındaki*” adam, genç kızın babasını öldürmüştü, bir bakıma onu “av”lamıştır; gerçek adı Hüseyin Demir olan Selim de büyük bir olasılıkla onun suç ortağıdır. İçöyküsel anlatıcı “*derviş yavaşlığındaki*” adam için gerçeğe yakın bir öykü yaratmış olmasına karşın Selim’in gerçek adını bilmediği için, duyduğu adı kurbanın adı sanmış, olayları yanlış kurgulamıştır. Ya kendisine yanlış bilgi aktarılmış ya da o duyduğu bilgiyi yanlış anlamıştır.

Anlatıcı, yarattığı kurmaca öyküleri Mısra’ya anlatırken, yanlış da olsa eksik de olsa, gerçekliği paylaş(a)mamıştır. Gerçeklik ile kurmaca yanlış bilgi paylaşımı ile eklemlenerek bir bü-

tün oluşturmıştır. Böylece, hem kurmacaya gerçeklik kazandıranın imgelemin yanında gerçeklik olduğu, hem de kurmacanın her zaman yaşamın gerçekliğini açıklamadığı görülmektedir.

Sonuç

Toptaş'ın anlatılarının en önemli özelliği, birbirinin karşıtı, birbirini tamamlayan değişik özelliklerden ve izleklerden oluşmasıdır. Öyküde keşfedilen ve çözümlenen her öge yeni bir ögenin kapılarını zorlamaktadır. Örneğin, şiirsel özneler yaratıcı öznelerle gönderme yaparak yaratıcılık ile şizofreni arasında açıklanması zor bağıntılar kurmaktadır; uzam, şimdiki zamanı boydan boya geçerek, keserek gerçekliği sorgulanır hale getirmektedir. Bu çok katmanlı ve yüzeyli yapının kolayca tüketilmesi olanaksız gibi görünmektedir. Öyküler her okunuşunda oluşturdukları anlamın yeni bir yüzüyle karşımıza çıkmaktadırlar.

Dışöyküsel (o) ve benöyküsel (ben) anlatıcılar, görme ve işitme duyularıyla, şiirsel anlatımlarıyla çok zengin, renkli ve ruhsal açıdan çok güçlü kahramanlar yaratmakta ya da böyle anlatıcılar olarak görünmektedirler. Anlatıcıların kahramanların seslerini kimi zaman kendi ağızlarından, kimi zaman başka ağızlardan yorumlayarak vermeleri, metinlerin anlam katmanlarını zenginleştirmektedir. Öykü kahramanları bilinçleri, gözlemleri, söylemleri, betimlemeleri ve anlatımları ile son derece karmaşık karakterler oluşturmaktadırlar. Kurgu ve anlatım, kahraman ve anlatıcı her zaman düşün, düş ötesinin, kısacası gerçekliğin sınırlarını zorlayarak okura kurmaca bir evrende olduğunu, onun da yaratıcı okur olarak bu evrene katkıda bulunabileceğini kendisine anımsatmaktadır.

Toptaş'ın öykülerini okumak gerçekten ciddi bir uğraş gerektirmektedir. Bu uğraşı veren okur da öykülerin tadını çıkarabilmektedir.

Sisin içinde bir tutma eylemi, eylemsizlikte küçücük bir hareketle başlayan anafora düşülen bir not, körebe oynamaya yazgılı gibi görünen hayatlarımıza şefkatle uzanan bir el, sevgisizliği yırtan bir çığlık "Ölü Zaman Gezgini".

Zaten, sisin içinde bir ışık görür, berrak bir duyguyla sarmalanırsanız belirsizliğe ilişkin, dünyayı bir an için anladığımız sanısına kapılırsanız ve dil sizi kıpkırmızı dönen bir topacın çekiciliğiyle alırsa içine, anlayın ki o öyküyü Hasan Ali Toptaş yazmıştır.

"*Ölü Zaman Gezgini*"nde *Şimdiki Zaman*", Nalan Barbarosoğlu,
Agora dergisi, Mayıs-Haziran 2003

Hasan Ali Toptaş'ın 'Uykuların Doğusu'na daha yeni başladım. Dili Türkçemizin bugün bulunduğu yerin yirmi, otuz yıl gerisinde, ama yazarın tüm anlatıları gibi ilginç, sonunun başlangıç olmasıyla bile.

"Roman, önce dildir", Tahsin Yücel,
Milliyet Kitapeki, Aralık 2005

Yalnızlığa Damlayan *Mürekkep Lekesi*

MERAL ORALIŞ

Üzerine konuşabileceğimiz gerçeklik, asla kendinde şey değil, ... aksine bizim tarafımızdan biçimlendirilmiş bir gerçekliktir.

Werner Karl Heisenberg

“Masanın birinde genç, birindeyse yaşlı ve yorgundum. Ben bana, ben bana bakıyordum” (Ö: s. 18) farklı zamanlardan kendisiyle karşılaşan, kendini gözlemleyen ben-anlatıcı önce ellerini fark eder: “[B]irbirlerinden habersiz iki yorgun yaratık gibi yan yana duruyorlardı. Buruşuktular. Hatta, eskisine göre, sapsarıydılar. Ölü bile denebilirdi belki, sırtlarına iki bıçak saplasan bir damla kan akmayacak bile denebilirdi.” (Ö: s. 17-18) Beden, gelecek zamanın belirsiz bir ânından belleğin labirentlerinde gizlenen geçmiş zamanın görüntüleriyle buluşur. Zaman, bedeni görünür kılar, ona ilişkin bir farkındalık yaratır. Zamanın farklı bir boyutundan gelen ellerin buruşuk, solgun, ölü görüntüsü anlatıcının kendi bedenini algılayabilmesine vesile olur. Duyguların ve yazma ediminin devreye girmesi yine bu karşılaşmanın bir ürünüdür.

Anlatılarında mekân ve zamanın boyutlarını, değişen ve değişmekte olan öznelğin yeniden kurgulanışında farklı metinsel olasılıklarla deneyimlemeye odaklanan Hasan Ali Toptaş,

Ölü Zaman Gezginleri'nde, daha sonra yayınlanan *Bin Hüzünlü Haz*, *Gölgesizler*, *Uykuların Doğusu* gibi romanlarının kurgulanabilirliğini okura müjdelir. Toptaş, öykü türüne özgü kodları kırmayı, uzlaşımı bozmayı denediği bu kitabıyla romanlarının eskizini çizer adeta. Yazınsal gerçeklik, yazın geleneğinin bugüne ulaştırdığı homojenleşmiş, hiyerarşik ve bütüncül kodlamaların yinelenmesiyle değil, parodi aracılığıyla yeniden inşa edilmesiyle araştırılır. Farklı dünyaların ya da dünyalara ilişkin olasılıkların yan yana getirildiği anlatılarda, zaman, mekân ve bedende sınır aşımının nasıl öykülenebileceği deneyimlenir. Öykülerin çoğunda metnin kendi deneyseliğinin olanakları üstkurgusunda tartışılır.

“Zaman nedir?” sorusu yazarın birçok yapıtında kimileyin anlatıcı tarafından doğrudan sorulan, kimileyinse okura sordurulan bir sorudur. Bu sorunun karşılığıysa anlatının kurgusundaki arayış oyununda kendisini gösterir. *Ölü Zaman Gezginleri*'nde dış gerçekliğin saat zamanından bağımsız, kişisel vakitlerin öyküleri kurgulanır. Zamanın çizgisel gelişim gösterdiği anlatı tarzının dışında, farklı zaman dilimleri ya da an'lar, aynı yüzeye yansıtılmış slaytlar gibi, anlatı düzlemine üst üste yansıtılarak nasıl bir yazınsal gerçekliği üretecekleri deneyimlenir. Bireysel belleğin geçmiş zamanından gelen bir görüntü, gelecek zamanın olası görüntüsüyle eşzamanlı bir düzlemde birleşir. Kurmaca dünyanın şimdisi, farklı zamanların kavuşma mekânı halini alır. “Zaman Kimi Zaman” öyküsünde anlatıcı en başta “*zaman hep geleceğe mi akar*” (Ö: s. 15) sorusunu sorar kendisine: Arkadaşları Fuat, Füsün ve Nurhan'la birahane bir masaya oturmuştur ben-anlatıcı. İçinde bulunduğu derin yalnızlık, onun, kendi iç dünyasına kıvrılmasına ve baştan sorduğu soruyla yüzleşmesine yol açar: “[H]er şey hangi zamanın biçimini almışsa, onun içinde öylece duruyordu” (Ö: s. 17) der; durağanlığın arasından karşı masaya “sürükleniş”ini duyumsar. Geçer karşı masaya oturur. Arkadaşlarının masasına baktığında kendisini, genç haliyle, onların arasında oturur bulur. Diğer masaya geçme süresinde yaşanmıştır. Aynı birahane, aynı masalarda oturan ben-anlatıcı, kendisine ait iki ay-

rı zaman diliminden, aynı yere bakıyor gibidir. Masadan masaya değişen mekân tasavvurunda anlatıcı öykünün geçtiği olay yerini gösterirken, aslında kendi öznelliğinin ve temsilinin oluşumunu da sağlar. Böylelikle metinsel bağlamda yerin oluşturulması, öznenin ve temsilin varolduğu değişken bir mekânın da inşa edilmesi anlamına gelir. Bu öyküde olduğu gibi kitabın birçok öyküsünde Modernist romanın akla dayalı bütüncül zaman algısı yarılarak anlatı kişinin anılarının dün ve tasavvurun yarını eşzamanlı olarak anlatının şimdi'sine ve burada'sına taşınır. Kurmaca dünyanın gerçekliği içinde zamansal sıçramalar, farklı zaman dilimlerinin aynı mekâna yansmasıyla kendisini "öteki"leştiren anlatı kişisi (birçok öykünün ben-anlatıcısıdır bu), böylece kendisini araştırma nesnesine dönüştürerek yazının olanaklarıyla kimliğin değişebilirliğine işaret eder.

Ben'in değişebilirliği

Sözgelimi bir başka öyküde, "Şarap Lekesi" adlı metinde anlatı kişisi mekânsal ve zamansal sıçramalar yaşarken, kendisini varlık sorunsalı içinde buluverir. Anlatı kişinin iki ayrı görüntüsü yaşamla ölüm arasındaki çizgide kendisine bakar. Biri köpeğiyle birlikte yaşayan, onu hani neredeyse eşinden bile çok seven bir "hayvansever", diğeri gözünü bile kırpmadan cana kıyabilen bir "cani": "Ben" in bu olası farklı davranış biçimleri kimliğin değişebilirliğine işaret eder. Kimlik kültürel kodlara, sabit, değişmez kurallara bağlı, özdeşlik gerektiren bir hedef değildir. Bu anlamda da normatif ve yalınkat olmaktan da çıkar, metinsel düzlemde yeniden inşa edilerek hangi kimlik olasılıklarını içinde barındırdığını gösterebilir. Toptaş metinlerindeki bu farkındalık durumuysa, günümüz yazını açısından bakıldığında, kurmacaya yansıyan nitel bir değişimin göstergesidir.

Harfler ve Notalar'da öykülerin, "öykü olabilmeleri için onları alıp dile taşımak, düşünsel bir bütünlük kazandırmak, ruh vermek ve anlatı sanatının bugüne dek kazandığı deneyimlerden yararlanarak yeniden kurgulamak gerekir" (H: s. 154) der Top-

taş. Yazınsal metinlerinde dilin olanaklarıyla yeniden inşa ettiği kurmaca dünyasında yazınsal gerçekliğin ne olduğunu, olabileceğini, hangi sınıraşımalarında varlık kazanabileceğini araştırır. Anlatılarındaki kişiler, yaşadıkları olay ve durumlar, nesneler birer dilsel alan, göstergedir; kurmaca dünya içinde öykülendikçe varlık kazanırlar ya da yok edilirler. Ancak her durumda kurmaca varlıklar oldukları okura anımsatılır. Yazma ediminin deneysellüğünün kaynağının aklın sınırlandırıcı bağından kurtulmasında yattığına işaret eder: “[A]yrıntıları birbirine akıl ipiyle sımsıkı bağlardık. Belki daha sonra, akıl ipi denen şeyin ne kadar güvensiz ve çürük olduğunu anladık da, yavaş yavaş vazgeçtik bundan” (H: s. 22) diyen Toptaş, akla dayalı yönelişlerin geride kaldığını da vurgular ve Modernist yazının akli merkeze alarak sınırlar çekmeyi gerekli kılan öğretisini de eleştirir. Anlamın akılcı tanımlamalarla açıklanışına dayalı Modernist yönelimlerin, ikili karşıtlıklar arasındaki sınırların keskinleştirilmesi üzerinden kurduğu değerler dünyası artık geçerliliğini yitirmiş, Toptaş’ın da işaret ettiği gibi “uzak bir bilinç”le yazılır olmuştur: “Bilinç olarak adlandıramayacağımız bir bilinçle, ya da bilinçsizlik kılıfına bürünmüş uzak bir bilinçle yazıyor sanıyorum”.¹

Böylesi bir yaklaşım da anlatıcıya farklı anlatı evrenlerini iç içe, yan yana öyküleme olanağı sağlar. Sınırların kalkmasıyla hareket alanı daraltılmış, biçimlendirilmiş ve klişeleşmiş sınıflandırmalardan da uzaklaşılır. Uzlaşımsal olarak anlamları belirlenmiş ve sabitleşmiş sınıflandırmaların olmayışı, aynı sınıfa dahil edilerek türdeşleştirilen anlatı kişilerini de ortadan kaldırır. Sözgelim Modernist yazında sıkça görülen “ben ve öteki” ayrımı, araya çekilen kalın duvarlarla netleşir. Öteki, sınırın dışında bırakılır, uzaklaştırılarak yabancı kılınır. Böylesi indirgeyici yaklaşımların Toptaş öykülerinde kırılışı, olası heterojen dünyaların kurgulanabilirliğini sağlar. Uzlaşımın bozulmasıyla keskin sınır çizgilerinin yitip gitmesi sadece ben ve öteki’nin değil bura-ora, dün-bugün, ölüm-kalım, doğru-yanlış, iyi-kö-

1 “Toptaş, kendi halince yazıyor”, Söyleşi: Gürsel Korat, *Radikal* gazetesi, 21.06.2007.

tü gibi ikili karşıtlıkların geçerliliğini yitirmesini, dahası birbiri içinde eriyerek yeni biçimler almasına olanak tanır.

Ölü Zaman Gezgini'nin birçok metninde mekânın yeniden inşa edilmesinin farklı yollarını deneyen anlatıcı, genelde mekânı olaylar, kişiler ve zamanla ilişkilendirirken, kendine özgü kuralları ve yasalarına sahip metnin ritmini de kurgular. Kendi değişile: “Zaten, bir cümle yazmak aynı zamanda beste yapmak değil midir?” (Ö: s. 171) Kitabın ilk öyküsü “Balkon”da caddedeki törenler sırasında balkonun birinde mavi elbiseli bir kadınla ben-anlatıcının ayrılışı öykülenir. Anlatıcı toplumsal belleğinin derinlerinde yer almış trompet sesleri, tanklar ve askerlerin geçit törenleriyle betimlediği dış dünyayla, bitmek üzere olan bir sevdanın boşluğuyla dolu iç dünyasının tam ortasında bir yer seçer bu öykü için: bir balkon. Balkon toplumsal bellekle kişisel belleğin eşiğinde konumlanır. Anlatıcının sonunda yaşanmışlığı şüpheli bir ilişkiden arta kalan, bir balkon görüntüsüdür. Balkon öykünün olay mahali olmakla birlikte aynı yerin, farklı mekânsal algılarını bulmak olasıdır orada. Öykünün başındaki ben-anlatıcı açısından içinde bulunduğu balkon ayrılığın mekânıyken, öykünün sonunda balkona dışarıdan bakan ve kendisini törendeki bando takımında konumlandıran anlatıcı için silikleşmekte, zayıflamakta olan bir kadının varlığının mekânına dönüşür. Öyküleme düzleminde duygularının tanıklığını yapamadığımız olası kadın figür açısından düşünmeye çalıştığımızdaysa, balkonun yerinde bir “yok” oluş mekânı görürüz. Yazınsal metinde mekânın ve olayların birbirinden bağımsız varlıklarını sürdürdüklerini, mekânın değişmez bir yapıya, olaylarınsa bir akış sürecine sahip olduğunu savunan kurumsallaşmış görüşlere karşı Toptaş, böylesi yerleşik kodları bu öyküde olduğu gibi “Şarap Lekesi”, “Ölü Zaman Gezgini”, “Gri Gökyüzü”, “Çift Çizgi” vd. öykülerinde farklı mekân imgelerini iç içe örgüleyerek, kırmayı dener.

Yine aynı metinlerde sürekli devinim halindeki mekânlar gibi bedenler de, olası kimliklerin temsili olur. Kesintisizce değişir, dönüşürler. Bu metinlerde enikonu belirginleşen değişim, farklı ben'lerin farklı zamanlarındaki görüntülerinin or-

tak mekânsal düzlemde buluşmasıyla sahneye çıkar. Bu buluşma sürecinde birbirine bakan, birbirini gözlemleyen, birbirinin hareketlerini yorumlayarak ilişkide olan ben'lerin bedensel imgesi ile öykülemde hayat bulan olay zinciri/durum ve nesnelerin ilişkisi kurar mekânı. Yanı sıra anlatı kişileri mekân diye kurgulanmış bu düzlemin bir ögesi haline gelirler. Ancak burada anlatı kişilerinin bedensel varlıklarının sınırlarının silikleşmeye, geçirgenleşmeye birbiri içinde erimeye başladığını anımsadığımızda, mekânın da buna bağlı olarak farklılaştığını gözlemliyoruz. Zaman içinde kurgulanan mekân, kaçınılmaz olarak sınırlarını yitirmekte ve geçirgenleşmekte olan bedenlere benzemeye başlar. Sınırların biçimlendirici, kısıtlayıcı ve tutsaklaştırıcı engellerinden kurtulan mekân, anlatıda yan yana gelerek yassılmaktan kurtulup derinlikli yapılar kazanır. Martina Löw,² mekânın sosyolojisi üzerine yaptığı çalışmasında, mekânın sanattaki yeniden inşasını yapıbozum diye nitelendirdiği tarzda bir mekân tasavvurudur Toptaş'ın romanındaki. Sanat ve gerçek varoluşun eşzamanlılığının tematize edilmesiyle yeni bir niteliğin yazıdaki tezahürüdür.

“Varolan her şey bir gün yok olacaktır”

[Ö]lümsüz tanrılar yazmazlar ve tutkusu tanrılara benzemek olan Pythagoras, et yemediği gibi yazı da yazmıyordu; çünkü, bu her iki uygulama insanları ölüm zamanı içine katmaktaydı.

Florange Dupont

Masal hikâyede gizlice sürdürür yaşamını.

Walter Benjamin

Toptaş'ın *Ölü Zaman Gezginleri*'nde yer alan öykülerde zamansal, mekânsal ya da kişisel bölünmelerle çoğalan anlatı kişileri, birbirlerine benzemeyen hayatlar yaşar. Yine de her birinin hayatı, farklı bir yalnızlığın öyküsünü anlatır. Metinlerin en

2 Martina Löw, *Raumsoziologie*, Suhrkamp Taschenbuch, 2001.

çok yaşam-ölüm, kadın-erkek, düş-rüya-gerçek arasında mevcut olan, sınırları silikleşen bedenleri yersizyurtsuz, adsız, kaybolmuş, yaşamla ölüm arasında bir yerde duran kişilerine aittir. Ölüm, korkunun duyumsanması, büyütülmesiyle ulaşılan kaçınılmaz son, birçok öykü kişinin ortak yazgısıdır. Hayatın monotonluğuna, renksizliğine, yalınkatlılığına bir renk katabilmek ve “*Herkes gibi olabilmek için de, ansızın içmeye karar*” (Ö: s. 134) verip sarhoş olana dek içen, sonra da “*Değişik sokakta yürümenin bile tadı başkaymış*” (Ö: s. 137) diyerek kendi evinin sokağında yürüyen Safa Bey’in bu küçük mutluluğunu saymazsak, anlatı kişilerinin hayata ilişkin bir hesapları ondan bir beklentileri yoktur. Anlatının başında sezdirilen olumsuzluklar okurun beklentisinin de ötesine giderek, olası farklı hayatlarda da ulaşılabilecek başarısızlıkların sınırlarını zorlar ve gerçekleşebilecek en kötü sonuç “ölüm” kapıya dayandır. İnsanlar birbirlerinin yaşam kaynağı değil ölüm nedenidir; dahası başka canlıların da hayatlarına son verebilen, insandır yine. Goethe, *Faust*’ta Mefisto’ya “Varolan her şey bir gün yok olacaktır” dedirtir. Toptaş öykülerinde de metinsel yaratının içinde varolan kişiler adeta bu söylemi doğrulamak istercesine ölümü yaşamlarına çağırırlar. Ölümün sınırlayıcı sonluluğuna karşı bedenın kalıba dökölmez devinimi içindeki canlılığıyla ulaştığı sonsuzluğu, sınırlarının geçirgenliğinin kaynağıdır. Hayat sanki ölümle kalımın eşiğinde mevcudiyetini sürdürmektedir.

Gelgelelim metinlerde kimlik, cinsiyet, duygu, düşünce, bakış açısı farklılıkları gösteren kişilerin bedenlerinin geçirgenleşmesi değildir, aslında okuru şaşırtan. Sayfalar ilerledikçe her bir öyküde, yeniden deneyimlenen biçimsel bir arayışın anlatıdaki bakış açılarını değiştirdiği izlenimi alır okur. Onu asıl yadırgatan, şaşırtan anlatı kişilerinin içine düştükleri yazgı ya da seçimleriyle yaşadıkları kendi gerçeklikleridir. Anlatıcının böylesi yaklaşımlarını Kafka’nın *Dönüşüm*, Gogol’un *Burun* anlatılarında da buluruz. Ne Samsa’yı böceğe dönüşerek onu yersizyurtsuz bırakan, ama bir o kadar da ona yaşamını dar eden ailesi ve dış dünyanın acımasızlığından kopartan böcek bedeni

ne de Kovalov'un toplumsal ve kişisel iktidarının gözden düşüşünün göstergesi burnunu kaybetmesi, onları gündelik yaşamlarını sürdürmekten alıkoyar. Her iki metinde de ürkünç olan, normalleştirilerek anlatılır. Kişilerin yaşadıkları olağanüstü olaylara verdikleri sıradan tepkiler, içinde bulundukları koşullara karşı direnmemeleri ve onların kendi yaşam gerçekleri okuru şaşırtan, yadırgatan önemli etkenlerdir. Her iki yazar da bu tutumları ile yaşadıkları dönemde, toplumsal ve bireysel çevrelerinde "normalleştirilmiş" her türlü duruma farkındalık yaratarak onu eleştirirler. Anlatı kişilerinin dönüşü olmayan çıkmazlara girişiyle Toptaş'ın metinlerinde de benzer bir eleştiriye sezmek olasıdır. Çünkü girilen çıkmazların sonu, anlatı kişisi için olabilecek en büyük felaketle sonuçlanır: Bu kimi zaman hayatın ona sunduğu, eskisinden de daha derin yalnızlığı ya da ölümün ta kendisidir. Belki de en kötüsü yazarın sözünü ettiği "ölümle hayat arasındaki boşlu"ktaki (H: s. 42) varlığın sürdürülmek zorunluluğudur.

"Metin sürekli düşler ve öyküler üreten bir bilinç gibidir"³ der Yıldız Ecevit, Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* üzerine yaptığı çalışmasında ve "Metinde yalnızca kurmacanın/sanatın yaşaması için yer vardır"⁴ diye sürdürür saptamasını. Benzer özellikleri öykülerinde de bulmak olası. Hep canlı kalan ve devinimleriyle canlılığını gösteren bu bilinç, metnin üstkurgusunu oluşturur. Öykülerde yazının üretilmesine ilişkin açıklamalarıyla, okura, bir yazınsal metin okuduğunu anımsatır anlatıcı. Örneğin birçok öyküde anlatıcının karlı, engebeli yollardan gidişi, yazma serüveninin ne denli zorlu olduğuna; sisli puslu, belirsiz görüntülerse yazılanların düşle gerçeğin birleştiği bir mekânsallıkta olduğuna işaret eder. Dilin ve kurgunun da bir izlek olarak ele alınışıyla hangi koşullarda üretebilmekte olduğunu tartışır, yazma biçiminin ipuçlarını aktarır. Metnin nasıl bir kurmaca dünya içinde varolduğunu gösterir.

3 Yıldız Ecevit, *Türk Edebiyatında Postmodern Açılımlar*, İletişim Yayınları, 2001, s. 186.

4 A.g.e., s. 187.

Maviler, gözler ve eller

Ölü Zaman Gezgini'ni okur, dilerse birbirinden bağımsız bir öyküler kitabı diye görüp okuyabilir. Ama metinlerin zaman, mekân kurgularındaki sınır tanımazlık, aynı anlatı kişinin eş-zamanlı farklı evrenlerde yaşıyormuşçasına sergilediği karşıt, karmaşık duyguları, düşünceleri, bedenin görünmezliğinin yanı sıra metinlerin arasındaki birbirinden kopartılamayacak akrabalıkları keşfe çıkarak da okumayı seçebilir. Kitap, metinler her türlü okuma biçimine açık aslında. Sözgelimi "Beyaz Karanlık" adlı öyküde kitabın dışından Borges, Fuentes ve Cortazar gibi yazarlara doğrudan gönderme yaparak, ama bazen de Kafka, Gogol, Süskind vd. yazarlarla da örtük biçimde metnin içerisinden söyleşerek metinlerarası bir bağ kurarken, kiptaki öykülerde de birbiriyle eklemlenebilen kimi metinlerarası ayrıntılar ister istemez okuru farklı okuma biçimlerine yöneltir. Kimileyin bir nesne, bir renk kimileyin de anlatıcının konumu ya da sözleriyle kurulur köprüler. Sözgelimi mavi rengin birçok öyküye sıçramış lekeleri, onun izini sürmeye çağırır: "maviler giymiş" kadın; (Ö: s. 9) "iki katlı, mavi bir ev"; (Ö: s. 37) "mavi çizgili bir çarşaf"; (Ö: s. 46) "mavi bir kapı"; (Ö: s. 71) gözlere damlayan "mavi sessizlikler" (Ö: s. 94) ya da "Akdeniz'in mavisini". (Ö: s. 106) Bir ressamın farklı resimlerinde bir önceki resmi anımsatmak, belki de bir *laytmotif* gibi onun yinelemek istediği bir rengi anımsatır mavi. Kitabın farklı öykülerinde, farklı imgeler kuran mavi, metinlerin kendi aralarında, yazının belleğini oluşturan ipuçlarından biridir sadece.

Bedenler anlatılarda sislerin arkasında kaldıkça ya da başka bedenlerin içinde eridikçe ve bu durum dilselleştikçe, sanki o bedenler sadece birkaç organdan ibaretmiş gibi, bazı organlar öykülemeye öne çıkartılır. Bunların başında gözler ve eller gelir. Dünyanın algılanışı sanki sadece eller ve gözlerle gerçekleşebilir. Zaman zaman susmak bilmez, kötü kokulu, çürük dişli ağızlar da vardır. İçlerinden çıkan (burada savrulan demek daha doğru olabilir) sözcükler, karşılığında suskunluğu doğurur. Ama en çok gözler ve ellerdir metinlerin belleğini oluşturan

madaki baskın etkenler. Gözlerin açılıp kapanması, anlatıcının düşler ve gerçekler arasındaki yolculuğunu sağlar sözgelimi ya da duygu dünyasını ele verirler, farkındalıkları gösterirler: “bü-yümelerinden korkarak gözlerimi kapatmıştım”; (Ö: s. 9) “Göz-lerimi açtığımda...”; (Ö: s. 10) “birdenbire kendimle göz göze gel-dim”; (Ö: s. 18) “Göz göze gelmiş miydik şimdi...”; (Ö: s. 26) “gözlerimi ondan ayırıp ayağın sahibine çevirdim”; (Ö: s. 31) be-densel bir dönüşümün, değişimin sürecinde gözler de alır payı-nı “gözlerim ... değişmişti”; (Ö: s. 34-35) bir başka anlatıda ki-şisinin iç dünyasına bakar “Onun gözlerinin ardında biz vardık sanki”; (Ö: s. 54) “Gözlerimi dünyayı ürkütmekten korkarcasına yavaşça açtığımda” (Ö: s. 61) örneklerden bazıları. “Görmek” eylemi ve zaman zaman da aymazlığa işaret eden “körlük” hep gözlerle ilintilendirilir. Gözler düşle gerçek arasındaki sınırları geçersiz kılan, bedenlerin konturlarını geçirgenleştirerek duy-gulara, düşüncelere sızabilen, ben’in farklı evrenlerdeki varlı-ğını eşzamanlı seçebilen, öyküye konu olabilecek tüm canlıla-rı, tüm nesneleri, yaşanan/yaşanması olası olayları, durumları dış gerçeklikten ya da hayal dünyasından izleyen, gözlemleyen organlardır. Ancak tek başlarına yarımdırlar, ellerle bir olunca yaratıcılığa dönüşür tüm gözlemler. Kurmaca dünya tüm göz-lemlerin harflere, sözcüklere dökülmesiyle gerçekleşebilir an-cak. Onun için de yazının belleğini oluşturmada önemli olan diğer organlar da devreye girer. Göz ve ellerin ittifakı yazının metinsel düzlemdeki kurucuları gibidir. “ellerimin nasıl el oldu-ğunu ... öğrenmek istiyordun” (Ö: s. 9) diye sorar anlatıcı, me-tinlerin ilkinde.* Her metinde adım adım o ellerin nasıl el ol-duklarını, metin içinde hangi işlevleri üstlendiklerini izleyebi-liriz: “Uçuşan buharlar ellerini silmiş zamanın gözlerinden”; (Ö: s. 13) “Belki ellerime de benziyorlardı biraz”; (Ö: s. 16) “birden, ellerimi fark ettim. ... iki yorgun yaratık gibi yan yana duruyor-lardı”; (Ö: s. 17) “o buruşuk ellerimle ... cümlesini yazdım”, (Ö: s. 18) “ben ellerimsiz kalıyordum”. (Ö: s. 22) “Elleri, şarap şişe-

(*) Burada el sözcüğünün “yabancı olma” yan anlamını da göz ardı etmek olanak-sız. Birçok öyküde olduğu gibi burada da “ben” farklı bir zaman ve mekân di-liminden gelmiş diğer ben’e el olmuştur ne de olsa.

sinden süzülen gün ışığının altında, kana bulanmış iki yaratık gibiydi.” (Ö: s. 31) Eller kişinin bedeninden bağımsızdır sanki, birini öldürebilecek kadar kendi başlarına buyrukturlar, tanınmaz, kendinden farklılaşmış birer yaratık gibidirler. “[E]llerim, yüzüm ... keçeleşmeye başlamıştı. ... ellerim değişmişti” (Ö: s. 34) sınırları aşarlar, “şişman, iki elimi es geçerek burnuma doğru sigara uzattı”; (Ö: s. 90) “Çalışmaya başlamış, gözleri ve elleri kağıtların içinde çoktan kaybolmuştu”. (Ö: s. 135) Metnin içinde sessizce ortaya çıkan gözler ve eller, bedenin kendisi olmasa da onu anımsatan, temsili görüntüleridir. Gelgelelim o kadar kanlı canlıdırlar ki, bedenden çok daha hakiki izlenimi yaratırlar. Tıpkı Süskind’in *Parfüm* romanında tüm dünyayı koklayarak algılayan Grenouille’in burun delikleri, nefes alıp verişleri ve koku alışlarıyla, romanın tümüne yayılarak yarattığı atmosferde, burnun bedenin bütünsel algısını yıkarak ortaya çıkan bir başrol oyuncusuna dönüşmesi gibi... Gözler ve eller silikleşen bedenden daha sahici bir görünüm kazanır. Dahası, bu organlar kimileyin zamanın kendisi olmaya taliptir: “Zaman ellerimdi de” (Ö: s. 18) kimileyinse zamanı bir bedene dönüştürerek kendi aidiyetlerini orada arar “zamanın gözleri” (Ö: s. 13) gibi.

Marguerite Yourcenar, “Wang-Fo Nasıl Kurtarıldı?”⁵ adlı öyküsünde boyalarından başka eşyası bulunmayan, yoksul ve yaşlı ressam Wang-Fo ve çırağı Ling’in serüvenini anlatır. Dış gerçekliği, olduğundan daha sahici resimleyen Wang-Fo’nun resimlerine bakarak hayatı tanıyan Han İmparatoru, resimlerin hayata ilişkin bir yanılsama yarattığı savıyla cezalandırır Wang-Fo’yu. Ancak cezasını çekmeden önce ressamın gençliğinden yarım kalmış bir tablosunu tamamlamasını ister ve tablo tamamlanır. Ancak bu tablo, imparatorluk sarayından, tüm hizmetlilerden ve tahttan bile öyle sahicidir ki, ressam ve çırağı resimdeki kayığa biner ve gözden kaybolurlar. İmparatorluk sarayından bakıldığında iki adamın bedenleri ıssız denizin ortasında kaybolur gider. Oysa ressam ve çırağı açısından baktığımızda, sanatsal imgenin içinde bedenin konturlarının eri-

5 “Wang-Fo Nasıl Kurtarıldı?”, Marguerite Yourcenar, *Doğu Öyküleri* içinde, Çeviren: Hür Yüner, Adam Yayıncılık, 1985, s. 9-21.

mesiyle, bildik normların, kodların dışında sanatın mekânında, varoluşsal gerçeklerini yeniden yaratarak orada yaşamlarını sürdürürler. Wang-Fo'nun tablosu içinde gerçek varoluşunu yaşamasına benzer bir duruma Toptaş'ın yapıtlarında da rastlamak olası. Metnin içinde kurgusal bir dünyanın inşa edildiğinin altını çizen ve onun metinselliğinin hakikatini ayrıntılarında öyküleyerek var eden anlatıcı kendi sanatsal mekânını yaratır. Connor *“metinle dünya arasındaki bağlantı, gerçek olana bir geri dönüş lehine metnin silinmesi yoluyla değil, metinselliğin gerçek olanla örtüşmesini sağlayacak şekilde yoğunlaştırılması yoluyla yeniden kalıba”*⁶ dökülüşünden söz eder. Toptaş'ın öykülerinde de, geçmişin bir “an”ını geleceğince “düş”ünü içlerinde barındırırlar. Böylelikle yazar, yapıtlarında kendi yazma serüvenini bir araştırma nesnesine de dönüştürerek onda yazılarının belleğini oluşturmaya, anlatı zamanını saat-zamandan kopartarak mekânıysa metin içinde kendi başına sabit bir öge olmaktan kurtararak yeniden inşa etmesiyle, her türlü özdeşlikten uzak varlığını kurgusallaştırarak inceler, daha doğru bir deyişle kurmacalaşan bedenin silikleşen kontur çizgilerinde olası gerçeklikleri aynı anda metinsel düzlemde deneyimler. Metnin antimimetik durum kurgusu, heterojen söylemleri, ben-anlatıcının farklı olasılıklar biçiminde ortaya çıkarak ben ve öteki arasındaki sınırları geçirgenleştiren anlatı kişileri, dilin metni kurgulayışı ve bunun yeniden inşa edilmiş entelektüel bir süreç oluşunun vurgulanışıyla Hasan Ali Toptaş yazınsal metinlerinde alışlagelmişin dışında, yazın geleneği içinde bakıldığında da nitel anlamda dönüştürücü bir dünya sunar okuruna. Olası farklı dünyaların olanağıdır bu.

6 Steven Connor, *Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kurumlarına Bir Giriş*, Çeviren: Doğan Şahiner, YKY, 2001, s. 178.

Yalnızlık, karanlığı çocukluğumuzdan kalmış
bir çocuktur;
içimizin içinde oturup ihtiyarlığımızı yaşar.

Yalnızlıklar

Hasan Ali Toptaş, *Yalnızlıklar*'da, yalnızlığı, kendine bir varlık, bir varolan olarak, şiirin olanakları içerisinde, onun üzerine bir felsefe yapmıştır. Yalnızlığı kendisine konu edinen bu felsefenin adı; yalnızlık felsefesidir.

O, yalnızlığı, salt kavram olarak değil; her şeyi kuşatan, her şeyin kendinden çıktığı "her şey olan" bir varlık olarak belirlemiştir. Bu "varlık"ın gösterenleri ise, insan ve insanın eylemleri dâhil, düşünsel ve gerçek varoluşa sahip olan tek tek her şeydir.

"Hasan Ali Toptaş'ın *Yalnızlıklar*'ı ve Yalnızlık Felsefesi",
Atalay Girgin, *Hürriyet Gösteri* dergisi, Ocak 2007

Zangır zangır bir tren geçerdi ya, damarlarımızdan;
yalnızlık onun dönmeyeceğini bilmekti.

Yalnızlıklar

Hasan Ali Toptaş'ın Yazgıya Vecibesi: *Yalnızlıklar*

EDA ÇAÇA

[R]omanlar, hikâyeler ve şiirler bana aynı zamanda, bir yalnızlıktan öteki yalnızlığa gönderilen mektuplaşmalar gibi görünürler.

Bir insanı yazmaya iten gücün ne olduğunu ya da nelerden oluştuğunu tam olarak bilemeyiz tabii.

Kafka'nın dediği gibi, yazmak tümüyle benliği ilgilendiren bir şeydir ve bu yüzden de trajiktir.

Hasan Ali Toptaş

Hasan Ali Toptaş'ın yazı evrenine adım atıp, romanlarının, öykülerinin ve denemelerinin arasından geçip *Yalnızlıklar*'a geldiğimizde, bir belirsizliğin hâsıl olduğunu görürüz. Bu belirsiz-

- (*) Vecibe, boyun borcu hükmünde görev anlamına gelmekle birlikte ben burada Heidegger'in terminolojisindeki anlamıyla kullanıyorum: Heidegger'in tanımını kısaca şöyle dile getirebiliriz: Her ne kadar gündelik yaşam içinde vecibe, "borçlu olmak" ya da "müsebbibi olmak" anlamlarında kullanılıyorsa da o bunu genel olarak "sorumlu olmak" ve sorumlu olunan şeye "cevap vermek" anlamında kullanır. Ilgililenen bir şeye karşı değil ama asli olarak insanın kendi yazgısına karşıdır. Bu da temel olarak, kendi kendisinin nedeni olamadığı yerde hep bir şeylere neden olmak zorunluluğundan gelir. Bkz. Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, Agora Kitaplığı, 2008, s. 298. Son bir şey daha belirtmek isterim: Bu yazının başlığı ilkin "İnsanın Yazgısına Yazılmış Bir Ağıt: *Yalnızlıklar*" idi. Yazı üzerine Mesut'la (Varlık) yaptığımız bir konuşmanın sonunda yazının vurgusuna istinaden kendisi bu başlığı önerdi. Benim için gerçekten çok zor geçen yazım sürecinde böylesine incelikli yorumlarla beni desteklediği için kendisine gönül borcumu dile getirmek isterim. Yazı en sonunda, Martin Heidegger'le Hasan Ali Toptaş'ın selamlaşması olarak kendini yazdı. Böylece başlıkla da bunu gösterebilmiş olduk.

lik ilkin kendini bir türün içinde tanımlayamayanın belirsizliği olarak gösterir. Belki biz okuyucuları dünden razıyızdır ona şiir demeye de Hasan Ali Toptaş'ın gönlü razı olmaz buna. Peki, şiir değilse nedir *Yalnızlıklar*?

Yalnızlıklar şiir değilse nedir, hakikaten bilmiyorum. Öteki türler gibi şiiri de tanımlayamam yani, ama kokusunu duyabilir, onu sezebilir, görünce de herhalde tanıyabilirim.¹

“Belirsiz bir kesinlik”in içinden dile gelir ve onu dile getirir *Yalnızlıklar*. Çünkü o insandaki adlandırılmaz, tanımlanamaz ve bu anlamıyla da belirsiz; ama aynı zamanda en zati, en kesin olanın izini açmaktadır. Bu yüzdendir ki *Yalnızlıklar* sadece edebi tür olarak değil, dile getirdiği *yalnızlık-larla* da, hep bilinen, aşına olunan ama tanımlanamayanın belirsiz kesinliğinde kendisini açar.

Nedir, nerede durur insandaki tanımlanamaz kesinliğin izi?

Bu yazı,* felsefe tarihi içerisinde bir *soruda* kendini (ansızın) gösteren insandaki o adlandırılmazı takip etmeye çalışacak. Ardından bu takibi Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ı üzerinden yorumlamaya ve tekrar dillendirmeye çalışırken, yazının durakları Hasan Ali Toptaş'ın (HAT) *Yalnızlıklar*'ı olacaktır; bu takibi üstlenen ve ona cevap veren bir metin olarak. Ama şunu da belirtmek gerekmektedir: Bu duraklar, HAT'ın diğer eserlerinden herhangi biri olarak da belirlenebilirdi. Burada ifade edilmeye çalışılan; ilkin, onun yazı evrenin bütünlüklü bir ufka açılıyor olmasıdır. Ama *Yalnızlıklar* bu ufkun en duru ve açık halidir; hem kendini bir tür içine dâhil edemeyişiyle hem de tüm eserlerine bizi götürecek bir konuyu en kristalize şekliyle burada verişiyile... Bir ikinci nokta ise HAT'ın burada *Varlık ve Zaman* üzerin-

1 “Şehrazat ile Beckett'in evliliğinden doğmuş bir çocuğum”, Söyleşi: Ethem Baran, *Zaman Gazetesi, Kitap Zamanı* eki, Sayı: 44: <http://kitapzamani.zaman.com.tr/?hn=1871>.

(*) Bu yazıda amaçlanan *Yalnızlıklar* okuması, elbette belirli bir Heidegger okuması neticesinde mümkün olabilmiştir. Ve bu okumanın temelleri hiç kuşkusuz Hocam Suna Ertuğrul'un dersiyle atılmıştır. Hasan Ali Toptaş gibi bir yazarın evrenine bambaşka (gibi görünen) bir evrenle karşılık bulmak, Suna Hoca'nın, bu ufku bize açan okumalarına çok şey borçludur. Kendisine sonsuz teşekkürler.

den Heidegger’le kurulan ilişkisinin aslında onun coğrafyasının geneliyle ne kadar sağlam bir ilişki kurduğuna işaret etmektedir.

Herkesteki hiç-kimse

Felsefe tarihinde adlandırılmaz olan, burada ele alacağımız noktaların dışında birçok şekilde; açık ya da kapalı, belli belirsiz ele alınmıştır ve alınmaya da “zorunlu” olarak devam edecektir. Burada belki de en belirgin biçimiyle dile getirilen ve tam da bu nedenle kendini varolana, varlığa, ölüm ve zamana dair sorularda gösteren izleri takip edebileceğiz. Bu bağlamda, bu iz bizi ilkin, Aziz Augustinus’un şu sözlerine götürecektir:

Zaman ne? Eğer hiç kimse benden bunu sormasa biliyorum; ama soran kişiye açıklamak istesem bilmiyorum.²

Aziz Augustinus’tan çok önce Platon da, ironiyle ve hep bir soru üzerinden giden diyaloglarında, *herkeşçe* bilinen ve aşına olunandaki belirsizliğe işaret eder. Soru karşısında önce biline geleni tekrar eden kişi, sonunda onu “aslında” bilmediğini fark eder. Ama çoğunlukla belirsizlik sürer ve diyalog o belirsizliğin iziyle noktalanır. Cevap, adlandırılmaz olarak kalacaktır:

Açıkça anlaşılıyor ki, ‘varolan’ ifadesini kullanırken tam olarak ne demek istediğinizi uzunca zamandan beri biliyorsunuz ve hatta ona aşinasınız. Bir zamanlar biz de biliyorduk, ama artık tereddüde düşmüş durumdayız.³

İnsandaki tanımlanamaz olanın izinin öyle kalmak zorunda oluşunu belki de en açık şekilde Platon’un diyaloglarında görürüz. Çünkü tanımlanamaz olan; *ansızın* bir soruda kendini açıkça belli edecek kadar kesin olmasına karşın, üstü kapatılan, böylece unutilan, kaçılan olmaya yazgılı olduğundan, hep

2 “İtiraflar”, Aziz Augustinus, *Zaman Kavramı* içinde, Çev. Saffet Babür, Imge Yay., 2007, s. 47.

3 Platon, *Sofistler* diyalogu, 244a, alıntılanan: M. Heidegger, *Varlık ve Zaman* içinde, giriş notundan.

bir anlam alanının (ufkunun) ve kavramların koruyuculuğunda bilinebilir olana dönüştürülür. Platon'dan bu yana; yani üç bin yıllık Batı felsefesinin sonunda mecburiyetini, belki de tanımlanmaya "ihtiyacı olmayan", bilgiyi ve hakikati dile getiren "evrensel" kavramlarla ilan etmiştir.

19. yüzyıla, bu gelenekle belirgin bir biçimde hesaplaşılan bir kırılma noktası olarak bakılabilir. Bu kırılma noktasının, birbirinden ayrılan ve/ya birbirine bağlanan elbette birçok damarı olmuştur. Ama bu yazı, 1927'de yayımlanan *Varlık ve Zaman*'ı merkeze alacak ve onun hesaplaşmasının ana durakları üzerinden açılacaktır.

Heidegger *Varlık ve Zaman*'da insandaki tanımlanamaz olanın izini kaynakta; varlık sorusunda arar:

Kavramların en *tümeli* ... olduğu için tanımlanması olanaksız olan bu kavramın aslında tanımlamaya ihtiyacı da yoktur. Çünkü herkes bu kavramı sürekli olarak kullanır ve bununla ne demek istediğini zaten hep bilir.⁴

Burası Heidegger'in, Batı felsefe geleneğinin evrensel kavrama indirgeyip bir bilgi nesnesi haline getirerek kapattığı varlık sorusuyla hesaplaşmasının başlangıç noktasıdır. Ve bu başlangıç noktası ise Heidegger'e göre, felsefe tarihinin başlangıcında değil; insanın varolma minvallerinden* hareket ederek bulu-

4 Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, Çev. Kaan H. Ökten, Agora Kitaplığı, 2008, s. 1.

(*) Heidegger, insanın varolma minvaline *Dasein* demektedir. Heidegger, *Dasein*'in anlamına ilişkin ortaya çıkan karışıklıklara istinaden *Letter to Jean Beaufret*'de Fransızca karşılığı üzerinden bir açıklama yapar. *Dasein*'in Fransızca'da *être-le-la* [orası olma] ve *le-la* [orası] anlamına geldiğini, bunun da tam olarak *Alet-heiaya* [açıklık, keşfedilmişlik] karşılık geldiğini belirtir. (*Questions III*, Gallimard Yay., 1966, s. 157. Bu bilgiyi bana sağlayan Ömer Albayrak'a yazımı okuyup, bu önemli bilgiye dikkat çektiği için çok teşekkür ederim). *Dasein*'a dair bu önbilgiler ışığında bakacak ve yazı boyunca *Varlık ve Zaman*'ın çevirisi-ne sadık kalıp *Dasein* olarak bırakacağız. Yazının içinde anlamı daha da netleştirecek olsa da, bir yanlış yorumun önünü kesmek adına şunu ifade etmek gerekmektedir: *Dasein*, asla bir "özne" olarak düşünülmemektedir. Kurucu özne, öznellik ve bunun gibi kavramlar tam da Heidegger'in hesaplaştığı geleneğin bir parçası olan kavramlardır. İnsanın varolma minvali olarak *Dasein*, hep bir dünya açan ve dünya açarken kendini açandır. Bu anlamıyla da o özne-nesne ayrımlarından öncedir.

nabilecektir.⁵ Asıl mesele şudur: İnsanın varolma minvali olan *Dasein*, her daim bir varlık anlayışı içindeyse de bunu çoğu zaman belirsizlik ve bulanıklık içinde sergiler.

İnsandaki adlandırılmaz olanın izinin bir soruda kendini ansızın veriyor oluşu, kapatılan, bulanıklaştırılan varlık anlayışının kendini göstermesi; dile getirmesidir. Heidegger’de bu, *Dasein* üzerinden ifade edilirken, Hasan Ali Toptaş’ta yalnızlık üzerinden dile gelir. Dolayısıyla her bir *Dasein*’da, kendini kapatan bir varlık anlayışıyla, içine düştüğü *herkeste* bir yalnızlık vardır.

Peki, *Dasein*’ın kendini bir varlık anlayışı olarak en kapalı ve belirsiz halde sergilediği yerde *herkes* tarafından biliniyor olması ne demektir?

Daha önce de belirttiğimiz gibi bu kapatılma aslında bilgi nesnesi olarak *herkesin* anlam alanına mal edilmesiyle gerçekleşmiştir. Peki, her şeyin kurulan anlam alanı içerisine zorunlu olarak dâhil edilmesinde insana dair nasıl bir boşluk vardır? Bu, insanın adlandırılmaz olanla yalnız kalamayışının bir göstergesi midir? Bu yalnız kalamadığıyla onu bilinebilir kılarak savaşı insan çoğu zaman. Bu savaş, herkesten oluşan bir hiç-kimsenin savaşıdır ve savaşın “galibi”nin yüzünde herkes ve hiç-kimse okunmaktadır bu yüzden; herkes bilir ama hiç-kimse bilmez.

[Y]üzlerimiz azalır bizim.

Namlular ve tetikler kadar azalır, namludakiler
ve tetikteki kadar.

Artık bir yüzdeyizdir anlamların yüzünde. (Y: s. 25)

Anlamların yüzü bu anlamıyla hiç-kimsenin okunmadığı bir herkes topluluğudur. İnsana dair öyle bir boşluğa işaret eder ki bu, tanımlanamazın izinde “*boşluk taşar boşluk kelimesinden*” (Y: s. 39) ve sızar tüm anlam alanına da söylenmiş ve söylenecek her kelimede kendini “var” eder. Bu yüzdendir ki “*yalnızlığın kelimeleri yoktur. O bütün kelimelerden oluşmuş bir kelimedir.*” (Y: s. 7)

⁵ Kaan H.Ökten, “Varlık ve Zaman” Kılavuzu, Agora Kitaplığı, 2008, s. 4.

İnsanın varolma minvalleri işte bu herkes ve hiç-kimseden oluşan gerilimin arasındadır. Heidegger'in *Dasein*'i dünyayı ve kendini bu gerilimin orta yerinde açarken; ya düşecektir yalnızlığa ya da yükselecektir. Böylece o, yazgısının belki de en belirgin ifadesi olarak doğum ile ölüm arasındaki gerilimde hep düşe kalka varolan değil midir?

Ölüme-yönelik-yaşam

Hayat nedir diye sorarsan bilmiyorum evlat, sormazsan biliyorum.

Haraptarlı Nafi

Zaten biliyorum ama üzerine düşünmüyorum. Ölüm hakkında ben özellikle kaçamak bilme tarzında bir bilgi sahibiyim.

M. Heidegger

İnsandaki adlandırılmaz olanın izi bizi herkes ve hiç-kimsenin bilgisine; onun oluşturduğu anlam ufkuna götürmektedir. Bu gerilim, daha önce de belirtildiği gibi daha asli bir gerilimin neticesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu, insanın zorunlu olarak kendini bulduğu bir savaşın alanıdır; sonsuz ve belirsiz olan ölüm karşısında duran ve aynı zamanda ölüme-yönelik olan insan varoluşunun kendi faniliğini, bilgiyle, dünya içinde varolan her şeyi bilinebilirin alanına dâhil etme savaşıyla sonuçlanan bir gerilimdir.

Bu savaş her ne kadar her şeyi bilinebilir olanın alanına çekme savaşı olsa da insanın bilgisi sınırlıdır. Ve tam da bu sebeple insan bu sınırdan hareket edip kendine “sonsuzluk” yaratmaya çalışır, evrensel kavramlarla.

Bu yüzdendir ki Heidegger, insan bilgisinin sınırlılığını, –inanılagelenin aksine– bilgi olanaklarının sınırlılığında, kesin ve mükemmel olmayışında değil, bilinmesi gereken varolanın kendisinde, onun varlığının temel olanağında görür.⁶ Varo-

6 “Zaman Kavramı”, Martin Heidegger, *Zaman Kavramı* içinde, Çev. Saffet Babür, Imge Yay., 2007, s. 77.

lanın kendisinde yatan bu sınırı *Dasein* üzerinden göstermektedir.* Bilginin sınırında *Dasein* aslında “her şeyin bilmenin ta kendisi” (Y: s. 28) olan yalnızlığında durur.

Bilgi ve onun sınırı, doğum ile ölüm “arasındaki” arasındakilikta yatmaktadır; yani *Dasein*’ın varlığında. Bu yüzdendir ki ölüm her an kendini an-sızın gösterendir. Bazen “Yorgunluğumuza o nesnenin kucağından / o nesnenin kucağına gezdirirken, / yürür ya da koşarken, / coşarken ya da / deli dolu yaşarken / ansızın ölümü istemek[le]... ” (Y: s. 49) görünür; bazen de “ölülerin dönüp dolaşıp bizde yaşamasıdır yalnızlık.” (Y: s. 53)

Doğumla ölüm arasındaki gerilimde oluşun yarattığı imkânsızlıkla savaşıırken, ölüm, gündelik yaşam içinde hep “herkesin bir gün başına gelecek olan”, olarak dile gelir. Bu herkes, hiçkimsedir. Ölüm burada kesin ama yine de belirsizdir. Kesinliği, “fırlatılmış, dünya içinde varolan olarak *Dasein*’ın zaten hep ölüme tevdi edilmiş olduğudur.”⁷

Ölüme tevdi edilmişse de hergünlük içinde *Dasein* kendini kendi ölümüne serbest bırakamaz. Bu yüzden ölüm bile nesneleşir; ehlileşir.

Bu nesneleştirmenin getirdiği sonuçlardan biri hiç kuşkusuz hergünlük içinde ölümlerin ve ölümlerin acıdan önce verdiği bir üstünlüktür: “Ölüye, ölecek olana bakan kişinin baş döndürücü üstünlüğünü, diri olmanın üstünlüğünü duyması. Bu üstünlük, kişiliğin ötesinde bir üstünlük, öleceğini bilen, ölmek istemeyen bir şeylere tutunmak ... tutunmak dileyen insanı bir nesne, bir böcek bile değil, bir nesne haline getirir. ... Toplum yaşayışının gerektirdiği yalanları kerte kerte, az ya da çok, sürdürür gidersiz. Ölünün karşısında duyulan tek şey acı değil; diri olmanın sevincidir.”** Bu belki de inanmayı sürdürdüğümüz en büyük yalan-

(*) *Dasein*’ı, daha önce de belirttiğimiz gibi insanın varolma minvalleri olarak kullanmakta ve bununla da varlığa-açık-oluşu kastetmektedir. Bkz. Kaan H. Ökten, “Varlık ve Zaman” Kılavuzu, Agora Kitaplığı, 2008, s. 4-5.

7 Heidegger, Varlık: s. 253.

(**) Ölüm meselesini, böyle bir imkânsızlığın dile gelişi olarak ve sadece bir dile geliş değil bir varoluş olarak yazan Hasan Ali Toptaş’ın yanına koyabileceğimiz birkaç örnekten biri olan Bilge Karasu’yu anmak isterim. Bilge Karasu, *Lağım-laranası ya da Beyoğlu*, Metis Yayınları, 2004, s. 140.

dır. Çünkü ifade ettiğimiz gibi tüm bir yaşam, anlam alanı temelinde ve bunun içimizdeki iziyle kurulur.

İçimizdeki suç kurdu kımıldadıkça onları anarız.
Çünkü, her diri ölüyü yağmalar
–ki, biz de bulaşmışızdır o talana.
Ayakta kalma duygumuzu doyurmak için
bir atmaca olmuşuzdur
ölye,
ay ışığında canlı canlı parlayan bir saltanat
kurmuşuzdur mermerden;
taşına yaldızlı harfler döşemiştiz ince ince,
ardından çiçek konvoyları yürümüştür
renkleri tekrarlayarak,
ardından gül şerbetleri, ilahiler,
sonra cennet yeşili hüznlerin çekip çevirdiği törenler.
Üstelik, ölümü biraz daha gerçek kılmak için
gazetelere ilan vermişizdir. (Y: s. 55)

Bu, yaşamın içindeki ölümü –ve elbette yaşamı– nesneleştirmek, ondan bu sayede kaçmak zorunda kalınışın resmidir. Bu durak bilmeyen kaçışın kaynağında olanı görmek gerekmektedir: “Ölüme-yönelik-varlık”ı; diğer bir ifadeyle hep yolda olan ve sonda olamayan zamansal varlık’ı. “*Dasein, var olduğu müddetçe, hep henüz daha var olmamış olarak var olmalıdır çünkü*”.⁸ *Dasein*’ın ölüm ve yaşam arasındaki varoluşu aslında “hep henüz daha olmamış olarak var” oluşunu gösterir. O hep bir imkân olarak dünyaya yer açar ama hep imkânsız imkânıyla; hitamıyla sınırlanır ve belirlenir.⁹ Bu yüz-dendir ki:

Her ölü ölümünü kanıtlar,
yani yaşadığını;
ve biz durup dinlenmeden ölümlere ekleniriz,
kurtuluş yoktur. (Y: s. 53)

8 A.g.e., s. 247.

9 A.g.e., s. 248.

Eklendikçe de anlam ve bilgi büyür. Bu sayede, “bilgi kendini ortadan kaldıracak kadar ilerlemiş, insan kendinden o kadar vazgeçmiştir ki, kendi kendini göremez hale gelmiştir.”¹⁰ Kafasını kaldırdığında, ölümle karşılaşmamak için kendisini çoğaltır, kendisinden oluşan *herkes-benliği*; ama aslında içinde giderek büyüyen boşluğu.

Bu boşluk içinde insan, fırlatılmışlığından kendini devralmak zorunda olandır. O bunu geleceği üstlenerek geçmişini üzerinden ve şimdiyi açarak yapar. Bu yüzden şimdiyi bu anlam ufku üzerinden ve çoğunlukla herkes-benliği içinde açar. Yani yazgısının ortasında, ölümle savaşında, anlamları, kelimeleri silahı belleyerek:

Yakayı kelime kelime ele vereceğizdir yani (ne güzel!),
geleceği kavram kavram;
çünkü kelimeler anlamlarından tek tek koparılıp
bahriyeli yazılmışlardır silahların gününe (Y: s. 20)

Geleceği kelime kelime ele vermesi onun zamansallığının bir ifadesidir. Geleceği ele veren kelimelerde hep içine atıldığı anlam ufku, diğer bir ifadeyle “gelenek” vardır. Ve bu yüzden ki zaman çoğunlukla *kelime* denilen şu zavallı işaretlerin arasına hapsedilip iyice yavaşlar. (B: s. 67) Bu, *Dasein*’ın kendini kapatan bir varlık anlayışıyla içine düştüğü herkesin yalnızlığıdır:

Kimileri düşer yalnızlığa,
kimileri yükselir.
Düşenler için ufuk yoktur artık;
bütün renkler beyazdır,
sesler birdir
ve yarın belki’dir,
dün şüphelidir,
bugün nerededir? (Y: s. 109)

Böylece gelenek *Dasein*’ın tarihselliğini kendi kökünden koparır. Bu kopuş *Dasein*’ı ilgilendiklerinin uzağına taşımaktadır. Dışarıdakini merak ederken aslında kendi zeminsizliğini gizle-

10 A.g.e., s. 425.

meve çalışmaktan başka bir şey yapmaz.¹¹ Bu yüzden *Dasein* sürgünde yaşar, herkes-benliği içinde kendine sürgününde ve her bir imkânda ona eklenir.

Gene de toplumun sürgünleri vardı
(her iki anlamda da sürgünleri);
yemyeşildiler bin yıllar öncesinden
ve kendi bahçelerine kendilerini dikiyorlardı sürekli,
duvar üstüne duvar yıkıyorlardı,
kural üstüne kural,
biz de dünyayı onların üstüne
kör olası bir hazla...
Onlar inadına sürgündüler oysa,
hem geçmişte,
hem geleceğe. (Y: s. 80)

Dünyanın şimdide açılmasında geçmişte ve geleceğe sürgün olmaklık, varolmanın gayrisahih zamansallığını gösterir. *Dasein*'i tarihselliğinden, bu anlamıyla da sahih zamansallığından koparan toplum yaşayışı, “zaman”a ihtiyaç duyar. *Dasein* kendine sürgün oldukça, kendine ihtiyaç duyar ve kendine ihtiyaç duyarak zamanına ihtiyaç gösterir ve onu hesap eder.¹² *Dasein*'in yaşayışı çoğunlukla böyle bir kayıpla ilerler. Hesap ettiği zamanın içinde kaybolur. Belki de bu yüzden “... her kir, bir saattir.” (Y: s. 73)

Yalnızlıksa saatleri, günleri
ve haftaları örten
bir başka zamandır. (Y: s. 73)

Dasein'i kendine sürgününden çıkartan onun bu başka zamanı; sahih zamansallığıdır. Bu sahih zamansallıktır *Dasein*'i şu ânın açılımında hep “artık olmayan” ve “olacak olan” belirsiz bir imkân olarak var eden. Geçmişe koşunun gösterdiği *Dasein*'in olmamışlığı ve bu olmamışlığını üstlenmesi gerekliliğidir. O, hem artık olmayan ve hem olacak olandadır: “şimdi şimdide değildi”r (Y: s. 83) ve hep geleceği kadardır. (Y: s. 44)

11 A.g.e., s. 22.

12 A.g.e., s. 353.

Ses-sizliği ne sanmıştım bu keresinde?

O insan ki, bakar bize ve ötemize;
ve o insan ki, giyindiği zamanın gerisinden sorar
hep
kaygılanır, duraksar ve sessizdir.

Buraya kadar, doğum ile ölüm arasındaki gerilimde duran varoluşun; yazgının ve ölüme yönelik varlık imkânında kendini üstlenemeyen bir sürgünün yarattığı korkudan dur durak bilmeden kaçışı dile getirdik. Ama korkunun kaygıyla, dur durak bilmeyen kaçısın duraksayışıyla ve tüm bu haletiruhiyenin dile geldiği sözün sessizlikle kendini gösterdiği bir âna dair sonrası...

Burası, gelenekle, “herkes-benliği” içindeki kaybolmuşluktan onu ayıran sahih ölüme yönelik varlığın açılmasıdır. Bu açıklık, *Dasein*’ın sahih olarak kendi olabilmesi, ancak ve sadece kendinden hareketle bunu devralabilmesi, buna imkân tanınmasıyla mümkündür. Ölüme açıklık içindeyken “*Dasein*’ın kendi varoluşunun en uç imkânı olarak kendinden vazgeçmesi gerekeceğini”¹³ anlamasıdır. Vazgeçeceği, herkes-benliği içerisinde kaybolmuşluğudur;

Yalnızlık alıp karşına kendini,
Öteki kendinlerle konuşmaktır.
Bakışmaktır, öteki kendinlerle;
dövüşmektir.
Kimi zaman da, öldürmektir
içlerinden sana en çok benzeyeni,
benzemiyor diye. (Y: s. 29)

Çünkü ölümden “*Dasein*’a müstesna biçimde kendi olma imkânı içinde kalarak herkesten kopuk kaldığı yani ileriye yönelik kendini ondan koparabildiği şeyler açığa çıkabilmektedir.”¹⁴ Bu açıdan bakıldığında, bu imkân herkes-benliği içinde fiilen kaybolmuşluğunu tümüyle açığa vurmaktadır. Bu açıklık hali, hiçliğine açık-

¹³ A.g.e., s. 279.

¹⁴ A.g.e., s. 279.

lıktır; kendi en zati imkânsız imkânı “ölümünün” önünde durmaktır. Düşe kalka ölümden kaçarak yaşarken insanın bir anda havf* içinde kalmasıdır. Havf içindeki *Dasein* kendi varoluşunun mümkün olan imkânsızlığının hiçliği önünde bulunur.¹⁵

ve bir süre sonra koşu koşu,
koşmak durmaya benzerdi.
Durmanın dışında koşmak bulamazdım o anda;
dururdum ve bir uçurum dolanırdı ayak bileklerime
Yalnızlık, uçurumları giyinmektir biraz da. (Y: s. 20)

Uçurumları giyinmek onun ölüme fırlatılmışlığının en nüfuz edici haliyle açığa çıktığı haletiruhiyesidir.¹⁶ Uçurum aynı zamanda ânin şuradalığının açtığı tekinsizliği dile getirir. Yazgıyı üstlenmek tam da bu yüzden ânin şuradalığına, ileriye dönük biçimde kendini emanet etmektir; orada kendi sonlu sahih zamansallığını anlamaktır. Burada yatan, aynı zamanda miras aldığı imkânları kendi kendine nakletmek suretiyle kendi fırlatılmışlığını devralabilmek ve “kendi zamanı” bakımından içinde-bulunulan-âna dair olabilmektedir. Bu aynı zamanda gelecek tarafından kapatılan tarihselliği (yaşanılmışlığı) sahih bir biçimde mümkün kılabilmektedir.¹⁷ Çünkü haletiruhiyemiz genellikle fırlatılmışlığımızı gizler. Fırlatılmışlıktan kaçış, tekin-

(*) Havf, Türkçe’ye genel olarak endişe-kaygı olarak çevrilen “angst”ın Kaan H. Ökten tarafından seçilmiş Türkçe karşılığıdır. Kaan H. Ökten “*Varlık ve Zaman*” Kılavuzu’nda neden bu kavramı tercih ettiğini ayrıntısıyla dile getirir. Bkz. s. xi. Burada kısaca onun değindiği bir noktayı belirtmek isterim: Havf, aynı zamanda “belirsizlik ve genellik” imlenimlerine de sahiptir. Havf, *Dasein*’in bir şeye karşı duyduğu bir korku değil, kendi ölüme yönelik varlığının yarattığı belirsizlikten neşet etmektedir. Ve bu anlamıyla da dünya içinde varolmakta olan tüm *Dasein*’lerin soluduğu dumanlı bir hava gibidir adeta. Heidegger’in çoğu kavramı bu farklar gözetilemediği için eksik ve hatta yanlış kullanılmaktadır. Bu nedenle, bütün bu eksik ve yanlış kullanımları tek tek gözetken, titiz çeviriye sadık kalmanın yanı sıra, yazının genelinde bu dili kullanmayı tercih ettim. Kaan H. Ökten’e Türkçe felsefe literatürüne yaptığı bu çok büyük katkıdan dolayı ve ayrıca yazımı okuyup, güzel yorumlarıyla bana şevk verdiği için kendisine teşekkürlerimi iletirim.

15 A.g.e., s. 281.

16 A.g.e., s. 266.

17 A.g.e., s. 409.

sizlikten kaçıştır. Ve tekinsizlik haletiruhiyeler arasında havfta kendini açığa vurur ve onu dünyanın hiçliğiyle karşı karşıya bırakır. Bu karşı karşıya gelinen insandaki adlandırılmaz olanın izini görmesi, duyması, anlamasıdır.

Peki, insan herkes-benliği içinde varolmakta oluşunun örtünmesiyle ölümden kaçışında, nasıl olmuştur da bu örtüyü açma kararlılığı gösterebilmekte, kendini ölümüne tevdi edebilmektedir?

Daha önce de belirttiğimiz gibi *Dasein* ölümüyle birlikte kendi en zati varlık imkânıyla yüz yüze gelir. Bu aynı zamanda *Dasein*'ın kendi olma imkânıyla *kendisiyle baş başa kalması* ve başka *Dasein*'larla olan bütün irtibatlarından arınmasıdır.¹⁸ Bu *Dasein*'ın yükseldiği yalnızlığıdır. Çünkü kendini kendi ölümüne tevdi edebilmekle o kendini yalnızlığın açtığı ufukta kendi belirsiz kesinliğiyle yüz yüze gelebilmektedir.

Onu kendi kendiyile baş başa bırakan bu sahliliği sağlayan vicdandır.¹⁹ Vicdanın celbi bu anlamıyla geçmişi üstlenerek ona cevap vermektir. Geçmişini üstlenerek kendi yazgısının açıklığında durmasıdır. Vicdanın sesi, “hiç kuşkusuz başka bir şeylerin sesi. Belki de, başka bir şeylerin sessizliği...” dir. (B: s. 48)

Vicdan sesle, sessizlikle bir çağrıdır. Vecibe-içinde-olmaya bir çağrı. Bu çağrı, bu ses, hep, her an bu varoluş içinde, bu yazgı içindeyken varolan bir şeydir. Ama bunu duyabilmek, bunu anlamak, vicdana-sahip-olmayı istemekle mümkündür.²⁰ Bu kendi olmayı, varoluşa uygun biçimde olmayı tercih etmek – yani kapatılmış olanı, üzeri örtüleni açma kararlılığıdır. Bu herkes-benliğini duyan, kendini duymazdan gelen *Dasein*'ın bu duruma karşı gösterdiği bir cevaptır. Onu kesintiye uğratmasıdır: “*Celp uzaktan uzağadır. Celp geri dönmek isteyene isabet eder.*”²¹

Derken, yalan gülücük tacirleri geldi gemilerle,
kışkırtı ustaları

18 A.g.e., s. 266.

19 A.g.e., s. 248.

20 A.g.e., s. 285.

21 A.g.e., s. 287.

ve şehvet komisyoncuları geldi
ve biz onları gördükçe gördük
içimizdeki en uzak yeri,
onlara dokundukça tanıdık nefesi,
sonra sesi (Y: s. 60)

Celp, *Dasein*'ın kendisinin soru soran çağrısıdır. Kendisini en çok “anladığı”nı sandığı hergünlük içinde ansızın ona seslenendir. Celp umumi kabul görme sırasında birden insanı anlamsızlığa terk eder; “içimizdeki en uzak yeri” gösterir. Bu tam anlamıyla, *Dasein*'ın adlandırılmaz tekinsizliğinden çıkıp gelir; çünkü celp, *Dasein*'ı barınağından mahrum bırakır. Keli-melerinden, anlamlarından oluşan barınağından mahrum kaldığı için “[s]ilahını kendinden yontar yalnızlık; /her şeyden kop-tuğu için/her şey olan kendinden.” (Y: s. 108)

Yontarak da zorunlu olarak tekrar tekrar kendini kendine taşır.

Yoksa vicdanın celbindeki celbeden, tekinsizliğin en dibinde-ki *Dasein* mıdır?²²

“Çıplak öylelik” olan celbeden, yabancı bir ses gibidir. Çünkü “kendi başına kalan hiçliğin içine fırlatılmış olan bir benlik ka-dar daha yabancı ne olabilir?”²³ Bu, *Dasein*'ın kendisiyle; hiçli-ğiyle yüz yüze gelişidir.

Herkesin, ölümün kesinliğini bildiği ama ölümün kesinli-ği içinde “var” olamadığı²⁴ yerde vicdanın celbini duymak ve ona vecibe içinde karşılık vermek, ölümün kesinliği içinde var-olmaktır: “İmkân olarak ölüme yönelik varlığın en yakın yakınlığı, gerçek bir şeyden mümkün olabildiğince uzaktır.”²⁵

Vecibe-içinde olmak böyle bir şeydir: Varoluşun imkânsızlı-ğını anlamak, diğer bir ifadeyle yazgıyı duymak ve ona cevap verebilmektir. Anlamın sığınağında kendini anlamsızlık içinde görmek, herkesle yaşayışında kendinin kendiyile baş başa kal-

22 A.g.e., s. 292.

23 A.g.e., s. 293.

24 A.g.e., s.273.

25 A.g.e., s. 278.

masıdır. “Dasein tekinsizlik içindeyken asli olarak kendisiyle birlikte durur. Dasein, ... kendi varlığını söz konusu ettiği müddetçe, fiili düşkün herkesliğin tekinsizliğinden yükselip gelerek kendini kendi varlık imkânına doğru celbeder.”²⁶

Yükselenlere eşsiz bir ülkedir yalnızlık;
orada içlerini kazarlar sürekli,
derialtı şehirlerine inerler
ve kendileriyle tanışır her gün,
her saat, her dakika, her an,
her canavar
ve her kuzu kendileriyle tanışır.
Sonra, kendileriyle
kendilerinde başlayan insanlığın arasına otururlar.
...
–ki, hepsi düştükleri yalnızlıktan gelmiştir
yükseldikleri yalnızlığa. (Y: s. 110)

Ses-sizlik içinde vecibe: Yalnızlıklar

Yalnızlıksa saatleri, günleri
ve haftaları örten
bir başka zamandır.
insanlardan oluşmuş acı bir dumandır
yalnızlık;
yamandır.

HAT, bu çok tanıdık kelimeyle, yalnızlıkla ve belki de tanıdık bir formda (şiirde) başka bir şeyi yazar. Bu kelimede yatan herkes ve hiç-kimseyi yazar; belirsiz kesinliği. Bu yüzden *Yalnızlık-lar*’dır. Ve bu yüzden yalnızlık taşar yalnızlık kelimesinden de, bildiğimizi sandığımız tüm yalnızlıklar onun yokluğuna açılır. “*İnsan yalnızlığı arayan bir yalnızlıktır kimi zaman, / kimi zaman da korkar ondan, / hep kaçır.*” (Y: s. 107) Bu korkudur işte *Yalnızlıklar*’ın seyretmeye başladığı yer: İnsanın ölümü ara-

26 A.g.e., s. 303.

dığı ve çoğu zaman da ondan korktuğu yer. Bu yer, tanımlanamazın izinde *geleneklere su verdiği* yerdir. Anlamları ve alışkanlıkları büyüttüğü; biraz da her şeyi bilinir kıldığı:

... yalnızlık biraz da aklın, törelerin ve geleneklerin
ve yasalarla alışkanlıkların
bizi kuşattığı yerd. (Y: s. 48)

Bu kuşatmada yalnızlığına düşer insan; kendine sürgününe. Çünkü yalnızlık burada, insanın herkesle dünya-içinde varoluşundan hareketle, kendinden kaçışı, herkes-benliğine, anlamlara, geleneğe sığınıışı böylece kendinden düşüşüdür.

Ama HAT'ın *Yalnızlıklar*'ı Heidegger'in *Dasein*'a açtığı ufka benzer bir ufuk açar. Bu ufuk, zamansallıkla açılır ve düştüğü yalnızlıktan yükselmesi, kendi sahih sonlu zamansallığını mümkün kılar: ölüme-yönelik-varlık'a açık oluş imkânını. Bu imkândır hiçliği açan ve havf içinde duyduğu kendi sesine; vicdanın çağrısına vecibe-içinde-olmayı mümkün kılan. Ona yokluğunu ve varolmak zorunluluğunu duyuran sese en sahih biçimde geleceği üstlenerek ama hep geçmiş üzerinden şimdiyi açarak devralmasıdır. İnsanın yazgısı işte bu fırlatılmışlığından kendini devralmasıdır:

Ben kendimi kendime doğru kovalıyordum
o sırada (onlar beni kovalamasın).
Oysa peşimdeydiler
(yani alın yazılarının ortasında) (Y: s. 25)

HAT'ın yalnızlıklarının her şeyde olması ve her şeyin onu büyütmesi bunun en temel işaretidir:

Ne
neyi
neyle örterse örtsün,
her şeyin bir göstereni vardır.
Yalnızlığı gösterense, her şeydir. (Y: s. 9)

Çünkü o dünyanın ona değdiği yerde herkesin ve yazgının ortasında açılan bir cevaptır ve ister düşe kalka ister dur durak

bilerek olsun, “*Hangi yola koyulursak koyulalım, yalnızlık / hep yoldadır. / Her yere ve her şeye ondan gidilir / ve ondan gelinir.*” (Y: s. 83) Ve her şey onu büyütür.

Ama en çok “*silahlarla büyür yalnızlık*”. (Y: s. 21) Çünkü en çok anlamlar ve geleneklerdir silahlar. Çünkü havf içinde oluş, dünyadaki her şeyin, kendisini boş bir merhametsizlik olarak gösterdiği yerdir. İnsanı kendi kendiyile baş başa bırakan havf içinde karşılaşılan hiçlikte her şey kendini tam bir anlamsızlık içinde göstermekteyken, her şey anlamını yine ona değerek kazanır:

gürültüler ona çarpmasalar bilmem
gürültü müdürler,
çizgiler çizgi mi, insanlar insan,
kalabalıklar kalabalık?
Çeşmeler bile onu akar ninemin sesinde
elimi oluğa uzatmadan önce. (Y: s. 10)

Her şeyin bir yalnızlıkları vardır; çünkü insan her an her eyleminde yokluğunu devralır ve kendini var eder. İnsanı çevreleyen her şeyde insan adlandırılmaz olan bu yokluğun izini görmektedir. Bu yüzdendir ki her şeyin bir yalnızlıkları vardır da,

Ölümün yalnızlığı yoktur ama;
ölüm, bir başına yalnızlıktır. (Y: s. 84)

Geçmiş okurken HAT, şimdinin en zati halini –içinde bulunulan ânı– açar. Yalnızlık bizi yazgımızın orta yerinde yazarken, zamanı açar. Bu, hep geçmişte varolan ama *hep geleceği kadar* olandır. Bu, insanın hep henüz olmamış olan olarak kendine mesafesidir. Bu yüzdendir ki “*yalnızlık bir uzaklıktır yakını-mızda*”. (Y: s. 10) Ve yine bu yüzdendir ki,

insana en yakın yalnızlıktır insan

Ben Bir Gürgen Dalıyım

MAVİSEL YENER

Bu yazıda Hasan Ali Toptaş'ın, *Ben Bir Gürgen Dalıyım* adlı kitabını ele alacağım. Bazı yapıtları hangi türün kapsamı içerisinde değerlendireceğiniz konusunda zorlanırsınız; *Ben Bir Gürgen Dalıyım* onlardan biri. Mutlaka bir isim koymak gerekirse, bu kitaba alegorik bir novella diyeceğim. Kesilmiş bir Gürgen'in gözünden anlatılan bu metne yalnızca eko-eleştirel bir metin olarak bakmak yanlış olur. Felsefi damarı da kuvvetli bir anlatı olan *Ben Bir Gürgen Dalıyım*, Türk edebiyatı haritasında hak ettiğince değerlendirilmemiş bir yapıt. Bunun nedeni nedir? Yanıtı verebilmek için metin içinde yolculuğa çıkmakta yarar var.

Beşparmak Dağları'nın ardında, küçük düzlükte yaşayan bir gürgen ağacı ile tanışıyoruz ilkin. Ağaç, yaşamını kendi anlatıyor okura. Zamandizinsel bir anlatım bu. Olayları, kişileri Gürgen'in bakış açısından görüyoruz metin boyunca. Sabahtan akşama dek cıvıldaşan kuşların, renkli bulutların biçimden biçime girerek tepesinde uçtuğunu, sevinçli günlerini geçmiş zaman kipiyle anlatması öykünün sonrasıyla ilgili ipucu sayılabilir. “*Tabii, her biri birbirinden yeşil, birbirinden iyi, birbirinden güzel komşularım da vardı. Sözgelimi, birkaç ağaç boyu ötemde, benden on üç yaş büyük olan, kambur bir köknar yaşırdı.*” (BB: s. 5)

Gürgen'in tıpkı bir insan gibi, korkuları vardır. En çok, ak-sakallı meşenin anlattıklarından korkar. Meşe "cellât yüzlü" (BB: s. 9) adamlardan söz eder. Çevreyi karış karış gezen bu adamlar, at ya da eşekle gelirler. Kapkara bıyıkları, karmakarışık saçları, şapkaları, bulanık bakışları olan bu adamların, güzelim dağ çiçeklerini çiğneyerek gezindiğini anlatır. Onlar gelince birden bire susar ağaçlar, çiçekler, taşlar, çeşmeler... Ormanı bir korku sarar; "Sıra kimde?" (BB: s. 10) fısıltıları dolaşmaya başlar her yanda. Derken, baltalarına sarılır cellât yüzlü adamlar ve ağaçlara doğru yürürler. Meşenin anlattıklarından en çok gürgen korkar, çünkü gençtir. "Genç olduğum için, en çok da ben korkuyordum tabii; her gece, ıslıl ıslıl parlayan keskin baltalar giriyordu rüyalarım ve ben her seferinde, kâbus gören yeniyetme ağaçlar gibi, var gücümle bağırarak uyanıyordum." (BB: s. 13) Gürgen, kimi zaman ayak sesleri duyar rüyalarında, bazı konuşmalar ve at kişnemeleri işitir. Sonra, bunların hepsi kalın bir karanlığın içinden çıkıp ona doğru gelirler. O, kaçmak ister ama başaramaz; çünkü bütün ağaçlar gibi toprağa çakılıdır. Ama bir keresinde, tıpkı bir kuş gibi uçar rüyasında. Kuşa dönüşmüştür. Yazarın *Uykuların Doğusu* adlı romanında da, Cebail Dede "berrak su içmeyen kuş"a dönüşür. Hasan Ali Toptaş'ın metinlerinde özgürlüğüne kavuşmak isteyenler kuşa dönüşüverirler. "[B]en de, neden olmasın belki uçarım diye, hemen kanat çırpmaya başladım. Daha doğrusu, ne kadar yaprağım varsa hızla açıp kapadım. Böyle yapınca, ilkin, yemyeşil bir hıştırtıya boğuldum tabii. Öyle ki, ellerindeki baltalarla üzerime yürüyen adamlar bile bu hıştırtıyı duyunca bir an için duraksadılar. / Derken, onların şaşkın bakışları altında, tıpkı bir kuş gibi yerden havalandım ben ve boşlukta, tıpkı bir kuş gibi uçmaya başladım." (BB: s. 15)

Yazarın çok sevdiği "uyku yanılması" eğretilmesi bu kitabında da karşımıza çıkar. Peki, Gürgen rüyasında özgürlüğüne kavuşabilir mi? Hayır! Çocuklar onu kuş sanıp sapan taşıyla vururlar; tam da bir köyün ortasına doğru düşmek üzereyken rüyasından uyanır. İster bir "balta" olsun, ister "sapan taşı", insanlardan asla kurtulamayacağını iyice anlamıştır. O, insanlar-

dan korkmaktadır! Bu korkusu dalları uzadıkça daha da artar. Arkadaşları, yalnız olmadığını, onun insandan korkan tek ağaç olmadığını anlatırlar. İşte burada, kitabın sonunu hazırlayan tümce gelir: “[K]orkunun ecele faydası yok!” (BB: s. 20)

Gürgen, kuş olup uçtuğunda niçin şiddet yanlısı çocuklar tarafından sapanla vurulur? Burada bir parantez açıp, yazarın *Uykuların Doğusu* adlı romanındaki çocuk tiplerini anımsatmak gerekir. *Uykuların Doğusu*’nda da çocukların şiddet içeren davranışlarına tanık oluruz. Şiddet aynı zamanda bir iletişimsizlik sorunudur da. Yazar, şiddetten yana görünen çocuklardan niçin söz eder? Tam da burada, Hasan Ali Toptaş’ın çocukluğuna göz atmak bize ipucu verebilir. “*Babam sık sık giderdi ama çok seyrek gelirdi*” diyor Işık Kansu’nun *Çocukluğa Yolculuk* adlı çalışmasında. Annesinin güldüğüne pek tanık olunmamış. Üstelik babası hiç sarılmamış Hasan Ali’ye. Toptaş diyor ki: “*Ben de şimdi oğluma sarılmakta güçlük çekiyorum. Kollarımı dolamam gerektiğini düşünüp düşünüp çeşitli bahaneler yaratıp fırsat buldukça sarılıyorum.*”

Toptaş ilkokul ikinci sınıftayken başının arkasında kocaman bir yara çıkar ve onunla alay ederler; yüreğinde derin yaralar açar bu alaylar. “Çocuk milleti”nin acımasızlığına tanık olur okulda. Büyüdüğü kasabada çocukların şiddet görüntüleriyle nasıl yoğrulduğunu kendi dilinden okuyalım: “*O küçük kasabada hayat hep öyleydi galiba. Çocuklar, ya komşu kapıdaki kavgas seslerini dinler ya da evdekine tanık olurlardı. Artakalan görüntü annelerin boynundan kopmuş boncuk dizilerinin toprak zeminine dağılması olurdu hep.*” Çocukluk yaşantılarımızdan yazdıklarımıza sızanlar nedeniyledir ki, herkes çocuklar için yazamaz. Yazarlar kendilerine yolculuk yapar her zaman, belki de bu yüzden çok zordur çocuklar için yazmak. İçinizdeki çocuk kırgınsa bir şeylere, sözcükleriniz hep hüzne akar. Belki de Toptaş, çocukların, giderek önlenemez bir hızla, şiddeti olumlayan görüntü ve yaşam tarzını benimseyerek, şiddet uygulamayı ve uygulanılmasını doğal ve sıradan bir olay olarak algılamaya başladıkları gerçeğine göndermeler yapmak istemiştir. Gürgen rüyasında acımasız, öfkeli, zarar veren çocuklar görür;

tam da özgürlüğünü elde etmişken onlar alırlar özgürlüğünü elinden. Rüyalar bilinçaltının yansımasıysa, Gürgen çocuklara öfkeli, sonucunu çıkarabilir miyiz? Toptaş'ın yapıtlarındaki çocukları acımasız, öfkeli, zarar veren tiplerden seçmiş olması, yaşamda şiddetle tanışmış bireylerin kendilerini ifade etme biçimleri, sorun çözme biçimlerinin de ne yazık ki zaman içinde şiddet kültürüne yenik düşmesine bir gönderme gibidir. Şiddete tanık olan çocuk/birey, ya şiddet yanlısı olup çıkacak, ya da yalnızlaşmayı, içine kapanmayı seçecektir. Toptaş çocukluğunda şiddete tanık olmuş, seçimini yalnızlıktan yana kullanmıştır. Gürgen hem fiziksel hem ruhsal şiddete maruz kalmıştır, onun seçiminin ne olacağını öğrenmek için kitabın sonunu beklememiz gerekir.

İnsanların elinden kurtulamayacağını iyice anlayan Gürgen'in aklına düşen soru önemlidir: *"Peki, kesince insanlar ne yaparlar bizi?"* (BB: s. 21) Köknar'ın bu soruya verdiği yanıt onda kendi geleceğini tayin etme duygusu yaratır. *"Eğri büğrü olanlarımızı odun yaparlar sözgelimi, irili ufaklı parçalara ayırıp sobalarda, ocaklarda, ya da fırınlarda cayır cayır yakarlar. Bir bakıma, bizim ölümümüzle ısıtırlar ellerini, ekmeklerini, aşılarını bizim ölümümüzle pişirirler. Birazcık eli yüzü düzgün olanlarımızdan da, sanıyorum tahta yaparlar. Bildiğim kadarıyla, mobilyacılıkta falan kullanırlar... İşte o zaman, yani şans yüzümüze güler de tahta olursak, iyi kötü biraz daha yaşarız. Bir masa kılığında yaşarız bakarsın, bir sandalye, bir dolap, bir merdiven, bir sehpa, bir vestiyer kılığında yaşarız. Ya da, bir sandık, bir gitar, bir kitaplık kılığında..."* (BB: s. 21) Bu sözlerden sonra, Gürgen, Kambur köknar ağacı gibi eğri büğrü olmamak için dimdik duracaktır hep. İnsanların eline düştüğünde odun olmamak için, bütün gücüyle direnişe geçmiştir artık. Boş bulunup da rüzgâra bırakıvermez kendini, gece gündüz her an tetikte durur, dimdik kalabilmek için elinden gelen her şeyi yapar. Hatta rüyasında rüzgâr görse, eğri büğrü olur korkusuyla hemencecik uyanır. Üstelik, bir şeye karşı direnmek hoşuna gitmiştir, artık kendini daha iyi hissetmektedir. *"[H]erhangi bir şeye karşı direnmek, daha şimdiden güzelleştirmişti beni. Varlığıma, benim*

bilmediğim birçok anlam katmıştı.” (BB: s. 25) Eğer dik kalmayı becerirse, belki, bir geminin güvertesi olup okyanuslara açılacaktır, belki de oymaları olan güzel bir beşik olup güzel çocuklar büyütecektir koynunda. Tahterevallı olmak, demiryolu traversi olmak, mutlu bir ailenin yemek yediği bir masa olmak... Bunları geçirir aklından. Geçirir ama, hepsinin hayal olduğunun bilincindedir. *“Hepsi, kuru bir hayaldir bunların. / Ömrümün iplerini elinde tutan insanoğlundan, uzak bir köy kahvesinde eğri bir sandalye bacağı olmayı bile isteyemezdim.”* (BB: s. 30) İnsanoğlu onun soyunun dilini çözemediği sürece anlaşmaları pek zordur!

Genç gürgen, korkuları, hayalleri, umutları ve direnişiyle geçirdiği sonbaharın ardından kışı karşılar. Dalları kar yüklüdür ama o dimdik durmaya devam etmektedir. Havanın çok sisli olduğu bir gün, komşusu köknarın kaybolduğunu fark eder. Sis içinde güçlükle seçebildiği arkadaşları ardıç, ladin ve çamla birlikte hep bir ağızdan bağırlar: *“Heeey, komşuuu!”* (BB: s. 34) Köknardan yanıt alamazlar, tedirginlikle saatlerce beklerler. Sis dağılınca gerçek ortaya çıkar; karların üstünde *“kesilmiş birer kol gibi”* (BB: s. 36) yatmaktadır köknarın dalları. Gövdesi ortalıkta yoktur; uzaklaşan izler, birilerinin onu sürükleyerek götürdüğünün kanıtıdır. Ona ne olmuştur? Gürgen bunun yanıtını rüzgârdan öğrenmek ister, çünkü rüzgârın içinde hayata dair her şeyin yanıtı vardır. Uzun süre sonra, *“Ağu kadar acı bir rüzgâr”* (BB: s. 43) getirir haberi. Köknar, arkadaşlarına veda bile etmeden, uykusundan uyandırılıp kesildikten sonra bir atın arkasında takır tukur sürüklenerek, uzun yol kat etmiş, sonra kente gönderilmiş, sonunda bir marangozun tezgâhında *“mahpushane kapısı”* (BB: s. 46) olmuştur. *“Artık, kelepçelenerek getirilip duvarlar arasına kapatılan insanları büyük bir acıyla seyrediyormuş her gün. Dediğine göre, acısı orada, çürüyüp yok oluncaya dek sürecekmiş.”* (BB: s. 46) Kambur köknarın başına gelenleri öğrenince, onun yaşadığına bile sevinemez gürgen. Onun sesini duyar uzaktan: *“Keşke odun olsaydım da cayır cayır yakılsaydım!”* (BB: s. 48)

Gürgen büyüyüp serpilmeye devam eder; yıllardır dimdik

durduğu için gövdesi çok düzgün gelişmiştir. “[K]omşularımın dediğine göre, artık insanların hiçbiri beni odun yapmayı düşü-
nemez. Cellât kılıklı adamlar atlarıyla birlikte gelip alıcı gözlerle
bakarlar ağaçlara. Çok geçmeden ortalık çamların çığlıklarıyla
dolup taşar. Savrulan baltalar, gözlerinin yaşına bile bakmadan,
bu çığlıkları biçer. Sıranın gürgene gelmesi çok uzun sürmez.
Gürgen’in dilinden dinleyelim olanları: “[T]opuklarıma keskin
bir acı sokulmuştu. Tam bağıracaktım ki, ardından bir acı daha
duydum aynı yerde. Ardından bir acı, ardından bir acı, ardından
bir acı daha...” (BB: s. 56) Adamlar balta savurdukça, Gürgen’in
zümrüt yeşili yaprakları tiril tiril titrer. “Gürültüyle, acıyla, dal-
larımla ve uçuşan yapraklarımla, gökyüzünün maviliğini çize-
rek devrildim. / Bağırdım, yüzüm toprağa gömülürken. / Kokumla
hıçkırdım, rengimle çığlık attım.” (BB: s. 56)

Adamlar Gürgen’i aceleyle tutup arabaya, yükler, hızla uzak-
laşırlar. Gürgen başını kaldırıp düzlüğe ve arkadaşlarına son
kez bakar. Uzun ince bir yolda, dur durak bilmeden ilerler-
le. Sonunda bir ilçeye ulaşırlar. Marangoz olduğu anlaşılan bir
adam onun ve diğerlerinin gövdesini tek tek yoklar ve hepsi-
ni satın alır, avlu duvarının dibine sıralar. Aradan uzun zaman
geçer, avlu duvarının dibinde, yarı ölü bir halde ne olacakla-
rını bilmeden, kara kara düşünerek, aylarca bekleyip durur-
lar. Yaprakları Beşparmak Dağları’nın ardındaki düzlükte, zi-
hinlerindeki anılar onlarla beraberdir. Marangozun onları ne-
rede kullanacağını merak ettikleri için kendi aralarında fısılda-
şıp dururlar. Kapı ya da pencere olmanın yararlarını tartışırlar.
Kimisi kapı olmanın ne kötü olduğunu anlatır. “[K]apı olunca
kilit takarlar bize.”

[K]ilit, insanın utancı demektir her şeyden önce... İnsanoğlu-
nun nereye ulaştığının göstergesi demektir. İnsanların birbir-
lerine duydukları güvensizliğin elle tutulur halidir kilit. Birbir-
lerine duydukları saygının derecesidir. (BB: s. 63)

“Kilit” Hasan Ali Toptaş için önemli bir öğedir. *Uykuların
Doğusu*’nda, bakın “kilit” yerini nasıl almış: “Sonra, kendini ço-

cukların varlığında yenileyen hayatın acımasızlığından, bu acımasızlığın üstünü örten masumiyetin derinliğinden ve kapı kilitlelerinden korkuyorum”. (BB: s. 230)

Bu noktada başka sorular da düşer yüreklerine: Dış kapı mı, iç kapı mı olmak iyidir? Pencereilerin gönlü kapılarinkinden daha mı zengindir? Onlar bu soruların yanıtlarını ararken biz de okur olarak kendimizi arayışlarda buluruz. Dışa açılan kapılarımız, pencerelerimiz neyi ne kadar görebilir, “görme”nin gerçek anlamı nedir? Yürek gözü müdür yoksa da gerçek kapılarımız, pencerelerimiz... Bu sorulardan kurtulabilmenin tek yolu kitaba devam etmektir. Çünkü işler hiç de Gürgen’in umduğu gibi gelişmeyecektir.

Marangozun oğlu Cemal’in ülkenin uzak köşelerinden birinde çıkan çatışma sırasında vurulduğu haberiyle birlikte, okur olarak o ana kadar çok da dikkat etmediğimiz marangoza yöneliriz bakışlarımızı. Onu, evladını yitirmiş bir baba olarak görmeye başlar, başlangıçta yalnızca kapılar pencereler yapan bir “marangoz” olarak algıladığımız için biraz da utanırız kendimizden. Niçin onun da bir öyküsü olabileceğini düşünmemişizdir? Onun “insan” kimliğiyle duygudaşlık kurmayı niçin aklımıza getirmemişizdir... Marangoz ne zaman “sus”muştur, o zaman “gör”müşüzdür okur olarak. “Sonraki günlerde de konuşmadı marangoz. Karanlık birer pencereye dönüşen gözlerini uzak bir noktaya çivileyerek öylece baktı durdu. / Her şeyden elini eteğini çekmişti artık. Ne kadar ısrar edilirse edilsin, doğru dürüst yemek yedirilemiyordu sözgelimi, ne kadar ısrar edilirse edilsin bir yudum su içirilemiyordu.” (BB: s. 71) Derken, oğlunun acısını alkolle hafifletmeye çalışır, bunun sonuçları daha da kötü olacaktır. Marangoz suskunluğunu bozmuş, sürekli etrafındakilere bağırıp çağırmaya başlamıştır. Bu sıkışıp kalmışlığa yüreği dayanamaz ve bir gün “tık diye, ansızın” durur. “Karısı köküne balta inmiş bir ağaç gibi sarsıldı onu görünce...” (BB: s. 75) Gürgen, marangozun karısının acısını ağaçların acısına benzetir ve öyle aktarır okura. Çünkü o, kendinden bilir bu acıyı...

Marangozun toprağa doğru yolculuğu betimlenirken ayrıntıları atlamaz Gürgen: “Bu arada, erkekler marangozu yıkamak-

la meşguldü. Camiden tenesir getirilmiş, sabunlar kalıp kalıp sıralanmış, sular kaynatılmış, kefen hazırlanmıştı.” (BB: s. 76) Marangozun tabutu omuzlarda mezarlığa götürülürken karısı da “sus”muştur artık, ağzından tek sözcük bile çıkmaz. “[M]arangozun geride bıraktığı üç kızla birlikte, artık biz de öksüz kalmıştık” (BB: s. 77) der Gürgen. Böylece kapı, pencere olma hayalleri de toprağa gömülmüştür. Bir şüre sonra alacaklılar kapıya dayanır ve marangozun karısı atölyedeki her şeyi satmaya karar verir. Önce makineleri, ardından da atölyedeki ve avludaki ağaçları satar. Gürgen’in bilinmeze yolculuğu bir kez daha, yeniden başlar...

Bu kez, dikenli tellerle çevrili alan içindeki askeri bir atölyeye getirilmiştir Gürgen. Meşeler, çamlar ve diğer gürgenler yanındadır, hep birlikte “reçine kokulu derin bir sessizlik” içinde başlarına neler gelecek bilmeden, beklemeye başlarlar. Askeri atölyede olmak hiç hoşuna gitmez, çünkü burada dünyanın en şirin eşyasına bile dönüşse “emir”le yapılacaktır bu. Oysa gürgen, verilen “emrin izi” nin üstünde kalmasını istemez. Askeri alan demek, savaş demektir, acı demektir, tank demektir, kurşun kusan tüfek demektir. Gürgen burada mutsuz bir bekleyiş içine girer. Kitabın “Ben de Bilmem Nice Olur Halle-rim” başlıklı bu bölümü savaş üzerine bir deneme de sayılabilir. “[S]avaş denen şey, yeryüzünün herhangi bir noktasında başlayıp herhangi bir noktasında bitmezdi. / Her şey gibi, o da insanda başlayıp insanda biterdi. / Bu yüzden, cephele falanca dağda ya da falanca ovada değildi. / Cepheleler, bütün acımasızlıklarıyla insanoğlunun içindeydi.” (BB: s. 85) Şiddet ve insan üzerine düşünürken, sarsıcı tümce gelir: “Yani, insan bir savaş alanıydı.” (BB: s. 86) Yalnızca bu cümle üzerine bile romanlar, öyküler, şiirler, denemeler yazmak olasıdır. İnsan kimi zaman gülümseyen, kimi zaman kokular süren, kimi zaman öpen, okşayan bir savaş alanıdır Gürgen’e göre. Yeni bir soru sorarak bizi kendimizle baş başa bırakır: “Peki, bir barış bahçesi olamaz mıydı aynı insan?” (BB: s. 86)

Metin, yazıldığı dönem için tipik olan, şehit cenazeleri, idam mahkûmları, yasa dışı ağaç kesimi gibi olay ve durumlara so-

mutluk kazandırmıştır. Metin, sosyal gerçekliği de yansıtmaması açısından yazıldığı dönemle ilgili ipuçlarını içinde barındırır.

Gürgen, savaş ve insan üzerine uzun süre düşünür, aylar geçer... Bir gün, aralarında şakalaşan, muzip ısıklar çalan, göz-bebekleri yaşama sevinciyle dolu askerler girer depodan içeri. Düzgün olan keresteleri seçmektir işleri. “Götürülen”ler içinde Gürgen de vardır. İki askerin omuzlarında taşınırken, mahpushane de asık suratlı, buz gibi bir kapı olacağını tahmin eder. Ancak olaylar onun sandığı gibi gelişmez. Kitabın yüzümüzde bir tokat gibi patlayan sonu, Gürgen’in de sonudur. “Götürüldüğüm mahpushane atölyesinde ne kapı oldum, ne de pencere... / Hatta, insafa gelip işkence sopası bile yapmamışlardı beni, masa ya da sandalye bacağı bile yapmamışlardı. / Kesilip biçilmiş, yontulup çatılmış, bir darağacı olmuştum.” (BB: s. 89)

“Darağacı” sözcüğü yankılanır her yanda. Bundan böyle, gürgen görmeye cesaretinizin olmadığını hissedersiniz. Öfkelenirsiniz yazara “niçin darağacı?” diye. Sonra fark edersiniz ki öfkelenmeniz gereken yazar değil kendinizsinizdir, hayallerinizdir. Kitabın başından beri “gitar olsa...”, “tahterevallı olsa...”, “beşik olsa...” diye hayallere kapıldığınız için kızarsınız kendinize. Gürgen olmuşsunuzdur; onunla birlikte güzel hayaller kurmuşsunuzdur. Oysa yazarın bize anlattığı, hayallerin parçalanış sürecidir; Gürgen’in hayalleri parçalanacaktır kitabın sonunda. Okurun da... Derken, daha da ileri gider Gürgen, alnına takılan çengeli anlatır, sabunlu ipi ve ona yaklaşan kılı eli betimler. Yine can alıcı bir soru gelip oturur midemize bir yumruk gibi: “Yıllarca dimdik durdun da ne oldu?” (BB: s. 92) Bu soruyu Gürgen kendine mi sormuştur yoksa da demir kapıların ardından getirilen elleri bağlı genç insan mı sormuştur, kafanız karışır. Avluda Gürgen’le göz göze gelir idam edilecek gencecik adam... Sonrası yine ayrıntılarla anlatılır kitapta. İdam sahnesi betimlenir. “Havada, kelebekler gibi çırpınmaya başlamıştı artık, ayaklarını basacak bir yer arıyordu ama, bulamıyordu. Altında incecik bir dal bile yoktu.” (BB: s. 97)

Kitabın başında ormandaki ağaçları kesen “cellât”lar bu kez, başka bir biçimde karşımıza dikilmişlerdir.

Adam ipin ucunda çırpınırken Gürgen kararını verir. Birinin daha kendi üstünde ipe çekilmesine dayanamayacak, birilerinin karanlık düşlerine alet olmayacaktır. Kararını verir; ne pahasına olursa olsun, en kısa sürede çürüyüp yok edecektir kendini. Böylesi iğrenç bir işi göreceğine, yanıp kül olmak en iyisidir. Kimse onu darağacı olarak bilmemelidir, kuru bir dalı bile kalsa o bir gürgen dalıdır.

İnsanoğlunun çelişkileri, direniş çabası, değerleri üzerine düşünüyoruz kitabın, şaşırtıcı, acıtıcı sonunda. Ölümün de yaşama dair olduğu gerçeğiyle yüz yüze kalakalıyoruz.

Günlük yaşam içinde çoğu kez ayırtında olmadığımız kimi nesnelere özel anlamlar yüklüyor *Ben Bir Gürgen Dalıyım*. Yaptıktaki her nesnenin rolü diğerleriyle organik birlik içinde. Kalemimize, topacımıza, masamızın ayağına, baltaya, kamçıya, demir parmaklıklara, kilitlere dikkatimizi çekiyor. Hepsinin birer öyküsü olduğunu düşündürüyor. Bilerek ya da bilmeyerek onları yeniden tanımak için bir istek yaratıyor. Novella boyunca, farklı canlılar için ölüm, yaşamdan daha belirgin. Gürgen'in gerçek ölümünün hangisi olduğu özellikle belirsiz bırakılmış. Korkuları sırasında mı, kesildiği zaman mı, darağacı olduğunda mı yoksa da kurumaya karar verdiğinde mi? Hangisidir gerçek ölümü? Gürgen baştan sona kadar ölümü bilir ve onun bilincindedir. Yaşamının her anında ölüm fikrini yaşamına katar; rüyalarında bile ölümü görür. Zaman ilerledikçe değişim ve dönüşümü kaçınılmazdır Gürgen'in. Onun yaşamının gerçek simgesi nedir? Yaprakları mı, gelip üstüne konan kuşlar mı, kökleri mi, arkadaşları mı, direnme gücü mü, ölümü mü?

Hasan Ali Toptaş, *Ben Bir Gürgen Dalıyım* adlı novellada Gürgen'i kişileştirerek "İnsan"ın öyküsünü anlatıyor. "Yaşam denilen süreçte kişinin kendi kararları ne denli rol oynar?" sorusunu düşündürüyor. Gürgen, yaşamının basit, sıradan akışı içinde mutluken, "birileri" tarafından değiştirilen ve karmaşıklaştırılan yaşamında ne denli söz sahibi olabilmiştir? Birileri onu odun yapıp yakmasın diye dimdik durmuş, düzgün bir ağaç olmaya çaba göstermiş, bunu başarmıştır da... Direnişinin sonucunda uğradığı düş kırıklığı, insanoğlunun sıklıkla yaşa-

dığı bir “durum” değil midir? Neyi aradığımızı, neyi aramamız gerektiğini, neyi yaparsak bunun ‘doğru’ olacağını bilemeyiz her zaman. Ne beklediğini bilir Gürgen, düzgün bir ağaç olursa güzel bir masa, bir keman, bir gitar... vs olacaktır. Ama görür ki: beklediğin gelse bile beklediğin anlamda gelmeyebilir. “Bunu bilerek yaşayın en canlılar!” diye haykırmasa da, Gürgen’in suskunluğunda duyuyoruz bu çılgılığı. Yaşam “yaşanılmaz” hale geliyor Gürgen için; bir de bakıyor ki ne olduğunu bilmediği şeyleri isteyivermiş... Onun için direnmiş üstelik! Gürgen’in iç dünyasına konuk olurken aslında kendi dünyamızda yolculuğa çoktan başlamışızdır. Kitabın anlatıcısı olan Gürgen bize yüreğini öylesine içtenlikle açar ki, ister istemez ondan yana oluruz hemen.

Var olmak ve yok olmak arasındaki yolculukta uğranan limanlar kitabın fonunu oluşturur. Kitapta marangozun, marangozun karısının, Gürgen’in, şehit olan gencin, gardiyanların, oduncuların, mapustakilerin öyküleri iç içe geçmiştir. Ve hepsinin de dönüştüğü biri vardır: Okurun kendisi. Metnin aynasında, belki de şaşırarak, kendimizi görürüz. Yaşamda en zor işin kendi yolunda yürümek olduğunu düşündürür metin.

Toptaş’ın bütün yapıtlarında gördüğümüz güçlü anlatım ve ustalıklı, imgelerle nakışlanmış dil bu yapıtında da karşımıza çıkar. Değişmece, benzetme, eğretilmeler bolca kullanılmıştır. Gürgen’in simgelediği “insan”, var oluş amacına göre kendini yeniden özgürce yapılandırmıştır. Bu, fiziksel bir dönüşümden çok, içsel bir dönüşümü işaret eder. İçsel dönüşüm, gerçek direniş Gürgen’in son kararında saklıdır.

Metin boyunca, renklerin doğal ve sanatsal kullanımıyla birlikte ortaya çıkan renk ekini dikkati çeker; kişilerin “ruhsal rengi” her yana yansır. “*Nar kırmızı mavi*”ler, “*kar beyazı mor*”lar, “*taşların göğe doğru ağan kırmızı sessizliği*”, “*kalkgidelim mavi*”si, “*kırgın sarı*” merhabalar okuru. Metin boyunca dikkat çeken bir başka özellik de “ses”lerle ilgilidir. Doğadaki her devinim, ruh hallerindeki her türlü değişim bile ses yansımalarına dönüşerek sayfalara yerleşir. “*Cıvıtlılar*” damlar, “*şıpır şıpır, rengârenk şarkılar dökü*”lür, “*taşlar da şarkı söy*”ler.

Sessizlik bile şarkılara dâhildir. “[U]zaklardaki kayalıkların sessizliği bile, mor bir ahenkle, gîtide her yana yayılan bu şarkının içinde yüzmeye başlıyordu. İşte bu yüzden, o sırada yürekleri genişleten kocaman bir şarkı oluyordu dünya, evet, tıpatıp bir şarkı oluyor ve hiç kuşkusuz, eskisine göre daha neşeli dönüyordu.” (BB: s. 7) Kapkara bıyıklı adamlar geldikten sonra renkler ve sesler de değişir. Çünkü onlar hepsini çiğnemişlerdir. “Dağ çiçekleriyle birlikte böcekleri de çiğniyorlardı hatta gezinirken, otları, otların arasında uçuşan kokuları ve renkleri de çiğniyorlardı.” (BB: s. 10) O adamlar gelince taşlar bile susmuş, çoban çeşmesi bile susmuştur. Adamlar ormanın “fısıltı”larını bir kez olsun duymadan çiğnerler. Çünkü insanoğlu sağırdır. “Sağırdı çünkü o; kokularına da, yeşillerime de, duruşuma da sağırdı.” (BB: s. 31) Köknar her zaman rüzgârı dinler, çünkü onda yüzyıllar öncesinin bile sesleri vardır. “Ses”in yolculuğu bakın nasıl anlatılmış kitapta: “Gitar kılığında yaşayan köknar, ses olup delikanlının kucağından denize dökülüyordu bir bakıma, birbirini izleyen rengârenk notalar halinde, suların serinliğine karışıyordu... Derken denizin dibine iniyordu...” (BB: s. 40) Denizin dibine inen “ses” balıkların bıyık uçlarına tutunarak günlerce, haftalarca dolaşır denizin dibinde. Sonra balıkçılar türküler söyleyerek çekerken ağlarını takılıyor o balıklar ağlara. Ne ki, insanlar bir kerecik olsun duymaz, görmezler balık pullarında yankılanan o sesi. “[K]öknar o denli gitar, gitar o denli şarkı ve şarkı o denli balık oluyordu ki, kimse gerçekte ne alıp sattığının farkına bile varmıyordu.” (BB: s. 42) Sessizlik, karanlıktır, boşluktur, hiçliktir, yoksulluktur Hasan Ali Toptaş’ın metninde. “Sokak, her bakımdan yoksuldu. / Ayak sesleri yok denecek kadar azdı sözgelimi...” (BB: s. 61) Kimi zaman “sesler gözyaşından” olur ve tamamen susar, durur! Sessizlik ölümü de getirir beraberinde...

Yazının başına dönüp sorumuzu anımsayalım: “Ben Bir Gürgen Dalıyım, hak ettiğince değerlendirilmemiş bir yapıttır. Bunun nedeni nedir?” Ben Bir Gürgen Dalıyım, çocuk edebiyatı ölçütlerine göre değerlendirilirse, korku, şiddet, yalnızlık öğelerinin sis perdesi gibi çocuk okurun üstüne çökmesi nedeniyle,

pedagojik açıdan sorunlar taşıyan bir yapıt olarak ortaya koyulabilir ve hak ettiğince değerlendirilmemiş olur. Bu kitap okurun da katılımını, yorumlamasını gerektiren bir yapıttır. Çocuk okurun bu metni okurken yapacağı somutlamalar yaş gruplarına göre değişim gösterecektir (Örneğin darağacında kelebek gibi çırpınan genç adam ve Gürgen'in duyduğu utanç... Ya da, "Yıllarca dimdik durdun da ne oldu?" sorusuna aranan yanıt gibi...) Çocuk okur yaşamı niçin bir kâbus gibi algılasın? Yetişkinler kendi iç sıkıntılarını niçin onlara yüklesin? Bu yük onlara ağır gelmeyecek mi? Metnin başından sonuna değin huzursuzluk, kaygı ve yalnızlık duygusu hâkimdir. Çocuk okura bu huzursuzluğu duyumsatmak niye? Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı yapıtında edebiyatın bir takım "yan etkileri"nden söz eder ve der ki; "[B]azı hallerde sanat değeri yüksek bir eserin yan etkiler bakımından zararlı görülmesi ihtimali vardır. O zaman estetik değerlerle diğer değerler arasında bir tercih yapma zorunluluğu doğar."¹ Ben Bir Gürgen Dalıyım adlı kitabın çocuk okura "ağır" gelebilecek yan etkiler barındırdığı bir gerçektir. Prof. Dr. Sedat Sever, *Çocuk ve Edebiyat* kitabında der ki; "Yazınsal nitelikli çocuk kitaplarında, sanatçı duygu ve düşüncelerini paylaşırken çocuklarla yaşamın hangi sorunlarını paylaşılmalıdır, sorunların çözümlerine onları nasıl ortak etmelidir, çocuk gerçekliğinin yetişkinden ayrılan yanları nelerdir, bunların göz önünde tutması önemlidir. Çocuğun dil ve anlam evrenine uygun yapıtlar çocuk kitabı başlığı altında değerlendirilebilir."²

Ben Bir Gürgen Dalıyım'ın İletişim Yayınları'ndan çıkan son baskısında "çocuk kitabı" ibaresinin kaldırılmış olması kitabın gerçek okuruna ulaşabilmesi açısından doğru bir yaklaşım. Kitabı "çocuk" kitabı olarak bakılmadığında, çocuk edebiyatı ölçütlerine, çocuk okurun alımlama estetiğine göre değerlendirilmediğinde kitap hak ettiği yere gelecek, yetişkin ve genç okurun unutulmazları arasına girecektir.

1 Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, 1999, s. 333.

2 Sedat Sever, Prof. Dr., *Çocuk ve Edebiyat*, Kök Yayınları, 2003, s.21.

Az önce gölgede terlerini kurutup karınlarını doyuran iki adam, şimdi hızla balta savuruyordu gövdeme. Darbeleri aldıkça, o zümrüt yeşili yapraklarım tiril tiril titremeye başlamıştı. Bu yüzden, önce onlar düş-tüler yere. Boşlukta savrulup çığlık çığlığa uçtular.

Onların ardı sıra, ağu yeşili gözlerle bana bakan komşularıma bir tek ayrılık sözü bile edemedim, ben de devrildim.

Gürültüyle, acıyla, dallarımla ve uçuşan yapraklarımla, gökyüzünün maviliğini çizerek devrildim.

Bağırdım, yüzüm toprağa gömülürken.

Kokumla hıçkırdım, rengimle çığlık attım.

Gelgelelim, eli baltalı adamların ikisi de duymadı beni. Duyduysa or-manda yaşayan çiçekler duydu yalnızca, kuytulara saklanan böcekler duydu. Sonra, ağaçlar, kurtlar, kuşlar ve taşlar duydu. Ne var ki, hiç-biri hiçbir şey yapamadı. İsteseler de, ellerinden herhangi bir şey gel-mezdi zaten. Ak sakallı meşenin dediği gibi, insanın zalimliğine ağaç-larla kuşlar, böceklerle otlar, hayvanlarla taşlar değil, ancak insan kar-şı koyabilirdi.

Dönüp dolaşıp insanda başlıyordu her şey, dönüp dolaşıp insanda bi-tiyordu.

Gerisi boştu...

Yani, insanın karışmadığı her şey bir masaldı.

Ben Bir Gürgen Dalıyım

Varoluşsal Arayışın, Tedirgin Taşra Yalnızlığının Romancısı

FERİDUN ANDAÇ

Eşik anlatı/cı

Yaşamak için gitmeyi seçen insanın gelip durduğu yerde; yani kendine yer tuttuğu ortamda, soluklandığı mekânda varoluşunun anlamı çoğu romana konu olmuştur.

Özellikle de, romanımızın 1940 sonrası tarihçesine izdüşüren bu tarz romanların başında Kemal Bilbaşar'ın *Denizin Çağırışı*¹ gelmektedir.

Bilbaşar romanını 1941'de yazmıştır. 1943'te okura ulaşan roman, yüzünü büyük kente dönen bireyin yalnızlığını, taşradan taşıyıp getirdiği bulantılı ruh halinin buluşma / hatırlama zamanını anlatmaktadır.

Edebiyatımızda varoluşçuluğun henüz yansılarını belirmemiştir. *Denizin Çağırışı*'nı, bu anlamda, "ilk örnek" olarak da nitelendirebiliriz.

Taşradan çıkıp gelinen kent roman kahramanı, anlatıcının gözünde yeni bir dünyanın iklimidir.

Bir duruş ve algılayış yerinde zamanın sessizliğinde; "küçük bir kasabada, kabuğuna çekilerek, vesvese ve korkularıyla yaşamış"² birinin karşısına çıkan heyula dünyada, "bilmediği

1 Kemal Bilbaşar, *Denizin Çağırışı*, Bilgi Yayınları, 1972.

2 A.g.e., s. 7.

bir semanın ve tanımadığı bir denizin maviliğinden şifa aramaya çıkmış, karanlıktan korkan bir insan için ne büyük felaket”³ olarak algıladığı kıyıdır gelinen deniz kenti.

Yolculuğu, onu, getirip geceye teslim etmiştir.

Çünkü o, kapanıp kaldığı küçük kasabasında, “gizli bir çağrının çekimiyle”⁴ yolculuk düşlerine kapılınca, büyük kenti (İzmir’i) düşünür. Sonunda gelir de oraya.

Geldiği yerde hatırladıklarıyla tutunur kente. Bir dönüş çizgisidir başlar. Kentin her görünümü, içinde, saklı duran taşra-sına döndürür onu.

O geçmişe doğru ruhunu, düşünüy, düşleğini eşeleyerek yol alır anlatıcı kahramanı Bilbaşar’ın.

Taşra, bütün renkleri ve solgunluğuyla bu romanda karşımıza çıkar.

Anlatılan / yansıtılan kadar, roman kahramanının bakış açısından verilenler, romancının ona yüklediği anlam *Denizin Çağırışı*’nı dönemi içinde tek ve benzersiz kılar.

Tanım gerektirmeyen yalnızlık anlatıcısı

Romancılığımızın 1990 sonrası oluşumunda bir mihenk taşı gibi varlığını hissettiren Hasan Ali Toptaş’ın anlatılarına bir “eşik” olarak görürüm Kemal Bilbaşar’ın andığım romanını.

Orada görüneni / gösterileni, dile ve söze geleni, anlatısal biçim olarak örüleni, anlatıda konumlandırılan anlatıcı-kahramanın bilincinden yansıyanları Toptaş yepyeni bir örüntüyle bugünde gerçekleştirir.

Bilbaşar’ın “ben-anlatıcı”sı, Toptaş’ta “eksen / ben-anlatıcı”ya bürünür.

Anlatıları döngüseldir, iç sesle dış sesin çağrışımlarıyla yük-lüdür.

Bilbaşar’da hatırlama bilinci, Toptaş’ta ise çağrışımsal bilinç, imgesel yolculuk başattır.

Toptaş’ın eksen-anlatıcısı döngüsel anlatısının başat kahra-

3 A.g.e., s. 7.

4 A.g.e., s. 8.

manıdır. Bensei söyleyişi tım romanlarında önde tutması, anlatıcı-kışi / karakter'in "yeraltı"ndaki dünyasının iç / dış ses karşılaşmalarıyla verilmesi biraz da bundandır.

Bilbaşar'da belirgin / açık olan yer imleri / işaretleri Toptaş'ta saklı / silik, hatta anıştırmalarla verilir. Yazar, kendi doğasal anlatı iklimi / coğrafyası, hatta "anakara"sı ekseninde kurar o düşsel karayı / yeri.

Çünkü roman kahramanları yerlilik özellikleri taşıır.

En açık metin olarak karşımızda duran *Sonsuzluğa Nokta*'dan (1993), en kapalı ve katmansal olanı *Uykuların Doğusu*'na (2005) uzanan beş romanlık anlatı evreninde gözlemlediğimiz gündelik hayatla toplumsal hayatın yerdeş özellikleri, roman kahramanlarının adları ve kimliklerine yansıyan taşra/lı/lık dokusu, o yerlilik aurasını ortaya çıkarır.

Ki; romancının *Gölgesizler*'deki (1995) taşra gerçekliğine bakışındaki duruşu, gündelik hayatın renklerini yansıtmayı, zengin karakter örgüsünde anlatıyı o yığınsal örüntüden değişen / dönüşen olayörgüsüne taşıyan duruşu önemlidir.

Taşra, köy bütün canlılığıyla *Gölgesizler*'de karşımıza çıkarırken, zamanın değişkenliğine dönük arayış / bekleyiş romanın ana dokusunda varlığını hissettirir.

Ben-anlatıcının gösterdiği dünyanın gerçekliği, romandaki zamanın sesini, karakterlerin daralıp kaldığı dünyanın sesiyle buluşturur.

Yazılan romanla anlatılan hayat arasındaki gerçeklik yanılması Toptaş'ın neredeyse tüm romanlarına sinen taşra yalnızlığının içine kapanan anlatıcı kahramanlarının tek çıkış yolu, hatta arayışıdır.

Çünkü her biri, yazmak / anlatmak için gitmeyi seçerken...

Dönülen taşra, dönüşen taşralılık

Hasan Ali Toptaş, taşraya dair şunları dile getiriyordu:

Taşra dediğimiz yer, benim için bir tür rahim. Taşra benim çocukluğum, taşra benim yeni yetmeliğim, taşra benim ergenlik

çağım, taşra benim maceramın başlangıç noktası, taşra benim mürekkep hokkam, taşra benim ellerime mürekkep sızdıran ilk dolmakalemim, taşra benim uçan halım...*

Herkesin bildiği, yaşayıp ettiği, görüp durduğu taşra değildir Toptaş'ın taşrası.

Anlatısında dönüştürdüğü, yazarak döndüğü, dönüşen ve yazısına "anakara" olan taşradır romanlarında dile getirdiği örtük / sinik / düşsel imgeler harmanındaki o sessiz / ağır dünya...

Sonsuzluğa Nokta'nın acemi şairi Bedran'ın anlatıcı figür olarak diline sinen, bakışına yansıyan taşra / taşralılık halleri bir yurdun en uç taşrasından manzaralar getirir. Toptaş, taşraya kıyısında durarak bakmaz, içtedir, en derinde.

Onun (Bedran'ın) yola çıkışı sanrı görmek / kendi olmak itkisinden doğmuştur. Taşrada bulduğu, taşranın buluşturduğu bir süre sonra onu gitmeye hazırlar. Yaşadığı sessizlikten sonsuzluk duygusunun atlasına yol alır. Toptaş, onun sıkışıp kalmış taşralılık halinde sinik / parçalanmış bir dünyanın dilini gösterir.

Kasabayı geride bırakan Bedran'ın oraya ait düş / hatırlama seyri romanın dokusunu var eder. Anlatıcı, ses arayışındadır kendi öyküsüne dönerken. Kendine bakarken de dönüştüren bir anlatıcı kimliğiyle yol alır. Taşrada kapanıp kalan insanın duran zamandaki hali / halsizliği, o taşra sessizliğinde özenle dillendirilir.

İnsanın karanlığına oradan bakarız.

Çünkü taşra bunu çözebilmesi için sürükler insanı. Bazen sele kapılıp sürüklenen çakıl taşlarının savruntusuna benzer o sürükleniş. Savrulmalar korkuları da getirir.

Toptaş'ın romanlarında bir tür *laytmotif* olarak süreduran zaman / mekân kavramları burada ilk işaretlerini verir:

Zaman >< Yavaşlık

Mekân >< Sessizlik

Onun taşrasının aylasına yansıyan da budur.

(*) Buradaki ve yazının sonundaki sözler, Andaç'ın Hasan Ali Toptaş'ın yaptığı bir konuşma sırasında aldığı notlardandır. (H.N.)

Bir anlatıcı olarak, ondaki kendinde olma, bakma / görme, gitme ve yazma durumu; kendi taşrasının bütün birikimiyle, bellek ve bilinçlilik haliyle (edebi bilinçtir bu) bu romanında izlekler ikonografisi olarak belirir. Ki, diğer anlatılarına “eşik metin” olarak algılayabiliriz *Sonsuzluğa Nokta*’yı.

Kayıp zamanın dili: Taşralılık

Taşra sıkıntısı *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda (1996) gene ben-anlatıcı kahramanın diliyle / bakışıyla varlığını gösterir. Onun bakış açısına sinen her şey; yersel dokunun / algının renkleriyle biçimlenir. Öyle ki; anlatıcının tek boyutlu gösterdiği zamanın aslında nasıl çok katmanlı biçimde akıp durduğunu bize imgelerle anlatır Toptaş.

Onun asıl roman dünyasının bu romanıyla açılanıp geliştiği, sözle devindiğini gözleriz.

Ki; bu geçişin ardından ise, anlatısını katmanlaştırıp, deneysel roman çizgisinde arayışa yöneldiği *Bin Hüzünlü Haz* (1998) çıkar karşımıza.

Kayıp Hayaller Kitabı’nın çaresiz, yalnız, mutsuz çocuğu Hasan’ın taşranın sessizliğindeki yeryüzünü keşfi, düşsel yolculuğu, bu kez; *Bin Hüzünlü Haz*’da, başka bir yolun / yolculuğun / arayışın keşfine dönüşür.

Romanın görünmeyen (düşsel) kahramanı / karakteri Alaaddin, bu arayışın “uzak” / “yitik” / taşradaki “kayıp” figürü olarak karşımıza çıkar.

Toptaş’ın anlatım biçimi tamamen değişir.

Toplumdaki yarılma / çözülme, derin çatlamlar, çöküntü, bireyi sinikleştirip halsiz / umarsız kılarken; o tedirginliğin bin bir hali hangi hüzneleri dert edinir... Toptaş, biraz da, bunun yeraltı dünyasına iner.

Orada dönüşen her şey romanın dili olarak geri döner; anlatıcı-kahramanın bakış açısıyla taşradan kente geçişin anlatısını kurdurur ona.

Hayalet kahraman Alaaddin’in “yaratılış efsanesi” gibi anlatıcının bilincine yerleşip onu imgesel yolculuklara çıkarması şaşırtıcıdır.

Toptaş'ın burada kurduğu dil örüntüsü çarpıcıdır, ataktır, içsellğin renkten renge geçişini gösteren tınıları taşır.

Kronik bir yapı kurar her bir cümleyle, adeta şiirsel doku içinde ses arayışındaki bir anlatıcı / şair gibidir.

Yaşanan toplumsal hayatın, gündelik dilin, zaman örüntüsünün uzlaştırıcı / gösterici öğelerinden uzaktır. Ama kurduğu imgelem dünyası, anlattığı gerçeklikler, yansıtılanlar bakış açısının imbiğinden geçen her görüntü, bize; “Bu hangi insan?”, “Yaşanan hangi zaman?”, “Kaybolan ne?”, “Aranan kim?”, “Gidiş neden ve nereye?”, “Burası hangi yer / hangi mekân?”, “Bu nesnelerin ve insanların burada işi ne? ..” gibisinden sorular sordurur.

Toptaş'ın buradaki anlatısının dilinden, anlam katmanlarından, zaman kaymalarından farklı, uzlaşmaz / hatta “postmodern” anlamlar / yakıştırmalar çıkarmaya gerek yok.

O, *Sonsuzluğa Nokta*'dan beri kurmaya çalıştığı roman dünyasını belirsizliklerin kuşattığı bir evrende; –o tedirgin / yalnız sinik insanın– taşra sessizliğinden kent karmaşasına uzanan bir kayboluş / arayış yolculuğunda, görünen / yaşanan ve hissedilen karşıtlıklar dünyasındaki insanın serüvenini anlatır.

Belleğin çağrısı çıkış noktasıdır ki düş gücü buna gereksinir. O da, edebi bilinciyle, dokunduğu her şeyi imgeleştirir.

Romanın olay örgüsü, (zaman zaman da olay çözgüsü) biçimini, geleneksel anlatı kalıplarını kırar; zamanı parçalar.

Çünkü anlattığı dünya değişkendir.

İnsana doğru yürüyüşünün dilinin ancak böyle kurulacağını tasarlar.

Anlatısındaki kahramanların / anlatıcıların varoluşsal arayışı *Uykuların Doğusu*'nda da süren iki ayrı anlatıcının yolculuğudur bu. *Bin Hüzünlü Haz*'a göndermeler yapar. İmgesellik yoğun, kurulan masalsı evren, “Dayı” figürünün tutunamayan hali / arayışı, bilgece duruşu romanın anlam örgüsünü de katmanlaştırır.

Romanda “*şehrin ve zamanın derinlikleri*”ne (U: s. 22) bir yolculuğa çıkarız.

Zaman / mekân sürekli değişkendir. Bu anlamda metnin bağlayıcı bir aidiyeti yoktur.

Romanlarında bozulan / çözülen bir dünyanın dilini kuran Toptaş; içselleştirdiği her olgu, görüntü, durum / duruşta taşranın dural, sessiz içzamanını anlatır. Oradan gitmeyi seçenlerin dünyalarına bakar / baktırır. Ötedeki, yani sürüklenerek varılan yerdeki yarılan hayatın kıyısına düşen insanın tutun(ama)ma serüvenine bakar. Her bir anlatıcısı hem kendine, hem de hayata kurduğu dille yeni bir yol açar.

Orada kurulan metinlerin içinde sesini ayıksı tutup gezindirendir Toptaş.

Bir yerden sonra da; okurunu kurgusunun içinde gezindirerek gösteren / hatırlatandır.

Romanda dünyanın hali, zamanın dili başka türlü kurulup anlatılamaz demeye de getirir sözünü her bir anlatısıyla.

Ki; şu sözleri de biraz bu bakışının yansıması olarak okunmalıdır Hasan Ali Toptaş'ın: *"Böylece, ben de hep yazdığım metnin içindeki zamanın içinde olurdum belki."*

Yükselmek: Kendini aşağılarda saymanın ateşli hastalığı; insanın kendisi için doğurduğu son anne; bugünün tadını alıp götüren büyümlü bir düş, ya da; yukarıya doğru alçalış...

Sonsuzluğa Nokta

Romanda Varoluşun Romanı: *Kayıp Hayaller Kitabı*

ZEYNEP ERK EMEKSİZ

Romanın tek varoluş nedeni yalnızca romanın söyleyebileceği şeyi söylemesidir.

Milan Kundera

Bir romanın son sözcesini okuyup kapağını kapadığınızda aklınızda kalanlar aslında o romanın yoğun bir biçimde okura sunduğu ve o romanla özdeşleşebilecek temel özelliklerdir. Kimi romanlar çarpıcı olay örgüsü ve kolayca özdeşleştiğiniz kişileriyle, kimileri şiirsel söyleyiş ve imgelemiyile, kimileriye yarattığı entelektüel tartışmalarla ve belki de tümüyle aklınızda kalır. *Kayıp Hayaller Kitabı*’nın son sözcesine geldiğimde roman “‘Ne,’ dedi ... tuhaf bir sesle, ‘Hamdi de kim?’” (K: s. 282) Evet, son sözceyle hikâyelerin hikâyesiyle baş başa kalmıştım. Anladım ki Hasan tıpkı Kevser’i alıp masallarda dolaştırdığı gibi beni de alıp düşlerinde dolaştırmış, sonra düşle gerçek arasında bütün hikâyelerin hikâyesinde bırakmıştı. Sonra düşündüm: Aslında *Bin Hüzünlü Haz*’da bir sesin peşinde, *Gölgesizler*’de kentle kırsal arasında, *Uykuların Doğusu*’nda bir kentin ara sokaklarında meselle gerçek arasında dolaşmadım mı? Neden? İşte Hasan Ali Toptaş romanının başladığı yer de tam burası belki de: İnsanoğlunun en eski alışkanlığı olan “anlatma” eyleminin olasılıkları içinde bir gezinti.

Kayıp Hayaller Kitabı her biri düşsel bir yolculuğu andıran on üç bölümden oluşur. Romanda temel olarak Kevser'in hikâyesi ve bu hikâyenin çeşitlemeleri bir "taşra" panoraması içinde farklı anlatıcılar aracılığıyla sunulur. İlk bölümde Hasan gaz lambasının ışığıyla duvara yansıyan hayal perdesinden sinemacı Şerif'in salonundaki hayal perdesine gittiğini ve orada Kevser'in hikâyesini izlediğini düşler. İkinci bölüm aynı zamanda ve zamanda geçer. Ancak bu kez Dede'nin iç sesiyle ve bakış açısıyla. Diğer bölümlerde de Kevser sırtında torbası, peşinde köpeklerle ses'ten sese düşten düşe dolaşır. Benzer bir biçimde Hasan da sonunda kendi torbasını aldığını ve uzaklara gittiğini düşler. Aslında gittiği yer kendi hikâyeleridir ve peşi sıra Kevser'i ve okurları da götürür. Hasan'ın bu yolculuğu aynı zamanda yazarın da yaratma sürecindeki yolculuğunu imgelemektedir.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda varoluş biçimleri

Kundera "Roman Sanatı" adlı denemesinde¹ Kafka'nın romanlarının öncü olmasının nedenlerini açıklarken K'yı tek ve eşsiz kılan özelliğin ne dış görünüşü, ne yaşam öyküsü, ne de kimliği olduğunu belirtir. K'nın varoluş biçimi yalnızca iç sesi ve düşünceleridir. Romanı da var eden K'nın o an için ortaya çıkan durumlar karşısındaki içgüdüsel tepkilerinin toplamıdır. Aynı soruyu Toptaş romanları için sorarsak, hiç şüphesiz onun romanlarını öncü kılan özelliğin "çok yönlü bir varoluş sorunu"nu farklı biçimlerde anlatmasıdır" diyebiliriz: Hem anlatının konusu olan insanın hem de insanı var eden anlatının "estetik varoluş" sorunu. *Kayıp Hayaller Kitabı* da öncelikli olarak sezgisel bir varoluş denemesidir bence. Bu yazıda anlatının nesnesi olan insanın ve anlatının kendisinin varoluş biçimlerini roman boyunca yapacağımız bir yolculukta ele almaya çalışalım.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda bireylerin yaşamı geniş zamanda genişledikçe genişler, ancak ilerlemez. Sürekli aynı olay örgüsünün çevresinde döner durur sanki. İnsanların yaşamlarını

1 Milan Kundera, *Roman Sanatı*, Çev. İsmail Yerguz, Afa Yayınları, 1989.

bir varoluş süreci olarak ele alacak olursak, ortaya oldukça karamsar bir bakış çıkar: Kişilerin aynı hikâyeler içinde birbirlerine dönüşmekten başka bir olasılıkları yoktur. Romanda özellikle kadınların varoluş sorunu odaktadır: Bütün kadınlar benzer olaylar sonucunda Kevser'e dönüşürler. Örneğin Dede, eşi Gökçe Gelin'in tıpatıp Kevser'e benzediğini belki de o olduğunu dile getirir:

Şimdi sana tuhaf gelecek belki ama, kimi zaman senin o olduğunu düşünürüm ben, ya da onun hemen hemen her şeyiyle sen olduğunu düşünür de bu yaşta şaşar kalırım. Boyun posun onunkidir sanki, merdivenleri çıkışın, çıkarkenki salınışın, son basamakta durup bana uzak uzak bakışın ve susuşun tıpkı onunkidir... (K: s. 38)

İçimdeki yaranın varlığından ta baştan beri pekâlâ haberliydin de, acımı hafifletmek için akıl almaz bir fedakârlığa girişerek zamanla bile isteye ona mı benzemişsindir pek bilemem... (K: s. 39)

Benzer biçimde Elif de roman boyunca Kevser'e dönüşür:

Neredeyse Kevser'e benzemişti sanki, odanın ortasında diki-len Hasan'a tıpkı peşindeki köpeklerle birlikte kasaba sokaklarını dolaşan Kevser gibi bulanık gözlerle, çok uzaklardan bakıyordu. (K: s. 227)

Sürekli gözü yaşlı olan Kevser gibi Elif'in de sürekli çaresizlik içinde ağlaması; Kevser'in yavuklusunu umutsuzca bekleyişi ve sonra elinden hayallerinin kayıp gidivermesi gibi Elif'in de sürekli yeni bir ev inşa edilmesini beklemesi, ancak eşinin eve elektrik bağlaması ve sürekli borçlanmasıyla bu hayalini yitirmesi vb. pek çok durum bu iki kadının birbirinin yerini almasını kolaylaştırır.

Romanda ne Kevser ne de diğer kadınlar için somut göstergeler oluşturulur. Kadınlar cisimleriyle ve kişilikleriyle varolmazlar. Ne dış görünüşlerine ne de onları farklı kılan kişiliklerine yönelik zengin betimlemelere rastlanır. Kadınlar sorumlu oldukları ya da ilişkileri olan kişilerle ilişkilendirilerek bir

kimlik kazanırlar. Örneğin, Kevser, Dede'nin âşık olduğu kadın; Elif, Hasan'ın annesi, Gökçe Gelin, Dede'nin eşi; Nesime, Celil Dayı'nın eşi olduğu için vardır *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda. Kısaca, kadınların varlıkları kendileri açısından değil, başkalarının varlıkları açısından tanımlanır. Ayrıca, kadınların hiçbir bölümde anlatıcı özne olmamasının ve hep anlatının nesnesi olmasının da romanda kadınların varoluşuna özgü biçimsel bir yansıtma olduğu söylenebilir.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda kadınların dönüşümü bir bireysel varoluş sorununa işaret ederken erkeklerin dönüşümü daha işlevsel bir biçimde kurmaca yapısına işaret ederek anlatılanların bir kurmaca olduğunu okura gösterir. Bu işlevsel anlatıcı dönüşümünün en açık örneklerinden biri ikinci bölümde karşımıza çıkar. İkinci bölüm boyunca anlatıcı dededir. Ancak bu bölümün sonuna gelindiğinde “*Bu nedenle ben içimi çektikçe şaşırıp yüzüme bakacaksın diyecektim ki, bak işte gene baktın... Hem de, ben ak sakallı dede kılığında yaşayan bir çocukmuşum da, sen babaannemmişsin gibi baktın. Evet, babaanne...*” (K: s. 53) ifadeleri “anlatıcının” dedenin sesinde bir çocuk, hikâyenin de bu çocuğun bir hayali olduğunun işaretidir.

Dönüşümler bir bulanıklık içinde sunulur ki bu durum daha çok kurmaca anlatının romanda varoluş süreciyle ilgilidir. Bu bulanıklık bir düş hali, ya da rüya çerçevesi oluşturulmasını sağlar. Örneğin, onuncu bölümde anlatıcı Hasan, Kevser'in birden annesi olarak karşısına çıkmasını şöyle aktarır:

[U]yuduk Kevser'le biz ve gece, kasabanın üstünden bir mavzer çıvlaması gibi hızla gelip geçti; ve sabah oldu ve ben gözlerimi açıp içimden neredeyim, dedim; ve der demez Kevser'i göreceğim yerde annemi gördüm; ve yorganın altından kalkıp hayretle ona doğru yürüdüm ama beni hiç fark etmedi o, sırtını duvara verip gene elini alnına koymuş, şırl şırl gözyaşı döküyordu; derken, “Keşke bunca çileyi benimle birlikte sen de çekmesen,” dedi tıpkı Kevser gibi sayıklarcasına... (K: s. 226)

Romana dair varoluş biçimine gelince: *Kayıp Hayaller Kitabı* “romanın” varoluşunu da sorgulayan ve bir romanın nasıl ola-

bileceğinin olasılıklarını deneyen bir anlatı olarak çıkar karşımıza. Toptaş bölümden bölüme değişen anlatıcılar ve bakış açısı sayesinde aynı anlatının farklı biçimlerde nasıl metinleştirilebileceğini dener. Kimi bölümler üçüncü tekil bakış açısında geleneksel anlatı yapısında sunulurken, kimi bölümler hem geleneksel anlatım hem de uzun iç konuşmalar aracılığıyla aktarılan ve daha çok düşsel/öznel dünyayı yansıtan romantik bir anlatı sunar. Özellikle metnin bir yanında bir konuşma işaretiyle başlayıp sayfalarca süren iç sesler anlatıcıların varlıklarının tek izidir, diyebiliriz. Bu uzun iç ses anlatımı, anlatıcıların gerçeklik algılayışını kırarak olay akışıyla okur arasında bir yabancılaştırma etkisi bırakır ve hatta anlatının konusu çoğu zaman olay akışından iç seslerin düşünce akışına kayar. Böylece birden çok anlatım biçimi ve anlam ortaya çıkar. Toptaş romanın bu biçimde varoluşunun onun bir yazar olarak tercihi olduğunu “Okuyana Mektup” adlı denemesinde şöyle dile getirir:

İşte, şimdi bile bu mektubu yazarken yukarıdaki paragrafı arada bir tekrarlamayı nasıl arzu ediyorum bilemezsin. Aklımdaki geçmişin gölgesine oturup yüzümü geleceğe doğru dönerek onu değişik şekillere sokmayı, bu şekillerin arasından birini seçmeyi, seçtiğim şeklin üstünü öteki şekillerin tadından oluşan yumuşak bir sisle örtmeyi ve kelimeleri bu sisin altından çıkarıp tek tek güneşe tutmayı da arzu ediyorum aslında.*

Kayıp Hayaller Kitabı, roman sanatının tarihi boyunca ortaya çıkan kurmaca biçimlerini de farklı bölümlerde okura sunar. Kevser’in hikâyesi birinci bölümde bir sinema kurgusunda; dördüncü bölümde ise Kevser ile Ali’nin hikâyesi geleneksel anlatılarda olduğu gibi üçüncü tekil bir dış anlatıcı tarafından bir neden-sonuç ilişkisi içinde aktarılır. Onuncu bölümde roman artık metnin kendisi olur ve büyük bir hazla “binlerce hikâye tadında gözüken” (K: s. 225) bir Kevser hikâyesi biçimini alır. Bu bölüm aslında Toptaş’ın da roman sanatı ve estetik konusundaki görüşlerini yansıtır. Roman, özüne binlerce hikâ-

(*) H: s. 7 (Vurgu, Zeynep Erk Emeksiz’e aittir – H.N.)

yenin izlerini taşıyarak ulaşır ve kendi varoluş serüveni –hikâyelerin olabilirlik biçimleri–, yazarın hikâyeye biçim verme süreci ve okurun gözünde tekrar yazılışı sonucunda varolacaktır. Roman çok anlamlı, çok sesli bir bütünlüktür:

[I]slak bir vadinin baş döndürücü derinliklerine doğru ilerlerken, bir yandan da kasaba kırtasiyecilerinden satın alınmış ucuz bir dolmakalemle oturup gecenin bu vaktinde acaba kim yazıyor beni, dedim. ... beni kim diziyoır satır satır, ya da çoktan dizilip basıldım da şu anda hangi okurun gözünde tekrar yazılıyorum dedim... (K: s. 226)

Son bölüme varıldığında romanın son sözcesi, bütün hikâyelerin hikâyesi karşılar bizi. Annenin “*Hamdi de kim?*” sorusu romanın *üstkurmacasıdır*. Böylece, bütün hikâyelerin aslında Hasan tarafından anlatıldığı ve taşrada çocukluk yaşayan “Hasan adında bir çaresizliğin” kendi sinema salonunda kendi filmini kurguladığını anlarız. Toptaş, son bölümde bütün metni yeni baştan bir kez daha kurgulatır; roman bir kez daha okuma deneyimiyle varolsun diye. Son bölüme kadar parçalar halinde oluşturduğumuz anlam evreni, son bölümün son satırlarına gelindiğinde yeniden inşa edilir. Metni yeniden birleştirdiğimizde artık Kevser’in tekrarlanan öyküsünün kaynağını da görürüz: Hasan kendi yaşamındaki gerçek görüntülerden yola çıkarak hikâyeler kurar: Örneğin, birinci bölümde Kevser’in çocuğunun şeker sanarak babasının heybesindeki uyuşturucuyu yiyerek ölmesi Hasan’ın annesiyle babası tartışırken kardeşinin durmadan önündeki yufkayı yemesinden kaynaklanır.

Özetle, Toptaş’ın *Kayıp Hayaller Kitabı* aslında roman için farklı bir estetik anlayış sunar. Goncourt Kardeşler’in dediği gibi “vakayı” öldürmez, ancak roman estetiğinin belirleyici ögesi olmaktan da çıkarır. Romanda kurmacayı en iyi temsil eden düş ve rüyayı anlatı çerçevesi yaparak, anlatılan kadar anlatış biçimini de metni var etmenin bir yolu olarak sunar okurlarına. Bu nedenle, gerçeklik etkisi yaratan uzun dış görünüş betimlemelerinin yerini hayallerin ve o hayaller için-

deki insanların o anki varoluş durumları ve kişilerin uzun iç konuşmaları alır. Roman kişileri de kendilerine özgü varlıkları ile değil, taşranın ve taşra ilişkilerinin belirlediği biçimde görünürler.

Kayıp Hayaller Kitabı, taşrada ancak anlatarak kendini keşfeden bir çocuğun defterinden, bütün romana yayılan şiirsel hikâyeler ve roman sanatı üzerine bir denemenin romanı bence.

... güçsüzlüğünüz inanılmayacak kadar güçlü kılıyor sizi, çocuk kılıyor.

Sonsuzluğa Nokta

Belki, diyorum kimi zaman içimde gezinen içli bir sesle, ölmesine çoktan öldüm de ben bir gerçeğin saklısındayım şimdi...

Kayıp Hayaller Kitabı

... kuşun gözlerindeki Hasan'ı oldukça yakından, açık seçik görebiliyordum ve ne yazık ki bu Hasan ağlıyordu; kaşları kapkara çatılmıştı yani ve boğazında yumruk iriliğinde hıçkırıklar vardı ve yanaklarından ıslıl ıslıl göz yaşları süzülüyordu ve ben işte onu öyle ağlar görünce biraz daha eğilip endişeyle, yoksa sen ben değil misin, diye sordum ve o da hıçkırıklarının arasından bana ıslak mı evet çok ıslak ve de kalbim gibi titrek bir sesle, evet benim n'olmuş, dedi; sonra ben ona, madem ki ben sin o halde neden ağlıyorsun hıçkıra hıçkıra, bak ben ağlıyor muyum, dedim ama o ağzını açıp bir şey demedi; sonra ben ona, hem sen neden girdin bu kuşun gözlerine, orada ne işin var da dedim ama o ağzını açıp gene bir şey demedi, evet hiçbir şey demedi de yalnızca somurtkan bir yüzle buğulu bir ayna gibi uzak uzak şöyle bir baktı, bakarken birdenbire sarsıldı, sarsıldıkça bulandı, bulandı ve ansızın kayboldu...

Geride boynu bükük, ölü bir kuş kaldı tabii.

Kayıp Hayaller Kitabı

Yokluğun Yazılmış Şekli

ELİF TÜRKER



“Son diye bir şey yoktur.”

Sıfır bir sayıdır esasında: Toplama işleminde etkisiz elemandır, çarpmada yutan. Bölmede paydaya yazacak olursanız, matematik bile yanıt bulamaz buna: “Tanımsızdır” der geçer. Kısacası sıfırı tanımlamak, diğer sayıların tanımını yapmaktan daha zordur; çünkü sıfır bir şifre olabilir. Fransızca’dan Türkçe’ye geçmiş olan “şifre” kelimesinin kökeni, Arapça’daki “sifr” kelimesine dayanmaktadır. “Yazılmış olan” anlamına gelen “sifr” kelimesinden de “sıfır” sözcüğü türemiş ve “yokluğun yazılmış şekli” manasında vücut bulmuştur. Burada meseleyi biraz daha derinleştirmek mümkün. Pekâlâ biz, “insanlar neden yokluğu yazma ihtiyacı duydular ve bunu neden ya başladığı yere dönen ya da Arapça’da olduğu gibi başladığı yerde biten bir işaretle gösterdiler ki?” diye sorabiliriz. Cevabını almamız biraz zaman alabilir belki ama üstünde düşünmeye değer bence.

Peki, tüm bunlar iyi güzel de, Hasan Ali Toptaş ile ne ilgisi var, diye soralım. Çok iddialı bir giriş olabilir ama Toptaş’ın, okurunun sezgisine duyduğu güvenden cesaret bularak ben, “Hasan Ali Toptaş, romanlarında yokluğu yazıyor ve bunu sıfıra benzeterek kuruyor” cevabını vereceğim ve yazarın tek ödül almamış, nedendir bilinmez, hakkında pek yazı yazılmamış romanı, *Kayıp Hayaller Kitabı* üzerine konuşacağım.

1996 yılında yayımlanmış olan *Kayıp Hayaller Kitabı*, adından da anlaşılacağı üzere bir hayal kitabıdır. Ancak romanın kahramanı Hasan, “o sırtı siyah ciltli kocaman defterine” kayıp hayallerini mi yazıyor; yoksa roman kayıp bir hayaller kitabı mıdır? bilemiyorum ama her iki durumda da yokluğun ifade edildiğinden eminim. Hatta denebilir ki, bu romanda gerçek olan tek şey yokluktur. Romanın ana kahramanı Hasan’ın en yakın arkadaşı, “*pis pis sırıtan Hamdi*” bir hayaldir, yoktur gerçekte. Hamdi’nin dedesi, hayaldir ve gerçekliği yoktur. Hasan biraz Hamdi, biraz dedesidir. Hatta bizatihi Toptaş’ın söz konusu romanda iki ayrı yerde, bir Hamdi’nin dedesine bir de Hasan’a söylediği sözlerle ifade edecek olursak bu roman, “*yok hükmünde bir var*”dır diyebiliriz. (K: s. 38, 118)

Bu, “yok hükmündeki var” olan romanda bir “yok” da huzurlu bir evdir. Hasan’ın ailesi, oldukça kötü şartlarda yaşamaktadır. Babası bir duvar ustasıdır; ancak kendi söküğünü dikemez. Hep bir ev hayaliyle yaşamaktadır. Her geçen gün yapacağı evin detaylarını artırır; ancak o ev hiç yapılmaz. Bu yüzden de Hasan’ın annesi ve babası her gün, bir görevi yerine getiriyormuşçasına kavga ederler. Hasan da bu kavgadan uzaklaşmak için hayal kurar. En çok da, hayali arkadaşı Hamdi’nin hayatını kendisine, Hamdi’ye de kendi hayatını uygun gördüğü şeklinde hayal kurar ve Hamdi’nin, derdini, “*upkı bir film*” gibi anlattığını düşler.

“*Zaten filmdeki bütün sorun da, bir gün o evin hayal dünyasına inşa edilmesiyle başlardı*” (K: s. 158) sözü, romanın sebep cümlesi gibidir. Hasan’ı mutsuz kılan ve onun çocukça hayallerini gasp edip, kaybettiren sebep, bu cümlede gizlidir. Hasan, mutsuz bir ailenin, hayaller üzerine kurulu olmayan evinin çocuğudur.

Peki, sıfır bu romanın neresinde? Roman, hem içerik açısından yokluğu anlatması dolayısıyla sıfırın etimolojisiyle uyum içindedir hem de kurgusuyla sıfır’ı çizmektedir. *Kayıp Hayaller Kitabı* da diğer Toptaş romanları gibi, çoklu hikâyelerden oluşur. Bazı hikâyeler, birbirini tamamlayarak başladıkları yere döner. Bir kısmı da o döngüyü hâlihazırda halletmiş olduğun-

dan başa sarar. Şöyle ki, Hasan'ın anlattığı hikâyeleri ya da hayalleri daha sonra bir de Hamdi'nin dedesinden dinleriz. Ya da tam tersi, önce Hamdi'nin dedesi anlatır, sonra Hasan. Bu tekrarlar hep bir döngü içinde verilmektedir. Yani, Toptaş hep aynı şeyi anlatıyormuş gibi yaparak, hayatın tekrarlardan ibaret olduğunu vurgulayıp aynı konudan ayrı hikâyeler çıkarmaktadır. Daha yerinde bir ifadeyle roman, sık sık "ben bu filmi daha önce görmüş müydüm?" hissini uyandırır.

Toptaş da belki bu duyguyu yaratmak istemiş ve romanı, bir filmin yarım hikâyesiyle başlatmıştır. "*Sinemacı Şerif'in jeneratöründen yükselen pat pat sesleri*"nin (K: s. 5) cazibesine kapılan Hasan ve Hamdi, ders çalışmayı bırakarak sinemaya kaçak girmeyi başarırlar. Yarisından izlemeye başladıkları filmde, bir çocuk ağlamaktadır. Sonradan çocuğun babası olduğunu öğreneceğimiz, süt beyaz atı olan sarı bıyıklı bir adam, çocuğun ağlamasını bahane ederek karısını döver. Annesini kurtarmak niyetiyle koşan çocuk, babasının öfkesini arttırır ve adam oğluna bir tekme atar. Yaptığından hemen pişman olan adam, kendini affettirmek için heybesinden şeker çıkarıp verir oğluna. Sonra karısıyla münakaşaya devam eder ve çocukla ilgilenmez. Çocuk da heybedeki tüm şekerleri bitirir ve daha var mı diye heybeyi yoklarken bezlere sarılmış afyon sütünü kocaman bir şeker sanıp yer ve birdenbire ölür. Sonra ortalığı bir telâş kaplar. Hasanların "*kasabalıları andıran telâşlı köylüler*" (K: s. 13) geçer ekrandan. Sarı bıyıklı adamsa, süt beyaz atına atlayıp kaçır. Bu sırada kocasının kaçakçı olduğunu yeni öğrenen kadın, evdeki tüm değerli eşyaları bahçeye atar. Oğlunun cenazesinin kaldırıldığı gün, muhtarın iddiasına göre, "*aklını oynatmış olmalı ki, evle birlikte ateşe ver[ir] kendini*". (K: s. 29) Ancak buradan sonraki satırlarda hayalle gerçek yine muğlâklaşır ve adam, hayal gördüğünden emin olarak karısının suretini ara ara görür; bir kadın da aynı anda bir hayal gördüğünü ve aynı hayali tekrar gördüğünü düşünür. Sonra da bir dağın başında sarı bıyıklı adamın, yüzü parçalanmış cesedi bulur. Tam, katil hakkında yorum yapılırken Sinemacı Şerif, Hasan ile Hamdi'yi yakalayıp yaka paça dışarı atar. Filmin başını

izleyemedikleri gibi, sonunu da izleyemezler ve böylece bu film onlar için hiç bitmez.

Romanın ilk bölümünde anlatılan bu yarım hikâye, romandaki başka bir eksik hikâyenin eksik olan parçasıdır aslında. Söz konusu hikâyenin başı ve sonu bilinmemekte ancak en can alıcı kısmı bilinmemektedir. Hasan'ın *“oldukça eski bir hikâyeydi bu ve sık sık anlatılırdı”* (K: s. 72) dediği hikâye, dedesi Ali ile kasabanın delisi Kevser'in sevdalarını anlatır. Hikâyeye göre, inatçı babaları yüzünden bu iki sevdalı genç bir türlü kavuşamıyormuş. Ama bir gün, süt beyaz atı olan bir adam, Kevser'i kaçırmış. Kevser o günden sonra hep bir kaçma hayaliyle yaşamış. Bu yüzden, kocası Hidayet'in getirdiği renk renk basmalara, ipeklere, fındık fıstıklara, leblebilere, halkalı şekerlere ve koku şişelerine hiç bakmamış; altınları *“mendillerin ucuna düğümleyip düğümleyip bir köşeye koy[armış]”*. (K: s. 95) Evlerinin arsız bahçesinde yetişen domatesleri, fasulyeleri, kabakları da hiç görmemiş. Ancak bir gün, Kevser'in, ona yalnızlığından kurtulma umudu veren bir bebeği olmuş.

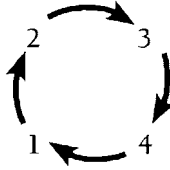
Romanda köyün delisi olarak tanıdığımız Kevser'in hikâyesine dair bu kadar bilgi verilmektedir. Sırtında torbasıyla, peşinde köpekleriyle gün boyu dolaşıp asla konuşmayan bir meczuptur o. Peki, ne olmuş da Kevser delirip köye dönmüştür? Şimdi tekrar filmdeki yarım hikâyeye dönelim ve bu iki hikâye arasındaki benzerliklere bakalım. Filmdeki kadın da Hidayet'inki gibi süt beyaz atı olan ve onun gibi *“körüklü çizmelerini gırç gırç öttüren”* bir adam tarafından kaçırılmıştır. Filmde, kadının dışarıya attığı eşyaların bir kısmı, Hidayet'in Kevser'e uzaklardan getirdiği hediyelerdir. Kevser'in göremediği arsız bahçe de yine filmdeki çocuğun oynadığı bahçenin tasvirine çok benzemektedir.

Bu durumda yine Kevser'in hikâyesine dönecek olursak, kocası Hidayet'in kaçakçılık yaptığını ve oğlunun ölümüne neden olduğunu öğrenen Kevser aklını oynatmış ve evi ateşe vermiştir. Dağlara düşüp kocasını aramış, bulmuş ve onun yüzünü bir taşla ezerek öldürmüştür. Daha sonra kasabasına dönen Kevser, taşı bir torbaya koyup yıllarca sırtında taşımıştır. Bu arada

filmdeki hikâyeden Kevser'in hikâyesine dönmüş olduk yine. İçinde ne olduğunu roman boyunca öğrenemediğimiz torbadaki şey, Kevser'in intikam aleti olan taşır esasında.

Şu an tam da sıfır noktasında bulunuyoruz. Yani, filmdeki yarım hikâye ile Kevser'in eksik hikâyesini birleştirmeye çalışırken sıfır'ı, yuvarlağı ya da daireyi çizmiş oluyoruz. Dört parçadan oluşan toplam hikâye şu şekilde tamamlanmaktadır:

1. Kevser'in Hasan'ın dedesine olan sevdası ve kaçırılma öyküsü;
2. Filmdeki çocuğun ölümü ve kadının evi yakması;
3. Süt beyaz atlı adamın ölümü;
4. Kevser'in delirip köye dönmesi.



Ancak bu sıralama romanda, 2-3, 1-4 şeklinde verilmiştir. Bu da, görüldüğü üzere bir döngüyü göstermektedir. Buna, “daire / yuvarlak” demek de mümkün elbette ancak ben, sıfırın etimolojisi ile Toptaş'ın kurguladığının birebir örtüştüğünü düşünüyorum. O halde Toptaş'ın kurguladığı nedir ya da neye denk gelmektedir sorusunu sormanın tam zamanıdır.

Toptaş'ın romanlarında genellikle baskın olan, döngüsel yapının mistisizmle ilişkili olduğunu düşünmek mümkündür. Zira, romanlarda mistik doku kendini hissettirir derecede yer almaktadır. Zaten, bu döngüsel yapı, “ezeli ve ebedi” anlamlarına da pekâlâ gelebileceği için başlı başına mistisizmi çağırıştırılmaktadır. Burada daha çok İslâm mistisizminden, tasavvuf-tan bahsedeceğim.

Tasavvuf, bir tür kâinat tanımıdır. Bu tanım, yokluktan feyz alarak Tanrı'nın Mutlak Varlık olduğunu ispat etmeyi hedefler. Bunun için de vahdet-i vücud / varlık birliği düşüncesi

geliştirilmiştir. Romandaki kişilerin, çokluktan birliğe ya da birlikten çokluğa dönüşmeleri vahdet-i vücud öğretisinin belirsizlik, yani Tanrı dışındaki tüm varlıkların birer gölge olduğu düşüncesiyle uyumludur. Örneğin, Kevser'in filmdeki kadın, Hidayet'in de filmdeki adam olmasının yanında bizi mistik boyuta taşıyan Hasan ile Hamdi'nin dedesinin sürekli birbirlerine dönüşmesidir. Hasan ve Hamdi de bir bölümde yer değiştirirler ve bu bölüm, romandaki döngünün bariz olduğu tek yerdir; ancak dede ve Hasan'ın dönüşümü tamamen mistik boyuttadır. Ibnu'l-Arabî'ye göre, *"biri çok yapan, dış nesnelere yüklenen hükümlerdir, yani onları renk, hacim, şekil kategorileri ve zaman ve mekân ilişkileri vb. altına yerleştirmemizdir"*.¹ Bu, varlığın birliği durumunu imlemektedir. Şimdi Abdülbâki Gölpinarlı'nın sözleriyle devam edelim: *"Vahdet-i vücud'a inananlar, sülûkü, yani manevi yolculuğu bir daire farz ederler"*.² Gölpinarlı, bunun bir mertebe olduğunu ve olgunluğa erişmek için başladığı yere dönmenin şart olduğunu söylemektedir. Romanın sonunda bu durum gerçekleşir. Kısacası romanın döngüsel yapısı da vahdet-i vücud öğretisiyle uyumludur.

Burada bir diğer önemli nokta da, Ibnu'l-Arabî'nin söylediği biçimde *"biri çok yapanın"* niteliksel farklarını hesaba kattığımızda, romanda birbirine dönüşen kişilerden birinin çocuk, diğerinin de dede olması bakımından anlamlıdır. Hasan ve Hamdi'nin dedesinin birbirine dönüşümünün de Kevser çevresinde gerçekleştiğini unutmayalım. Merkezde, Kevser vardır. Hasan'a göre Kevser anne arketipidir. Hamdi'nin dedesine göre ise mâşuktur. Öncelikle, *"Kevser"* sözcüğünün şu birkaç anlamı bizim için işlevlidir: bereket, cennet ırmaklarının kaynakları ve tevhid. Burada ilk olarak, *"bereket ve cennet ırmaklarının kaynakları"* anlamlarını ele alalım. Hasan için Kevser bir gizemdir. Hayallerinde sürekli onu anlamaya ve korumaya çalışır. Bir gün, rüyasında Kevser'in gizem dolu köhne kulübesi-

1 Aktaran Ebu'l-Alâ Afifi, *Muhyiddin Ibnu'l-Arabî'nin Tasavvuf Felsefesi*. Çev. Mehmet Dağ, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 1975, s. 29.

2 Abdülbâki Gölpinarlı, *Tasavvuf*, Milenyum Yayınları, 2000, s. 79.

ne gider. Kevser kapıyı açtığında seni “asa tıkırtılarından tanı-
mıştım zaten” der. (K: s. 220) Bu sözü daha sonra bir kez daha
tekrarlar. Burada, Hamdi’nin dedesi ve Hasan’ın aynı kişi, ya-
ni “bir” olduklarını bir kez daha görmüş oluyoruz. Sonra Kev-
ser ve Hasan sevişirler. Hasan bu sevişmeyi şu sözlerle anlatır:

[O]na değil de sanki ben çoktan kayıplara karışmış binlerce
tozlu hikâyenin çıplaklığına dokunmuş gibi oldum ve içim-
den, belki de Kevser, bana binlerce hikâye tadında gözüken,
belleklerden silinmiş tek bir hikâyedir dedim; sonra sarılıp
inanılmaz bir şehvetle öptüm bu hikâyenin en karanlık kuytu-
larını ben ve o da uzanıp olanca unutulmuşluğu, yıpranmışlı-
ğı ve ayrıntılarıyla beni öptü; sonra ben öpüldükçe öpüp öp-
tükçe öpülürken artık ağır ağır Kevser kıvamında kıvranıp du-
ran bu hikâyenin ta kendisine dönüşüğümü düşündüm... (K:
s. 225-226)



Tam anlamıyla vecd ânının ifadesi olan bu
hikâyede öncelikle, “binlerce hikâye tadında
tek bir hikâye” ifadesi Mutlak Varlık kavra-
mı açısından dikkat çekmektedir. Daha son-
ra “hikâyenin ta kendisine dönüşmesi” duru-
muyla, Hallacı Mansur’un “Ene’l Hakk” deyişi-
ne ulaşmaktadır. Annemarie Schimmel’in söz-
leriyle devam edecek olursak: “[N]adir vecd
anlarında, yaratılmamış (ezeli) ruh, yaratılan insan ruhuyla bir-
leşebilir ve o zaman mutasavvıf, Allah’ın bizzat canlı tanığı olur
ve Ene’l Hakk diyebilir”.³ Hasan rüyasından uyandığında kar-
şısında Kevser’i değil annesini görür. Hasan’ın annesinin adı,
tasavvufta Allah’ın birliğine, Mutlak Varlık’ın tekliğine işaret
eden Eliftir. Elif harfi, şekil itibarıyla de “tek” olanı imlemek-
te ve mutasavvıflar diğer tüm harflerin eliften türediğini dü-
şünmektedirler. Tam bu noktada, “Kevser” sözcüğünün “bere-
ket ve cennet ırmaklarının kaynağı” anlamlarını hatırlayalım.
Carl Gustav Jung’un anne arketipinin özellikleri arasında say-

3 Annemarie Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları*, Çev. Ergun Kocabıyık. Kabalıcı
Yayınevi, 2001, s. 84.

dığı “*bereket ve yeniden doğuş yeri*”⁴ gibi özellikleri de düşündüğümüzde Hasan’ın Kevser’i anne imgesi üzerinden Allah’la özdeşleştirdiği yorumuna ulaşabiliriz. Kevser de çocuğunun ölümü üzerine aklını yitiren bir annedir ayrıca.

Hamdi’nin dedesinin Kevser’le olan münasebeti ise “gerçek aşk” bağlamındadır. “*Gerçek aşk, Tanrıya duyulan sonsuz sevgi ve özlemdir*” diyor Gölpınarlı.⁵ Hamdi’nin dedesi için de tastamam bu durum geçerlidir. Ayrıca, Kevser ile kendi karısı arasında sürekli bir ilişki kurması ve hangisinin gerçek olduğuna dair algısının yetersiz kalması, “Kevser” sözcüğünün “tevhid” anlamıyla ilişkilidir. Romanda ismi olmayan tek kişi olan Hamdi’nin dedesinin sürekli yaşadığından kuşkuya düşmesi de “Allah aşkıyla yok olma” durumuna işaret etmektedir. Bu da bizi başladığımız yere, ezeli ve ebedi olana götürmektedir. “Ezeli ve ebedi olmak” zamansız olmak anlamındadır.

Şimdi, romandaki diğer hikâyelere bakacak olursak, bu bölümlerde de filmdeki hikâyeye benzeyen olayların yer aldığını görüyoruz. Tam bu noktada “ezeli ve ebedi” olan döngü karşımıza bir kez daha ancak farklı bir biçimde çıkmaktadır. Vahdet-i vücud düşüncesinin yeryüzünde gördüklerimizin yalnızca birer serap olduğuna, dönüşümün daireselliğine gönderme yapan ikincil basamaktır bu. Mircea Eliade’nin sözleri bu bağlamda dikkate değer:

Bir anlamda, dünyada yeni hiçbir şeyin olmadığını söylemek mümkündür, zira her şey aynı ilk prototipin tekrarından ibarettir; bu tekrar, arketipik jestin ilk gösterildiği mitsel âni güncelleştirerek dünyayı sürekli başlangıçların aynı gündeğümü ânında tutar. Zamanın bütün yaptığı şeylerin ortaya çıkış-ve varoluşunu mümkün kılmaktır. Onların varoluşları üzerinde hiçbir nihai etkisi yoktur, çünkü kendisi de sürekli yeniden doğmaktadır.⁶

4 Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, 2005, s. 22.

5 Gölpınarlı, *Tasavvuf*, s. 116.

6 Mircea Eliade, *Ebedi Dönüş Mitosu*, Çev. Ümit Altuğ, İmge Kitabevi Yayınları, 1994, s. 92.

Yani burada, hayatın tekrarlardan ibaret olduğu söylenmektedir yalnızca. Dikkatle incelendiğinde romanda film ile benzerlik taşıyan tek hikâye Kevser'e aittir. Diğer hikâyeler Kevser'in hikâyesi gibi işlevli olan benzetmeleri örtme işlevi taşıyan gürültücü benzerliklerdir. Örneğin, Hasan'ın kardeşi de bir gün tıpkı filmdeki gibi babasının heybesindeki şekerleri bitirip daha var mı diye heybeyi yoklar ve bezlere sarılmış kocaman bir şey bulur. Burada heyecan dozu yüksektir elbette. Okur, Hasan'ın kardeşinin de öleceğini ve romanın bambaşka yerlere açılacağını düşünürken diğer bölümde Hamdi'nin dedesi, Hasan'ın kardeşinin bezlere sarılmış bir yufkayı yediğini söyler bize. Sonra Hasan'ın dayısı Celil'in evinde çıkan yangın da bir şaşırtmaca unsurudur, "bu filmi daha önce görmüş müydüm?" tereddüdüne hizmet eder. Hasan'ın babasıyla kavga eden adamın adının Hidayet olması da bu yüzdendir. Bir yandan da Kevser'i kaçıran kişinin adı da Hidayet'tir ve bu isim bu kez de ebedi dönüş meselesine hizmet eder. Zira "hidayet" sözcük anlamıyla "doğru yol" demektir, İslamiyet, yani, Allah'ın istediği yol, demektir. Bu bakımdan söz konusu mistik unsurlar çerçevesinde Kevser'in kocasının adının, daha yerinde bir ifadeyle ona çocuk veren adamın adının Hidayet olması anlamlıdır.

Sonuç olarak, Hasan Ali Toptaş romancılığı dendiğinde pek çok derin anlamdan söz etmek mümkündür. Benim burada mistik yönden ele aldığım meseleler başka açılardan da yorumlanabilir kuşkusuz. Zira meselenin temelinde neden ısrarla başa döndüğü sorgulanan bir yapı vardır. Ben buna "sıfır" demeyi uygun buldum anlatmaya çalıştığım üzere. Bir tür nokta yani. Romanın son cümlesi olan "*Hamdi de kim?*" (K: s. 282) sorusu söz konusu noktayı tekrar başa dönmek üzere koymaktadır. "*Son diye bir şey yoktur*" (K: s. 182) diyen anlatıcı, vahdet-i vücud fikrinden ilham alarak kâinatı, belki daha da sınırlandırarak şekliyle müsemma olduğunu söylemek kaydıyla, dünyayı yeni baştan, tıpkı mutasavvıflar gibi tanımlamaktadır. Bunu da sıfırı çizerek, yani yokluğu yazarak göstermektedir. Böylece, yokluğu var kılmaktadır yazar.

Değişiyoruz çünkü, değişen her şeyle birlikte, farkına varmasak ve değişimin rüzgârını yüzümüzde açıkça hissetmesek de, yavaş yavaş değişiyoruz. ... Oysa, her şey bir akıntıya kapılmış sürükleniyor; dallar, taşlar, yıldızlar, bulutlar, hatta ölümler bile. Hiçbir şey hiçbir şeyi beklemiyor. Bütün bekleyişler bir yanılsama aslında, hem de gerçekliği kavramayacak kadar büyük bir yanılsama; çünkü bekliyor görünen ne varsa, bekleyişinin içinde yavaş yavaş yürüyor; gizleniyor kimi zaman, daralıyor, dağılıyor ve biçimden biçime girip kendi özündeki sonsuzluğa doğru akıyor... Bir akışın ya da gidişin önüne engeller yığmak, olsa olsa tadını değiştiriyor onun, rengini bulandırıyor bir süre, ya da soluklanıp daha da güçlenmesine yol açıyor; ısıracaksa dişlerini, tırmalayacaksa tırnaklarını anımsamasına.

Sonsuzluğa Nokta

... gerçek nereye ve nasıl gizlenirse gizlensin arada bir kendiliğinden parlayıp söner...

Kayıp Hayaller Kitabı

Bu sırada, muhtar, kadının bakışlarında derin bir boşluk görmüştü bir an ve sonraki yıllarda, sık sık anımsamıştı bu bakışları; her kadının gözünde bir erkeğin kaybolup gideceği boşluk bulunduğuna inanmıştı. Hatta, memeleri elma yarımı kadar kabarmış kabarmamış bütün kızların gözlerine dikkatle bakmıştı o boşluk doğuştan mı geliyor diye.

Gölgesizler

Yokolmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik*

YILDIZ ECEVİT

19. yüzyılın ortalarında Batılılaşma hareketiyle birlikte Türk edebiyatına giren roman türünün 1970'lere değin geçirdiği gelişme genelde tek kulvarlı bir yol izler. Türk romanı romantizm geleneğini tümüyle dışlayarak oluşturduğu bu yolda, ana eğilimi olan realizmi toplumcu bir bilinçle bütünleştirerek edebiyat düzlemine taşır. 1920'li yıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nun küllerini üstünde devrimci hamlelerle laik bir cumhuriyet kuran, gecikmiş aydınlanmasını radikal reformlarla yaşama geçiren ve yeniden yapılanan Türk toplumunun, edebiyatta bireyin iç dünyasına uzak durması ve fantastik / romantik / biçimci eğilimlere sıcak bakmaması edebiyat sosyolojisi açısından anlaşılabilir bir olgudur. Türk edebiyatının romantizmle tanışması 1970'li yılların başında, avangardist modernizmin ilk dalgalarının Türk romanına ulaşmasıyla olur. Türk edebiyatı yıllarca dışladığı, hatta sözcük olarak "estetik bağlamda değersiz" anlamında kullandığı "romantizm"i içine sindirmekte uzun süre zorlanır. Günümüzde de, Türk edebiyatındaki avangardist biçimciliğe ve bireyciliğe savaş açmış bir edebiyatçılar kuşağı hâlâ varlığını sürdürmektedir.

(*) Yıldız Ecevit'in bu yazısı Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* romanının Almanca çevirisinde "Sonsöz" olarak yayımlanmıştır. (Ayrıca Türkçe olarak da daha önce yayımlanmıştır: *Varlık* dergisi, Sayı: 1182, Mart 2006. H.N.)

Seksenli yıllarda ürün vermeye başlayan, doksanlarda ise modern Türk edebiyatının en etkileyici romanlarından kimilerine imzasını atan Hasan Ali Toptaş, hiç kuşkusuz bu gecikmiş romantizmin Türk edebiyatındaki en bilinçli temsilcisi, en güçlü kalemidir. Kendisiyle yapılan son söyleşide 19. yüzyıl başı Alman romantikleri gibi konuşmayı sürdürüyor; yaşamda da, onun için yaşamla özdeş olan yazma ediminde de “*sınırlı olanın içinde sınırsızlığı aramak zorundayız gibi geliyor bana,*”¹ diyor. Ancak, yaşam ve sanattaki sınırları yok edip, tüm karşıtlıkları bir uyum şemsiyesi altında toplayarak sonsuzluğa ulaşmak isteyen arkaik romantiklerden farklı bir tutumdur onunkisi. 20. yüzyılın son on yıllarında, postkapitalizmin madde egemenliğinin kıskacındaki global dünyasının bir yan bölgesinde yazmaktadır o. Ve bu yeni dünyada arkaik romantizmin uyum ilkesinin yerini, Derrida’nın “*aporia*” diye adlandırdığı kaotik bir çözümsüzlük ortamı almıştır. Toptaş’ın romantizmi, kaynağını; modern dünyanın “*aporia*”sının ona uygun yeni biçim teknikleri aracılığıyla kurmaca düzleme taşıyan 20. yüzyılın ilk yarısındaki Modernistler ile ikinci yarısındaki Postmodernistlerin genetik yapılarında varolan romantik öğeden alır. Bu romantik öge, 20. yüzyılın deneysel roman estetiğine özgü biçim kılıflarını içinde, “yabancılaştırma”, “çokkatmanlılık”, “belirsizlik” ve “üstkurmaca” gibi kavramlarla bütünleşerek ortaya çıkar. Zaten Toptaş da bir söyleşide, kendisine ivme veren yazarları bir çırpıda sıralarken, aynı zamanda edebiyat topografyasındaki konturlarını da çizer: “*Kafka, Kundera ve Borges*”.²

Toptaş’ın ikinci romanı *Gölgesizler* (1995), içerdiği irrasyonel atmosferle böyle bir avangard-romantik bilincin ürünüdür. Yazar; insanın indirgendiği, hümaniter değer ölçütlerinin yok olduğu bir dünyada, var olmaları mümkün olmayan, var olmadıkları için gölgeleri bile olamayan bir tür sanal varlıkları, varolmanın değil de yok olmanın ana edim olduğu bir metinde öyküler. Bir Anadolu köyünde geçen bu metin, Türk edebiyatındaki geleneksel “köy romanı” türünün özelliklerini taşımaz.

1 Picus dergisi, Ocak 2006.

2 Cumhuriyet Kitap eki, İstanbul, 5.9.1996.

Türk edebiyatında “köy romanı”, Anadolu köylüsünün ezilmişliğini sınıfsal bir eğilimle anlatmak gibi güdümlü bir amaçtan yola çıkan siyasal renkli bir roman türüdür. Bu roman türü; başlangıçta toplumcu-gerçekçi kuramcılarının, yetmişlerde ise Türkçe’ye yeni çevrilmeye başlayan Lukács’ın kuramsal desteğiyle Türk edebiyatını uzun yıllar ambargosu altına almıştır. Bireyin iç dünyasının göz ardı edildiği, biçimselliğin ise metindeki mesajın rahat alınmasını engelleyeceği düşüncesiyle estetik düzlemde bir ihanet olarak görüldüğü bir edebiyat ortamının ana türüdür geleneksel köy romanı.

Türk romanının, bu geleneksel edebiyat dünyasında soluk alması mümkün olmayan birey-insanla tanışması ancak 1970’lerden sonra gerçekleşir. Burjuva kökenli yazarların kaleminde yaşam bulan bu yeni insan, sınıfsallığın zincirlerini kırmış, iç dünyasında varoluşsal kimlik sorunsallarıyla boğuşmakta, insan ruhunun karanlık bölgelerinde Dostoyevski türü bunalımlar yaşamakta, Kafkaesk labirentlerde kendini yitirmektedir. İç dünyanın soyut zaman-mekân düzlemi, Türk romanında Toptaş’a kadar yalnızca burjuva kökenli entelektüelin yaşam alanı olmuştur. “Gölgesizler”, kendisi de taşra kökenli olan yazarı aracılığıyla Türk edebiyatındaki sınırlamaları, roman türündeki kastlaşmaları gürültü çıkarmadan aşmayı başarmış; görünümü ve karakter yapısıyla –ve bir o kadar da metinlerindeki Kafkaesk tonlamayla– Kafka analojilerine çağrı çıkaran sessiz/ürkek yazarının, fazla yankı uyandırmadan gerçekleştirdiği estetik devrimin ilk ürünlerinden biri olmuştur. *Gölgesizler*’in geleneğe başkaldırısı; onun, toplumcu-gerçekçi köy romanını Modernist biçimciliğin düzlemine taşımasıyla kısıtlı değildir yalnızca. Toptaş’ın romanı; çağcıl insanın iç dünyasındaki marjinal –ama özde insanlık tarihi kadar eski– varoluşsal devinimlerin yalnızca burjuva insanına özgü olmadığını, üstünde yaşadığımız gezegenin “üçüncü dünya” denilen bir yöresinde yaşayan kırsal kesim insanının aynı evrensel sorunsalların kısılcığında olabileceğini göstermesi açısından da Türk romanında devrimci bir konuma sahiptir.

“Belki de asıl yazılması gereken de, köy ya da kent değil, in-

sanın kim olduğu, neden o olduğu ve ne olacağıdır. İnsanın sonsuz olabilirlikler içindeki sınırı ve sınırsızlığıdır. Benim için, bunun ötesinde her şey bir fon, bir öge, bir tür malzeme,”³ demektedir Toptaş. *Gölgesizler*’de de kırsal bir fonun önünde alışılmamış bir varoluş sorunsalı sergilenmektedir. Toptaş’ın romanının en önemli özelliklerinden biri olan bu kırsal fon, çarpıcı bir yaratıcılığın ürünü hibrid bir evrenle karşı karşıya getirir okuru: Bir yönüyle tipik bir Anadolu köyüdür bu kurgusal mekân; masalları, insan ilişkileri ve yaşam biçimiyle Anadolu’nun kendisidir. Öte yandan ama, geleneksel edebiyatın tüm mantıksal ve estetik kategorilerinin yok sayıldığı Modernist avangardizmin paralojik dünyasıdır burası. Astrofiziğin “paralel evrenler” kuramını anıştırırçasına mekânlar arasında gidip gelen insanların yer aldığı; kimi yerde kuantum fiziğinin belirsizlik ögesini çağrıştıran akıl almaz öngörülerin sergilendiğı, aşkın/kozmik çözümlemelere açık, farklı ontolojide bir evreni anlatır “Gölgesizler”. Ve bir Anadolu köyünün bilim-kurgu renkleri ve modern roman teknikleriyle yabancılaştırıldığı bu hibrid evrende, *Gölgesizler*’in dilsel / kurgusal düzlemi, insan varoluşunun en can alıcı sorunsallarıyla dokur kendini.

Varoluş sorunsalı, romanın çokkatmanlı metaforik yapısı içinde yoruma açık bir karakter gösterir. Toptaş’ın, insanın evrensel sorunsallarına çözüm bulmak gibi bir amacı yoktur. Her şeyden önce bir dil ve kurgu sanatçısıdır o; birincil öneme sahip alan “anlatmak”tır onda; örtük bir normatif anlam alanına göndermelerde bulunarak betimleyici bir tutumla öyküler. Yaşamın anlamının, varoluşun nedeninin sorgulandığı metin kesitinde roman kişisine bunları doğrudan dile getirtmez; kurguladığı felsefi söylemin imgesel yapısı içinde onu sayfalar boyunca haykırtır: “Kaar nedeem yağaar, kaaarr?” (G: s. 97) Toptaş, insanın varoluş sorunsalının, fiziksel nedeni özde sır olmayan bir doğa olayıyla çakıştırarak, bir yandan onu kırsal kesim insanına uygun bir düzleme taşıırken, öte yandan yabancılaştırır, yoruma açık kılar. Kimi yerde, içinde tutuklu kaldığı bedenin maddesel sınırlarını aşmak isteyen Faust gibi, aşkın ger-

3 A.g.e.

çeğin ardına düşer onun kurmaca kişileri: “Birdenbire derisi dar gelmiş bedenine; elleri kollarına, ayakları bacaklarına uymaz ve gözleri görmesine yetmez olmuş. Gözlerini zorlayıp büyütebilse, kayalıkların ötesini bile göreceğini biliyormuş; belki o anda görüyormuş da, ama bunu anlayamıyormuş.” (G: s. 54) Kimi yerde ise varoluş yolculuğunu, devler / yılanlarla dolu alegorik bir ormana taşır Toptaş.

Gölgesizler’deki felsefi boyutun, romanın konusal örgüsünü de belirleyen en önemli özelliği, onun gerçekliği sorgularken varoluştan değil de “yokoluş”tan yola çıkıyor olmasıdır. 20. yüzyılın maddenin egemenliği altında yitip giden insanını, varoluşuyla değil de yokoluşuyla kurgu düzlemine taşır Toptaş; “yokolmanın estetiği”ni oluşturur metninde. Roman, ortadan kaybolan insanlar üzerinde yapılandırılmıştır. Romanda köylülerden oluşan ve bir organizmaymışçasına hareket eden insan kitlesinden “yoklar sürüsü” (G: s. 81, 83, 84) diye söz eder anlatıcı. Bir ara kaybolan, daha sonra yeniden ortaya çıkan bir roman kişisi “Ben daha bulunmadım ki,” der, varlığını kimlik belgesiyle kanıtlamak isteyen bir ülke vatandaşı gibi, o da yokluğunu kanıtlamaya çalışır: “Yokum ben! İstiyorsan belgesini göstereyim.” (G: s. 127) Toptaş’ın roman kişileri “kaybolup gitme arzusuyla” (G: s. 223) yaşarlar. “Belki köy zaten yoktu da bunu kimse anlayamıyordu henüz”. (G: s. 113) Bu, dilden oluşmuş “yoklar senfonisi”nde bir roman kişisinden şöyle söz edilir: “Hatta yok gibi bir şeymiş ikinci adam; belki de gerçekten yokmuş da, orada ... insana benzeyen tuhaf bir boşluk varmış.” (G: s. 57)

Gidiş / bırakış / kaçış / terk ediş üzerine çeşitlemelerle dolup taşan bu romandaki “yokoluş” ana motifi, yalnızca çağcıl toplumda bireyin yokoluşunu imlemez. Sınırlarını aşmak isteyen birey-insanın, kendini / gerçeğini ararken başvurduğu bir çözümdür “kaçış” aynı zamanda. Kierkegaard da, Doğu ve Batı mistisizmi de, kahramanına Ferrari’sini sattıran best seller yazar Sharma da gerçeğin ardındaki “homo viator”ları, soyut ve somut düzlemdeki yolculuklarla toplumun dışındaki bir yaşına yönlendirirler. Toptaş’ın çokkatmanlı metin dünyasının imge yoğun dokusu; bu yokoluş yolculuklarının somut düzlem-

de yapılmayıp, varoluşsal iç dünya yolculukları olabilecekleri yolunda birçok ipucu içerir. İnsanın “*kendi varlığına karışarak yok olma*”sı, (G: s. 100) anlatıcının en fazla beğenerek aktardığı yokoluş yöntemidir metinde. Yokoluşların, yaratıcılıktan payını almamış en kaba olanını ise, “*mezara girmekten başka kaybolma yolu bilmeyen*” (G: s. 14) sıradan köylüler gerçekleştirir.

“Yokolmak” romanda farklı ontolojik düzlemlerde gerçekleşir, farklı içeriklerle beslenir, farklı anlamlara göndermelerde bulunur; ne doğrudan bir anlamın ya da nesnenin alegorisidir ne de sembolü; bilinmeyenin büyüsünü, anlaşılamayanın gizemini içinde taşır; romanın ana “mit”idir, “özgöl imge”sidir. Bu ana imgeyi çevreleyen anlam alanının romandaki sınırları; içsel varoluş yolculuğuna çıkarak somut dünyadan uzaklaşış ya da delirerek gerçeklikten kopuştan, ölümle gerçekleşen yokoluşa kadar dayanır; oradan da konuyla ilgili okuru, konvansiyonel gerçekliği kuşkulu kılan kuantum fiziğinin çekirdek içi ilişkilerine kadar götürür; aynı imgenin anlam alanının bir ucu da, totaliter bir sistemin siyasal stratejisinin sonucu olarak yok edilen insanlara değin uzanır. “Yokoluş” imgesinin anlam alanı içinde yer alan çarpıcı bir mozaik parçası da üstkurmaca düzlemin ürünüdür: Belki de bu metinde olanların hiçbirisi gerçek değildir, “yok”tur; belki de yalnızca anlatıcı kurgulamıştır onları: “*Belki de ... ben düşündüm onları, düşledim*” (G: s. 70) demektedir anlatıcı. Metnin yazarı Toptaş da reel gerçeklik düzleminden “yokoluş” imgesinin oluşmasına omuz veriyor, “*Çevremdeki insanlardan ve kendimden kaçmak için yazmaya başladım,*”⁴ diyordur. Anlaşıyor ki, romanın yazarı da metnini yazarken satırların arasında yokolmak istemiştir. Toptaş’ın da, onun “*Gölgesizler*”deki roman kişilerinin de bu epidemik yokoluş istekleri, metnin yoruma açık yapısı içinde –yine yazarın kendi deyişiyle– “*Hayattan kaçmak kadar, hayatı azımsayıp bir başka hayat istemenin de ifadesi*”⁵ olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, özde nihilist yorumları ardından sürükleyen bu imgenin, içerdiği geniş anlam potansiyeli kapsa-

4 A.g.e.

5 A.g.e.

mındaki bir parçasının hiç de nihilist renklere sahip olmadığı, tam aksine, anlam arayışıyla bütünleştiği söylenebilir.

Gölgesizler'in kurgusal yapısı; çözülmez organik dokusuyla, romantiklerin romanı şiirle koşutlayan "yinelenmesi olanak dışı bireysel edim" diye formüle ettikleri roman tanımıyla örtüşür. 19. yüzyıl geleneksel gerçekçi romanının, metnin taşıyıcısı konumundaki tüm öğeleri: anlam da, kahraman da, öykü de, zaman-mekân kategorileri de bu romanda önemini yitirir; 20. yüzyıl edebiyatına özgü deneysel metinlerin çoğunda olduğu gibi, yalnızca metinsel dokunun sıradan bir ilmeğine dönüşürler: Romanın şiirleşmesidir bu. Modernizmin roman estetiğindeki bu dönüşümü Toptaş'ın metinlerinde bilinçli bir dil işçiliğiyle desteklenir; roman yazan bir pirdir o. 20. yüzyıldan günümüze ulaşan deneysel biçimciliğin yolundaki diğer roman yazarları gibi Toptaş da konu / motif / anlam boyutunu tümüyle biçimle yoğurur, biçim aracılığıyla felsefe yapar, biçim ve içerik düzlemleri arasındaki sınırları şiirde olduğu gibi ortadan kaldırır. Romanın odağındaki "yokolmak" ve "belirsizlik" motifleri de böyle bir estetik anlayışın potasında giderek imgeleşir, çeşitli biçim teknikleriyle farklı anlam alanlarına göndermelerde bulunarak, oluşturdukları organik dokunun dört bir yanına yayılırlar.

Romanın tüm öğeleri, çeşitli ontolojik kategorilerin birbirinin içinde eriyerek belirsizleşmesi ya da birbirine dönüşmesi için seferber edilmiş gibidir. "*Her şeyin ... birbirine karışıp birbirinde yaşadığı*" (G: s. 151) bir dünyayı anlatır Toptaş'ın metni. "*Tavukların tavuk oldukları bile kuşkuluydu neredeyse, ağaçlar hayvansı bir duruşun sınırlarına girmişti; çiçek açarken her an böğürüp meleyebilir ya da avlulardan fırlayıp sokaklarda sal-kım saçak koşabilirlerdi.*" (G: s. 31) içindeki tüm öğeleri sürekli birbirine dönüşme potansiyeli taşıyan metinde, gerçeği geleneksel mantık normları çerçevesinde dizginlemek olanak dışıdır. Giderek canlı ve cansız kategorileri arasındaki sınırları da yok eder Toptaş: Sandıklar, kazma sapları, toprak testiler inlerler, mırıldanırlar, ağlarlar onun metninde; zaman ve mekân da canlı gibi devinir: "*Genişledikçe genişliyordu gece, kuşları yu-*

tuyordu sözgelimi uykularıyla birlikte, köpek havlamalarını silip köylüleri yutuyor”du. (G: s. 219) Toptaş’ın sıkça kullandığı söz sanatlarından biri olan “synesthesie” de, duyu organlarının ya da bedensel edimlerin işlevleri arasındaki sınırları ortadan kaldıran yapısıyla, metnin kaygan / geçişken / dönüşümlü gerçeklik anlayışını destekler niteliktedir: Romanda uğultu ince ince tütüyor, (G: s. 194) insanlar, “*tadına basa basa*” (G: s. 170) yürüyorlar, kadınlar “*dantel ipine benzeyen incecik bir sesle*” (G: s. 46) yas tutuyorlardır. Yazar yine dilsel düzlemde “belki”ler, “sanki”lerle metninde mutlak olan hiçbir düşüncüyü / gerçekliği yaşatmak istemediğini ortaya koyar. Bu dünyada hiçbir şey kesin değildir. “*Daha önce belki bir şehirde oturuyordum,*” (G: s. 11) der roman kişisi, ama “*Belki de, hâlâ bir şehirde yaşıyordu*”r. (G: s. 12) Köye yeni gelen yabancı görünümlü adam yoksa bu köyden midir? “*Bu köyde doğup büyümüştü[r] sanki.*” (G: s. 27)

Metnin mekânı da eşzamanlı bir görünüm sergilemektedir; aynı anda hem bir köy hem de kentteki bir berber dükkânıdır. Gerçi yazar kurgusal düzlemde roman kişilerine köy ve berber dükkânı arasında, bilincinde değilmiş gibi göründükleri irrasyonel yolculuklar yaptırır, ama onun metnin içine serpiştirdiği ipuçları, okurda, bu iki mekân arasında daha farklı bir ilişki olduğu kuşkusu uyandırmaktadır. Acaba çağcıl popüler kültürün bir miti durumuna gelen “Matrix” filmindeki gibi her şey bir koltukta oturan kahramanın beyninin içindeki şemanın / “idea”ların, sanal bir dünyada ete kemiğe bürünmesiyle mi oluşmaktadır? “[Berber ş]ehrin bütün caddelerini aşmıştı sanki, çok uzaklarda, dağların ardında bir yeri görüyordu. Belki de berberin kendine sığmazlığı vardı orada; sözgelimi bir köyde, yine böyle bir dükkânda berber kılığında oturuyor ve arada bir başını çevirip buraya bakıyordu.” (G: s. 7) Yazar bu konuda ısrarlıdır; romanın sonlarına doğru, tüm olup bitenin somut yaşamda değil de beynin kıvrımları arasında yaşandığını yineler, kuşkusuz kendi roman poetikasının ana ilkesini destekleyen bir “belki” eşliğinde: “*Belki ben, kayıp bir kentten getirilen o cadde-
deki berber dükkânında, büyük bir anımsayışın parçalarına tanık
olmuştum yalnızca.*” (G: s. 191) Dış gerçeklik, bir elektronik ay-

gıtın dalga boyundaki değişikliğe koşut olarak değişmekte olan ses ve görüntü gibi, beyin düzeneğindeki değişikliklere göre biçimlenmektedir Toptaş'ın metninde. “Bir el, belleğimin düzeniyle oynamıştı sanki,” (G: s. 216) demektedir ben-anlatıcı, aradığı sokaklar ortadan kaybolduğunda. Yalnızca yazar Toptaş'ın değil, –Wolfgang Iser'in tanımıyla– onun örtük okurunun da metin içinde yaptığı yolculukta düşgücü sınır tanımaz; bu çok-katmanlı metin çok-katlı okumalara açıktır, bu okumalar sonunda yeniden kurgulanacak yeni metinlere çağrı çıkarır.

Düzlemler arası geçişimlilik ve metindeki öğelerin kaygan karakteri romanın zaman boyutunda da belirgindir. “[Köyün muhtarının] bedeni zamanın en küçük diliminden en küçük dilimine akarken yavaş yavaş katılaşıyordu. Değişik giysilerle değişik muhtarlar ve değişik adlarla binlerce yıldan bu yana aynı noktada dikiliyordu belki de,” (G: s. 78) der, tüm zamanları iç içe geçirme çabası içindeki anlatıcı. Kimi kez de “zaman”dan, sanki bir mekânı betimliymiş gibi, iki kategorinin arasındaki sınırları yok ederek söz eder. Bu metinde, kayıplara karışan bir roman kişinin bıraktığı izler, bir taşın altında kalmış gibi, “zamanın altında kalmıştı”r. (G: s. 117) Başka bir metinde metaforik bir kullanım olarak değerlendirilmesi normal olan bu deyişin, Toptaş'ta, kelimelerin ilk anlamlarıyla oluşturulduğu kesindir.

Gölgesizler'in kurmaca kişileri de romanın ana yapı ilkeleleri olan “belirsizlik” ve “dönüşümlülük”ten paylarına düşeni alırlar. Modernist deneysel romandan bu yana metnin de, anlamın da taşıyıcısı rolünü geride bırakmış olan roman kişileri, Toptaş'ın metninde Postmodernist romanın birbirine dönüşme eğilimi gösteren kişileri gibi trans-sübjektif bir davranış içine girerler; bireyselliklerini tümüyle yitirirler. Metinde geleneksel kriterlere uygun bir anlayışla kişilerin izini sürmeye çalışan okurun kafasının karışacağı, ardında olduğu kişileri de kendini de bu kural tanımaz metnin içinde yitireceği kesindir. Dönüşümlülük düşüncesini kendine bayrak edinerek, metinde sıkça yinelenen “cellat gözleri” gibi laytmotif türü ipuçlarının ardına düşen okur, romanın hallice kişilerinden Berber'in ya da arada bir ortaya çıkan Ben-anlatıcının –ve kuşkusuz başkaları–

nın– kalıptan kalıba girdiğini, metindeki birçok kişinin özde aynı kişi olma olasılığı taşıdığını fark edecektir. Özgül bireysel bir kişiliğin mümkün olmadığı simülasyon çağının insanlarını, birbirine dönüştürerek kurmaca düzleme taşır Toptaş. Bir edebiyat araştırmacısı ise onun kahramanlarının birbirine dönüşmesine şöyle bir yorum getirmektedir: “Belki de yazar insanın kendisi olabilmesinin tek yolunun bir başkası olması ya da bir başkasının hikâyesinde kaybolmasına bağlı olduğunun hikâyesini yazıyordu.”⁶

Gerçeği çeşitli kurgu teknikleri aracılığıyla sorunsallaştırır Toptaş; onu dönüşümlü kılarak ya da belirsizleştirerek yok eder; tüm öğelerin arasındaki sınırları dinamitler, onların özgül varoluşlarını ellerinden alır, kimi yerde gerçeği çoğullaştırarak sonsuz olasılıklara çağrı çıkarır. Reel ve aşkın düzlemlerin birbirine sarmalandığı bu roman, romantik görüşle felsefi düzlemde tümüyle örtüşmese de, bu yazı boyunca sık sık vurgulandığı gibi, onun öğelerinin çoğunu severek kullanır. Bunlardan biri de “masal”dır. “Kendi dilimi oluştururken masallarla, destanlarla beslenen yanımdan da yararlanıyorum. Bir anlamda masalsı destansı anlatımı, çağdaş romanın boyutlarına taşımaya çalışıyorum,”⁷ der Toptaş. Edebiyat biliminin “büyülü gerçekçilik” adı altında kategorize ettiği ve çoğunlukla Latin Amerikalı yazarlarda görülen bu eğilim, 19. yüzyıl romantikleriyle modernizmin ortak paydalarından biridir. “Gölgesizler”in bu yanı, metnin konusal doruklarından bir atı bile çığına çeviren “aşk büyü” sahnesi ve Minotaurus benzeri yarı insan yarı ayı formundaki yaratıkla insan kızı arasındaki aşk öyküsünde belirginlik kazanır; romanın sürrealist boyutunun bir parçasıdır. Bir araştırmacı bu ayı öyküsünün; yazarın memleketi olan, Batı Anadolu’nun Denizli yöresine ait “Ayı-gabak” masalından izler taşıdığını belirtmektedir.⁸

Gölgesizler’i olduğu kadar, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Postmodernist metinlerin çoğunu 19. yüzyıl roman-

6 Pelin Aslan, *Varlık* dergisi, Ekim 2005.

7 *Cumhuriyet* gazetesi...

8 Seval Şahin, *Gösteri* dergisi, Şubat-Mart 2003.

ikleriyle akrabalık ilişkisi içine sokan bir başka roman tekniği de “üstkurmaca”dır. Arkaik romantiklerin “romantik ironi” idini verdikleri bu teknik; yazarın, romanını yazarken içinde bulunduğu reel yaşam düzlemiyle, o sırada kurgulamakta olduğu metin arasındaki sınırları yok etmesi anlamına gelir. Romantiklerin, kurmaca metnin içinden okura yönelip, onu yazının düzlemine çekmeye çalışırken göz önünde bulundurdıkları ana amaç, sonsuzluğu yakalamalarını engelleyen tüm sınırlamaları ortadan kaldırmaktır kuşkusuz. Oysa Postmodernistlerin –ve Toptaş’ın– ana amacı, edebiyatı, Calvino’nun da dediği gibi, okurla birlikte oynanan bir “oyun”a dönüştürmek; gerçeği / anlamı / dış dünyayı yansıtmak yerine yazma edimini metnin odağına oturtmak, onun öyküsünü yazmak, “kurmacanın kurmacası”nı oluşturmaktır.

Gerçekten de, metni, satır aralarını deşerek okuyan Toptaş’ın örtük okuru, çağın varoluş sorunsallarının buharından geçerek oluşmuş, yoruma açık bu çokkatmanlı romanın ana kurgu ilkelerinden birinin “üstkurmaca” düzlemde gerçekleştiğini anlayacaktır; metin bunu destekleyen ipuçlarıyla dolup taşmaktadır. Bir kere, kentteki berber dükkânında tıraş olmak için sıra beklediği izlenimi uyandıran adam bir roman yazarıdır. “*Ola ki, karnakarışık bir yüzle henüz adını koymadığım o romanı tasarlıyordum. Uzaklardaydım yani, sözcükler ya da sayfalarca uzaklardaydım*” (G: s. 95) sözlerinin aynı zamanda, roman dokusunun bir parçasına dönüşmüş reel düzlem varlığı yazar Hasan Ali Toptaş’a ait olduğu düşünülebilir. Bir başka yerde roman kişileri için, “*herkes içimdeydi. Bir anlamda bu, benim de onların içinde olmam demektir aslında*” (G: s. 142) der, bu iki düzlemde birden yaşamakta olan varlık. Romanın sonlarına doğru, satır arasında saklı kimi gizlerin üstündeki örtüyü hafifçe aralayan ama asla tümüyle açmayan roman kişisi-yazarı arası bu hibrid varlığın, özde odasından hiç çıkmadığı olasılığıyla karşılaşır okur. Metnin sonunda bu roman kişisi-yazarı tarafından jilet almaya gönderilen oğlun da –Toptaş’ın da romanı yazdığı sırada o yaşlarda bir oğlu vardır–, kurmaca metinde jilet almaya gönderilen ama romandaki epidemik yokoluşun bü-

yüsüne kapılan berber çırağına dönüştüğünün okur tarafından düşünülmesini sağlamak için elinden geleni ardına koymaz Toptaş. Romanın bu üstkurmaca yapısı; onun, tüm düzlemler arasındaki sınırları ortadan kaldırarak kesin olan her şeyin karşısına dikilen ana kurgu ilkesinin de doruğudur. Her türlü felsefi / etik / bilimsel / ontolojik hiyerarşiye karşı olan bu kurgu ilkesi, Postmodernizmin “çoğulculuk” ve “eşzamanlılık” kavramlarıyla da koşutluk içinde değerlendirilmeye açıktır.

Toptaş'ın, bu söz konusu kurgu ilkesini romanda uygularken, düzlemler arası geçişimliliği oluşturmak için kullandığı en önemli öge “ayna”dır. Ayna, psikanalizin derinliklerinden gelen arketipsel yapısıyla romanın odağındaki varoluş sorunsalı için de uygun bir imgedir. Yazarın, romandaki ana kişilerinden birini berber olarak seçmesinin nedeni, kuşkusuz onun aynalarla dolu bir mekânda çalışıyor olmasıdır. “Gölgesizler”in roman kişileri için, farklı mekânsal ve varoluşsal düzlemlere geçerken kullandıkları bir araçtır ayna. Berberdeki bir müşteri için, “*koltuktan ansızın kalkıp aynadan çıkmış*” (G: s. 58) der romanın anlatıcısı. Aynaya bakmakta olan bir müşteri de uyuyakalmıştır, “*artık burada değil*” dir o. (G: s. 63) Ayna imgesi aynı zamanda “kurgulama edimi” için de metafor olarak kullanılır metinde. Ayna, gerçek olmayan ama yanılısma da olsa, içinde yine de gerçeği barındıran yansıtmacı yapısıyla, kurmaca dünyayı sembolize etmek için her zaman uygun bir metaforik öge olmuştur. Romanı, “yol boyunca gezdirilen bir ayna”ya benzeten Stendhal, edebiyat tarihi içinde fazla uzak bir geçmişte yer almaz. Toptaş'ın aynası da aynı zamanda üstkurmaca düzlemin bir parçasıdır romanda. Yazar, romanından sık sık “ayna yüklü kuşlar” (G: s. 55, 56, 58, 60) geçirir, ayna imgesini kurmaca dünyanın masal kuşlarıyla besler. Romanda –metnin içine girmiş olan yazar dışında– yazma edimiyle ilgili tek roman kişisi olan Cennet'in oğlunun yazdığı mektupların köşelerinde birbirine ayna olan kuşlar resimlenmiştir. Üstkurmacanın bir uzantısı olan metinlerarası düzlemde ise 12. yüzyıl İran şairi Attar'ın “*Mantık-ut-Tayr*”ına (“*Kuşların Dili*”) göndermede bulunur Toptaş.⁹

9 Bkz. Pelin Aslan...

Tanrı'nın da, onun yeryüzündeki temsilcisi birey-insanın da tahttan indirildiği ve tüm değerlerin tersyüz edildiği bir tarih kesitidir içinde yaşadığımız dönem. Bu tarihsel ânın, her geçen gün sınırları daha da belirsizleşen gerçeğini, modern sanat uzun süredir “yansıtmaktan” vazgeçmiş görünmektedir. Yeni sanatçı; bilim ve teknolojinin sihirli değneğiyle kadim dönemlerin mitolojik evrenine dönüşmeye başlayan bu yeni dünya ile onun yabancılaşmış insanını, ona uygun deneysel kurgu öğeleriyle yeniden biçimlendiriyor. Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler*'de yaptığı da tamı tamına budur. Sanatın merceğinden geçerken kırılan gerçekliğin *Gölgesizler*'deki bu kurgusal dünyası, determinist anlayışın görüngüler dünyasıyla teke tek örtüşmez ama metnin organik dokusuna sinmiş olan yalnızlık / iletişimsizlik / yabancılaşma ruhu çağın gerçeğini tüm çıplaklığıyla aktarmaktadır: Deneysel edebiyatın gerçekçiliğidir bu. Hasan Ali Toptaş, bu yeni edebiyatın son yıllarda dünya genelinde ortaya çıkardığı en önemli roman sanatçılarından biridir; bir kurgu ve dil ustasıdır o.

Kısacası, insanın en ağır yükü her zamanki gibi gene kendisi...

Kayıp Hayaller Kitabı

Aporetik Bir Edebi Hissiyat: Hasan Ali Toptaş (Bin Hüzünlü Haz, Gölgesizler ve Uykuların Doğusu Üzerine Bir Dibace)*

BÜLENT YILDIZ

Zamanın yapıldığı töze ilişkin belirsiz bir sezgiye sahibim; çünkü o, geçmiş i geleceğe dönüştür endir.

Borges

Toptaş'ın yapıtları belirsizlik, görecelik ve olasılık teorilerine göre işler.

Yıldız Ecevit

Postmodernizm bize önemli sorular sorduruyor. Sordurmakla da kalmayıp, uzun süredir bizleri kendi kavramları ve açılımları ile meşgul ediyor. Temsil nosyonunun kaybı ve büyük anlatıların yitimi, modern-ilerlemeci aklın erozyonu, merkez-sizlik, öznenin parçalanması, bilinçaltı yolculukları, zaman ve mekânın belirsizleşmesi ve zamanı şimdileştirme gibi pek çok konuda akli sorgulamanın ve felsefi mülahazanın içinde buğunuyoruz.

Bir kere ve öncelikle aklın başkalaşımı üzerine düşünmemiz gerekiyor. Ya da tersten gidip, yaşamın içinde öznenin; öznenin temsil ettiğ i aklın nasıl bir yönelim içinde olduğunu analiz etmemize yön veriyor postmodernizm. Aklın başkalaşımının

(*) Bu yazı daha önce yayınlanmıştır: *Birikim* dergisi, Sayı: 248, Aralık 2009. (H.N.)

nedeni postmodernizm mi, yoksa akıl hakikaten sosyolojik, politik, ahlaki vb. nedenlerle başkalaştı da bunun adına post-modernizm mi dendi, burası müphem. Öyle ya da böyle, aklın bir arayış içinde olduğu muhakkak. Tıpkı Diyojen'in elinde fener kendini araması gibi, akıl, elinde parçalara ayrılmış bilgi yığınıyla kendini arıyor. Postmodernizm buna öznenin yitimi diyor. Biz, öznenin kendini arama ya da kendini var edebilme serüveni/süreci diyelim.

Akl (elinde kalmış son bilgi kırıntılarıyla) kendini arıyor da nerde arıyor? Yine kendisi gibi parçalı mekânlarda, yitik, dağınık zaman dilimlerinde, bilinçaltı yolculuklarında, kelimelerde arıyor. Arıyor ve fakat bulduğunu söylemek pek mümkün değil. Dahası, aradıkça iyice çıkmaza giriyor, çıkmaza girdikçe çözümsüzlüğe saplanıyor. Postmodernizm yalnızca akli parçalamakla kalmıyor, onunla birlikte zamanı ve mekânı da dilimlerine ayırıyor. Parçalı bir akıl, parçalı bir mekân ve parçalı bir zaman... postmodernizm bize, bütünlüğü olmayan; olmadığı için bütünlüklü kavranamayan bir dünyadan söz ediyor.

Bu durum, Proust, Joyce ve Kafka ile karşılaştığımızdan beri yadırgadığımız bir durum olmaktan çıktı. Yitik bir zamanın peşinde oradan oraya giden Proust bize bir şey anlattı durdu. Proust'un zamanı, içinde kaybolduğu, kendini aradığı bir özne imgesiydi. Bilincin, altıyla birlikte kırıldığı zamanın içindeki Proust'a bakarak, zamanın da kırıldığını; bu kırılan zamanın, kırılan bilinçle yan yana gelemeyecek mıknaşın aynı uçları olduğunu söylememiz olanaklı. Proust zamanı yakalayamadı. Hep yitik bir zaman avcısı olması bu yüzdendir. Lyotard bu noktada haklı, "*Proust, Balzac ve Flaubert'den miras kalan biçimi altüst etmiştir kuşkusuz: Şöyle ki, kahraman bir kişilik değil, o zamanın iç bilincidir.*"¹

Joyce daha farklıydı. O, zamanı bilinçaltı yolculuğuyla yakalamaya çalıştı. Kaybolmuş, yitmiş bir zaman algısı içinde aydınlanmanın özne-temsili nosyonu, Joyce'un Ulysses'i için çoktan anlamını yitirmişti. Homeros'un Odysseus'u ile Joyce'un

1 Necmi Zeka, *Postmodernizm: Jameson, Lyotard, Habermas*, Kıyı Yayınları, 1990, s. 57.

Ulysses'i arasında ölmüş bir zaman vardı ve her ikisi de ölmüş zamanın ölmüş iki yitiğiydi. Şimdinin Ulysses'i, geçmiş ve yitip gitmiş zamanı ancak bilinç dışı bir yöntemle kavramaya çalışır. Bu durumda Ulysses'in zaman dışına çıkması kaçınılmazdır. Joyce'un, Homeros'un altını oymasının nedeni budur. Büyük bir savaşın içinde kaybolmuş olan Odysseus, hiçbir zaman Penelope'sine ulaşamayacaktır. Çünkü ne bıraktığı Penelope eski Penelope'dir, ne geçen zaman eski zamandır. Bu durumda geri dönecek bir yol kalmamıştır Odysseus için. Homeros'un Odysseus'u antik yunan kahramanları arasında gezindi durdu. Joyce ise modern çağın yitik kahramanları (Stephan Dadaus ve Leopold Bloom) arasında. Homeros'un Odysseus'u coğrafi bir yolculuğa çıkmıştı, Joyce'un Ulysses'i yolculuğunu içeriye yapıyordu. Her ikisinde de bir gezme eylemi var fakat işlem, işleyiş ve imge başka. Modern zamanların Odysseus'u ancak Ulysses olabilir, Joyce da bunu yaptı.

Bu durumun, Zenon'la barışık bir algı olduğuna şüphe yok. Zenon, kaplumbağa ve tavşan metaforundan felsefi yönergesini açıkladığında bir sorunu da açıklamış oluyordu. Kayıp zamanın yakalanıp yakalanamayacağı. Zenon'a göre yakalanması imkân sınırlarında değil. Her açıdan yitik bir zaman var. Tavşan ne yaparsa yapsın aradaki zamanı hiç kapatamayacak ya da kaplumbağayı yakalayamayacak. Burada Zenon'cu absürdizmi tartışmak yerine ekseni kaydırıp, Zizek'in, Zenon'un bu metaforuna yaptığı Lacan'cı okumaya çubuk büküyoruz. (ki kendisi paradoks diyor ve bu paradoksa yamuk bakmak gerektiğini imliyor.) Zizek'e göre, Lacan'cı bir perspektifle bakıldığında bu metaforunda "edebi göndermelerin içeriği"² saklı. Zizek'in sözünü ettiği edebi içerik, özne ile arzu arasında hiç yakalanamayacak olan nesne-nedeni ilişkisinin bir tezahürüdür. Nesnenin ulaşılmazlığı ve öznenin çaresizliği "hoş" bir edebi göndermedir Zizek'e göre. Zizek'in bu çıkarımını genişletmek olaşı. Eğer özne ile nesne arasında bir etkileşim, tanımlanma ve bağlanma sorunu doğuyorsa, öznenin temsil etmeye çalıştığı edebi nesne nasıl tarif edilecektir? İlk bu, gerçekliğin başkalaştı-

2 Slavoj Zizek, *Yamuk Bakmak*, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 1999, s. 16.

ğını, öznenin ise bu başkalaşım karşısında bir açmazda olduğu sonucuna erdştirir bizi. İkinci, başkalaşmış nesne ve başkalaşmış nesne karşısında çaresiz, çıkışsız bir özne, çaresiz ve çıkışsız bir edebi yönelimi doğuracaktır. İşte edebi anlamda asıl paradoks budur. Ki, Zenon’cu metafora geri dönersek, bu, tavşan için trajik bir durumdur. Zenon’la Postmodernizm arasındaki köprü böylece kurulmuş oluyor. Postmodernizme göre tavşanın kaplumbağayı yakalaması çok mümkün görünmüyor. Dahası, kayıp zaman yakalanabilecek gibi değil diyor postmodernizm. Bu, postmodernizm insanı için de trajik bir durum. Hep bir belirsizlik içinde kalmak ya da hep bir *aporia* içinde yolunu aramak...

Kafka işte bu noktada karşımıza çıktı ve modern insanın trajedisini, modern aklı paralyze ederek ele almayı tercih etti. Zamanın içinde kaybolmuş ya da başkalaşmış özne, müsebbibi olduğu zamana, Yıldız Ecevit’in isabetli tespiti olan “Groteskle”³ yaklaştı Kafka’nın romanlarında. Modern çağın Rabelais’i Kafka ise, Gargantua’sı da Gregor Samsa oldu. Modern çağ ise adeta karanlık bir *Şato* idi. Başkalaşmış nesne, özneyi de başkalaştırdı. Kafka metinlerinin altındaki grotesk üslup, bir yandan modern insanın trajik durumunu resmederken öte yandan metnin anlam düzleminde de sarsıntılar yarattı.

Bu noktadan bakıldığında hem Kafka, hem Joyce ve hem de Proust erken Postmodernistler olarak postmodern anlatının köşe taşlarını döşemiş oldular. Şimdi işte o köşe taşlarının dibacesini anlatmaya geldi.

Bir Borges masalı bu hususta bize yardımcı olabilir. Aynaların dünyası ile insanların dünyası arasındaki savaştan bahsettiği metaforik anlatısına göre, aynaların dünyası ile insanların dünyasının birbirlerinden ayrı olmadığı bir çağda bir gece ayna halkı dünyayı işgal eder ve çıkan savaş sonunda Sarı Sultan’ın büyü gücüyle ayna halkı hapsedilerek cezalandırılır. Ceza öğreticidir. Bundan böyle ayna halkı insanların hareketlerini taklit edecek, insanların yansıması olacaktır. Bu anlatıyı, “*ama bir*

3 Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, 2001, s. 45.

gün gelecek, büyü bozulup, ayna halkı özgürlüğüne kavuşacaktır”, diye de bitirir Borges.⁴

Borges’in bu meselinden yola çıkarak klasik anlatıyı, ayna ile özne (aynı anlamda, özne-nesne temsil nosyonu) arasındaki ilişki düzleminde ele aldığımızda, dibacenin prizmasını da genişletmiş oluruz. Aynaya bakan herkes orada kendi tümel ifadesini görecektir. (Althusser’in ideoloji bağlamında ele aldığı konu budur tam da. Hayali temsildir.) Aynanın kırılıp, kırılan aynaya bakan öznenin de parçalara ayrıldığını düşündüğümüzde ortada klasik anlatı da kalmayacaktır. Kırılmış ayna karşısında yüzlerce kendi imgemizle karşılaşırız. Her bir imge bizizdir ancak hiçbirisi birbirine benzemez. Dolayısıyla aslında gördüğümüz artık biz değildir. Bizden yansıyan biz parçacıklarıdır hepsi. Kafka’nın insanların içinde yaşadıkları atmosferi hatırlamakta yarar var. Özne ya metamorfozla dönüşmüştür ya da karanlık bir dünyada izini kaybetmiş, çıkmazda kalmıştır. Gerçek parçalanmış yahut başkalaşmıştır. Dolayısıyla her bir parça(mız) ile yaşadığımız ilişki de başka olacaktır. İşte postmodern anlatı geleneğinin tezahürü bu parçalılık ilişkisinde anlam kazanır. Klasik anlatı, ayna ile öznenin bütünsel ifadesiyse, postmodern anlatı, öznenin, parçalanmış ayna karşısındaki parçalı ifadesidir. Postmodernizme bakılırsa ayna halkı özgürlüğüne kavuşmuş, insanı taklit etmekten azad olmuş durumdadır. Edebi anlamda yaşanan bir temsil krizidir. Peki, krizi yaşayan nedir ya da kimdir? Temsil edilen (yani nesne) mi, temsili gösteren (yani özne) mi? İşte çözümsüzlüğün yaşandığı yer burasıdır.

Aporia edebiyatı

“Eski” edebiyat temsil ettiğine benzerlikle meşruiyet kazanıyordu ve bu temsil durumunda asal belirleyici temsil edilen nesne idi. Temsil edilen nesne gerçeklik taşıdığına göre bu gerçekliği yansıtan ürün de gerçekçiydi. Dolayısıyla amaç ‘gerçekliğin’ bir düzlem ekseninde yansıtılmasıydı. Edebi alanda kri-

4 Aktaran: Zeka, Postmodernizm, s. 8.

zin patlak verdiği nokta, temsil edilen nesnenin değişiminde yaşandı ve toplumsal nesne (yani temsil edilen) anlaşılabilir olmaktan, bütünsellikten uzaklaşarak parçalandı. Öznenin, nesne ile arasına giren sosyolojik, politik ve ahlaki yıkım, öznenin, nesneyi bütünüyle kavramasının önünde inançsal ve akılsal bir uçurum oluşturdu. Adorno'nun tabiriyle, bütün gerçek olmaktan çıktı. Nesnenin temsilinden, nesnenin düşünülmüş biçiminde temsiline doğru evrimin başladığı yer burasıdır. Nesnenin temsil edilebilir olmaktan çıkması, temsilin öznesini de başka tür arayışlara itti. Gerçekliğin farklılaşması, farklı anlatı biçimlerini doğurdu. "Yeni" edebiyat, parçalanmış gerçeklikle parçalanmış bilincin buluştuğu bir bilinçaltı okuması olarak ve sezgiyle şekillendi.

Yeni romancı, gerçeği, bir modeli örnek alarak yansıtmıyor, onu baştan yaratıyordur. Bu yaratma ediminde sanatçının yapabileceği tek şey; yakalayabildiği gerçek parçacıklarını, düşlerini, bilincinin/bilinçaltının kıvrımlarından bulup çıkardığı malzemeyi biçimlendirmektir.⁵

Yeni roman kültürü uyumdan uyumsuzluğa, akılcılıktan aklın sorgulanmasına, içerikten biçimsel varoluşa yönelen evrimsel bir süreç geçirdi. Çıkışsız, kaotik ve müphem gerçekliği tanımlayabilmek için aynı kavramlardan hareket etti ve çıkışsız, kaotik, müphem bir edebiyat geliştirdi. Roman anti romana, kahraman anti kahramana dönüşerek gerçekliği çözümsüzlük, çıkış yoksunluğu içinde açmazlarla ördü. Belirsizlik ilkesinin, merkezsiz varoluşun, anlam çokluğunun bir arada olduğu yeni roman kültürü, düşle gerçeği, varlık ve yokluğu, zamanı şimdileştirmeyi kurgu, özgönderimsellik ve metinlerarasılık ekseninde işleyerek, münhasır bir poetik çehre yarattı kendine. Biz bu yeni edebi biçime, Derrida'dan apardığımız kavramla, *Aporia** edebiyatı diyeceğiz.

5 Ecevit, Türk, s. 38.

(*) Derrida bu kavramı, Platon'dan başlayan Batı felsefi geleneğiyle hesaplaşma içinde yaratmıştır. Batı metafizik geleneği Platon'dan başlayarak karşıtlıklar eksenli bir merkez/uyum yaratma uğraşısı içinde olmuş ve anlamı, yaratılan karşıtlıklar üzerinden tanımlamışlardır. Oysa Derrida'ya göre anlam tamamlan-

Aporia, çözümsüzlük, çıkışsızlık, ya da içinden çıkılmaz bir durum karşısında ne yapacağını bilememek tanımlarına denk geldiği gibi, çelişkili bir birlikteliğin oluşturduğu durumlarda yaşanan kararsızlık ve belirsizlik olarak da tanımlanabilir ki, bu girizgâhın müsebbibi olan Hasan Ali Toptaş'ın anlatıları bütünüyle bu tanıma hak edecek bir muhtevaya sahip. Onun metinleri postmodernizmi tekrar tekrar zikretmemize neden olacak fenomenolojik durumlar yaratıyor. Okunması kolay ve haz verici ama çözümü zor, içinden çıkılması güç, tüketilmesi meşakkatli, açmazlarla dolu çıkışsız anlatılar kuruyor Toptaş. Böylesi bir açmazı çözüp bir çıkış yolu bulabilmek için ise felsefi mülahazalara, retoriklere başvurmaya tetikliyor. Arabanın düz bir yolda keyif ve hazla ilerlerken aniden kasis ve çukurlarla dolu ters bir yola girip, soluğu çıkmaz bir sokakta ya da çok çıkışlı ama sonu belirsiz yollarda almasına benziyor. Sonuç: çözümsüz, çaresiz ve çıkışsız kalmak. Bu bir *Aporia*.

Onun kalemi kelimelerden kelimelere, zihni imgelerden imgelere, düş gücü masaldan masala, epistemolojisi varlıkla yokluk arasında dolaşıyor. Öznesi ve nesnesi müphem, bütünüyle gölgesiz, merkezsiz ve ontolojisiz edebi anlatılar içinde dolaşıyor Toptaş. Bütün bu dolaşmaların içinde yazarın yanında hep hayali biri oluyor. Ya da yazar kendini birinin yanında var etmeye çalışıyor. Bu *Bin Hüzünlü Haz*'da Alaaddin, *Gölgesizler*'de Cingil Nuri, *Uykuların Doğusu*'nda Haydar oluyor. Okuru, yüzyılın başında önce Modernistlerin ardından da Postmodernistlerin sorduğu sorularla karşı karşıya bırakıyor: Özne nedir, kimdir, nerededir, ne halededir, edebi anlatıdaki yeri neresidir, edebi anlatı nedir, edebiyatta anlam nedir ve nihayet edebiyat nedir? Sonuç: yine *Aporia*.

Toptaş'ın metinlerinin odağında bir varoluş ya da yokoluş sorunsalı var hep. Hem felsefi manada ve hem de "olduğu gibi olan" anlamında. Daha doğrusu varlık problematiğini bir prob-

nabilen bir şey değil, sürekli başka göstergelerle tanımlanabilecek bir şeydir. Bu sonsuz bir edimdir. Yapı, tamamlanan bir olgu olmadığı için de söküme uğratılmalıdır ve karşıtların birarada olduğu uyumsuz bir durum olarak ele alınmalıdır. (Ayrıntılı bilgi için bkz. Madan Sarup, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, Çev: Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, 1993)

lematik haline getirerek ontolojizlik durumu yaratıyor; gölgesi olmayan metinler üretiyor Hasan Ali Toptaş. Hem anlatı düzleminde, hem de anlatan düzleminde bir yok-metin oluşumuna olanak tanıyor. Olduğu gibi olan, işte bu ontolojizlik durumunda ortaya çıkıyor. Bu durumda ortaya yalnızca aporetik bir edebi söylem çıkıyor. “*Hikâyeden çok hikâye görme arzusuna benzeyen, belli belirsiz, küçücük küçücük hikâyeler[...]. Soluk alıp verişleri yok, duruşları yok, okunuşları yok gibiydi*” (B: s. 50) anlatanı ve anlatılanı olmayan, çözümsüz, çıkışsız, müphem bir edebi söylem...

Öncelikle durumu tarifte yarar var. Ortada Alaaddin isimli, kim olduğu belli olmayan yok bir kahraman bulunuyor. Ve aslında bulunmuyor. İkinci olarak; bu yok-kahramanı arayan “var” bir anlatıcı var. Kesişme noktası ve üçüncü olarak; bu yok-kahramanı arayan, “var” anlatıcının öykülerin, masalların, kelimelerin peşinden giderek ortaya çıkardığı hüznü ama haz veren bir anlatı var.

Bin Hüzünlü Haz’ın varlığı yokluğu belli olmayan müstesna kahramanı Alaaddin, yitik bir zamanın peşine düşmüş ya da zamanın içinde yitip gitmiş kayıp bir zaman avcısı olarak kendini arıyor. Alaaddin kendini ararken yazar da, kendini arayan Alaaddin anlatısı içinde, Alaaddin öznesine hayat veren yazarı (kendini) arıyor. Arayış çift yönlüdür. Birbirlerini bulduklarında tamamlanacak yapboz gibi belirsizlikle kurulmuş bir öykü yumağı. Özne ve nesne iç içedir. Dahası özne ve nesne belirsizleşmiştir. Kimi zaman özne Alaaddin oluyor kimi zaman anlatıcı-Ben. Yazar (yani özne), Alaaddin (yani nesne) içinde yolunu kaybetmişken, nesne de, varoluş nedeni olan özne anlatısı içinde çıkmaz sokaklarda çözümsüzdür. Kayıptır. Yoktur. Belirsizlik burada başlar. Özne olan anlatıcı-Ben nesne olmaya, nesne olan Alaaddin ise nesneyi peşinden sürükleyen özne olmaya dönüşür. Alaaddin nasıl çıkmaz sokaklarda kayıp ve yok ise anlatıcı-Ben de kayıptır, yoktur. Ya serap görmektedir ya da kendi masalının içinde yaşamaktadır. (B: s. 48) Bu yüzden çıkışı, varolma isteğini, gölge yaratma arzusunu hikâyelerde, masallarda, kelimelerde aramaktadır. Bu aporetik durum ortaya

bir değiş tokuş pratiği çıkarmaktadır. Yazıyı seçen bir yazar ve yazarı seçen bir yazı. Hem yazan hem yazılan. Hem kitabın öznesi hem konusu. Yazar ve Alaaddin i içe geçmiştir ki bu yüzden “Yeni yeni kendi soluğuna kavuşan anlatının hızı” (B: s. 66) anlatılacak hikâyenin önüne geçmiştir. “Postmodern Durum” savcısı Lyotard’a hak vermemek elde değil.

Postmodern, modernin içinde gsterilemezi, bizzat gösterimin kendinde ne çıkarandır; uygun formların tesellisi ile imknsızın nostalgisini hep birlikte yaşamaya elveren beğeni konsensusunu reddedendir; yeni gösterimleri, tadını çıkarmak için değil, ama gsterilemezin varolduğunu daha iyi hissettirmek için araştırandır.⁶

“Gsterilemezin varolduğunu hissettirmek” tespiti önemli. Bu aporetik durum hüzünlüdür ama aynı zamanda haz da verir yazara ve okura. Başkalaşmış gerçek, başkalaşmış ve bölünmüş bir bellek yaratmaktadır. Bu nedenle, “Belleği bu sokaklardan oluşmuş” (48) bir yazarın, serabın peşinde koşarken ya da masalın içinde yaşarken ontolojisizliği kelimelerle anlatmasından daha kaçınılmaz bir durum olamaz zaten. “Böylece, aslında hiçbir zaman hiçbir yere gidilmiyor da, yalnızca gidilmiş gibi olunuyor. Ancak kelimelerle gidiliyor ya da, kalınacaksa kelimelerle kalınıyor, kelimelerle yaşanıyor, kelimelerle glnyor, kelimelerle ağlanıyor ve sonunda gene kelimelerle ks ks geri dönülüyor...” (B: s. 35)

Anlatılırmış gibi yapılan ama anlatılamayan, gidilirmiş gibi yapılan ama gidilemeyen, zlrmş gibi görünen ama zlemeyen ve ancak gsterilemezin varolduğunu hissettiren bir yazı pratiği ile karşı karşıya kalınması bu yüzdendir.

Bu bir *Aporia*. *Aporia*, çünkü ortada ne bulunabilecek bir Alaaddin var ne de Alaaddin’in yaşadığı bir zaman-mekân dilimi. O kayıp ve hatta hiç olmayan bir zaman. Ayna karşısında parçalara ayrılmış bir zaman dilimsizliği ya da mekân btnszlğ. Alaaddin de tıpkı anlatıcı-Ben gibi “belleği bu sokaklardan oluşmuş” bir muzdarip. Bu yüzden anlatıcı-Ben,

6 Lyotard’dan aktaran Zeka, Postmodernizm, s. 57

Alaaddin'i hiçbir zaman bulamayacak ve tavşanın kaplumbağayı hiçbir zaman yakalayamaması gibi, Alaaddin'in zamanında kaybolacak bir *aporia* olmaya yazgılıdır. Anlatıcı-Ben ne kadar Penelope'ye ulaşamayacak bir Odysseus'a benziyorsa, Alaaddin de Kafka'nın başkalaşmış ve müphemleşmiş insanlarına benziyor. Ortada bir varoluş pratiği varsa şayet, bu, gösterilemez varolduğudur. Gölgesizliktir. Çünkü Alaaddin, *"un ufak parçalanmıştı da, kimse kendisini bulamasın ve bilemesin diye, tıpkı güzellik ya da çirkinlik gibi bütün insanların varlığına biraz biraz dağılmıştı(r) sanki."* (B: s. 52)

İşte okurun karşı karşıya kaldığı bir açmaz. Bir çıkmaz. Bir çözümsüzlük ânı. Yalnızca okurun mu? Pek öyle değil. İşte *Bin Hüzünlü Haz*'zı bu oluşturuyor: Yazarın da kendini belirsizliğin, çözümsüzlüğün ve çıkışsızlığın içine bırakması...

Bütün bunların hiçbiri olmaz da, siz neden anlatıldığımı bile unutup belki yalnızca hikâyeyi izler ve kendinizi tıpkı benim gibi, onsuz süren onun akışına bırakırsınız. (B: s. 106)

Gölgesizler metninin iz düşün pratiği *Bin Hüzünlü Haz*'dır. Orada gölgesiz bir metin, gölgesiz bir özne, gölgesiz bir durum daha belirgindir. Romanın ismi bu yüzden *Gölgesizler*'dir. Durum nedir? Köyün birinde birileri aniden kaybolur. Sonra kayboluşlar peşi sıra gelir. Cingil Nuri, Güvercin, Muhtar, traş bıçağı almak için gidip gelmeyen berberin çırağı. Hepsi kaybolur. Nedensizdir. Kaybolan kişiyi aramaya giden herkesin teker teker kaybolduğu ve sanki buharlaşıp yok olduğu kara bir durum çıkar ortaya. Kayboluşlar nedensizdir ama nedensizliğin önemli bir nedeni bulunuyor. Çünkü *"Herkesin, asla göremeyeceği halde görmek istediği kayıp bir yüzü vardır."* (G: s. 103) Tam Kafkaesk bir durum. Belirsizlik ve ontolojisizlik bütündür. Söylem ve epistemoloji, nedensizlik, olamama hali ve öznesizlik üzerine yükselmeye başlar. Bu, kayboluşu bir arayış edimidir yahut gölgesizliğin peşinde koşmadır. Öyledir, çünkü *"her yer derinliği bilinmeyen bir boşlukta(r) artık, her şey sonsuz bir karanlıktı(r)."* (G: s. 169) Bu yüzden *Gölgesizler* bütünüyle varlık yokluk sorunsalı üzerine kurgulanmış aporetik bir me-

tindir. Öyledir zira ismiyle müsemmadır. Gölge, varlıkla ilgili bir çıkarımdır. Somutluk gerektirir. Bir şeyin gölgesi vardır hep. Gölgesiz bir durumdan söz ediliyor ise bu durumda nesnesizlikten; yokluktan da söz ediliyor demektir. O halde karşımıza çıkan anlatıda yokluk anlatılıyor demektir ki Hasan Ali Toptaş'ın kelimelerinden anladığımız kadarıyla tam da yokluk sorunu anlatılmaktadır. Gölgesiz kahramanın, “*Bütün bunları fark edemediğimize göre yoksa biz de mi yokuz?*” (G: s. 107) diye sorması pek de yersiz değil. Oldukça haklı bu soruyu sormakta. Çünkü anlatı bütünüyle gölgesi olmayan bir nesneler ve/veya özneler bütününden söz ediyor ki, sözü edilen şey, sözde nesne ve/veya özne olmaktan öteye gidemiyor. Ve aslında anlatı içindeki her şey nesne-özne olma yetisini kaybediyor. Cıngıl Nuri, “*Ben daha bulunmadım ki ... yokum ben! İstiyorsan belgesini göstereyim*” (G: s. 127) diyorsa çift yönlü paradoks açıklanıyor demektir. Bunu söyleyen bir özne vardır ama aslında yoktur. Çünkü elinde yok oluşun belgesini saklamaktadır. Oysa belge varlığı simgeler, yokluğu değil.

Anlatı isminin “Gölgesizler” olmasının tesadüf olmadığını varsayarsak, var olan yalnızca yazarın zihnindeki imgeler toplamıdır. Zihinde vardır ama gerçekte yoktur. Tasarımdır ve tasarımı olanın gölgesi olmaz. Ortada somut bir varlık değil, soyut, zihinde tasarım halinde bir varlık vardır. Bu noktadan baktığında aslında varlık vardır demek zordur. Romandaki varoluş biçimi, yokoluş üzerine kurgulu bir varoluştur. Hayalidir. İmgeseldir. Tasarımdır.

Bin Hüzünlü Haz’ın bütünsel iz düşümü *Gölgesizler*’dir. Ve aynı zamanda *Bin Hüzünlü Haz*, *Gölgesizler*’in gölgesi olarak *aporia*’yı tamamlamaktadır. Bu durumda *aporia*’dan iki türlü çıkış mümkün olmaktadır. Bir, “her yer derinliği bilinmeyen bir boşluk ve her şey sonsuz bir karanlık” olduğuna göre geriye salt gösterilemezin varlığını gösterme durumu kalmıştır. Ki bu anlatının kendisidir ve *gölgesizdir*. İki, “boşlukta ve sonsuz karanlıkta” olan her şey ebedi tekerrür olarak *aporia*’yı besleyecek yeni bir aporetik durum demektir. Ki bu da haz vermesinin yanında hüzünlü bir çabadır. Berberle, Adam’ın sonsuz bir

karanlıkta kurdukları diyalogun boşlukta asılı duran monologa dönüşmesinin başka ne izahı olabilir ki?

Desene yaşam tekrarlardan oluşuyor...

Tekrarlardan değil, ... tekrarların tekrarından. (G: s. 8)

Ebedi tekerrür...

Böylece artık okurun, sürecin gözlemcisi, tanıdığı olduğu aşamaya gelmiş bulunuyoruz. Nedensizlik, olamama hali (varlık-yokluk) ve öznesizliğin (müphem bir özne, merkezsiz bir anlatı, ontolojisiz bir edebi pratik), Hasan Ali Toptaş'ın söylem ve epistemolojisinin ana damarını oluşturduğunu yukarıda belirttik. Bu söylem ve epistemolojinin yarattığı aporetik durum, ebedi tekerrürü besleyen yeni bir *aporia* oluşumuna olanak tanır. Tekrarın tekrarını, bu anlamıyla okuru *aporia*'ya tanık etme, yazılana gözlemci kılma durumu olarak okumamızda bir beis bulunmuyor.

Toptaş, *"hikâye anlatma sanatı, zamanın içinde kaldığımız sürece varlığını hep devam ettirecektir"* (U: s. 123) diyor. Bu durumda bizden ebedi tekerrür ve zaman arasında bir ilişki kurmamızı istiyor. Zamanın, dışına çıkılabilecek bir olgu olmadığını ancak anlatmak istediğimiz hikayede geçmiş bir durumdan söz ettiğimiz ve bu söz etme durumunda ise nostaljik bir okuma yaptığımızı biliyoruz. Dolayısıyla nostaljik okuma, dışına çıkılmış zaman imgesi olarak geçmiş ya da kayıp zamanın peşinden gitme, geçmişe düşünsel bir kaçma eylemi olarak anlam kazanıyor. Yalnız bu değil; geçmiş zamanın peşinden koşma aynı zamanda geçmiş zamandan çok şimdiyle de ilgilidir. Bugün yaşan(a)mayan bir idealin, hayalin, geçmişte aranan bir prototipi, bugün gerçekleşt(e)meyenlerin geçmişe yansıtılmasıdır da. Ancak zamanın içinde kalmak istiyorsak ki hikâye anlatmak için bu elzemdir, bu durumda karşımıza başka *aporia*'lar çıkmaktadır. Zamanı nasıl şimdileştireceğiz ya da anlatacağımız hikâye "oluş" durumunda nasıl olacak? Bu durumda anlatı zamanı ve anlatılan zaman arasında bir korelas-

yon kurulmalıdır ki şimdiye, oluş halinde olmaya gidilebilsin.

Buradan başka bir yere daha gidiyoruz. Nietzsche'ye. Nietzsche'nin, "aynı nehirde yıkanılmayacağını" belirten Heraklitos'a gülümserken, diğer filozoflara burun kıvrması pek de tesadüf değil. Geçmiş zamanın yakalanamayacağını (tavşan ve kaplumbağa metaforu), ancak ve ancak geçmiş zamanı şimdileştirme yoluyla bir "varlık" yaratılabileceğini anlıyoruz. Çünkü geçmiş, bu noktada bir "yok oluşturun" ve Nietzsche'yi dinleyecek olursak eğer, "yokoluşun olumlanması, 'varlık' kavramını kökünden yadsıyarak 'oluşa' evet deyiştir." Yokoluşu olumlayan Nietzsche, sonsuz bir 'tekrar-oluş'tan söz etmektedir. Nietzsche'nin benzi dönüş ya da ebedi tekerrür düşüncesi varlık sorunsalını ortadan kaldırır. Ona göre "oluş-halinde olmak" varlık adına söylenebilecek tek şeydir. Çünkü oluş-hali, sürekli bir tekrar; yok olanın yeniden başlamasıdır.⁷ Bu ekseninde bitişin önüne bitmemişliği, sürekli olacak olanı çıkarır Nietzsche.

Nedir bu? İşte anlatı zamanı ile anlatılan zamanın performatif birliği; zamanı şimdileştirme bu noktada anlam kazanmaktadır. Anlatılan zaman, anlatı zamanı içine yerleştirilerek ebedi tekerrür büyütülür, anlatılan zaman, anlatı zamanı içinde şimdileştirilerek ebedi tekerrür beslenir ve "oluş halinde oluşu" doğurur. Anlatı zamanı, anlatılan zamanın önüne geçerek, zamandan kurtulmuş gizil bir anlatı yaratılır. Okur, yalnızca sıradan bir okuyucu değil, sürecin gözlemcisi, özün yansıtıldığı durumun hâkimidir. Bir anlamıyla da yazar ve okur birlikte yazan, anlatılan zamanı birlikte gözleyen olmaktadır. *Gölgesizler*'de karşımıza çıkmıştı bu: değiş tokuş pratiği. Yazıyı seçen yazar ve yazarı seçen yazı. Hem yazan hem yazılan. Ya da, kendi metnine dışarıdan (okurla birlikte) bakan bir yazar...

Haydar gene pat diye geldi, pencerenin dibinde durdu. Ben de... elimde kalem bir zaman öylece baktım. Bakarken, cama yansıyan yüzümün görüntüsü gitti, bir an için Haydar'ın yüzüne karıştı tabii. Karışınca da, ister istemez ben kendime dışarıdan bakıyormuş gibi oldum. (U: s. 148-149)

7 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Çev: Can Alkor, YKY, 2001, s. 54.

Uykuların Doğusu bunun sonudur. Metin bütünüyle bir değiş tokuş pratiğidir. Anlatı zamanının, anlatılan zamanın önüne geçerek, geçmiş anlatı zamanı içinde şimdileştirdiği; okurla birlikte kurulan bir yazı pratiğine dönüştüğü ebedi tekerrür romanı. Analepsist bir metin.

Karşımızda, hikâye yazmaya çalışan ama ne yazması gerektiği konusunda kafası belirsizliklerle dolu bir adam var. “*bir gölge gibi masaya doğru yeniden yürüdüm.*”⁸ diyerek ilk cümlesini yazan ama öncesi olduğuna dair de önemli ipuçları sunan bir adam. Yazar. Okuyucuda, yarım kalmış bir cümle hissi uyandıran bu giriş, bir arayış ve oluş halini bildirir. Zaman ya da anlatı zamanı şimdidir. Romanın öncesi yoktur ama kahraman “*masaya doğru yeniden yürüyerek*” yazacağı romana başlayacağının sinyalini verir. Masaya yürüme ediminin “yenidenliği” bir romanın başlangıç cümlesi olması açısından paradoks olarak görülebilir. Demek ki bunun öncesi bulunmaktadır. Bu yürüme eylemi birkaç kez yinelenmiştir ve yazılacak konu bulunamadığı için başarılı olunamamıştır. Romanın yazar kahramanı, öncesine dair olan edimlerini romanın ilerleyen bölümlerinde göstermek için okuru Proustvari bir ustalıkla sona doğru yönlendirir. İlerleyeceğimiz yer anlatılan zamandır. Okuyucunun geçmişin belirsiz sularına çekilmesi uzun sürmez. Anti-kronolojik kurgu okuru içine çeker, metnin gözlemcisi, tanığı ve nihayetinde yazanı haline getirir. Anlatı zamanının, anlatılan zaman içinde kaybolmaya başladığı ya da anlatılan zamanın, anlatı zamanına montajlanarak şimdileştirildiği metin çıkmıştır ortaya. Yazara, “*asıl hikâyeyi çoktan bırakmışım da, bana asıl hikâye suretinde görünen başka bir şeyi yazıyormuşum hissi- ne de kapılıyorum kimi zaman*” dedirten bir akıştır bundan sonrası. Anlatının veçhesini ise Haydar’ın, yazarın bu lafına karşılık söylediği söz oluşturur: “*Bu durumda hikâye sana sonsuzmuş gibi mi görünüyor...*” (U: s. 149)

Okurun, artık salt okur değil, yazarın analepsist okumasının gözlemcisi, tanığı, metnin tamamlayıcısı olduğu an, hikâyenin de “oluş halinde” ebedi tekerrür ettiği bir metindir açığa çı-

8 U: s. 5 (Vurgu, Bülent Yıldız’a aittir. H.N.)

kan. Romanın sonuna gelindiğinde öncesine dair bilgileri edinen okur, oluş halinde olan ve aslında hiç bitmeyerek, sürekli “yeniden yürüyecek” olan yazarın metniyle karşılaşır. Romanın sonunda yazar, yazacak bir hikâye konusu bulmuştur kendisine. Yazarın ve aslında romanın kahramanı olarak kendisini anlatan Hasan Ali Toptaş’ın, son derece trajik bir sonla ölen sofistike dayısı, hikayenin konusu olacaktır. Yazılacak hikâyeyi bulduğu yer romanın son cümlesidir ama roman bitmiştir. “Sonra, dayımın hikâyesini yazabilmek için kalktım, sendeleye sendeleye, ürkek”. (U: s. 259) Roman bitmiştir ama bu son cümle tamamlanmamıştır ve Toptaş, cümleyi tamamlamayı okura bırakarak, yaptığı ironik kurgu içinde okuru başa doğru yönlendirir: “Sonra, dayımın hikâyesini yazabilmek için kalktım, sendeleye sendeleye, ürkek / bir gölge gibi masaya doğru yeniden yürüdüm.” Böylece okur hiç bitmeyecek olan bir romanla karşı karşıya bulur kendini. Okur artık, bu ebedi tekerrür ve aporetik hissiyat içinde sürekli gidip gelecektir. Toptaş anlatılarının genel vechesini ise dayısı söylemektedir: “görünmeyeni anlatmak hüner değildir, tam tersine ... görünmeyeni görünür kılacaksın Hasanım Ali.” (U: s. 241)

Toptaş’ın, dayısının sözünü tuttuğu, onun lafından çıkmadığını anlamak ise zor olmasa gerek.

Ben okumaya başlamadan önce, çevremizde uçuşan sinekleri bile sustururdu karım; sonra gelip karşıma oturur ve suya dalacakmış gibi derin bir nefes alırdı. Yemyeşil gözlerini iri iri açarak öyle güzel, öyle derin ve öyle dalgın dinlerdi ki sesimi, kimi zaman şiiri mi yoksa onun yüzünü mü okuyacağımı bilemezdim. Onun da o anda kaç şiiri birden dinlediğini düşünürdüm sürekli. Kuşkusuz, üç şiiri birden dinliyor, derdim; bir benim okuduğumu, bir sesimle yüzümün oluşturduğunu, bir de düşlediğini...

Sonsuzluğa Nokta

... bunlar o olasılığın sesleri...

... bunlar o olasılığın şarkıları...

... bunlar o olasılığın masalları...

... bunlar o olasılığın gülüşmeleri...

... bunlar o olasılığın altınları...

... bunlar o olasılığın horultuları... Sonra, o olasılığın ayak sesleri, o olasılığın iç çekişleri, o olasılığın dantelleri, nakışları, elleri, gözbebekleri, uzaklığı, yakınlığı ve fısıltıları derken, ola ki Alaaddin bu korkunun içinde hep böyle dönüp dönüp duracak...

Bin Hüzünlü Haz

Kimi zaman yaratık çıldırmış bir sürüsü oraya buraya gibi saldırıyorlardı sözgelimi yalnızca hatta düpedüz zıvanadan kalmayıp özgürleşmekle de çıkıyor bu bir yanılsama kimi zaman kalbine değil sessizliğin olabilir gerçeğin gürül gürül ta kendisi hiç karmakarışık evet işitilmedik ahenkle bir akıp hafifliyor kimi zaman da sarayı sarayın içindeki ormanın içine evet çökertecekmiş gibi heybetiyle olanca ağırlaşıyorlardı ve her şey kelimelerdendi artık kelimelerdendi sessizlik kelimelerden kız kelimelerden kâkül kelimelerden gerdan kelimelerden hükümdar kelimelerden şarap testisi kelimelerden saray kelimelerden bakışlar kelimelerden duruşlar kelimelerden esneyişler kelimelerden kelimeler kelimelerden

Bin Hüzünlü Haz

“Ben Alaaddin’im Diyebilirim!”*

SİBEL ERCAN

Hasan Ali Toptaş, günümüz Türk edebiyatının romantik ruhlu avangard kalemidir. Onu edebiyat dünyasına tanıtan ilk yazısı, *Denizlinin Sesi* gazetesinde 13 Ağustos 1983’te yayımlanan “Bayram Şekeri” adlı öyküsüdür. Bu öykü aynı zamanda yazarın 2008’de edebiyatta 25. yılını kutlamamıza vesile olan başlangıçtır. Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan gibi öncülerin ardından, Türk edebiyatında 1980’lerden sonra Modernist-Postmodernist çizgide eserler veren yazarlardan biri olan Hasan Ali Toptaş, dili kullanmaktaki kıvraklığı ve yetkinliğiyle dikkat çekmektedir. Romanlarında Batılı ve Doğulu unsurları birarada kullanan yazarın eserleri, Kafka geleneğinin belli başlı özelliklerini taşımakla birlikte, masalsı, romantik unsurları da barındırır.

Yayımlandığı dönemde Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü’nü alan *Bin Hüzünlü Haz* (1999) adlı eserinde “belirsizlik”, anlatının belkemiğini oluşturur. Bu yapıtı, yazarın romancılığındaki evrilme aşamalarından biri olarak değerlendirebiliriz. Bundan önce yazdığı *Sonsuzluğa Nokta* (1993), *Gölgesizler* (1994) gibi romanlarında daha net, yapısı daha belirgin kurgular oluştur-

(*) Bu metin, *Roman Kahramanları* adlı dergide yayımlanmış ve bu çalışma için tekrar gözden geçirilmiştir: *Roman Kahramanları*, Ocak-Mart 2010, Sayı: 1, s. 15-19.

duğu halde, *Uykuların Doğusu*'nda (2005) bahsi geçen evrilmenin devamı gelir. Hasan Ali Toptaş da Gürsel Korat'a verdiği röportajda bu kırılma noktasına dikkat çekmiştir:

'Bin Hüzünlü Haz' benim yazarlık serüvenimde önemli bir nokta. Neden önemli? Galiba, o romanı yazarken roman sanatına dair bir aydınlanma ânı yaşadım ben. Başka bir deyişle, kendi çizgimde kendi halimce bir sıçrama yaşadım. ... 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...¹

Yıldız Ecevit, içerikten ziyade biçimin estetiği olarak değerlendirdiği 20. yüzyıl Modernist romanlarına “yabancılaştırma” sanatının hâkim olduğunu belirtir.² Yabancılaştırma estetiğinde okuyucu ya da izleyici, yaşadığı çağın önceki yüzyıllara oranla daha kaygan, karmaşık, belirsiz yapısının bir uzantısı olarak, esere yabancılaştırılır. Bu durum, insanın dünyaya yabancılaşmasının yansıması diye nitelendirilir. Modernist romanlarda bu yüzden klasik yapıdaki eserlerden daha farklı, Ecevit'in tabiriyle “grotesk” unsurlarla karşılaşırız.³ Okuyucunun bildiği / alıştığı anlamdaki kurgu örgüsünden uzak bir yapının oluşturulduğu bu çeşit romanların en önemli yaratıcılarından biri, yazarın da kendisini oldukça yakın hissettiğini bildiğimiz Kafka'dır.⁴ Hasan Ali'nin yazarlık serüveninde önemli bir basamak olarak kabul ettiği *Bin Hüzünlü Haz*'da insanın aslında hayata yabancılaşmasının yansıması olan garip, sıradışı, grotesk unsurlar hikâyenin bütününe yayılmıştır. Bu nedenle okuyucu, hikâyeye yabancılaşır / yabancılaştırılır.

- 1 “Toptaş kendi halince yazıyor”, Söyleşi: Gürsel Korat, *Radikal*, 21 Haziran 2007. Erişim tarihi: 10 Aralık 2008, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=224685>.
- 2 Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, 2001, s. 33-47.
- 3 A.g.e., s. 37.
- 4 Almanya'da yayımlanan *Frankfurter Allgemeine Zeitung* gazetesinde Toptaş, Stefan Weidner tarafından “Doğulu Kafka” olarak nitelendirilmiştir. Kaynak: “Toptaş'a Alman övgüsü”, Yeşim Vesper, *Radikal*, 5 Aralık 2006. Erişim tarihi: 29 Ağustos 2008, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=206409>.

Şehrin kirli gerçeği

Şiirsel bir üslupla yazılan *Bin Hüzünlü Haz*'ın iskeletini, asıl anlatıcı olarak kabul edebileceğimiz ikinci bir karakterin (anlatıda adı verilmemiştir), Alaaddin'i "arayış"ı oluşturur. Çimen Günay, bu arayışın organik bir olay örgüsü olmaktan öte, anlatının sonuna kadar ilerleyen bir patika olduğunu belirtir.⁵ Metnin ilk bölümünde ise anlatıcı Alaaddin'in kendisidir ve onun "Beni en çok suçtan arınmışlığım tedirgin ediyor" (B: s. 7) cümlesiyle hem anlatının hem de Alaaddin'in iç dünyasına yapacağımız "yolculuk" başlar. "Arayış" ve "yolculuk", anlatının önemli iki ana temasıdır. Yolculuk, tema olarak klasik yapıdaki romanlarda dışsalken, Modernist roman anlayışında içselleşir.⁶ Dışsal diye nitelendirilen yolculukta kahramanlar, belirli mekânlar üzerinde somut şekilde seyahat ederler. Bunun yanında, içsel yolculukta kahraman kendi iç dünyasında, coğrafyasında soyut şekilde sefer eder.

İlk bölümde Alaaddin'in, iç dünyasında kendisini araması da böyle bir yolculuktur. Alaaddin'i şehrin kirli yanları, ay-yaşları, serserileri, üçkâğıtçılar çeker ama onlara bir türlü ulaşamaz. Suç, onun varlığından o âna kadar hep uzakta kalmıştır. "İçimin bir köşesinden diğer köşesine, çılgınlar gibi palas pandıras koşuyorum sözgelimi, uçuyorum kendimle karşılaşıp kendime tutunabilir miyim diye, savruluyorum un ufak, sürünüyorum, canımı dişime takıp kalkıyorum ve yeniden, yeniden, yeniden yıkılıyorum" (B: s. 8) diyerek kendi içinde oradan oraya savrulan Alaaddin, şehrin kenarlarında yaşayan bu karanlık kişilere her yaklaştığında onların birer meleğe dönüştüğüne inanır. Alaaddin kendi ruhsal gelgitlerinde gezinirken, biz okuyucular da kurgunun içinde savruluruz. Günay'ın da işaret ettiği gibi Alaaddin, hissiyatını kaybeden bir şehirde yaşar.⁷ Televizyonlar,

5 "Postmodern darbeye direnen roman: *Bin Hüzünlü Haz*'da belirsizliğin bilgeliliği", Çimen Günay, *Metafor yazı*, Ocak 2002. Erişim tarihi: 26.11.2009, <http://formatd.net/metafor/yazi/2121postmodern.htm>.

6 Ecevit, Türk: s. 42.

7 Günay, Postmodern: <http://formatd.net/>.

bu hissiyatın kayboluşunu yayımlayan birer araca dönüşmüştür. Şehrin cinsellikle yüklü karanlık, kanlı yanları ile insanları ekranda arka arkaya yayımlanırken Alaaddin, ironik şekilde rahatlar; çünkü kendini “izleyerek” bile olsa suçun bir parçası gibi hissedebilir. Alaaddin’in bir parçasına dönüştüğü bu kirli gerçeklik, sadece onun şehrinde yaşanmaz. Okuyucunun evreni de buna paraleldir. Alaaddin, modern zamanların gerçekliğini bizim suratımıza çarpacak kadar güçlüdür; ancak, kendinin yenilmiş bir “sümsük” (B: s. 12) olduğunu düşünmekten de alıkoymaz. Alaaddin’in kendini böyle naif kişilikte tanımlamasının nedeni, şehrin içinde sıkışmış gibi hissetmesinden kaynaklanması muhtemeldir. Televizyondaki bu görüntülerin ardından reklamlar sağanak gibi yağmaya başlar. Reklamların anlatıldığı bölüm, Modernist ve Postmodernist romanlarda sıkça karşımıza çıkan *bilinçakımı* tekniğine uygun şekilde atlamalar yapılarak aktarılmıştır:

[A]ğzılarını 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... (B: s. 12)

Televizyon aracılığıyla verilen dünya, Baudrillard’ın *simülakr* felsefesiyle de örtüşür.⁸ Ekrandan akan görüntüler içinde nesneler, insanlar simüle edilir. Bu görüntüler, bizim gerçek sandığımız şey aslında *hipergerçektir*, yaratılmıştır ve reklamlar da bu gerçekliği besleyen ana damardır. Modern insan, hipergerçekliğin içinde yalnızlığının farkına varmadan yaşayıp gidebilir; ancak Alaaddin, arınmışlığından, ona sunulan gerçeklik algısından artık rahatsız olmuştur.

Okuyucu olarak başta kendimizi yabancı hissettiğimiz illüzyonvari dünya, görüldüğü gibi hiç de yabancı olmadığı bir uzam değildir. Aksine, yarattığımız ve her gün beslediğimiz

8 Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çev. Oğuz Adanır, Doğu-Batı Yayınları, 2005.

bir dünyadır. Reklamların ardından televizyon ekranını, sanatsal açıdan zayıf, B tipi diyebileceğimiz, mutlak iyilerle mutlak kötülerin oynadığı filmler kaplar. Alaaddin'in bu filmler üzerinden yaptığı iyilik-kötülük sorgusu, aynı kavramlar üzerinden daha önce kurduğu imgeyi de güçlendirir. İyilik etiketi kisvesinde sunulan kişilerin karşısında Alaaddin kendini, "kara melek"lerine yine yakın hisseder. Bu sorguda onu rahatsız eden, iyilikle kötülüğe biçilen roller, iyinin ve kötünün aslında belli olmamasıdır. Bunlar, aslında içinde bulunulan gerçekliğin yıkıntılarıdır ve Alaaddin bu duruma katlanamaz. Şehrin kargaşasıyla birlikte Alaaddin'in kaçma isteği de perçinlenir.

Alaaddin'in ardından ikinci karakter, anlatıcı olarak devreye girer. Bu noktadan itibaren onun Alaaddin'i arayışı başlar. Yıldız Ecevit, anlatıcının soyut iç dünyasıyla toplumsal yaşamın Postmodernist romanlarda kullanılan bir teknik olan *üstkurmaca* düzleminde metinle iç içe geçtiğine dikkat çeker.⁹ Bu anlatıcı, Alaaddin'in varlığından emin değildir ama, onun şehirde bir yerlerde olduğuna da inanır. Anlatıcı, Alaaddin'i niçin beklediğini / aradığını açıklamamakla birlikte, bunun varoluşsal bir sorun olduğu ortaya konur. "*Alaaddin daha kapımdan girer girmez bende oluşmaya başlayan hiç tanımadığı bambaşka bir Alaaddin'le, ben de her iki Alaaddin'e de yansıyan kendimle karşılaşacaktım*" (B: s. 20) diyen anlatıcının, Alaaddin'le iç içe geçmeye başladığı söylenebilir.

Varoluş sorunu ve belirsizlik

İncelememizin temel amacı Alaaddin karakterini irdelemek olsa da, iki karakterin birbirine olan yakınlığını göz önünde bulundurarak, Alaaddin karakteriyle bundan sonra karşılaştırma yaparak değerlendireceğimizi bu aşamada belirtmek istiyoruz. Anlatıda bir yerden sonra Alaaddin'in, onun ikinci ben'ine dönüştüğü de düşünülebilir. Zira anlatıcı, Alaaddin'in ne aradığını da, o olmadan içindeki boşluğun dolmayacağını da bilir. Şehre yüksekçe bir terastan bakan anlatıcı, şehirde yaşananları

9 Ecevit, Türk: s. 172.

fantastik bir düzlemde izler. O, Alaaddin'e dair bir iz ararken, bu karakterin de Alaaddin gibi elle tutulur olmadığı, her an kayıp gidebileceği fark edilir.

İki karakterin de varoluşuna dair yapılan sorgulamalar, yani "varoluş" sorunu, anlatının motiflerinden biridir. Varoluş problemleri, bunun üzerine yapılan sorgulamalar, Hasan Ali Toptaş'ın yalnızca bu eserinde değil, *Gölgesizler* gibi başka eserlerinde de karşımıza çıkan, yazarın işlemekten hoşlandığı bir *laytmotiftir*.

Benliğinin bir parçası olduğuna inandığı Alaaddin'i bulmak için şehre inen ikinci karakter, MOTEL ROM'a gider. MOTEL ROM, karanlık kapısı, alacakaranlık koridorları, bu koridorlardaki belirsiz karaltıları, birbirine açılan salonları, kocaman aynaları ve arızalı asansörleriyle Kafka'nın *Şato'sunu* anımsatır. Bir yandan, anlatının en belirgin mekânı MOTEL ROM'dur; ancak, o da kendi içindeki karanlık, karmaşık yapısıyla belirsizlikler barındırır. Diğer yandan, MOTEL'in başka âlemlere doğru açılan bir geçide olan benzerliği, anlatıcının zaman mevhumunu sınırsızlaştırma isteğini güçlendirir ki zamanla bağlantılı olarak mekân da belirsizleşecektir. Anlatıcının, MOTEL ROM'daki yaşlı kadınla arasında geçen diyaloglarda, Alaaddin'in üçkâğıtçı, ayyaş ve seraserilerle münasebetinin aslında varoluşuyla ilgili bir sorun olduğu tekrarlanır. Bu bölümde arayış teminin bir kez daha vurgulanmasının yanında, belirsizlik de yine kendini gösterir:

Dediğine bakılırsa, dedim, o adamların arasında adamakıllı kirlenip kim olduğunu anlamak istiyor. Kendini arıyor yani? Galiba. Sen de kalkmış, onu arıyorsun? Evet... (B: s. 45)

Alaaddin'in kendini, anlatıcının Alaaddin'i araması, artık bir sarmala dönüşmüştür. Hemen akabinde de ikinci karakter, Alaaddin'i kendi ruhundaki boşluğun oluşturduğu bir varlık / ses olup olmadığına dair kuşkuya düşer ama aramaktan da vazgeçmez. Bu kuşku ve belirsizlik hali anlatının sonuna kadar korunurken, fantastik öğelerle de hikâye bezenir. Okuyucu olarak neyin gerçek, neyin hayal olduğunun ayırdına varma-

mız zorlaşır. İkinci karakter de Alaaddin'i ararken, âdeta kendisini kaybeder.

İkinci karakterin bilinmeze doğru yaptığı yolculuk, masalların temel kurgusunu andırır. MOTEL ROM'da rastladığı yaşlı kadın, ona bazı sorular sorarak kuşkularını arttırmış ve sonra da ortadan kaybolmuştur. (B: s. 62) Bundan sonra da karşılaşacağı her kahraman, olumlu ya da olumsuz, Alaaddin'e ulaşması için ona çeşitli kapılar açacaktır. O da *Alice Harikalar Diyarında*'nın kahramanı Alice gibi düşler âleminde önce kaybolacak, sonra da varmak istediği noktaya ulaşacaktır.

Hikâye ilerledikçe ikinci karakterin, zaman zaman yazanın sesine dönüştüğü yargısına varılabilir. Nitekim yaşlı kadın kaybolduktan sonra Alaaddin kendini birdenbire şehir meydanında bulur. Meydanda yapılan gösterilerde polis, göstericilere copla şiddet uygular ve kalabalığın içinden kaçabilen bir kız, Alaaddin'e doğru koşar. Bu sahnenin betimlenişinin devamında ikinci karakterin yani anlatıcının bakış açısıyla yazılan alıntıda görüldüğü gibi yazar da bahsettiğimiz sarmala eklemlenmiş olur:

[P]alas pandıras bana doğru koşuyor yani... Hayır, okumakta olduğunuz bu kelimelerin ardındaki yalnızlığın içinde oturan bana doğru değil; o gün orada, meydandaki havuzun yanı başında duran ve başını çevirip ansızın kızın koştuğunu gören bana doğru... Galiba bu durumda ben, artık kızı oradaki ben de fark ettiğine göre, yıllar öncesine gidip kıza o zamanki gözlerimle baksam ve onun için 'koşuyor' yerine 'koştı' desem daha iyi olacak. (B: s. 62)

Alaaddin'i şehirde değil de bir anın içinde bulacağını düşünen ikinci karakter, kendini sonsuzluk / sınırsızlık diye tanımladığı bir boşluğun içinde bulur. (B: s. 67) Buradan itibaren Alaaddin'in yolculuğu, daha belirsiz bir zaman ve uzam boyutuna taşınır. Keza, yazarın sesinin de hissedildiği bu bölümde anlatıcı, bahsi geçen sonsuzluğu tüm anlamların bulunduğu ve aynı zamanda bunların anlamsızlıkmiş gibi gözüktüğü bir yer olarak tanımlar. Yalnızca bu sonsuzluğa ait olacağını düşünen

anlatıcı, buraya sığınmaktan orgazma benzer bir keyif alır. Bütün anlamların biraradalığı ve bunun anlamsız görünüşü, yazı evrenini anımsatır. Bu nedenle, sığınılan sonsuzluk, tüm anlamların birlikte varolabilme olasılığının bulunduğu edebiyat dünyası olarak adlandırılabilir. Yıldız Ecevit, postmodernizmin temel özelliklerinden birinin *çoğulculuk* olduğunu belirtip, “*düş, somut yaşam, iç dünya, farklı zaman katmanları ve coğrafi kesitlerle üstkurmaca düzleminin*”¹⁰ *Bin Hüzünlü Haz*’da hep birlikte varolduğunu sözlerine ekler. Anlatıcının sığınmak istediği sonsuzluk da *çoğulcu* yapının uzantısıdır.

Anlatı ormanı

Anlatıcının Alaaddin’i aramak için çıktığı yolculukta uğrak yerlerinden biri, edebiyat tarihinin çeşitli kahramanlarını barındıran varlığı belli belirsiz bir ormandır. Ormanda anlatıcının karşısına çıkan bu kahramanlar, Toptaş’ın metninde kendi zamanlarından koparılırlar. Belirsizliğin ana unsurlardan biri olduğunu belirttiğimiz eserde edebiyat, diğer bir tabirle anlatı ormanı, dokunmaya çalıştığınızda mevcudiyetini tutamayacağınız görüntülere benzer. (Bu, metnin tamamı için de geçerli bir durumdur.) Metnin helezonik yapısı içinde hiçbirinin ismi açık şekilde verilmemesine karşın, Kırmızı Başlıklı Kız, Kırk Haramiler, Don Quijote, Kafka’nın Gregor Samsa’sına benzeyen dev bir böceğin sırasıyla karnavalesk bir ortamda sahneye çıkıp sonra kaybolduğunu anlarız.

Metinlerarasılık, Postmodern edebiyatta yaygın şekilde kullanılan tekniklerden biridir. Bu kahramanlar aracılığıyla, onların kendi ait oldukları metinlerdeki taşıdıkları anlamlar, *metinlerarasılık* düzleminde anlatıya yüklenir. Yalnız, bu kahramanların varlığı toplumsal göndermeler içermekten ziyade, masalsi atmosferi destekleyen bir katalizör niteliğindedir. Kendi gölgesini, bir nevi kendini arayan anlatıcının karşılaştığı kahramanlar aslında içindeki kahramanlardır. Kendi iç yolculuğunda onlarla karşılaşmıştır ve hepsi onun benliğinin bir parçası olarak

10 Ecevit, Türk: s. 177.

tezahür eder. Anlatıcının ruhundaki bir karabatağa benzeyen Alaaddin'in varlığı ise bu bölümde geri planda kalır.

Anlatıdaki önemli öykücüklerden biri de Alaaddin'in farklı bir zaman boyutunda işlendiği yedinci ve sekizinci bölümlerdir. Metnin bütününde anlatıcının Alaaddin'i arayışı dış öyküyü oluştururken, bu bölümde padişah çocuğu olan Alaaddin'i, gazabından kaçtığı kardeşi arar.¹¹ “[H]içbir zaman kendimden emin olmadığım halde işte şimdi size sanki her şeyi bilen güçlü bir anlatıcıymışım gibi” (B: s. 100) diyen ikinci karakter / anlatıcı, gördüğü mahşeri kalabalıktaki kadınların hıçkırıkları arasında yatan yedi ölüden en gencinin, yani Alaaddin'in, hikâyesini anlatmaya koyulur. Burada, kadınların ağıtları, ağıtlardaki hikâyeler, şehrin hikâyeleri birbiriyle iç içe geçmiş parçalara dönüşür. Tahtının tehlikede olduğunu düşünen kardeşinden kaçan Alaaddin, mahzene sığınır. Anlatıcının kendi gençliğini anımsattığını söylediği, güzelliğiyle kendisini etkileyen Tatar kızını, Alaaddin mahzende öldürür. Tatar kızının neden anlatıcıya benzediği, Alaaddin'in onu neden öldürdüğü sorularının cevapları da tıpkı öykünün bütününe yayılan belirsizlikler gibi “gri nokta”da kalır. Anlatıcının bu cinayetin ardından amacı, birisini öldürmeden önceki ve sonraki ruh halini öğrenmek için Alaaddin'in bu kez de iç coğrafyasında gezintiye çıkabilmektir. Bu sebeple onunla konuşmak ister. Tatar kızının ölümüyle birlikte anlatıcı, kendisine benzediğini düşündüğü bu kızın ölümünde kendi ölümünü düşünür. Bu noktada bir kez daha anlatıcının varlığı sikkileşip gölgeye dönüşür.

Metnin olasılıkları içinde gerçeği ve Alaaddin'in varlığını bulmanın iyice zorlaştığı noktada o, anlatıcının okuyucuya neleri anlatmak istemediğini tek tek sıralamasından sonra, “Ölüm nedir? Hayat nedir?” sorularını sorar. Hayatla ölümün ne olduğu, Alaaddin ve anlatıcının karşılıklı varlıklarının ölümle hayatın hangi noktasında yer aldığıysa yine belirsizdir.

Anlatının sonunda da yazıldığı gibi, Alaaddin de dâhil herkes ve her şey bir an için anlatıcının içinde yaşamıştır. Anlatı-

11 A.g.e., s. 180.

cının kendi varlığının ölümün bir parçası olduğuna inandığı son noktadaysa, Alaaddin'le göz göze gelebilmiştir. (B: s. 130)

Alaaddin'in hikâyesi, Hasan Ali Toptaş'ın Şükrü Erbaş'ın kendisiyle yaptığı söyleşide¹² belirttiği gibi okurla birlikte kurulur (kurulması beklenir) ve romanın asıl derdi, kendi yazılış hikâyesini anlatmaktır. Nitekim Alaaddin, edebiyat tarihinin alışıldık, geleneksel kahramanlarından olmadığı gibi, kendi kulvarında yer alan Postmodernist roman kahramanları içinde bile en belirsiz kimliğe sahip olanlardan biridir. İkinci karakter diye nitelediğimiz ikinci anlatıcı da Alaaddin kadar soyuttur. Birbirine benzeyen birer görüntüden ibaret, gerçek kahraman olmayan bu kahramanlar, romanın kendi varlığının sorgulanması için kurgulanmıştır.

Olasılıklar ve belirsizlikler üzerine kurulmuş anlatıda, neredeyse hiçbir şey somut değildir. Kurmaca içinde kurmacanın varlığı, anlatıcının anlatıcı, Alaaddin'in Alaaddin olduğunu sadece varsaymamızı sağlar. Toptaş başka bir söyleşisinde Alaaddin'in aslında “kocaman bir simge” yani geçmişimiz, geleceğimiz, kendimiz, hayallerimiz, duygularımız, kısacası her şeyimiz olduğunu imler.¹³ *Bin Hüzünlü Haz*'da net bir şekilde ne anlatıcı “Ben anlatıcıyım” ne de Alaaddin “Ben Alaaddin'im” der / diyebilir. Bu durumda, gerçek dünyanın belirsizliği içinden her birimiz, “Ben Alaaddin'im diyebilirim!” diyerek Alaaddin'in bir parçası olabiliriz.

12 “Romana ve hayata dair”, Söyleşi: Şükrü Erbaş, *Cumhuriyet Kitap*, 27 Mayıs 1999. Erişim tarihi: 03.11.2004, http://www.adanasanat.com/hasan_ali_top-tas/soylesi_cumhuriyet_kitap_27_mayis_19...

13 “Hikâyesini ve kahramanını arayan roman”, Söyleşi: Yeşim Akyüz, *Cumhuriyet*, 8 Şubat 2000. Erişim tarihi: 03.11.2004, http://www.adanasanat.com/hasan_ali_toptas/soylesi_cumhuriyet_08_subat_2000_yes...

Zaten, bir zamanlar bana ak sakallı meşenin anlattığına göre, adına savaş denen şey, yeryüzünün herhangi bir noktasında başlayıp herhangi bir noktasında bitmezdi.

Her şey gibi, o da insanda başlayıp insanda biterdi.

Bu yüzden, cepheler falanca dağda ya da falanca ovada değildi.

Cepheler, bütün acımasızlıklarıyla insanoğlunun içindeydi.

Toprağı titrete titrete yürüyen tanklar, art arda gümbürdeyen toplar ve durup dinlenmeden kurşun kusan tüfekler insanoğlunun içindeydi.

Hatta, henüz icat edilmemiş silahlar da insanoğlunun içindeydi.

Yani, insan bir savaş alanıydı. Ceket, gömlek, pantolon ya da etek giymiş, kravat takmış, tıraş olmuş, kokular sürmüş bir savaş alanı. Gülmeyen bir savaş alanı. Öpen hatta, okşayan, konuşan, susan, çiçekler alıp çiçekler veren bir savaş alanı...

Peki, bir barış bahçesi olamaz mıydı aynı insan?

Şöyle, güllerin kuş civıltılarına, kuş civıltılarının güllere karıştığı, mutlu yüzlerle dolu rengârenk bir barış bahçesi?

Ben Bir Gürge Dalıym

Her yol, yaşamın biricik anahtarı sanılan, öteki insanlar arasında bize yer açtığını düşündüğümüz ve tenimizin dışında ne varsa onlarla ilişki kurup uyum sağlamamıza yaradığını kabullendiğimiz o tutarlı kişilik kavramına doğru uzanıyordu. Ama ben, ağzımı açıp, tutarlı olmanın da bir tür gericilik sayılacağını söyleyemiyordum onlara. Dilimin ucuna biriken bir yığın sözcükle, yüzlerine öylece bakakalıyordum.

Sonsuzluğa Nokta

Bu bir kaçış mıydı, yoksa gerçekten çişim mi gelmişti bilmiyorum ama, uzun uzun işemiştım o gece... Sidiğim incecik bir şelale gibi, beyazlığın ortasındaki deliğin karanlığına şarılıyla akıyordu. 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... ... Geriye ne kalırdı ki? Herhalde, miniminnacık, süt kokulu bir bebek olarak çıkardım tuvaletten; emekleye emekleye, acıkmış 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 alalecele işemeye başladım.

Sonsuzluğa Nokta

Rüyasındaki Yazarın Kâtibi

MAHMUT TEMİZYÜREK

Edebi metinler ile rüya benzerliği, üzerinde sıkça durulan eski bir konudur. Eski ama her yeni örnekte canlanan bir konu. Rüyanın nedensizmiş gibi görünen akışı, ansızın değişen sahneleri, çatışan duyguları, yer ve huy değiştiren insanları, aynı karakterin birkaç kişiliğe bölünmüş halleri, bastırılanın geri dönmüş biçimi, arzunun kılık değiştiren bitmez tükenmez oyunları, kâbusun esenliğe, esenliğin kâbusa dönüşen bozunumları, kimi edebi metinlerdekiyle şaşırtıcı bir benzerlik taşır. Ama biri “nedenli”, biri “nedensiz” iki durumu kıyaslıyoruz; saçma gelebilir. Nedensizliğin, Kafka’dan bu yana edebiyatın tanıdığı, kabullendiği ve benimsediği bir durum olduğunu hatırlamalı. Kafka, bir sabah böceğe dönüşen Gregor Samsa için hiçbir neden göstermez, örneğin.

Edebi metinleri yaratan şairler, öykücüler, romancılar bilinçli rüya gören insanlar mıdır? Ya da Freud’un deyişiyle, edebi metinler yazarların, şairlerin “gündüz rüyası” mıdır? Ama bu sorular baştan tuhaf gelebilir. “Bilinç” ve “rüya” kavramları bir tamlamada biraraya gelemeyecek kadar zıt kavramlar olarak bilinir. Rüya bilincin değil bilinçdışının bir işlemidir, edebi metinler ise bir bilincin işlemi? Sahiden öyle midir?

Değil. En azından 1867’den bu yana böyle değil. Marki Her-

vey de Saint-Denis'in (1823-1892) geliştirdiği ve 13 yaşından bu yana kaydettiği 946 gecenin rüya metinlerinin yayımlandığı zamandan beri böyle değil. Saint-Denis, ilginç bir rüya gördüğü anda uyanmayı deneye deneye başarmış ve uyanarak bunu kaydetmiş, yeniden rüyaya devam edebilmiş, bu deneyimini ilk kez kayda geçmiş bir rüya yazarıdır. Dahası, rüyalarını süreklileştirmeyi, arzuladığı biçimde yönlendirmeyi de belli oranda başarmıştır Saint-Denis.

Bilindiği gibi, bu yöntemin edebiyatta ilk uygulayıcılarından biri İskoç romancı Robert Louis Stevenson'dır. Kanamalı bir hastalıktan sonra ateşler içinde gördüğü rüyada, bir dönemin kült yapıtı *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'ın ilhamını bulduğunu söyleyen de Stevenson olmuştur. Rüyanın verdiği ilham, akışındaki olağanüstülük, yazarların ilham kaynağı olagelmıştir. Kâbus anlatımlarından cennetsi tablolara, gündüz belirsiz biçimde algılayıp dibe attıklarımızın gece yeniden ama binlerce hallere bürünerek canlanmasına, edebiyatın imrenmemesi düşünülemez. Rüyada yaşantıların, olguların, duyguların imgesel ya da simgesel yollarla kendini ifade edecek bir yol bulmasına, haz duygularından bedensel dertlerimizin ruhsallaştırdığı kaygılara kadar sayısız yaşantının özgür bir anlatı bulmasına yaratıcıların dikkat kesilmemesi beklenemezdi kuşkusuz. Ama bu benzerliğin apaçık söylenmesi ve epistemolojik bir alana ve kavramlara kavuşması Sigmund Freud ile olmuştur. 1900 yılı legal bir başlangıçtır. Freud'un rüya yorumlarıyla yeni bir keşif alanını ilan ettiği yıldır bu yıl. Bu keşiften sonra, Freud'la birlikte daha açıklıkla biliyoruz ki, rüyalar, bireylerin mitolojisi, mitolojiler halkın uyanıklık rüyaları; edebiyat ise, yaratıcı yazarın gündüz düşleridir. Paul Ricoeur'ün de vurguladığı ve üzerinde ısrarla durduğu gibi, örneğin Sophokles'in *Kral Oidipus*'u ya da Shakespeare'in *Hamlet*'i tıpkı rüya yorumu gibi yorumlanmalıdır.

Rüyadaki gibi neden-sonuç bağının görünürde belirsiz olduğu anlatıyı deneyenlerin en ünlülerinden biridir Franz Kafka. Ardından Gerçeküstücülerin bilinçdışını fetişleştiren anlayışlarıyla, rüya formunun edebiyat dışında resim ve sinemada da iş-

lenişine tanık olmuştur sanat evreni. Kafka'dan Gerçeküstücülere, şairlerden ressamlara rüya ile yaratım arasındaki derin bağ kuşkusuz sınırsız enginliktedir.¹

Rüya ile anlatı arasındaki bağı kestirme bir yakınlığa taşıyan, rüyanın bir anlatı olarak formunun kaotik dünyanın anlatımı için eşsiz bir olanak olduğunu kanıtlayan yazarların en yenisinin Hasan Ali Toptaş (HAT) olduğunu savunacağım. (Kısaltmaları sevmem ama burada ilginç bir rastlantı var. "HAT Yazısı" başlıklı yazımda rastlantının gerekçesini anlattım.)* Bu savunmam hiç de zor değil. Hemen her yapıtında apaçık veriler var. HAT'ın yapıtlarının anlatıcısı, bilinci uyuşmuş biçimde yatağa gider gibi yazı masasına giden, rüyanın ilk kımıltılarını, ilk uçucu hallerini masa başında beyaz kâğıda bakarken yavaş yavaş parmak uçlarında hisseden, kalem hışırtılarını, daktilo tıkırtılarını Rüyasındaki Yazar'ının ayak sesleri sanan ve ne yazarsa yazsın, bilincin eşiğinde ya da onun hemen altında yazıyormuş duygusunu asla bırakmaz. HAT yapıtları, Türkçe'nin bu konudaki en açık ve gelişmiş örneğidir. Her yazdığında bu özellik az ya da çok görülen yazar için kanıtlarımı son iki romanından, *Bin Hüzünlü Haz* ve *Uykuların Doğusu*'ndan vereceğim.

Söz konusu iki roman da sanki bir uzun rüyanın anlatımı gibidir. Rüya akışındaki gibi bir keyfiliğin seyrine bırakılmıştır anlatı; akışında belli belirsiz bir kurgu gözetilse de asıl otomatik yazıdaki yasaya denk biçimde işleyen metinleri andırır bu metinler. Anlatıcı; olağan gerçeğin bağlarından sıyrılmayı başardığı anda sözcüklerin denetimine girmeyi başaran, rüya atmosferini taşıdığı sürece bu denetime boyun eğmeyi yazı hazzı sayan ve kendini bunun iştahına kaptıran, bu konuda doyum-suz olduğunu okura da hissettiren bir anlatıcıdır. Elbet bir kâ-yıtlı söyleyebilirim bu kesin düşüncüyü: Bu rüyayı yazdıran yazarın denetimindeki bir kâ-tibin (Stevenson'un "Zencilerim" dediği gibi) varlığını hesaba katarak. Bu kâ-tip rüyasındaki ya-

1 Didier Anzieu, *Freud'un Otoanalizi ve Psikanalizin Keşfi*, Metis Yayınları, 1999, sf. 39.

(*) Yazar burada "HAT Yazısı" başlığıyla daha önce iki yerde yayınlamış olduğu yazısına gönderme yapmaktadır. i) *Gündem* gazetesi, (Mehmet Fikri takma adıyla), 22.7.2000; ii) *Yom Sanat* dergisi, Sayı: 12, Mayıs-Haziran 2003 (H.N.)

zarin emrinde bir kâtiptir ve dünyadaki tüm işi, tüm yaşamını rüyasındaki yazarın yaşantı kayıtçısı olmaya adanmış bir yazı kölesidir. Kâtip, birçok halleriyle ve görünür gerçekliğiyle; HAT ise, Kâtibin halleri üzerine düşünülüp tartışılmaya, alegorik de olsa “yazar” ve “yazı” kavramlarının kımıldanışında yeni bir durum olarak yazılmaya değer.

Kâtip’e biraz daha yakından bakalım: Kâtip, yazacaklarını anımsayabilmek ve rüyanın dili konusunda yazarına sadık kalabilmek için çalışan bir yazı işçisi konumundadır. Kâtip, bizim bu rüyaları anlatmak için bulduğu ve deneye deneye iyice emin olduğu edebi yollardan geçmemizi sağlayan bir kılavuzdur aynı zamanda. Tıpkı şu Fransız Marki gibi, gece uyanıp yazarının gördüğü rüyayı büyük bir titizlik içinde yazıyor olduğunu yeri geldikçe bize de ifşa eder, belli belirsiz. Bağımlı olduğu Rüyasındaki Yazar’ıyla buluşabilmek için yaşar sanki. Buluşmayı her koşulda denemektedir. Ama asıl buluşma yeri kuşkusuz bomboş bir sayfanın, “bembeyaz bir çölün” başıdır. Bomboş bir kâğıdın önüne oturduğunda Rüyasındaki Yazar gelmiyorsa, o sayfayı üzerinde yazılar canlanmıyor diye yırtıp imha edecek kadar Hurufi inançlara sahip bir fanatiktir bu kâtip. Rüyanın yaşanış biçimiyle cümlelerin yazılış biçimi arasında özdeş bir durum olduğuna inanır. Rüya bilinçdışıysa, bilinçdışının dille örüldüğüne inanmış bir Lacan mürididir kâtip. Bu dil, kendi öznel dili değil, önceki şah yapıtların da dilidir, ortak bilinçdışının kolektif rüyasının dili.

Kâtip, günün yirmi dört saatinde çok kez uykudadır. (*Uykuların Doğusu*’nda başlangıçta olağan aklın denetimindeki sözcüklere bile gerek duymaksızın rüya modunda açılıyor yazı: “bir gölge gibi, masaya doğru yeniden yürüdüm.” [U: s. 5]) Uyku da değilse tedirgin, huzursuz, içine kapalı, gülmeyi bile unutmmuş biri, mahcup, suçlu gibi dolaşır aramızda; bitkin düşmüş uykusuzlar gibi dolaşır. Gündüz işine giderken otobüste ayakta ya da koltukta, işinde şefinin denetiminden uzaklaştığında masa başında, berbere gitmişse tıraş koltuğunda, dışçideyse o koltukta, paydos sonrası kalabalıklar arasından sessizce geçerken akli fikri o yazarda. Onun sesini duyduğu anda görevi başlar.

Örneğin *Bin Hüzünlü Haz*, birden şu seslenişle başlamaktadır: “Beni en çok suçtan arınmışlığım tedirgin ediyor.” (B: s. 7) Kâti-bimiz için bir an önce işbaşı yapma zamanı gelmiş demektir bu sesle birlikte. Arzulu ve hülyalı bakışlarla insanları gözlemler-ken yazarının sesini, görünümlerini, hallerini aramaktadır. Ka-labalıkta bir gölge gibi süzülürken alışkanlıklarının koynunda uyurgezerdir; eve varınca da televizyonun karşısında uykuya dalan sıkıcı bir ev sakini. Bu anlarda çalışıyordur kâtip. İki kita-bın metinleri de daha çok bu anlarda doğuyor çünkü. Örnekse, “Beni en çok suçtan arınmışlığım tedirgin ediyor” cümlesiyle baş-layan BHH, suçların ne tür insanlar tarafından hangi mekân-larda ve nasıl yaşandığını izlemeye çıkmış bir yazarın izlenim-leriyle başlar. Arzu nesnesi, yasaklarla örülmüş, kent denen muammanın içinde öteki benlik gibi görünüp sonra kaybolan Alaaddin’in ya da Haydar olarak ötekinin bir görünüp bir kay-boluşu arasındaki kaotik yaşantılar. İki kahraman da Rüyada-ki Yazar’ın öteki benlikleridir; ya da kendinden önceki tüm bü-yük anlatıların içinden geçmeye muktedir güçlü kahramanlar.

Rüyadaki Yazar’ın kâtibi ile kendiliği arasında sıkı bir bağ var ama tam bir özdeşlik yok. Kâtip kendini memur, yazar kâti-bi “zenci” saydıkça da olmayacak bu özdeşlik. Ama bu gerilim aynı zamanda yazılan metnin de gerilimi olacaktır. Çünkü kâ-tip, yazarın arzusunu arzulayan; yazarsa, bütün büyük anlatıla-rın arzusunu arzulayan olarak varoluşunu kurmaktadır bu an-latılarda. Kâtip’in Yazar’daki bu arzu yaşantılarını deneyimleye-bilmenin en kesin yolu ise, yeni yaşantılara dalmak için ayakla-rı karıncalandıran hareket değil, zavallı yazı kölesinin parmak-larını karıncalandıran sözcüklerdir. Anlatı, daha ilk sayfasında herkes gibi olmayı becerememiş bir insanın bu arzusunun ek-sikliği üzerinde bir iç dökmeyle açılır. Anlamı gölgeli sözcük-lerden oluşan cümleler (simgeler ve imgelerden oluşan cümle-ler) kendi kuytusunu bulmak için sürünen bir kör kösnü gibi rüya ikliminin dehlizine dalmayı çok geçmeden başarır. O an-dan sonra anlatı ritmi magma akışına benzer bir akışla sürer. Denetimci aklın, başka deyişle olağan aklın ağlarını yırtıp rüya akışına uygun bir akışla değişir peş peşe sahneler. Herkes gibi

olamamanın kendiliğinden ama sorunlu özgürlüğünü yaşayan Yazar ile ona tutkuyla bağlanmış Kâtip'in bütünleşmesi de başlamıştır artık. Yazar, anlatının duygusuna şu notayı vermiştir: Çok kez melankoli, bazen yas, kimi zaman alışılmış mizahtan arınmışlıkla edinilmiş tuhaf bir mizah duygusu. Bu tonda betimlenen ironik bir gerçek algısı ve bazen de kâbus gibi deneyimlenen bir yaşantı yoğunluğu Kâtip'in maharetli parmak uçlarından boş kâğıda damlamaktadır, mürekkep tonunda. *"Herkesin gırtlığına kadar suça gömüldüğü ve orta yere fırlayan bazı çığırktanların 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."* (B: s. 8-9)

Anlatıdaki rüya benzerliği, rüya eşiğine benzer durum, şu cümlelerle başlamıştır: *"Ruhumun dev gölgelerle kaplı alacakaranlık vadilerinde kimi zaman da, dışımdaki nesnelerin bir aradığını kavrayabilmek için bin parçaya bölünen aklımda, dokunmak isteyip isteyip de dokunamadıklarım, ya da beni suça götürecekle olan bütün yolların ağzında..."* (B: s. 9) Bundan sonra önce şehir gezgininin, sonra çağ, sonra anlatı gezgininin suç insanlarını, konumlarını, niteliklerini ve görünümelerini betimlediği bir galeriye dönüşür roman. Yazar kâtipleşir, kâtip yazarlaşır ve yazının bir yerinde, ikisinin halini birleştiren şu sayıklamalı cümle belirir: *"[B]aşka bir insanın düşünde yaşıyormuşum gibi"*. (B: s. 11) Bu düşü çoğaltmanın bir yolu da, başka yazarları ad-sız halleriyle ama huy ve görünümüleriyle metne davet etmektir. *Uykuların Doğusu* bir yönüyle HAT yazarları galerisi gibidir; Kafka'dan Borges'e, Beckett'ten Cortazar'a... Bu kahramanların hikâyesiyle karmaşıkleşan rüyanın içinde başka bir rüya sayfası açılacak; bu demek başka bir anlatının ruhsal, biçemsel, mekânsal bölgesine girilecektir. Büyük anlatıların egemenlik bölgelerinde bazen besbelli, bazen belirsiz işaretler koyarak, bazen mırıltı diliyle, bazen mişli geçmiş zaman diliyle, bazen de dakik bir dille gezinmeye başlayacaktır Yazarımız ve kuşkusuz onun peşinden kalemi ve kâğıdıyla seğırtten Kâtibimiz.

Kâtip üzerine biraz durmalı; nasıl biri bu adam? Sıradan biriyken farklılaşmayı nasıl başarmış da bulduğu Yazar'ın emrine girmiş. Patronunu seçmeyi nasıl başarmış? “Benim gibi bir yoksulu herkes çalıştırabilir. Ama benim patronum rüyamdaki o Yazar’dır” dercesine başarmıştır işte. *Katip Bartleby* çalışmamayı, yazmamayı yeğlemiş, böylece özgürleşmiş; bizim kâtip tam aksini yaparak yazıyla ve yazarla buluşmuş ve bağlanmıştır. Yazının gönüllü kulluğunu yeğlemiş de denebilir buna. Buna benzer sözleri bazen açık açık bazen de içinden söyler ama her zaman inanarak söyler kâtip. Hatta kimi zaman kabalâşarak söyler, Kafka ve Necatigil gibi. Kafka “yapacağım bir çalışmayı esenliğe çıkaramazsam mahvoldum demektir” diyerek çevresindeki herkesi yazarlığının tedirgin ruh haline ortak ediyordu; Necatigil, “sizinle olmak bana kaç dizeye mal oldu” diyerek kaybettiği ya da kazandığı dizelerle ölçüyordu ilişkilerini. Bu kâtipse, evliliğinden arkadaş seçimine kadar hepsini patronunun çıkarlarına göre düzenlemiştir. Yazdığı zaman biraz gülümseyen yazmadığı zaman patronuna ihanet etmiş gibi dolaşan bir suçluya dönüşür. Köklerini sorarsanız, patronu olan o yazarla bağlanması için sıkı nedenler sıralayacaktır size. *Harfler ve Notalar*’da anlattığı gibi, “Canavar Hasan” adlı dağlar başında “yalağuz” bir dede, evden ekmek almak için çıkan ve aylar sonra hiçbir şey olmamış gibi dönen, rüyalarının içinden yaşayan bir baba (Baklanlı Beckett) ile her sözünü geleneksel anlatının muhteşem bir örneği gibi sunan ümmi bir anne (Şehrazat), dağ başında bir Türkmen köyü ve ancak filmlerde göreceğimiz türden çılgın beş deli dayı. Bunlar da değil, asıl sırrı ise okuduğu ilk kitapta: Halil Ahmet Erdem’in pineklediği tezgâhın önünden aldığı o kitap dönüşümün, sıyrılışın şimşeklendiği andı belki de: “Konuşan Katır.” Kitaptaki kahramanın adı da Hasan. Kötü bir cadı, büyücü, her neyse Hasan’ı katır kılığına sokuyor. Hasan, katırın içinden bakıyor dünyaya... Bir şey olmuştu, yağmurlanmıştı içteki yangı, kuraklık; sular seller yıkamıştı benliğini. Tohum düşmüştü o gün: Okuma, yazı yazma istemi...

Kuşkusuz yalnızca bu kökler değildir onun bilinçli yönelimini belirleyen. Edebi kahramanları Kafka’dan Proust’a, Bor-

ges'ten Cortazar'a uzanan seçkin bir edebi topluluğun hayranıdır kendisi. *Bin Hüzünlü Haz*'da Alaaddin'i bulma arzusu, (arzuları ânında gerçeğe dönüştüren kahramanı bulma arzusu) gelmiş geçmiş bütün büyük anlatıların arzusunu arzulamaya dönüşür sona doğru. *Binbir Gece Masalları*'ndan *Don Kişot'a, Kırk Haramiler'den Üç Silahşörler'e*. Kelimeler birbirini bulup cümlelere, cümleler rüyanın akışına uygun magma türü bir ritme dönüşürken; anlatıcı kendisinin çoktan bu kelimeler ve cümlelerden başka bir şey olmadığına inanacak, Kâtip ile Yazar özdeşleşecektir. Bu özdeşlikte anlatan ile dinleyen, harfler ile kelimeler, cümleler ile hikâye birbirinin özdeşi nesneler haline gelecektir. Şu parçada anlatıldığı gibi örneğin:

Bu durumda siz, hiç kuşkusuz tıpkı benim gibi, kimi zaman harflerin harf suretinde belirip kaybolan titreşimlerine, kimi zaman gözlerinizin önünden akıp giden kelime katarlarının arkasına, kimi zaman da apayrı birer kelime edasıyla uğuldayan kelimeler arasındaki boşlukların içine eğilip mahzenin karanlığındaki o yüzün kime ait olduğunu görmeye, göremeyince de şiddetle merak etmeye başlarsınız. Hatta sizi gene size getirmek üzere sizden alıp sessiz sedasız hikâyenin derinliklerine biraz daha çekecek olan bu merak, kelimelerin kendi hikâyeleri arasında gitgide arsız bir sarmaşık gibi dallanıp budaklanarak, sonunda, o yüzün Alaaddin'e ait olabileceği kuşkusunu bile doğurur. (B: s. 11)

Bu parça, anlatının akışındaki sarmaşık biçimini ve sonsuza doğru gidebilecek nitelikteki dönüşüm ilkesinin de bir temsidir. Ama asıl devamındaki şu parça, anlatının hem edasını hem de muammasını daha da açık edecektir: “*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 olabirliklerin kum gibi kaynadığı, gri bir noktaya gelmiştir çünkü.*” (B: s. 118)

“Olabilirliklerin kum gibi kaynadığı” HAT anlatılarının rüya ile benzerliklerine dönersek... Her nesne, ansızın bir dönüşüm

nesnesi olacak, zihnimizde yer etmiş anlam ağırlıklarından boşalıp kendilerine has bir renk, duygu, ses, koku ve edaya bürünecek, ayrıntılarda geziniyormuşçasına kıvrımların kuytularına, karanlık bölgelere, sözcüklerin doğduğu ilk anda ya da en yaşlı zamanlarında bulunacak, birden canlanan olağanüstü bir durum olağan bir dille, olağan bir durum olağanüstü bir ateşlilikle yaşanacak ama bu da yeterli olmayacak, bu mitolojik dille sonsuz bir sarmala doğru dönüşüm devam edecektir, *Binbir Gece Masalları*'ndaki gibi.

Neyse, biz daha fazla gürültü edip de uyandırmayalım Kâtip'i...

... duvarları aşarak birbirlerinin seslerini işitebilme çabaları şimdiye sınıksız bağladı onları; geleceğe düşüncelerinden önce bedenleri aktı gün gün, acılar yüklenip acılar öğrenerek. Yaşadıkları kadar düşünüyorlardı artık ve tanrı hızla mevsim resimleri çiziyordu dışarıda; insanları her tabloda kullanıyor, yüzleri ancak kendisinin okuyabileceği çizgilerle dolduruyordu.

"Ak Saçlı Çılgındılar", *Yoklar Fısıltısı*



Çizim: Aydan Çelik.

Bütün romanlar için önsöz niteliğindeki "Bin Hüzünlü Haz", gelecek yüzyılın anlatı alanındaki birçok yeniliğin başlangıç noktası sayılabilir.

"'Bin Hüzünlü Haz' Kendini Yazacak Okurunu Arayan Roman",
Gülay Talaslı, *Lacivert* dergisi, Mayıs-Haziran 2008

Bin Hüzünlü Haz'ın iradesini kabul edeceği okur, sadece romanı okuyacak bir okur değildir; yitik harfleri bulup yerine yerleştirecek, cümleleri tamamlayacak ve bu romanın tek bir anlam kalıbına sığmasının imkânsızlığını anlayacak biridir. Bir imkânsızlığı anlatmak için bile olsa, okurla olan iletişimin izini süren Hasan Ali Toptaş, soylu bir amaç uğruna, elinde bir mızrakla yeldeğirmenlerine saldırmaktadır.

"'Postmodern' Darbeye Direnen Roman", Çimen Günay,
Defter dergisi, Kış 2002

Bin Hüzünlü Haz'ın izlek yapısı göz önünde bulundurulursa, aslında onun bir roman değil, roman postuna bürünmüş, roman sanatına dair kuramsal bir yapıt, yeni arayışları yüreklendiren bir öncü çalışma olduğu açıkça görülür.

"'Bin Hüzünlü Haz: Bir Arayış Senfonisi'", Zeynep Erk Emeksiz,
Virgül dergisi, Haziran-Temmuz-Ağustos 2001

Haraptarlı Nafi: Hasan Ali Toptaş*

HAYDAR ERGÜLEN

Sanki bu başlığı yazınca, Hasan Ali Toptaş'ın kim olduğunu değil de, onun "en kahramanı" Alaaddin'in kim olduğunu bulmuşum da ifşa ediyormuşum gibi geldi ve utandım. Gerçi ortada bir "sır" da yoktu. Arıyorsan sır değildir, bulamıyorsan hiç değildir, bulduğunu bilmediğindir belki sır. (Bu son cümleye, acaba şöyle esaslı bir Hasan Ali Toptaş, kısaca hat diyelim, cümlesi kurabilir miyim? diye başladığımı itiraf etmeliyim.) Belki onun karakterleri de "kim" se değil hiçkimse olmak üzere vardır. "Kahraman" olmak üzere değil, üstelik söz konusu yazar Hasan Ali Toptaş'sa, bir "roman kahramanı" olmak üzere asla değil, yalnız kelimelerden ibaret, içleri sessizlikle doldurulmuş, nasibini bekleyen gölgelerdir.

"Hayat nedir diye sorarsan, bilmiyorum evlat; sormazsan biliyorum" der Haraptarlı Nafi Bin Hüzünlü Haz'ın alınlığında. Bunu hat'a söyler. İlkine zaten inanmışsınızdır, ikincisine hat'la birlikte daha çok inanırsınız. Oysa rivayet muhtelifdir. Kimse'nin kimseyi aramadığı bir dünyayı kınamak için, herkesin birbirini aradığı, birbirinin gölgesinde döndüğü, birbirinin izinde kaybolduğu ve birbirinin içinde ses bulduğu bir dünyada, da-

(*) Bu yazı, bu kitap için hazırlanmış olup, yazarın Star gazetesinin Pazar ekindeki "Yüzlerce" üstbaşlıklı köşesinde 28.02.2010 tarihinde yayınlanmıştır. (H.N.)

ha doğrusu bir “kuyu”da, kelimenin kuytu, kıyı gibi akrabalarını da hatırlayarak, durmadan içine bağıırır Hasan Ali Toptaş. O zaman Haraptarlı Nafi de olur, Dağlarca’nın dizesi gibi “*Aramak, bulamamaktan kalmadır*” diye yola çıkan herkesin olduğunu da olur, Alaaddin olur; hat’ı düşünerek, antikahraman diyelim ona. Hem kahraman olsaydı olsa olsa onu olurdu, Alaaddin olurdu Hasan Ali Toptaş da. Yok olurdu.

Yokluğun yolunda yolculuk ederken, uyanık olduğunda harflere, düşlere düştüğünde notalara tesadüf ettiğini sezdiren hat, alfabeyi geç vakit öğrenen biri gibi o harfleri “bitiştirme”ye çalışırken gördü kendisinin de bir kelime olduğunu. Az konuştu ama çok söyledi. Hep boşluk yaratmak için yazsa da fazlasıyla dolu oldu. Tam olmak arzusunun yol açtığı söylenir yazının eksik olduğu duygusuna ve bu duygunun yazdıkça azalmak yerine çoğalmasına; bence onun eksikliği de fazlalığındadır, doluluğundadır. Asla giderilemeyecek ve onsuz olunamayacak bir duygu: Yazı yazıldıkça cümle eksikler artar. Uzun ve çileli bir yolculuğu, harf harf boşluk, kelime kelime yokluk, cümle cümle eksiklik olarak yürümeye çalışan biri için de aslında ne söylene fazla, ne söylene eksik olur.

Hasan Ali Toptaş da söylenen’lerden payını fazla fazla aldı, hepimizden payını aldı da denebilir. Murat Uyurkulak’ın *Tol’u*, Sema Kaygusuz’un *Yere Düşen Dualar’ı*, Latife Tekin’in tüm kitapları için söylenen, söylediğim şeyden nasibini Hasan Ali Toptaş da aldı. Dilinin şiirselliği ve bu romanları bir yazarın değil, gerçekte bir şairin yazmış olduğu biçiminde bir nasip bu. Elbette içindeki o kadim böbürlenme ya da gülünç megalomaniyle: Öyle ya bunu ancak bir şair yazabilir!

Öyle de, ısrarla şair olmadığını söyleyen biri var ortada, *Yalnızlıklar* diye aslında yalnızca bir şiirin bir şiire yazabileceği şeyleri yazan ve kitabın kapağındaki “şiir” ibaresini kaldıran ve en çok “şiirsel metin” olduğunu söyleyebilen bir adam. Galiba her şeyin şiirle “yükü” olması gerekmiyor, üstelik hat’inkiler gibi yükünü fazlasıyla almış yapıtlar için hiç söylenmemesi gerekiyor bunun. Yazı da değil şiir de. Belki Heidegger’in “*Dil, varlığın evidir*” sözündeki ev Hasan Ali Toptaş’ın evidir, ama o

cümleyi “varlığım yokluğuma armağan olsun” biçiminde okumak kaydıyla. O zaman roman da hayat olur, hayat da dil olur ve bütün o boşluklar bırakarak, seyrelterek, eksilterek yazma temrinleri de aslında ne yazı biçiminin biricikliğine, ne üslubun özgünlüğüne sayılır. Daha kıymetli bir şey olur, yalnızca Hasan Ali Toptaş’ta dile gelen bir “yaşama uğraşı” olur.

Çok zaman olmuş, Hasan Ali Toptaş’la ilgili *Varlık* dergisinde yazmıştım, “ve bu romanların arkasında, sanki her cümleyi karşısında dünyanın en iyi roman okuru varmış gibi yazan ‘hakiki bir yalnız’la karşılaşılıyorsunuz. O ‘hakiki yalnız’ bana son yıllarda okuduğum en iyi iki romanı kazandıran ‘hakiki bir romancı’dır.” Henüz *Bin Hüzünlü Haz* yayımlanmamıştı, sonra o karşısındaki en iyi roman okurunun da hakiki bir yokluğa kavuşmak arzusuyla varolmak isteyen kelimelerin ta kendisi olduğunu düşündüm. Haraptar, bir köy olsun, Nafi, ve herkes onu muhtemelen Bektaşî bir tekke şairi sanırken nafîle olsun, Hasan Ali Toptaş’tan başka da kimsesi olmasın hatta, o en çok yokluğuyla varolmanın da “pir”i sayılır artık. Esrar Dede, Edip Harabi adlarını ilk duyduğumda da beni inandıran o yokluk duygusuydu. Hasan Ali Toptaş, “öyle çoktu ki yoktu” diyor ya, tersi de “öyle yoktu ki...” diye başlayabilir. Haraptarlı Nafi’yi de, Alaaddin’i de “ölülerin dönüp dönüp bizde yaşaması” dediği yalnızlıktan kurtarmak için var eden, buluşturan, konuşturan “Bin Hüzünlü Hasan” 1998’de *Gölgesizler*’i “hanede bir odası bile yok ıssızlığın” diye imzalamıştı.

Hasan Ali Toptaş dünyaya kelimeleri yalnız bırakmamak için gelmiş bir Alaaddin. Yoksa “yazı cini” mi demeliyim?

İçimden kopan her yaprak beynime aylar sonra düşüyor; gecikmişliğin bayat kokusundan anlıyorum bunu. Bazan, yaşlılık diyorum, kendimizden oluşan bir coğrafyada silahsız ava çıkmaktan başa bir şey değil. Kendine yorgun ve eli boş dönüyor insan.

“Çağrı”, *Yoklar Fısıltısı*

Tanımlanması Olanaksız Bir Roman*

SEMİH GÜMÜŞ

Yaratıcı yazıyı kalıplara sığdırmayı edebiyata edilmiş büyük bir haksızlık olarak görmeye başladığımdan beri, okuduğu yapıtı Batı'dan aldığı akımlara, yöntemlere göre açıklamaya çalışan eleştiri anlayışından uzak durmayı da öğrendim. Edebiyatın da dışına düşmek olarak gördüğüm bu yaklaşımın edebiyat yapıtlarını gerçekten anladığını da sanmıyorum. Sonunda, verili bir kalıba yaratıcı yazıyı sığdırmaya çalışan çabadan söz ediyoruz. Karşınızdaki yapıtın özellikleri ne olursa olsun, zorla her yapıtı o kalıba sığdırabilir, dolayısıyla sizin kalıbınızın biçimini almasını sağlayabilirsiniz. Edebiyatı bozmaya, yontmaya gelir ki bu, sözgelimi Hasan Ali Toptaş'ı böyle değerlendirdiğinizde onun yazdıklarının aslını anlamamız, sırrını görmeniz neredeyse olanaksızlaşır.

Bin Hüzünlü Haz ile ulaştığı yazınsal düzeyi ve yaratma biçimini postmodernizmle ilişkilendirmek dolaylı bir bağlam arama kaygısının sonucudur belki, ama orada Hasan Ali Toptaş'ı anlamak neredeyse olanaksızdır. Aslında modernizmin ürünüdür Hasan Ali Toptaş, kendi dünyasını postmodernizmle kurmamıştır, postmodernizme gönderen metinlerini yazarken de kendini o kalıplar içinde görmez.

(*) Bu yazı daha önce yayınlanmıştır: *Radikal* Kitap eki, 23.9.2005.

Uykuların Doğusu ise, *Bin Hüzünlü Haz*'da demek ki kararlılıkla ulaşılmış yazınsal düzeyin bir süre daha Hasan Ali Toptaş'ı anlatacağını gösteriyor. Dili, anlatım biçimi, kurgusu, kişilerinin metin içindeki varoluş biçimleri, dış dünyanın bir metropolün yeraltında akan sıkıntıları içinde oluşumu gibi özellikler, *Bin Hüzünlü Haz*'dan *Uykuların Doğusu*'na geçmiştir.

Uykuların Doğusu'nu okurken *Bin Hüzünlü Haz*'ı belleğimin kıyısında sürekli tutmak zorunda kaldım. Yazarı da bu kuyuya düşmüş müdür, bilmiyorum. Yazarlar okurlardan daha katı dururlar yazdıklarına. Hasan Ali Toptaş da *Uykuların Doğusu*'nu yazarken *Bin Hüzünlü Haz*'ı unutmuş, unutamama istencine karşı direnmiştir. Direnci bu çatışmayı kendinden yana çözebilmiş midir ya da bir yazarın yaratım sürecine karşı direnci yaratıcı yazının içeylemi karşısında ne kadar etkili olabilir? *Uykuların Doğusu*'nda görülüyor ki, sınırları var.

Öte yandan, Hasan Ali Toptaş'ın *Uykuların Doğusu*'ndan *Bin Hüzünlü Haz*'a gönderen yazınsal kimliğini son dönem edebiyatımızda yaratılmış en önemli değerlerden biri olarak görüyorum. *Bin Hüzünlü Haz*, onun yazarlık serüveninde dağın öte yüzüne geçmekti. Hemen yeni bir dağa tırmanmak yerine geldiği mekânı yurt edinmek; bu yeni yurdun toprağını, havasını, suyunu, sözünü, sözcüklerini daha yakından tanıyıp iyi kullanmaya çalışmak bir yazarın yapacağı en doğru seçimdir. *Uykuların Doğusu* Hasan Ali Toptaş'ın geldiği yeri yurt edindiğini, yazının cehennemi'nden geçip Kafdağı'na yürüdüğünü gösteren bir roman.

Alaaddin, hem koca kentin kalabalığı, hem de yalnız bireyi, *Uykuların Doğusu*'na ruhunu sızdırmıştır belli: bazen radyoevindeki adam, bazen Haydar, bazen da anlatıcı. *Bin Hüzünlü Haz*'ın Alaaddin'i ile *Uykuların Doğusu*'nun kahramanları arasında özdeşlik aranmamalı, ama yakınlıklar da yazarın kazanıcı. Bir romandan büsbütün kopup bambaşka bir romana geçen, her romanında apayrı dil, biçim, teknik, kurgu kullanan yazar değil, kendi romanını bulduktan sonra onu bütün hücreleriyle tanıyana dek bırakmayan yazardır romancı.

İnsanı hem kalabalık, hem yalnızlık olarak görmek, Ha-

san Ali Toptaş'ın romanlarındaki keşiflerindendir. *Uykuların Doğusu*'ndaki parçalı bütün içinde bu niteliğin hemen verilebileceği bir kişi görünmüyor, ama görünmez bir kişi var: Anlatıcı. Romanı oluşturan tek tek öykülerin bazısında radyoevindeki adam var, bazısında Haydar, bazısında dede ya da dayı... Oysa anlatıcı öykülerin tümüne girip çıkıyor ve roman kişilerinin tümüyle yakın ilişkiler içinde yaşıyor, yaşadıkça da romanın zamanı ve öyküsü içinde adım adım oluşup yazınsal bir kişinin sahip olabileceği canlılıkta ete kemiğe bürünüyor.

Radyoevindeki adam kısa sürede çevresinden dışlanıp evinde sessizliğe kapanıyor, Haydar kentin neresinde bulunacağını şaşırmaşçasına dolaşıyor, dede şekerci dükkânından ölüme yaşılanıyor, dayı düşsel ölüm yolculuğuna uğurlanıyor, ama anlatıcı bütün bunların içerden tanığı, parçası, vazgeçilmezi olarak romanın kesintisiz akışını sağlıyor. Bütün anlatıcılar da öyle yapmaz mı, denirse, anlatıcının yapıştırıcı işlevi vardır elbette, ama *Uykuların Doğusu*'nun anlatıcısı kişileri, durumları, olayları, parçaları birbirine bağlamakla yetinmeyip anlatılanların da parçası olarak romanda yer alıyor.

Anlatıcı yazardan da bir şeyler alır mı bu arada, bu denli etkin bir yazınsal özneye dönüşmüşse? Romanın sonunda bu ilişki daha belirgin biçimde çıkıyor ortaya, ama anlatıcı ile yazar arasındaki ilişkiyi öne çıkarmak da *Uykuların Doğusu*'na haksızlık etmek olur. Daha doğrusu, anlatıcı ile ölüm döşeğinde bulunan dayı arasındaki ilişkidir bunu yaratan. Orada söylemi dayının, “*zaten dünya büyük bir şey değildir Hasanım Ali, kimi zaman sevdiğimiz insanın yüzü, kimi zaman hayal edilen bir dokunuşun büyü, kimi zaman da kapıldığımız hevesin genişliği kadardır,*” (U: s. 249) sözlerinin karşısında duran, anlatıcıdır, başkası değil.

Dünya, neredeyse bütün organları kesilip yok edilmiş gövdesiyle dünyayı yorumlayan dayının gördüğü gibi midir? Yalnızca bir yaratıcı düşüncedir dünya, dayının gördüğü gibi görünce. Dünyayı sevdiği insanın yüzüyle, bir sevgi dokunuşuyla ya da kapıldığımız hevesler ve hayallerle özdeşleştirmek kolayca tanımlanamayacak bir yüce gönüllülüğü anlattığı gibi,

bir hayat felsefesi de olmalı. İnsanı toplumsal bir nesne olmaktan çıkarıp bireysel –kendi bireyliğini kazanmış– bir özne olarak almanın yazınsal metin, yazınsal dil, *güzelyazı* içinde anlatılmasıdır.

Öyle ki, Hasanım Ali'nin, “*peki, bu saydıklarının dışında kalan dünya ne olacak,*” sorusundaki saflığa dayıdan aldığı yanıt da bunu pekiştirir: “*O da, geride kalan dünya saydıklarımın içindedir zaten Hasanım Ali, onları onların içinden görür, onların içinden tadarsın.*” (U: s. 249)

Yaşadığımız dünyanın bu çarpıcı tanımını kendi başımıza yapmak aklımıza pek gelmez de, Hasan Ali Toptaş gibi yazarların yaratıcılıklarıyla baştacı edip dünyayı başka türlü görmeyi öğreniriz.

Anlatıcı, *Uykuların Doğusu*’nda bir hikâye yazmaktadır. Yazdığı hikâyenin ne olduğu anlaşılmaz önce; okurla paylaşmadığı için, ancak Haydar’ın acı acı bakacağı bir uğraş içinde görünür.

Radyoevindeki adamın öyküsü çok farklıdır. İşinden uzaklaştırıldığı gibi, ne olacağı da bir türlü belli olmaz. İçini yakmaktadır bu belirsizlik. Hem büsbütün işten atmazlar, hem iş vermezler. O da başkente –neresiye– şikâyet mektupları yazmaya başlar. Hem ağlaşır mektuplarda, hem yaşadıklarını anlatır ve hiç karşılık alamayacağı mektuplar sonunda ensesi kalınları kızdırdığı gibi (bir sokak köpeği gibi azarlanır), adamı da çıldırmanın eşiğine, zırdeliliğe götürür.

Sonra hikâyenin bir yerinde, *Uykuların Doğusu*’nu da Kafkaesk yapan öykülerden birinin kahramanı olan “*adamcağız şıp diye susmuş*”tur. (U: s. 29) Onun suskunluğu öylesine büyümüş, büyümüş ki, “*evin içinde göllenip duran sessizliği de, almış başını gitmiş o böyle baktıkça. Hatta, sokaklara taşıp neredeyse önü alınamayan bulanık bir sel gibi kısa sürede komşu evlere bile ulaşmış*”... (U: s. 31-32)

Haydar ise, koca bir kent kalabalığı içinde bile fark edilebilen, aykırı, ama güçsüz, ne zaman ne yapacağı belirsiz, ne olduğu anlaşılamayan tuhaf insan, uykuların içinden bir uyku benzer, ama hiç küçümsenmemeli ki, derinlikli bir kişiliğin de sahibidir. Onun yazınsal metin içinde bile gerçeklik kaza-

nabileceğini sanmıyorum. Bir dışarılıklı kişi, kişi değil laitmotif, araya girdiği her yerde anlatıyı içine düştüğü büyüden çıkar, uyarıcı, irkiltici.

Haydar'ı yaratan yazarı, sonunda yarattığından mutlu olmuştur besbelli. Has bir romancının duygusu sözcüklerine sinner ve şunu seziyorum ki, Hasan Ali Toptaş anlatıcıyı, dayıyı, dedeyi, Haydar'ı yazdığı kadar mutlu olmamıştır radyoevindeki adamdan.

Bir de şehir var, yazarını, yazma coşkusuyla kendinden geçiren. Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*'nü ömrü boyunca yazacakmış gibi hissettiğini söylüyor, hiç bitmeyecekmiş gibi yazdığı bu romanını belli ki öteki romanlarından ayrı tutuyor. Daha önceki romanlarında bunu söylememişti ve yazarını kendi başyapıtına götüren süreç, bazen ona dışarıdan bakmasını da önleyebilir.

Şehir, *Uykuların Doğusu*'ndaki tılsımlı öykülerin kahramanlarından biri. Gizemli, içlerinde neler yaşandığını merak ettiren sokaklarıyla aslında bize yaklaşmak yerine sararmış fotoğraflar gibi bizden uzaklaşan şehir, sonunda sel sularına kapıldığında *Uykuların Doğusu*'nun elden bırakılması olanaksız metninin pırıltılarını verir. Aynı zamanda sesler, kokular, mekânlar, sel sularında mahsur kalan insanlardan oluşan, serinliklerinden homurtular çıkaran şehir, durulması olanaksız görünen bir çalkantının içinde kalmıştır da, sel suları çekilirken ruhunu yeniden kazanmaya çalışır. Çünkü o da *Uykuların Doğusu*'nun kişilerindendir.

Bir Hasan Ali Toptaş romanını çözümlemek için yer ve zaman gerek ve burada ancak yazılabileceklerin bir bölümünü yazıyorum. Sözgelimi, benim için şiirin kaynaklarından gelen diliyle *Uykuların Doğusu* roman sanatının gelecekte alabileceği biçime ilişkin evrensel göndermeler yapıyor. Ne ki, ayrıntılarda, sözcük seçimlerinde, yazarın özellikle seçtiği biçim içinde zorlamalar da yok değil. Anlatıcının bir masal anlatıcısı yerine geçtiği yerlerde “sonra” sözcüklerinin art arda gelişi, “de” bağlacının kullanılışındaki aşırılık, bilinçle yazılmış olsalar da, romanın dilini seğırtir gibi görünüyor...

Uykuların Doğusu yarım bir cümleyle başlar:

“bir gölge gibi, masaya doğru yeniden yürüdüm.”

Sonra bir yarım cümleyle biter:

“Sonra, dayımın hikâyesini yazabilmek için kalktım, sendeleye sendeleye, ürkek”

Sonuncu cümlesini alıp ilk cümlesinin başına getirirseniz, romanın öyküsü içindeki anlatıcının aslında bizim okuduğumuz romanı roman içinde yazdığı anlaşılır. Öykünün sonunda yazmaya karar veren anlatıcı, *Uykuların Doğusu*’nun ilk sözcükleriyle başlar romanına. Bunun, benzerleri yinelenen bir teknik olduğunu biliyoruz elbette, ama Hasan Ali Toptaş aynı tekniği kendi masalsı öyküleri, anlatım biçimi ve özgün dili içinde yapıyor.

Uykuların Doğusu’nun dili, anlatım biçimi, tekniği, içinde sakladığı tek tek öyküleri, romanın baştan sona içinden kurtulamadığı uykuluk hali, “hikâyenin hikâye içinde yazılması” gibi öğeleri ayrı ayrı çözümlenmelidir ki, buna da sanırım zaman bulunacaktır. Şimdilik denebilir ki, tanımlanamaz, tanımlamaya çalışmanın haksızlık olacağı bir romanla yüz yüzeyiz.

... hiçbir yere gidemeyeceğimizi anlıyorum. Hiç değilse onların anlatacakları şeylerin içinde gezineyim de bir tekrar yığını halinde üzerime çullanan hayatın ağırlığına katlanabileyim diye, melekleri konuşturmayaya çalışıyorum bu yüzden.

Bin Hüzünlü Haz

Tıpkı *Binbir Gece Masalları* gibi bitmeyen bir anlatıdır "Uykuların Doğusu". Sonsuza kadar başa dönmeye mahkûmsunuzdur.

"*Harfler ve Notalar*'ın İzinde", Ethem Baran,
Hece dergisi, Nisan 2008

[*Uykuların Doğusu*'ndaki] zaman ve bellek kavramlarının Bergsoncu zaman algısı ve bellekle örtüştüğü söylenebilir. Belleğin geçmişin şimdiki zamanda uzaması olduğunu, geçmişten bugüne kesintisiz bir akış sergilediğini ileri süren Bergsoncu algı, yazar-anlatıcı kimliğinde somutlanmış gibidir. Çembersi zaman akışı, o çemberin içindeki kesik kesik tamamlanmış ve düz bir çizgide ilerleyen yaşantılar dizgesi Marksist zaman algısıyla Bergsoncu zaman algısının birleştiği nokta olarak da değerlendirilebilir.

"Yekpâre geniş bir ânın parçalanmaz akışı", Makbule Aras,
Cumhuriyet Kitap eki, 9 Şubat 2006

... Avrupalı bir kafa hayallerini gerçekleştirmek için kurarken, gerçekleştirmeyen hayal onun için acı kaynağıyken, Doğulu için hayal bir keyif aracı ve gerçeklerden kaçma fırsatıdır. Bu nedenle Doğulu, daha kurarken kaybetmeye yazgılıdır hayallerini. Geviş getirir gibi kendi içinde başlayıp kendi içinde biten, hedefsiz başıboş hayaller kurar. Batılı'da bir girişimin hazırlığıyken Doğulu'da gerçeğin yerini tutar hayal. Bu açıdan bakıldığında, *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda, Türk edebiyatında şimdiye değin yazılmayan anlatılmayanı deniyor, Hasan Ali Toptaş. Belki de bu yüzden görülmüyor.

"*Kayıp Hayaller Kitabı*", Eray Karınca,
Aydınca dergisi, Temmuz-Ağustos 1997

Uykuların Doğusu'nda Harfler ve Sesler

HANDAN İNCİ

'Bir Toptaş romanı' üzerine yazmak...

“Aslında Uykuların Doğusu’nun yazılış serüvenini bir kitap boyutunda yazmak isterdim...”¹ Böyle bitiriyor Hasan Ali Toptaş, romanın yolculuğunu anlattığı kısa yazısını. Doğrusu, *Uykuların Doğusu* hakkında yazmak için bana da bir kitap hacmi gerekiyordu. Kâğıtlara doldurduğum notları, altını çizdiğim cümleleri, her biri diğerinin içinden geçerken çoğalan, yankılanan hikâyeler arasında dönüp durduğum okuma serüvenimi başka türlü yazıya çeviremeyecektim. Kitabın sayfalarına saçılmış hikâyeleri takip ederek metnin derin anlamını açığa çıkarmak, ya da en azından içimde “uyandırdıklarını” kâğıda dökmek için yola çıktığımda ipin ucunu çoktan kaçırmış, bana verilen sayfa sınırını katbekat aşmıştım... Günlerce okuma notlarımı neresinden tutup nasıl kısaltacağımı düşündüm. Asıl sorun şuradaydı: Toptaş’ın bir romanı üzerine yazmaya kalkışmışsanız, değil okuduğunuz cümleleri, kâğıdın hamuruna gizli filigranlar gibi basılmış öteki cümleleri de çözmeniz gerekir. Toptaş’ın romanları, ne kadar oylumlu olursa olsun bir makale

1 “Bir Romanın Yazılış Serüveni ya da Hindistan’a Gitmek”, Hasan Ali Toptaş, *Imge Öyküler*, sayı 6, Aralık 2005-Ocak 2006, s. 59.

içinde bütünüyle ele alınamazlar. Yazının sınırları, mutlaka bir izleği seçmek, en fazla onunla ilişkili birkaç yan unsuru kollamak zorunda bırakır sizi. Metnin kışkırtıcı ışıklar sızdıran her yoluna sapamaz, altındaki gömüyü sezdiğiniz halde, her cümlelerin kapağını açamazsınız. Bu sınırlama zorunluluğu yüzünden, çaresiz, *Uykuların Doğusu*'nda beni en çok etkileyen izleğe sarılmam gerekti. Bu da metni dilinden içeriğine kadar yoğurup şekillendiren “ses” unsuru oldu. Her eleştiri yazısının kişisel bir okuma serüveni olduğunu unutmadan, *Uykuların Doğusu*'ndaki sesleri dinledim.

Atonal bir senfoni...

Okurları bilirler. Hasan Ali Toptaş sık sık yazıyla ses arasında ilişki kurar ve yazmayı harflerle beste yapmaya benzetir. Şöyle diyor bir söyleşisinde: “*Ben bir cümle yazmanın aynı zamanda bir beste yapmak olduğuna inanıyorum. Bu tarz cümlelerden oluşan bir roman yazdığınızda da ortaya bir senfoni çıkıyor. Çünkü her harf bir sesi temsil ediyorsa, o müziği yaratmasak bile orada bir sesler toplamı olur. Bütün seslerin yazar tarafından bilinçle yerine konmasından yanayım.*”²

Toptaş'ın yazı ile ses arasında kurduğu ilişki bununla da kalmıyor, daha derine, daha incelmış bir çabaya yöneliyor. Bir başka söyleşisinden şunları okuyoruz: “*Bir cümleyi yazdığımda, buradaki kelimelerin kaç kapalı heceyle kaç açık heceyle bitiyor, sert sesli harfler aynı köşeye mi yığıldı, toplam seste bir hece eksik mi fazla mı diye o cümlelerin başında oyalandıkça oyalanıyorum.*”³

Kelimelerin içinden sadece anlamı değil, sesleri de oyup çıkaran bir dil kuyumcusu diyebiliriz Toptaş için. *Uykuların Doğusu* da kelimelerin seçimi, cümle tekrarları, kuruluş biçimi ve iletisiyle adeta her sayfası ses'le örülmüş bir sıkı metin.

2 “Hayatın Tuhaf Mucizeleri Var”, Söyleşi: Esra Karaduman, *Remzi Kitap Gazetesi*, Temmuz 2006.

3 “Sadece İyi Romanlara Ulaşmak İstiyorum”, Söyleşi: Yelda Dönmez, *Hürriyet Gösteri*, Ekim 2005, s. 16.

Roman, ilk bakışta sesli kelimeleriyle dikkati çekiyor: çıtırdayan, zangırdayan, bağırان, fısıldayan, uğuldayan, takırdayan, ağlayan, şırıldanan, içli türküler söyleyen, köpekler gibi mızıklanan, kükreyen, mırıldanan... kelimelerle dolu sayfalar. Özellikle “uğultu” çok sık tekrarlanıyor. Meramını tam olarak ortaya koyamayan, tedirgin edici bir ses karmaşasıdır uğultu. Tıpkı kimsenin kimseyi dinlemediği şehrin madenî ve kaotik sesleri gibi. Romanda sessizlik uğuldar, geride bırakılan köy adamın içinde türkü olup uğuldar, şehir felaketin kapısında her yerinden sesler çıkararak uğuldar ve hikâyeler yazarın parmak uçlarına birikip uğuldar... Kalem, bir pikap iğnesi gibi, yazarın bilinçaltına sızmış bu sesleri canlandırır; yazarken çıkardığı cızırtıyı bile kaydeder.

Uykuların Doğusu, kelimelerin ses değerinin yanı sıra, cümle ve kelime tekrarlarıyla ilerleyen ritmik söyleyiş biçiminin yarattığı müziği de taşır içinde. Dahası, yapı olarak da müzikal bir anlayışla inşa edilmiştir: Hikâyeler arasındaki geçişler, özellikle yazarın sözü aldığı yerlerdeki ton değişimleri, önce hafiften sezdirilen bazı temaların giderek yoğunlaşması ve sonsuz bir uğultuda *laytmotif*ler gibi dönüp durması, Haydar’ın ortaya çıktığı bölümlerde anlatının es’lerle duraklaması, soluklanması ve sonra yer yer kreşendolarla patlaması... Roman, büyük bir müzik parçasını oluşturmak için ustaca üst üste bindirilmiş ses dalgalarına benziyor. Her dalganın ayrı bir hikâyeyi dile getirdiği bu helezonik yapı, kitabın kapağını açar açmaz bir “uğultu”yla çarpıyor kulağımıza. Kişiler, eşyalar ve hikâyeler boşlukta, adeta bir rüya atmosferinde dönüp duruyor. Sonuçta roman, modern yaşamın ta kendisi olan atonal bir senfoniye dönüşüyor.

Romanda ses, sadece stilistik bir unsur da değildir; doğrudan doğruya metnin anlam katmanına yerleştirilmiştir. *Uykuların Doğusu*, modern şehir hayatının insana yapıp ettiklerine karşı bir “*Kalkın ey gafiller!*” (U: s. 170, 171, 172, 173) haykırışıdır. Romanın ana temalarından olan uyku/uyanıklık durumları da ses izleğiyle birleşir. Uyanmak için sesleri duymak, kulağı hikâyelere açmak gerekir çünkü. Şehrin hikâyeleri, masalların ak-

sine, “uyandırıcı”dır. Sesin uykuyu bölmese gibi, başkalarının hikâyeleri de bizi gaflet uykumuzdan uyandırır.

Dili, kuruluş biçimi ve iletişiyle ses’e bunca yaslanan romanda en önemli iki eşya da sesle ilgilidir: Radyo ve mızıka. Diyebilirim ki *Uykuların Doğusu* fizikî olarak da modern şehrin uğultusunu yayan bir “radyo”dur. Okura bu uğultunun içinde kendi mızıkasını aratır.

Uykuların Doğusu’nda bir de romanın iç sesi vardır. Toptaş, yazılan değil “anlatılan” bir metin kurmak için halk hikâyelerinin ve masalların tınısından yararlanır. Romanına verdiği bu “ses ayarı”nın nedenini şöyle açıklıyor bir söyleşisinde: “Doğunun sesi daha buğulu, gizemli, içten bir sesmiş gibi geliyor bana. Özellikle *Uykuların Doğusu*’na o ses, bile isteye taşınmıştır; o geleneksel anlatının ses tonu, ses rengi her cümleye sinsin gibi bir çaba gösterilmiştir.”⁴

Toptaş, modern dünya insanlarını anlatırken bu çağa taban tabana zıt masalsı bir söyleyiş tutturmakla çarpıcı bir karşıtlık da yaratmıştır. Zaman ve dil arasındaki bu kayma, insandaki “benlik arayışı”nın aslında ne kadar eski bir tema olduğunu da hatırlatır okura. Ve bu sürecin hiçbir zaman tamamlanmayacağını...

Kısacası *Uykuların Doğusu*, dilinde, kurgusunda ve içeriğinde ses’e dayanan bir metin olarak örülmüştür. Şimdi bu sesleri biraz daha yakından dinleyelim:

Uykuların Doğusu, belli bir merkezi olmayan çok kişili, çok hikâyeli, nesnelerin ve durumların bile roman kişisine dönüştüğü bir yapı içinde kurgulanmıştır. Romanda birbirine sarmalanan ve biri ötekinin anlamını açığa çıkaran üç ana tema vardır: şehir hayatında insanın uğradığı aşınma, hayatın anlamı, yazının anlamı. Roman, bir taraftan büyük şehirlerin uğultusunda savrulan insanların kaybettiklerine ağıt yakarken, bir taraftan da “kaybedilen”in aranışını anlatır. İç içe geçmiş hikâyelerle yol alırken önce Radyoevi’ndeki Adam’ın hikâyesini okuruz. Onun hikâyesi Cebrail Dede’nin hikâyesinin başladığı yerde biter. Cebrail Dede ile birlikte Badem Bıyıklı Adam’ın hikâ-

4 Esra, Hayatın.

yesini okuruz. Derken anlatıcının babası ve dayısı hikâyeleriyle girerler metne. Bir tür “babalar ve oğullar” hikâyesi şeklinde ilerleyen roman, anlatıcı ve Haydar’ın hikâyeleri ile bir üstkurmacaya dönüşür. Ancak hepsinin üzerinde şehrin hikâyesi vardır; çünkü “*hikâyeler şehrin içinde değil de, şehir onların içinde gezinir*”. (U: s. 165)

Şehrin sesi: Hikâyeler

“*[Ç]eşitli seslerden oluşan uçsuz bucaksız bir şey*” (U: s. 22) olan şehrin içyüzü, içindeki sonsuz hikâyelerle anlaşılabilir ancak. Bu hikâyeler biraraya geldiklerinde, bize yaşadığımız hayatı ve onun içinde sıkışıp kalmış insanların trajedisini duyururlar. Bu yüzden “*bazı gerçekler ancak oradaki cümlelerin arasına bakıldığında anlaşılır.*” (U: s. 165-166) Bu hikâyeler şehrin unutulmuş köşelerinde “*derin bir uykuya*” dalmıştır. Onları fark eden, sesini duyan ve yazan olmazsa şehir daha korkutucu bir yer haline gelir, “*sokaklar anlaşılmaz bir hızla eskir, binalar köhneleşir ve ağaçlar yaşlanır da sanki herkes daha önce yaşadığı can sıkıcı bir hayatı yeniden yaşıyormuş gibi olur.*” (U: s. 166)

Hikâyelerin müsebbibi ve zemini olan şehir, *Uykuların Doğusu*’nda başlıca roman kişisidir. Romanda taşradan gelen ve büyük şehrin girdabında kimliğini ve hayallerini kaybedenler anlatılır. Ancak şehir sadece dışarıdan gelenleri değil, onu “*kılık değiştirmiş kötülükler yuvası*” (U: s. 153) olarak gören Badem Bıyıklı Adam gibi, içinde doğup büyümüşleri de hırpalar. Şehrin romandaki varlığı ve gücü ilk elde göstermez kendini. Başı sonu olmayan fantastik hikâyelerde yol aldıkça, asıl çatışmanın şehir ve insan arasında yaşandığını anlarız. İster devlet (Radyoevi) ister çarşı (Şekerci dükkânı) eliyle olsun, bireyin ruhsal dengesi, varoluşu ve huzuru şehre ait kuvvetlerce tehdit edilmektedir.

Romanda önce şehrin sesini yok ettiği bir adamın hikâyesini dinleriz. Taşradan Radyoevi’ne atanmış bu memur, aylar geçtiği halde hakkı olan işe başlatılmaz. Radyo binasında oradan oraya savrulurken insanların dikkatini çekmek için kuyruğu bile çıkmıştır. Bu grotesk durum, bürokrasinin bireyi kapısında

zelilleştirilmesine atıf olduğu gibi, büyük şehirlerin, en şaşırtıcı durumlara tepki göstermeyen duyarsızlaşmış halini de yansıtır. Radyoevi'ndeki Adam, maduniyetiyle Kafka kadar Çehov'un memurunu da hatırlatır bize. Devletin "ses otoritesi" olan kurum, kendisinden hak talep eden bireyi sindirmiş, "uzak ve sessiz bir hayalet"e (U: s. 16) dönüştürmüştür.

Adam, ruhunu bir cendere gibi saran radyo binasından uzaklaşmak için uzun bir yürüyüşe çıkar. Her adımında, içinde yer almak istediği toplumun gerçek yüzünü görecektir ve zihinsel bir aydınlanma yaşayacaktır. Bu "uyanış"ta en önemli iki etken mızık ve kitaptır. Mızıkayı yürüyüşünün son durağı olan mezarlıkta bulmuş, bulur bulmaz da Radyoevi'ne koşmuştur. Kendisini köpekleştiren bu mekânda mızıkasını çalarak (kendi sesini yükselterek) yeniden "insan" olur. Elleri el, ayakları ayak haline gelince kitaplara sarılır. O artık devlet kapısında ağlayan bir memur değil, insanlığın büyük acılarını ve hayallerini paylaşan bir okur'dur.

Cebrail Dede'nin hikâyesi ise bize insanlığın en temel edimi olan "benlik arayışı"nı anlatır. O da iş bulmak ve zengin olmak hayalleriyle şehre dışarıdan gelmiştir. Yol boyunca "kalbi hayalindeki şehrin ışıltılarıyla" (U: s. 123) kamaşan Cebrail'i şehre girdiğinde sel sularına batmış bir enkaz karşılar. Bu yıkım, onun hikâyesinde sonunu sezdirir sanki. Ancak, otobüstekileri kurtarmaya geldiklerinde gitmemek için direnmesinden, yığından biri olmayacağını da anlarız. Cebrail'i yine bir şehir mağduru olan Radyoevi'ndeki Adam kurtarır. Yan yana yol alırken "hiç durmadan konuşuyormuş gibi" (U: s. 134) susabilmeleri, bu iki hikâyenin aynı dille yazılacağını gösterir. Bindikleri sandalın küreği yoktur; suyun akışıyla gelişigüzel hareket eder. Bu durum, harabe bile olsa şehrin insanlara kendi yollarını seçtirmedigine işaret eder. Sandalın durmadan dairevî şekiller çizmesi ise çıkışsızlığı vurgular. Şehrin yörüngesine girdikten sonra kaçmak mümkün değildir. Bu sürüklenmede suya düşen Cebrail'i bu defa Badem Bıyıklı Adam kurtarır. Sadece kurtarmaz, ölmeye önce ona evini, dükkânını ve "yaşadıklarından öğrendiklerini" de bırakır. Böylece Cebrail, köyünden

gelirken kurduğu bütün “maddi” hayallere bir anda kavuşur. Ama hamisinin ölürken anlattıkları, içindeki bir kapağı yerinden oynatmıştır. Buradan sızanlarla değişir ve bir gün dükkânı kapatıp hayalinin, romandaki simgesiyle “Berrak Sudan İçmeyen Kuş”un peşine düşer.

Badem Bıyıklı Adam’ın hikâyesi ise, modern şehrin konforundan sıkılan, gönül darlığı çeken insanı anlatır. Zengin bir ailenin hariciyecisi olınası beklenen oğluyken, şehirdeki hikâyelerin büyüüne kapılmıştır. Her fırsatta şehrin karanlık noktalarında yürür; “*Hayat dediğimiz şey*” (U: s. 163) nerede örselenmişse kendini ister istemez orada bulur. O da Radyoevi’ndeki Adam gibi yürüyerek yaşadığı hayattan uzaklaşmak ister ve bu yürüyüşlerin sonunda değişime uğrar. Şehir ışıklarının örttüğü yoksul, ezilmiş insanların hikâyeleri onun adım sesleriyle uyanır. Bu dolaşmaların birinde, şekerini kendi yiyecekken arkadaşına veren bir adam görür. Şehri birdenbire ışığa, neşeye boğan bu paylaşım ânı, içini aydınlatır. Yapacağı işi bulmuştur: şeker satmak... Ancak sokaktaki çıkarsız paylaşım, şekerci dükkânında yeknesak bir ticarete dönüşünce hayal ettiği mutluluğa kavuşamaz. Kendisi de sistemin parçası olmuş, metasını beğendirmek için eğilip bükülmüş, şeker satın alan her insanın karşısında “*daima şeker olmak zorunda*” (U: s. 183) kalmıştır. Piyasa/reklam/müşteri memnuniyeti ilişkilerini çağrıştıran “zorunda” olmak durumu dikkate değerdir. Sonunda o da Cebrail gibi hayallerine kavuşmadan ölüp gidecektir.

Romanın bir diğer hikâyesinde, şehrin kahkahadan gözyaşına çevirdiği, hatta paramparça ettiği Dayı’nın sesini duyarız. Duvarlarında geyik resimleri olan, her gece içli şarkıların söylendiği bir kahvenin sahibidir Dayı. Serseri kılıklı arkadaşlarıyla çilingir sofralarında vakit geçirmesine rağmen kitap okumayı bir gün bile ihmal etmez. Babasından, Radyoevi’ndeki Adam’dan aldığı bu alışkanlığı yeğenine de aşılamıştır; ona paket paket kitap taşır. Hasanım Ali diye hitap ettiği yeğeni, gün boyu gümbür gümbür kahkahalar atıp duran dayısına hayrandır.

Dayı’nın hikâyesi, romanın başında gördüğümüz neşeli kişiliğine zıt bir sonla biter. Şehrin birey üzerindeki etkisini en

trajik şekilde onun hikâyesinde okuruz. Dayı, bir gün gözünü koluna dikip bakar ve baktıkça da çürütür.* Kolu kesmek zorunda kalırlar. Çevresindekiler ne kadar engel olmak istese de bu durum diğer kolunun ve bacaklarının da başına gelir. Böyle parça parça eksildikçe, sonunda dünyaya benzediğini söyler Dayı, yani dünyanın “eksik bir yer” olduğunu “göstermeye” çalışır. Şehrin, diğerlerinde yarattığı ruhsal yarılma, Dayı’nın vücudunda gerçek bir parçalanma görüntüsüyle temsil edilir. Romanın sonunda, Dayı’nın kolsuz, bacaksız silindir gövdesinin çocukların elinde oyuncak olduğunu görürüz.

Uykuların Doğusu, bu üç trajik hikâye üzerine kuruludur, ama onları çoğaltan, genişleten ve farklı anlamlar yükleyen başka hikâyeler, eşyalar, durumlar da vardır. Bunların başında “radyo” gelir.

Radyo: Yalnızlığın yankısı

Uykuların Doğusu’nda sesle ilgili en önemli iki eşyanın radyo ve mızıka olduğunu söylemiştim. Radyo, anlatıcının hayatına babası yüzünden girer. Baba, romanın en sessiz kişisidir. Çocukluğu, babası Cebrail’in kuş hayalinin peşinde koşarken örselenmiş, sesini bir türlü bulamamıştır. Evlendikten sonra da durağan bir hayatın içine gömülür. Sesini, bütün gün dinlediği radyoya devretmiştir sanki. Bu tutkusunu oğluna da aşılar. Mezu niyet hediyesi radyo, Hasanım Ali’nin “ıssız çocukluğu”nu şenlendirir. İstasyonlar arasında koştururken dünyanın bütün seslerini odasında biriktirmekten tanrısal bir zevk duyar. Özellikle sabahları radyo sesiyle uyanmayı ve dünyaya “*uykuyla uyanıklığı birbirinden ayıran o sisli çizginin üzerinde*”n bakmayı çok sever. Sesler parça parça kulağına doldukça etrafını saran eşyayı da parça parça algılayan, öyle ki, insanlar da “*bir şeyleri gördükçe, o gördüğü şeyler kadar parça parça uyanıyor*” (U: s. 92) diye düşünen Hasanım Ali, yazacağı romanın yapısına da akta-

(*) Romanda Dayı’nın önce sol elinin serçeparmağının, sonra yüzükparmağının ve diğer el parmaklarının kararip kesilmesinin ardından koluna sıra gelir. (H.N.)

rır bu atmosferi... Daha önce de belirttiğim gibi, radyo sadece eşya olarak yer almaz romanda, onun yapısını da şekillendirir. *Uykuların Doğusu*, radyodan yayılan ses dalgaları gibi düzenlenmiştir. Roman, boşluktaki ses dalgalarını yakalayan ve yayan bir radyo kutusuna benzer. Kitabı dolduran başı sonu belirsiz hikâyeler, istasyonlar arasında rastgele gezerken kulağınıza çarpan konuşmaların yarattığı uğultuyu hatırlatır. Anlatıcı, çocukluğunda nasıl istasyonlar arasında hızla geçerken sesleri üst üste bindirmekten, bütün hayatı duyumsatan bir uğultu yaratmaktan hoşlanmışsa, büyüdüğünde ve kalemi bir istasyon arama düğmesi gibi kullanmış, hikâyeler arasında koştururken bunları parça parça, metne ekleyerek bir şehir uğultusu yaratmıştır. Bu yüzden radyo sesi, hem içeriğe yüklediği anlam, hem romanın tekniği, yani kurulma biçimi açısından önemlidir.

Radyo'nun ıssız ruhları genişleten etkisine karşı Radyoevi, bireyi ezen bürokrasinin simgesi olarak çıkar karşımıza. Hayatın serbest ve özgün tınlarına geçit vermeden sadece resmi sesleri duyuran bu devlet kurumu, yüksek tavanı, labirentlerle uzanan kunt yapısıyla romana Kafkaesk bir atmosfer katar. Kanlı baskınlara sahne olmuş eski bir kışla binasından bozma Radyoevi'nden, yalnızca amaca uygun, kontrol edilmiş sesler yayınlanabilir. Sesimizin otorite tarafından ayarlandığına bir gönderme olan bu durum Radyoevi'nin darbelerle ilişkisini de düşündürtür. Radyoevi'ndeki Adam'ın anons sırasında felaket efsaneleri okuyarak insanları sokağa dökmesi, bu otoriteye yöneltilmiş anarşik bir eylemdir.

Mızıka: Sesini bul!

Radyodan sonra romanda sesle ilgili en önemli unsur mızıkadır. Mızıka hayatın bireyi zorladığı anlarda girer romana. Mezarlıktan, yani ölümler diyarından çıkarılması, Orpheus'un ölümlü yenen lirini de çağrıştırmaktadır. Bu simgesel değeriyle mızıka bireyi düşmanın (şehrin) saldırısından koruyan, ona karşı koymasını sağlayan bir silaha dönüşür. Önce Radyoevi'ndeki Adam, koridorlarında mızıka çalarak kendisini aşağılamış bu

mekânda öcünü alır; sesiyle onları rahatsız ettikçe yeniden insanlığına kavuşur. Daha sonra ihtiyacı olana devredilmek üzere romanın diğer “yenik”lerin elinde dolaşır mızıka. Bu yönüyle dayanışmayı ve paylaşımı da vurgular. Ancak marifet ondan ses çıkarabilmektedir. Radyoevi’ndeki Adam mızıkayı boğulmaktan kurtardığı Cebrail’e, hasta yatağındaki Cebrail geceleri kendisi için kuşu arayan küçük oğluna, o da kolu kesilen dayısına götürmesi için anlatıcıya verecektir.

Mızıkayı en son anlatıcının romanı yazdığı masada görürüz. Yanından ayırmamıştır, ama Haydar’ın üstelemesine rağmen çalmayı hiç denemez. Bu durum dedelerinden ve babasından kopuşunu da simgeler. O sesini başka bir enstrümanla çıkarmayı denemektedir. Sarıldığı alet mızıka değil kalemdir. Dedelerinin, babasının, dayısının elinde dolaşıp duran mızıkayla uğraşmak yerine soluğunu harflere üfleme seçmiştir. Böyle bakıldığında mızıkayı doğru dürüst çalabilenin aslında sadece Hasanım Ali, yani anlatıcı olduğunu da söyleyebiliriz. O, hayatının anlamını yazıda bulmuş, yazarak ereğine ulaşmış, kuşu yakalamış, mızıkaya ses vermiştir. Kitabın tek kazananıdır. Tabii, bütün madunların da sesi olmak kaydıyla...

Mızıka, Haydar için de kurtarıcı bir rol oynar. Şehirdeki şiddet sahnelerine dayanamayıp çıldırmanın eşiğine geldiği bir anda, anlatıcı-yazarın masasındaki mızıkayı görür ve sakinleşir. Mızıka onu şehrin zulmü karşısında teskin eder.

Haydar: Bilinçaltının sesi

Anlatıcının içinde dayısının seslerini yankılatan “ikinci ben” dir Haydar. Bu yönüyle *Tutunamayanlar*’ın Olric’ini de hatırlatır. “[K]ahvecilik mesleğine mahkûm edilen eski bir hikâyeci” (U: s. 240) kılığındaki Dayı ise yeğenine hayat ve yazı üzerine ilk derslerini veren “zihinsel baba”dır diyebiliriz. Dili kullanmak, hikâye kurmak gibi edebi meseleler onun ağzından aktarılır. Haydar bu sesleri kaydetmiş bir bant gibi, romanı yazış sürecinde anlatıcının yanı başındadır.

Haydar, kronolojik olarak romanda ilk defa Dayı’nın kolla-

rı kesilince gözükür. Bu önemlidir; çünkü bundan sonra da romanda hep insanlığın aşağılandığı veya yardıma muhtaç kaldığı yerlerde çıkıp gelecektir. Radyoevi'ndeki Adam çaresizlikten ağlamaya başladığında örneğin, Haydar “*şehre meydan okuyan uzun boylu bir hayalet gibi*” (U: s. 6) çıkar ortaya. Ya da anlatıcının sözü tükettiği yerlerde, ona destek vermek ister gibi belirir. Anlatıcı onunla bakışarak, konuşarak kuvvetini topladıktan sonra yeniden yazmaya döner.

Hasanım Ali, eli-ayağı kesilmiş dayısını her ziyarete gittiğinde, kendisine güç vermesi için Haydar'ı da yanına alır. Son gidişinde, mahalledeki çocukların dayısının gövdesiyle top gibi oynadıklarını görünce ağlaya ağlaya eve koşar. Haydar da yanında koşmaktadır. Evin önüne geldiğinde aniden hızlanarak kapının dışında bırakır onu. Bu Haydar'dan da dayısından da ilk kopuşu, büyüme sürecinin ilk ciddi dönemecidir. Haydar'ı kendisinin dışında görmeye başladıktan sonra yazmaya oturur. Ancak, “*sen dayımın hikâyeler hakkında söylediği her şeyi aklında tutuyor ve gelip ikide bir bana hatırlatıyorsun*” (U: s. 230) dediği Haydar'a ihtiyacı vardır henüz. Bu yüzden sık sık ona metnini denetletir. Haydar, anlatıcının iç ile dış, yani kendisiyle şehir arasında bağ kurmasını sağlar. Tam da dayısının yapmak istediği gibi onun gözlerini dışarıya çevirir. Haydar'la son kez on yedinci bölümü bitirdikten sonra konuşur anlatıcı. Ondan, artık hikâyesine karışmamasını ister. Haydar'la konuştuğu sürece çocukluktan çıkamayacağını anlamıştır. Nitekim sorularına karşılık alamayan Haydar şehrin kalabalığında yok olur ve Hasanım Ali, nihayet dayısının hikâyesini yazmaya koyulur. Aslında dayısının hikâyesini yazmak için yola çıkan anlatıcının onun hikâyesini sürekli ertelemesini bir yetkinlik arayışı olarak da görebiliriz. Kendisini o kadar endişelendiren bu yetkinliğe ancak romanın sonunda ulaşmış gibidir. Tabii yarım kalmış son cümleyi kitabın ilk cümlesine bağladığımızda böylesine bir yetkinlik çizgisi de anlamını yitirecektir ama, bu kopuş, onun dayısının vesayetinden çıkması, yazar olarak benliğini kazanması ve kendi yolunda yürümeye başlaması da demektir.

Yürüyüş: Ayak sesleri

Uykuların Doğusu'nun “ses çıkaran” önemli bir izleği de “yürüyüş”tür. Baştan sona ayak sesleriyle dolu romanda bu yürüyüşlerin iki etkisi vardır: Adımlar bir yandan şehrin uyuyan hikâyelerini canlandırırken, bir yandan da bu hikâyelere tanık olan kişinin içindeki uğultuyu dindirip kendi sesini bulmasına yardım eder, yani olgunlaştırır. Bunaldıkları anlarda “ruhlarını biraz gezdirmek” için kendilerini sokağa atan, Radyoevi'ndeki Adam, Cebrail ve Badem Bıyıklı Adam, tıpkı birer “flaneur” gibi aydınlanma anlarını yürüdükleri sırada yaşarlar.

Bu yürüyüşlerde şehir, Sürrealist tablolar halinde geçer önümüzden. Merkezin “*pis kokulu ısıltı*”sından (U: s. 16) uzaklaştıkça sahte ışıklarının görünmez kıldığı yoksulluk, bütün vahşetiyle yüzeye çıkar. Toptaş, bu sayfalarda son derece şiirsel ve fantastik bir anlatımla şehrin toplumsal altyapısına arkeolojik bir kazı yapar adeta.

Radyoevi'ndeki Adam, şehrin cenderesinden kurtulmak amacıyla surlara doğru yürüdükçe, karşısına yeşil kırlar yerine tuhaf ve korkutucu sokaklar, perişan evler, öfke ve acı dolu insanlar çıkmıştır... Önce, sur diplerinde “*şehre doğru kıpkırmızı bir sesle*” küfür eden, “*ruhunda ve aklında ne kadar kırmızı varsa, bir hamlede hepsini kus*”an (U: s. 44) adamlar görünür. Gerçekte şehrin kustuğu bu adamların öfkeli sesleri, bütün şehri dolaşıp yankılanarak geri döner; orada muhatapları yoktur. Radyoevi'ndeki Adam yürümeyi sürdürür. Bu defa “*şehrin, hiç de şehre benzemeyen, oldukça acayip ve karmaşık bir semti*”ne düşer yolu. “[B]irer uğultu gibi duran geniş ağızlı karanlık çukurlar”ı (U: s. 46) görünce merkezde yaşadıkları hayatın rahatlığından utanç duyar.

Şiddet, yoksulluk ve acının çeşitli manzaralarıyla karşılaştığımız uzun yürüyüşü, mezarlığa açılan bir uçurumda sona erecektir. Bu uçurum, yaşadığımız hayatın metaforu gibidir. Aynı zamanda merkezle çeper arasındaki kapanmaz mesafeyi de vurgular. Uçurumun bir cehennem alegorisiyle anlatılması, oraya meşakkatli bir yürüyüşle inilmesi Dante'nin *İlahi*

Komedyası'nı da çağırıştırır. Bu uçurumda atılan her adım şehrin altını biraz daha oyar. Işıltılı vitrin, her an çöküverecekmiş gibi sallanıp durur üzerinde. Şehir, yiyip tükettiklerini bu çukura püskürttükçe kendi temellerini de çürütmektedir sanki. Uçurumdan yükselen kamçı sesleri, karanlık kuyuların dibinden yardım isteyen çocuk sesleri, ihtiyarların pörsümüş nefesleri, kuru kafalarla konuşan kadınlar... yoksulluğun cehennemî uğultusunu şehre doğru yayarlar.

Buna bağlı olarak *Uykuların Doğusu*'nun en önemli seslerinden birinin “yoksulluğun sesleri” olduğunu söyleyebilirim. Türk edebiyatında sıkça işlenmiş olan göç ve yoksulluk temaları, özellikle Radyoevi'ndeki Adam ile Cebrail Dede'nin hikâyelerinde dillenir. Anadolu'dan ısıltılı hayallerle yola çıkanları taşıyan mavi otobüsün şehre girer girmez sel sularına batması, çok anlamlı bir metafordur. Bu insanların, yıkılmış şehre bakarken duydukları korku ise neredeyse “*birer mahalle kadar geniş*”tir. (U: s. 128) Bu benzetmeyle yazar, onların şehir kenarına kuracakları korku dolu mahalleleri de sezdirmektedir sanki.

Radyoevi'ndeki Adam'ın uzun yürüyüşünde özellikle iki ses işler içimize: Yoksulluğun sesi ve Kamçılı Adam'ın elinden yükselen şiddetin sesi... Bu ikincisiyle birlikte roman “kırılmış kemik sesleri”yle dolar. Kamçılı Adam, insanların köle gibi çalıştığı karanlık ve kasvetli bir yer olan atayadığı'nın âmiridir. Sokaklarda yol kesen çocukların irkiltici şiddeti, ondan, yani iktidardan geldiğinde daha da yakıcı bir hâl alır. Uçurumun dibindeki mezarlık, işkenceyle yönetilen atayadığı'ndan taşınan ölümlerle doludur. Baskıcı yönetimlerin bir alegorisi diyebileceğimiz bu sayfalarda romanın en iç acıtıcı sesleri yükselir.

Her adımda romana başka bir görüntü, başka bir hikâye taşıyan Radyoevi'ndeki Adam ile Badem Bıyıklı Adam'ın yürüyüşleri, bir yönüyle de eski zaman dervişlerinin, hayatın anlamını bulmak için bir hırka-bir lokma yola düşmelerine benzer. Özellikle Radyoevi'ndeki Adam'ın yürüyüşü, masalların evden çıkma, uzun bir yol kat etme, aradığını bulma ve eve değişmiş olarak dönme izliğini birebir örneklemektedir. Cebrail'in modern şehir nimetlerinin dindirmediği susuzluğunu gidermek için ge-

ne bir eski zaman dervişı gibi malını mülkünü terk ederek yollara düşmesi ve hayatın anlamını simgeleyen kuş'u aramaya başlaması da aynı şekilde masalların yapısıyla koşutluk taşır.

Kuş: Kanat sesleri

Roman boyunca uçan, kaçan, ele geçmeyen bir kuş vardır *Uykuların Doğusu*'nda. Öyle ki Cebrail'in bir süre sonra işi gücü bırakıp bir kuşun peşine düşmesini hiç yadırgamayız. Bu arayışla birlikte romanı kanat sesleriyle dolduran kuşlar daha derin bir anlam kazanırlar. Şehre girdiğinde gördüğü manzara karşısında Cebrail'in hayalleri bir "*bir kuş sürüsü gibi*" (U: s. 129) uçup gitmiştir. Bu durum Cebrail'in ileride peşine düşeceği kuşu da ele geçiremeyeceğini sezdirir bize. Bu kuş, "*hemen herkesin gizliden gizliye yaşadığı, insanlığın başlangıcından beri bir türlü yok edilemeyen*" bir hastalığı, "*hayatını masala dönüştürmek*" gibi "*tuhaf bir eğilim*"i simgeler romanda. Öyle bir hastalıktır ki bu, "*karın doyurma çabasının ağırlığı altında pestil gibi ezilse ve yıllarca ortalıkta gözükmeyip unutulsa da, günü saati gelince ne yapar eder, bir şekilde nükseder.*" (U: s. 192) Ancak bu arzuyu tatmin etmek, yani kuşu yakalamak hiç kolay değildir, hatta imkânsızdır. Çünkü kuş, yaklaşıldıkça kaçır; yok olmaz da başka şeye dönüşür. Kendisini yakalamak isteyen insanı, dönüştüğü şeyin içinden seyreder. Kamçılı Adam'ın odasındaki doldurulmuş kuşun, insanlıktan yardım istercesine bakması da bu çabanın beyhudeliğine işaretler. Ya da en azından insanın kendi benliğini bulmak için önce özgürleşmesi gerektiğini vurgular. Kuş bir zorbanın elinde tutsak olduğu sürece bu özgürleşmenin gerçekleşmeyeceğini gösterir. Bu bölümü okuduktan sonra, sadece Cebrail'in değil, kuşu arayan hiç kimse- nin bu düzende hayallerine kavuşamayacağını düşünürüz.

İlginçtir ki, romanda erkeklerin hayallerine kavuşmasını engelleyen sadece dış dünyanın otoriter güçleri değil, aynı zamanda evdeki kadınlardır. Bu noktada, *Uykuların Doğusu*'ndan yükselen seslerden birinin de "kadın dırdırı" olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Kadın sesleri

Romanda kadınların hemen hemen hiç rolü yoktur diyebilirim. Daha doğrusu hepsi kocalarını anlamayan “dırdırcı” eşler olmaktan öteye geçmezler. Son derece pratik, dünyevi kişiler olan bu kadınların bütün hayatı evlerini çekip çevirmek, çocuklarını yetiştirmekle sınırlıdır. İç dünyaları, hayalleri yoktur veya bize gösterilmez. Anlatıcının annesi, romanın biricik aşk hikâyesinin kahramanı olduğu halde duygularına hiç yer verilmemiştir. Aslında genel olarak Toptaş’ın romanlarında kadınların iç dünyasına bakılmadığını söyleyebiliriz. *Uykuların Doğusu*’nun kadınları hiçbir ruhsal ve zihinsel derinlik taşımadıkları gibi, varlığın sınırlarını aşmak isteyen erkeklere de ayakbağı olurlar. Radyoevi’ndeki Adam’ın karısı bunalıma girmiş kocasına bir de hocaları, büyücüleri musallat ederek evden kaçıır. Cebrail’in karısı, ısıltılı umutlarla şehre gitmek isteyen kocasına engel olmak istemiştir. Şehirde ev, iş sahibi olduktan sonra bu defa da hayallerinin peşine düşmesine tepki gösterir. Badem Bıyıklı Adam, karısıyla üç yıl boyunca kavga ettikten sonra boşanmıştır. Dayının karısı, ondaki derinliği anlayamayacak kadar yüzeysel ve bencildir. Bütün bu kadınlar ancak onlardan “*uzaklaştıkça güzelleşi*”rler. (U: s. 221)

Kadına bağlı olarak aşk teması da girer romana. Tek aşk hikâyesinin kahramanı, anlatıcının babasıdır. Bu sessiz ve masalsız adam, âşık olunca yaşadığı kısacık mutluluğun ardından gene eski yalnızlığına gömülür. Aşkın hayatı değiştiremediğini gösteren bu hikâyeyle romantik edebiyatın da içi boşaltılmış olur. Romanın sağduyusu olan Dayı’nın cümleleriyle bu bakış açısı daha da pekiştirilir: “*aşk denen zımbırtı bir çeşit büyülenmedir ve büyülenme ânında herkes ister istemez papağana dönüşür*” (U: s. 222) diyen Dayı’ya göre, aşkın asıl zararı gözü kör etmesinin yanı sıra kulağı da “sağırlaştırması”dır. Evlilik ise erkeği körelten, hayallerini kurutan bir kurumdur, ayağı suya erdirir.

Su sesleri

Uykuların Doğusu'nda su sesleri de önemli bir yer tutar. Yağmur şırıltısı, sel gürültüsü, gözyaşı damlaları... ile romanda hiç durmayan bir su akar gider. Bazen hırçın, bazen hüznendirici, bazen arındırıcı olan suyun en etkili sahnesi sel felaketidir. Akla hemen yeryüzünü kötülüklerden arındırmak için başlayan Nuh tufanını getiren bu sayfalar, bize şehrin kirlerini de çağrıştırır. Büyük şehir kirinden, pasından ancak böyle bir sel felaketiyle arınabilecektir. Oysa sular çekildiğinde ortaya çıkan çamurlu bir enkazdır. Bu durum, adaletsizliğe ve yoksulluğa batmış şehirlerin “temizlenemez” dokusuna da işaret olabilir.

Romanda uzun uzun anlatılan selin günlük hayatın ritmini bozması, bütün şehri sarması, zarar-ziyan vermesi, kapılara dayanıp insanları evden çıkamaz hâle getirmesi, darbe dönemlerinin alegorisi olarak da okunabilir. O kapılara çarptıkça şehrin her yanı zangırdamış, her evi korku sarmıştır. Bu sarsıntıdan sonra yönler birbirine karışır, insanlar nereye gideceğini, nereye bakacağını bilemez olur. Yağmur sularıyla sürüklenirken korunmak için şemsiye tutan cesetler ise öldüklerini bile fark etmeyen gafil/bilinçsiz şehir halkını simgelemektedir sanki.

Romanın başında Haydar, anlatıcının hikâye yazacağını öğrenince ürkererek kaçır ve şehrin ahalisini “*kaçın yağmur yağacak*” (U: s. 7) diye uyarır. Anlatıcı, Haydar'ın yağmur kehanetini ilkin içinde duyar, kokusunu alır, sonra kaleme sarılır. Derken, yağmur başlar... Yağmur sesi ve su uyandırır, arındırır. Hikâye yazmakla yağmur yağdırmak arasında böyle bir metaforik ilişki kurulabilir. Ancak Haydar'ın ikazını kimse duymaz, duysa da umursamaz. Bunu, metnin iletisinin alıcıya ulaşır ulaşamayacağına dair bir karamsarlık olarak yorumlamak da mümkündür.

Kırmızı: Uyarı sinyali

Romanda yağmur gibi uyarıcı bir başka ses daha vardır: Kırmızı. Bu renk romanda çok sık değil, ama dikkate değer durum-

larda kullanılmıştır. Bir uyandırma fişegi gibi ara ara patlar metinde. Sur dibindeki sarhoşlar, “şehre doğru kıpkırmızı bir sesle” (U: s. 44) küfür eder ve ruhlarındaki bütün kırmızılıkları kusarlarken örneğin, kırmızı kenara itilmiş bu insanların öfkelerini simgeler. Yoksul evlerin pencerelerde “açlıktan çığırışan kırmızı çocuk yüzleri” (U: s. 46-47) ise evlerde biriken şiddeti sezdirir. Grilerin ve siyahların hâkim olduğu bu tozlu bölgede ara sıra parlayan tek renk kırmızıdır. Bunlar şehri çepçevre sarmış acıya ve öfkeye işaret eden bir “dikkat” ışığıdır. Bir uyarı sinyali gibi yanıp durur roman içinde.

Cebrail’in aradığı kuşun gözü kırmızıdır. Kırbaçlı Adam’ın bürosundaki doldurulmuş kuşun gözü de öyle. Bu tutsak kuş, “[b]akışlarında biriken kıpkırmızı bir sesle, ey insanoğlu, elini uzat ve beni kurtar” (U: s. 81) diye konuştuğunda, “sesi kırmızı bir sessizlik halinde” (U: s. 81-82) her yere yayılır. Bu mekânın şiddeti ve işkenceyi temsil eden otoriteye ait olması ve kuşun doldurulmuş hali, yani cansızlığı çevresine saçtığı kırmızılıkla birleşince insanlık için bir tehlikeye işaret eder.

Parçalanma: Ses kırılmaları

Romanda bütün bu hikâyeler bize parça parça aktarılır. Bir yanda başı sonu belirsiz hikâyeler, öbür yanda yazma zamanı ile yazılan zaman arasındaki geçişlerde ortaya çıkan Haydar, romanın bütünlüğünü kırar, onu başlarken biten biterken başlayan sisli bir döngüye çevirir. Tıpkı anlatıcının radyo sesiyle uyandığında çevresini parça parça idrak etmesi gibi, roman karşısında okurun algısı da parçalanmıştır. Neyi nasıl okuyacağı konusunda son âna kadar tedirginlik duyar. Metindeki parçaları birleştirmek ve derin anlamı kavramak konusunda kendini eksik ve yetersiz hisseder. Daha doğrusu, böylesi “bütünlüklü” bir kavrayışın imkânsızlığını duyumsar. Çünkü insan “gördüğü şeylerin toplamı kadar uyanık, görmediği şeylerin sonsuzluğu kadar uykuda”dır. “Var olan her şeyi asla aynı anda göremeyeceğimize göre” de uyanmanın “hiç mi hiç sonu yok”tur. (U: s. 92)

Soyut ve metaforik düzlemdeki bu parçalanma nihayet somut bir karşılık da bulur romanda. Dayı'nın bedeni okurun gözleri önünde parçalanır. Daha doğrusu Dayı, bedenine bakarak onu çürütür ve parça parça kopmasına neden olur. Gövdeyi şehrin metaforu olarak alırsak, dayının onu bakarak çürütmesi önemlidir. Dayı, şehrin ve yaşadığı hayatın gerçeklerine “uyanmış”tır. Bu noktaya ulaştığında artık gövdesinin bütünlüğünü koruyamaz ve dağılır. Başka bir deyişle, parçalanmanın bilinç düzeyiyle ilgisi vardır. Aslında herkes kolunu bacağını büyük şehrin cenderesine kaptırmıştır, ama bunun farkında değildir. Dayı, kendini kurtarabilmek için onları kurban edercesine koparıp atmaya çalışır.

Gövde, insanın mekânıdır. Dayı, yeğeniyle konuşurken gövdeyi “zaman”a ve “uğultulu bir tesadüf”e ve “başkaları”na benzetir. Bu yüzden gövdesindeki parçalanma, zamanın durması, uğultunun dinmesi ve başkaları olmaktan çıkıp kendine dönmesi anlamına da gelir. Romanın bir başka yerinde ise gövdeyi hareketle özdeşleştirir Dayı. Ona göre, “[d]ünyanın ağırlığını daha az hissedebilmek” için “insanın gövdesi ve düşüncesi sürekli hareket halinde olmalı”dır. (U: s. 237) Bu açıdan gövdesini kol-suz ve bacaksız bırakması önemlidir. Kendi istediğince hareket edemediği bu anlamsız hayattan çekip gitme yöntemi gövdesinin sahte devinimini durdurmaktır sanki. Kollarını, bacaklarını bir kukla gibi hareket ettiren şehrin elinden ipleri çekip almıştır. Böylece, “insanların varlığını eksilterek onları tamammış gibi gösteren şehrin abuk sabuk görüntüleri”ni (U: s. 230) gizleyen örtüyü de sıyrıp atmıştır.

Şehir, romanda “gövdesi gözükmeyen sinsi bir canavar” (U: s. 45) olarak betimlenir. Böylece, Dayı'nın kol ve bacaklarının kesilerek sadece gövdeye indirgenmesi ile gövdesiz şehir arasında paralellik kurmamız da mümkünleşir. Bu durum, bir anlamda şehrin gövdesini kazanması, yani gerçek varlığıyla görünürleşmesi demektir. “Kurban”ın “yenmiş” gövdesi üzerinden şehrin canavarlığı metaforik düzlemde somutlaştırılır. Dayının gövdesi daha sonra çocukların eline düşer. Onunla bir top gibi oynarlar. Çocukluk ve masumiyetin, şehir merkezinde vah-

şete dönüştürülmesi de önemli bir kaydırmadır. Tıpkı “medeniyet dışı” vahşi adalar gibi, çok gelişmiş, büyümüş, ancak büyürken insanı unufak etmiş metropoller de birer vahşet mekânıdır artık. Bu durum, çocukların kültürel masumiyeti ile içgüdüsel vahşeti arasındaki çatışmayla yansıtılır.

Dayının vücudunun parçalanması, Radyoevi’ndeki Adam’ın kuyruğunun çıkmasından sonra romandaki ikinci grotesk durumdur. İkisi de şehirde insanın bütünlüğünü ve anlamını yitirmesini simgeler. Ve bu durumda yapacak tek şey kalır: Ağlamak.

Ağlamak: Çaresizliğin sesi

Romandaki seslerden en hüzünlüsü, insanın ve insanlığın tükendiği yerde başlayan ağlama sesidir. Romanın bütün “kaybeden”leri, yitirilenin ardından içli içli ağlar. Ağlamak bu kaybın soyluca ikrarı gibidir ve bu yönüyle iyileştiricidir de. Radyoevi’ndeki adam, uğradığı haksızlığa; Cebrail, son günlerini yaşarken kuşu hâlâ bulamamış olmasına; Dayı, tükenmişliğine gözyaşı döker. Ve hepsi adına bir genç kız gözlerinden yaş yerine taş akıta akıta ağlar. Genç kızın bu mucizevî ağlayışının eğlencelik bir gösteriye dönüştürülmesi ise, kapitalizmin merkezi olan büyük şehirlerde gözyaşının bile ticarileştirilmesine eleştirel bir atıftır.

Yazmak: Kalem sesleri

Son olarak, *Uykuların Doğusu*’nun çıkardığı seslerden en önemlisinin Toptaş’ın yazı sanatı üzerine düşünceleri olduğunu söyleyeceğim. *Uykuların Doğusu* da kitap olarak Toptaş’ın Türk edebiyatına eklediği bir “ses”tir. Üstkurmaca tekniğiyle yazılan romanda Toptaş, hikâye anlatmak konusunu doğrudan doğruya temalaştırmıştır. Bu yönüyle roman, Toptaş’ın edebiyat anlayışının manifestosu olarak da okunabilir. Yazının sınırları, yazmanın anlamı üzerine söyledikleri aynı zamanda *Uykuların Doğusu*’nun nasıl okunması gerektiğini gösteren bir kılavuz gibidir de. Bir söyleşisinde Toptaş, yazdıkları içinde özel bir ye-

re koyduğu bu kitabın, kendi başına “roman sanatına bir selam” olduğunu ifade etmiştir.⁵

Romanda hikâye anlatma sanatı, “hayatı anlamlı kılmanın başlıca yollarından biri” olarak nitelenir. Bu hikâyeler, “kendimizin dışında başka insanların da var olduğunu bildiğimiz” süreçte devam edecektir. Yani hikâye anlatmak başkalarının varlığını görmektir; daha doğrusu “görünmeyeni görünür kılmak”tır. Ancak, edebiyatın sahip olduğunu vehmettiği bir tuzağa karşı da uyanık durmalıdır: Gerçek, hiçbir zaman tam olarak anlaşılamaz ve anlatılamaz çünkü. Bu yüzden yazarken de gölgeli ve eksik bir dil tutturmak, “insanın en büyük yarası” (U: s. 241) akıldan uzak durmak gerekir.

Dayı’nın ağzından dile getirilen bu meseleler, anlatıcının roman yazarak “kendini bulma” sürecine paralel olarak işlenir. Bu anlamda *Uykuların Doğusu* da bir büyüme ve olgunlaşma işaretidir. Romanın sonuna yaklaşırken Haydar’a “bu sefer bana yazdığım hikâye hakkında bir şey sorma olur mu” (U: s. 229) demesi anlatıcıdaki bağımsızlaşmayı ifade eder. Hasanım Ali, bize dedelerinin, babasının ve dayısının hikâyesini yazmaktadır ama, aslında anlattığı kendi yazarlık yolculuğudur. Haydar’a da itiraf ettiği gibi, bu roman onu korkularıyla yüzleştirmiştir. O da bu “içsel yürüyüş”le olgunlaşmış, edebi babası diyebileceğimiz dayısıyla Haydar üzerinden hesaplaşmış ve kendi sesini bulmuştur. *Uykuların Doğusu* bu sesin somutlaşmış halidir.

Yazıdan söz açmışken “okuma” sesine de değinmeden geçmeyelim. *Uykuların Doğusu*’ndan kitap okuyan dudakların kıpırtısı da duyulur yer yer. Özellikle Radyoevi’ndeki Adam, sahifalardan aldığı tuhaf kitapları gözümüzün önünde okurken bizi de onların içindeki maceralara çeker. Kitabın romandaki işlevi, hem hayatın sıkıntılarına dayanma gücü vermesi, hem de “öteki sesler”e karşı uyarıcı olmasıdır. Radyoevi’ndeki Adam, şehirdeki uzun yürüyüşünden döndükten sonra, artık farklı bir gözle baktığı bu toplumda yer almaktan vazgeç-

5 “Uykuların Doğusu’ndaki Her Görüntü Bir Çeşit Yanlış Uyanıştır Aslında”, Söyleşi: Neslihan Gürel, *Varlık Kitap eki*, Aralık 2005, Sayı 163, s. 2.

miş, kitaplara sığınmıştır. Böylece kitaplar arasında ikinci bir yolculuğa başlar. Ancak, okudukları yine parçalanmış, kaybetmiş, yitik insanların hikâyeleridir. Bir zamanlar kendisini zelileştirmiş olan Radyoevi'nden intikamını da kitaplar sayesinde alır. Sel günlerinde anons yaparken, yüzyıllar öncesinin benzer felaketini anlatan bir kitap okur. Aynı anda “*şehrin içinden yarıyolda patlamasını andıran dev bir uğultu*” (U: s. 114) yükselir. Duyduklarına dayanamayan dinleyiciler sokaklara dökülmüştür. Bu durumu, kitabın insanları harekete getiren gücü olarak yorumlamak da mümkündür.

Romanda şehirle ve kendisiyle derdi olan herkes kitap okur. Kitap sadece Cebrail'in hayatında yer almaz. Duyarak, dinleyerek, bakarak uyanan Cebrail, sözlü kültürü temsil eder. Böylece dedelerinden yazılı ve sözlü kültürü birarada devralan anlatıcı romanında her ikisini birden kullanır. Ve ortaya, modern hayatın birey üzerinde yarattığı sıkıntıları (Beckett) doğunun sesiyle (Şehrazat) dile getiren *Uykuların Doğusu* çıkar.⁶

Sonuç olarak yinelersek, *Uykuların Doğusu*, kelime seçimin-den başlayarak, cümlelerin kuruluş biçimine, ritmik tekrarlarına ve metnin uğultulu kurgusuna kadar “ses” ekseninde dönen bir romandır, diyebiliriz. Hatta iletişiyle de okura bir uyandırma sinyali gönderir; yazarının dediği gibi, bütünüyle bir “*Kalkın ey gafiller!*” haykırışı yayar.⁷ Ancak hiçbir romanı, üstelik *Uykuların Doğusu* gibi çok katmanlı bir romanı bir yönden ele alıp yorumlamak, bizi o roman hakkında tamamlanmış bir düşünceye ulaştıramaz. Yorumlarımız da *Uykuların Doğusu*'nun dönüp duran helezonları gibi bittiği yerde yenisini başlatan, farklı seslere geçiş sağlayan bir basamak olabilir sadece. Ben bu yazıda *Uykuların Doğusu*'nu ses izleği üzerinden okumaya çalıştım. Romanın dili, kurgusu ve iletişiyle çıkardığı ses'lere ana hatlarıyla dikkati çekmek istedim. Harflerle beste yaptığını söyleyen bir yazar için böyle bir okuma-

6 “Şehrazat ile Beckett'ın Evliliğinden Doğmuş Bir Çocuğum”, Söyleşi: Ethem Baran, *Kitap Zamanı*, 7 Eylül 2009, s. 16.

7 “Uykuların Doğusu Aynı Zamanda ‘Kalkın Ey Gafiller!’ Cümlesidir”, Söyleşi: Erdem Öztö, *Cumhuriyet Kitap*, sayı 817, 13 Ekim 2005, s.20.

nın çok da yanlış olmadığını düşünüyorum. Ancak *Uykuların Doğusu*, başında da söylediğim gibi, sadece bunlarla sınırlı değil; yoğun ve derin yapısıyla çok daha ayrıntılı incelemeler için kışkırtan bir roman.

... oysa ben çirkinliğin bile zedelenmesine razı değilim, hayır, bu ilişki bahçıvanını eğiten vahşi bir bahçe gibi kendiliğinden gelişmeli, diyordum kendi kendime. O kadar ki, ben yalnızca bu kendiliğindenliğin gözü pek koruyucusu olmalı, hep onunla onu etkileyebilecek şeylerin arasında durmalı ve olabirlikleri yoklaya yoklaya ilerleyecek olan bu ilişkinin alacakaranlık sularında, kaybolduğumun farkına bile varmadan, sessiz sedasız kaybolmalıyım, diyordum.

Bin Hüzünlü Haz

Uykuların Doğusu ve Bir Memur Portresi

FARUK DUMAN

Çoğu eleştirmen, kendisine özgürce çalışma olanağı veren, kendisini esinleyen yapıtlar üzerinde çalışmayı yeğliyor. Zira, hakkında bir şeyler söylenebilecek yapıtı ya da yazarı bulmak günümüzde zorlaştı epey. Böyle yazarlar ne yazık ki birer samanlık iğnesidirler artık. Ben bir eleştirmen değilim, bu nedenle burada Hasan Ali Toptaş'ın son romanı *Uykuların Doğusu*'ndan özgürce söz edeceğim ama onu bütünüyle ele almaya çağım.

Romanı ilk okuduğum günden bu yana zihnimde parçalara ayırıyorum ve her bir parçayı kendi içinde değerlendiriyorum. Bu onun bütünsel bir yapısı olmamasından değil, onu bir imge olarak biçimlendiren benim kendi zihnimden kaynaklanıyor. Ama biliyorsunuz, kitapların da zihinleri vardır ve bizde oluşturdukları imajın bir bölümünü orada kendileri kurarlar.

Şimdilik, *Uykuların Doğusu*'nun genel yapısı hakkında şunu söyleyeyim: Bu roman, yazarının içindeki asıl meseleyi, yani yazının başlı başına bir varlık olduğunu –yani benzeri bulunmayan bir ürün, bir keşif olarak yazının dünyamıza kazandırılmış yeni bir nesne olduğunu– ve bu anlamda yine de onun varlığından söz etmenin olanaksız olduğunu gösteriyor. Çünkü yazı, başladığı yerde biten, bittiği yerde yeniden başlayan, bi-

çime sığmaz, sonsuz bir uğraştır, hem yazar, hem de okur için böyledir. Ne ki, belki okurlar için hayal kırıklığı yaratabilir bu, bir romanı, ya da bir öyküyü bitirdiğinizde onun sizin için yaşayan yanını öldürmüş olursunuz. Edebiyat, yazar için, bu anlamda acı vericidir.

Yazı, *Uykuların Doğusu* açısından, Augustinus'un zaman algısına benzer: "Zamanın ne olduğunu sorarsanız, bunu bilmiyorum, ama sormazsanız biliyorum," der Augustinus. Bunu bir tanımlama zorunluluğu ile de söyler kuşkusuz, ama bu zorunluluk, bir yanıyla belki zaman karşısında alınabilecek en mantıklı tutumu da sergilemiş olur. Zaman yoktur. Geride kalmış, yani geçmiş zaman zaten yoktur. Onu ancak, onlar da birer nesne sayılabilirlerse, zihnimizde kalmış anılarda görebiliriz. Gelecek zaman ki henüz gelmemiştir, bu anlamda onun varlığından da söz edilemez. Öyleyse elimizde yalnızca şimdiki zaman kalıyor ki onu tespit etmemiz de olanaksızdır. Zira geçmiş zamana dâhil edilemeyecek bir zaman parçasını elde tutabilmek olanaksızdır.

Uykuların Doğusu, bu anlamda yazarın sonsuz yazı evreninden bir parça sunar bize. Geçmişten, gelecekte ve şimdiki zamandan söz ederek, kendisinden söz edebilmenin yöntemini yine kendisi verir bize. Böylece ondan ancak onu parçalara ayırarak söz edebiliriz. Bu nedenle ben ancak kitabın ilk kişisinden, görevsiz radyo memurundan söz edeceğim böylece.

Yine de, buna geçmeden önce, Hasan Ali Toptaş'ın yazarlığının bende uyandırdığı düşüncelere kısaca değineyim. Yine burada, söylediğim hiçbir şeyden emin olmadığımı belirtmem gerek yok sanırım. Şu düşünce bana doğru gibi geliyor: Toptaş'ın, bir yazar olarak ne olduğunu, onun nasıl bir yazar olduğunu belirtmeye kalkışmak güç bir iştir. Bugüne kadar onun hakkında pek çok yazı yazıldı. Kitapları hakkında yapılan tespitlerin çoğuna katılamayacağım. Örneğin, postmodernlik durumu: Toptaş'ın kitapları söz konusu olduğunda postmodernlik bu romanların formunu, bu formların dış görünüşlerini tanımlamada işimizi kolaylaştırabilir, ama açıklamaz. Bir yorumdan öteye gitmez, bu nedenle o romanları raptetmek amacıyla yazılmış bu yazılar aslında okuru bağlamamalıdır. Zaten

öncü açıklamaları bir yana bırakacak olursak, postmodern Avrupalıların kitapları aslında sağlam biçimsel ölçülerle yazılmışlardır. Bende uyandırdıkları izlenim böyledir; kitaplarına hâkim durumdadırlar. Yani postmodern edebiyat, süreç içinde politik bir bilince dönüşmüştür. Bu yönelim Hasan Ali’de yoktur; onun postmodernle karıştırılması bence yarattığı dilsel yanılsamadan gelmektedir. Bunun yerine, belki, onu destan geleneğine bağlamak gerekecek, ama bu da yalnızca yarattığı izlenim orada daha güçlü görüneceğinden olacak.

Buna bağlı olarak, sözgelimi “öteki”lik durumu: *Uykuların Doğusu*, ya da *Bin Hüzünlü Haz*’ın toplumun “öteki”lerini anlattığı doğru mudur? Bunun, açıkça Hasan Ali’nin romanlarının anlaşılmamış olmaktan kaynaklandığını belirtmek isterim. Zira, bu romanların çizdiği tabloda zaten herkes birbirinin ötekisidir ve yazarın bizim toplumumuza yönelik böyle açık bir göndermede bulunduğunu savunmak doğru olmaz. Bu romanların yarattığı kişiler aslında uyumsuzdurlar ama bu politik bir tutum olmaktan çok onların varoluş biçimidir; ya *Uykuların Doğusu*’ndaki dayı gibi giderek küçülmeyi, bu yolla yok olmayı seçer, dönüşüm geçirirler, ya da kente, kentin sembolize ettiği kalabalığa karışarak, yani uyum göstererek bir anlamda yine kendilerini görünmez, gölgesiz kılarlar. Her iki durumda da çatışmayı göze almadıklarını görüyoruz.

Yine bir başka yanılgı, Hasan Ali Toptaş’ın romanlarının fantastik özellikler taşıdığı ya da “masalsı atmosfer” yarattıkları yönünde. Aslında bu, yanılgıların bana göre en keyiflisi: Zira, Hasan Ali Toptaş, romanlarını kuruyor; öyle ki, zaten bütünüyle kendisine ait bir roman dünyası yaratıyor ve virgülüne dokunamıyorsunuz. Dilin her alanına uzanıyor ve günlük yaşamda kullanırken farkına bile varmadığımız kimi abartıları, ya da kullanımdan düşmüş kimi sözcükleri arayıp metni için yeniden yaratıyor. Yani aslında elbette çağdaş ve zengin bir edebiyat yaratıyor. Ama salt kendisi için kurduğu ahenkli dilsel dünya okura masalları anımsatıyor. Ama okura. Eleştirmene değil. Fantastik olma durumu ise şiirsel imgelerle ilgilidir ve bu konuya daha sonra değineceğim.

Yine de, elbette bu romanlar üzerinde sonsuzca yorum yapılabilir. Ve, benimkisi dâhil, bu yorumlar, okumalar, Hasan Ali'yi, o iyi bir yazar olduğu için, hiçbir biçimde ilgilendirmez. Diyeceğim, Hasan Ali Toptaş söz konusu olduğunda, onun nasıl bir yazar olmadığını söylemekle başlamak en iyisidir. Zira bu sayede onun nasıl bir yazar olduğunu söylemek suçunu işlememiş olacağız.

* * *

Başladığı yerde biten ve bittiği yerde başlayan *Uykuların Doğusu*'nun, ne anlattığı sorulabilir. Gerçi bu romanın bize Hasan Ali Toptaş'ın roman görüşünü anlatmış olması bana göre yeterlidir, hatta yazar bir yerde, “biz sürekli, sınırlarını algılayamadığımız kocaman bir uykunun içinde uyuyup uyanıyoruz,” (U: s. 92) diyerek dünyamız hakkında olduğu kadar “yazı” dediğimiz şey hakkında da bize bir fikir verir ama yine de, özellikle romanın ilk hikâyesinin sonrakilerden ayrılarak başlı başına ele alınabileceğini düşündüm.

Hikâye kısaca, elinde atama emriyle geldiği ve radyo evindeki görevine başladığı bir taşra kentinde, amirleri tarafından kendisine göreceği bir iş, bir uğraş verilmeyen bir adamı anlatır. Kendisine bir iş verilmesi için amirlerinin kapısını her gün yalvar yakar çalan bu adam, –oysa maaşı tıkr tıkr işlemektedir, belasını mı istemektedir?– başlangıçta kendisi hakkında iki ayrı şey düşünmemize neden olur: İlki, bu adam sıkı ahlâkçılığı temsil eder; ikincisi, apaçık uyumsuzdur ve bütün sorun bu uyumsuzluktan kaynaklanır. Yine de, onu anlayabilmek için moda deyimle “öteki” memurları daha yakından tanımamız gerekecektir.

Bu genel memur tipi için bugün iş dünyasının “ofis” demekle alıştığı yer, işyeri, ya da eskilerin deyişiyle “daire” tanımlaması üzerinde durulmalı. *Uykuların Doğusu*'nun kahramanı olan radyo memurunu ayırdığımı yeniden belirteyim.

Daire, memurun günlük yaşamının dönüp durduğu çemberin içini ifade eder. Memur, yaşamını orada geçirdiği için, eviyle dairesi arasında gidip gelişini de ikinci bir daire kabul ederse, bilirsiniz, oturduğu ev de, asıl, ailesiyle paylaştığı dairesi-

dir onun, böylece dönüp durma, değişmez, sapmaz bir çemberin içinde yaşama durumu, aslında memurun hem fiziksel, hem de duyuşsal yaşamını pek güzel anlatır. Memur, ne yazık ki bu çemberin içinden çıkamaz. Bu nedenle, onu asıl memurlaştıran şeyin işte bu dairesel yapı oluğu pekâlâ söylenebilir. Evinde çıkar, aynı yolları kullanarak iş yerine, ikinci dairesine gider. Sürekli yinelenen işlerini, yani aynı kapsam içinde dönüp duran uğraşını gerçekleştirir, mesai saatinin bitiminde yine aynı yolları kullanarak evine, asıl dairesine döner ve orada da yinelenen işlerini görür ve uyur. Günlük yaşamı, bir daireye dönüşmüştür böylece. Bu nedenle, ailesiyle birlikte yaşadığı dairede gördüğü işler de zaman içinde bir göreve dönüşmüştür. Sözgelimi, devletin kendisine armağan ettiği yıllık takım elbiseyi temiz tutmak, onun kendi dairesinde gördüğü işlerden biridir. Bu davranışın bana göre, devrim yıllarından kalma hoş bir alışkanlık olduğunu belirtmeden geçemeyeceğim. Ama aile giderlerinin hesaplanması, taksitlerin ve faturaların ödenmesi, hanıma ve çocuklara alınacak giysilerin belirlenmesi, hesap edilmesi, yapılması zorunlu işlerdendir ve memur yaşamı bunların atlanmasına izin vermez. Çoğu memur evinde bütün bu işler atlanamaz ve devlet ya da iktisadî sistem bunu böyle istemektedir; evde günlük yaşamın bir ritüele dönüşmesi gerekmektedir. Kutsal işlerdir bunlar. Üstelik, biliyorsunuz, memurlar, işçiler, kentli alt sınıflar bir topluluk oluştururlar ve birbirleriyle ilişkileri de yine bu yaşam biçiminin verileri üzerine kurulur. Zorba, bu sözcükle bu kasvetli yaşam koşullarını oluşturan şeyi kastediyorum, memurlar arasındaki ilişkileri de düzenler ve onlar için benim “toplum mezbahaları” adını verdiğim birtakım kurumlar oluşturur: Okullar, hastaneler, nikâh daireleri, adliyeler, tapu müdürlükleri vs. Bütün bunlar, yaşamımızı düzenleyen mezbahalardır ki böylece kendi elimizle kendi cehennemimizi yaratmış bulunuyoruz.

* * *

Böylece anlatmaya çalıştığım bu memur, Gogol’ün ünlü öyküsü *Burun*’daki beşinci dereceden memur Kovalev gibi,

bir gün burnunu kaybedebilir. Bilirsiniz, bu öyküde memur Kovalev'in burnu ilkin fırıncının karşısına çıkmaktadır. Fırıncı, bir sabah uyanıp da karısının kendisine uzattığı ekmeği ikiye bölünce bir burunla karşılaşır. Burun öyküsü böyle başlar. Bunu ilk okuduğumda, Kovalev'in önceki gece bu civardan geçtiğini, böylece burnunu burada bıraktığını ya da burnun artık burada zavallı memuru terk ettiğini düşünmüştüm. Burun aslında hiç de fantastik bir öykü değildir. Fırıncı ekmeği ikiye böldüğünde burun çoktan Kovalev'in yerleşik yaşantısından çıkmış bulunuyordu. Onu terk etmiş, onunla sürdürdüğü tekdüze yaşamı kabul etmemiştir. Oysa, Kovalev'in onsuz yaşayamayacağı ortadaydı; öykü, buradan doğuyordu. Burun aslında beşinci dereceden memur Kovalev'in yaşadığı bir kararsızlık ânını anlatır, daha doğrusu, bir anlık aydınlanmayı, yaşam karşısında duyulan kısacık bir huzursuzluk dönemini dile getirir. Tıpkı Dostoyevski'nin *Timsah*'ı, Çehov'un daha uygunu kimi öyküleri gibi. Bu öykü kişileri, devletin, toplumsal koşulların yabancılaştırdığı kimselerdir ama burada sorun elbette yalnızca devlet bürokrasisinin yarattığı yaşama biçimi değildir; insanın doğadan bu denli kopmuş olması yaratır asıl gerilimi.

Toptaş'ın kendisine bir görev verilmesi için çırpınıp duran, sonunda kuyruk çıkaran karakteri, sözgelimi, yaşadığı mezbahaya uyum sağlayamadığından tersine bir dönüşüm geçirmiş ve hayvanlaşmıştır. Ama belki de bu dönüşümü tersine bir dönüşüm olarak tanımlamak da haksızlık olur; uyum, demek oluyor ki burada ancak bu biçimde sağlanabilmiştir.

Ancak, radyo memurunun yaşadığı şiirsel dönüşüm bana Kafka'nın bir küçük öyküsünü anımsatıyor. Bu öyküyü burada kısaca anlatmak istiyorum:

Kovalı Süvari, madeni bir gökyüzünün altında soğuktan inleyen bir kasabanın betimlenmesiyle başlar. Çatı soğuktan neredeyse çatlayacak, soğuk rüzgâr bütün kasabayı buz kesecek gibidir. Soba tamtakırdır, kömür kovası da boştur. Anlatıcı, kovasını alır ve bir süvari gibi –zira bana sorarsanız kömür kovaları at başlarını anımsatırlar– yola çıkar.

Ama Kovalı Süvari'nin asıl acayıplığı burada değildir. Süvari,

kömürçüye varıp ondan parasını sonra ödemek üzere bir kova kömür isteyecektir ama atı onu kömürçünün evine uçarak götürür. Ve dışarıda yalvar yakar bir kürekçik kömür ister. Ne yazık ki, kömürçünün karısının işine gelmez bu. Kadın kocasına, dışarıda kimselerin olmadığını ve duydukları seslerin de kilisenin çanı olduğunu söyler; bunu da yoksul anlatıcımızın yüzüne bakarak söyler hem. Böylece pek de ısrarcı sayılamayacak anlatıcı dönüp karanlık gökyüzüne karışarak uçup gider.

Aslında Kafka'yı Avrupa'nın Orta Çağ'dan kalma korkularının anlatıcısı olarak görmek gereklidir. Böyle bir anlatıcının görkemli şatoları, içine bir türlü girilemeyen mekânları –*Çiftlik Kapısına Vuruş*, *İmparatorun Habercisi* gibi öyküler böyledir sözgelimi– ki bunlar açıkça Orta Çağ mekânlarıdır, bunları görmemesi ve konu edinmemesi olanaksızdır. Gerçekten de Orta Çağ bize içine kapanmış kişilikleri, korunma içgüdüsüyle sınırları örülmüş kentleri, kaleleri –ki onlar da dışarıya kapalı mekânlardır– ve bir kez bütün bunların dışında kaldıysa bir daha oraya, içeriye giremeyen Avrupalıları hatırlatır. Bu iç mekânlar, yaşamın sürdürülebilmesi için gerekli nesnelerle donatıldıkları için, adeta ayrı birer coğrafyaya dönüştürüldükleri için, zamanla elbette yeni insanı da yaratmış olmalıdırlar.

Kafka'nın temel izleği budur; Orta Çağ'ın sanayi yıllarıyla ortaklığını bu biçimde kurmuş, insanın bu gerçeklikler karşısında yaşadığı güçsüzlüğü anlatmıştır. İnsanın yazgısı, değişmez, sarsılmaz güçsüzlüğüdür. Bunun karşısında Kafka'nın anlatıcısı nasıl kendisini kişneyerek havalandıran kovasına binerek evrensel dönüşümünü geçirdiyse, işte Hasan Ali Toptaş'ın anlatıcısı da sonunda "daire"sinin içinde kıvrılıp bükülerek herkeşe gerçekmiş gibi görünen bir kuyruk sahibi olur. *Uykuların Doğusu*'nun içine girilemeyen bu radyo evi, ki burası Tapu Kadastro Müdürlüğü, Adliye, Nikâh Dairesi, Hastane, Okul ya da banka şubesi de olabilirdi; radyo ironik bir seçimdir, her neyse, işte bu radyo evi, çağımızın şatosudur ve şimdi labirentlerle dolu bir yer olduğunu hayal edebiliriz.

Bir şato, işte böyle bir yerdir; içine girilemez. Girilse de, metamorfozu zorunlu kılar: Sözgelimi Gregor Samsa'nın evi, aslı-

na bakılırsa şatonun odalarından biridir, ama bilindiği üzere, artık bilinç, başka bir bilinçtir. Fizik de başka bir fizik.

Buna benzer bir vak'a, Poe'nun bana göre en güzel öykülerinden birinde, *Kızıl Ölümün Maskesi*'nde yaşanır. Bu öykünün meşhur Prens Prospero'su, kentte "kızıl ölüm" adı verilen korkunç bir hastalık peyda olup da salgın ortalığı kasıp kavurunca, mahiyeti ile birlikte kent dışına çıkar ve görkemli bir manastıra kapanır. Ancak, içeride düzenlenen bir baloda, kimse'nin tanımadığı kızıl maskeli, esrarengiz birini görür. Bu küstah kişi, işte o "kızıl ölüm"ün kendisidir ve bilindiği gibi manastırdan kimse sağ çıkamaz.

Böylece, korkularımızın kaynağına girmek ya da burada ayakta kalabilmek gibi bir ayrıcalığımızın olmadığını görüyoruz. Bütün bunlar bana sanayi devriminin görkemli makinelerini, büyük fabrikaları, geniş arazilere kurulmuş çiftlikleri, büyük şirketlerin dev yapılarını, sözgelimi gökdelenleri, alışveriş merkezlerini, devletin ve kapitalizmin simge yapılarını anımsatıyor. İçine girilemez yapılar. Girdiğinizde artık başka birisinizdir. Kafka'nın ünlü öyküsü *Kapı Önünde*'nin bekçisi, yıllarca kapı önünde beklettiği anlatıcıya, bir gün, isterse içeri girebileceğini söyler. Ve bu durum karşısında şaşırان anlatıcıya, kendisinin bunda bir suçu olmadığını söyler ve ona, daha önce içeri girmeyi denemediğini anımsatır. Gerçi fark etmeyecektir. İlk kapıdan girildiğinde karşısına ikinci bir kapı çıkacak ve oradan içeriye nasıl olsa giremeyecektir. Girse de karşısına üçüncü bir kapı çıkacak ve bu sürüp gidecektir.

Gerçekte, radyo memurunun radyo binasından içeriye hiç girmediğini böylece anlamış bulunuyoruz. Hikâyenin sonunda Allah'tan, köpekleşiyor ve kuyruk da bizim işimizi kolaylaştırıyor.

Kendi kendime 'bu soruları sorup da iç içe geçmiş binlerce görüntüyü hayal meyal anımsar gibi olduğumda, henüz zamanın belli bir rengi yoktu çünkü. Sesi, şekli ve görüntüsü de yoktu... Belki size biraz garip gelecek ama, o sırada zaman aklımın ve ruhumun boyutlarını aşan genişliğiyle sanki günlerdir yüzüne bakılan boş bir sayfaya benziyor, önüm sıra ölüm fısıltılarıyla dolu dipsiz bir uçurum gibi açılıp gidiyor ve git-tikçe de beni bütün varlığımla kendine çekiyordu.

Bin Hüzünlü Haz

Zamanın Uykusu: Rüya*

MESUT VARLIK

Akıl insanın en büyük yarasıdır...

Hasan Ali Toptaş

[U]ykuyla uyanıklığı birbirinden ayıran o sisli çizginin üzerinde durmak, dünyaya oradan bakmak ve gördüğüm şekillerle işittiğim sesleri birdenbire değil de, adeta geviş otu çiğnercesine, sindire sindire algılamak bir hayli hoşuma gidiyordu çünkü.

Hatta, böyle zamanlarda yastığın hizasından eşyalara doğru bakarken, çoğu kez, insan herhalde uykudan kalkınca hemen uyanamıyor da, bir şeyleri gördükçe, o gördüğü şeyler kadar parça parça uyanıyor, diye düşünüyordum. Masayı görmüşse masa, kitapları görmüşse kitaplar, giysileri görmüşse giysiler, duvarları görmüşse duvarlar kadar uyanıyor, diyordum sözgeçlimi. Bir bakıma, insan gördüğü şeylerin toplamı kadar uyanık, görmediği şeylerin sonsuzluğu kadar uykuda oluyor, diyor-

(*) Bu yazım daha önce *Parşömen* dergisinin "Rüya" sayısında yayınlanmıştı. Kitap için yeniden okuduğumda küçük birkaç değişiklik yapma ihtiyacı duydum. Daha doğrusu; gelecekte –umarım– kaleme alabileceğim daha uzun bir çalışmanın ancak eskizi olduğunu –yeniden– görerek, sadece birkaç cümledeki anlatım sorunlarını elden geçirmekle yetindim. *Parşömen*, Cilt: 4, Sayı: 2, 2006, s. 48-58.

dum. Ardından da, olaya bu açıdan bakıldığında, var olan her şeyi asla aynı anda göremeyeceğimize göre, demek ki uyanmanın hiç, ama hiç mi hiç sonu yok, diyordum.

Sonra, o halde biz sürekli, sınırlarını algılayamadığımız kocaman bir uykunun içinde uyuyup uyanıyoruz, diyordum ve doğrusunu söylemek gerekirse, bu dediklerim yüzünden artık o sırada kafam tıpkı bir çıfıt çarşısı gibi adamakıllı karışıyordu.

Böyle zamanlarda, kendimi alabildiğine komik hissediyordum bir de, güçsüz, eksik ve acınacak kadar zavallı hissediyordum. Hatta, bir süre sonra, nefes alıp veriyor olmam bile hazin bir şeymiş gibi görünüyordu bana. (U: s. 92)

YAZMAK bir Rüya'ydı...

Taşı müzikle oyan bir yazar Hasan Ali Toptaş. Kelimelerin cümle içindeki yerleri kadar açık ya da kapalı heceyle bitmesi, cümlelerin ve metnin müziğine uygun düşmesi de önemlidir onun için. Yıldız Ecevit'in Hasan Ali Toptaş için "Roman yazan şair" demesi de kabaca bu işçiliğe bir işaret olarak görülebilir. Hasan Ali Toptaş'ın dolmakaleminin mürekkebinin şiirin hokkasından çeker. Octavio Paz'ın "Yüzyılın başından beri roman, şiir olmaya yöneliyor" diyerek sezinlediği yönelimin bugün vardığı noktayı Toptaş'ın kaleminden çıkan hikâye, roman ve hatta denemelerde görüyoruz. "[G]eniş zamanları ve derin gölgeleri özleyen"¹ bir yazar olarak Hasan Ali Toptaş'ın eserlerinin incelikli ve ayrıntılı, çevreli incelemelere kapıları açık. Yapıtlarının çok katmanlı ve hayal-meyal yapısı okurda üzerine düşünmenin ötesinde, üzerine yazmak ihtiyacını duyuruyor.*

1 "Okuru yok saymak, okurun yararına olan tek şeydir", Söyleşi: Mesut Varlık, *Derkenar*, Sayı: 12, 2005, s. 12-15.

(*) En azından benim için öyle oluyor. Bu yazı için, bir tür notlar derlemesi, denebilir. Romanın konusu, özeti... gibi verilere ulaşmak istiyorsanız, öncelikle yanlış yazarda durduğunuzu söylemeliyim. Ayrıca bu yazının hiçbir şekilde o tür dertleri de yoktur. Bu tarz yazılarda okurken yazan ile yazarken okunan'ın söyledikleri arasındaki ayrım kimi zaman çok net olmayabiliyor. Verimli bir yazı kaleme almanın yolu, yazar ile kolkola girmektir, gitmektir diye düşünüyorum. Böylece, okurken düşündüklerimi kâğıda düşürmekten fazlası değil, burada yaptığım.

Uykuların Doğusu romanı üzerinden giderek bazı sözler etmeye çalışacağım.

Hasan Ali Toptaş, yazmak eylemiyle yaşamak eylemini haddiyse aynı adımda yürür. Dil, bir canlı türüdür onun için. Bir sohbetinde, “Yıllarca dilin kendi kendine yaşayan bir şey olduğunu sandım. Öldürülebilir, yaşatılabilir olduğunu çok geç fark ettim,”² diyor. İnsanın yarattığı, icat ettiği, kurduğu hemen her şey canlıdır: Dil, zaman, dünya, şehir... İnsan haricindeki tüm canlıların üzerine titrerken, sözkonusu olan insan ve onun yarattıkları olunca bitimsiz bir çatışma ve sorgulama hali ile karşılaşırız Toptaş’ın metinlerinde. Ancak, çatışmanın, hayal ve umutsuzluk ikileminde kalmış olmaktan kaynaklandığını/kan aldığını görürüz.

“Yeryüzüne haykırmak istediğim sözler peşimdeydi artık, duvarlara çarptıkça yankılanıyor, yankılandıkça da bana eskisinden daha anlamlı görünüyorlardı.” (U: s. 173) Tıpkı hayatın anlamı gibidir yazmak: Eyledikçe anlamını kendi örür. Tıpkı yaşadıkça hayata bir anlam örüp, üzerine örtmemiz ve onu artık öyle kabul edip, edilmesini arzu etmemiz gibi. Yazmanın ve yaşamının anlamı eyleminde mümkündür. İçinde yüzülemeyen denizin balık için taşıdığı herhangi bir anlam yoktur.

Eylemi içinde imkânını bulan hayat, verdiği sonsuzluk hissiyle sarar insanı. Yazmanın, yazılanın sonsuzmuş gibi görünmesi, kendine ulaşmış olduğunu gösterir. Bu, iyiye işarettir; zira “ne kadar çırpınırsa çırpınsın, kendine ulaşamayan bir hikâye başka noktalara da ulaşamaz.” Böylece balığın da yüzmeyi biliyor ve onu amaç edinmiş olması gerek. Yazmayı amaç edinmekle yaşamayı amaç edinmek arasında fark yoktur; çünkü kaleminden “gelip geçen hayatın sözleri”dir. (U: s. 149)

Nasıl ki yaşamının kendisi hem kendini hem hayatı dönüştürmekse, yazmak da öyledir. İnsan bıkmadan, usanmadan, bilerek, bilmeden, inatla ve durmadan dönüş(tür)ür. Bazen romana dönüş(tür)ür, bazen şiire, hikâyeye, masala, efsaneye... “İnsan denen yaratığın akıl almaz labirentler, ürkütücü dehliz-

2 “Yazara dil gerekmez”, Söyleşi: Latife Tekin-Hasan Ali Toptaş, Picus, Sayı: 30, 2006, s. 26-35.

ler, zifiri karanlık kuyular ve birbirine açılan meçhul genişliklerle dolu ruhunda, hayatını masala dönüştürmek gibi tuhaf bir eğilim varmış çünkü.” (U: s. 192) Bu anlamda, arı haliyle “yazmak” imkânsızdır. Mutlaka “bir şeyi yazmak” vardır. Dönüştürmüyorsak, yazmak değildir o.*

Orada duran, ne olduğu belli olan bir gerçek(lik)ten ve o gerçek(lik)i olduğu gibi, nasılsa öyle yazmanın imkânından söz açmak hanidir anlamını yitirdi. Gerçek denilen/dediğimiz şeyin yüklü bir kısmının söylediğimiz yalanlarla kurulu olduğunun farkındalığından söz etmenin kendisi de aslında düpedüz yine gerçeğe, gerçekliğe dair bir anlamlandırma sürecine işaret eder. Bu nedenle, gerçek(lik)ten bahsederken temkinli davranır Hasan Ali Toptaş: “[G]erçeklerin birazı gerçek değildir” der, geri kalanı uykumuzun derinliklerinde bir yerlerde, belki bizim yer almadığımız başka rüyalarda, belki de rüya(ları)mızın tam olarak seçemediğimiz ya da hatırlamadığımız geniş boşluklarındadır; “*bu nedenle söyleyeceği[miz] yalanlardan bazılarını tamamlama[malı] ... kubbeleri eksik*” (U: s. 241) bırakmalıyız. Çünkü belki de “eksik” olan gerçek(lik)i ancak “eksik” yalanlarla dönüştürebiliriz. (Tam ve tamamlanmış bir yalan mümkün müdür?)

Hasan Ali Toptaş'ın okur ile kurduğu ilişki, insan ilişkileri anlamında da göndermeler içerir: “*Okurla yazar arasındaki en sağlıklı ilişki bana göre, yapıtla okur arasındaki ilişkidir,*”³ der. İnsan ilişkilerinde de, ilişki içinde olan sadece karşılıklı ya da yan yana duran iki beden değil, çok boyutlu iki yaşamdır. Na-

(*) “Yazara dil gerekmez”, Söyleşi: Latife Tekin-Hasan Ali Toptaş, Picus, Sayı: 30, 2006, s. 26-35: “Latife Tekin: Biz roman değil, daha çok masalımsı, destanımsı tuhaf bir şeyler yazıyoruz. Batılı anlamda roman yazmıyoruz. Yazmalı mıyız, o ayrı. Buna sen de dâhilsin. ...

Hasan Ali Toptaş: Roman değil mi yazdıklarımız? Bence roman.

Latife Tekin: Eh işte, romanı andırıyolar. Ama o kurguyu, olması gereken dramatik dönüşümleri aradığımda hayır, ben hâlâ ritmik dil kullandığımızı düşünüyorum.”

Yazdığı her yeni eseriyle bir önce yazdığının üstüne çıkmaktan öte, roman sanatına bir adım daha attırmayı amaçlayan, en azından buna niyetlenen Hasan Ali Toptaş'ın, *Uykuların Doğusu* ile “roman” türünün –en azından– bir adım ötesine geçtiğini, her romanında roman sanatına katkıda bulunmayı hedeflerken onu aştığını düşünüyorum.

sıl ki “Yazar yazdıklarının içindedir,”⁴ insan da içinden çıkması, çıkabilmesi imkânsız şekilde yaşadıklarının içindedir. İlişki içinde olan iki insanın, iki yaşamın hem kendileri hem de birbirleri için yapabilecekleri en büyük kötülük, yanlışlık, belki de yaşam boyutlarından vazgeçerek birbirlerini ölçüt kabul etmeleri, kaynaşma çabası içine düşmeleri olacaktır. Bana göre, Hasan Ali Toptaş’ın “*okuru yok saymak, okurun yararına olan tek şeydir*”⁵ sözleri düşünsel ve yazınsal bütünlüğü içinde böyle bir bağlantıya yaklaşıyor okuru. Böylece okuru yok saymak onu değersizleştirmek, önemsizleştirmek değil, kendi değerini ona teslim etmek anlamına geliyor ki bu, herkesin kendi sorumluluğunu yüklenmesi ve diğerlerinin de bunu yapmasına izin vermesi demek oluyor. Aksi halde, yazarın gözünün önüne okur’u getirerek yazması, okur’a ihanet etmektir.

Gerçekliğimizin eksik’liğinden ve gerçeklik içinde eksik varoluşumuzdan bahsetmiştik az önce. Eksikğin olduğu yerde yanlış’ın olması ise kaçınılmazdır. Eksik yalanlar söyleyerek kurduğumuz hayatı yanlışlar yaparak yaşıyoruz. “Hayatı okumak”tan bahseden, bunu “yaşamak”la ya da “yaşamının anlamı”yla neredeyse eşdeğer tutan Hasan Ali Toptaş için hayatı okumanın yanlışlar barındıracağı hatta onsuz olamayacağı açıktır. Oysa en büyük korkularımızdan biri yanlış yapmak değil midir? Ya bütün yaşadıklarımız, yazdıklarımız (gibi) yanlışsa? (Doğru nedir, bilmeden bunu söylemeye kalkışıyorsak üstelik...) “*[Y]azmak da bir yanlış okuma değil midir, evet öyledir, diye korktum.*” (U: s. 259) Öyle çok korkuyoruz ki gerçeğin “gerçek” olmayabileceğinden, hayatın “eksik” olma olasılığından, yaşadıklarımızın doğru’luğundaki şüpheden:

Yazmak, insanın uykusunu açacak olursa ya...

İNSAN’ın uykusu...

“Eksik gerçeklik içinde yalan söyleyerek yaşamak”tan devam edersek; ilk çarpacağımız kapı “Kimin yalanı?” sorusu olacak-

4 Varlık, Okuru.

5 Varlık, Okuru.

tır. Kendi yalanını söylemekten bahsetmenin kendisi bir “yalan” iken, o yalanın etrafında dönenip durmak, aynı yalanı so-
lunak bazan sıkıcı gelir insana. “[K]endisinden sıkılıp büyük bir
gayretle başkası olmaya çalış”ıp, (U: s. 21-22) başkalarının ya-
lanlarını kendine söylemeye başlar. Söylediği yalanları kendi
sözleriyle yeniden söyler, onları dönüştürür. Belki de en başın-
dan beri kopya ettiği yalanlarla kurduğu hayatına yeni yalan-
lar eklemek, her zaman hatta çoğu zaman başarıyla sonuçlan-
maz. “[B]ir türlü başaramamış, başaramayınca da orta yerde öy-
lece kalakalmış”tır (U: s. 22) çoğu zaman insan.

Döner dolaşır, insanın varoluşu bir türlü “olamamak” hali-
ne dönüşür/dayanır. Kimsenin bütün bütüne kendine ait bir
yalan’ı yoktur. Öte yandan kimsenin yalanı da kimseye yâr
ol(a)maz bir türlü. İç içe yaşarken birbirinin tenine alerjisi ola-
biliyor insanın. Çünkü az önce de sözünü ettiğim üzere, insa-
nın gövdesi çok boyutlu yaşamın taşıyıcısıdır. “[G]övde dediği-
miz şu gövde aynı zamanda zamandır, bunu asla unutma, derdi”
Hasanım Ali’nin dayısı.* Hasanım Ali de “onu taklit eder gibi,
aynı zamanda mekândır,” derdi. “O bu sefer, aynı zamanda uğul-
tulu bir tesadüftür, derdi. Sonra” Hasanım Ali “bu oyunu sürdü-
rür ve hayıflanırcasına, aynı zamanda başkasıdır,” derdi. “İşte o
zaman,” dayısı da Hasanım Ali’nin gözlerinin içine “buruk bir
ifadeyle bakarak, sadece başkası olsa amenna Hasanım Ali, aynı
zamanda başkalarıdır, derdi.” (U: s. 237)

Bir röportajında, *Uykuların Doğusu*’ndaki sözlerine denk dü-
şecek şekilde şunları söyler: “Bana her zaman, bir insan sa-
dece bir insan değilmiş gibi gelir. Belki de her insan bir insan
küme’sidir. Bu kümenin içinden birini yaşıyor, diğerleriyle de sü-
rekli cebelleşip duruyor olabiliriz.”⁶

Böylesi bir iç içe yaşamak halinin sorumluluk getirmesi şaşırtıcı değildir. İnsan, sadece kendi şapkası altında yaşayan bir varlık olmadığı için, Hasan Ali Toptaş’ın anlayışıyla bunun imkânı

(*) Hasanım Ali, romanın anlatıcı-kimsesidir. Dayısı ile olan diyaloglarına göndermeler olacak yazı boyunca. Hasanım Ali ne Hasan Ali Toptaş’tır ne de ondan başka birisi.

dahi olmadığı için birbirimize karşı sorumlu olduğumuzu ıskalamamalıyız. Oysa bu sorumluluk ya da bunun yokluğu yalnızca kendi türümüze değil, bütün türlere, dünyaya da aittir.*

Birlikte varolmak demek, aynı zamanda hayatlarımızın, onların hikâyelerinin de kesişmesi, denk düşmesi, çatışması anlamına geliyor. “[Z]ihin denen fahişe de bir hikâye anlatıcısı” (U: s. 241) olduğuna göre, “insan birkaç hikâyeyi bir arada görünce ister istemez kafasında bu hikâyelerden oluşan başka bir hikâye yaratıyor”. (U: s. 178) Yaratılan hikâyelerden, nasıl oluyorsa oluyor, bir cümle ötekiyle devam ediyor, bir cümleyi ortasından alıp öteki cümle sonlandırıyor da olur olmadık, varla yok arası, sisli ve ağır bir bütünlük ortaya çıkıveriyor. İşte, hayat dediğimiz de hikâyelerimizin bireşiminden başka nedir ki zaten. Ama burası çok kalabalık. Bir o kadar da yalnız hissediyoruz kendimizi.** Sis içinde hiçbir şeyi netlikle göremiyoruz. Yaşadıkça uykumuz ağırlaşıyor, derinleşiyor sanki.

Hayat, insanın kendisini gördüğü bir rüya mıdır?

HAYAT bir Rüya’ydı...

“[S]ana anlatacağım hikâyenin nereden başlayacağını bile” miyorum (U: s. 6) “hayat dediğimiz şu muhteşem dağınıklık” (U: s. 7) için sanırım Rüya olduğu iddiasında bulunmak çok da garip değil.

Rüya, deyip duruyoruz. Rüyalarımızı yazıyoruz bazan. Rüyalar için, rüyaların anlatımı için en büyük sorun mekândır. “Orası bizim evimizmiş, ama değil...”, “Sanki okuldaymışız, ama farklı...” Rüyalarda mekân o rüyayı gören insanın içine doğar. Elinde başka bir kanıt yoktur genelde. Bir şeyler görü-

(*) “Ne bileyim, hangi açıdan bakarsam bakayım, bir insan olarak, insan denen yaratığın bu denli gamsız oluşunu bir türlü hazmedemedim. Böyle gamsız olmakla sadece insanlara değil, aynı zamanda hayvanlara ve bitkilere de ihanet ediliyormuş gibi gelirdi bana. Hatta, var olan her şeye apaçık hakaret ediliyormuş gibi gelirdi.” U: s. 71.

(**) “İnsanı hem kalabalık, hem yalnızlık olarak görmek, Hasan Ali Toptaş’ın romanlarındaki keşiflerindendir.” Kaynak: “Tanımlanması Olanaksız Bir Roman”, Semih Gümüş, Radikal Kitap eki, Sayı: 236, 23 Eylül 2005 Cuma, s. 10-11.

rüz, hissederiz, bazan tadarız bile. Fakat atmosferi için “çeşitli seslerden oluşan uçsuz bucaksız bir şey” (U: s. 22) olduğundan fazlasını zarla zorla söyleyebiliriz. Hasan Ali Toptaş bu tanımı “Şehir” için yapar. (Hangi şehirde uyandıydık biz bu rüyaya?)

Mekân’ın bizatihi kendisi sorundur Hasan Ali Toptaş için. Mekân; içinde kısıtlı kalınmış, kısıtılmış bir tür hapisanedir. Hiçbir yere gidilemez. Yol, yolculuk, gitmek, gelmek, varmak... hepsi kalem ile kâğıt arasında mümkündür. “*Kendi kelimelerinden oluşan zifiri karanlığın içinde, ne yapacağını bileme*”yendir yazar. (U: s. 26) Yazarın hayatı kalemden kâğıda gitmekle geçer. Gecenin karanlığında kalemin camına şakağını dayayıp durmadan gelip geçen, kirlendikçe kirlenen kâğıdı izleyen yazar için bazan “*Dolmakalemin kâğıt üzerinde gezinirken çıkardığı cızırtı bile fazlaymış gibi gelir*”.⁷ Bana öyle geliyor ki bu noktada Özdeinir Asafa bir selam gönderip “Yolculuk paylaşılmaz, paylaşılsa yolculuk olmaz” demek mümkün ve uygundur. Bitmek bilmeyen bir “Uyanmak” için yaşıyadurduğumuz Rüya’nın ne kadarını paylaşmak mümkün ki? Nasıl ki okur ancak yazarın sözlerinin okuruysa, bizler de ancak bir diğerinin kapalı gözkapaklarının altında hareket eden gözlerinin izleyicisi olabildiğimiz kadarına eşlik ediyoruz. Kendi rüyamızı unuttuysak, başkasının rüyasını paylaşma iddiası ne gaflet. “[B]ir an için bu yalnızlığa doğru yapılan bilinçsiz bir yolculuğun ayrıntıları gibi gözükmüş ona. Sonra, hayatın, binlerce bilinçsiz yolculuktan oluşan daha büyük ve daha bilinçsiz bir yolculuk olduğunu düşünmüş de, ben nereye gidiyorum acaba diye dönüp kendi geçmişinin karanlığında birtakım işaretler aramış, arayınca ne yapıp edip bulmuş, bulunca da tuhaf bir şekilde hafifçe ürpermiş mi bilmiyorum.” (U: s. 31) “[B]u olayın nedeni sonucunun içinden çıkacaktır belki, ya da sonsuza dek hep örtülü kalacaktır”. (U: s. 250)

Her şeyin nedenini biliyoruz, sonucunu biliyoruz, ne yapmamız gerektiğini, neler yapabileceğimizi biliyoruz – bilmek istiyoruz. Kendimizi tekinsiz hissettiğimiz dünyada/hayatta her şeyi kontrol etmek istiyoruz. Aksi halde... – eksikler, hatalara dönüşüp bizi vurabilir. Ölmemeliyiz, ölemeyiz, “ölmek bir tür

7 Tekin-Toptaş, Yazara.

hatadır” demeye getirmenin eşiginde durmuş, ağzımızı açmaktan korkuyoruz. “Biliyor musun, dünyayı akıyla gören eli âsâlı bir bilgenin de dediği gibi, hayatımı yeniden yaşayacak olsaydım daha çok hata yapardım” (U: s. 184) sözlerini duymamak için kulaklarımızı kökünden kesebiliriz. Ellerimizle kurduğumuz Rüya’nın kendisine öylesine alıştık ki, ötesi/dışı olacak şey değil. “[K]endi alışkanlıklarını tekrarlayıp duran hayat”ın (U: s. 192) içinde alıştığımız tekrarlardan mutlu oluyoruz.

Kendimize öyle alışkınız ki hiçbir şey şaşırtıcı gelmez, dolayısıyla da hiçbir şey için kılımızı kıpırdatmaya değmez geliyor. Şiddet bile artık insanı şu ya da bu yöne itmek için işe yaramaz oldu.* Olduğumuz yere yapışmışız; ürkek, sessiz, umarsız... Hiçbir yere varacak değilken, zerre umut beslemiyorken geleceğe dair, boş hevesle ayaklanmanın da ne gereği ne de anlamı var.

Ardından da, elini tuhaf bir şekilde sallayarak, boş ver, diye mırıldanmış, bu cehennemin ortasında yapabileceğimiz başka bir şey yok.

Olmaz olur mu, demiş dedem, küreğe benzeyen bir şey bulalım da şu sandalın yönünü değiştirelim bence.

Boşuna yorulma, diye mırıldanmış öteki gene, ben çok uğraştım bunu yapabilmek için. ... Ama, gördüğün gibi, bunu bir türlü başaramadım. Hem, şunu bil ki, sandalın yönünü çevirsek bile, buralarda gidilecek yön kalmadı artık. Hatta, gidilecek şehir de kalmadı. (U: s. 135)

Kendimiz kaldık geriye. Tanrı öleli çok oldu. Umutlarımızı hatırlamak dahi mümkün görünmüyor. Hayat ellerimizin arasında küflendi, çürüyor.

İnsan öldü, demeye mi varıyoruz?

(*) “Elimdeki haziranı [haziran sopası] ne kadar şiddetli vurursam vurayım, sonuçta değişen bir şey olmazdı gerçi; hayatı okumasını bilmeyen bu koyun ruhlu insanlar gene bir köşeye çekilip gözlerini diker, gene ağızlarını birer evlek açar ve olup bitenlere sinir bozucu bir şekilde gene öylece aval aval bakarlardı.” U: s. 72

ZAMAN'ın uykusu...

En büyük rüyamızı zamanın uykusunda görüyoruz belki de. “Sonra, işte ben böyle kımıldanırken, nasıl oldu bilemiyorum ama, birdenbire masanın üstündeki kâğıtların şeklini alan zaman da kımıldandı sanki.” (U: s. 5) Kımıldayan, hareket eden Zaman’dan söz etmek...? Onu bedeninde taşıyan, öğüten insanın diğer adı mıdır Zaman? Yoksa hayatı mı yanlış gördük? “[A]slında dünyadaki hiçbir şeyin yok olmadığını anlatır, bunu anlatınca var olan şeylerin bize nasıl yokmuş gibi göründüklerine dair birkaç iddia ortaya atar, sonra bu iddialardan birinin karnını deşerek oradan uyku kelimesini çıkarır, sonra alnını kaşıya kaşıya bir zaman elindeki bu kelimenin genişliğinde gezinir, sonra da aniden susar kalırdı sözgelimi” (U: s. 239) Hasanım Ali’nin dayısı. Belki de en büyük ortak Rüyamız, en büyük ortak uykumuzda gördüğümüzdür: Zaman.

Varolamamak, eksik olmak, hayatımızı yalanlarla kurmak... bir tesadüften fazlası bu. “Canlı olduğumuz için, ıskaladığımız bir şeyler her zaman için var. Canlı olmak yanılmaktır çünkü.”⁸ Yanıldıkça, yalanlara kandıkça yaşayabiliyoruz. Aksi halde, cennet bellediğimiz şu cehennem başımızın üzerinde dağılıverir. “[D]ünyanın arzularla kurulup düşüncelerle yıkılan hayali bir tat olduğundan” (U: s. 12) ne kadar kaçabiliriz... – gücümüz yettiğince. Peki, bunları yazmak da ne?

Rüya, uyandıkça genişliyor...

RÜYA hepsi...

Uykuların Doğusu, bir cümlenin sonuyla başlıyor. Eksik/yarım bir cümleyle başlıyor “Uyanmak” ya da Uyku’nun kendisi. Başlangıçtaki yarım cümlenin başı mıdır, bilinmez ama, yarım kalan bir cümleyle de bitiyor roman. Evet, son ve ilk cümleleri yan yana getirdiğimizde bir bütünlük arz ediyorlar; böylece de roman tıpkı dünya gibi kendi etrafında dönmeye başlıyor. Ancak bu da alışkanlıklarımızdan birine işaret ediyor. İlk cümle-

8 Varlık, Okuru.

nin başlangıcı çok başka olabilir, son cümlelerin devamı da. Eğer mutlaka bir “başlangıç” ve “son” bulmamız gerekiyorsa.

Rüya’nın başını da, sonunu da biz yazıyoruz, denebilir mi? Eksik başlayan uyanmak, eksik sonlanıyor. Ya da sadece orada “duruyor”. Rüyasızlığın imkânsızlığı...

“Akli içine alıp aklın dışında kalan bir şeydi” Rüya...

“Oluru olmaza, olmazı olura bağlayan ve tutup bunları birbirine çeviren bir şeydi” Rüya...

“Hatta, bir çeşit lüzumsuzluk gibi görünmesine rağmen, elzem olan her şeyden daha elzem bir şeydi...” (U: s. 66)

Çünkü Dünya, iç içe geçmiş Rüyalar bütünüdür...

[Y]alan dünya dediğimiz şu dünyanın nerede birikeceği belli olmuyor... [Z]aten dünya büyük bir şey değildir Hasanım Ali, kimi zaman sevdiğimiz insanın yüzü, kimi zaman hayal edilen bir dokunuşun büyüğü, kimi zaman da 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, geri kalan dünya saydıklarımın içindedir zaten Hasanım Ali, onları onların içinden görür, onların içinden tadarsın, dedi. (U: s. 245)

Nesneler adama tasma takıp gülermiş,
bilmiyordum.

Yalnızlıklar

Kendimi Çok İyi Bir Okur Olarak Tanırdım...

TACETTİN KANDEMİR

Sevgili Hasan Ali Toptaş,

Kendimi çok iyi bir okur olarak tanırdım bir ara, *Bin Hüzünlü Haz*'ı okuyup seninle tanışıncaya kadar. Bu kitap sonrası ne kadar yanıldığımı anladım.

Hâlbuki, daha önce okuduğum kitapları bir çırpıda okuyor, onları tadıyor ve bu hazzın içinde kayboluyordum. Bana hep alışlagelen sunuluyor, ben de tembelce bu sunumu kabulleniyordum.

Bin Hüzünlü Haz'dan sonra ise senin, okur olarak beni, biraz kafa yormam gerektiği konusunda zorladığını fark ettim; okurken sana göre ben de bir şeyler yapmalıydım, beni buna zorluyordun. Seni okurken yazma ve okuduğunu tekrar tekrar yorumlama dürtüsüyle okuma tarzımı temelinden yeniden oluşturdun.

O küçücük kitabı okudum ve hayatımda ilk defa okuduğum bir kitaptan hiçbir şey anlamadığımı ikinci okuyuşumda fark ettim. Okur olarak ne kadar sığ bir bölgede konakladığımı sanki bağıra bağıra söyledin, yüzüme karşı.

Bin Hüzünlü Haz ile soyutta kaybolmadan somuta, ardından tekrar soyuta nasıl geçtim, bu bende nasıl alışkanlık yaptı, bilemezsin.

Aynı anda farklı zamanlarda oldum, farklı zamanları aynı anda üst üste buldum içimde, seninle. Zamanın ne geçmiş, ne bugün ve ne de gelecekte oluştuğunu, insanın aynı anda farklı zaman dilimlerini de hissedip yaşayabileceğini şaşırarak senden öğrendim yine. Hüzünlendim mi bilmiyorum, şaşkınlığım hâlâ sürmekte.

Sözcüklerle dans ederken bir başka sözcüğün ayağına basmadan, onu incitmeden diğeriyle dansa tutuşmanın zevkiyle sarhoş oldum. Sonra *Gölgesizler*'de gölgemi aradım, var mıydım; yok muydum? Cingil Nuri, Muhtar ve Berber Çırağı gibi yok olurken bir mekânda, başka bir mekânda kendimi bulabileceğimi, aslında 'ben' varken yok olamayacağımı öğrendim. Akıcı sözcük kurgusu ile *Gölgesizler*'in gölgesinde kaldı diğer okuduklarım.

Almanya'da seni Doğu'nun "Kafka'sı" olarak tanımlayan edebiyat dergisi ne kadar haklı... Ancak yetersiz de bir o kadar. Bence "tüm okurların Kafka'sı" sana yönelik en doğru tanım olmalı.

Kitaplarını okurken hem kendimi herkes hem de kimse hissediyorum. Bunu nasıl yapıyorsun?

Şimdilerde, tanıdığım, biraz kitap okumaya meraklı kimi görsem ilk işim, bilinmez bir madeni ilk ben elime almışçasına; "Hasan Ali Toptaş okudun mu?" diye sormak oluyor. Bundan tarifini bilmediğim bir haz duyduğumu burada ayrıca belirtmek isterim.

Çekingen ve mütevazı kişiliğin olduğunu hayretlerle izliyorum. Oysa daha yazın dünyasına ilk adımı atarken bastığı yerleri kırıp döken, ortalığı toz dumana katan, yazdığından daha çok gürültü çıkaran onca yazar varken...

Seni sen yapan en öncül ayırım bence bu özelliğin olmalı.

Bir okurun olarak kitaplarını okurken kendimi hem çok hafif ve aynı anda hem de çok ağırlıklı hissediyorum, gurur veren ağırlık, mutlu eden hafiflik. Yenisini ne zaman okuyacağım duygusu ve bir titreme yerleşiyor bedenime. Kendimi yenisini beklemeye bırakıyorum.

Sahi yeni kitabını ne zaman okuyabileceğiz?

Ak sakallı meşenin, yıllar önce bana anlattıklarından biliyordum bunu. Onun dediğine göre, rüzgâr denen şey yalnızca rüzgâr değildi... Okumasını bilmek gerekirdi onu. Bunu bilenler, rüzgârın içinde hayata dair hemen hemen her şeyi bulabilirlerdi. Çünkü binlerce bitkinin kokusu vardı rüzgârda, binlerce bitkinin şekli, rengi ve fısıltısı vardı. İnsan sesleri vardı sonra çeşit çeşit, hayvan sesleri, tepelerin yüksekliği, denizlerin genişliği, nehirlerin uzunluğu vardı. Rüzgârı okumasını bilenler, cantaları isterse, hiç görmedikleri bir denizin tuzunu bile tadabilirlerdi sözgelimi. Ya da, yıllar önce ölen bir ihtiyarın, gençliğinde attığı gevrek kahkahaları bile duyabilirlerdi.

Bu nedenle, sürekli rüzgârı dinliyordum ben.

Ben Bir Gürgen Dalıyım

Ben de, dur durak bilmeden, aynı anda her şeye bakıyormuşum gibi, gece gündüz bakarım onlara. Gözlerimle, ruhumla, ellerimle, kulaklarım-la ve hayatımla bakarım.

Anlama çabamla bakarım bütün bunların yanı sıra, algılama biçimimle, merakımla ve hevesimle bakarım.

Kimi zaman, bakalım adına zaman dediğimiz devasa törpü, tozunu top-rağını döke saça bu türkülerin sözlerini ne tür dalgınlıklarla nasıl şe-killendirmiş, diye bakarım.

Kimi zaman, bakalım sayılarını bile bilmediğimiz Karacaoğlu'nın ya da Dadaloğlu'nun editörleri yıllar geçtikçe ne gibi düzeltmeler yapmış, an-layabilecek miyim, diye bakarım.

Kimi zaman, tabanı kan göllesiyle dolu uzunca bir zamanın içinden sü-zülüp gelirken ortak aklın duvarlarına çarpa çarpa incelen bu türkü-nün bakalım ilk hali hangi kusurlarla çevriliymiş, görebilecek miyim, diye bakarım.

Kimi zaman, bu türkünün ses yapısı bakalım doğduğu bölgedeki dağla-rın yüksekliğinden bir eziklik duygusu kapmış mı, diye bakarım.

Kimi zaman, bir avuç söz kılığına giren binlerce akıl benim karşımda geniş bir zamanın ağzıyla konuşurken bakalım ruhumun hangi köşe-le-rinde ne gibi titreşimler oluşuyor ve bu titreşimler benim kullandığım kelimelerin karakterleriyle ne denli uyuyor, diye bakarım.

Kimi zaman da, doğrusu, neden baktığımı bilmeden bakarım.

Baktıkça bakarım açıkçası.

"Ziya'mın Atını Pazara Tutun", Harfler ve Notalar

Hasan Ali Toptaş'ın Denemelerine Dair

NECMİYE ALPAY

Hasan Ali Toptaş'ın denemeleri ilk kez, 2007 yılında çıkan “Harfler ve Notalar” adlı kitabında toplandı. Bu denemelerde de tıpkı yazarın öykü ve romanlarındaki gibi, anlatımın özgünlüğü öne çıkıyor. Mahmut Temizyürek'in “HAT yazısı” diye şiirsel bir ad verdiği¹ dil burada da kendini gösteriyor. Bir ortaklaşma söz konusu. Bu durum bende bir sorgulama ihtiyacı doğurdu: Nereye kadar gidiyor bu ortaklaşma? Toptaş'ın denemeleri, deneme türünün genel görünümünü ve yazarın bütün yapıtları içinde nerede duruyor? Bu soruların üzerinde durmak istiyorum.

Sınırdan oluş

Her ne kadar edebiyat elkitabları “deneme”yi edebî türler arasında (bazen de bir geçiş türü) saysa da, “deneme” sınıflandırmasıyla sunulmuş öyle çalışmalar vardır ki, daha çok “inceleme”ye yakındırlar; onları edebiyat çerçevesinde ele almak aklımızdan geçmez pek. Orada yazar, büyük olasılıkla düşünsel/bilimsel terbiye gereği, yazdıklarının az çok esneklik içerdiğine

1 “Sisle aydınlığı hep karıştırmışımıdır”, Mahmut Temizyürek, *Radikal Kitap*, 30.11.2007.

işaret etmek amacıyla “deneme” diye sunmuştur çalışmasını. Konusu da belirli başka disiplinlere dâhildir zaten. Bir bölümü kitap boyu olmak üzere böyle yığınla çalışmadan söz edilebilir. Onları edebiyatın dışında sayarız ya da öyle algılarız.

Bazı denemeler için ise bu kadar net değildir tavrımız. Bir “ara bölge.” oluşturacak kadar geniş bir aralıkta, yarı inceleme, yarı yaratı ürünlere rastlarız, özellikle de, başta eleştiri yazıları olmak üzere, edebiyatı konu alan yazılar arasında. Bu durumda yazının bütünü için edebiyat yapısı demek zorlanırız. Bazen yazarın kendisi ısrarla yaratıcılık iddiasında bulunsa bile.

Nihayet, bazı denemeler de vardır ki, onlara birinci sınıf edebiyat yapısı demekten çekinmeyiz. Ünlü denemecilerin ve bazı eleştirmenlerin yazdıkları böyledir.

Edebiyat olan ile olmayanı birbirinden ayırt etmeye çalışmak belki modern zihnin sınıflandırma hastalığına işarettir ama, verili yapıtlar üstüne düşünürken tutulabilecek verimli yollardan biridir aynı zamanda; kesin bir sonuca varılsın ya da varılmasın, bu yoldan gidilerek bazı sorular sorulabilmiştir, yine sorulabilir; dolayısıyla bazı noktalar biraz daha aydınlanabilir. Hasan Ali Toptaş’ın edebiyatı söz konusu olduğunda ise kaçınılmaz gibi geliyor bana bu sorgulama, çünkü bu denemelerde, “inceleme” türüne yakınlık/uzaklık kadar, yukarıda da belirttiğim gibi, yazarın kurmacalarına yakınlık/uzaklık açısından da özgül bir konum seziliyor.

Sezgilerimi sınamak için, ilkin Murat Belge’den aldığım bazı ölçütlere başvuracağım.

Gidimli olmak ya da olmamak

Edebiyat olanı olmayandan ayırmak konusunda Murat Belge’nin esas aldığı ölçüt, onun deyişiyle, “diskursif” olmak ya da olmamaktır.

“Diskursif” (Gidimli*) terimini daha çok mantıkçılar kul-

(*) Abdülbâki Güçlü ve arkadaşlarının “Felsefe Sözlüğü”, “gidimli” terimini şöyle tanımlıyor: “[Ing. *discursive*; Fr. *discursif*; Alm. *diskursiv*; Lat. *discursivus*] Sezgisel ve *a priori* (önsel) düşünme yollarının karşıtı olarak, başka bir deyiş-

lanıyor ve böyle olması da kastımızla uyumlu sayılabilir. Edebiyat dışı olandan, “mantıklı” olmasını bekleriz. Burada mantıklı olmaktan kasıt, neden-sonuç ilişkisine, birtakım çıkarımlara, akıl yürütmelere dayalı olmaktır. Gidimlilik açısından “mantıksız” olma hakkı yalnızca edebiyata ve genel olarak sanata tanınmış gibidir. Ama bence bu yalnızca, tanınmış bir hak sayılmalı; olmazsa olmaz bir koşul değil. Başka bir deyişle, sanata ilişkin her önerme gibi, mutlaklaştırılmaması gereken bir ölçüt söz konusu burada: Gidimli bir metin de edebiyata/sanata dâhil olabilir, bunu bir tür meydan okuma da sayabiliriz. Ama edebiyat dışı için, gidimlilik bir önkoşuldur. Rüyalarımız hariç.

Toptaş’ın denemelerine bu açıdan baktığımızda, yer yer çok açık sapmalar görebiliyoruz. “Discursus”tan bir anda sapabiliyor metin; bu açıdan yazarın öykü ve romanlarına benzeyiyor. Dönüşlülük derecesi* yüksek bir yazar olarak Toptaş’ın bu durumun farkında olduğu, bir denemesinde *“her cümlede biraz daha kanıksanan mantıksal işleyişi kesintiye uğrat”* maktan söz etmesinden bellidir. (H: s. 18)

Sapmalar ilk deneme olan “Okuyana Mektup”un üçüncü cümlesiyle birlikte başlıyor. İlk iki cümle de çok alışıldık sayılmaz ama, onların gidimli olmadığını söylemek zor:

“Sana mektup yazmak bugüne kadar aklımın ucundan bile geçmemişti” diye başlıyor yazar söze: *“Geçseydi ve daha önce oturup yazabilseydim, herhalde her iki satırdan birini senin için boş bırakırdım.”* (H: s. 7)

Burada “siz” diye mesafe alarak değil de “sen” diye bir yakına seslenir gibi seslenilmesi, pımpirikli okura fazla gelse de,

le doğrudan ya da aracı kullanmaksızın düşünce kuran değil de önermelerden başka önermelere yönelerek, mantıksal yolla çıkarımlar yaparak ilkelerden sonuca ulaşan; tek tek parçalardan bütünlüğü olan bir düşünce oluşturan düşünme yolunu nitelemek için kullanılan terim. Sezgisel düşünme yolu dolaysız bir kavrayıştan geçerken, gidimli düşünme adım adım ilerleyen, birtakım uğraklardan geçen akılyürütmelerle varılan düşüncelerden oluşur.” *Felsefe Sözlüğü*, Abdülbâki Güçlü, Erkan Uzun, Serkan Uzun, Ümit Hüsrev Yolsal, Bilim ve Sanat Yayınları, 2002, s. 600.

(*) *“Hiç hesapta yokken onun böyle ortaya çıkıvermesi, benimle birlikte kaleme sarılan bilinçaltımın işiydi aslında”* vb. H: s. 134.

gidimliliğe aykırı değil: Bu kip sonuçta ruhsal bir yakınlık beyanıdır, dolayısıyla “sözleşmenin ihlali” sayılmaz. İkinci cümledeki “boş satırlar” sözü de, yazarın okura yer ayırması fikrine yabancı olmaması beklenen günümüz okuru için gidimli bir öğedir diyebiliriz.

Ancak, üçüncü cümlede iş değişiyor:

“*Ya da, senin için, içleri harflerle dolu çeşitli boşluklar yarattım sayfaların yüzünde.*” (H: s. 7)

Harflerle dolu boşluk, ilk elde gidimli saymamızı zorlaştıracak ölçüde alışılmamış bir söz; bir tür kopuş sinyali. Zihnimiz ister istemez duraklıyor burada ve hemen umutsuzluğa düşmeyecek kadar idmanlıysa, kopuşu anlamının ve gidermenin yollarını aramaya başlıyor: “Harflerle dolu boşluk” diyemez miyiz gerçekten? Boşluk ille de mutlak mı olmalıdır? Yalnızca belirli bir açıdan, sözgelimi anlam açısından boşluk kast edilmiş olmaz mı? Ama bunun için, yazarın bu kısmılığı belirtmesi gerekmez miydi? Öte yandan, fiilen boş olmak neden anlam açısından boş olmaktan daha önemli olsun? Sık sık karşılaşmaz mıyız zaten, harflerle dolu, anlam açısından ise boş metinlerle? Hatta her gün, neredeyse adım başı?

Evet, karşılaşırız. Burada kastedilenin de bu olduğunu düşünmemizde bir sakınca yoktur; dolayısıyla, eksiltili bir anlatımdan, bir söz sanatından söz edebiliriz demektir. Peki, gidimlilik meselesi ne olacak?

Bu sorunun yanıtı daha sonraki cümlelere bağlı. Hemen söyleyeyim, dördüncü ve daha sonraki cümlelerde, ilk iki cümle- nin uzlaşım-sallığına geri dönülüyor. Birkaç cümle (tam olarak, altı cümle) sonra “*geçmişin gölgesine oturup*” (H: s. 7) sözüne rastladığımızda, bunun gidimlilik açısından metnin yazgısını değiştirip değiştirmeyeceği sorusu yine geçiyor aklımızdan ama, bu kez daha az oyalanıyor: İlk deneyimden sonra, arada bir böyle mucizevi anlatımlara rastlamaya hazırız artık. Son- lara doğru sapmalar art arda birkaç cümlelik boyutlara da ulaş- sa, metnin zemininden biraz daha eminiz.

“*Bir metnin içinde yürümeye başladığımda*” (H: s. 17) diye başlayan “Metinler ve Kusurlar” başlıklı deneme, gerçeküstü-

l k sinyali ilk adımda vermiş oluyor bize. Ama hemen sonrasında gidimli yola koyulunca, metnin bütününü gerçeküstücü olarak niteleyemiyoruz, böylelikle ilk cümle yine bir söz sanatı olarak kalmış oluyor.

Pek az istisnaıyla, Toptaş'ın denemelerindeki kopuşlarda hep anayola dönülüyor. Sonuncu (kitaba adını veren) denemede de, yazarın metinlere kulağımızı dayayıp dinlemekten söz ettikten hemen sonraki cümlede "anlayış"tan ve "hassasiyet"ten dem vurduğu gidimliliğe geri döndüğünü görünce, Toptaş'ın roman ve öykülerindeki ger ek st c l ğ n , denemelerinde benzersiz bir eğretileme zenginliğine dönüştüğü sonucuna varabiliyoruz. Denemelerindeki her sapma, yazarın kurmacalarını okumuş olan okur için bir çağrışım kaynağına dönüşüyor ve yazarla aranızda neredeyse mahrem bir ilişki duygusu yaratıyor: Okur onun "huylarını" bilen bir yakını gibi artık. Kurmacalarıyla olan ilişkisi de çok daha gelişkin.

İyiden iyiye Borgesvari bir anlatım özelliği bu. Aynı anlatım bugünlerde, *Birgün* gazetesinde yazan Bülent Usta'nın "Karşılaşmalar"  stbaşlıklı  arşamba yazılarında da görülüyor. Gidimlilikten bir sapıyor yazar, sapış o sapış. Arada bir o da anaa-kıma dönüyor ve siz hangi dünyada kalacağınız konusunda kararsızlaşabiliyorsunuz. İnsanı sinirlendirmeden uyanık tutan, ufkumuzu yazı boyunca geniş tutan bir anlatım. "Biçem" de denebilir belki artık.

Harfler ve Notalar'daki denemelerden ikisinde ise sapış yazının sonuna kadar devam ediyor: "Ben Neden Bir Otel K tibiyim" başlıklı olanında, yazarın son olarak Edip Cansever'in "Bezik Oynayan Kadınlar" adlı kitabını "okumak"tan değil de "seyretmeye gi mek"ten söz etmesiyle başlayan sapma iki sayfa kadar sürüyor; denemenin sonuna kadar. İstisna olarak bir de "Bir Yaz Gecesi Rüyası" başlıklı deneme var. Burada da kopuştan geriye d n lmeyip, açılan yeni yolda öykünün sonuna kadar gidiliyor. Bu  zg l durumda ise, denemenin başlığı bir gidimlilik sertifikası sağlamıyor mu? diye sorulabilir: Eninde sonunda, kitapta tırnak içine alınmamış olmasına bakarak, Shakespeare'in yapıtına değil, bir rüyaya işaret sayabiliriz bu

başlığı. Bu da bizi gidimli zemine bağlayacak bir veridir.

Evet, *Harfler ve Notalar*'da zemin esas olarak gidimli kalıyor. Roman ve öykülerinde ise, yine genellikle, tersinedir bu durum. Gidimli bölümler, kopuşu daha da etkili kılacak bir biçimde, çoğu kez kısa ve kesintilidir.

Toptaş, edebiyatının bu özelliklerini beslediği düşünülebilecek olan ilkeyi denemelerinde açıkça ilan da ediyor aslına bakılırsa: Gustav Janouch'a ait olan "Asıl gerçek, oldum olası gerçekdışıdır" sözünün altına imzasını atıyor; (H: s. 14) akıl için, benzer bir değerlendirmesi var: "*Belki daha sonra, akıl ipi denen şeyin ne kadar güvensiz ve çürük olduğunu anladık da, yavaş yavaş vazgeçtik bundan.*" (H: s. 22) Ve sezmenin her zaman için bilmekten daha iyi olduğunu söylüyor. (H: s. 10) Felsefeciler de sezgiyi genellikle gidimliliğin zıddı olarak tanımlar...

Gidimli olmaktan bu kadar çok noktada ayrılan bir metnin, edebiyat dışının olmazsa olmaz koşuluna uymadığı, deyim yerindeyse edebiyat dışından dışlandığı söylenebilir sanıyorum.

Ortaklaşan söz sanatları

Toptaş'ın ilk kurmacası *Bir Gülüşün Kimliği*'ydi. Bir gülüşün kimliği: "Gülüş"ün kişileştirilmesi. Ardından *Yoklar Fısıltısı* geldi. Yok'un, yokolanın, yok edilmişin ya da yoklamak gibi bir huyu olanın fısıltısı; varolmayanın nesneleştirilmesi; somutlaştırma. İki yıl sonra *Ölü Zaman Gezginleri* yayımlandı. Ölü zaman. Öldürülmüş zaman. *Uykuların Doğusu*... Yine somutlaştırma.

Toptaş'ın kurmaca yapıtlarındaki kişileştirme, somutlaştırma, masal dili gibi söz sanatlarının, denemelerinde de devam ettiğini görüyoruz. Kendi yalnızlığını bile kişileştiriyor örneğin: "*Senin, senden yaşlı olan yalnızlığına*". (H: s. 69) "Kusur" dediğimiz şeyi kişileştiriyor: "[K]endi varlığından habersiz bir kusur". (H: s. 17) "Ses" kavramını kişileştiriyor: "[B]oynu bükük sesler". (H: s. 29) Kavramlara somut nesne muamelesi yapıyor: Yukarıda sözünü ettiğim "*geçmişin gölgesine oturup*" örneğindeki "geçmiş" kavramı ya da "*bakışlarımın orasından bu-*

rasından tozlar uçuşmaya” (H: s. 145) örneğindeki “bakış” kavramı vb. Tersini de yaptığı oluyor: “*Ne de olsa, hatıraları iki çay bardağı uzakta kalmıştı*” (H: s. 13) örneğinde, çay bardaklarını birer zaman ölçüsü olarak kullanması, yani somutu soyuta çevirmesi gibi.

Ve masal dili öğeleri olarak:

1. Bir önceki cümlelin fiilini yineleyerek devam etmesi: “... varlığını unuttur sanki. Unutunca da, bize dönerek...” (H: s. 63) örneğindeki “unutmak” fiilinin yinelenişi vb.;

2. Bazen düpedüz “-miş” kipi; (H: s. 110)

3. Gerçeküstücülük. Buna yukarıda değinmiştim. Gidimli-likten ayrıldığı için gerçeküstülük duygusu veren sözlerden başka bazı anlatım özellikleri de var masalsılığı besleyen: Tüm- mü de yerleri kaymış olmak üzere, yani alışılmış yeri cümle- nin başıyken sona, sonuyken başa kaymış, “hatta, tabii, bir ba- kıma, sözgelimi” gibi bağlaçlar (“*Biz Kafka’yı konuşmaya baş- layınca, benim kanyona benzettiğim o dere irisinin dibinden akan sular ânında durdu tabii*” [H: s. 13]);* anlatımdaki tuhaflığı da- ha da arttıran “tuhaf” sıfatları (“*Abbas Sayar’ı o türkünün için- den alıp toprağa verecekmişiz gibi tuhaf bir duyguya kapıldım.*” [H: s. 85]), yancümleler (“*Biliyorsunuz...*” der örneğin yazar, oysa çok açıktır ki bildiğimiz filan yoktur o noktada; Brecht- çi denebilecek bir etkiyle, oyuna dâhil edilmiş olduğumuz açık edilmektedir [H: s. 58]) vb. Bu öğelerin tümü de genel dilde bağlamsal kopuşları önlemeye yönelik dilsel gereçler olmaları- na karşın, Toptaş tarafından çoğu durumda kopuşlarla birlikte kullanıldıklarından, kopuşun etkisini güçlendirici bir etki ya- ratıyor ve yer yer, anlatıma bir doz *humor* katıyor.

Bir bütün olarak alındığında, yalnızca anlatım düzleminde bile, ya da belki en çok orada, gerçekliğin dil aracılığıyla olan alışılmış temsilineki aldatıcılığı teşhir ediyor denebilir Toptaş için: Yerleşik bazı gerçeklik sanılarını iletmeye yarayan dilsel

(*) 20.12.2008 tarihinde Bilgi Üniversitesi’nin Silahtarğa yerleşkesindeki sem- pozyumun bitiminde “Okuyana Mektup”unu okurken, bir başka “tabii” bağla- cını (H: s. 8, yazının üçüncü paragrafının ilk cümlesinin sonundaki “tabii”yi) “aslında”ya çevirdi Toptaş.

kalıpların (sözdiziminin, bağlaçların ve diğer yapısal öğelerin) içine, soyut ve düşsel oluşumlar yerleştirildiğinde, okurun dil-sel/anlatımsal alışkanlıkları sarsılıyor. Zıtlıkların sanıldığı kadar zıtlık içermediği ortaya çıkıyor (“*Cioran’ı okumak her da-im iyidir, çünkü onu okuduğunuzda kendinizi kötü hissedersiniz*” [H: s. 161]).

İçerik: Denemelerde tanımlanan poetika

Toptaş’ın denemelerindeki başlıca konuları yazarın kendi yaşam, okuma ve yazma deneyimleri ile bunların iç içeliği oluşturuyor. Çoğu aynı zamanda birinci sınıf birer poetika yazısı bu denemelerin. “Harfler ve Notalar” başlıklı denemedeki gibi, bir kitaba (Milan Kundera’nın *Roman Sanatı*’na) ilişkin okuma notları ya da tanıtma yazısı havasında başlasa bile, kısa sürede “romanda zayıf yer / güçlü yer” ilişkisi etrafında bir düşünme çabasına dönüşebiliyor.

Bu çerçevede bazı ayrıcalıklı kavram ve imgeleri var Toptaş’ın: uzaklık, örtü, sis, gölge... Bunlar Toptaş’ın genel düzlemde kullandığı sözcükler, ama aynı zamanda edebiyatının ve başta “Metinler ve Kusurlar”, “Kalubeladan Beri”, “Bir Kitap Ne Başlar Ne Biter”, “Saati Kurmak” ve “Yeni Roman” başlıklı denemeler olmak üzere parça parça değindiği poetikasının önde gelen motif ve özellikleri.

Bir de “Hindistan”! diyor Toptaş: “Hindistan’a Gitmek” sözünü poetikanın gerçekte ele avuca sığmazlığını anlatan bir kavrama dönüştürmüş. Söyleşilerinden birinde, bir denemesinin başlığını da oluşturan bu kavramı bu kez bir benzetmeye dönüştürerek şöyle açıklıyor: “*Hindistan’a Gitmek... Bu benim edebiyat tanımımı da içeren bir başlık. Colomb’un yolculuğuna benzetirim edebiyatı. Hindistan’a gidiyorum deyip Amerika’ya ulaşmak gibidir edebiyat.*”²

Toptaş’ın, erkenden ve düpedüz “yazardan yazara” denebilecek bir ilişki kurduğu anlaşılan yazarların başında, “hala oğlum” dediği Kafka geliyor. (H: s. 13 “Kafka ile Konuş-

2 Mehmet Çakır’la söyleşisi, *Cumhuriyet Kitap*, 22.11.2007.

malar” başlıklı denemeden) Diğer yakın akrabalar olarak, Milan Kundera’nın ve Cioran’ın adları geçiyor (“akraba” sözcüğü Toptaş’a ait). (H: s. 102)

Harfler ve Notalar, Toptaş’ın yapıtlarına eklemelenirken, edebiyatıyla yakınlığımıza katkıda bulunuyor.

Sonsöz

Toptaş’ın denemeleri, en iyi yazarların nasıl aynı zamanda en iyi okurlar olduğunu da gösteriyor bize. Toptaş okurlarının ve “yazar”ların, bu denemelerden sonra artık ona “Romanınızda ne anlatıyorsunuz?” diye sormayacaklarını umuyorum. (H: s. 105)

Denemeleri, Toptaş’ın bizim onu okurken aklımızdan “akrabası” diye geçirdiğimiz yazarların (Borges, Kafka, Marquez, Fuentes, Calvino, Kundera vb.) iyi bir okuru olduğunu gösteriyor. İyi bir okuru demek; eleştirel ve yeniden yaratıma dayalı bir tarzda okumuş demek. Yeniden yaratımın örnekleri, hikâyeler arası bir hikâye ya da hikâyeler hikâyesi de denebilecek olan, “Alageyik ile Avcı Gracchus” başlıklı yazı ile “Ben Neden Bir Otel Kâtibiyim” başlıklı olanı.

Sonsuzca geniş bir ufukta hareket ediyor Toptaş’ın denemeleri: Geyik motifindeki gibi en mitolojik olandan, Abdal kültürüne (H: s. 51-55) ve en modern, çünkü Sadavi’nin deyişiyle söyleyecek olursak en sıfır noktasındaki konumdan (tekrardan alınan zevk [H: s. 129]), “ben” bakışına kadar. (H: s. 52 vb.)

Ufuk genişliği, “dilimiz”deki değişmelere değindiği “Taşa Çaldım Ayvama ile Narımı” başlıklı denemesinde, çalışmakta olduğu kurum yeni bir binaya taşınıncaya oradaki bir kapının üzerinde bulunan “EXIT” sözcüğüne takılırken “*sadece EXIT*” (H: s. 95) diye dikkat çekmesini kapsıyor bence. Bu “sadece” sözcüğü, iki ayrı yerde yinelediği için kuşkuyla yer bırakmayan bir biçimde, ikinci bir dile yer açabileceğimiz, ama önceliğin bildiğimiz dilde olduğu vurgusunu içeriyor.

Ve “Kimseye Verilmeyen Kitap” adlı denemesinde, annesinin biçimini anlatırken, kendi poetikasının kökenlerini de anlattığı duygusunu uyandırıyor. (H: s. 145)

Ama en çok, çoğu da aynı sayfada, o eşsiz 45. sayfa ve devamında yer alan ve “biz”im hikâyelerle olan ilişkilerimize ilişkin saptamalarına teşekkür etmek geliyor insanın içinden. Hikâyelerden mi söz ediyor, “biz”den mi, düşünüp duralım:

–*zihnimizdeki hikâyeler mezarlığı...*

– *bizim iç denizlerimizde fırtınalar koparan bu hikâyecikler...*

– *bizim gelip geçici yanlarımıza seslenen hikâyeler...*

– *bizim bütün tellerimize değil de, o an hangi telimiz gerginse, sadece o telin en hassas noktasına dokunan hikâyeler...*

– *çocuksu yanlarımızı okşayarak içimizdeki ezeli tedirginliğin içine doğru seslenen, her daim baş tacı ettiğimiz hikâyeler...*

– *Hatırladıkça varlığımızın temel taşlarını titreten...* (H: s. 45-46)

Aslına bakılırsa, “küçük bir sonsuzluk” (H: s. 93) gibi sözlerle yazılmış bir metnin hangi sınıfa gireceğini düşünmeye de kısa yoldan son vermek gerekiyor galiba...

Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*'da "anlamını kendi yaratan özgürlükler"i sıradan okurun sağduyusuna bırakmaz. Gelenekten beslenen okur tipini zorlar, okurun sorumluluk almasını önemsetir. Bunu gerçekleştiren yaşadığı çağın insanının tanıklığını, yoğunluğunu, yorgunluğunu, ilgisizliğini, umarsızlığını; yönelmeleri ve yenilgileriyle yapar. Ancak tüm tarihsel serüvenin iki boyutlu olduğunu, iki dünyalı olduğunu da göz ardı etmez. İnsanın geleceğinden çalınan düş ve düşünceyi, teknolojinin tüm olanaklarına karşın tek çıkış olarak görür.

"Gerçek Bir Yalnızlık", Aydın Şimşek,
Virgül dergisi, Haziran 1999

"Ben Bir Gürgen Dalıyım" bu dil virtüözü genç yazarın sanıyorum yayımlanan ilk çocuk romanıdır. Onun, ustalaştıktan sonra çocuk romanı yazmaya başlaması bu alana olan saygısının ifadesidir.

... Doğa sevgisinin somutlandığı, dayanışmanın pekiştirildiği, "toptancı insan severliğin" hiçbir anlamı olmadığı bu kitabı okuyan her çocuk tarafından rahatlıkla algılanır sanıyorum.

... [E]ğer bir olanak bulsam, on yaş civarındaki bütün çocuklara birer tane "Ben Bir Gürgen Dalıyım" armağan ederim. Onu okuyan her çocuğun yaşam boyu duyarlı, incelikli, iyi bir insan olacağını biliyorum çünkü. Pembe gülücüklü insanlar olacaklarını biliyorum.

"Çocuk Edebiyatı ve İki Güzel Örnek", Hüseyin Atabaş,
AGİSAD dergisi, Aralık 1997

Harfler ve Notalar İçin Dinleyici Notları

İSHAK REYNA

Görün n o ki, roman ya da kitap boyutlarındaki bir inceleme ile, öykü, şiir, deneme gibi daha kısa yapıtların yazılması kadar, okunması, tadı arasında da esaslı bir fark, ciddi bir başkalık var: İlk  bektekiler, daha çok uzun metrajlı bir filmi (oyunu, operayı, senfoniyi), dilediğinizce durdurup başlatabileceğiniz bir ortamda seyretmeyi andırıyor. 2.  bekse, daha çok, bir müzik parçası dinlemeyi, tek bir resme, fotoğrafa ya da karikatüre bakmayı. Onlardan oluşan bir kitabı okumak da, bir albüm dinlemeyi ya da sergi dola mayı (elinizdeki gibi derlemlerse, tematik karma sergileri).

Dolayısıyla, bir yandan her bir parçanın bitiminde soluklanmayı (ya da kesintiye uğramayı) gerektiriyor bu tip yapıtlar, diğer yandan da, dinleyicide albüm bütünlüğüne ilişkin bir duygu, bir algı oluşurken yavaş yavaş, 1'den fazlanın söz konusu olduğu her yerde kar ıla ılacağı üzere, bir beğeni sıralamasına, tercihe de yol açıyor.

İşte, bu yazıda sözünü edeceğimiz *Harfler ve Notalar* da böylesi bir albüm-kitap. Hasan Ali Toptaş'ın 28 parçadan oluşan, "deneme" türünde ilk, 2007 tarihli son toplamı. Toptaş, bu alb me dek 5 opera, 1 operet (*Ben Bir Gürgen Dalıyım*) bestelemi , 1'i şiirsel metinler, 3'   yk  (2. ve 3. albümleri biraraya

getiren toplamda ilk albüm yer almıyor) türünde olmak üzere toplam 4 albüm yayınlamış bir besteci-anlatıcı.

Kuşkusuz, bu noktada, *Harfler ve Notalar*'a geçmeden, deneme türündeki albümlerin kimi genel ya da türsel özelliklerinden de söz açmak olası. Sözelimi; kurmaca-dışı kısa düzyazı yazmalarına rağmen, köşe/sohbet yazarlarıyla eleştirel kuramlardan beslenenlerin denemelerindeki belirgin farklardan... Ya da, kurmaca (roman, öykü vb.) yazarı denemecilerin, denemelerinde de hem öykülemeye, hem de bunun kurgusunu başkaca deneme yazarlarına oranla çok daha görünür kılmaya açık oluşlarından... '50 kuşağından Ferit Edgü ve Onat Kutlar gibi denemelerinde deneme/öykü sınırını sıkça silen adlar kadar, yazarın Nobel söylevi de olan *Babamın Bavulu*'ndaki belirgin mimarisi ile Orhan Pamuk ya da *Harfler ve Notalar*'daki çoğu bestesiyle Hasan Ali Toptaş bu bağlamda rahatlıkla ele alınabilir.

Bu kurgusal özellikler, Toptaş'ta "Ziya'nın Atını Pazara Tutun" ya da "Hindistan'a Gitmek" yazılarında olduğu gibi, kimi zaman kimi romanlarını da çağrıştıracak biçimde, anlatımın açılan pencerelerden birbirine çengellenmesi, ulanması ile kendini gösterir, kimi zaman da tekerleme ("baca gece demeden"), nakarat (s. 83 boyu "bakarım") ya da yeniden söyleyiş ("Ayakta Yazmak") gibi sözlü anlatım özelliklerinin de yarattığı ezgisellikle.

"Okuyana Mektup"la açılıp "Ayakta Yazmak"la tamamlanan (kitaba adını da veren, yazıya ve besteciliğe odaklanan 28. şarkı *Harfler ve Notalar*'sa, albümün armağan bestesi sayılabilir) albümün bir başka özelliğiye, Toptaş'ın bugüne dek yazdıklarının dışında, aslında baştan beri hepimizi çarpmış olan, bu çağda hayatın bunca kıyısında durabilip, yazıya ve başkalarının yazısı da demek olan okumaya kendini adanışlığına 1. elden tanıklık olanağı vermesidir.

Zaten pek çok iyi yapıtta olduğu gibi, anlatımın ötesinde, bizi *Harfler ve Notalar*'a zaman zaman kendi anılarımızla, bizimmişcesine eşlik ettirecek olan da bu tanıklığın içtenliği değil midir?.. O kadar ki; bir süre sonra dinleyici koltuğunda pek çok şey "size nasıl geliyorsa artık!" öyledir.

Sözgelimi, Türk Kafka'sı yakıştırmaları da yapılan bir yazarın deneme albümü elbette "Okuyana Mektup"la açılacak, ardından da "Kafka ile Konuşmalar" gelecektir. Elbette, bundan iki-üç şarkı sonra "Alageyik ile Avcı Gracchus" karşılaşılabilecek, sonrasında başlayan "Bir Kitap Ne Başlar Ne Biter" de ise Toptaş "nerdeyse 20 yıldan bu yana hiç değişmedi" dediği "hikâyelerim"i sıralarken, bunların 9'da 6'sı "Avcı Gracchus" da dahil olmak üzere, Kafka'ninkiler olacaktır...

Ya da; yazıya kendini bu denli puriten biçimde adanmış bir bestecinin albümünde, elbette yazmak ve okumak, yazarlar ve okurlar, hayranlıklar ve kusurlar, yazılı ve sözlü kurgular ve anlatımlar, yapıtlar, süreçler ve tavırlar bu denli yer alacak; ve bu, kimi zaman bestecinin bir hayranlık ve kendini bulma öyküsü olan "Bir Buluşma"daki gibi unutulmaz bir sen-anlatıyla, kimi zaman "Okurun Okuru Olmak"taki gibibir tür doğaçlama konuşma temposuyla, kimi zaman da "Hindistan'a Gitmek"teki gibi bir romanının oluşumunun roman boyutlarındaki anlatımını da arzulanıyla bir nabız gibi işleyecektir.

Bu süreçte "Taşranın Ötesinde", "Hikâyenin Gerçeği Gerçeğin Hikâyesi" ya da "Kimseye Verilmeyen Kitap'ta olduğu gibi kimi şarkıları Toptaş'ın hayatına ilişkin kimi önemli an ya da özellikleri biz okurların önüne sererken, "Hindistan'a Gitmek"i bizi *Uykuların Doğusu*'na "Bir Buluşma"nın *Sonsuzluğa Nokta*'ya götürmesi benzeri çarşışımlarsa, elbette kaçınılmazlaşacaktır... Kuşkusuz, yazısında bunca besteden, ezgisellikten söz eden bir albümün, "Sahnedeki Dört Adam" ya da "Ziya'nın Atını Pazara Tutun" gibi kimi şarkılarında müziğin esas ya da karakter rollerinden birinde olması da bu bağlamda tesadüf sayılamaz.

Öte yandan, bir albümdeki bütün bestelerin, yaratıcısı da dahil olmak üzere herkesin gönül telini aynı oranda titretmeyeceği de açıktır. Sözgelimi; Toptaş gibi genelde dış önerilerden çok kendi projelerine dönük bir yazarı ikna ederek (bu açıdan da teşekkür borçluyuz onlara) albümün harcına "ilk yapımcı" olarak imza koyan *Milliyet Sanat* editörlerinin "her sayıda bir yazı" formülü, "Yeni Roman", "Saramago, Balthus, Duras" ya da

“Hiçliğin Doruklarında Bir Alacakaranlık Düşünürü” gibi bes-
telerde tam olarak yüreğe dokunan bir yaşamsallığa kavuşama-
mıştır sanki.

Bu tip albümlerdeki genel yığma düzeninin aksine, bu al-
bümde şarkılar arasında bırakılan soluklanma sayfaları ile Suat
Aysu’nun Hasan Ali Toptaş/Bütün Eserleri kapak tasarımı ise,
bizce, mazrufa yakışan, onu çok iyi yaşatan zarflar olmuşlardır.
Hatta, içeriğin yanısıra, Burhan Uygur’la birlikte resmimizin en
önemli düşsel gerçekçisi olduğunu, ama tablolarını kimi zaman
genel kabul görmüşlüğün güvenli limanında biraz seri üretim
boyadığını düşündüğümüz –altta genişçe toprak rengi bir yü-
zey, üst tarafa uçuk ya da alaca bir mavi, şuralara da iki-üç mi-
nik figür boyadık mı...– Komet’e de iyi gelecek denli...

Dolayısıyla,müzik yazarlarını taklit ederek bu albüm için
belki son ekleyebileceğimiz şey; onun, hem çıkılan sıkı bir ma-
ratonun öncesinde Toptaş –fena mı?–; hem de bugüne dek is-
ter *Sonsuzluğa Nokta* gibi daha doğrusal, isterse *Uykuların Do-
ğusu* gibi daha sarmal bir maratonuna eşlik etmiş okurlar için,
kısa mesafe deneyiminin aynasında besteciye ve genel okuma-
yazma süreçlerine çok daha içerden bakma fırsatı sunan ideal
bir arşivlik olduğudur.

Nisan 2010

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DOST MECLİSİ

Gerçi, bu hikâyelerin her ikisi de sağda solda anlatılan daha başka hikâyelerce yalanlanmakta, kimi zaman Alaaddin'in hiçbir yere gitmediği, hâlâ Asip Dağı'nın eteklerindeki şehirde olduğu, saklandığı evi her gün değiştirdiği, birkaç vefalı dostuyla oturup tahtı kardeşinden geri alabilmek için her gün ince ince planlar yaptığı, sarayda olup bitenleri her gün en küçük ayrıntısına kadar öğrendiği ve her gün çeşitli sokaklarda, çarşılarda, pazaryerlerinde ya da çeşme başlarında çeşitli kıylıklarla, başka başka haller içinde görüldüğü de söylenmektedir. Hatta, kimi zaman onunla selamlaşıldığı, konuşulduğu ve şehrin değişik semtlerinde oturulup karşılıklı nargile içildiği de...

Bin Hüzünlü Haz

Hasan Ali Toptaş ile “Dost Meclisi”

CEMİL KAVUKÇU



Foto 27: 1988-1989 suları. Şükran Kozalı, Asım Gönen, İzzet Kılıçlı, Hasan Ali Toptaş, Cemil Kavukçu. (Cemil Kavukçu özel arşivinden)

Hasan Ali’yi önce öyküleriyle tanıdım. 1986 yılı başında Burhan Günel, Ankara’da *Karşı Edebiyat* dergisini yayımlamaya başlamıştı. O yıllarda ürünlerini değil kitaplaştırmak, dergilerde yayımlatmakta bile güçlük çeken benim gibi birçok yeni yazara kapılarını açmıştı Burhan Günel. Daha önce adını duymadığım Hasan Ali’nin öyküleriyle de *Karşı Edebiyat*’ın ilk sayılarında karşılaştım. Ondan okuduğum ilk öykü olarak *Gecenin Ayakucunda Bir Düşün Kanatları*’nı anımsıyorum. İlgi-mi çekmiş, Hasan Ali Toptaş adını defterime yazmıştım. Bun-

dan kısa bir süre sonra da aynı dergide *Çöpçü* yayımlandı. *Karşı Edebiyat*'ta okuduğum bu iki öyküsünden sonra da 1987 yılında ilk öykü kitabı *Bir Gülüşün Kimliği* İz Yayınları'nda çıktı.

Hasan Ali ile kitabı çıkmadan önce mi karşılaştık, sonra mı, anımsamıyorum. Burhan Günel Ankara'da dergide ürünleri yayımlanan yazar ve şairleri bir araya getirdiği bir gece düzenlemişti. O yıllar edebiyat dünyasına çok uzaktım. Kimseyi tanı mıyordum. Yanıma oturan genç de en az benim kadar sıkılgan ve çekingendi. "Ben Hasan Ali Toptaş," diye kendini tanıttı. "Öykülerinizi biliyorum, severek okudum," dedim. "Ben de sizinkileri biliyorum," dedi. Denizli'den gelmişti. Orada yaşıyordu. Vergi dairesinde çalışıyordu ve Ankara'ya tayinini istemişti. Yazdıklarımızdan, okuduklarımızdan konuşmuş, Ankaralı şair ve yazarlarla tanışmıştık o gece.

Ankara'ya tayininin çıkması uzun sürmedi Hasan Ali'nin. İşyeri Sincan'da olduğu için orada bir daire kiralamıştı.

Bu arada, o dönemin öykücülerini küçük bir grup oluşturmuş, her cumartesi buluşmaya başlamıştık. Buluşma yerimiz Sakarya'daki birahanelerdi. Öğleden sonra bir araya geliyor, akşama dek oturuyorduk. Belli bir yerimiz yoktu. Garsonlar, hesap ya da dörtte biri köpük olarak gelen biralar yüzünden sık sık mekân değiştiriyorduk. İzzet Kılıçlı, Tamer K. Bilgin, Şükran Kozalı, Hasan Ali Toptaş ve ben aksatmadan buluşuyorduk. Daha sonra Özcan Karabulut ve Lütfiye Aydın da bize katıldı. Arada, Bülent Güldal, Aydın Şimşek, Salih Bolat, Koray Feyiz de katılıyordu aramıza. İçmek için değil, konuşmak için toplandığımızdan biralarımızı ağır ağır içiyorduk. Aramızda sigarası en çok tüten kişi de Hasan Ali'ydı. Edebiyat dünyasındaki dedikodulardan, çekişmelerden çok uzaktık. Daha çok okuduğumuz kitaplar üzerinde konuşuyorduk. Kendi yazdıklarımızın üzerinde durmuyor, onları masaya yatırıp irdelemiyorduk. İstanbul dergileri henüz kapılarını açmamıştı bize, bunu, bir türlü anlayamıyorduk.

Hasan Ali'nin omuzlarını sarsarak ve bir eliyle de ağzını hafifçe kapatarak sessiz gülüşü çok hoşuma gidiyordu. Onu güldürmek için özel bir çaba da harcıyordum. Bu konuda başarı-

lı olduğumu belirtmeliyim. Çevrede olup bitenler, insanların davranışı, birahanenin önünden geçenler üzerine yaptığım değerlendirmeler, yakıştırmalarım ve abartılarım, uydurduğum minik hikâyeler Hasan Ali'nin omuzlarının sarsılması için yeterli oluyordu. İzzet Kılıçlı, (Hasan'la ben ona aramızda "İzzet Baba" ya da "Pedro İzzet" diyorduk) arada bundan rahatsız oluyor ve tatlı sert babalığını takınıp "Ne kıkırdıyorsunuz aranızda! Söyleyin biz de gülelim," diye sitem ediyordu. Hasan o zaman daha çok gülüyordu.

Bir dergi çıkarma fikri İzzet Kılıçlı'dan geldi. Mademki İstanbul dergileri bize kapılarını açmıyordu, biz de kendi dergimizi çıkaracaktık. Öykü ağırlıklı olacaktı ama şiire de yer verecektik. Derginin giderlerini her ay belli bir katkı koyarak biz karşılayacaktık. Yakın çevremizde bir abone kampanyası başlatabilirsek dergiye katkılarımız da o oranda düşecekti. Birkaç sayı sonra derginin kendi kendini finanse edeceğine inanıyorduk. Çok heyecanlıydık. Derginin adının *Yazıt* olmasına karar verdik. Üç ayda bir çıkarabilecektik *Yazıt*'ı, çünkü parasal gücümüz ancak buna yetiyordu. O dönemde dergi izni için aşılması gereken birçok engel olduğundan *Yazıt* "kitap dizisi" adı altın-



Foto 28: 1988-1989 suları. Dost ortamında sohbet. Asım Gönen, Hasan Ali Toptaş, Cemil Kavukçu. (Cemil Kavukçu özel arşivinden)

da yayımlanacaktı. Bu işleri serbest avukatlık yapan İzzet Kılıçlı üstlenmişti. Derginin ilk sayısı Ocak 1988'de çıktı. Hasan Ali Toptaş'ın *Aklım Bana Gurbet*, Özcan Karabulut'un *Hüzünle Bazı Günler*, İzzet Kılıçlı'nın *Kapatılmışın Düşsel Serüveni*, benim de *Tuz ve Biber* başlıklı öykülerimiz bu sayıda yer aldı.

Jeofizik Mühendisleri Odası'nın Mithatpaşa Caddesi üzerinde, bir apartmanın teras katında küçük, sevimli bir lokali vardı. Ben de o yıl (1988) yönetim kurulunda görev almıştım. Uygun görürlerse cumartesi günleri orada toplanabileceğimizi söyledim. Arkadaşlar o mekânı her bakımdan sevdi. Sakarya'ya göre çok daha sessiz ve sakindi. Birahanelerde konuştuğumuzu duymakta güçlük çekiyorduk. Garsonlar son derece saygılıydı ve Sakarya'da ödediğimizin neredeyse yarısını ödüyorduk.

Cumartesi buluşmalarımız dergi toplantılarına dönüşmüştü. Öykülerimizi ve şair arkadaşların şiirlerini dergimizde yayımlıyor, genç yazarları *Yazıt* şemsiyesi altında toplamak istiyorduk. Biz kendi aramızda mutluyduk ama, *Yazıt* çevresindekiler dışında yazdıklarımızdan kimsenin haberi yoktu. Abone sayımız beklediğimizin çok altında oldu. Kitaplaşmak üzere hazırladığımız dosyalarımızı yayınevlerine bir türlü kabul ettiremeyince, bunu da kendi aramızda dayanışma içinde çözmeye karar verdik. Böylece *Yazıt* Yayınları çıktı ortaya. Önce kendi kitaplarımızı yayımladık. Özcan Karabulut'un *Hüzünle Bazı Günler*, İzzet Kılıçlı'nın *Tozların Dansı*, benim *Temmuz Suçlu* ve Hasan Ali'nin *Yoklar Fısıltısı* peş peşe yayımladığımız dört öykü kitabı oldu.

Yavaş yavaş umudumuzu yitirmeye başlamıştık. Kitapçı raflarına ulaşamayan kitaplarımız evlerimizde kuru kalabalık yapmaktan başka bir işe yaramıyordu. Dergiyi çıkarmakta da günden güne zorlanmaya başlamıştık.

1991 yılı başında yazmamak ve *Yazıt* ortamından uzaklaşmak kararı aldım. Bu son derece öznel bir karardı. Arkadaşlarla bir sorunum yoktu, kimseye de kırgın değildim. Kendi açmazımda bir çıkış yolu arıyordum. Onlarla birlikte olduğum süreçte bu yolu bulamayacağımı düşünüyordum. Sessizce ortalıktan çekildim. Cumartesi buluşmalarına gitmiyordum artık. Kimseyle de görüşmüyordum.

Aradan birkaç ay geçmişti. Kızılay'da kitapçıları dolaşıyordum. Yeni çıkmış dergileri karıştırırken Damar dergisinde Hasan Ali'nin öyküsünü gördüm. Daha başlığını okuyunca her şeyi anladım. Bana sesleniyordu. *Neredesin Gringo?* diyordu. Son buluşmalarımızdan birinde, Sakarya'daki Han birahanesinde Hasan Ali'ye Carlos Fuentes'in Koca Gringo kitabından söz etmiş, çok etkilendiğimi söylemiştim. Hasan da kısa sürede kitabı edinmiş, okuduktan sonra üzerinde konuşmuştuk. Ona, romandaki Ambrose Bierce, yani koca gringo ölmek için nasıl sınırı geçip Meksika'ya gittiyse, ben de bir sınırı geçmek istiyorum, demiştim.

Öykü şu cümleyle başlıyordu: “Balığı sevdiğini unutmamışım; kimi zaman belleğimdeki Han'a giderken, balıkçıların önünde hâlâ gölgen dolaşıyor mu diye dönüp bakıyorum. Seni göremiyorum tabii, görüyorsam kırmızı tablaların üstünde kulakçıklarını ağır ağır inip kalkan sazanları, turnaları ya da çinekopları görüyorum. Gözlerime hüznle bakıyorlar, hüznü bir sessizliğin içinden.”

Bu, bana yazılmış bir mektuptu. Öykü biçiminde, bir derginin sayfalarından bana ulaşıyordu. Öyküyü kitapçada bir solukta okumuştum. Şöyle bitiyordu: “Derken ben, hiç düşündün mü desem sana; ya Fuentes Koca Gringo'yu sınırın öteki yanında yazdıysa?...”

Ertesi gün ona bir kart yazdım. “Buradayım,” dedim. Altını da Koca Gringo diye imzaladım. Kartı işyerine postaladım. Birkaç gün sonra telefonla beni işyerimden aradı.

“Kartın gelmeseydi seni arayacak cesareti asla bulamazdım,” dedi.

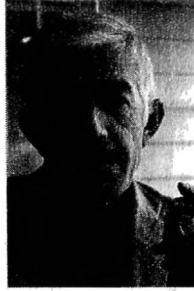
Bir süre sonra Yazıt dergisi de kapanmış, cumartesi buluşmaları bitmişti.

İşte, her şey bunu anlamakla başladı bence. Hiç kimsenin uzlaşma ânında kendisi olamayacağını düşünerek, tanışmamızı kocaman bir yalana benzetiyordum.

“Neredesin Gringo”, *Ölü Zaman Gezgimleri*

Meraklısı İçin: Öfkeli Bir Hasan Ali

FARUK DUMAN



Fotoğraf: Zeynep Terzioğlu.

1996 yılından sonra, dört beş yıl boyunca Sincan'da oturduk. Ben üniversiteye artık daha az gidip geliyorum. Bu nedenle evden de pek çıktığım olmuyor. Bazen evden çıkıp bozkırda dolaşıyorum; kar yağmur fark etmiyor. Babam çoktan emekli olmuş. İş bulamıyorum, bu nedenle neredeyse yazı yazmaktan da utaniyorum.

İş meselesi ciddi; ne de olsa arada bir Kızılay'a inmek, arkadaşlarla biraz laflamak, bir çay içmek gerekiyor. Ama bunu da pek az yapabiliyorum. Ufukta askerlik görüldüğü için, ne iş olsa yapacağım. Kalıcı bir şey, ya da devlet memurluğu falan aramıyorum.

Sincan Kaymakamlığı'nın önünde arzuhalciler var. Kimisi bir tabureye oturmuş işini yapıyor. Kimisiyse işi büyüttmüş; arzuhalci "dükkân"ları var. Bir gün bu dükkânlardan birinin yanında, "daktilo bilen eleman aranıyor," diye bir yazı görüyorum. Ama dükkân kapalı. Böylece gide gele sonunda patronu yakalıyorum ve derdimi söylüyorum. Daktilo bildiğimi, ne koşulda isterse çalışabileceğimi söylüyorum. Ama karşıma önce-

likle “on parmak” meselesi çıkıyor. Ben iki parmakla yazıyorum ne yazık ki. Tabii en önemli engel, yaşımın büyük olması ve tabii üniversite. Üniversite bitirmiş olmam hoşuna gitmiyor. Tabii, haklı da buluyorum onu.

Hasan Ali Sincan Kaymakamlığı’nda görevli. Arada ona uğruyorum. Dosyalarla tıka basa dolu küçük, karanlık bir odada çalışıyor. Garipseniyor orada. Daha odasına yönelirken anlıyorsunuz bunu. Çaylar içiliyor, yeni çıkan kitaplar hakkında konuşuluyor, mutlak okunması gereken romanlar alınıp veriliyor. Benim ikinci kitabım *Av Dönüşleri* daha yeni yayınlanmış. *Bin Hüzünlü Haz* ise yazılıyor daha. Hasan Ali kimi bölümleri hemen orada okutuyor bana, ne düşündüğümü soruyor. Bunlar çok güzel, ama parça parça.

Arada çıkıp Sincan sokaklarında dolaşıyoruz. Sincan iyice kalabalıklaşmış. Eskiye hatırlıyoruz. Biz tren garına yakın lojmanımızda otururken (burası Sıhhiye’ye yakın bir yerdi) banliyö trenleriyle gelip Sincan Çeşmesi’nin o tatlı suyunu bidonlarımıza doldurup eve götürürdük. Musluk suları içilmediğinden değil, bu suyun hoşluğundan. Sonra o vakitler mütevazı bir köydü burası. Trenden indiğinizde Anadolu’nun sevimli taşra kentlerinden birine inmiş gibi olurdunuz. Tezek kokusu, tatlı rüzgâr. Bozkır taşrası başkadır.

Bazen başka dostlarla Hasan Alilerde buluşuyoruz; ben saz çalıyorum. Sonra Erkan Oğur’u, Sabahat Akkiraz’ı, Ruhi Su’yu dinleyerek rakı içiyoruz. Sessizce. Böyle zamanlarda konuşmak gereksiz oluyor.

Sonunda *Bin Hüzünlü Haz* tamamlanıyor. Hasan Ali (hep olduğu gibi) emin değil. Kâğıt çıktıyı alıp eve gidiyorum. Ertesi gün yine Sincan Kaymakamlığı’na uğruyorum. Hasan Ali’ye, en güzel romanını yazdığını söylüyorum; böyle bir cesaretim var. Çocuk gibi seviniyor. Gerçekten mi. Gerçekten.

Hasan Ali benden önce başlamıştır bilgisayar kullanmaya. Ama sanırım onu hep metinleri “temize geçme” aracı olarak gördü. O sıralarda, Can Yayınları’nın o dönem yayın yönetmenliğini yapan sevgili İlknur Özdemir bana bir bilgisayar göndermişti. Ben bu uzay çağı aracını nasıl çalıştıracığımı bil-

mediğim için meseleyi Hasan Ali'ye danıştım. "Gidip bakalım," dedi. Hava soğuk, pis bir yağmur yağıyor. Onun Lada'sına bindik, Kaymakamlık'tan bize yol çok değildi.

Geliyoruz Hasan Ali'yi öfkeli gördüğüm tek güne. Yollar çamur ve delik deşik. İnsanlar yol ortasında yürüyor. Kaldırım diye yapılmış ne kadar "şey" varsa perişan. Üstelik, yıllardır böyle bu. Yürümek olanaksız, hele kış çamuru dillere destan Sincan'da. "Şu hale bak," diyorum ben. "Yahu, ne olacak bu memleketin hali?"

O zaman Hasan Ali çözümü bulup söylüyor: "Tüm kaldırımları sökeceksin bu ülkede. İnsanlar genç yaşlı, çoluk çocuk meydanlara toplanıp, koca koca pankartlar açıp 'Kaldırım İsteriz!' diye ortalığı birbirine katana kadar da kaldırım maldırım yapmayacaksın!"

Sevgili Hasan Ali, herhalde bu gidişle kaldırım karşıtı eylem olacak, biz de üşüyerek, işsiz, sessiz, çamur içinde yazıp duracağız. Ne diyelim, nice yeni romanlara, yine de.

Bir yandan da, gözlerimi dört açmalıyım, beş açmalı, altı açmalı, yedi açmalıyım ve ortalıkta gafil gafil gezinip durmamalıyım, dedim kendi kendime.

Sonra, yayımlanan kitapların çokluğunu düşündüm ve kesinlikle hepsini okumak zorunda değilim ama bu durumda okumak istediğim bazı kitaplar bile ister istemez kalacak, dedim.

Sonra, hiç değilse bazıları kalmasın, ey hayat, bana kör noktayı aydınlatacak bol ışıklı dostlar ver, dedim.

"Kör Noktada Kalanlar", *Harfler ve Notalar*

Hasanım Ali ve Hasan Ali Toptaş

AKİF KURTULUŞ

Konuşmak ağır bir kusur gibi geldiği için yazıyor Hasan Ali.

Yazı'sıyla buluşan herkesin görebileceği bir resmi, arkadaşı olmuş birisi olarak tamamlıyorum.

“Ağır bir kusur” dedim ama konuşmak onun için acaba, başlı başına bir yanlışlık mı? Yanlışlık! Evet, bence hiç fena durmuyor.

Konuşmasını sevmediği, “suskun” biri olduğu için değil. O tam tersini düşünüyor, bunu biliyorum, ama iyi konuşamadığı için, hiç değil.

Konuşmak ona fazla sahici geliyor.

Konuştuğu her şey, onun yazısını eksiltecek gibi duruyor.

Konuşurken çatışamayacağını bildiği için, yazıyla çatışıyor. Yazı Hasan Ali için hem bir çatışma imkânı, hem de çatıştığı en büyük mekân.

Bunu çok sonra düşündüm: Hasan Ali'nin sevincini de gördüm, üzüntüsünü de. Hatta ender de olsa kızgınlığını gördüm... Dahası, “derin” birkaç kırgınlığına da tanık oldum. Neden bunların hiçbirini sesinden ya da sözcüklerinden anlayamamışım?

Gülmesine gelince, gülmesini beceremediğine sonunda o da bizi inandırdı.

Seslerin değil, harflerin adamı Hasan Ali. Bunu söyleyecektim.

Sahici olanı yenebileceği tek yer orası, çünkü. Sahiciliği aştığı yer, aynı zamanda.

Sahici biri olmasını borçlu olduğu dünya da, orası!

On beş yıla yakın bir ahbaplığım var Hasan Ali'yle. Özlediğimde, her aradığımda, her buluşma isteğimde, bir şey çalmış olacağım duygusunu yaşatan başka bir edebiyatçı dostum olmadı.

Giderek artan bir şekilde, onu harflerin dünyasından koparacağıma dair bir ağırlık hissettim. Sadece bir duyguyu ifşa ediyorum, o kadar. Yoksa bu ağırlığın, onunla uzun muhabbetlerimize engel olmasına ikimiz de izin vermedik.

Başka bir edebiyatçıda görsem beni fazlasıyla rahatsız edecek olan bu “yazıya gömölme hali”ni, ona giderek daha çok yakıştıyorken, basit bir “arkadaş kıyağı” yapıyor değilim.

Yazıya ihanet etmeyecek bir arkadaşsa sahip olmanın verdiği bir güvenden söz ediyorum, aslında.

Arkadaşım Hasanım Ali ile edebiyatçı Hasan Ali Toptaş'tan hangisini daha çok sevsem, diğerine değil, kendi gönlüme bir borcum kalacak.

Ama şimdi anlıyorum ki, Hasan Ali'nin edebiyatı üzerine yazmak, dostluğu üzerine yazmaktan daha kolaymış.

Aylardır boşuna kıvranmamışım.

Yazmak, çünkü onu sık sık maruz bıraktığım muzipliklerime benzemiyor.

Mart 2010

Bizim Oğlanların Edebi Sırdaşlığı

ETHEM BARAN

Hasan Ali, kitabın içinde yaşayan bir adamdır. Onunla birlikteyken bir romanın içinde daha doğrusu bir Hasan Ali Toptaş romanının içinde yaşıyormuş duygusuna kapılırsınız. Konuşması zaten bir kitaptan bir yerleri okuyormuş gibidir de, duruşu, düşünüşü, yaşayışı, bakışı, gülüşü, hüznü, üzüntüsü bir roman kahramanının davranışlarından farksızdır. Sözgelimi, bir gün, Kızılay'dan dönüyorken yaşadığı bir olay beni destekleyecek niteliktedir. Belediye otobüsünün karşılıklı oturulan dörtlü koltuklarından birindedir Hasan Ali. Karşısında da yirmili yaşlarda genç biri oturmaktadır. Genç, kendi dünyasına dalmış, kafası önünde, kaybolup gitmiştir. Bir ara kafasını kaldırır ve Hasan Ali'yi görür. Gözlerine inanamaz; ne yapacağını şaşırılmış gibidir. Sonra çantasından bir kâğıt çıkarır, bir şeyler yazar ve Hasan Ali'ye uzatır. Kâğıtta, "Siz Hasan Ali Toptaş mısınız?" yazmaktadır. O da, altına "Evet" yazar, geri verir kâğıdı. Sonra genç, "Sizin bütün kitaplarınızı okudum" yazar, Hasan Ali de, "Teşekkür ederim" diye ekler altına. Bu arada tek kelime konuşmazlar. "Delikanlı sağır, dilsiz filan olmasın" diye sordum Hasan Ali'ye. "Hayır," dedi. Birkaç gün sonra Kültür Bakanlığı'ndan bir kadın aramış ve o günkü olayı anlattıktan sonra o gencin çok çekingen biri olduğunu, tanışmak, ko-

nuşmak istediğini ama cesaret edemediğini, bu yüzden kendisini aracı olarak devreye soktuğunu belirtmiş. Sonra üçü birden buluşup sohbet etmişler.

Önce kitabıyla tanıştım onun. Buna tanışma denir mi bilmiyorum. Yıllar yıllar önce sırf öykü kitabı diye, adını hiç duymadığım bir yazarın “Bir Gülüşün Kimliği” adlı kendi olanaklarıyla bastırıldığı kitabını işportacıdan alıp eve geldiğimde şöyle bir bakmış, öykülerin bana göre olmadığını düşünmüştüm. Daha sonra Kültür Bakanlığı Yayınları arasında, bakanlığın düzenlediği roman yarışmasında mansiyon alan “Sonsuzluğa Nokta”ya rastladım. Yarışmada birinci ikinci gibi dereceler yoktu, birkaç esere mansiyon verilmişti, ben de hepsini almıştım. (Bu kitaba yazarından önce ulaştığımı da yıllar sonra öğrenecektim. Meğer kitabın basıldığından Hasan Ali’nin haberi olmamış; ancak bir yıl sonra öğrenebilmiş.) Aldıklarım arasında “Sonsuzluğa Nokta”nın üslubu dikkatimi çekmiş hemen okumaya başlamıştım. Fakat resmî yayınların o kötü basımlı kitaplarının başına gelen bu kitabın da başına gelecek ve diğerleri gibi o da yarıda kalacaktı. Sonra “Bin Hüzünlü Haz”la Hasan Ali Toptaş’ı yeniden okumayı denedim. Giremedim kitaba bir türlü. Her defasında kitabın dışında kalıyordum. Fakat dilinin bir büyüsü vardı, bunu hissediyordum ama kitap beni kabul etmiyordu. “Sonsuzluğa Nokta”daki, –her ne kadar bitiremesem de– bazı sahneler aklımda kalmıştı; ben de tekrar o kitaba döndüm. Evet, buydu! Bu yazar nasıl olmuş da bugüne kadar gözlerden uzak kalmıştı! Ardından “Kayıp Hayaller Kitabı”. Bu kitabı okurken bir yandan altını çiziyor, bir yandan da bitirdikten sonra tekrar bu kitaba döneceğimi biliyordum. Nitekim öyle oldu. Kaç kez okudum kim bilir... Ve “Gölgesizler”. Şiir okur gibi dönüp dönüp okuyordum artık onun kitaplarını. Böyle yazan biri varken insan niçin eline kalem almalıydı ki! Ama ben elime kalemi onun satırlarının altını çizmek için alıyordum. Hissettiğim şeydu: Bu yazar, her cümlesini kurmak için günlerce, haftalarca dolaşıyordur. Hiçbir cümlesi bir öncekinin ardına takılıp kolayca, coşkuyla, kendiliğinden gelmemiştir. Daha doğrusu yazar buna izin vermemiştir. Yanılmadığımı gördüm daha sonra.

Ben, kimi kitapları döne döne okumayı onun kitaplarından öğrendim. Müzik dinlemek gibiydi bu. Sevdiğiniz türkü ya da şarkıları dinlemenin keyfi... Okuduğunuz bir metinden haz almadığınızda aradığınızı bulabileceğiniz bir liman...

“Dönüşsüz Yolculuklar Kitabı” çıktıktan sonra tanıştık onunla. Aynı semtte oturuyormuşuz meğer. Böylece birlikte yürüyüşlerimiz, hemen her yere birlikte gidişlerimiz başladı. Hasan Ali’nin ifadesiyle söyleyecek olursam, ‘yürüyüş dediğim yürüyüş’ pek de öyle bildiğimiz yürüyüşlere benzemiyordu. Ben eşofman ve spor ayakkabılarımla şöyle tempolu bir yürüyüş düşünürken Hasan Ali günlük giysisiyle parka gelir, yürüyüş yoluna girer girmes sigarasını yakar. Sonra konuşmaya başlarız. Hasan Ali, konuşmasına benzer sakinlikle ağır ağır yürür ben de mecburen ona uyarım. Birkaç adım atarız, durur, ben de dururum; “Ya Ethem, ben bu ay ne yazacağım, aklıma bir şey gelmiyor,” der. O sıralar Milliyet Sanat dergisine her ay yazıyordu ve bu yazılar, onun hemen hemen bir ayını alıyordu. Şu konu olur, bu olmaz diye başlarız konuşmaya, ağır ağır yürürüz. Birkaç saat sürer bu temposuz yürüyüşlerimiz.

“Edebî yürüyüşlerimiz” Hasan Ali’yi bilmem ama bana çok şey katmıştır. Okuduklarımızı, okumadıklarımızı, okuyamadıklarımızı ve yazdıklarımızı konuşuruz. O, yazdıklarını neredeyse ezbere bilir. Kim bilir kaç kez yeniden yazmıştır. Takıldığı bir cümleyi günlerce konuştuğumuz olur. Çizgisiz kâğıda dolmakalemlerle yazar. Yazarken yüzükoyun uzanır. “Kurbağa gibi yüzükoyun uzanır öyle yazarım” dediğinde inanmakla inanmamak arasında bocalamıştım. Bir gün SKY TV’deki “Yazar Yazara” programı için bizimle çekime geldiklerinde, onun evinde, kamera önünde, gözlerimle gördüm halıya uzanıp dersine çalışan ilkokul çocuğunu.

Aynı sayfayı, hatta aynı bölümü elli altmış kez bıkıp usanmadan yeniden yazar. Diyelim ki, onuncu sayfanın sonunda bir cümleyi beğenmedi. Üzerini çizip yeniden yazmak yerine ilk sayfadan başlayıp oraya gelinceye kadar tekrar yazar. Beğendiği, içine sinen yerleri tekrar tekrar yazmaya doyamadığını söyler.

“Uykuların Doğusu”ndan yaklaşık dört yıl sonra yeni bir romana başladı. Çocuklar gibi seviniyordu. Bu arada kitapları yabancı dillere çevrilmeye başlamış, ekonomik olarak da biraz rahatlamıştı. Daha rahat çalışabilmek için küçük bir ev aldı. Adını “Yazı Evi” koyduk. Artık daha rahat görüşüyorduk. Genellikle, öykücü arkadaşımız Abdullah Ataşçı, dostumuz Tacettin Kandemir, şair Beşir Sevim, kadim dost Metin Özel bir araya gelir, alışverişimizi yapar Yazı Evi’nde toplanırız. Balıkları kızartma işi (balıktan başka bir şey yapmadık şimdiye kadar) benimdir, salata ve diğer işler arkadaşların. Hasan Ali “Bana da bir iş verin” diye ortalarda dolaşır ama sigara içmekten başka bir iş bırakmayız ona. Pek bir şey yemez ancak dostlarla birlikte olmanın sevinci gelir gözlerine yerleşir, yemeğini unutur, sohbet katılır. O kadar az konuşmasına rağmen, sohbet ilerledikçe ve bir şeyler anlattıkça, “Çok mu konuşuyorum?” diye tedirgin olur, susmak ister. Bizim amacımız onu konuşturmaktır zaten. Söz dönüp dolaşır yeni yazdıklarımıza, onun yeni romanına gelir.

Romanında Binnaz adlı bir karakter var. Kitabın ilk bölümünde konuşmaya başladı bu karakter, bir şeyler anlatıyor. Hasan Ali, sekiz on sayfalık bu bölüm üzerinde yaklaşık altı aydır uğraştığı için “Binnaz çok mu konuşuyor?” diye sorar. Kadının çok konuştuğu, bu konuşmanın romanın dokusunu zedelediği, sarkmalara yol açacağı endişesinin onun beynini kemirdiğini biliyorum. Eski bir fahişe olan bu Binnaz Hanım hakkında ileri geri konuşur, espriler üretir, güleriz. Bir yandan da eğer bizi bir dinleyen olsa kimin dedikodusunu yapıyor bu koca adamlar diye düşüneceklerini hesaba katarak yeni sohbetin kapısını aralarız. “Senin altı ayda yazdığını okurlar altı dakikada okuyacaklar, korkma, Binnaz lafı uzatmadı” diye rahatlatmaya çalışırım onu.

Şükrü Abi’nin (Erbaş) Antalya’dan gelişleri ayrı bir şenliktir bizim için. Kısa sürelidir bu gelişler, o yüzden sıkı bir program yapmak gerekir. Önce Hasan Ali’yle alışverişimizi yapar, evi hazırlarız, ardından Abdullah’a ve diğer dostlara haber veririz. Sonra Şükrü Abi’yi uygun bir yerden alırız. Evde bir yan-

dan Şükrü Abi'nin yeni keşfettiği türkülerin tadını çıkarırken bir yandan da edebiyat dünyasını bir ucundan diğer ucuna doluşmaya başlarız. Hasan Ali bu buluşmalarda da keyiflenip birazcık konuşmaya başlayınca, ardından, çok mu konuşuyorum diye kendini frenlemeye çalışır. Şükrü Abi'nin dediği gibi, gülerken bile utanıp ağzını kapatan Hasan Ali'nin konuşmaktan da –bir anlamda– utanması hiç şaşırtıcı gelmez bize.

Bir dönem, Çankaya'daki Kare Kitabevi'nde (ne yazık ki kapandı) hafta sonları yazarlarla söyleşiler düzenlenirdi. Bir kere sinde Hasan Ali konuktu. Birlikte gittik. Hasan Ali zaten korkuyor konuşmaya, tedirgin. Daveti kabul ettiği andan itibaren ne konuşacağına ilişkin sıkıntısı başlamıştır eminim. Hep öyle olur. Bir cümle söylemeyi düşünüyorsa bile günlerce o bir cümlemin provasını yapar. Telefonda, o cümleyi şöyle mi, yoksa böyle mi söylerse iyi olurun değerlendirmesini yaparız uzun uzun. Bu arada da yazacağı yazıdan, romanından uzaklaşmıştır tabii. O iş bitene kadar da dönemez. İşte Kare Kitabevi'nde böyle bir tedirginlikten sonra söyleşi başladı. Başlayınca da dünyanın en iyi konuşmacılarından birini dinlediğinizi ve gerçek anlamıyla bir yazarın karşısında olduğunuzu anlarsınız. Hasan Ali güzel güzel konuşuyor, izleyiciler sorular soruyor, her şey yolunda. İzleyicilerden biri çok ilgili, sorularının ardı arkası kesilmiyor. Salonda kimse olmasa bile o adam tek başına yeter. Sonunda o adam şu soruyu sordu: “Sizin hiçbir kitabınızı okumadım, hangisinden başlamamı tavsiye edersiniz?” Hasan Ali gibi dünyanın en kibar insanlarından birinin bu soruya cevabı ne olabilir? Boynunu eğip sustu, o adamın yerine de utandı.

Hasan Ali kadar az konuşan birinin espri yapması kolay rastlanır bir şey değildir tabii. Yapınca da hoş olur elbette.

Tüyap Kitap Fuarı için İstanbul'dayız Hasan Ali'yle. Taksim'de bir otelde kalıyoruz. Sabah Hasan Ali benden erken uyanıp çıkmış. Aradım, o büyük otelin önünde buluşmaya karar verdik. Gittiğimde iki kadın okuruyla ayaküstü sohbet ederken buldum onu. Yalnız kaldığımızda, artık tanınmaya başladığını, yolda yürüyemez hale geldiğini söyleyince, “Beni Tuna Kiremitçi sandılar...” dedi.

Yazının içinde yaşayan biri olarak onu oradan çıkarmak, sözelimi şöyle bir Kızılay'a doğru uzanıp dostlarla buluşmaya ve kitapçı dolaşmaya razı etmek kolay değildir. Romanından ayrı düşmek istemez çünkü. Bu yüzden nice yurt içi ve dışı birtakım etkinliklere katılmayı istememiştir.

Yazamamak en büyük korkusudur. Zaman zaman, yazma konusunda kendimizi niçin bu kadar bunalttığımızı, yazmadan da hayatı sürdürmenin bir yolunun bulunabileceğini, hatta belli bir yaştan sonra yazmayı tümünden bırakıp bir kenara çekilmenin de başka bir yol olup olmayacağını tartışırız aramızda. Benim ona söylediğim şudur: "Senin yazmamak gibi bir hakkın yok. Okurlarına bunu yapamazsın. Oğuz Atay'dan, Yusuf Atılgan'dan, Tanpınar'dan bir iki roman daha okumak istemez miydin?" Suçüstü yakalanmış gibi yutkunur, gözlerine bir çocuk gelip oturur: "Haklısın" der.

Bir başka gün, telefonda konuşuyorken ya da "Çayı demle geliyor" diyerek yazı evine gittiğimde, "Ethem beni doktora mı götüreceksin, ne yapacaksan yap, ben yazamıyorum..." der. "Olur" derim, "gidelim doktora, derdin nedir deyince, yazamıyorum dersin. O da sana ben de yazamıyorum, ne var bunda derse, ne diyeceksin?" derim, güleriz.

Neşelendirmek kolaydır onu. Kırmak daha da kolaydır. Ama kimseye kūs kalamaz, daha doğrusu kūsmez. Birilerini kıracağım diye aklı çıkar. Kırılса bile söyleyemez ki. Bir şeylere dalıp bir iki gün aramadığımda, "Ne oldu bizim oğlan, bir şeye mi kırıldın, bir şey mi oldu?" diye meraklanır.

Bir merhamet damlasıdır, ağlamaya yakın durur. Hayat ona dokunmasın ister. Her tür yalan, kandırmaca, menfaat, öfke, hırs, gaddarlık, ikiyezlülük, namertlik ondan uzak olsun ister; bunlardan biri bile yakınına gölgesini düşürecek olsa tedirginliği artar. Dünyanın bütün nimetlerini önüne yığsanız doğru bildiğinden şaşmaz, dürüstlüğünden ödün vermez.

Almanya'nın bir kentinde düzenlenen bir kitap fuarına davet edilmişti kısa süre önce. Ülkemizi temsil edecek iki yazardan biri olarak Kültür Bakanlığı'nca seçilmişti. Yazmakta olduğu romanından uzak kalacağı endişesiyle hiçbir yere gitmez-

ken ülkesi için bu daveti kabul etmişti. Vize işlemleri için Alman Büyükelçiliği'ne gittiğinde, davetiyesi yok diye zorluk çıkardılar. Yani Almanya'dan bir işçi kardeşimiz davet etmiş olsaydı kabul edeceklerdi ama Kültür Bakanlığı'nın seçtiği kişiye vize vermiyorlar, daha doğrusu bakanlığın yazısını ciddiye almıyorlardı. Oysa "Gölgesizler" Almanca'ya çevrilmiş, "Yalnızlıklar" Avrupa'nın çeşitli kentlerinde oyun olarak sahnelenmiş, Hasan Ali de daha önce birkaç kez oralara gidip gelmişti. Vize alamadığı için çok kırılmış, gitmekten vazgeçmişti. Göksu Parkı'nda, göl kenarında oturmuş çay içiyorduk. Kültür Bakanlığı'ndan aradılar, gerekli görüşmeleri yaptıklarını, büyükelçiliğe başvurması halinde vize işleminin hallolacağını söylediler. "Hayır, ben o büyükelçiliğe vize için yeniden gitmem" dedi Hasan Ali. Ardından da, büyükelçiliğin hem kendisinden hem de Kültür Bakanlığı'ndan özür dilemesi gerektiğini söyledi. Almanya'daki yayınevi, Dış İşleri Bakanlığı, Kültür Bakanlığı devreye girdi, yanlışlığı düzelttiler. Ama Hasan Ali geri adım atmadı. Sonunda, evine gelip pasaportunu aldılar, vize işlemlerini yapıp pasaportunu getirdiler.

Bu yazının, "dostlar meclisi"nde, demli bir çay ve Hasan Ali'nin sessizliğe bulanmış sigara dumanlarının gölgesinde tüten bir sohbet havasında olmasını istedim. İşin edebiyat kısmını sırdaşlığımıza sakladım. Ve bırakayım o söylesin istedim:

Aklımdaki geçmişin gölgesine oturup yüzümü geleceğe doğru dönerek onu değişik şekillere sokmayı, bu şekillerin arasından birini seçmeyi, seçtiğim şeklin üstünü öteki şekillerin tarafından oluşan yumuşak bir sisle örtmeyi ve kelimeleri bu sisin altından çıkarıp tek tek güneşe tutmayı da arzu ediyorum aslında. Bunları yaparken her şeyi, ama her şeyi unutup sadece yaptığım şeyin kendisine dönüşmeyi de arzu ediyorum hatta; dünya dediğimiz şu daracık genişliğe oradan, ruhunda bütün harflerin ruhunu taşıyan zamansız bir harf gibi bakmayı da arzu ediyorum.

Biz onunla "edebi sırdaşız", başka söze ne hacet?

Ben Hasan Ali Toptaş'la Tanışmadan Önce Ankara Kesinlikle Daha Az Mürekkep Kokuyordu

ABDULLAH ATAŞÇI

Edebiyatla ilgilenen herkes, Hasan Ali Toptaş'ın, Ankara'da yaşadığını düşünür. Aslında bu düşünce son derece yanlıştır. Çünkü Hasan Ali Toptaş, Ankara'da değil, dışarı'da yaşar. Sadece Ankara'nın değil, yazı dışındaki bütün merkezlerin dışında hem de. Bunu bilirim bilmesine ya, yine de Ankara'nın en güzel taraflarından biridir, Hasan Ali Toptaş'ın coğrafi olarak bu şehrin sınırları içinde yaşıyor olması...

Hasan Ali Toptaş ile tanışmadan önce, Ankara daha az mürekkep kokuyordu ve kesinlikle kalıplaşmış sözleriyle, puslu kış akşamüstlerine yaraşır soğuklukta bir ciddiyetle konuşuyordu.

Uzun bir ayrılıktan sonra Ankara'ya dönmüştüm. Ne var ki, yeniden uzun bir ayrılık için hazırlık yapıyordum. Sanki kaderimin yeni baştan beni sınaması gerektiği bir noktada duruyordum. Sevgimi, hasretimi, sadakatimi, yazmamı... Sevgilimden bir kez daha uzun süreliğine ayrılacaktım. İçimi sıkıyordu bu durum büsbütün ve sanki zaman hiç olmadığı yerlerinden kırılacak ve ben kırık parçalarını bir araya getirmek için ömrüm boyunca çabalayacaktım. Oysa hiç bitmeyecekmiş gibi uzadıkça uzayan askerliğimi yeni bitirmiş, oldukça çileli bir yolculuğun ardından Ankara'ya varabilmişim. Şimdi tekrar öğret-

men olarak bin kilometre uzağa gidecektim. Devleti ancak askerliğimde tanıdığımdan, orada ne kadar kalacağımı, ne zaman dönebileceğimi hiç ama hiç kestiremiyordum. Ben, Hasan Ali Toptaş imzalı kitapları ilk kez bu iki ayrılığın kesişme noktasında gördüm. Kızılay'da bir kitabevinin hiç de öyle görünmeyen bir rafında rastlamıştım "Bin Hüzünlü Haz"a. Görür görmez adının çekiciliğine kapılmıştım. Çağrışımlarla yüklü bir addı "Bin Hüzünlü Haz"; insani, insani olduğu kadar sıcak, aynı derecede örtük, bir o kadar da açık... Hem hüzün, hem sonlanmış bir büyüklük (bin) hem haz, hem de o an geldiğim, gideğim yerlerin uzaklığının ölçüsünde büyük bir sayı... Elbette bulunduğum kavşağa da uygun düşen bir addı bu. Buluşma, ayrılma ve sonlanma... Hasan Ali Toptaş'ın diğer kitaplarına da bakmış, "Gölgesizler"i de görünce hemen almıştım.

Karanlığına kaderiyle gömülü o kasabaya doğru giderken otobüste hemen şoförün arkasındaki koltukta oturuyordum. Elbette 'yorgun bir tavşan gibi büzüşerek oturmamıştım' ve daha sonsuzlukla ilgili bir şeyler düşünmediğimden, geride bıraktığım parçalarımın da benimle gelip gelmediğini merak etmiyordum. Dahası "Sonsuzluğa Nokta" kitabından daha haberdar olmamış, tanışmadığım ama hiç olmazsa selamlaştığım Hasan Ali Toptaş imzalı iki kitabını, otobüsün bagajında valizlerle, çantalarla üst üste atılmış valizimin içine itinayla koymuştum, diğer bazı kitaplarla.

Kesilince bir türlü gelmek bilmeyen elektrik kesintisiyle beraber karanlığa gömülüyordu kasaba. Bazen günlerce gelmiyordu elektrik ve sanki kasabanın karanlığını kutlarmış gibi uzun aralıklarla tek el kurşun sesi duyuluyordu. Onun dışında her şey bir ölünün bedeninde nefes alıyordu sanki. Yaşamın böyle bir ölünün bedenine yerleşmesi, gürültüsüz, patırtısız akşamların olması, beterin beteri bir yalnızlığı çağırıyordu bende, ki daha "Yalnızlıklar"ı okumamış; dolayısıyla, "Ölülerin dönüp dönüp bizde yaşamasıdır yalnızlık." Basbayağı şiir olan bu tümceyle de tanışmamıştım. Gün aydınlanır aydınlanmaz dışarı çıkıyor, kurşunların nerede patladığını merak ettiğimden ara sokaklara giriyor, tek katlı köhne evlerin arasında bu saatte oyun

oynayan birkaç çocukla bakışıyor, bir anda sanki içimdeki korkuyu yeni keşfetmiş gibi hemen oradan uzaklaşıyor, kasabanın tek güvenli yeri olan ana caddesine çıkıyordum. Enseyeye tek el kurşunların yoğunluğunun azaldığı ama bitmediği bir dönemdi. Karanlıkta ölenlerin hiç olmazsa ölmeden hemen evvel geride bir işaret bırakmış olabileceklerini düşünüp bir şeyler arıyordum. Tabii ki hiçbir şey bulamıyordum, bulamamış olmanın hem sevinci hem de hayal kırıklığıyla okula, hayallerin içine atacağım, hiç olmazsa birkaç sorunun nasıl sorulabileceğini öğreteceğim öğrencilerime, gidiyordum. Onlarla beraberken gündüzler güzeldi, dahası onlara öğretebileceğim şeyler dışında pek bir şey aramamayı öğrenmeye başlıyordum.

Ancak akşam inince, daha (ben oraya yerleşmeden) önce roket saldırısına maruz kalmış evimin o karanlık odasında durup bekliyordum. Neyi, niçin beklediğimi bilmeden... O zamanlar gerçekten korkmuş bir tavşan gibi odanın bir köşesine çekilip büzülüyordum. Korku değildi böyle davranmama sebep, yalnızlıktı. Elbette yalnızlığımı bir sünger gibi çekecek şey, içinde bir sürü insanın sesini bulabileceğim kitaplardı. Mum ışığında okumaya başladım “Bin Hüzünlü Haz”ı. Daha önce hiçbir kitapta yaşamadığım bir şekilde cümlelerin peşine takılıp gittim. Bazı cümleleri defalarca okudum. Kitabı bitirdiğimde kitaptan hiçbir şey anlamamıştım. Ama neredeyse bütün cümleler zihnimde dolanıp duruyor, her biri kitaptan bağımsızlığını kazanmış gibi tek başlarına bir roman olarak dolaşıyordu. Hasan Ali Toptaş’ın tek tek cümleleri için bile bütün kitaplarının okunabileceğini düşünmüştüm o zaman. Bildiğim başka bir şey de nasılsa “Bin Hüzünlü Haz”ı gelecekte birkaç kez daha okuyacağımdı. Bunlardan bazıları hiç olmazsa cümleleri için olsa bile, bazıları da kitabı anlamak, daha fazla anlamak için olacaktı.

O kasabada karanlıkta “Gölgesizler”i de okudum. Sanırım ortama daha uygun bir kitap olamazdı. Kaybolmak için karanlık, uzağın uzağında bir kasaba, korku, yalnızlık, ölüm, ben, Güvercin ve Cennetin Oğlu.

Ben Hasan Ali Toptaş’la doğuda, kaderinin tortusunda kalmış bir ağırlıkla kendiyle uğraşanlardan çok kendiyle uğraşan

bir kasabada tanıştım. O tanışmadan sonra da benim has yazarlarımdan biri oldu. Dahası ilk dosyam için yayıneviyle sözleşme imzalamaya gitmeden hemen önce gördüğüm “Hasan Ali Toptaş, Doğan Kitap’ta” ilanlarıyla karşılaşınca öylesine mutlu olmuştum ki, sevdiğim, yere göğe sığdıramadığım yazarımla kitaplarımın aynı yayınevinden çıkmasının hazzı, sayısal olarak ancak bin bir ile ifade edilebilirdi. Hele bir de *Sığ Suyun Balıkları* isimli kitabım, dergilerde “Bin Hüzünlü Haz”la aynı ilanı paylaşınca benden mutlusu yoktu. Yazmanın en büyük gücü de budur belki, hiçbir zaman ulaşamayacağın, okurken kendinden geçtiğin birçok yazarla yan yana gelmeni, aynı masada oturmanı, kadehlerinizi tokuşturmanı, hatta çok iyi arkadaş olmanı sağlaması... Ben sırf bunun için bile yazmaya değeceğini düşünüyorum.

Sığ Suyun Balıkları için sözleşme yapmaya –İstanbul’a– gittiğimde yayınevinden Ethem Baran’ı sormuşlardı bana. Doğan Kitap’tan çıkan ilk kitabı *Dönüşsüz Yolculuklar Kitabı*’nı okumuş, anlattıklarını, dilini oldukça beğenmiş ve kendime son derece yakın bulmuştum. Meğer Ethem Baran, çalıştığım kurumun hemen karşısındaki Yayınlar Dairesinde çalışıyormuş. Oldukça şaşırmıştım. Her gün önünden geçtiğim, çıkarken hemen karşımda bir devlet ciddiyetiyle duran ve çoğu zaman devlet işlerinden dolayı içine girip çıktığım binada çalışıyordu Ethem Baran. Bu benim için geç gelen bir sevinç, hoş bir sürprizdi. Ankara’ya döner dönmez kapısını çaldım Ethem Ağabeyin. O ziyaretle başladı Ethem Baran’la dostluğumuz. Sadece onunla değil, Şükrü Erbaş ve Hasan Ali Toptaş’la da. Dediğim gibi, ilk kitabımın bana kazandırdığı en önemli şey bu olmuştur: Sevdiğim yazarların dostluğu...

O günden sonra Ethem Ağabeyle her zaman çokça görüştük. Yazdıklarımızı birbirimize okuyup, okuduklarımızdan haber verdik. Yürüyüşlere çıkıp dünyanın binbir halinden söz ettik. Ben onun sayesinde tanıdım, kitaplarını çok sevdiğim Şükrü Erbaş’ı ve Hasan Ali Toptaş’ı. O, yıllardır ikisiyle de iyi dostmuş, zaman bulsalar da, bulmasalar da sık sık görüşüyorlarmış. İşte ben, Hasan Ali Ağabey ile (Artık ağabey diyebilirim)

sanırım bir ilkbahar günüydü, Kızılay'da bir araya geldik. "Bin Hüzünlü Haz"la tanıştığım kitabevinin bulunduğu sokakta. Ethem Ağabey, ben ve o. Konur Sokakta yürümüş, sonra bir yerlere oturmuştuk. Hasan Ali Ağabeyin birçok yerde fotoğrafını görmüştüm. Dahası zaten kafamda enine boyuna nasıl bir insan olduğunu tasarlamıştım. Tam düşündüğüm gibiydi. (Onun için en uygun ifade sanırım "derviş" olur. Sabırla, mahcûp bir bilgelikle susan biriydi.) Kitaplarıyla bu kadar uyuşan çok az yazar vardır sanırım. O gün benim için özel bir gündü. İhtiyar bir kadını hatırlatan, karanlık ve yorgun sokaklarıyla hep susan, intihar ve cinayet karışımı bir ölünün gözleriyle bana bakan o kasabada bende hep okumak isteği doğuran, okudukça cümlelerine yaslanarak kendimi var ettiğim yazarımla tanışmıştım. Az da olsa konuşmuş, susmanın da bir yerde konuşmak olduğunu bildiğimden sesin yapaylığına başvurmadan susmasını dinlemiş, yazarlığı dışındaki kişiliğiyle de çokça sevmiştim onu.

O ilk görüşmeden sonra daha sık görüşmeye başlamıştık. Daha sık derken öyle birkaç günde, ya da bir iki haftada bir sanılmasın, belki ayda, iki ayda bir. Daha doğrusu Eryaman'daki evinden çıkıp da Kızılay'a geldiğinde, ki çoğu kez Ethem Ağabeyin davetiyle gerçekleşiyordu bu. Ya da Şükrü Ağabeyin Ankara'ya gelmesiyle... Oturduğumuz süreler uzamış, konuştuklarımız daha da çeşitlenmişti. Hasan Ali Toptaş'ın, öyle evinden dışarı çıkması, hele kilometrelerce ötelere gitmesi gerçekten de önemlidir.

Derken, Hasan Ali Ağabeyin Eryaman'da bir "yazı evi" sahibi olmasıyla buluşmalarımız daha düzenli, daha keyifli, daha uzun haller aldı. Elbette bütün buluşmalarımızı bir orkestra şefi gibi yöneten Ethem Ağabey'di. Bir araya gelme ihtiyacımızı sezer, cuma ya da cumartesi gecesine hemen bir program yapardı. Bu buluşmalarımızın bazısında, taşradan kente bir Don Kişot gibi sokulmuş Tacettin Ağabey ile şair dostumuz Beşir Sevim de olurdu. Elbette hamsi ve rakı... Hamsi'ye ilahi bir varlıkmiş gibi yaklaşıyordu Ethem Ağabey. Minnet duymakla kalmadığımız, varlığına binlerce kez şükrettiğimiz, denizden çık-

rılıp da insana sunulan canlıların piriymiş gibi. Bu pirin en sadık müridi rakı bir de. (Aslında çoğu zaman, pir ile mürit yer değiştirmiş olurdu.) Hemen belirtiyim. Ben ilk kez rakıyı Hasan Ali Ağabey ve Ethem Baran'la Sakarya'da bir barda içmiştim. Daha doğrusu rakıya ben içirilmişim. Sanırım o ilk kapıyı çalmak sadece bana çok sevdiğim yazarların, şairlerin dostluğunu değil, rakıseverliği de getirmiş oldu. Rakının, sohbetin ve keyfin... Hasan Ali Ağabey'i en doğal haliyle bu buluşmalarımızda tanıdım aslında. Bilerek ve bilmeyerek daha çok tanımak için geçmişle, yazdıklarıyla, yapmak istedikleriyle ilgili sorular sordum. Onu tanıdıkça, kitaplarının içine tekrar, değişik kapılardan girip girip çıktım. Ve anladım ki, tıpkı Marguez'in dediği gibi anlattıklarının büyüsunün doğal yaşamında kendiliğinden olduğuydu. Dahası yaşayıp da yazmadığı ne çok olayın, cümlelerin, sorunun, susuşun olduğuydu. Her bir kitabının basılma sürecinin bile çok uzun yazılara konu olabileceğiydi. Örneğin, "Bin Hüzünlü Haz"ın yazılışı ve basılışı süreci bir romanın birinci cildini, Cevdet Kudret Ödülünü aldıktan sonra, 28 Şubat günlerine denk gelmesiyle yaşadıkları ikinci cildini oluşturabilir. Dahası, çocukluğundan başlayarak, askerliğine, oradan memuriyetine, her bir kitabının başına gelenler birer roman konusu olacak kadar işlenmesi gereken derinlikte ve şaşırtıcılıktadır. Onu hem çok sevmenin hem de kendime yakın hissetmemi güçlendiren bir etken de benzer kültürlerin ve sosyal ortamın içinde yetişme koşullarımızdır, Orta Çağ yoksulluğumuzdur. Elbette, ondan her seferinde hem hayata hem de yazıya dair yeni şeyler öğrenmemdir.

Hasan Ali Toptaş'ın hayranlarından biri de sekiz yaşındaki kızım... Ara ara durup bana, 'Ben Bir Gürgen Dalıyım' kitabını gösteriyor. "Bunu okumak için yeterince büyümedim mi baba?" diye soruyor. Her seferinde, "Az daha sabret," diyorum. Sonra kitabı aldığı rafa özenle yerleştiriyor. Aynı soruyu bir dahaki soruşuna kadar o kitap orada öyle kalacaktır. Bir keresinde evdeki kitaplarımdan bir kısmını çalıştığım okulun kütüphanesine vermek için masaya dizi-yordum. Nasıl olmuşsa "Gölgesizler" i de o kitapların yanına koyuvermişim. Kızım, Gölge-

sizleri görür görmez, hışımla “Bunu da vermeyeceksin değil mi baba?” diye sordu. Yüzüne şaşırarak baktığımı görünce, “Büyüyünce okuyacağım,” dedi. Kızımın Hasan Ali Toptaş sevgisinde elbette payımın olduğunu biliyorum. Onunla tanışmasının da bu sevgide katkısı vardır. Nedense onu tanıştırdığım başka çocuk kitabı yazarlarının hiçbirine böylesine bir sevgiyle yaklaşmadı. Sanırım kızım, çocuk duyarlılığıyla iyi yazarları ayırt etme yetisine daha bu yaşta sahip.

Söylenecek daha bir sürü şeyin ötesinde son olarak şunu diyebilirim: Hasan Ali Ağabeyi tanıdıktan sonra bütün o muhteşem kitapları yazmamış olsaydı bile sırf insan olarak da onu yine çok severdim.

Diyebilirim ki, edebiyat her türlü iktidarın uzağında, bir bakıma, eşim dostum ne der, arkadaşlarım ne düşünür, eleştirmenler nasıl bakar, editörler sever mi, yayıncılar olumlu yaklaşır mı, yasalara uygun mu, ahlaka aykırı mı gibi kaygıların ötesinde bir yerde yapılan çok özel bir uğraştır ve yazar bu yüzden hep ayakta yazar.

Yazar dediğim bu yazar benim kafamdaki yazardır elbette ve o, kalemi eline alıp kâğıdın üstüne eğildiğinde okuru da düşünmez. Hatta, zaman zaman yeri geldikçe, okur için yazmıyorum bile der. Ona göre, okur için yazmak hem okura hem de edebiyata kötülük etmektir çünkü. Aynı zamanda, ayakta yazmaktan vazgeçmektir. Tabii, bu durumda bu yazara sık sık, okur için yazmıyorsun da neden yazdıklarını yayımlıyorsun be kardeşim, diye sormadan edemezler.

Okura yazmak ile okur için yazmak arasında dağlar vardır oysa.

“Ayakta Yazmak”, *Harfler ve Notalar*

HAT'la Geçen 10 Yılım

MAHMUT TEMİZYÜREK

Hasan Ali Toptaş için (yazıda bundan sonra HAT diye geçecek) “dostları” bölümünde yazmak kuşkusuz onurlandırıcı, ama sanki başka birinin rolünü çalmışım gibi de utanç verici. Sebebi şu: Yaklaşık 10 yıllık tanışırız. İlk günü başlayan dostluğumuz, “çok muhabbet tez ayrılık getirir” insan yasasına çarpılmaktan kendisini kurtaramadı. Bu sürenin 4-5 yılını küskün yaşadık. Şimdi de bir yıldır görüşmüyoruz ama bu kez küs değiliz, dünyalarımız mı uzaklaştı, kaygılar mı zevkler mi farklılaştı nedir, görüşemiyoruz. Okumaya katlanırsanız, yazıda geçmiş zaman kipine sık sık başvurmamın nedeni bu olacaktır: Görüşemeyince anılar geçmişe gömülmüş, bir daha yaşanmazmış gibi.

Tanıştığımız yıl, 1998. O yıllarda Ankara Edebiyat Cumhuriyeti’nin “muhtar”ı Şükrü Erbaş (Akifin deyişiyle “Çavuş”) tanıttırdı bizi. Önce giyaben. Şükrü, birgün, özenli bir yazıyla adıma imzalanmış olan Bin Hüzünlü Haz’ı, “Oku bakalım nasıl bulacaksın!” diyerek bıraktı. Ödev verdiğini hissettirmişti, belli, soracak ilk fırsatta. Şükrü’nün sık sık yaptığı “artiz ajanlığı” işlerinden biri sanmıştım başta. Akşam eve gidip de ilk cümleyi okuyana kadar hayatıma yeni bir tiryakiliğin gireceğini aklımdan bile geçirmemiştim. “Beni en çok suçtan arınmışlığımı tedirgin ediyor.” Bu cümleyle başladı her şey. İlk cümleden

son cümleye kesintisiz okudum kitabı. (Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm'ünü ve bazı yazarların kitaplarını okurken duyduğum bu duygu hayatımın ortasına gelip oturur ve bir daha kalkmaz.)

Sonra buluştuk. İlk gün, kimselere benzemeyen bu tuhaf adamın, yazdıklarına benzerliği, yazısındaki edayı sözünde ve yüzünde taşıyışı etkiledi beni. Kayıp bir şey arıyor ama neyi kaybettiğini de bilemiyor. Ama kaybı çocuğu, sevgilisi, bazen de kendisi kadar yakın bir şey sanki. Ağzını avcuyla kapatarak gülen, kederiyle ironisi arasında teklifsiz bir geçit olan, arada bir tok ve kederli sesine Denizli şivesi kaçan, kaçtığı vakit muzipçe gülüp düzeltmek için cümlesini yeniden kuran ince uzun yağız bir adam. Zamanın getirdiği bütün fazlalıkları atmış da yalınlaşmış. Bu onu daha da dayanaksız, korunaksız ama yalansız yapmış. Yazmaktan başka hiçbir şeyi konuşmaya katlanamayan bu gerçekdışı adama o gün kanım kaydadı. O günden sonra onunla hep dost kalacağımı, kızdığım anlarda bu duygumun beni sık sık zorda bırakacağını biliyordum. Öteki kitaplarını da getirmişti. Araya başka bir kitap sokmadan hepsini okudum. Yepyeni bir edebi tat bulmuştum. Nasıl olmuşsa kendisine kelimelerin görünmez çatısından eşsiz mimaride bir ev kurmuş, bu evde yaşıtıyordu her bir kitabı. Bu evle yine nasıl olmuşsa etle tırnak gibi bütünleşmiş olan bu adam gerçek mi değil mi diye düşünmeden edemedim, varlığına bugün bile şaşırdığım bir dostum oldu. Buluşmalarımızda her zaman merakımın odağında olurdu, elimde değil, kendiliğinden.

Şükrü, Ufuk (Karakoç), Akif (Kurtuluş), HAT ve ben buluştuğumuzda, Şükrü'yle Akif'in şamatacı neşesinden arta kalan zamanlarda sessizce ve her şeye şaşıarak, bu duygusunu aşarsa da gülerken katlanan HAT'dan birkaç cümle duyabiliyorduk. Bazen dalgın, bazen huzursuz, bazen de kumru uğultusu gibi sesler çıkararak gülen HAT, neşeden kedere ansızın kayabilen manik-depresif grubumuza sessizliğiyle ölçsüz bir ağırlık kazandırıyor. Ufuk'un Ruhi Su terbiyeli bariton sesiyle ve sazıyla dinlediğimiz türkülerdeki hikaye çağrışımları HAT'ın yüzünde tuhaf bir gülümsemeyle karışık büyük bir hayret yaratır-

di. Şunun gibi dizelerde mesela: “*Feleğin bir kuşu var/ Cırnağı demirdendir.*” Beşimizin de ortak yanı, geniş Anadolu köklerimizde türküler, masallar, şiveler ve karakterler üzerinden derin bağımızdı. Şükrü’nün bitmez tükenmez hikayeleri, Akif’in her jestten bulduğu ve o anda yarattığı tipler, sınır tanımaz şakaları HAT başta hepimizi gülmekten perişan ederdi bazen. Neşet Ertaş hastasıydık, ama her buluşmada Şükrü’nün bulup çıkardığı yeni bir türküyü ya da bir mahalli sanatçı albümüyle dağılırdık.

Her buluşma sonunda bir sancı yaşardı HAT. Ne kadar neşelense de, ayrılırken sevgilisi Yazı’yı aldatıp da bizimle buluşmuş gibi, “günlerdir iki satır yazamadım” diye hayıflanmadan duramazdı. Yazabildiği zamanlardaysa silah zoruyla bile getiremezdik buluşmaya. Israr etmememiz için yalvarırcasına kendisini rahat bırakmamızı isterdi. Hep şöyleydi: Ya şimdi yazacağım ya da hiç! Sanki az sonra ölecekmiş ve asla yazamayacakmış gibi gergindi. Başka bir yazıda değindiğim yazarlık duygusunu gördüm onda her zaman: Rüyasında bir yazar var, bizimki onun katibi. İlhan Berk de yazmanın kölesi gibi konuşurdu ama aralarında yaşayış açısından büyük bir gerilim farkı vardı. Acımasız bir gerilim...

Yeni bir romana çalıştığı bir zamandı. Benim dayanılmaz ısrarım üzerine yazıp bittiğinden emin olduğu 40 sayfayı okumayı kabul etti. Dr. Celal Kılıç’ın evinde buluştuğumuzda, o güzelim bahçe katı evde yazdıklarını okumaya başladı HAT. Sonradan yayımlamadığı bu roman başlangıcı, bir terk edilmiş hikayeydi. Dili, duygusu, öyküsü beni öyle bir sarstı ki, ağlamaya başladım; kendimi tutamıyorum, durdurmam imkansız. Okumayı bıraktı HAT, kimse çıt çıkarmayıp sakinleşmemi bekliyorlar. Sonunda ağıdım bir içcekişe dönüşünce kaldığı yerden okumayı sürdürdü. O başlar başlamaz bir daha havalanmasın mı içimdeki ağıt kuşu. Okumasını burnundan getirdim ama beni bu kadar yarıp ruhuma akan bir metin de hiç olmadı bir daha. Kötülüğüme bakın şimdi: Metni bana bırakmıştı, yeniden okudum ve bir cümlesini beğenmediğimi söyleyiverdim; yalnızca bir cümle. Irmak ritmiyle akan cümleler damlasından

bir damla sadece. 40 sayfasını yazdığı bu romanı o cümle yüzünden yeni baştan yazmaya başladı, yazdıysa bambaşka bir romana dönüştü. Bu kadar etkileşimin hassasiyeti de sert oluyor haliyle. Küserdik ara sıra.

Barıştığımızda da günde en az üç kez telefonla konuşup haftada bir kez buluşur olurduk. HAT'ın kronik yazma sancılarını sakinleştirmek görevini de yeniden üstlenmiş olurdum. Sincan Mal Müdürlüğü'ndeki işi ne kadar el veriyorsa beyaz kağıdın başına çöküp bir cümle yazsa kazanç sayıyordu. Ama o cümleyi yazamazsa arayıp hiçbir şey yazamadığından, kelimelerin kendinde kaçtığından yakınıyor, perişan bir durumda olduğunu söylüyordu. "İyi oldu bu görüşme, kendime geldim biraz" di-yene kadar kapanmazdı telefon, araya başka bir iş girmemişse. Kuşku dolu beyninin binbir kıvrımından bir sorun mutlaka getirir, o soruna da birlikte yanıt aramamızı isterdi. Kafasına yatan ve kendi dünyasını deşen açıklamalar duyduğunda yaşadığı heyecanı yansıttığı çok güçlüdür. "Hah!" der birden. Bulmuş-tur aradığını, tabii geçici bir süre. İnsanı yeni zihinsel serüvenlere koşturacak kıskırtıcılıkta olurdu hep. Bu yüzden belki, birbirimize müjde gibi, armağan gibi sunduğumuz metin keşifleri, sohbetlerimizin bir ritüeline dönüşmüştü. Keşfettiğimiz bir yazar, bir dize, bir cümle, bir şair, bir deneme, bir dergi... paylaşmadan geçmezdi hiçbir günümüz desem abartmış olmam. Bazen de birbirimize yazdıklarımızı iletirdik, önceleri faksla, sonra da e-postayla. Ben kendi adıma ondan gelecek yanıtı beklerken zor vakit geçirdiğimi biliyorum. Beğenisi estetik yasaya dönüşmüş insanlardan olmuştu benim için. Şimdi de bazen öyledir. Harflerin buluşmasını notalar gibi düşündüğünden onun kulağı bambaşkaydı. Dikkat etmediğim bir ses bozukluğunu bir radar gibi bulur çıkarırdı. Artık görüşmesek de yazdıklarına onun kulağını taklit ederek duyuyor, eleştirmeye çalışıyorum. Yazdıklarımı o da okuyor gibi hissederim. Benim için eşsiz bir şairdir o.

Onunla yolculuk etmenin duygusu bambaşkadır. 9-10 kadar uzun yol yolculuğumuz vardır, duygusunu unutamam. Gerze'ye gidişimiz mesela. Gerze'de düzenlenen bir edebiyat

toplantısına Şükrü, Akif, ben ve Ufuk çağrılıydık. Bu tür toplantılara çağrılrsa da konuşmayı sevmediği için reddeden HAT, (o günlerde öyleydi) bizden ayrı kalmak istemediği için geldi. Akif'in şeytani ustalıkta ve sınır tanımaz aşkınlıktaki şakalarına maruz kaldığında yaşamadığı korku kalmadı zavallının; ama hepimiz birlikte olmaktan çocuksu bir mutluluk yaşamıştık o gezi boyunca. HAT'ı bir daha o kadar neşeli hiç görmedim. Hele de Şükrü gittikten sonra.

Şükrü, Ankara'yı terk edip Antalya'ya gitti, 2006'da. Biz biraz yalnız kalmış gibi daha çok görüşmeye başladık. Şükrü'nün gelmesini beklemek, fırsat bulunca bizim Antalya'ya gitmemiz, uzun yolculuklarda birlikte olmamızı sağladı. Yol boyunca onu konuşturmayı başarmışsam, inanılmaz hikayeler dinlerdim. "Şehrazat" annesinin, "Beckett" babasının, trajedi ile komedi arasında garip hayatlar yaşayan çılgın dayılarının hikayelerini anlatırken kurguluyor mu, çıplak anısını mı anlatıyor, karıştırmamak olanaksızdı. Hele çocukluk hikayeleri masalsı bir tatdaydı. Köy kasaba kırması Baklan'da geçen çocukluğundan, içe kapanık ergenliğinden çıkan hikayelerinde, yerellekle evrensellik neyse onların karışımı bir kahraman olurdu gözümde. Bu hikayelerde onun kendilik duygusunu sere serpe gördüğümünden ayrıca değerliydi benim için. Başka zaman gevezelik saydığı, kalabalıkta asla anlatmayacağı yaşam öykülerini duyardım ondan. Çok konuşmuşsa ardından derin bir perhize girer, sıkı bir suskunluğa hapsederdi kendini. Anımsadığı yeni bir hikaye ya da takıldığı yeni bir düşünce heyecanına kadar. Bazen bu heyecan beni de sarıyor, ikimizin kapıldığı tuhaf bir histeriye de dönüşebiliyordu, Bursa'da olduğu gibi.

Bir Bursa yolculuğumuzda sabahın köründe, Setbaşı'nda, köprü kıyısındaki kahvede kahvaltı ederken bir Kafka hikayesini ezbere okur gibi anlatmıştı: "Biz beş arkadaşız, günün birinde bir evden ard arda çıktık dışarı." Büyüleyici bir öyküydü. Okumamış olmama nasıl da hayıflandım birden. Daha fazla dayanamayıp Kafka'nın o kitabını bulmak için Bursa'yı altüste etmiştik birlikte. Dolaşırken sanki ansızın Kafka ile karşılaşacakmışız gibi de heyecanlıydık. Sonunda bulduk kitabı, köhne

bir kitapçada hem de. Öykü onun anlatırken yaşattığı duyguyu vermedi bana. Gerçek ya da kitaptan, hikayeler onun dilinde bambaşka bir çehreye bürünüyor, büyüğü bir hâle kazanıyordu. Bunları paylaşmanın duygusu hiçbir şeyle kıyaslanamaz. Elindeki olanakları gurbet elde arkadaşıyla paylaşmayı ahlak edinmiş gurbetçiler gibiydik. Birbirimize metinler, öyküler, romanlar, konular taşımamız bundandı. Benim derdim bu muhteşem edebiyat adamına yakacak taşımaktı. Doğru düzgün meşeler olmasına özenirdim yakacağının.

Uzun sürmüş son küskünlüğümüzün barışma anını anlatıp bitireyim, bu on yılın bitmez tükenmez hikayelerini.

Yıllar geçtikten sonra, HAT ile Milli Kütüphane'nin Bahçeli tarafındaki otobüs durağında karşılaştık. O durakta bekliyor ben de onun beklediği kaldırımdan yürüyordum. Birden onu gördüm, onun da beni gördüğünü fark ettim. Ama o gözünü kaçırıp görmezden gelmeye çalışmasın mı? Çok onuruma dokundu. Ne kadar özlemiştim oysa. Burnunun dibine kadar yanaşıp, "Korkak Aynalı! Gözlerini niye kaçırıyorsun, utanıyor musun?" dedim. Yanıt veremedi birden, çocuksu bir gülümsemeyle ne yapacağını bilemez durumda kalakaldı, suçüstü yakalanmış gibiydi. Kendini toparlayıp kızgınlık numarası yaparak: "Bak Mahmut, seni şu kütüphanenin bahçesine yatırır döverim" diyebildi sonunda. Benim de o gün iyi günüm olmalı: "Sen ancak kütüphane bahçelerinde adam döversin" deyiverdim. O mahcup kahkahasıyla sarılığı, dostluğumuzdaki son sıcak sahnedir.

Biz barıştık ama olan Birsen'e oldu. Barıştırmak için başından beri ısrarla dil döken dostumuz, sonunda bizi evinde bir yemekte buluşmaya ikna etmişti. Davetten vazgeçer miyiz; o tadına doyumaz yemeklerden mahrum olmayı göze alacak kadar da aptal değildik. HAT ile anlaşıp küslüğümüz devam ediyormuş gibi gittik. Birsen ne olur ne olmaz, Akifi ve Meral'i de çağırmişti. Biz küs numarasına devam ediyoruz, birbirimize laf atmalar, sert jestler... Zavallı Birsen, davet etmekle hiç de iyi bir şey yapmadığı düşüncesiyle epey kaygılandı bizi izlerken.

Bir yıldır görüşemiyoruz ama bu kez küs değiliz; artık yorulmuş olmalıyız.

Artık sonunu kolayca görebildiğimizi sezen hikâye tam da bu noktada birdenbire çark edip kendini yeni kelimelerle geriye doğru kelime kelime silerek, sanki bütün bunların hiçbiri olmamış gibi bizi alıp gene mahzenin zifiri karanlığına götürebilir çünkü.

Bin Hüzünlü Haz

... kimi zaman kendimden birkaç adım uzaklaşarak kendimi izleme arzusuna kapılıyordum. Bu mümkün değildi tabii, herkes gibi kendimi kendi içimden izlemeye mahkûmdum.

Sonsuzluğa Nokta

Bütün bunların hiçbiri olmaz da, siz neden anlatıldığını bile unutup belki yalnızca hikâyeyi izler ve kendinizi tıpkı benim gibi, onsuz süren onun akışına bırakırsınız.

Bin Hüzünlü Haz

Hasan Ali Kılığında Bir Sonsuzluk

ŞÜKRÜ ERBAŞ

Ben başta olmak üzere, Hasan Ali'yi okuyan herkes, O'nu edebiyatımızın birkaç büyük romancısından birisi olarak bilir. Oysa O, bizim Zeytin Hanımın makam şoförüdür. Kuşkusuz bu, O'nun büyük romancı olmasına engel değil. Hatta tam da bu nedenle Zeytin Hanımın makam şoförüdür. Bunu anlatacağım.

Ben o zamanlar “gölgesiz” Hasan Ali'yi görmemişim. O zamanlar dediğim, neredeyse on yılı Ankara'nın... Ankara dediğim de, iki cadde, üç sokak, beş masadan oluşan şiirli, devrimli, aşklı, kitaplı, hepimizi doğuran bir güzel anne... İnsan bir masada yok gibi oturursa, görmek için sessizliğin gözleri gerekirmiş. Dünyayı, devrim düşüncesinin ve ilk şiirlerin baş dönmesiyle bir topaç gibi çevirdiğini sanan yüksek sesli ben, masada bir kasaba yalnızlığı ile oturan bu kocaman gözleri, تنها evlerin alın yazısı gibi silik, sisli uzun parmakları nasıl görecektim ki... Asıl hayıf, aynı kaderden gelen ben, kim bilir hayatın hangi iğvasıyla, karşımdaki ben'i görmemişim. Sonra, bu kasabalı mahcubiyetin “kayıp hayalleri”ni de görmemişim onca zaman. Gördüğümde, Hasanım Ali değil ben, sinema kapısında, afişlerdeki bütün artistlerin yerine adımlı yazarken, baba tokadıyla başımdan fırlayıp gitmiş sarı şeritli ortaokul şapkamı bulmaya çalışıyordum. *Ölü Zaman Gezginleri* yayımlandıktan iki yıl

sonra buldum bu harften adamı. Öyle bir harften adam ki, sesli harfler bile ağzında birer sessizlik ayinine dönüşüyor. O günden sonra bırakmadım yakasını. Bırakır mıyım, gürültümün vicdanını bulmuşum. Sonrası... ikimizden biri değil, ikimiz de ölülerin dünyasına geçene kadar sürecek onurlu, büyük, acıyla da sevinçle de mahcup; güven duygusunun bütün anlamlarıyla menevişli; kendi kendini yere gömen bir mizah duygusuyla, bir virgüllük acıdan gökler kadar büyük trajedi yaratan bir hayat bilgisini, aynı ustalıkla harmanlayan bir dostluk...

“Güzellik hulâsa edilemez” der Valery. İnsanı var eden hiçbir şeyin hulâsa edilemeyeceğine inanırım ben. Güzel olsun olmasın, zaman, acı, iyilik, anılar... hiçbir şey hulâsa edilemez. Yaşadığımız her şey bize dönüşmüşken, duyduğumuz her seste, söylediğimiz her sözde, bütün zamanların ruhu yankılanırken, bir hayattan neyi, nasıl seçerek söz edebiliriz ki... Üstelik o hayat, üç öykü, bir şiir, beş roman, bir deneme kitabıyla insanlığın bütün hallerini, gerçeklikten gerçek dışına, gerçek dışından gerçekliğe aynı ustalıkla geçiren bir baş dönmesiye, söyleyeceklerimiz ne kadarına değinmiş olacaktır bu hayatın? Sanırım sıradan, gündelik dediğimiz şeylere bakmak en iyisi... Yoksa bu korkuyla, söz burada düğümlenip kalacak...

Ölü Zaman Gezginleri'yle başladı sersemliğim. Öncesinde iki öykü kitabı daha varmış. Birkaç arkadaşına sordum hemen. Ankara'da, Sincan'da yaşıyormuş. İyice kızdım kendime. Zerrin (Taşpınar) telefonunu verdi. Hâlâ ara ara anımsadığımız şu sözlerdi, bu onurlu dostluğun ilk heceleri: “Sen kimsin kardeşim; in misin cin misin; ben neden tanımiyorum seni; Kızılay'a en hızlı nasıl geliyorsan gel, hemen görmem gerek.” Önce, postayla *Yoklar Fısıltısı* ve *Bir Gülüşün Kimliği* geldi, bir-iki gün sonra da hakikaten tam bir yoklar fısıltısı halinde Hasan Ali Toptaş... Kasabalı bir memur oturuyordu karşımda. Tamam, kasabalıydı da, daha çok kente yeni gelmiş bir kasabalı memurdu. Devlet kaşlarını azıcık çatsa, kasabasıyla birlikte kaybolacaktı. İlk karşılaşmanın tedirginliği diye düşünmüştüm. Yıllar geçtikçe öğrenecektim, karşımda oturanın Hasan Ali değil, Herkes Gibi Safa Bey, Cingil Nuri, Muhtar, Alaaddin, Hay-

dar ve diğerk bütün öykü-roman kahramanları olduğunu. Okuduğum öyküler, okuyacağım romanlar, Hasan Ali kılığında bir gerçeklik olarak oturuyordu karşımda. Semih Gümüş bir gün, “Bu adam bu romanları nasıl yazıyor anlamıyorum” demişti. Ben de hâlâ anlayabilmiş değilim! Anlamaya çalıştıkça da, “Bu romanları ancak bu adam yazar”dan başka söz bulamıyorum...

Bilmiyorum kaç kez, birer sessizlik çanı gibi oturup, “Oooff of, ne olacak bu hayat” sorusuna uzun uzun baktık. Üçüncü bardak rakıya on yılda geçen bir adamla ne kadar sarhoş olursan o kadar sarhoş olduk. (Bu benim için kârlı bir paylaşımdı!) Hisarlı Ahmet’ten Muharrem Ertaş’a, Mukim Tahir’den Zaralı Halil’e, Karacaoğlan’dan Âşık Veysel’e, bilmiyorum kaç türküyü, hoyratı, bozlağı kocaman gözlerle açıp, anlamaktan öte bir ürpertiyle, binlerce aşkın, ayrılığın, kavuşmanın içinde kaybolduk. Bir keresinde, bir Denizli türküsünde geçen, “daracık sokakta buldum izini / duman sandım şalvarının tozunu” dizelerindeki şalvarın nasıl bir şey olduğunu anlamak için, kaç kadını, kaç sokakta, kaç bir eda ile yürüttük. O’nun sakın, benim aceleci aklımla, aşkı ve evliliği kaç heves ve keder terazisine vurduk. Sonuçta, ikisinin de kocaman birer yalnızlık olduğunda sessizce anlaştık. Yazı yoldaşlarımızın ruhsuz ustalığından, görünme fetişizminden, yaratıcılığı edaya indirgemiş nar-sisizminden, aynı acıyla utandık.

İmza günü için gittiği kitapevinin sokağında, ismini kocaman bir afişte görür görmez geri dönen bu tuhaf dostumu ben, okurlarıyla buluşturmak için yıllarca neler çektim... Konuşma yaptığım her yerde, “Hasan Ali Toptaş’ı tanıyor musunuz?” sorusuna, “Davet etsek gelir mi?” sorusu düğümleniyordu. Dipten gelen bir okuru vardı. Birlikte gitmeyi önerdiğim her seferinde, “Ne diyeceğim; ben konuşamam ki” deyip susuyordu. Sonunda ben ve okur denen saygılı ısrar, onu konuşmanın ağına düşürdük. Bir seferinde Mersin Üniversitesi’ne gitmiştik. “Dil - edebiyat dili - kültür” gibi bir konuda konuşacaktık. Önceden hazırlamıştık metinlerimizi. Gittik. Üç yüz kişilik salon dolu. Ben bitirdikten sonra Hasan Ali’ye bıraktım sözü. Metni önündeydi. Parmakları çıkış kapısına kadar uzamış, gözleri salondan büyük, elinde-

ki kâğıdı göstererek, “Buraya üç kere, ‘sakin ol, sakın ol, sakın ol’ diye yazdım” dedi. Uzandım baktım, gerçekten yazmıştı.

Bin Hüzünlü Haz’la *Uykuların Doğusu*’nun yazılma sürecine, zaman zaman yazmayı bırakmaya varan bunalımlarıyla, birkaç cümle yazdığında romanı bitirmiş kadar büyük heyecanıyla, en yakından tanık olan iki kişiden biriyim. Bu, yazmanın bana sağladığı en onurlu birkaç ayrıcalıktan birisidir. Her iki roman-da da, biten bölümleri ilk okuyandım. Ne haddime... Her se-ferinde, büyülenmiş olarak açardım telefonu: “Sen yaz, ot çöp ağaç taş kuş börtü-böcek bok püsür... ne olursa olsun... kalemi-nin değdiği her şey birden bire bir yücelik kazanıyor. Ne okur, ne yayınevi, düşünme ne olur. Yav ben okuyorum ya, yetmez mi” derdim, bütün kalbimle. Bir cümlenin başında birkaç ay bekleyen kaç romancı vardır bilmiyorum. Bu titizlik bizi de ayaklandırırdı zaman zaman. Romana başlamasından iki üç yıl sonra, “Herkes, üstüne üç roman yayımladı” diye başlardık biz de güler yüzlü bir tacize.

Sonsuzluğa Nokta’nın ikinci baskısı (ilki Kültür Bakanlığı yayınlardan çıkmıştı) yayınevinden, “dikiz aynası şoföre göre ayarlıdır, yolcu aynayı göremez, oradan geçmişine dönemez”; “öpüşürken üst dudağın üzerindeki tüyleri diliyle sayamaz in-san” gibi akıl almaz kenar notlarıyla çevrilmişti. Ardından *Bin Hüzünlü Haz*, “Yanlış dosyayı göndermişsin bize; sen hiç Eren-diz Atasü, Buket Uzuner, Ahmet Altan okumuyor musun?” gi-bi onur kırıcı bir mektupla çevrilmişti aynı yayınevinde. (Bun-ları yazmalı Hasan Ali... edebiyat tarihi için ne güzel bir değer-lendirme örneği olur!) Yazarken zaten, “Bu roman çekmecede kalacak ve ben bir daha yazamayacağım” diye kıvranıp durur-ken, öldüren darbe bir edebiyatçı-yayıncıdan gelmişti. En az Hasan Ali kadar şaşkın ve darmadağındım. Dosyayı ve eski ki-taplardan bir takımı alıp doğru İstanbul’a, Adam Yayınları’na, Semih Gümüş’e gittik. Elbette benim söz dinlemez zorlamamla. Ben, kasabalı bir politikacıydım, Hasan Ali de, çocuğuna iş iste-yen bir mahcup köylü! Bizim çocuğumuz çok değerliydi, bunu biliyorduk. Adam Yayınları’nın o günkü yayın kurulu bu değe-ri içtenlikle, sevgiyle gördü.

Başka neden söz edeyim ki... Üçüncü evliliğinin tek nikâh şahidi olmamdan mı? Yalnız yaşayacağım diye kendime iki göz bir yer bulduğumda, eski koltuk takımını vermesinden mi? Eryaman'da altı ay iki yalnız olarak paylaştığımız yoksul zamanlarımızdan mı? Antakya'dan İstanbul'a, Safranbolu'dan İzmir'e, Yozgat'tan Sinop'a, bir sözle halka halka olan yollardan mı? Akıflı, Mahmut'lu, Orhan Koçak'lı, Ethem'li Abdullah'lı "rakı bardağında eve döndüğümüz geceler"den mi? Bunlar anlatılabilir mi hiç... Başta sözünü ettiğim Zeytin Hanımın makam şoförlüğü ile susmak en iyisi. Antalya'ya taşınma sırasında otobüsler köpeğimizi almamışlardı. Kalakalmıştık. Özel arabamız yoktu. Söyleyebileceğim tek kişi Hasan Ali'ydi. Bir harf bile kekelemeden "Tabii ki" dedi. Geçen yıl bizi sevgisine boyayıp giden Zeytin bilseydi şoförünün kim olduğunu, benim kadar şımarır mıydı acep? Benzin parasını nasıl halledemediğimi hiç anlatmayayım...

Bu özel adamın *Gölgesizler*'de, Cennet'in oğlunun ağzından saldığı "kaar, nedeem yağaar, kaar" cığlığını, şöyle çevirerek bitireyim sözümü: bir insaan, gülerkeen, nedeem eliylee ağzını kapaar, nedeem...

... henüz Alaaddin'in yokluğunu kaybetmeyi göze alamıyorum.

Elimde, o yokluktan başka hiçbir şey yok çünkü...

Bin Hüzünlü Haz

Elinizdeki kitap, Hasan Ali Toptaş'ın hem eserlerinin hem de kendisinin bugün-
den görülen bir profili olarak kurgulandı.
Hayatı üzerine şimdiye kadar yapılan en ayrıntılı söyleşi ve romanlarını kurguladığı dünyası... Eserlerini yabancı dillere çevirenlerin, tiyatroya ve sinemaya uyarlayanların deneyimleri... Türkiye'den ve yurt dışından çizerlerin Hasan Ali Toptaş illüstrasyonları... Şimdiye kadar yayımlanan bütün eserleri üzerine yazılan inceleme yazıları, edebiyat dünyasından dostlarının anıları, okurlarından mektuplar, kendi metinlerinden ve üzerine yazılan yazılardan yapılan alıntılar...

Efendime Söyleyeyim, Türk edebiyatının en önemli yazarlarından biri olan Hasan Ali Toptaş'ın hayatı ve edebiyatı üzerine geniş bir çalışma sunuyor.



İLETİŞİM 1479
EDEBİYAT
ELEŞTİRİSİ 10



ISBN-13: 978-975-05-0771-7



9 789750 507717