

Yüksek Lisans Tezi

**HASAN ALİ TOPTAŞ ROMANLARINDA “BELİRSİZLİĞİN BİLGELİĞİ”:
BİR OKUMA ÖNERİSİ**

ELİF TÜRKER

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara**

Haziran 2009

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**Hasan Ali Toptaş Romanlarında "Belirsizliğin Bilgeliği":
Bir Okuma Önerisi**

ELİF TÜRKER

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2009

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Elif Türker

Anneme ve Babama...

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Prof. Talât Halman
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Yrd. Doç. Dr. Ayfer Yılmaz
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....

Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

HASAN ALİ TOPTAŞ ROMANLARINDA “BELİRSİZLİĞİN BİLGELİĞİ”: BİR OKUMA ÖNERİSİ

Türker, Elif

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Yard. Doç. Dr. Laurent Mignon

Haziran 2009

Günümüz Türk edebiyatının öne çıkan yazarlarından biri olan Hasan Ali Toptaş, romanlarının sıra dışı kurguları ve şiirsel üslubu ile dikkat çekmektedir. İlk romanı *Sonsuzluğa Nokta* (1992) ile Kültür Bakanlığının düzenlediği yarışmada mansiyon, *Gölgesizler* (1994) ile Yunus Nadi Roman Ödülü, *Bin Hüzünlü Haz* (1999) ile Cevdet Kudret Roman Ödülü, son romanı *Uykuların Doğusu* (2005) ile de Orhan Kemal Roman Armağanı'na layık görülmüştür.

Toptaş'ın romanları üzerine yapılan, gerek akademik çalışmalarda, gerekse edebiyat dergilerinde yayımlanan yazılarda, söz konusu romanların “döngüsel” bir yapıda kurgulandığı belirtilmekte; ancak bu döngüsellik ne tür bir “anlam” içerebileceğine dair yorum / tespit yapılmamaktadır.

Bu tezde, Toptaş'ın romanlarına yakından bakarak, söz konusu döngüsellik nasıl kurulduğu tespit edildi. Bu tespiti yaparken disiplinlerarası bir yol izlendi: Postmodern edebiyatın ana kurgu ilkesi “üstkurmaca” ile kuantum fiziğinin ilkelerinden yardım alındı. Eldeki verilerin de “ebedî döngü”ye hizmet ettiği sonucuna ulaşıldı. “Ebedî döngü”nün anlamını araştırırken pek çok olasılıkla karşılaşıldı. Bunlardan biri de, kaynağını İslamiyet'ten alan bir din akımı olan “tasavvuf”tur. Hasan Ali Toptaş'ın romanlarının masalsi üslubu ve mistik göndermesi olabilecek imgeleri, tasavvufun verilerinden yararlanarak bir okuma önerisi sunmayı amaçlamaktadır.

Romanlarda döngüsellik yaratan unsurları göz önünde bulundurarak, bunların sağladığı yapı incelendiğinde, bir tür evren tasarısı ile karşılaşılmaktadır ve bunun tasavvufun evren tasarısı ile koşutluk içerdiği görülmektedir.

Anahtar sözcükler: döngüsellik, belirsizlik, ebedî döngü, evren tasarısı, yetkin insan.

ABSTRACT

WISDOM OF AMBIGUITY IN HASAN ALİ TO

PTAŞ NOVELS: A READING PROPOSAL

Türker, Elif

Master, Department of Turkish Literature

Supervisor: Asst. Prof. Laurent Mignon

June, 2009

Hasan Ali Toptaş is one of Turkey's leading contemporary novelists in Turkish literature who draws attention with his poetic style and unusual storylines. He has been awarded several prizes including The Turkish Ministry of Culture's honorable mention for his first novel *Sonsuzluğa Nokta* (1992), The Yunus Nadi Novel Award for *Gölgesizler* (1994), The Cevdet Kudret Novel Award for *Bin Hüzünlü Haz* (1999) and The Orhan Kemal Novel Award for his latest novel *Uykuların Doğusu* (2005).

Academic studies and mainstream criticism on Toptaş's novels mention that a cyclic structure is dominant in his storylines. However, the "semantics" of this cyclic structure has not been analyzed yet.

The aim of this thesis is to explore the composition of the cyclic structure of Toptaş's novels. An inter-disciplinary method has been chosen for the analysis: The postmodern literary principle of "metafiction" and some principles of quantum physics have been used as instruments during the analysis. The concept of "eternal loop" is open to several interpretations. One possible reading is based on Islamic mysticism or Sufism. Toptaş's fairy-tale like style and mystical imagery make such a reading possible.

By analysiy the cyclic structure in Toptaş's novels, it can be argued that the author creates an abstract world that shares many parallels with sufi universe.

Keywords: cyclic structure in novels, ambiguity, eternal loop, abstract universe, human completeness.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	III
ABSTRACT	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
GİRİŞ	1
I. EBEDÎ ROMANLAR: UROBOROS YAZILIYOR	13
A.UROBOROS'UN ROMANLARI	17
B.YAZAR-OKUR, OKUR-YAZAR: ÜSTKURMACA.....	35
C.İLKEMİZ BELİRSİZLİK.....	47
II. ROMANLARIN AŞKIN BOYUTU: TASAVVUFİ OKUMA ÖNERİSİ.....	58
A.EVREN YARATILIYOR.....	60
B.EVRENİ YARATAN İNSAN	79
SONUÇ.....	96
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA	100
ÖZGEÇMİŞ	103

GİRİŞ

“Ey Tanrım, araştırıyorum, kesin bir şey söylemiyorum.”

Aziz Augustinus

Bu çalışma, Hasan Ali Toptaş romanlarında ön plana çıkan döngüsel yapıyı açıklamayı ve bu yapının etken rol aldığı evren tasarısının tasavvuftaki evren tasarısı ile benzerliği üzerine inşa edilmiş bir okuma önerisi sunmayı hedeflemektedir.

Hasan Ali Toptaş, 1992 yılında ilk romanı *Sonsuzluğa Nokta* ile Kültür Bakanlığının düzenlediği bir yarışmada mansiyon, *Ölü Zaman Gezginleri* ile de, Çankaya Belediyesi ile *Damar* edebiyat dergisinin ortaklaşa açtığı yarışmada birincilik ödülüne layık görülmüştür. Bu ilk olumlu gelişmeler, *Gölgesizler*'in 1994 Yunus Nadi Roman Ödülü, *Bin Hüzünlü Haz*'ın 1999 Cevdet Kudret Roman Ödülü ve *Uykuların Doğusu*'nun 2005 Orhan Kemal Roman Armağanı'na değer görülmesiyle devam etmiştir.

Hasan Ali Toptaş'ın, romanlarının yanı sıra, *Yalnızlıklar* adlı şiirsel metinlerden oluşan bir yapıtı, *Ölü Zaman Gezginleri* (1993) adlı bir öykü kitabı, *Ben Bir Gürgen Dalıyım* (1997) adını taşıyan çocuk romanı ve bir de çeşitli dergilerde ve

derleme kitaplarda yer alan yazılarını bir araya getirdiği *Harfler ve Notalar* (2007) adlı deneme kitabı vardır.

Ayrıca, Toptaş romanlarının çok yönlü okumalara açık yapıları nedeniyle olsa gerek, çeşitli sanat dalları ile birleştirilerek yeni yapıtlar ortaya çıkarılmaktadır. *Yalnızlıklar* ilk olarak, 2006–2007 sezonunda Hollanda’da Theatre Rast, daha sonra da Tiyatro Oyunevi tarafından tiyatroya uyarlanmıştır. 2009 yılında da *Gölgesizler* sinemaya uyarlanmıştır.

Hasan Ali Toptaş, çağdaş Türk edebiyatının dikkat çeken yazarlarından biridir. Kütüphanelerin ve kitapçıların edebiyat raflarındaki enflasyonun boyutu düşünüldüğünde, Hasan Ali Toptaş’ın romanlarının bu kalabalıkta nasıl ayırt edildiği üzerinde durmak gerekir. Toptaş, Türkçeyi kullanma gücü ve romanlarındaki şiirselliğin yanı sıra, sıra dışı kurguların yazarıdır. Kurmacanın olanaklarını sürekli genişletme gayretinde olan yazar, her romanı ile farklı bir kurgu tekniği yaratmaktadır. Ancak şu da var ki, Toptaş’ın roman kurgularının ortak bir özelliği de vardır: Döngüsel yapı. Bu yapı, Toptaş’ın romanlarını çok yönlü okumalara açarak onları, okurun edimleri aracılığıyla kendi varoluşunu olanaklı kılan yapıtlar olmasını sağlamaktadır. Umberto Eco, James Joyce’un *Finnegans Wake*’i için, bu romanın “bitip-tamamlanmış” olduğunu ama aynı zamanda “sınırsız bir evren” içerdiğini söylemektedir (*Açık Yapıt* 20). Bu, Toptaş romanları için de geçerlidir.

Hasan Ali Toptaş’ın yapıtları, edebiyat çevrelerinin ilgisini, romanlarının yayımlanmaya başladığı ilk günlerden itibaren çekmemişse de, son zamanlarda Toptaş’a gösterilen ilginin hatırı sayılır bir düzeye eriştiğini söylemek mümkün. Yani

Toptaş, çağdaş bir yazar olmasına karşın, akademik çevrelerin çalışma alanına girmiş ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, “[t]enkidin mersiye ile beraber yürüdüğü yegâne sanat hayatı bizimkidir” sözünü –nispeten– rafa kaldırmıştır (*Edebiyat Üzerine Makaleler* 52).

Hasan Ali Toptaş romanlarına akademik çerçeveden bakan ilk isim, Yıldız Ecevit'tir. Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açımlar* adlı yapıtının üçüncü bölümünü, “Hasan Ali Toptaş'ın ‘*Bin Hüzünlü Haz*’ı: Öncü Türk Romanında Romantik Bir Uç Durak” başlığı ile Toptaş'a ayırmıştır. Ecevit, postmodern edebiyatın ana özellikleri olan “kurgunun ön plana geçmesi, üstkurmaca ve metinlerarasılık” düzlemlerinin *Bin Hüzünlü Haz*'da belirgin bir biçimde yer aldığını göstermektedir. Toptaş'ı, “postmodern bir modernist” olarak tanımladığı makalesinde Ecevit, yazarın *Bin Hüzünlü Haz* romanına postmodern edebiyatın penceresinden bakarken, bu romanın okura sunduğu okuma olanaklarının da altını çizmektedir.

Pelin Aslan, “Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarındaki ‘Arayış’ın Postmodern Yüzü” başlıklı yüksek lisans tezinde, “Postmodern edebiyatı Hasan Ali Toptaş romanlarındaki ‘arayış’ imgesinden yola çıkarak incele[mektedir]” (94). Aslan tezini hazırlarken, yazarın son romanı *Uykuların Doğusu* yayımlanmamış olduğundan, söz konusu yapıt bu çalışmada yer alamamıştır. Aslan, Toptaş'ın romanlarının postmodern edebiyatın Türk edebiyatındaki yetkin örneklerinden olduğunu ileri sürmektedir. Postmodern edebiyatın ne olduğu üzerine hâlihazırda süren tartışmalardan bir sentez yapılarak belirlenen konturlar çerçevesinde Toptaş'ın

romanlarının bu alana dâhil edilebileceği savı, Aslan'ın tezinin çıkış noktasıdır. Kısaca ifade etmek gerekirse Pelin Aslan, Yıldız Ecevit'in *Bin Hüzünlü Haz* ile sınırladığı meselenin, yazarın tüm romanları için geçerli olduğunu göstermiştir.

Yıldız Ecevit'in *Varlık* dergisinde yayımlanan “Yok Olmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik” başlıklı makalesi de yine, Toptaş'ı ve onun *Gölgesizler* romanını konu edinmektedir. Ecevit bu romanın, romantik yazarların meselelerine yakın olduğunu ve Türk edebiyatındaki alışılmış köy romanı düşüncesini kırıp, köy insanının da varoluş sancısı çekebileceğini göstermekte olduğunu ileri sürmektedir. Ecevit'e göre Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler* romanı ile köy ve şehir arasındaki bu gerilimli yapıda, çağın insan merkezli sorunsallarını, özellikle de varlık problemini, “yok olma” aracılığı ile kurmaktadır.

Gölgesizler üzerine yapılmış akademik çalışmalardan bir diğerine imza atan Önder Yeral da, “Hasan Ali Toptaş'ın ‘*Gölgesizler*’ Romanı ve Olanaksızlık” başlıklı yüksek lisans tezinde söz konusu romanın disiplinlerarası bir incelemesini yapmıştır. Yeral çalışmasında, Kurt Gödel'in “Eksiklik Teoremi”nden yola çıkarak resimlerini oluşturan Hollandalı ressam M. C. Escher'in yapıtlarını incelemiş ve bunu Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* romanı ile ilişkilendirerek romanı bu bağlamda incelemeye çalışmıştır.

Sevgi Saybaşı da, “Zaman Algısı ve Romana Yansıması” başlıklı yüksek lisans tezinde, zaman mefhumuna getirilen yorumları aktarmış, döngüsel zaman anlayışının yer aldığı düşünceleri, inanç sistemlerini anlatmıştır. Bu açıklamalar ışığında da, Hasan Ali Toptaş'ın *Uykuların Doğusu*, *Bin Hüzünlü Haz* ve *Gölgesizler*

romanlarını incelemiştir. Saybaşı, bu romanlarda yer aldığı söylediği döngüsel zaman yapısının büyümlü gerçekçilerin ve postmodernistlerin zaman algısı ile uyum içinde olduğunu iddia etmektedir.

Hasan Ali Toptaş'ın yapıtları üzerine yapılmış akademik çalışmalardan en kapsamlı olanlarının dışında, çeşitli edebiyat dergilerinde yer alan yazılar da vardır. Ancak bu yazıların çoğunluğu, her ne kadar iddiaları farklı da olsa, kitap tanıtım yazısından öteye geçemedikleri için burada ele alınmamaktadır.

Toptaş üzerine yapılan akademik çalışmaların ortak paydasına bakılacak olursa, adı geçen tüm araştırmacıların aynı eksen etrafında döndükleri görülmektedir. Pelin Aslan'ın, "arayış" dediği imgeye Önder Yeral "olanaksızlık" demektedir, Sevgi Saybaşı ise bunu "döngüsel zaman algısı" olarak görmektedir. Yıldız Ecevit ise, hepsini kuşatan daha genel bir çerçeve çizmektedir. Burada ilginç olan, sözü edilen çalışmalardan hiçbiri diğerini yanlışlamamaktadır. Her biri, birtakım kusurları da olsa, kendi içinde tutarlı ve bütünlüklü bir iddiayı ortaya atmaktadır. Bunun nedeni, Toptaş'ın romanlarının çok yönlü okumalara açık yapısıdır. Bu tür yapıtlar, konturları kesin bir şekilde çizilemeyen, kendi içinde birtakım belirsizlikleri barındıran metinlerdir. Bu noktada, Milan Kundera'nın *Roman Sanatı* adlı yapıtında yer alan ve çalışmamızın hem ilhamını hem de ismini veren sözlerine bakmak, meseleyi açılması açısından işlevli olacaktır. Kundera'ya göre:

Cervantes'le birlikte dünyayı bir karmaşıklık olarak algılamak, tek bir mutlak gerçek yerine birbiriyle çelişen bir yığın görece gerçekle (roman kahramanı denilen *hayali ben*'lerde saklı gerçekler)

hesaplaşmak zorunda olmak, *belirsizliğin bilgeliği*'nden başka hiçbir şeyden emin olmamak da yabana atılmayacak bir güç gerektirir.

(18–19)

Söz konusu “gerçeği arayış” çabası, içinde bulunduğumuz yüzyılda, disiplinlerin iç içe geçmesine; fen bilimlerinin mistisizmin alanına göndermeler yaptığı, edebiyatın fen bilimlerinden yardım aldığı çoğulcu bir yapıya zemin hazırlamış durumdadır. Kundera'nın sözünü ettiği bu belirsizlikleri açıklamaya çalışan yorumcu ise, baktığı yere göre bir yorum yapma hakkına sahip olmaktadır. Yorumcuya / okura verilen bu hak, çağdaş edebiyatın başat özelliklerindedir. Olasılıklarla bezenmiş, simgelerin ve imgelerin yoğun olduğu, okurun tercih yapma seçeneğinin bulunduğu ve okurun da metinde etkin rol aldığı bu metinler, Umberto Eco'nun edebiyata kazandırdığı deyimle “açık yapıt”lardır. Eco, bu tür yapıtları “devingen yapıtlar” olarak görmektedir. Zira Eco'nun Mallarmé'den aktardığına göre “[b]ir kitap ne başlar ne de biter, olsa olsa öyle gibi görünür” (23). Bu söz, Hasan Ali Toptaş romanları için bütünüyle geçerlidir (Toptaş da bu sözü, *Harfler ve Notalar* adlı deneme kitabında yer alan “Bir Kitap Ne Başlar Ne Biter” başlıklı yazısında kullanmıştır).

Toptaş'ın romanları, başladığı yerde biten (bitiyormuş gibi görünen) ya da başladığı yere dönen yapılarıyla dikkat çekmektedir. Romanların bu özelliği nedeniyle de metinler devingen bir yapı kazanmakta ve bir belirsizlik yaratmaktadır. Bu belirsizlik, tüm Toptaş romanları için geçerlidir. Ancak *Sonsuzluğa Nokta*, daha sonra da değinileceği üzere, takip edilebilen bir hikâyesi olması, “dün-bugün-yarın”

çizgisinin açık bir biçimde gözlemlenebilmesi bakımından Hasan Ali Toptaş'ın diğer romanlarından ayrılmaktadır.

Toptaş romanlarındaki söz konusu belirsizlik, romanların çeşitli yorumlarının yapılabilmesine imkân tanımaktadır. Zira Toptaş'ın romanları “olabilirliklerin kum gibi kaynadığı” metinlerdir (*Bin Hüzünlü Haz* 116). Her bir romanda yer alan hikâyelerin arasındaki bağıntılar okurun kendi birikimine, edimine göre yeni anlamlar kazanabilme şansına sahiptir. Toptaş bu imkânı okuruna, romanlarında sıklıkla yer alan, “bil(e)miyorum, belki, söz gelimi, sanki” gibi sözcüklerle sağlamaktadır. Bu sözcükler, romanın hikâyelerinde, yazar-anlatıcının ağzından döküldüğünden, okura belirsizliğin kapılarını açarak, ona istediği gibi yorumlama özgürlüğü tanımaktadır. Yine aynı şekilde Eco'nun *Açık Yapıt*'ta dile getirdiği gibi, “[ç]ağdaş yazınsal üretimin büyük bir kesimi, her zaman yeni yorumlamalara ve tepkilere açık, belirlenimsizliğin bir anlatımı olarak, simge kullanımından temellenir” (18). Toptaş romanlarının odağındaki belirsizliği yaratan “kayıp”lar, “arayışlar” ve “olanaksızlık”lar da söz konusu romanları, Eco'nun belirttiği simge temeli ile “açık yapıt” düzlemine yerleştirmektedir. Bu bağlamda, Eco'nun *Açık Yapıt*'ta Kafka için söylediği sözler Toptaş için de geçerlidir. Eco diyor ki:

[...] Kafka'nın yapıtı “açık” yapıta tam bir örnek olarak gösterilebilir: *Duruşma, Şato, Beklenti, Hüküm Giyme, Başkalaşım, İşkence*, onun sanatında gerçek anlamlarıyla alınmamalıdır. Öte yandan, Kafka'da, Ortaçağın yerineli kurgularında geçenlerin tersine olarak, gizli anlamlar da her zaman çok-değerlidir. Hiçbir ansiklopediye

güvenilemez bu konuda ve hiçbir dünya düzenine de dayalı değildir bunlar. Nitekim, Kafka'daki simgelerin varoluşçu, tanrıbilimsel, klinik, psikanalitik yorumları yapıtın yalnız bir kesimini kendi başına tüketebilir. Ama yapıt yine tükenmez, ikircikli olduğundan hep “açık” olarak kalır. (18)

Toptaş romanları üzerine yapılan çalışmaların aynı ekseninde çeşitli simgeler üzerinden yorumlanması da bu yüzdendir işte. Hasan Ali Toptaş'ın romanları postmodern edebiyata göre okumaya da, zamanın döngüsellğine dair okumaya da, bir ressamın yapıtları ile karşılaştırılarak okumaya da, varoluşçu okumaya da olanak tanıyan metinlerdir. Bu da postmodern edebiyatın çoğulcu özelliği ile uyumludur. Postmodern edebiyat, uçlarda gezinen, tüm olanakların kendisine yer bulabildiği geniş bir yelpazenin adıdır. Bu yüzden de bu edebiyatın kesin bir tanımı yapılamamaktadır. Modern edebiyatın son derece ciddiye aldığı meseleler, teknikler postmodern edebiyatta eğlence malzemesi haline gelir. Buna bir tür “yabancılaşma” da denebilir ve bu yabancılaşma yüzünden, edebiyatın sağladığı imkânlar “gerçeklik” mefhumunu açıklamada yetersiz kalmakta ve böylece edebiyatla diğer disiplinler “gerçek” arayışında ortak bir yol tutmaktadır. Örneğin, bu edebiyatın ana kurgu eğilimi olan “üstkurmaca”, Heisenberg'in “belirsizlik ilkesi”ne dayanmaktadır.

İşte bu yüzden, çalışmamızın “kayıp” imgesinden çıktığı yolda daha önceki çalışmalarda tespit edilen olasılıkların hepsine biz de rastladık. Ancak bizim böylesi durum değerlendirmelerin ötesinde bir gayemiz var: Bu olasılıkların bir “anlamı” olmalı diye düşünüp bunun peşinden gitmeye niyetlendik. Bu yüzden de önce,

belirsizliği yaratan dinamikleri belirlememiz gerektiğini gördük; ardından elimizdeki verilerin işaret ettiği bir tür evren tasarısı ile karşılaştık. Hasan Ali Toptaş'ın, *Sonsuzluğa Nokta* dışındaki tüm romanlarında, "kayıp", "arayış" ya da "metinlerarası" oklarının gösterdiği yn, evrenin yazar-anlatıcı tarafından yeniden kurgulandığıdır.

Burada, "Toptaş'ın kurduğu bu evren, nasıl bir evrendir" diye sorduğumuzda dikkat etmemiz gereken önemli bir nokta var. Bu, söz konusu romanların döngüsel olduğu söylenen kurgusal yapısının içerikten ayrı düşünülmemesi gerektiğidir. Bu yapı, tesadüfi değil, son derece bilinçli kurgulanmıştır. Bunu, söz konusu yapının yazarın hemen her romanında görülmesinden ıkarsıyoruz. Döngüsel yapının ve bağlamdaki "kayıpların", "arayışların" bir tür "yokluk" imi olduklarını da hesaba kattığımızda, karşımıza sürekli bir yok etme ve yaratma faaliyeti çıkmaktadır. Keza, "sonu sonsuza dayanan bir yok etme tasarısı"nı yazıyordu yazar (*Gölgesizler* 33).

Çalışmamızın ilk bölümü, sürekli bir yaratma ve yok etme faaliyetinin tespit edilmesi zerine "Uroboros" simgesinden yardım almaktadır. Zira bu mitolojik simge, tıpkı Toptaş romanlarındaki gibi bir döngüyü, sürekli tekrarı, sürekli yaratıp yok etmeyi temsil etmektedir: Ebedi döngüdür bu.

Bu tespitleri yaparken, Umberto Eco ile Michel Butor'un düşüncelerinden yararlanacağız. Zira bu iki yazar da Toptaş yazınına çok yakın duran isimlerdir. İddiaları, Toptaş romanlarını büyük oranda aımlamaktadır. Bu yüzden, bu iki yenilikçi yazarın sözleri, yolumuzu bulmamızda yardımcı olacak. Michel Butor, "[roman] gerçeğin bize nasıl göründüğünü ya da bize nasıl görünebileceğini

inceleyebileceğimiz en yetkin yerdir. İşte bu nedenle de roman anlatının laboratuvarıdır” demektedir (*Roman Üstüne Denemeler* 19). Toptaş’ın romanlarındaki döngüsel yapıların varlığı da işte böylesi bir arayışın mekânıdır. Ebedî döngü bir tür belirsizliğe açılmaktadır. Sürekli yaratılıp yok edilen bir döngü, odakta belirsizliğin olduğu bir noktaya işaret etmektedir. Kesin bir şey yoktur bu döngü de: “Ya ‘var’ ya da ‘yok’” gibi bir kesinlikten kaçınır Toptaş’ın metinleri. Daha çok “ne ‘var’ ne de ‘yok’” belirsizliğine hizmet etmektedir. Bu durum da, postmodern edebiyatın varoluş amacı ve dönemin gerçeklik anlayışı ile uyumlu bir durumdur.

Çalışmamızın ilk bölümünde ilk olarak, romanların döngüsel yapısının ana hatlarını çıkarmaya, daha sonra da bunun postmodern edebiyatın ana kurgu ilkesi “üstkurmaca” ile örtüşen taraflarına, son olarak da belirsizliğin doruğa ulaştığı noktaların, üstkurmacanın kaynağında yer alan kuantum fiziği ile örtüşen taraflarını tespit etmeye çalışacağız. Bu son aşamada, *Bilim ve Teknik* dergisinde yayımlanan, “Kuantum Fiziğinin Garip Söylemleri” ile “Kuantum Felsefesi” başlıklı makalelerden yararlanacağız. Zira bu makaleler, formüllerin şerhini yapmakta ve kuantum fiziğinin temelindeki iddiaları yalın bir dille anlatmaktadır.

Buradan elde edeceğimiz veriler ile de, Toptaş’ın romanlarındaki belirsizliğin ve bu belirsizliğe hizmet eden döngüsellüğün ne gibi bir “anlam”ı olabileceğini araştıracağız.

Toptaş, *Harfler ve Notalar* adlı kitabında yer alan “Kimseye Verilmeyen Kitap” başlıklı yazısında, babasını Beckett’e, annesini de Şehrazat’a benzettiğini

söylemektedir (142–43). Bu, Toptaş’ın romancılığının beslendiği kaynakların ifadesidir aslında. Böylece, Toptaş romancılığının Batı ve Doğu edebiyatlarının bir sentezi olduğu yorumuna ulaşabilmekteyiz. Aynı yazıda Toptaş, annesinin hikâye anlatıcılığından bahsederken kendi romancılığını da anlatıyor gibidir. Babasının ise genelde sessiz olduğunu ve neredeyse hiç konuşmadıklarını, annesinin de tam tersine uzun uzun hikâyeler anlattığını ifade etmektedir. Dolayısıyla Toptaş, Beckett ve Şehrazat’ın, Batı edebiyatı ile Doğu edebiyatının ortak bir ürünüdür; ancak Doğu edebiyatına daha yakın durmaktadır. Toptaş’ın masal üslubuna yakın olan üslubu da onun Doğu edebiyatına daha yakın durduğunun bir başka göstergesidir.

O hâlde, Toptaş’ın romancılığında tespit edilmeye çalışılan döngüsel yapı ve bu yapının doğurduğu belirsizlik ortamının işaret ettiği evren tasarısının ne gibi bir anlamı olabilir sorusuna, İslam mistisizminde yanıt aramaya çalışabiliriz. Zira Doğu edebiyatının düşünsel boyutları bu alanın dinamikleri ile paralel durmaktadır. Özellikle de masalarda ve efsanelerde İslam mistisizminin, “tasavvuf”un izlerini görebilmekteyiz. Abdülbâki Gölpınarlı, masalarda, efsanelerde ve fıkralarda tasavvufun izleri görüldüğünü, hatta bazı unutulmuş deyişlerin bu anlatılar aracılığı ile hâlâ canlılığını koruduğunu söylemektedir (*Tasavvuf* 248). Bu ifadeler, postmodern edebiyatın “metinlerarasılık” özelliği ile de uyum göstermektedir. “Metinlerarasılık”, postmodern metinlerin çoğulcu yapılarını oluşturan katmanlardan biridir ve o metinden önce yazılmış metinlere bir biçimde gönderme yapması ile gerçekleşmektedir. Hasan Ali Toptaş romanlarındaki masalsı üslup ve efsanevi hikâyelerin bu üslupla yeniden kurgulanması ile söz konusu özellik kendini

göstermektedir. Bu durumda biz de, Toptaş metinlerinde evren tasarısını tasavvuf ışığı altında okuma fırsatını elde edebilmekteyiz. Ayrıca söz konusu tasarının başka okumalara da açık olduğu su götürmez; ancak tasavvufun verileri ile Toptaş romanlarında elde ettiğimiz veriler arasında çok yakın bir ilişki olduğu sezgisinden yola çıkarak bir “okuma önerisi” sunmayı hedeflemekteyiz.

Kısacası, romanların postmodern dokularını hatırimızda tutarak, Toptaş romanlarının teknik yapısı ile Batı edebiyatından, bağlam bakımından da Doğu edebiyatından beslendiğini söyleyebiliriz. Böylece çalışmamızın ilk bölümünde Toptaş’ın Batı’dan beslendiği kaynakları, ikinci bölümünde de, Doğu’dan beslendiği kaynakları ele alarak Toptaş romanlarına bir okuma önerisi sunmak niyetindeyiz. “Uroboros” da bu bağlamdaki simgemiz olacak. Zira Toptaş romanları birbirine “zıt gibi duran uçlar”ı ya birleştirmekte ya da birbirinin içine geçirerek yeniden var etmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

EBEDÎ ROMANLAR: UROBOROS YAZILIYOR

*Vardır ya, hani hep görürsünüz berber dükkânlarında
Tam önünde kapının, beyazla kırmızı bir şey döner
Döner de döner öyle; hani bir simge, bir şey
Hani ne başlar ne biter
Hani ne vardır ne yoktur*

Edip Cansever

Hasan Ali Toptaş romanlarında öne çıkan unsurlardan biri de alışılmışın dışındaki kurgularıdır. Toptaş'ın yapıtları üzerine yazılan yazıların hepsinde vurgulanmadan geçilmeyen bir nokta, onun romanlarının döngüsel / helezonik yapılara sahip olduğudur. Burada, bu yapıların nasıl kurulduğu gösterilmeye çalışılacaktır.

İlk aşamada, yazarın ilk romanı *Sonsuzluğa Nokta* ile başlamak yerinde olacaktır. Zira söz konusu roman, roman yazarı Toptaş'ın doğuşunu muştulayan ilk romanıdır. Diğer romanlara kıyasla, gerek kurgusu gerek meselesi bağlamında ayrıksı durmaktadır.

Bu romanda, bir bölümde anlatıcının geçmişi anlatılırken, diğer bölümde anlatıcının sakat olduğu günlerde düşündükleri ve hatırladıkları anlatılmaktadır. Bu sıralama bilinçakışıyla çok az kesintiye uğrar. Genelde “geçmiş-şimdi” çizgisinde ilerlemektedir. Bu da, Toptaş’ın diğer romanlarında görülmeyen ve teknik yapısı üzerine düşündürmeyen bir kurgudur. Ancak *Sonsuzluğa Nokta* yine de bir biçimde Hasan Ali Toptaş romanlarının döngüsel alanına dâhil edebilir. Şöyle ki, romanın anlatıcısı Bedran, ikinci bölümden itibaren öğrenildiği üzere “feci [bir] kaza” geçirmiş ve yatağa mahkûm olmuştur (44). Bedran’ın o feci kazayı neden ve nasıl geçirdiği ancak romanın son satırlarında ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla roman, Bedran’ın neden kaza geçirdiğini en sonda anlatarak hikâyeyi tekrar başa döndürmektedir.

Sonsuzluğa Nokta, yatağa ve bir insana mahkûm olduktan sonra, geçmişiyle yaşayan, kaybolan umutları ve heyecanlarını hatırlayıp, doğuştan bir kaybeden olduğu gerçeğiyle yüzleşen Bedran’ın hikâyesidir. Kendisini aramak için kente yerleşen Bedran, babasının ona sürekli ürküntü ve tiksinti veren gölgesinden bir türlü kurtulamaz.

Sonsuzluğa Nokta’dan sonra Hasan Ali Toptaş romanlarında keskin bir değişimin yaşandığı görülmektedir. Söz konusu romanla roman yazarlığı yaşamına başlayan yazar, *Gölgesizler* ile birlikte, kendi roman kimliğini edebiyata sunmuştur. Artık Toptaş romanlarında “ne” anlatıldığı bu kadar basit ifade edilememektedir. Bu, kurgunun da metnin ana parçalarından biri olması durumudur. Artık Toptaş romanları kurgudan bağımsız düşünülemez.

Yıldız Ecevit'in *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*'daki sözleri bu bağlamda yol gösterici olacaktır. Ecevit'e göre modernist romanın ana eğilimi, "anlam üretmek, benzersiz bir yaşam öyküsü anlatmak ya da bir kahramanın psikolojik kargaşasını çözümlenemeyen, *kurgunun serüvenidir*. Bu romanlarda, öykü de, kahraman da, anlam da metnin kendisidir; onun kurgusudur, biçimidir. Artık roman yazmak değil, *roman kurmaktır* önemli olan" (45).

Ecevit'in bu sözleri Hasan Ali Toptaş romanlarının temelini oluşturan öğeleri açıklamaktadır. *Gölgesizler*'den itibaren Toptaş romanlarındaki ana erek, metnin kendisi olmuştur. Metin, Eco'nun deyimiyle "açık yapıt" olması nedeniyle devinim içindedir. Toptaş bu devinimi, yapıtlarında döngüsel bir kurgu yaratarak gerçekleştirmektedir. Söz konusu döngüsel yapı, *Bin Hüzünlü Haz*, *Kayıp Hayaller Kitabı* ve *Gölgesizler*'de helezonik, *Uykuların Doğusu*'nda ise dairevi bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu kurgular da, olasılıklarla örülmüş bir belirsizlik ortamı yaratmaktadır. Metni hareket hâline geçirdiğinden, metnin kendisi sürekli bir değişimin içinde olmakta ve böylece metin hakkında kesin bir yargıyı sadece olasılık düzleminde geçerli kılmaktadır. Dolayısıyla, sebep ve sonucun aynı olması durumuyla karşı karşıya kalınır burada. Hasan Ali Toptaş'ın romanları, olasılıklarla örüldüğü için belirsiz, belirsiz olduğu için olasılıkların yoğun olduğu metinlerdir. Bunu bir simge ile anlatmak gerekirse, mitolojik bir sembol olan "Uroboros" (kendi kuyruğunu yutan yılan) simgesi bize yardımcı olacaktır. Bu simge, "[k]uyruğu ağzının içinde, sürekli kendisini yutup gene kendisinden doğan bir yılan biçiminde betimlenir. Gnostiklerin ve simyacıların bir simge olarak benimsediği Uroboros, hiç

kaybolmayan ama yok oluşun ve yeniden yaratılışın sonsuz döngüsü içinde sürekli biçim değiştiren maddesel ve tinsel her şeyin birliğini belirtir” (*Ana Britannica*, 428). Uroboros’un simgelediği olgular, Toptaş romanları için de geçerlidir. Toptaş’ın romanlarında yer aldığını söylediğimiz “belirsizlik” mefhumu ve yapıdaki döngüsellik, tıpkı Uroboros simgesiyle ifade edilen, yok oluşun ve yeniden yaratılışın sonsuz döngüsünü ve bu döngüdeki tekliği imlemektedir. Yani, herkesin hem fikir olduğu üzere, Toptaş romanları döngüsel bir yapıda kurgulanmıştır; ancak bunun bir sebebi var ise, o da, yaratılışın / yaratının sonsuz döngüsüne, yok oluş üzerinden işaret etmektir. Bu konuya çalışmamızın ikinci bölümünde değineceğiz.

Çalışmamızın bu bölümünde ilk olarak, söz konusu döngüsel yapının nasıl kurgulandığı açıklanarak metinlerin iskeleti çıkarılmaya çalışılacaktır. Ardından da, asal döngünün yanı sıra yer alan; ancak metinlere yakından bakıldığında keşfedilebilen döngüye bakılacaktır. Bu da, romanın sonuna işaret eden ipuçlarının ortaya çıkardığı bir döngüdür. Aynı zamanda bu ikinci döngüsel yapı, romanın nasıl ve ne üzere yazıldığına da işaret ettiğinden, postmodernizmin ana ilkelerinden üstkurmaca ile örtüşmektedir. Toptaş romanlarının bu döngüsel yapılarının yanında, dönmeyen, hatta aksine üst üste çakışan bazı unsurlar da vardır. Ancak bu çakışma durumu, diğer döngüsel yapıların üst üste gelmesinden oluşmakta ve metinlerin belirsizlik odağına oturmuş yapısını sağlamlaştırmaktadır. Son olarak da işte bu üst üste çakışan özelliklerin neler olduğu ve söz konusu özelliklere kuantum fiziğinin penceresinden bakılabileceğine dair bir öneri getirilmeye çalışılacaktır.

A. UROBOROS'UN ROMANLARI

Bin Hüzünlü Haz, Hasan Ali Toptaş romanlarında gözlemlenen belirsizliğin en bariz görüldüğü metin olması ve söz konusu metinde ısrarla vurgulanan unsurun “kurmaca” olması nedeniyle Toptaş romanlarındaki döngüsel yapının açıklanmasında çıkış noktası olacaktır. Zira bu metin bize, Hasan Ali Toptaş romancılığına dair ipuçları sunmaktadır. Böylece bu anahtar romanla söze başlamak, diğer romanları incelerken bize yol gösterici olacaktır.

Bin Hüzünlü Haz, yazar-anlatıcının “Alaaddin” adını verdiği bir “şey”i aramaktadır. Alaaddin’i tanımlayan en doğru sözcük “şey”dir. Zira Alaaddin metinde, “kimi zaman gözünü budaktan sakınmayan zorlu bir cengâver, kimi zaman kadınsı davranışlar sergileyen cariye yüzlü mahcup bir şehzade, kimi zaman da hedefini şaşırılmış bir deli ok, kendi karanlığına eğilmiş nazlı bir dal, ya da loş saray köşelerinde küflenmiş sabır dağları arasında binbir zahmetle yetiştirilmiş bir gonca gül”dür; ya da, “çöp gibi incecik boynu” olan, “[b]oynunun üstünde de, insanı hayretten hayrete düşüren incilerle süslü sırmalı bir sarıkla çerçevelemiş, şöyle sepet gibi kocaman bir kafası” olan biridir (103).

Kısacası, Alaaddin ne olduğu bilinmeyen bir şeydir. Zaman zaman var olduğuna dair şüpheler de uyandırdığı için ona “varlık” diyerek onu bir düzleme hapsedmek sakıncalı olacaktır. Zira “bu Alaaddin, pekâlâ hiç tadılmamış bir özlemin, kelimelere hiç dökülmemiş bir duygunun, henüz şekline göz değmemiş bir eşyanın, ya da hayali bile kurulmamış bambaşka bir hayatın adı [da] olabilir” (46).

Yazar-anlatıcı işte bu ne olduğu “bilinemeyen” şeyi aramak üzere yola çıkar. İlk olarak, kendisine Alaaddin’i orada bulabileceğinin söylenmesi üzerine MOTEL ROM’a gider. Burası, “[d]ışarıdan bakıldığında, sefil mi sefil birkaç kitapçı dükkânıyla kıraç bir çocuk bahçesinin ıssızlığı arasında sıkışıp kalmış, kibrit kutusu gibi, küçücük bir yer[dir]” (40). Motel Rom’un uçsuz bucaksız tasvir edilmesi ve buradaki kadının, yazar-anlatıcıya eğer yukarılara çıkarsa orada “her şeyin” onu beklediğini iddia etmesi, Motel Rom’un yazar-anlatıcının hafızası olduğu yorumuna ulaşmamıza olanak sağlamaktadır. Nitekim Sevgi Saybaşı da yüksek lisans tezinde Motel Rom için, “CD-ROM kelimesinden esinlenerek bu adı verdiğini belirten Toptaş burada anlatılan motelin zihnin koridorlarındaki hafıza olduğunu belirtmiştir” demektedir (120). CD-ROM kelimesindeki “ROM”, “Read Only Memory (Salt Okunabilir Bellek)”nin kısaltmasıdır. Yani Motel Rom’daki kadın, aradığı her neyse, onu ancak kendi zihninde / hafızasında bulabileceğini söylemektedir yazar-anlatıcıya.

Yazar-anlatıcı Motel Rom’dan çıktıktan sonra karşılaştığı herkeste Alaaddin’i görmeye başladığını söyler ve böylece “Alaaddin’in hikâyesini arayan cılız bir hikâye” olarak gördüğü hikâyelerin içinden geçer. Sonra bütün bu hikâyeleri toplayıp birleştirirse Alaaddin’i yaratabileceğini düşünür ve der ki: “Bu düşünceyi, milyarlarca insanı içine alan uçsuz bucaksız bir hayale dönüştürüp zaman zaman şehrin taş döşeli sokaklarında dolaşıyorum diye kendi belleğimde dolaşıyordum” (53). Yazar-anlatıcının bu yolculuğu zaman zaman gerçek ile kurmaca arasında gidip

gelir. Anlatıcı bazen, az önce anlattıklarının hayal olduğunu ama şu an anlattıklarını ise birebir yaşadığını söylemektedir. Bu durum, romanın geneline hâkimdir.

Bin Hüzünlü Haz'daki yazar-anlatıcının “bulunduğunu var saydığımız” bir diğer “kurmaca” mekân da, ormandır. Burası, Umberto Eco'nun “Anlatı Ormanı” deyimini anıştırarak romandaki her şey gibi ormanın da “kurmaca” olduğu vurgusunun altını çizmektedir. “[...] O güne dek okuduğum kitapları yazan kişilerin okuduğu kitapların içinde geziniyordum” der yazar-anlatıcı bu ormanda (67).

Yıldız Ecevit, “Hasan Ali Toptaş'ın ‘*Bin Hüzünlü Haz*’: Öncü Türk Romanında Romantik Bir Uç Durak” başlıklı yazısında, metindeki söz konusu gezintileri şu şekilde tespit etmiştir:

Orman imgesindeki metinlerarası düzlemin en belirgin görüntüleri; yazar-anlatıcının ormanda dolaşırken rastladığı masal ve roman kişileridir. “Kırk at, kırk bıyık, kırk ağız ve kırk baş belâsı” (BHH. 76) olarak çevrede cirit atan kırk adam, “elindeki lambayı ovuşturup duran bir delikanlı” (BHH. 78), “kıskançlık nöbetine tutulmuş [bir] üvey anne” (BHH. 78), “kolunda sepetiyle yürüyen kırmızı başlıklı bir kız (BHH. 74), yel değirmenlerine saldıran çılgın bir şövalye (BHH. 81–83), sırtüstü çırpınan insan boyunda bir böcek (BHH.85), bu ormanın içinde yaşıyordu. Bu ormandaki bir sarayda ise, anlatı geleneğinin miti bir genç kadın, ölmek için binbir gece boyunca masallar üretiyor, ağzından dökülen kelimeleri ormanın ruhuna batırıp batırıp çıkarıyor[dur]” (BHH. 76). (192)

Ancak, zaman zaman Kırmızı Başlıklı Kız, Kırk Haramiler, Oduncu ve Çocukları, Alaaddin, Gregor Samsa, Don Kişot ve Şehrazat'la karşılaştığımız bu ormanda, tüm bu anlatı kahramanlarının yanından geçen ve günlük hayatın gerçeklerini de içine alan kurmaca olmayan kahramanlara da rastlarız. “[K]ayıp gençler, kucaklarında çocuklarının fotoğrafıyla sokak sokak dolaşan gözü yaşlı anneler, [...] ağaç diplerine yıkılıp kalan tinerci çocuklar, ellerindeki naylon torbalarla çalılıklarda yiyecek artığı toplayan iki büklüm ihtiyarlar, ortalıkta aylak aylak gezinmekten usanıp da yok yere birbirleriyle dövüşmeye başlayan işsiz babalar”dır bunlar (72 – 79).

“Her şeyin kelimelerle kurulup kelimelerle yaşatıldığı” bir metin olan *Bin Hüzünlü Haz*, işte böyle kurmaca üzerine kurulmuş, dolayısıyla engin bir olanaklar denizini barındıran bir romandır. Dolayısıyla, *Bin Hüzünlü Haz*, yazar-anlatıcının gerçekten gezip dolaşarak Alaaddin’e ulaştığı, ya da Alaaddin’e ulaşmak için çıktığı yolculuğun sadece düşünsel / hayalî bir yolculuk olduğu, ya da Alaaddin’in aslında olmadığı yolundaki tüm yorumlara açık kapı bırakmaktadır. Zira bu metin, “duruşlarında kalp atışlarımızın ritmini taşıyan, kelime dediğimiz şu zavallı işaretlerin arasına zamanı hapsedip iyice yavaşlatmak” ister ve “[b]ir de oldum olası ayrıntılarda gizlenen ve asla birbirlerinden ayrılmayan hayatı, Tanrıyı ve hikâyeyi bulmak için belki; onlarla, ancak ayrıntıların kesinliğiyle elde edilebilen uzak bir belirsizlikte çeşit çeşit, baş döndürücü oyunlar oynamak ve bu oyunlarla çocuklaşıp zaman zaman saflığı yakalamak” istemektedir (65). Bu yüzden de metnin “metin” olduğu sık sık hatırlatılmaktadır. Zira bu şekilde var oluş gerçekleşecek ve yazar,

gerçeğin kendisine nasıl görüldüğünü anlatabilme şansına erişecektir. Bu noktada Michel Butor'un Yeni Roman için söylediklerinin, Toptaş romanları için de geçerli olduğunu söylemek mümkün: “[D]eğişik gerçeklere değişik anlatı biçimleri denk düşer” (20). Toptaş, kendi gerçeğini döngüsel bir yapıda var etmektedir. Bu da, postmodern edebiyatın kurguyu önemseyen, çoğulcu, eklektik, parodi ve grotesk düzeniyle uyuşmaktadır.

Kısacası, *Bin Hüzünlü Haz*, ana metinden her bir hikâye adasına kadar kurmaca olduğu vurgulanan, helezonik kurgusu olan bir metindir. Kurmaca ile gerçeğin, geçmiş ile şimdinin, bir hikâye adasının diğeri ile iç içe geçtiği bir yapı sergilemektedir. Ancak bu ayrımlar birbirlerinden çok keskin çizgilerle ayrılamamaktadır. Zira tam ayrılacağı sırada, yazar-anlatıcı cümlesini “söz gelimi, belki, sanki, bilemiyorum” gibi sözcüklerle sonlandırmaktadır. Bu noktada Eco'nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı yapıtındaki şu sözleri *Bin Hüzünlü Haz*'ın da ruhunu açıklamaktadır: “Kurmaca anlatılarda gerçek dünyaya yapılan kesin göndermeler öylesine iç içe geçer ki, romanda bir süre kaldıktan ve haklı olarak fantastik öğelerle gerçekliğe yapılan göndermeleri birbirine karıştırdıktan sonra, okur artık kesin olarak nerede bulunduğunu bilmez” (142). Dolayısıyla, bu metin için ve Hasan Ali Toptaş'ın diğer romanları için, *Bin Hüzünlü Haz*'da Haraptarlı Nafi adlı kurmaca Doğu bilgesine söylenen ve Aziz Augustinus'un sözünden ilham alınarak yeniden kurulmuş olan şu söz açıklayıcı görünmektedir: “Hayat nedir diye sorarsan, bilmiyorum evlat; sormazsan biliyorum” (125).

Bu noktadan hareketle, yazarın *Gölgesizler*'de yapıyı nasıl kurduğuna bakılacak olursa, burada romanın “yokluk / yok olma / kaybolma” imgelerinden feyz aldığı söylenecektir. Şehirdeki bir berber dükkânı ile bir köyde geçmektedir bu roman. Romanın ivme kazandığı “olay”, köyün en güzel kızı Güvercin'in kaybolmasıdır. Bu kayıpla birlikte köyde bir kaybolma tedirginliği başlar. Romana ismini veren “gölgesiz” olma durumu, yok olma üzerinden varlığın sorgulanması biçiminde görünür. Romanın ilk bölümünün son cümleleri şunlardır:

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

(11)

İkinci bölümde, muhtar ile selamlaşan ve muhtarın, içinden, “[a]rtık sen de bu köylü sayılırsın” dediği kişi, şehirdeki berberin, uzaklardaki köyde, bir dükkânda, berber kılığında gördüğü kendisidir. Roman, bu şekilde ilerlemektedir. Şehirdeki berberden çıkan insanlarla köyde karşılaşılmaktadır. Köyden şehre giden ya da kaybolan insanlar da yine şehirdeki berber dükkânına gelirler. Romanda sürekli bir dönüşüm ve hareket egemendir. Berber dükkânına en son gelen ve berber ile sohbetlerinden roman yazarı olduğunu öğrendiğimiz adam, anlatıcı, dükkândan son çıkan kişi olacaktır. Bu noktada berberden çıkanlara sıra numarası vermek işlevli olacaktır. 1-) Önce, “dışarısı iskelet dolu” diye bağırın, isminin Nuri olduğunu

öğrendiğimiz kişi çıkar dükkândan (25). 2-) Sonra jilet almak üzere berberin çırağı gider ve “ansızın kaybol[ur]” (41). 3-) Daha sonra çırağını aramak üzere berber çıkar dükkândan. 4-) Berberden sonra da koltukta uyuklayan adam “benim gitmem gerek” diyerek çıkıp gider dükkândan (122). 5-) “Gerçi jilet almaya giden çırağın artık geri gelmeyeceğini” (94) bilen yazar-anlatıcı, berberin döneceğini düşündüğü için uzun süre dükkânda bekledikten sonra o da çıkıp şehirde dolaşmaya başlar.

Şehirdeki bu kaybolmaların köydeki izdüşümlerine bakıldığında, kronolojinin tamamen bozulduğu görülmektedir. 3-) Şehirdeki dükkândan çıkanlardan köyde ilk karşılaşılan kişi berberdir. 1-) Berberden sonra, on iki yıldır kayıp olduğu söylenen ve kaybolmadan önce köyün berberi olan Cıngıl Nuri çıkagelir. 2-) Daha sonra, ustası tarafından jilet almaya gönderilen çırak gelir köye. 4-) Son olarak da, şehirdeki berberden “benim gitmem gerek” diyerek çıkan motosikletli postacı gelir. Görüldüğü üzere, şehirden “1, 2, 3, 4, 5” sırasıyla çıkanlar, köyde, “3, 1, 2, 4” şeklinde ortaya çıkmaktadır.

Romanın özüne sinen yok olmalar ve ortaya çıkmalar bir mantık düzenine oturmadığından simgesel düzeyde kalmakta ve romanın sonuna dair yapılan her türlü yorumun da üstünü açık bırakmakta, böylece de romanın kurgusunu belirsizleştirmektedir. Romandaki çakışan ya da uyuşmayan zamanlar da söz konusu belirsizliği yaratmaya yardımcı olurlar. Aynı zamanda bu durumlar, romandaki her kelimenin gerçeklikle olan ilişkisine kuşkuyla yaklaşmamıza neden olmaktadır. Zira romanın sonunda görüldüğü üzere, gerçekte ne köy ne de yazar-anlatıcının penceresinden bakınca görülen bir berber dükkânı vardır.

Romandaki helezonik yapı bu şekilde kurulmuştur. Kendi içine evrilen bu yapıda, romanın sonundaki durum tüm bu karmaşayı açıklığa kavuşturmaktadır. Romanın son bölümünde, yazar-anlatıcının tıraş olurken oğlunu markete jilet almaya gönderdiği ve romandaki tüm hikâyelerin yazar-anlatıcının, oğlu gelene kadar geçen sürede düşündükleri olduğu anlaşılmaktadır. Mallarmé'nin söylediği gibi, “dünya, sonunda bir kitap olmak üzere vardır” (alıntılayan Eco 23). Yazar-anlatıcının kurduğu dünya, Mallarmé'nin söylediği gibi, bir kitap olmuştur; yani buradaki her şey ya da her yokluk bir simgedir. İşaret ettiği ya da anlatmak istediği başka şeyler vardır. Mallarmé'nin bu sözü tüm Toptaş romanları için geçerlidir aslında. Onun romanları simgelerin, imgelerin yoğun olduğu yapıtlardır ve bu yapıtlarda yer alan hikâyeler hiçbir zaman sadece anlattığı hikâyeden ibaret değildir. Bu noktada Michel Butor'un şu sözlerine kulak vermek gerekmektedir: “Bana göre bir romanın ‘simgeciliği’, betimledikleriyle içinde yaşadığımız gerçek arasındaki ilişkilerin bütünüdür” (22).

Şimdi, *Kayıp Hayaller Kitabı*'nin kurgusuna bakılabilir. “Sinemacı Şerif'in jeneratöründen yükselen pat pat sesleri”nin cazibesine kapılan Hasan ve Hamdi, ders çalışmayı bırakarak sinemaya kaçak girmeyi başarırlar (7). Yarısından izlemeye başladıkları filmde, bir çocuk ağlamaktadır. Sonradan çocuğun babası olduğu öğrenilecek, süt beyaz atı olan sarı bıyıklı bir adam, çocuğun ağlamasını bahane ederek karısını döver. Annesini kurtarmak niyetiyle koşan çocuk, babasının öfkesini artırır 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 birden bire ölür. Sonra ortalığı bir telâş kaplar. Hasanların “kasabalıları andıran telâşlı köylüler” geçer ekrandan (14). 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, “aklımı oynatmış olmalı ki, evle birlikte ateşe ver[ir] kendini” (26). Ancak buradan sonraki satırlarda hayalle gerçek 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 bulunur. Tam, katil hakkında yorum yapılırken Sinemacı Şerif, Hasan ile Hamdi’yi yakalayıp yaka paça dışarı atar.

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” dediği hikâye, dedesi Ali ile kasabanın delisi Kevser’in sevdalarını anlatır (59). 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 kaçıp köyüne dönme 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]” (78). Evlerinin

arsız bahçesinde yetişen domatesleri, fasulyeleri, kabakları da hiç görmemiş (78). Ancak bir gün, Kevser'in, ona yalnızlığından kurtulma umudu veren bir bebeği olmuş.

Romanda, köyün delisi olarak tanıtılan 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 dönerek bu iki hikâyeye arasındaki benzerliklere bakmak gerekmektedir. Filmdeki kadın da Hidayet'in gibi süt beyaz atı olan ve onun gibi "körüklü çizmelerini gırç gırç öttüren" bir adam tarafından kaçırılmıştır (12). Filmde, kadının dışarıya attığı eşyaların bir kısmı, Hidayet'in Kevser'e uzaklardan getirdiği hediyelerdir.

Bu durumda yine Kevser'in hikâyesine dönüldüğünde, 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 dönülmüş oldu yine. İçinde ne olduğu roman boyunca öğrenilemeyen torbadaki şey, Kevser'in intikam aleti olan taştır esasında.

Dört parçadan oluşan toplam hikâyeye 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,

romanın belirsizleşmesinde etkili olmaktadır. Ayrıca, daha önceki *Bin Hüzünlü Haz* bahsine geri dönülecek olursa, Toptaş'ın benzer bir kurguyu orada yinelediği görülmektedir. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nın *Bin Hüzünlü Haz*'dan önce yazıldığı da hesaba katıldığında, *Bin Hüzünlü Haz*'ın, yazarın roman anlayışını yansıttığı görüşünü destekleyen bir örnek olarak düşünülebilir. O da, Toptaş *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda, filmdeki hikâyeye (kurmaca hikâyeye) ile “gerçek” hikâyeyi (Kevser'in gerçek sayılan hikâyesini) birleştirmektedir. *Bin Hüzünlü Haz*'daki, kurmaca kahramanların yanından geçen gerçek yaşam kahramanlarını / kişilerini anıştırmaktadır bu korelasyon.

Ayrıca romanda Kevser'in hikâyesi ile benzerlik taşıyan diğer hikâyeler de yine belirsizliği sağlamlaştırma görevi görmektedir ve bu benzerlikler 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 şaşkıncu unsurdur, filmdeki kadının evini yakmasını anıştırır; ancak dikkatle bakıldığında bu iki yangın arasında bir ilişki olmadığı görülmektedir. Yine de, bu ancak dikkatle bakıldığında anlaşılmaktadır. İlk bakışta sadece filmin kurmaca olduğu, Hasan'ın çevresinde yaşanan olayları birleştirerek kafasında bir film yarattığı düşüncesini uyandırır

roman. Ancak, yakından bakıldığında ise, durum öyle değildir, filmdeki hikâye ile benzerlik taşıyan hatta birbirini tamamlayan tek hikâye Kevser'in hikâyesidir.

Kayıp Hayaller Kitabı, yokluğun varlığını kurmacanın varlığı üzerinden serimlemektedir. Bu durum *Gölgesizler*'deki gibi "hayal" ile kurulmuştur. Romanın sonunda, Hasan'ın annesinin "Hamdi de kim?" sorusu, romanın kurmaca-gerçek ikilemine de noktayı koymaktadır (225). Zira Hamdi, varlığı yer yer kuşku yaratsa da Hasan'ın en yakın arkadaşı olarak tanıtılmaktadır ve romanın sonunda görüldüğü üzere Hamdi, Hasan'ın hayalî arkadaşıdır. Hamdi'nin var olmayışının ispatlanması üzerine roman tekrar başa dönmektedir. Zira romanda Hasan'ın dışındaki anlatıcı, Hamdi'nin dedesidir. Hamdi diye bir çocuk olmadığına göre, dedesi de olmayacaktır. O halde romanı Hasan ile birlikte anlatan diğer anlatıcı kimdir? Bu sorunun cevabı, Hasan'ın Kevser ile seviştiğini gördüğü rüyada bulunmaktadır. Kevser, Hasan kulübeye girdiğinde iki kez, "asa tıkrıtlarından tanıdım seni zaten" der (177). Yani, Hamdi'nin dedesi ile Hasan aynı kişilerdir. Roman da, Hasan'ın ya "kayıp hayalleri"nin kitabıdır ya da, kayıp "hayaller kitabı"dır. Kısacası, ortada yok olmuş hayaller ya da kitap vardır. Ya da her ikisi birden kaybolmuştur ve yazar, okurundan en az birini bulmasına yardımcı olmasını beklemektedir.

Hasan Ali Toptaş'ın son romanı *Uykuların Doğusu*, kurgusal yapısı bakımından önceki romanların helezonik yapısından ayrılmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi *Uykuların Doğusu*, dairevi bir yapıda kurgulanmıştır. Romanın ana kurgusunun dışındaki ada hikâyelerin kurgusu ise, Toptaş'ın diğer romanlarındaki gibi helezonik yapıda kurgulanmışlardır. Romanın son cümlesi şöyledir: "Bir gölge

gibi kendi ağırlığını bile hissedemeden oturdum. Sonra, dayımın hikâyesini yazabilmek için kalktım, sendeleye sendeleye ürkek” (229). İlk cümleler ise şunlardır: “bir gölge gibi, masaya doğru yeniden yürüdüm. Doğrusunu istersen, içimdeki hikâyenin hangi cümleden başlayacağını bilemiyordum o sırada” (7). Görüldüğü üzere, son cümle ile ilk cümle birleşmekte ve romanın kurgusunu döngüsel / dairevi kılmaktadır. Romanın ada hikâyelerini, yazar-anlatıcının dedelerinin hikâyeleri oluşturmaktadır. Bu hikâyeler, içlerindeki diğer hikâyeler ile birbirlerine sarmalanırken, zaman zaman yazar-anlatıcının “hikâye yazdığını” hatırlatan Haydar’ın ortaya çıkmasıyla anlatılmak istenen ama roman ilerledikçe bile hâlâ anlatılamayan ana hikâyeye teğet geçerler ve böylece ana hikâyenin dairevi yapısının boşluklarını kendi içlerine alarak korumakta ve romanın belirsiz yapısını sağlamlaştırmaktadırlar.

Dayısının kendisine “Hasanım Ali” diye hitap etmesinden, adının Hasan Ali olduğunu öğrendiğimiz yazar-anlatıcı, dayısının hikâyesini yazma niyetiyle masasının başına oturur. Pencereden gördüğü Haydar ise, yazar-anlatıcının yazacağı hikâyeleri muştulayan, onun hikâye yazdığını bilen, dayısı ile arasında gizli bir kod şeklinde varlığı kuşku yaratan bir “şey”dir. Hasan Ali bir yerde, Haydar’ı, “büyük bir hevesle yıllar önce yazdığım Bin Hüzünlü Haz adlı hikâyemin içinde yokluğuyla var olan Alaaddin’e benzettim” demektedir (132). İşte Alaaddin’le benzerlik taşıyan Haydar, romanın ilk bölümünde Hasan Ali’nin hikâye yazdığını öğrendikten sonra, “kaçın yağmur yağacak” diye bağırrır. Daha sonra Hasan Ali, yıllar önce yaşadığı

söylenen o büyük sel olayını anlatmaya başlarken, ileride anne tarafından dedesi olduğunu öğreneceğimiz, radyoevindeki adamın hikâyesini anlatmaya başlar.

Ancak, bu sel olayı sadece ertelenmiştir; zira daha sonra Hasan Ali'nin Cebrail dedesinin hikâyesine bu sel olayı aracılığıyla geçilecektir. Kısacası bu olaya, iki hikâyeyi birbirine bağlayan bir zincir gözüyle de, daha önce belirtildiği gibi iki ayrı hikâye adasının birbirine temas ettiği teğet noktası gözüyle de bakılabilir. Bizce, ikincisi daha işlevli görünmektedir. Ancak bu iki hikâye adasının içindeki diğer hikâye adaları da birbirleriyle bir şekilde kesişerek, ana hikâyenin içindeki hikâyelerden sarmal / helezonik yapılı hikâyeler ortaya çıkarmaktadır. Şöyle ki, kendisine, yıllarca yalvarıp yakarmasına, hatta kuyruğunun çıkmasına rağmen iş verilmeyen radyoevindeki adamın, radyoevi olan eski kışla binasından çıkıp şehirde gezdiği yerlerden, daha sonra Cebrail dedeye önce iş veren, sonra da tüm mirasını bırakan “badem bıyıklı tıknaz adam” da geçmiştir. Bunu roman üzerinden temellendirmek gerekirse:

Kayalıkların tepesinde de, birer sessizlik birikintisine benzeyen, sırtları kamçı izleriyle dolu, yarı çıplak adamlar varmış. Etten kemiktenmiş gibi görünmelerine rağmen, aslında, kendilerini bir şekilde helak ederek içlerindeki ezeli tedirginliğin dışına çıkmayı başarabilen pervasız ruhlarmış bunlar ve baktılar mı dünyaya paha biçilmez bir sükûnetle bakıyorlarmış. (53)

Bu, radyoevinde kendisine iş verilmeyen adamın şehirde gezerken gittiği bir uçurumun tasviridir. Aşağıda yer alan satırlar da CebraİL dedeye iş veren “badem bıyıklı adam”ın geçtiği yerdir:

Her yanı beyaz bulutlarla kaplı kocaman bir uçurumdu bu; kenarında her an kalkıp yürüyecekmiş gibi gözükten kayalıklar, kayalıkların tepesinde de sırtları yara izleriyle dolu yarı çıplak adamlar vardı. Gözlerini boşluğa dikmiş, hiç kıvıldamadan, inanılmaz bir sükûnetle öylece bakıyordu bu adamlar. (155)

Burada görüldüğü gibi, birebir bir benzerlik vardır. Sarmalın diğer katmanlarına geçince ise bu mütakabiliyet yerini salt benzerliğe ve okurun sezgisine bırakmaktadır. Daha açık bir ifadeyle, Hasan Ali'nin dedelerinin hikâyelerindeki ortaklıktan biri de, dedelerin her birinin karşılaştığı adamların birden bire hikâyeyi ele geçirerek yazar-anlatıcı Hasan Ali'ye sözün kontrolünü kaybettirmeleridir. Ve bu adamlar da birbirleriyle bir şekilde kesişmekte gibilerdir. Şöyle ki, radyoevindeki adam, uçurumdan indikten sonra girdiği sokaklardan birinde, çocukların, birine saldırdığını görür. Hemen az sonra eli kamçılı bir adam gelerek çocukları dağıtır. Sonra bu adam, hem hikâyeyi hem de radyoevindeki adamı ele geçirir. Ona, kaybettiği “haziran sopası”nı anlatır uzun uzun ve bu sırada birlikte yürürler. Daha sonra eli kamçılı adamın “ata yadigârı” dediği bir yapının kapısından içeri girerler. Burası, “[e]li kamçılı adamların” olduğu, “her yanından simsiyah tozlar havalanan, etrafı ikişer katlı taş odalarla çevrili geniş bir alan[mış]” (70). Eli kamçılı adamın anlattığına göre burayı dedesi yaptırmış ve babası da bu ata yadigârıyla hep gurur

duymuş. Ancak, eli kamçılı adam, babasının ne yaptığını hiç bilmemiş. Babası için şunları söylemektedir:

Aynı zamanda, gittiği her yerde el üstünde tutulan, saygıdeğer bir adamdı. Hatta, belli dönemlerde başka şehirlerden bile çeşitli armağanlar alan, belli dönemlerde şenliklere ve şöenlere katılan, belli dönemlerde de devlet büyükleri tarafından geceleri gizlice ziyaret edilen, kıymetli bir adamdı. (71–72)

Radyoevindeki adam, bu eli kamçılı adamdan ayrıldıktan sonra bir mezarlığa girer ve burada bir mızıka bulur. Cebrail dedeye iş veren adamı uçuruma götüren ihtiyar daha sonra ona uzaklarda bir mezarlığı gösterir. Badem bıyıklı adam, mezarlığın “bitişğinde bulunan gri renkli bölgeden de göğe doğru, dumanlar içinde, girintili çıkıntılı kocaman bir bina yüksel[diğini]” söyler (156). Şimdi, tekrar eli kamçılı adam ile radyoevindeki adamın girdiği binayı hatırlayacak olursak, bu binanın her yanından simsiyah tozların havalandığı, etrafının iki katlı odalarla çevrildiği söylenmişti. Yani, badem bıyıklı adamın uzaktan gördüğü binaya benzemektedir bu. Ayrıca, badem bıyıklı adamın yanındaki ihtiyarın anlattığına göre burası bir fabrikaymış ama burada ne üretildiğine dair kimse tam olarak bir şey bilmediği için hakkında farklı hikâyeler anlatılmaktaymış. Grotesk öğelerle bezenmiş olan bu yapıda kimilerine göre orada devlet tarafından, devlet adamlarının memleketi daha iyi yönetmesi için kırmızı bir hap üretiliyormuş. Kimilerine göre de orada mucizevi bir sakız üretiliyormuş ve çok pahalı olduğu için zenginler tarafından hemen kapılıyormuş (156–157). Burada da görüldüğü gibi, eli kamçılı adamın babasını

ziyarete gelenler arasında saydığı insanlar ile fabrikada üretilen ürünün alıcısı ya da kullanıcısı olan kişilerin (her ne kadar bunlar rivayet de olsa) ata yadigârının badem bıyıklı adamın uzaktan gördüğü bina olduğu yorumuna fırsat vermektedir.

Şimdi en alt sarmaldan bir üste çıkıldığında Hasan Ali'nin dedelerinin hikâyelerinin kesiştiği noktaya gelinecektir. Burası da sel olayının hemen ertesine denk düşmektedir. Cebrail dede, ailesine daha iyi bir hayat sağlayabilmek için şehre gider ve şehirde söz konusu büyük sel olayı ile karşılaşır. Üç gün sonra yağmur diner ve Cebrail dede, üç gündür mahsur kaldığı otobüsün tepesinden köhne bir sandalla otobüse yaklaşan bir adam tarafından kurtarılır. Bu iki adam sandalla kaderlerine sürüklenirken suların içinden bir adam “çocuklarım gitti” diye bağırır ve Cebrail dede birden kendisini suya atıverir. Sandaldaki adam, Cebrail'i kurtarmak için cebinden çıkardığı mızıkayı uzatır; ancak, mızıka Cebrail'in elinde kalır ve sandal hızla şehrin öteki ucuna doğru sürüklenir. Buradaki mızıka, sandaldaki adamın radyoevindeki adam olduğunu gösteren bir işarettir. Bu iki hikâye sadece bu kadar keşişir ve buradan sonra Cebrail, yardımcı olmak için suya atladığı badem bıyıklı adamın hikâyesinin içinde bulur kendisini. Badem bıyıklı adamın ölümünden sonra da Cebrail'in hayalî bir kuşu yıllarca arayışının hikâyesi başlar. Bu hayali kuşa çocukluğunu kurban veren kişi de Hasan Ali'nin babasıdır. Artık genç bir adam olduğunda, babasının her gece, bahçede, var olup olmadığı bile belli olmayan bir kuşu aratmasından kurtulmak için kahvehanelerde oyalanırken bir gün âşık olur. Âşık olduğu kız da, Cebrail'e mızıkayı uzatan, radyoevindeki adamın kızıdır. Bu,

kızı istemeye gittiklerinde ortaya çıkar. Romanın 17. bölümüdür bu ve bu iki adam karşılaştıklarında aradan tam “on yedi yıl geçti[ğini]” söylerler (198).

Hasan Ali, romanın son iki bölümünde dayısının hikâyesini anlatmaya başlar. Daha doğrusu, dayısının sadece gövdeden ibaret kalışının hikâyesini anlatmaya başlar. Romanın son cümlelerinde dayısının hikâyesini yazmak üzere yerinden kalktığını söylediğine göre, dayısına dair anlatacakları ve hiçbir zaman anlatamayacakları sadece onun bu durumu olmasa gerektir. Bunu öğrenmek için romanın ilk cümlesine dönmek ve romanı baştan okumak gerekmektedir.

Görüldüğü üzere, *Uykuların Doğusu*, diğer Toptaş romanlarına göre en çok döngüsel ögeyi barındıran romandır. Romandaki nesnelere, yapıya dek her şey dönmektedir. Bu da, baş döndürücü bir tekrarı imlemektedir. Aynı zamanda yeniden yaratışı / yaratılışı gösteren bir işarettir. Hikâyelerin sarmal ve dairevi yapıları da, baştan beri üstünde durduğumuz “belirsizlik” odağından genişlemekte ve varlık / yokluk durumlarına göndermelerde bulunmaktadır. Bu kadar belirsizliğin içinde varlık, salt var olandan ibaret olmasa gerektir ve bunun başka anlamları da olmalıdır.

Toptaş romanlarının Uroboros simgesiyle örtüşen bir diğer yanı da, kendi içinden doğma durumudur. Bir metin kendi içinden doğacaksa eğer, kendi kurmaca dünyasına dair de bir şeyler söyleme olasılığını bünyesinde barındırmaktadır. Zira burada okurun etkin rol aldığı, metinle birlikte hareket ettiği ya da metni okurun yönlendirdiği göz önünde tutulduğunda, okur metinle iş birliği içinde olacaktır. Metin de bu bağlamda okuru öz yaratımına davet eden ipuçlarını kendi dokusunda okurun keşfine sunacaktır. Bu, postmodern edebiyatın ana kurgu ilkelerinden biri

olan “üstkurmaca”ya denk düşmektedir. Hasan Ali Toptaş romanları söz konusu davetiyeyi dikkatli okurunun gözünden kaçmayacak biçimde metne sindiren yapıtlardır.

B. YAZAR-OKUR, OKUR-YAZAR: ÜSTKURMACA

Hasan Ali Toptaş romanlarının kurgusal yapısını döngüsel kılan etmenleri saymaya devam ederken bu kez, romanın sonunu imleyen ipuçlarının satırların arasında bir görünüp bir kaybolduğunu söylemek gerekmektedir. Zira bu ipuçları, okumakta olduğumuz metnin kurmaca olduğunu hatırlatırken, o metnin nasıl yazıldığına da göndermeler içermekte ve Toptaş’ın hemen bütün romanlarının sonundaki, “metnin kurmaca bir metin oluşu”na işaret etmektedir. Dolayısıyla, metnin ancak sonuna gelindiğinde “nispeten” emin olunacak durumlar, metnin bağlamında sezdirilmektedir. İşte bu, postmodern edebiyatın ana kurgu eğiliminden üstkurmaca ya denk düşmektedir. Niall Lucy, üstkurmacanın, “kurmaca ‘hakkındaki’ kurmacaya atıfta bulun[duğunu]” söylemektedir” (*Postmodern Edebiyat Kuramı*, 127). Bu, Toptaş romanlarıyla uyum gösteren bir kurmaca biçimidir.

Bin Hüzünlü Haz, kurmacanın kurmacası olan bir metin olduğundan tümüyle üstkurmaca düzlemde ele alınabilmeye imkân tanımaktadır. Bu noktada Yıldız Ecevit’in “üstkurmaca” tanımı, *Bin Hüzünlü Haz*’ı özetleyen değerdedir. Ecevit zaten söz konusu romanın üstkurmaca özelliklerini de tespit etmiştir. Ecevit’e göre:

Edebiyatın konusu, ne gerçekçilerin *dış dünyası*, ne de romantikler ve modernistlerin *iç dünyaları*dır artık. Belki de, Beckett’in dediği gibi

“anlatılacak bir şeyin kalmadığı” bir dünyada edebiyat kendini anlatmak zorunda kalmıştır. Gerçeğin belirsizleştiği, klişe kalıplarla üretilip tüketime sunulduğu bir çağın sanatçısı, kendisine sürekli yabancılaşan bir dünyayı yeniden üretmek yerine, rotayı farklı bir estetik doğrultuya kaydırmıştır; salt sanatsal yaratıcılığı, hem biçim hem de içerik / motif düzleminde odağa almış, onunla *oynamaktadır*. Bu, aynı zamanda, edebiyat estetiğini ters yüz eden bir adımdır; yeni bir metinsel ontolojinin oluşması demektir. (99)

Bin Hüzünlü Haz da, kurmaca olduğu her fırsatta vurgulanan, hatta kurmacayı metnin kahramanı kılan bir yapıttır. Anlatıcı metinle başa çıkamaz bir yerde ve metin onun sesini kelimelerin ağırlığı ile bastırır. Anlatıcı ile metin arasındaki mücadeleye bakmak gerekir: “[H]er 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 (82–83). Bu satırlar, metinde açıkça söylenmese de, bilen okurun gözünden kaçmayacaktır, *Binbir Gece Masalları*’nın anlatıcısı Şehrazat’ı hapseden kelimelerdir. Metin bu tip metinlerarası düzlemde yer alan oyunlarla doludur ve bunun oyun olduğu vurgusu sıklıkla yapılmaktadır.

Anlatıcı, okuruyla diyalog hâindedir ayrıca. Bir yerde okurun algısına itiraz ederek şöyle der anlatıcı:

Hayır, okumakta olduğunuz bu kelimelerin ardındaki yalnızlığın içinde oturan bana doğru değil; o gün orada, meydanaaki 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. (62)

Bu şekilde yazar-anlatıcı okuru ile birlikte kurar anlatısını. Ancak kendi özgürlüğüne de ket vurulmasına engel olur. Yazar-anlatıcı, devinim hâlindeki metinle uğraşmaktadır ve bu sırada, aktif olan okurun metinden ya da yazar-anlatıcıdan daha aktif olmadığını da altını çizmektedir. Şu satırlar, söylenmek isteneni açıklar niteliktedir: “Sonra, bakarsınız, yeni yeni kendi soluğuna kavuşan anlatının hızı anlatacaklarımın önüne geçti diye, kafanızda oluşan sorularla birlikte sizi o mahşerî kalabalığın yanı başında bırakıp ansızın geriye döner ve bu yolculuk boyunca olup bitenleri yeniden anlatmaya başlarım” (65). Böylece metin, okurun kafasındaki yanıtız kalan sorularla belirsizleşerek özgürleşmekte ve kendisi kalabilmektedir. Okur da metinde oluşan boşlukları doldururken metnin yaratımına katkıda bulunmaktadır. Yazar-anlatıcının şu sözleri bu bağlamda önemlidir:

Hikâyenin bütünlüğü daha fazla çözümlenin 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. (124)

Görüldüğü üzere *Bin Hüzünlü Haz*, yazar-anlatıcının “çok özel uğraş” dediği “bin hüzünlü haz” olarak nitelediği yazma edimini, salt kendisine ait kılmayarak hem metni, hem de okuru en az kendisi kadar özgür bırakmaktadır. Üstkurmaca olarak adlandırılan olanaklarla metnin yeni bir varoluşsal nefes alması sağlanmaktadır. Bu noktada Milan Kundera’nın şu sözleri dikkate değerdir: “Bütün büyük eserlerde tamamlanmamış bir yan (tam da büyük olmaları yüzünden) vardır. Broch bizi sadece sonuna kadar götürdüğü şeylerle değil, hedefleyip ulaşamadığı şeylerle de esinlendiriyor” (80). Toptaş romanlarındaki söz konusu boşluklar da Kundera’nın vurguladığı türden bir esin kaynağıdır ve üstkurmacanın olanaklarıyla okur-yazar-metin eş bir değere sahip olmaktadır.

Bin Hüzünlü Haz, yazarın kurmaca kılavuzu gibi alımlandığından, burada okura ve metne tanınan özgürlüğün diğer romanlar için de geçerli olduğu rahatlıkla söylenebilmektedir. *Bin Hüzünlü Haz*, Mircea Eliade’nin *Kutsal ve Dindışı* adlı yapıtında belirttiği gibi, “[d]ünyada yaşayabilmek için onu kurmak gerekmektedir” sözünü destekleyen bir romandır (2). Dolayısıyla Toptaş’ın *Sonsuzluğa Nokta* dışındaki diğer romanlarında da, bir evren / dünya tasarısı yer almaktadır.

Sonsuzluğa Nokta’da da üstkurmaca özellikler yer alır. Bu metin, daha önce de belirtildiği gibi, Toptaş’ın diğer romanlarından ayrışmaktaysa da bazı yönlerden kesişmektedir. Üstkurmaca yapısı bunlardan biridir. Roman, geçmiş-şimdi çizgisinde ilerlerken, aralarda yer alan geri dönüş teknikleri ile romanın sonuna dair ufacık

işaretler vermektedir. Bu, Toptaş romanlarının genel özelliğidir aslında. Romanlara yakın okuma yapılmadığında, romanların sürpriz sonlarla bittiği söylenecektir. Oysa durum öyle değildir; dikkatli okur satırlaralarını zihninde tutarsa, romanın sonunu hâlihazırda biliyor olacaktır. Bu durum, *Sonsuzluğa Nokta* için de geçerlidir. Burada anlatıcı Bedran, “[b]ir akşam karanlığında o feci kazayı yaşadım. Geriye, körpe bir çocuk ölüsü kaldı o akşamdan, bir de yatağa çivilenmiş ben” demektedir (SN 44). Bu söz, romanın ikinci bölümünde yer alır. Romanın sondan bir önceki, yani 13. bölümün son sözleri şunlardır: “‘Şoför olmak ister misin?’ dedim çocuğa. ‘İsterim,’ dedi gülümseyerek, hevesle. ‘Hadi o halde,’ dedim öfkemi örten bir sesle, ‘yer değişelim’” (SN 213). Buradan anlaşılan şudur: Bedran, babasının mesleği olduğu için hiç istemeyerek şoförlük yapmaktadır ve babasından intikam almak istercesine, otomobiline aldığı çocukla yer değiştirir ve o “feci kaza”yı yaşar. Kazanın sonunda çocuk ölmüş, Bedran ise yatağa mahkûm olmuştur. Böylelikle, romanın sonu ve başı birleşmektedir. Aynı zamanda da, romanın ikinci bölümünde, kazanın nasıl ve neden yaşandığının sinyallerinin verilmiş olduğu ortaya çıkmaktadır.

Sonsuzluğa Nokta’nın ardından Toptaş romanlarında yaşanan değişimin bir görünümü de kurmaca evrenler yaratmasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu da Yıldız Ecevit’in belirttiğine göre üstkurmacanın özellikleri ile örtüşmektedir. Ecevit:

Üstkurmaca yazarı (metafiksyonalist) çoğunlukla örtük ya da açık düzlemde bir *meta* evren yaratır metninde. Başta metnin öyküsü olmak üzere, roman kişilerinin, giderek de yaşamın kendisinin *kurmaca* olduğu gerçeği, bu *meta* evrende sürekli vurgulanır. Somut

yaşam ve kurmaca metnin bir araya getirilmesi, birbiriyle çakıştırılması, aradaki sınırların yok edilmesi, üstkurmaca düzlemin ana özelliğidir. Metafiksyonalist (üstkurmaca yazarı), önce metninde bu eşzamanlı birlikteliği belirgin kılmakla yükümlüdür. (105)

Buradan hareketle, önce *Gölgesizler*'e bakıldığında, bu romanda Toptaş'ın söz konusu meta evreni yarattığı görülmektedir. Romanın / kitabın sonunda, anlatılan bütün hikâyelerin, yazar-anlatıcının bir süre içinde zihninden geçen hikâyelerin toplamından oluşuyor olması, söz konusu meta evrenin en açık örneğidir. Ayrıca, romanın daha ilk bölümünden itibaren okur, kurmaca bir dünyanın içinde olabileceğini sezmektedir. Okur, romanın yazılış / yaratılış sürecine ortaktır; ancak çok dikkat ederse bunun farkına varabilmektedir. Daha yerinde bir ifadeyle, roman bittikten sonra başa döndüğünde bu kez bilinçli olarak romanın yaratım sürecine ortaklık edecektir. Romanda okura ortaklık teklif eden izlere bakıldığında ilk bölümde, berberin yazar-anlatıcıya sorduğu, “[h]âlâ roman yazıyor musun” sorusu ile bu durumun ilk işareti verilmektedir (10). Daha sonra, berber dükkânındaki herkes bir biçimde dükkândan çıkıp gittiğinde ve yazar-anlatıcı dükkânda tek başına kaldığında şehir görüntüleri bulanıklaşmaya başlar artık ve kent yıkılıp yeniden kurulur. Tam bu noktada yazar-anlatıcı şunları anlatır:

Kent üst üste yüzlerce kez kurulup yüzlerce kez yıkıldıktan sonra, penceredeki insanın varlığını fark ettim birden; upuzun boyuyla, neredeyse kenara toplanan bir perde duruşunun içine dikilmiş, berber dükkânına bakıyordum. Belki de, ben dükkâna tıraş

olmaya geldiğimden beri oradaydı ve gözlerinde cellat gözleri varsa, onları aramızdaki uzaklıkla örtmüştü. Bu konuda hiç kuşku yoktu, çünkü hemen caddenin karşısındaki apartmanın üçüncü katında olmasına karşın öyle uzak bakıyordu ki, bedenini boşlukta yüzen bir pencerede bırakarak bu kentten çekip gittiği sanılabılırdi. Ona göre içeride mi yoksa dışarıda mı oturduğumu hâlâ bilemediğimden şaşkındım tabî; bakışın da içerdeni, dışardanı olduğunu düşünerek gözlerimi yere indirmiştım. (150).

Burada yazar-anlatıcının “penceredeki insan” dediği kişi tastamam kendisidir. Gerçeklik ve kurmaca, boyut değiştirmektedir. Bu yüzdendir ki, yazar-anlatıcı bakışın “içerdeni ve dışardanı” olup olmadığını düşünmektedir. Yazar-anlatıcının penceredeki adam olduğuna bir başka kanıt ise, daha sonraki sayfalarda “Karadüş Caddesindeki apartmanın üçüncü katındaki evi[n]den” çöp toplayan çalışanları izlediğini anlatmasıdır (187). Yazar-anlatıcının, “pencereden bakan adam” dediği kişi, caddenin karşısındaki apartmanın üçüncü katındadır; yazar-anlatıcı da “Karadüş Caddesindeki apartmanın üçüncü katında” yaşamaktadır. Ve nihayet romanın son bölümünde yazar-anlatıcı kendi yaşadığı apartmanın önüne geldiğinde şunları düşünür: “Apartmanın önüne geldiğimde, başımı kaldırıp üçüncü kattaki odamın penceresine baktım; her zamanki gibi bir kanadı açıktı. İşte bu iyi, dedim merdivenleri yorgun adımlarla tırmanırken kendi kendime, karşıma çıkan onca engele karşın hâlâ yazıyorum demek ki” (225).

Tüm bu ifadelerden anlaşıldığı üzere, *Gölgesizler*'de de baskın olan unsur kurmacadır. Dolayısıyla okura bir kurmacanın içinde olduğu zaman zaman sezdirilmekte ve sonunda da bu durum doğrulanmaktadır. Patricia Waugh'un, *Metafiction* adlı kitapta yer alan "What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful Things About it?" (Üstkurmaca Nedir ve Hakkında Neden Bu Kadar Feci Şeyler Söylüyorlar?) başlıklı makalesindeki şu sözleri, konumuz açısından önemlidir:

Üstkurmaca romanlar, temel bir ilke (klasik realizmdeki gibi, kurmaca yanılısama yapısı) ile süreklilik (bu yanılısamayı açığa çıkarma) karşıtlığı üzerine kurulma eğilimindedir. Yani, üstkurmacanın bilinen en küçük paydası, eşzamanlı bir kurmaca yaratmak ve bu kurmacanın yaratılışı hakkında açıklama yapmaktır. Bu iki süreç, yaratma ve eleştiri farkını ortadan kaldıran ve bunları "yorumlama" ve "yapıbozum" kavramlarının içinde birleştiren biçimsel bir gerilimle birbirlerine tutunmuşlardır. (43)

Burada dile getirilen eşzamanlılık ve kurmacanın yaratılış serüvenine tanıklık etme durumu, diğer Toptaş romanlarında olduğu gibi *Kayıp Hayaller Kitabı* ve *Uykuların Doğusu* için de geçerlidir.

Kayıp Hayaller Kitabı da, daha ilk sayfalardan üst kurmacanın sinyallerini veren bir romandır. İlk bölümün anlatıcısı Hasan'ın şu sözleri, romanın sonuna dair ilk işarettir: "Olup bitenler karşısında ben değildim de artık ben, biraz Hamdi, biraz dedeydim sanki" (8). Zaten Hamdi de, "gerçekte yaşamayan, ancak [Hasan'ın] hayal

edebildiği acayip bir kuştu[r] sanki” (9). Hamdi’nin dedesinin anlatıcı olduğu satırlarda geçen şu cümle, metnin kurmaca olduğunun en açık kanıtıdır: “Yani o yalan gerçeğe daha çok benzesin de ben yaşadığıma pekâlâ inanayım diye seni getire getire getirip o yalanın en can alıcı noktasına gök bir boncuk gibi iğnelemiş olamazlar mı? Olurlar, derim ben... Olmazın olmadığını bilirim çünkü” (40).

Bu romanda Hamdi, anlatıcı konumuna hiçbir zaman geçmez. Hamdi’nin dedesi, Hasan’ın anlattığı olayları bir başka açıdan görerek anlatır. Hasan ve Hamdi ders çalışırken onların kaytarmasına engel olmak için başlarında bekleyen dede, şunları düşünür: “[Hasan ve Hamdi] birbirlerine benziyorlar sanki okuyup durdukça, öyle çok benziyorlar ki bir an ikisini aynı bedende görüyorum ben ve işte tutup bir kez daha ürperiyorum” (38). Bu, yer değiştirme ya da tek vücutta birleşme durumu romanın döngüsel yapısıyla da ilişkilendirilirken, romanın son cümlesini de imleyen bir göstergedir aynı zamanda. Hamdilerin evine gidiyorum diye dönüp dolaşıp kendi evine gelen Hasan, annesine Hamdi’nin nerede olduğunu sorar. Annesinin cevabı, romanın üstkurmaca ve döngüsel yapısını tamamlayan son noktadır: “Hamdi de kim?” (225).

Uykuların Doğusu ise, James Joyce’un *Finnegans Wake* adlı yapıtında olduğu gibi ilk cümle ile son cümlenin örtüştüğü bir yapıda kurgulanmıştır. Umberto Eco’nun, *Finnegans Wake* için söylediği sözler *Uykuların Doğusu* için de geçerlidir ve Patricia Waugh’un sözlerini desteklemektedir. Eco’ya göre: “Finnegans Wake ile adeta kendi üzerine eğilmiş gerçek Einsteinci evrenle karşılaşılır (kitabın ilk sözü ile

son sözü örtüşür); diyeceğim, bitip-*tamamlanmış* ama aynı zamanda sınırsız bir evrenle karşılaşılır” (20).

Romanın yazar-anlatıcısı Hasan Ali, daha ilk bölümden okuru ile hikâyesinin yazılış sürecini paylaşmaktadır. Hatta zaman zaman okuru ile dertleşir bir tutumu vardır: “O sırada hâlâ sana anlatacağım hikâyenin nereden başlayacağını bilemediğim için, tuttum, bıkkın bir ifadeyle caddedeki sokak köşelerine de baktım” demektedir (7).

Romandaki yazar-anlatıcı Hasan Ali’ye yazdığı hikâyeyi hatırlatan ve onu tutup “şimdi”ye getiren kişi tıpkı *Bin Hüzünlü Haz*’daki Alaaddin gibi hayalet kahramandır; ancak hikâyenin ruhunu Hasan Ali ve okur kadar bilmektedir. Burada “hikâyenin ruhu” dediğimiz şey, romanın anlatmak istediği hikâyeyi bir türlü anlatamamasının doğurduğu tedirginlik hâlidir. *Uykuların Doğusu*, anlatılamamış bir hikâyenin etrafında şekillendiğinden, okura metnin yaratım sürecini anlatmak yerine, metnin yaratılmayış süreci anlatılmaktadır. Bu da, yazar-anlatıcının okuruna, şimdiye kadar geldiği noktadan geriye dönerek niyetini yeniden hatırlatması suretiyle gerçekleşir. Şimdi, *Bin Hüzünlü Haz*’da geçen, “[s]onra, bakarsınız, yeni yeni kendi soluğuna kavuşan anlatının hızı anlatacaklarımın önüne geçti diye, kafanızda oluşan sorularla birlikte sizi o mahşerî kalabalığın yanı başında bırakıp ansızın geriye döner ve bu yolculuk boyunca olup bitenleri yeniden anlatmaya başlarım” sözlerinin *Uykuların Doğusu*’nda uygulandığı görülmektedir. Şöyle ki:

Daha doğrusu, sadece sana anlattığım hikâyenin içindeki mezarlığı düşündüm o sırada. [...] Biraz daha geriye gidip ata yadigarı

denen o netameli yeri de düşündüm hatta; oradan ayrılıp kalabalık tarafından kovalanan hokkabazın kayıplara karıştığı noktayı, oradan uzaklaşıp sırtlarındaki siyah kâküllü çocuklarla birlikte sürüler halinde kayalıklara tırmanmaya çalışan yarı çıplak insanları, o insanlardan önce yukarıya ulaşip surları, sonra bir çırpıda kemerlerin üstüne çıkıp bu şehri ve şehrin öteki ucundaki dağları da düşündüm. Sonra, birdenbire, gene dayımın tek katlı evi geldi aklıma. Ev gelince bahçe, bahçe gelince ot hıştırları, ot hıştırları gelince çocuklar, çocuklar gelince toz bulutları da geldi tabii ve ben zihnimde uğuldayıp duran bütün bu görüntülere, içimi parçalayan bir kıymık yığınınına bakar gibi acıyla baktım. (78)

Burada yazar-anlatıcı, hikâyenin geldiği noktadan geriye dönerek hikâyesini (kuramayışını) yeniden kurmaktadır. Okur da bu süreci bir kez daha yaşamış ve bir kez daha yazar-anlatıcının yazamadığı romana tanıklık etmiş olur. Romanın bu yapısı, onun hikâyesini sonsuz olasılıklar düzlemine taşımakta ve tüketilebilirliğine engel olmaktadır. “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” denmektedir bu romanda (131).

Uykuların Doğusu'nda, görüldüğü üzere ısrarla bir netlikten kaçınılmakta ve bir tanım yapılamamaktadır. Hasan Ali'nin dayısının hikâyesi hep “bilinemezliğin” belirsizliği içinde kalmaktadır. Bu noktada yine Patricia Waugh'un sözlerine

dönülecek olursa, Waugh'un söz konusu durumu üstkurmamacanın kuantum fiziğinden esinlendiği özellikleri arasında saydığı görülmektedir. Waugh:

Bir bakıma üstkurmaca, Heisenberg'in belirsizlik ilkesine dayanmaktadır. Buna göre: "Maddenin en küçük yapıtaşı için yapılacak olan her gözlem, maddede büyük bir bozulmaya neden olur" ve böylece gözlemci, gözlenen sürekli değiştirmiş olduğu için nesnel bir dünya tanımı yapmak mümkün değildir. [...] Üstkurmaca yazarı, asal ikilemin son derece farkındadır: Eğer kişi, evreni "ifade etmeye" kalkışırsa, çok geçmeden fark edecektir ki, evren aslında "ifade edilemez". Edebi kurmacada ise bu, sadece bu dünyanın söylemlerini "ifade etmekle" mümkün olur. (41)

Buradan yola çıkarak Toptaş romanlarındaki devinim ve söylem durumlarına bakıldığında, tıpkı Waugh'un belirttiği gibi, evrenin ifade edilemezliği, nesnellikten fazlasıyla uzak olduğu içindir. Toptaş da bu durumun farkında olduğundan olsa gerek, romanlarında masal üslubunu kullanarak evrenlerinin, yeni tabirle, "sanal" olduğunun altını çizmektedir. Toptaş'ın romanları, "yokluklarla, olasılıklarla belirsizliklerle" dolu evrenler yaratmaktadır. Bunu da masal üslubu ile zenginleştirirken aynı zamanda söz konusu dokuların da birer kurmaca olduğu yorumuyla aşkın bir boyuta vardırılmaktadır okurunu.

Ayrıca Waugh, üstkurmamacanın bu ikilemi çözmekle meşgul olduğunu belirtmektedir (41). Toptaş ise, herhangi bir "ikilem" içermeyen, aksine birbirine dönüşen / birbiriyle bağlı biçimde dönen yapılar kurmaktadır. Bu, Toptaş'ın evren

tasarısını / algısını açığa çıkarmaya hizmet etmektedir. Ancak bu evren tasarısında birtakım özellikler vardır ki, belirsizliği doruklara taşımaktadır. Şimdi bu özelliklerin, madde dünyasındaki karşılıklarına bakmak niyetindeyiz.

C. İLKEMİZ BELİRSİZLİK

Hasan Ali Toptaş romanlarının Umberto Eco'nun "açık yapıt" olarak nitelediği metinlere dâhil olduğunu söylemiştik. Eco, açık yapıtlar ile Einstein'ın evreni arasında "anlamalı bir benzeşme" olduğunu ileri sürmektedir (30). Einstein'ın görelilikten kastettiği, görecelik değildir. Yani, zaman algısının kişiden kişiye değişiyor olması doğrudur; ancak bu, birtakım koşullar etrafında biçimlenen bir algıdır. Eco diyor ki: "Devingen yapıt birçok kişisel müdahaleye olanak verir, ama biçimsiz, kişiliksiz bir tarzda ve herhangi bir müdahale doğrultusunda olmaz bu. Aslında ne zorlayıcı, ne de tek-yönlü olan, tersine yönlendirilmiş bir çağrıdır, yazarca istenilen bir dünyaya, görece özgür bir girişe çağrıdır" (31).

Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında yer alan, gündelik hayatta gözlemleyerek var ettiğimiz gerçeklik algımıza ters düşen durumlara baktığımızda, bu "tuhaf / şiirsel / fantastik" öğelerin Eco'nun da üstünde durduğu gibi, modern fizikte bir karşılığı / modern fizikle bir ortaklığı olduğunu görmekteyiz. Bu noktada Kundera'nın sözlerine kulak vermekte fayda var. Kundera diyor ki:

Sanatı felsefi ve kuramsal akımların bir türevinden başka bir şey olarak görmeyen profesörlerden çok korkarım. Roman bilinçaltını Freud'dan, sınıf kavgalarını Marx'tan önce tanımıştır, fenomenolojiyi

de (insanlık durumlarının özünün araştırılması) fenomenologlardan önce uyguladı. Hiçbir fenomenologla tanışmamış Proust'ta ne muhteşem “fenomenolojik tasvirler vardır! (45)

Hasan Ali Toptaş romanlarında da Kundera'nın sözünü ettiği türden bilimsel öngörüler yer almaktadır. Yazarın romanlarında yer aldığı söylediğimiz belirsizlik durumu, kuantum fiziğinin hâlen üzerinde çalıştığı bir sorudur. Modern fizik, Einstein'ın, Newton'un kurduğu “nedensellik ilkesi”ni alt ettiği “özel ve genel görelilik kuramları”yla ivme kazanmıştır. Daha sonra Einstein'dan etkilenerek ortaya attığı “belirsizlik ilkesi” iddiasıyla Heisenberg, Einstein'la birlikte yalnızca madde dünyasına değil sanata da etki etmiş durumdadır. Bu durumun tersi de geçerli olabilir kuşkusuz. Sadi Turgut ile Yusuf İpekoğlu'nun birlikte kaleme aldığı “Kuantum Fiziğinin Garip Söylemleri” başlıklı makalede “belirsizlik ilkesi” şu şekilde tanımlanmaktadır: “[B]ir parçacığın bazı farklı özelliklerinin ikisinin de kesin olarak belirlenemeyeceğini söyler. Örneğin bir parçacığın konumuyla momentumu (momentum bir cismin kütlesiyle hızının çarpımıdır) aynı anda tam olarak ölçülemez. [...] Konumu belli bir anda kesin olarak bilinen bir parçacığın momentumu sonsuz belirsizliktedir” (47).

Burada söylemek istediğimiz Toptaş'ın kuantum fiziğine dayanan bir evren yarattığı değil, yazarın yarattığı evrenin modern fiziğin evreni ile örtüştüğüdür. *Gölgesizler*'le söze başlayacak olursak, daha önce romanın döngüsel yapısından bahsederken vurguladığımız üzere, zaman kronolojik olarak akamaz. Bu da, romandaki insanların aynı anda farklı yerlerde bulunmalarına neden olmaktadır. Bu

durum, kuantum fiziğindeki “üst üste gelme ilkesi”ne denk düşmektedir. “Kuantum Fiziğinin Garip Söylemleri” başlıklı makalede, söz konusu ilke şu şekilde tanımlanmaktadır:”Kuantum Kuramının belki de en garip (ve en çok itiraz alan) yönü bir sistemin aynı anda birkaç farklı durumda bulunabilmesi. Parçacıklar doğal olarak böyle durumlara giriyorlar. Örneğin bir elektron tek bir noktada değil de değişik noktalarda aynı anda bulunabilir” (46). Şehirdeki berber bunun en bariz örneğidir. Dükkânının camından dışarı bakıp uzaklardaki bir köyü düşlerken, uzaklardaki köyde de, ne zaman ve neden geldiğini kendisi dâhil kimsenin bilmediği bir berber vardır. Köydeki bu berber, “[b]elki de hâlâ bir şehirde yaşıyordu. Dükkânındaydı şimdi; sabun ve krem kokularına sırtını dönmüş, camdan dışarıdaki caddeye bakıyordu. Ya da koltukta oturan keçi sakallının bile göremediği uzak mı uzak uzaklara...” (16).

Romanın 25. bölümünde şehirdeki roman yazarı olan anlatıcı da köydeki berber ile aynı kişi olur (129–131). Berber ile yazar-anlatıcının aynı kişi olduğu, romanda sıklıkla sezdirilir. Örneğin, köydeki berber, romanın 40. bölümünde kentte bir berber dükkânı hayal eder ve bu berber dükkânında tek başına “camın önüne dikilmiş, kısık gözlerle dışarıya bak[tığı]nı” düşünür (200). O sırada berber dükkânından, tek başına dışarıya bakan kişi, yazar-anlatıcıdır. Şehirdeki berber koltuğunda uyuyan adam uyandığında, yazar-anlatıcının berber olduğunu, dükkâna geldiğinde de çırağı görmediğini iddia eder. Bunun üzerine yazar-anlatıcı: “benim berber olduğumu sanmakla hem berberi hem de çırağını benim varlığında birleştiriyorsunuz“ der (111).

Romanın 33. bölümünde ise, hem berber, hem yazar-anlatıcı, hem de köyün en yaşlısı Dede Musa aynı kişi olurlar. Şöyle ki, köyün Bekçisi, berberde tıraş olurken, şehre gidişinin üstünden çok zaman geçmesine rağmen hâlâ dönmeyen muhtar için endişelendiğini söyler. Berberin sözleri, sonraki bölümde yazar-anlatıcı tarafından aynı sözlerle tekrarlanır: “[E]lbette haklı bir nedeni vardı. Ola ki ilçedeki işlerini bitirememiştir henüz, bakarsın hiç beklenmedik bir anda çıkar gelir” (167). Bu bölümün sonuna kadar Bekçi, yazar-anlatıcı ile konuşmakta gibidir. Ancak, Bekçi’nin “[i]çim yanıyor Musa emmi” sözüyle yazar-anlatıcı ile Dede Musa da aynı kişi olurlar.

Rıza’nın vicdanı olarak konumlanan Güldeben de yazar-anlatıcının kendisidir. Yazar-anlatıcı, “herkes içimdeydi. Bir anlamda bu, benim de onların içinde olmam demektir aslında” diyerek, hem kendi varlığını, hem de diğerlerinin varlığını parçalara ayırarak yok etmektedir (141). Roman, bu üst üste gelme ve çakışma durumlarıyla kuantum fiziğinin ileri sürdüğü evren ve atom altı parçacıkların düzeni ve belirsizliği ile koşutluk içermektedir. Romandaki herkes tek bir kişidir ve her biri yoklukları ile var olmaktadır. Yok oluş, romanın ana eksenidir. Romanın döngüsel yapısı ile bu üst üste gelmeler, romanın devingen çeperini atom modelini anımsatacak biçimde çizmektedir. Kısacası, romanda kuantum fiziğiyle paralel kurulan bu yapı da döngüsel; aynı zamanda tekrarı ve sürekli tekrarın yarattığı bir tür yok olma durumunu imlemektedir.

Kayıp Hayaller Kitabı’nda da *Gölgesizler*’deki gibi üst üste gelme / çakışma hâlleri görülmektedir. Daha önce de belirtildiği üzere, *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda ilk

çakışan ve bunu bir imge kabul edip yorumladığımızda aynı kişi olduklarını söylediğimiz kişiler filmdeki kadın ile köyün delisi Kevser'dir. Daha sonra ise, roman boyunca sezdirilmesine rağmen, ancak romanın son cümlesi olan "Hamdi de kim?" sorusu ile ikna olduğumuz Hamdi'nin gerçeklik düzleminde yer almayışı ve dolayısıyla dedesinin de olmayışı gelmektedir.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda "zaman geçmek bilmiyor bir türlü, zaman akmak bilmiyor, zaman gerisin geri de gitmiyor, zaman hatta zaman zaman olmuyor ve onlar olmayan bir zamanın içinde öyle uzun zaman oturuyorlar[dır]" (66). Bu belirsiz zamanların içinde, birbirine dönüşen / birbiri ile zamanları da eş olmak üzere çakışan diğer ikili ise, aynı zamanda romanın iki ayrı anlatıcısı olan Hasan ile Hamdi'nin dedesidir. Aynı olayı farklı açılardan görmektedirler. Örneğin Hasan, Kevser'in peşindeki ala köpeklerle bir adamın dövüşmesini şöyle anlatır: "[a]rtık birbirlerine dönüştüler boğuşa boğuşa, ya da köpeğin içinden başka bir adamın karaltısı çıktı da daha ben neler oluyor böyle diyemeden ak sakallı adamın ümüğüne çöküverdi" (88). Burada Hasan'ın "ak sakallı adam" dediği adam, Hamdi'nin dedesidir. Hamdi'nin dedesi aynı olayı şu sözlerle anlatır: "[h]atta sen o ala mendeburun bir zaman sonra silkinip ansızın ayağa fırladığını, çamurlu bir sesle hırladığını ve atılıp hızla beni yere devirdiğini de fark etmedin; devirmişti oysa, dahası, tepeme çullanıp tıpkı bir insan gibi iki eliyle ümüğümü sıkımişti" (113). Daha sonra Hamdi'nin dedesi Hasan'ın kendisine baktığını fark eder. Hasan ve Hamdi'nin dedesinin eşzamanlı görünüşü böyledir.

Ancak, anlatıcının Hasan olduğu yerde, Hamdi'nin dedesini işaret eden “asatıkırtıları” duyulur (180). Ya da anlatıcının Hamdi'nin dedesi olduğu yerde Kevser'in evini taşıyan çocuklar, Hamdi'nin dedesine “Ulan sen enayi misin? [...] Sapanını çıkarıp sen niye taşlamıyorsun ha?” diye çıkışır (111). Burada da “sapan” ile Hasan'a işaret edilmektedir.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda da, görüldüğü üzere, kuantum fiziğinin “belirsizlik” ile “üst üste gelme” ilkeleriyle koşut olan özellikleri vardır ve bu, romanların Uroboros'u anıştıran döngüsel yapısının sağlamasını yapmamıza yardımcı olmaktadır. Zira bu romanda sessizlik (bir bakıma uzamsızlık), “[a]dına şimdi denen zaman dilimini çoktan silip süpürmüştü[r] ve şimdi diye bir şey varsa, hiç kuşkusuz bu şimdi kılığında yaşayan az önce[dir] artık, ya da biraz sonra[dır]” (211).

Şimdi, yazarın “olabilirliklerin kum gibi kaynadığı” metni, *Bin Hüzünlü Haz*' ile devam etmek yerinde olacaktır (116). Bu roman, “bir korkuluk nasıl zamansızsa işte öyle zamansız” bir metindir (41). Her an bir diğerrinin içinde hareket hâlinindedir. Bu noktada Yıldız Ecevit'in tespitleri işlevlidir:

“*Dakikalara sığan saatler, günler, aylar*” (BHH. 84) vardır bu metinde. Kimi kez Alaaddin “*belleğindeki geçmiş*”e (BHH. 116) gidiyor, yazar-anlatıcı “*gelecekteki geçmiş*”ten (BHH. 65) söz ediyor, kimi kez “*zamanın daha hızlı aktığı*” (BHH. 53) bir sokakta yürüyor, uzay fizikte ancak ışık hızıyla yapılabilecek türden zaman atlamaları (Bkz. BHH. 57) gerçekleştiriyordur. (197)

Aynı zamanda *Bin Hüzünlü Haz*'daki Alaaddin'in, ne olduğu bilinemeyen, sonsuz belirsizlikte bir "şey" oluşu, modern fizikteki Higgs parçacığını anırtmaktadır. Peter Higgs tarafından öne sürülen enerji alanını oluşturan parçacıklardır bunlar ve henüz gözlemlenebilmiş değildir. Bu parçacığın var olduğu bilinmekte, ancak hâlihazırdaki laboratuvar ortamları bu parçacığı gözlemlemeye yetmemektedir. Bu yüzden, Leoan Lederman buna "Tanrısal parçacık" adını vermiştir.

Yazar-anlatıcı, Alaaddin ile karşılaşacağı an için şunları söylemektedir: "Alaaddin daha kapımdan girer girmez bende oluşmaya başlayan hiç tanımadığı bambaşka bir Alaaddin'le, ben de her iki Alaaddin'e de yansıyan kendimle karşılaşacaktım" (20). Bu, kuantum fiziğindeki "üst üste gelme ilkesi" ile koşutluk gösteren bir durumdur. Ayrıca, Tatar kızı, Alaaddin ve yazar-anlatıcı arasında da bir dönüşüm / çakışma yaşanır. Şöyle ki: "bana benzeyen birisi öldürüldüğü için, kendimin de ona benzerliğim ölçüsünde öldürüldüğünü düşünüp Tatar kızının cesedindeki minik cesedimden mi ayrılamıyorum" der yazar-anlatıcı olabirliklerin ortasında (120). Daha sonra, "ben ayaklarımın dibinde yatan cesedin tıpatıp Alaaddin'e benzediğini, genişlik dediğim bu tuhaf örtü yüzünde oldukça geç fark ederdim. Fark edince de, yoksa ölen öldürenin şeklini mi aldı, diye bir hayli şaşırırdım tabii" der (120). Görüldüğü üzere, belirsizlikler / olabirlikler yazar-anlatıcı, Tatar kızı ve Alaaddin'i tek bir "cansız" bedende birleştirerek, farklı zamanların ve uzamların bir araya gelmesini sağlamaktadır.

Bin Hüzünlü Haz'ın 7. bölümünde "zamanlar" tek bir anda toplanarak uzay-zaman nosyonuna dâhil olmaktadır. Örneğin,

Herkes işinde gücündedir o sırada; kimileri bir zamanın insan belleğine doğru uzanan genişliğini pıtrak gibi çoğalan asık suratlı dev apartmanların düzensiz görüntüleriyle doldurmakta, kimileri kağıt tekerleklerinin dönüşüyle hayvanların geviş getirişine bağıymışçasına yavaaaş yavaaaş akan başka bir zamanda bu apartmanların dikildiği noktaya hüznün karası çadırlar kurmakta, kimileri hemen hemen aynı yerde amansız bir kılıç darbesiyle sendeleyip başka bir zamanın içine devrilmekte[dir]. (96)

Bin Hüzünlü Haz, böylesi çakışmaların, iç içe geçmelerin, tüm sınırları ve bilinegelen dizgeleri alt üst eden bir romandır. Aynı zamanda, kuantum fiziğinin “belirsizlik” ve “üst üste gelme” ilkelerini hatırlatan imgelerle örülmüş bir metindir.

Farklı zamanların tek bir ana toplanması durumu *Sonsuzluğa Nokta*'da da görülmektedir. Kasabadan kente, kendisini aramaya çıkan Bedran, bindiği otobüsün dikiz aynasından geride bıraktığı çocukları görür. Bu çocuklar için şunları söyler: “Her biri ayrı ayrı zamanlarda yaşıyor gibiydi bu çocukların; kimisi beş, kimisi on, kimisi de on beş yıl öncesinin çizgilerini, renklerini ve duruşlarını taşıyordu. Onları tanımamam imkânsızdı” (6). Daha sonra anlatıcı şöyle devam eder sözlerine: “Onların hepsi birer Bedran’dı hiç kuşkusuz; zamanları ayrı, özlemleri ve tutkuları ayrı, binlerce, milyonlarca Bedran bırakıyordum kasabada” (8). Burada aynı zamanda, farklı zamanlardaki Bedran’lar, kasabadan ayrılan Bedran’dan kopmaktadır ve diğer romanlarda birleşme / çakışma hâli, burada tersine dönmüş durumdadır.

Sonsuzluğa Nokta'da bu ayrışma ve birleşmenin dışında, kuantum fiziğindeki “spin”le de ilişkisi bulunmaktadır. Sadi Turgut ile Yusuf İpekoğlu'nun kaleme getirdiği makalede “spin” için şunlar söylenmektedir:

Parçacıkların uzaydaki doğrusal hareketleri dışında kendi iç dinamikleriyle ilgili hareketleri de vardır. Bu parçacıkları noktasal değil de küçük kürecikler şeklinde düşünürsek, bu kürelerin kendi çevrelerinde dönmeleri de etkileri gözlemlenebilen bir harekettir. Bu hareket için İngilizcede kendi etrafında dönme anlamında spin denir.

(49)

Sonsuzluğa Nokta'da da Bedran kendisini var etme çabasında benzer bir döngüyü yaşamaktadır. Bu döngüye Bedran, “arınma” demektedir ve geçmişini, genlerini, annesine olan bağlılığını, babasına olan nefretini, hayallerini, umutlarını, hayal kırıklıklarını zihninden boşaltmak ister. Aklında, iyi kötü ne varsa boşalttıktan sonra şöyle düşünür:

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... [....][B]ir gün, kasıklarım zonklardı gene, bir tuvalet bulup alelacele işemeye başladım. Burası, kentin göbeğindeki genel tuvaletlerden biri olurdu belki... [....]

Sonra, beni yeniden arınmaların gelir geçer mutluluğuna kilitleyen yaşamın içine öfkeyle tükürmek isterdim. Kocaman bir kentin kocaman bir alanına sözgelimi; bir çemberin çevresinde yorgun atlar gibi dönüp dururken... (122-23)

Görüldüğü üzere Bedran ısrarla kendi etrafında dönen bir döngüden bahsetmektedir. Bu aslında, hayatın tekrarlardan ibaret olduğuna bir gönderme olarak da okunabilir; ancak romanda kendi etrafında dönen tek durum, bu arınma işlemi olduğundan spin'le ilişkilendirilebilmektedir.

Spin'le koşutluk içeren bir diğer yapı da *Uykuların Doğusu*'nda yer almaktadır. Her şeyin, kendi etrafında döndüğü bu romanda, hikâye adaları, daha önce de belirtildiği gibi kendi etrafında dönerek spin hareketini gerçekleştirmektedir. Bunları tekrar hatırlamak gerekirse, radyoevindeki adamın hikâyesi ile Cebrail dedenin hikâyesi, kendi etraflarında dönen hikâyelerdir. Ancak, bu iki hikâyenin içinde yer alan iki ayrı hikâye birbiri ile çakışarak, "üst üste gelme ilkesi"nin bu romandaki izdüşümünü oluşturmaktadır.

Görüldüğü üzere, Hasan Ali Toptaş romanları nereden bakılırsa bakılsın, bir döngüye işaret etmektedir. İster edebiyat kuramlarına göre, ister fizik kuramlarına göre bakılsın, Toptaş, döngüsellik kaçınılmaz olduğu yapılar kurmaktadır. Burada, bu döngünün somut taraflarına bakmaya çalıştık. Daha yerinde bir ifadeyle, döngünün varlığını somut düzlemler aracılığıyla ispatlamaya niyetlendik. Artık, bu döngünün varlığına ikna olduğumuza göre, bunun bir de ne tür bir anlamı olduğuna bakmak faydalı olacaktır.

Döngü, nasıl bir belirsizlik yaratır? Bunun için şöyle bir örnek vermek işlevli olabilir: Bir sözcüğü durmadan tekrar ettiğinizde, sözcük anlamını kaybederek belirsizleşmeye başlar. Bir yerden sonra siz, tekrarladığınız sözcüğün ne olduğunu ve ne anlama geldiğini karıştırırsınız. İşte döngünün işlevi tastamam budur: Sürekli tekrar. Çalışmamızın ilk bölümüne Uroboros simgesinin adını vermemizin nedenlerinden biri de budur. Toptaş, romanlarında Uroboros'un simgelediği türden bir ebedî döngüyü kurmaktadır. Bu noktada Yalçın Koç'un "Kuantum Felsefesi" başlıklı makalesinde dile getirdiği şu sözler, Uroboros'un simgelediği "maddesel birlik"i açıklamaya yardımcı olacaktır: "Fiziksel nesne, 'form' u itibariyle 'birlik' tir; 'empirik malzeme' si itibariyle de, parçaların belirli bir şekilde düzenlenmesi neticesinde oluşmuş bir 'bütün' dür" (22). Ebedî döngüden ve onun yarattığı "birlik" ten bahsederken de, bir biçimde aşkın bir boyuta geçmiş bulunuyoruz. Çalışmamızın ikinci bölümünde, ebedî döngüden bahseden mistisizm ağırlıklı düşünme biçimlerinden tasavvufun Toptaş romanlarıyla ilişkisine değinilecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

ROMANLARIN AŞKIN BOYUTU: TASAVVUFİ OKUMA ÖNERİSİ

*“Tanrının insafsız bir şakası,
bir günlük delice hevesidir dünyamız.”*

Franz Kafka

Hasan Ali Toptaş romanlarında yer aldığını söylediğimiz, belirsizlik odağına yerleşmiş döngüsel yapının, aşkın bir anlamı da vardır. “Döngüsellik” ve “belirsizlik” mefhumları, İslam mistisizminin üzerinde düşündüğü temel meselelerdendir. Dolayısıyla, Toptaş’ın kurduğu bu yapıların ve imgelerin söz konusu alanın uğraşlarıyla koşutluk içerdiği ortadadır. Çalışmamızın bu bölümü, söz konusu koşutlukları irdelemeye ve bunların hangi anlamlara tekabül ettiğini açıklamaya çalışma gayesi taşımaktadır.

Tezimizin ilk bölümünde göstermeye çalıştığımız üzere, Toptaş’ın romanlarında kendi içine evrilen bir yapı görülmektedir. Bu yapının anlamını araştırmaya kalkıştığımızda, eldeki verilerin, “ebedî döngü”ye işaret ettiği görülmektedir. İlk bölümün “Uroboros” simgesinden feyz almasının nedeni budur. Uroboros’un anlamını hatırlamakta fayda var: “[H]iç kaybolmayan ama yok oluşun

ve yeniden yaratılışın sonsuz döngüsü içinde sürekli biçim değiştiren maddesel ve tinsel her şeyin birliğini belirtir” (*Ana Britannica*, 428). İlk bölümde, gerek üstkurmaca gerekse kuantum fiziği üzerinden maddesel tarafını göstermeye çalıştığımız “birlik” mefhumunun, bu kez “tinsel” yönünü, tasavvuf öğretisi aracılığıyla açıklamaya çalışacağız.

Tasavvuf, görülenin sorgusundan yola çıkarak gerçek varlığa erişme ve hakikate ulaştıktan sonra da yine kendi varlığına dönme çabasıdır. Bu çabanın merkezinde “vahdet-i vücud” anlayışı yer almaktadır. Vahdet-i vücud da, kâinatın oluşumunda insanın yerini, insanın da Tanrı ile olan bütünleşmesini açıklamaya çalışmaktır. Evrende var olan her şeyin Tanrı’nın bir görünümü, onun bir parçası olduğu ve yine ona dönecek olması nedeniyle, Tanrı ile bütünleşip, onunla “bir” olmak, tasavvufun başat özelliği ve hedefidir.

“Varlık birliği” anlamına gelen “vahdet-i vücud” öğretisine göre, tek varlık Tanrı’dır. Onun dışındaki her şey izafidir, yokluktur. Abdülbaki Gölpınarlı, bunu şöyle açıklamaktadır: “Sufilere göre âlemin varlığı izafidir; yani Allah’ın varlığına nispetle âlem, yoktan, yokluktan ibarettir; fakat onun sıfatlarının tecellîsi olması, her şeyde O’nun kudretinin, hikmetinin, sun’unun, eserinin görünmesi dolayısıyla var denebilir” (*Tasavvuf* 62–63). Hasan Ali Toptaş romanlarındaki belirsizlik mefhumu, tasavvuftaki, “âlemin bir gölge ve hayalden ibaret olduğu” görüşüyle örtüşür vaziyettedir. Yine, tasavvuftaki sezginin önemi, Toptaş metinlerinin de başat özelliklerindedir. Okurun sezgisi, Toptaş metinlerini anlamlandırmada temel unsurlardandır. Her şeyin belirsizleştiği, örtük metinlerin gizemini çözmek için

okurun dikkati ve sezgisi sürekli uyanık olmalıdır. Bu, tıpkı tasavvuftaki nefisten arınma mücadelesine benzemektedir.

A. EVREN YARATILYOR

Tasavvuftaki ana erek, nefsin her türlü dünya nimetlerinden arınarak, her şeyin Tanrı'nın varlığında mevcut ve anlamlı olduğunu kavramaktır. Ancak, bu idrake ulaşabilmek için belli aşamalardan geçmek gerekir. Bu aşamalara manevi yolculuk denilmekte ve bu yolculuklar da sürekli başa dönmektedir. Yani, tasavvufta, “son” yoktur. Yine Abdalbâki Gölpınarlı'nın aktardığına göre, “Cüneyd'den, son nedir diye sordukları vakit, başlangıca dönmektir, diye cevap vermiştir” (*Tasavvuf* 79). Burada Cüneyd'in söylediği, tasavvufi anlamda olgunluğa erişmektir aslında. Söz konusu olgunluk da, manevi yolculuktaki fena mertebelerini aşıp başa dönmek suretiyle gerçekleşebilir. Gölpınarlı, sufilerin söz konusu manevi yolculuğu bir daire olarak algıladıklarını söylemektedir (79). Zaten Cüneyd'in “son” ile “başlangıç”ı aynı sayması da buradan gelmektedir.

Sufilerin daire farz ettikleri manevi yolculuk, Toptaş romanlarının döngüsel ve devingen yapısı ile paralel durmaktadır. Söz konusu romanların başa dönerek işaret ettiği nokta, romanların sürekli olarak yeniden üretilmesi / yaratılmasıdır. Bu, evrenin sürekli yaratılışına benzemektedir. Mircea Eliade'nin *Ebedi Dönüş Mitosu* adlı yapıtında *Kur'an*'dan aktardığı şu sözler bu bağlamda dikkate değerdir:

“Dünyanın yaratılışı her yıl tekrarlanmaktadır. Yaratılış'a sebep Allah'tır ve onu

tekrarlar” (70). Burada dikkatleri, evrenin sürekli yaratılışı ile Toptaş romanlarının sürekli yaratılışı arasındaki benzerliğe çekmek gerekir. Toptaş da romanlarında bir evren yaratır ve bu evren de “gerçek” saydığımız, içinde yaşadığımız evren gibi kurulmaktadır. Mutasavvıflara göre, içinde yaşadığımız evren / âlem izafidir, bir hayalden / seraptan ibarettir (yani görelî / belirsizdir). Dolayısıyla, içinde yaşadığımız evren, bir kurmacadır. Tanrı’nın kurguladığı bir kurmacadır. İşte tam bu noktada, *Bin Hüzünlü Haz* aklımıza gelmelidir. Zira “[h]ayatın akıl almaz derecede oyuna dönüştüğü, hayallerin sınırı aşp aşp gerçeklere karıştığı, yerini göğünü ne idüğü belirsiz kıpırtılarla uzun kuyruklu, güzel güzel yalanların doldurduğu ve her şeyin kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öldürüldüğü, acayip ve soluk renkli bir dünya”dır kurmacanın kurmacası olarak nitelenen *Bin Hüzünlü Haz* evreni (18). Bu, tasavvufun kaynağı olan Kur’an’daki “dünya yaşayışı, ancak bir oyundur, bir eğlencedir, bir benzetidir” ayetinin “kurmaca” düzlemdeki karşılığı gibidir (alıntılayan Gölpınarlı 33).

Bin Hüzünlü Haz’ın ilk bölümünde yalnızca sesini duyduğumuz Alaaddin, en çok suçtan arınmışlığından tedirgin olmaktadır (9). Suça bulaşmak, suç işlemek istemektedir; ancak bunu bir türlü başaramaz. Koltuğuna oturup haberleri seyretmeye başlayınca “suçtan arınmışlığını unutup rahatlıyor[dur]” (13). Sonra, kendi varlığını başka varlıklarda hissetmeye başlıyor ve birkaç dakika sonra yine “gerçek” dünyaya dönüyordur. Bu kez televizyondaki görüntüler ile Alaaddin’in zihni, onun gerçeklik algısını ve düşüncesini karman çorman eder:

Reklam filmlerinden oluşmuş korkunç bir sağanağın altında
şemsiyesiz devleşen eşyalar diyelim değil kaçamıyorum ağızlarını
açmış ince belli çamaşır makineleri ahu dilli kasetçalar diyeben buna
şehla gözlü televizyonlar falan futbolcu dün şiddetli öksürmüş eyvah
kaçamıyorum yok sözdehiçim boşalıyor yoksabendarkalçalı bakire
koltuk takımları podyum şirinleri feşmekân futbolcu da oh şarkıcının
dalı narindir bu yıl beniceksikızlararasındabiringibizonkluyorum
yokaçamıyorum yok kendiniçin böyleyledin senderinsan olarakaranlık
hayallerdeydin[.] (14)

Buradaki karmaşa ve belirsizlik, içinde yaşanan dünyanın gerçekliğinden şüphe edilmesinin en açık kanıtıdır. Alaaddin belki de suç işleyerek kendi varlığını ispat edecektir; ancak suç, onun için imkânsızdır. Her türlü suçtan ya da somut addedilen gerçeklikten azadedir o. “Hayatın akıl almaz derecede oyuna dönüştüğü”nü söyleyendir (18). Kimi zaman, “anlatı ormanında” kimi zaman belleğinin derinliklerinde Alaaddin’i arayan yazar-anlatıcının elinde ise, “o yokluktan başka hiçbir şey yok”tur (28). Romanın sonunda yazar-anlatıcı, “hiçbir zaman hiçbir şeyle açıklanamayacak kadar derin, hiç kimsenin anlayamayacağı ölçüde karmaşık ve acayip bir yorgunluk” hissederken, “birdenbire bütün yorgunluğu[n]dan sıyrıl[ır]. Dönüp [yazar-anlatıcıya] bakan Alaaddin’le göz göze gelmiş[tir] çünkü” (126–28).

Burada işaret edilmek istenen nokta, tam da tasavvuftaki gibi bir arayışın, dönüşün ya da bir mertebeye ulaşma amacının romandaki yeridir. Alaaddin, görülen

âlemin hem içinde hem dışındadır. Ne olduğu, neye benzediği tam olarak idrak edilemeyen, bilinemezlikte kalan bir varlıktır. Yazar-anlatıcının söylediği gibi, bazen bir şehzade, bazen nazlı bir dal, bazen de hayatın ta kendisi olabilir. Varlığı bilinen ancak görülemeyen, yalnızca sezilen bir varlıktır; kısacası varlığı yokluğundan kaynaklanmaktadır. Alaaddin'in tekil varlığı bazen çoğalıp dağılır:

[D]uvarların dışındaki hayatın, olanca pisliği, karmaşıklığı ve arada bir billur gibi parlayan gizli güzellikleriyle birlikte benim varlığımdan da gelip geçtiğini düşünmeye başlıyorum. Dahası, orada oturuyor olmama rağmen, bu hayatın beni dört yanımı saran bembeyaz duvarların dışına çıkarıp baş döndürücü bir hızla farklı yönlere doğru sürüklediğini, sürüklerken şeklimden şekiller alıp şeklime yeni şekiller verdiğini, sonra da bir ses, bir işaret ya da bir hayal halinde elden ele, dilden dile, gözden göze dolaştırdığını da düşünüyorum. (13)

Alaaddin'in zihninden geçen bu düşünceler varlık birliği düşüncesinin ifadesi gibidir. Tasavvufta da âlem, Tanrı var olduğu için vardır; yoksa o, koca bir yokluktan ibarettir. Eşyanın varlığı, Tanrı'nın varlığına bağlıdır. Buna "sebepe-enser" ilişkisi denmektedir. Yani Tanrı, her şeyin sebebidir ve onun dışındaki tüm varlıklar O'nun eseri olmakla birlikte varlıklarını Tanrı'ya borçludurlar. Aynı zamanda, eşyanın varlığı, Tanrı'nın varlığını ispat etmek için gerekli olan düzendir.

Hüsamettin Erdem, *Bir Tanrı-Âlem Münasebeti Olarak Panteizm ve Vahdet-i Vücut* adlı yapıtında, varlık birliği için şunları söylemektedir:

Vahdet-i Vücûd'da Allah hem tenzih (trancendent, müteal, aşkın) hem de teşbih (Immanent, mündemiç, içkin) edilmektedir. Allah zâtı itibariyle aşkın, sıfat ve isimleri itibariyle ise içkindir. Diğer bir ifadeyle, Allah'ın Zâtı, zamandan ve mekândan münezzehtir. Onun içkinliği ise, eşyayı varlığa getirmek, onların varlık sebebi olmak açısından âleme, sıfat ve isimleriyle tecelli etmesindedir. (93)

Tüm bunlar, Alaaddin'in bilinemeyen varlığının mistik bir anlam içerdiğini destekleyen unsurlardır. Zira Alaaddin'in, "hayatın en uzak noktalarına kadar ulaşarak aynı anda her yerde ve her şeyde yankılanan hayali[n]deki varlığı", onun eşyadaki tecellisini göstermektedir (13). İşte tam da bu yüzden, *Bin Hüzünlü Haz*'ın kurmacanın kurmacası olarak kurulması anlamlıdır. *Bin Hüzünlü Haz*'daki evren, sufilerin izafi / hayalî evren algısıyla koşutluk içermektedir. Tanrı ile eş bir konuma yerleştirilen Alaaddin'e ulaşma çabasındaki yazar-anlatıcı, elindeki yoklukla sınırsızlıkların izinde bir evren yaratabilme şansına sahiptir. İşte *Bin Hüzünlü Haz*, bu sınırsız evren yaratabilme şansını konu edinen, bu yüzden de "kurmacanın kurmacası" biçiminde varlık bulan bir romandır.

Şimdi buradan hareketle, yazarın diğer romanlarındaki durumları hatırlayalım. *Gölgesizler*, yazar-anlatıcının bir süre içinde zihninde / hayal dünyasında yarattığı bir evrenin romanıdır. Dolayısıyla bu durum, sufilerin içinde yaşanılan dünyanın seraptan ibaret olduğu görüşüyle uyumludur. *Gölgesizler*, bir "kayıp" romanı gibi görünse de esasında bir tür "dönüşüm" romanıdır. Her şey ya da herkes birbirine dönüşür bu anlatıda. Yıldız Ecevit'in, *Gölgesizler* üzerine yazdığı,

“Yok Olmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik” başlıklı makalesindeki şu sözleri, romandaki belirsizliğin ve dönüşümün açıklanması bakımından önemlidir:

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.155) 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 salkım saçak koşabilirlerdi.*” (G.31) İçindeki tüm öğeleri sürekli birbirine dönüşme potansiyeli taşıyan metinde, gerçeği geleneksel mantık normları çerçevesinde dizginlemek olanak dışıdır. (46)

Romanın sonunda, okunulan her şeyin, bir yazarın birkaç dakika içinde düşündüklerinden ibaret olduğunun öğrenileceği bu metin için Ecevit’in söyledikleri yerindedir. Bu bağlamda, esas meseleye dönülecek olursa, romanda anlatılan, şehirdeki berberde bulunan herkesin bir biçimde köyde “tekrar” ortaya çıkması, Toptaş’ın, ana metni, metnin içine gizlemek için kurduğu hikâye adalarıdır. Bu yüzdendir ki, şehirdeki berber ile köye sonradan nereden geldiğini kendisinin bile unuttuğu berberin, ya da şehirde tam tıraş olurken “dışarısı iskelet dolu” diye bağırın Nuri adlı kişi ile köyde birden bire kaybolan ve döndüğünde nereye gittiğini bilmediğini söyleyen Cıngıl Nuri’nin, şehirdeki berberde postacı olduğunu söyleyen

adamla, köye gelip Nuri'nin kayıp belgesini getiren postacının, jilet almak için dükkândan çıkan çırakla, yine, köye günlerce yol sürdükten sonra gelen çırağın, şehirdeki berberle aynı köyden olduğunu söyleyen Reşit ile köyde yeğeni Güvercin'in kaybolmasından en çok endişelenen Reşit'in aynı kişi olması anlamlıdır; ancak buradaki dönüşüm düzlemi görülen âlemin sürekli yeniden yaratılmasına işaret eden bir döngüdür. Daha yerinde bir ifadeyle, görülen âlemin izafî ve hayalden ibaret olduğunun idrakine ulaşmış ve Tanrı ile bir olmuş kişinin kurguladığı ikincil bir kâinat örgüsüdür bu. Romandaki bu kişilerin birbirine dönüşümündeki mistik anlam, dünyanın nesneselliğine göre yorumlanacak türdendir. Daha yerinde bir ifadeyle, Hayalî'nin ünlü dizesindeki mâhîlerdir bu insanlar: "O mâhîler ki deryâ içredir deryâyı bilmezler". Romanın hayalini kuran yazar-anlatıcının (berber dükkânında roman yazdığını öğrendiğimiz adamın), bu durumdan haberdar olması ile ilişkilendirilecek bir durumdur bu. Yazar-anlatıcının haberdar olmasından kasıt, bunun bilinçli bir düzlemde, tasavvuf metni yazmak amacıyla kurgulandığı değildir. Yazar-anlatıcı, kurduğu "hayal" in bilincindedir. Kendi yarattığı evrenin, kendi yaratısı olduğunu bilmektedir. Ne var ki bu, roman dışındaki evrenin de tıpkı bu biçimde kurgulandığına da bir göndermedir. Zira "sonu sonsuza dayanan bir yok etme tasarısı"ndan söz ediyordur anlatıcı (33). Aynı zamanda yaşamın "tekrarların tekrarından" oluştuğunun da farkındadır (51). İşte tam da bu yüzden, bu "tekrarların tekrarından" oluşan yaşamda anlatılan hikâyeler, bu tekrarı bir kez daha tekrar ettiren başka bir varlığın olduğunu gösteren işaretlerdir. Örneğin Cıngıl Nuri, masalsi bir dille anlattığı kayboluş hikâyesinde, romanın ilk bölümlerinde yer alan satırlara kadar geliyor ve şöyle diyor:

Çölde, bir berberin gölgeğine ulaşmışlar sonra. Orada, tıraş olmak için bekleyen iki adam varmış; biri zindan karası tespih çekermiş, onun yanındaki kısa boylu, çelimsiz ve dalgınmış. Hatta yok gibi bir şeymiş ikinci adam; belki de gerçekten yokmuş da, orada, tespih çekenin yanında, insana benzeyen tuhaf bir boşluk varmış. Nuri, berberin bakışları altında o boşluğa oturmuş işte, sessizce beklemeye başlamış... Bu arada, doldurduğu boşluğun (artık kim biçmişse) tam da bedenine uyduğunu düşünüyormuş. (60)

Burada Cıngıl Nuri, romanın ilk bölümünde berber aracılığıyla roman yazdığı öğrenilen adamın anlattıklarını tekrarlıyor ve beşinci bölümde tıraş olurken “dışarısı iskelet dolu” diye bağırarak tıraşını yarıda kestiren adamın kendisi olduğunu sezdiriyordur. Buradaki bir diğer önemli ayrıntı ise, “[b]u arada, doldurduğu boşluğun (artık kim biçmişse) tam da bedenine uyduğunu düşünüyormuş” cümlesindeki “(artık kim biçmişse)” ifadesidir. Buradaki sözde belirsizlik, romandaki diğer belirsizlikleri de açıklamaktadır. Zira o boşluğu tam da Cıngıl Nuri’ye göre çizen “kişi”, Nuri’den sonra “gölgeğe” gelen ve roman yazan, “uzun boylu” adamdır; romanın sonunda, tüm bu anlatılanları bir süre içinde düşünen kişi, yazar-anlatıcının ta kendisidir (60).

Yazar-anlatıcının kurduğu evrene / köye bakacak olursak, burasının muhtarı, bekçisi, bakkalı, kunduracısı, imamı, gençleri, yaşlıları, çocukları ve kadınları ile tam bir köy olduğu görülmektedir. Köyün kurgulanışında, “bildiğimiz” köy algısının dışında bir durum yoktur. Köydeki sıra dışı olaylar, daha doğrusu kayıplar yaşanınca

huzur da bozulmaya başlar. Köy halkından sorumlu olduğunu hisseden muhtar, bu durumdan çok tedirgin olur. Elinden hiçbir şey gelmez ve durum karşısında çok şaşkındır. Zira muhtar, köylülerin “mezara girmekten başka kaybolma yolu bilme[diklerini]” düşünmektedir (18). Ve nihayet muhtar, çaresizliğin girdabında kalınca, kendisi mezara girerek kaybolur: İntihar eder. Muhtardan sonra köyün ikinci koruyucusu, Bekçidir. “Yok olmak”, Bekçi için hiçbir şey ifade etmez. Muhtar, köydeki kayıpların yarattığı çaresizlikle, her şeyin gerçekte “yok” olabileceği, varlıklarının gerçekte olmayabileceği ihtimali ile avunurken, Bekçiye “[b]elki sen bile yoksun” der (72). Bunun üzerine yazar-anlatıcı Bekçi’nin tepkisini şöyle dile getirir: “Sağ elinin ayasıyla mavzere dokundu yavaşça; serindi. Derin bir soluk aldı. Kendi varlığından kuşku duyması gücüne gitmişti aslında, biraz da komik bulmuştu ki belli belirsiz gülümsüyordu” (72). Kısacası Bekçi, köydeki kayıplara herhangi bir anlam veremeyen, bu konuda hiçbir fikri olmayan, sadece dünyaya bağımlı biridir. İsminin “Baki” olması bu yüzdendir. O, hiçbir şekilde aşkın bir düzlem algısına sahip olamadan, köyde kalmaya mahkûm edilen biridir.

Yazar-anlatıcının kurduğu evrende / köyde geçen olaylar da, söz konusu evrenin, hayalden / kurmacadan ibaret olduğunun işaretlerini vermektedir. Güvercin’in kaybolması ve bulunması ile Ramazan’ın ölümü bu işaretlerin en belirgin olanlarıdır. Güvercin Cennet’in oğlu tarafından dağda bulunup köye getirildiğinde hamiledir. Romanın 46. bölümünde köyün erkekleri, Ramazan’ı öldüren atı aramak için dağa çıkarlar; ancak Reşit’in daha önce de gördüğü, kış uykusuna yatmamış bir ayıyı, berber öldürür ve ayının cesedini sürükleye sürükleye

köye gelirler. Romanın 25. bölümünde yer alan ve sonrasında berbere dönüşen yazar-anlatıcının söylediği şu sözlere bakalım: “Gölge bu kez ardımdaydı tabii, toprağın yüzünü alan eğri büğrü biçimiyle tıpkı bir ayı ölüsü gibi sürüklenip geliyordu” (128). Görüldüğü üzere, berbere dönüşen yazar-anlatıcı, gölgesini bir ayı ölüsü gibi tasvir ederek, romanın sonuna gönderme yapmakta, böylece de anlatılan her şeyin, onun egemenliğinde bir kurmaca olduğunu vurgulamaktadır.

Köyün erkekleri ayı ölüsünü köye getirdikleri sırada Güvercin doğum yapmıştır ve bebeği tuhaf bir yaratık olmalıdır ki, “[k]adınlar [...] gördükleri şey karşısında karanlık bir çılgılık at[arlar]” (224). Romanın sonunda, tüm bu olanların yazar-anlatıcının zihninden geçenler olduğunu anladığımız sırada, yazar-anlatıcının jilet almaya giden oğlu, gazetede, bir kızı ayının kaçırdığı haberinin yazdığını söyler (226). Buradaki durum, kurmaca dünya için geçerli olan her türlü absürd durumun, “gerçek” hayat için de geçerli olduğudur. Bunun tersi de doğrudur: Hayat bir kurmacadan ibaretse, her şeyin olması / yaşanması mümkündür.

Ramazan’ın ölümü meselesine gelince, bu hikâye de Güvercin’in kaybolması ile bağlantılıdır. Rıza, Güvercin’ini bulmak için büyü yaptırma konusunda Reşit’i ikna etme amacıyla, bir oyun planlar. Bu oyuna göre Reşit, köydeki bir kızıdan bir tutam saç isteyecektir ve saç Rıza’nın oğlu Ramazan’a verecektir. Ramazan da, saç imama götürecektir ve saçın sahibinin kendisine âşık olması için imamın büyü yapmasını isteyecektir. Eğer bu büyü tutarsa, Reşit Güvercin’i bulması için imamın büyü yapmasına razı olacaktır. Her şey planladıkları gibi gelişir; ancak Ramazan Reşit’e haber vermeye gittiğinde Reşit’in atı beklenmedik bir biçimde çıldırır.

Ramazan'ı köy meydanına doğru kovalamaya başlar. Köy meydanına geldiklerinde ise Ramazan'ın takati kalmamıştır artık ve yığılır kalır. At, Ramazan'ı altına alır ve onu ezerek öldürür. Burada, yazar-anlatıcının şu sözleri önemlidir: “Oysa at çoktan dikilmişti tepesine; şahlanıp şahlanıp ön ayaklarını Ramazan'ın üstüne indiriyor ve bundan insanların anlayamayacağı hayvansı bir tat alırcasına (belki de şehvetle) uzun uzun kişniyordu” (139). Burada parantez içinde verilen “belki de şehvetle” sözü her şeyi açıklamaktadır aslında. Reşit'in Ramazan'a verdiği saç tutamı, ata aittir. Sonraki bölümde ise yazar-anlatıcı kendisini, Reşit'in bir tutam saç istediği Güldeben olarak tasarlar. Reşit, kendisinden saç isterken onun kime sevdalanacağını söylemez. Ancak şu sözleri, yazar-anlatıcının her şeyin egemeni olduğunun bir diğer kanıtıdır: “Gene de ben bir ölüye sevdalanacağımı biliyordum” (142). Reşit, Ramazan'ın ölümünden sonra, önünden geçtiği avluda oturan bir kızdan bir tas su ister. Kız suyu getirdiğinde Reşit ona adını sorar ve kız, “Güldeben” cevabını verir (157). Daha sonra kız gider ve Reşit'in durumu şu şekilde anlatılır: “Ama beline dek inen simsiyah saçları Reşit'in belleğinde hâlâ bir at yelesi gibi savruluyordu. ‘Keşke,’ dedi Reşit içini çekerek, ‘keşke...’” (157). Görüldüğü üzere yazar-anlatıcı, Güldeben'i, Reşit'in vicdan azabı olarak konumlandırmıştır. Reşit, Ramazan'a, atının yelesinden kestiği bir tutamı vermiş, büyü tutmuş ve at, “şehvetle” Ramazan'ı parçalamıştır. Her şey, yazar-anlatıcının kurduğu evrende, onun şekillendirdiği biçimde gelişmektedir.

Kayıp Hayaller Kitabı'ndaki dönüşümlere döndüğümüzde, Hasan ile Hamdi'nin sinemada izledikleri filmdeki hikâye ile kasabanın delisi Kevser'in

hikâyesinin birbirini tamamladığını hatırlamamız gerekir. Söz konusu iki hikâyenin kahramanlarının birbirine dönüştüğü ve birbirinin aynısı oldukları söylenebilmektedir. Ayrıca, bu iki hikâyeden birinin “kurmaca” diğersinin ise “gerçek” olması, ancak ikisinin de sonuçta tek bir hikâyeye olması, maddesel dünyanın Mutlak Varlık tarafından düzenlenmiş bir kurmaca olduğu, her şeyin hayal ürünü olduğu yorumuna ulaştırmaktadır. Romanın sonu da söz konusu yorumu desteklemektedir. Roman boyunca Hasan’ın en yakın arkadaşı olarak tanıtılan Hamdi ve dolayısıyla Hamdi’nin dedesi, Hasan’ın annesi tarafından sorulan “Hamdi de kim” sorusuyla gerçekliklerini yitirmektedir (225). Burada, gerçek ve kurmacayı ayıran kişi, Hasan’ın annesidir. Hasan’ın annesi Hamdi’nin kim olduğunu sorarak hem Hasan’ı hem de okuru, kurmaca boyuttan gerçeklik boyutuna taşır. Dolayısıyla, Hasan’ın annesinin olduğu yerler “gerçek”, Hamdi ve dedesinin olduğu yerler ise, Hasan’ın yarattığı kurmaca evrendir. Bu noktada Kevser çok önemlidir; zira o, her iki evrende de yer almaktadır. Ve hatta romanın kurmaca ve gerçeklik düzlemi arasındaki ilk geçişi onun hikâyesi üzerinden verilmektedir.

Bu birleşen hikâyenin etrafındaki diğers hikâyelerin de birbirileri ile paralel olduğu görülmektedir. Bu ada hikâyeler, filmin hikâyesini oluşturan dinamikleri hatırlatmaktadır. Bunlar: Hasan’ın kardeşinin babasının heybesindeki yufkayı alıp yemesinin, Celil dayının evindeki yangının, Hüseyin dayının atı parçalayarak öldürmesinin ve atın cesedinin üstüne yığıldığı eşyaları ateşe vermesinin anlatıldığı kısımlardır.

Bu tekrarlar bize bir döngüyü ve yeniden yaratılışı göstermektedir. Mircea Eliade'nin *Ebedi Dönüş Mitosu*'ndaki şu 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 anı güncelleştirerek dünyayı sürekli başlangıçların aynı gündeğümü anında tutar. Zamanın bütün yaptığı şeylerin ortaya çıkış ve varoluşunu mümkün kılmaktır. Onların varoluşları üzerinde hiçbir nihai etkisi yoktur, çünkü kendisi de sürekli yeniden doğmaktadır. (92)

Zamanın sürekli yeniden doğuşu, *Kayıp Hayaller Kitabı* için de geçerli bir durumdur. Hasan'ın kurduğu evren ile içinde yaşanılan evrenin birbirine paralel şekilde sürekli tekrarı Eliade'nin belirttiği biçimde bir tekrara işaret etmektedir. Aynı zamanda bu, kurmaca evren ile içinde yaşanılan evrenin birbiriyle örtüşüyor olması, söz konusu iki evren için de ayrı anlamlara gelmektedir. İlki, kurmaca evreni kuran kişi, içinde yaşanılan evrenin, Tanrı'nın bir kurgusu olduğunun ayırdına varmış ve kendi evrenini öyle kurmuştur. İkincisi, Tanrı'nın kurduğu izafi âlemin içinde, başka izafi âlemler vardır. Yani, Hasan'ın kurduğu evren, Tanrı'nın kurduğu evrenin alt kümesi durumundadır. *Kayıp Hayaller Kitabı*, işte böyle bir ikili evren benzerliğini göstermektedir. *Gölgesizler*'de durum, tamamen yazar-anlatıcının kontrolünde idi. Burada ise, Tanrı'nın kurduğu âlem ile Hasan'ın kurduğu evreni karşılaştırma durumu söz konusudur.

Uykuların Doğusu'na gelindiğinde ise, daha farklı bir durumla karşılaşmaktayız. Bu roman, *Toptaş*'ın diğer romanlarındaki gibi bir evren yaratmamaktadır. Hatta bu roman, bir evren yaratamayışın romanıdır. Şöyle ki, romanın son cümlesi ile ilk cümlesi, yazar-anlatıcı Hasan Ali'nin dayısının hikâyesini yazmak üzere birleşmektedir; ancak dayının hikâyesi, romana eklemli duran ve aslında anlatılamayan bir hikâyedir.

Romanın yazar-anlatıcısı Hasan Ali, bildiği her şeyi dayısından öğrenmiştir. Dayısına hayrandır ve büyüyünce ona benzemek istemektedir. Dayısına olan düşkünlüğü ve dayısının bedeninin günden güne eksilerek, “dünyanın şeklini alması” Hasan Ali'yi etkiler ve o da bunu yazmak ister. Ancak yazmaya başlayacağı sırada şunları düşünür:

İlkin, ya dayımın hikâyeler hakkında verdiği bilgileri unuttuysam, diye korktum. Sonra düşündüm ve unutmayıp ya hepsini aklımda tuttuysam, diye korktum. Ardından hikâyesini yazmakla dayımın hayatını hem daraltmış hem de yanlış okumalara maruz bırakmış olmaz mıyım, diye korktum. Sonra, yazmak da bir yanlış okumak değil midir, evet öyledir, diye korktum. (229)

Sonra romanın başına dönüyoruz ve Hasan Ali'nin, dayısının hikâyesini yazma niyetiyle yazının başına oturduğunu görüyoruz. Ancak romanın son iki bölümüne dek bir türlü dayımın hikâyesi anlatılmamaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi Hasan Ali, önce dedelerinin hikâyelerini, sonra babasının ve babası ile annesinin evlilik serüvenini anlatır. Bu hikâyeleri Hasan Ali muhtemelen dayısından

dinlemiştir. Öğrenilen geçmiş zaman kipi ile masalsı bir dille anlatılan bu hikâyelerin yaratıcısı Hasan Ali değildir; Hasan Ali, aktaran kişidir. Cebrail dedesinin cenaze törenini Hasan Ali şöyle aktarır: “[D]ayımın dediğine göre, bir çeşit şakaya benzemiş Cebrail dedemin cenaze töreni” (207). Daha sonra babasının sürekli radyo başında oturduğunu ve radyonun sinyalleri arasından baktığını anlatırken de, “[ö]yle ki, ne zaman bizim eve gelse, o yıllarda dayım hep oradan öylece bakarken bulmuş onu” (208) demektedir. Görüldüğü üzere, romanın gizil anlatıcısı Hasan Ali’nin dayısıdır. Zira her şeyi bilen ve Hasan Ali’ye öğreten odur. Hasan Ali, hikâye yazarken arada bir görünüp ona yazdığı hikâyenin neresinde olduğunu soran, şekli arada değişen ve ne olduğuna dair net bir bilgi verilmeyen, hayali varsayılan Haydar’ı da bilmektedir dayı. Hasan Ali, Haydar’ın yaptığı tuhaf hareketleri anlatırken “yıllar önce de ölü numarası yapardı zaten“ der (21). Hasan Ali’nin dayısı da, yeğenini hırpalayarak sevdiği bir sırada, “kuşların bana getirdiği habere göre, sizin mahallede yaşayan o haşarı çocuk gene asfaltın ortasına yatıp ölü taklidi yapıyormuş” der (211). Burada dayının “kuşlardan haber aldığını” söylemesiyle, Hasan Ali’nin dayısına, Haydar hakkında bir şey anlatmadığı sonucu çıkmaktadır. Dayı, bir biçimde Haydar’ı da bilmektedir ama. Hasan Ali bir yerde Haydar’ı *Bin Hüzünlü Haz* adlı hikâyesindeki “yokluğuyla var olan Alaaddin’e benzet[ir]” (132). Haydar da, Hasan Ali’nin dayısının hikâyeler hakkında söylediklerini hatırlatmaktadır (204).

Hasan Ali’nin aktardığı hikâyelerde bazı yerleri “bilmiyor” oluşu da, bu hikâyelerin yaratıcısının o olmadığı sonucunu çıkarmamıza neden olmaktadır. Öte yandan dayı, Hasan Ali’nin zihninde var olan, kimse tarafından görülmeyen, bir

bakıma hayalî arkadaşından bile haberdardır. Dolayısıyla *Uykuların Doğusu*'nda Hasan Ali kâtip, yaratıcı ise dayıdır. Yani, bu romandaki evreni kurabilecek yetkinlikte olan kişi dayıdır. Ancak, romanın yazar-anlatıcısı dayı olmadığı için, bir evren kurulamamaktadır.

Sonsuzluğa Nokta'ya baktığımızda da farklı bir durumla karşılaşmaktayız. Bu romanda bazı unsurlar mistisizm düşüncesine yol açabilecek gibi görünmektedir; ancak bu, yalnızca görüntüden ibarettir. Zira bu romandaki temel mesele, bireysel varoluş problemidir. Yani, burada henüz aşkın bir arınma durumu yoktur. Her ne kadar Bedran, “[...] İsvan bir düş, dedim kendi kendime; Gülderim bir düş” diye düşünse de, sonradan her ikisinin de gerçekliğinden emin olduğunu da dile getirerek, olası yorumlara engel olmaktadır (110–11). Aynı şekilde Bedran'ın şu sözleri de dikkat çekicidir:

Bedenime gözlerimden, kulaklarımdan ve derimden sinen ne varsa şu sidikle birlikte dışarı çıksaydı; dayım sözgelimi, babam, onlardan hazır olarak aldıklarım, sonra her şeyiyle kasaba, kasabayı kente bağlayan yollar ve kentteki karmaşa ve karmaşadaki abartı, karmaşadaki ikiyüzlülük, sonra işsizliğim, sonra içime yerleştirilmiş umutlanma güdüsü, sonra alışkanlıklarım, sonra uyumsuzluk korkum, düşlerim, beni eksilten sevinçlerim ve daha bir sürü şey... dışarı çıksaydı. (121)

Bedran bunları, evinde kaldığı arkadaşları siyasi tartışma yaparken, onların anlattıklarına ilgi duymadığı için tuvalete gittiğinde düşünür. Yani, birileri toplumsal

varoluş üzerine düşünüp çözüm üretmeye çalışırken o, kendisini var etmeye çalışmaktadır. Kısacası, buradaki arınma düşüncesini tasavvuftaki arınmayla koşt göstermeye çalışmak aşırı yorum olacaktır. Bedran'ın arınmasını bağlamdan koparıp öne sürülen düşünceye empoze etme çabası beyhude ve üstelik hatalı bir çaba olacaktır.

Romanda yer alan, mistik göndermesi olabilir mi şüphesiyle yaklaşılan diğer öğelere bakılacak olursa, romanın henüz ilk bölümünde Bedran'ın, kasabadan kurtularak kendisini kentte var edebileceğini düşünmesi, bunlardan ilkidir. Bedran'ın şu sözleri söz konusu şüpheyi yaratmaktadır: “[G]erçek Bedran'ıysa kente götürüyordum tabii; en gizli yerimdeydi o; belki de, zaman zaman kıpırtılarını hissettiğim o silik hayvanın uykularında saklıydı, gölgesinde ya da, kıpırtılarında, bana sessizlik tadında gözükken seslerinde saklıydı” (8). Burada, “zaman zaman kıpırtılarını hissettiğim o silik hayvan” dediği, Bedran'ın yazma gücüdür. Kimseye göstermediği şiirler yazmaktadır o. Kente geldiğinde, kalabalıktan, insanların telaşından korkar, kasabadan bir arkadaşının öğrenci evinde kalmaya başlar. Orada İsvan'la tanışır. “Kadın tenli” biridir İsvan ve Bedran'ı çok etkilemektedir. Bedran, ona karşı bir aşk besler. Şiirlerini sadece ona okumak ister ama birlikte yaşadıkları süre boyunca İsvan'la doğru düzgün hiç konuşamaz. İsvan, ulaşılamayandır onun için. Sonra bir gün İsvan, öğrenci olaylarında vurulur. Artık İsvan yoktur. İsvan'ın yokluğunu doldurmaya çalışan Bedran, onun akrabalarıyla görüşür. İsvan'ın evlenmeyi düşündüğü Gülderim'le evlenir.

Burada biraz duraklamakta fayda var. Bedran'ın İsvan'a karşı duyduğu aşk, tasavvuftaki "gerçek aşk" meselesine tekabül ediyor olabilir mi, diye sorduğumuzda Bedran, "kollarımdaki kadınla, çok sevdiğim bir başka insanla birlikte olamayacağım için evlendiğimi düşünmüştüm" cevabını vermektedir (29). Bedran'ın birlikte olamayacağı o insan, İsvan'dır. Burada herhangi bir mistik gönderme söz konusu değildir. Bedran, "belki de benim kadar sessiz ve kendine dönük olduğundan, biraz daha yakınlaşmak istiyordum İsvan'a" demektedir (95). Kısacası İsvan'ın ulaşılamazlığını aşkın bir boyutta düşünmek yersizdir.

Görüldüğü üzere *Sonsuzluğa Nokta*'da Toptaş'ın diğer romanlarında bir biçimde olduğu gibi bir evren tasarısı söz konusu değildir. Hatta Bedran'ın şu sözleri, bu romanın sözünü ettiğimiz türden bir evren tasarısından uzak olduğunu göstermektedir:

[Y]oksa kaçıyorum diye döne dolaşa varıp yaşamımın kaçınılmaz noktalarına mı saplanıp kalırdım, bilmiyorum. Bildiğim tek şey, ne yaparsa yapsın, insanın birkaç saniyeye bile söz geçiremeyeşi... Başka bir deyişle, yaşam dediğimiz o kocaman ve karmaşık serüvenin, kimi zaman birkaç saniyede kurgulanıp birkaç saniyede inanılmaz bir hızla yön değiştirdiği ve günlerimizin, haftalarımızın, aylarımızın, hatta yıllarımızın gerisinde kalan o birkaç saniyenin bütün ömrümüzü kapladığı...(92)

Burada dikkat edilmesi gereken nokta şudur: Bedran, insanın saniyelere bile söz geçiremeyeşinden bahsederken, yaşamın da birkaç saniye içinde kurgulanıp bütün

ömrümüzü ele geçirdiğinin farkındadır. Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta*'dan hemen sonra *Gölgesizler*'i kaleme aldığı düşünüldüğünde, *Gölgesizler*'le birlikte, söz konusu kurgulama işi yazar-anlatıcının elindedir artık. *Sonsuzluğa Nokta*'da edilgen bir yazar-anlatıcı varken, *Gölgesizler*'den itibaren etken bir anlatıcı ile karşılaşmaktayız. Burada *Uykuların Doğusu*'nun *Sonsuzluğa Nokta* ile *Gölgesizler* arasında bir yerde durduğunu belirtmekte yarar var.

Bedran, yaşamın tekrarlardan ibaret olduğunun da farkındadır. Ancak bu farkındalık onu “öteki” kılmaktadır. Bedran, bunu şu şekilde dile getirir: “[S]evinçlerini aynı yüz ışıltısıyla yansıttıkları ve tıpkı kendilerinden öncekiler gibi, gene çocuk doğurdukları ve onları besleyip büyütmeye 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” (124).

Görüldüğü üzere, *Sonsuzluğa Nokta*, herhangi bir evren tasarısına göndermesi olmayan bir yapıttır. Bu romanın meselesi bireysel varoluş problemidir. Bedran, kendisini bulmaya çalışmaktadır; ancak onun bu arayışı aşkın bir arayış değil, tersine, yeryüzünde bir kimlik arayışıdır. Yine de roman, ismi itibariyle mistik anlamları çağrıştırmaktadır. “*Sonsuzluğa Nokta*”, sınırsızlığın, dolayısıyla yine belirsizliğin ifadesidir.

B. EVRENİ YARATAN İNSAN

Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında yer alan evren tasarısının, belirttiğimiz üzere bir de yaratıcısı vardır. Şimdi, bu yaratıcının özelliklerine bakarak, onun bu evreni nasıl / ne üzere kurguladığını açıklamaya çalışacağız.

Bin Hüzünlü Haz'ın “[O]ldum olası ayrıntılarda gizlenen ve asla birbirlerinden ayrılmayan hayatı, Tanrıyı ve hikâyeyi bulmak için belki; onlarla, ancak ayrıntıların kesinliğiyle elde edilebilen uzak bir belirsizlikte çeşit çeşit baş döndürücü oyunlar oynamak ve bu oyunlarla çocuklaşıp zaman zaman saflığı yakalamak için” (65) yazan / anlatan yazar-anlatıcısı, romanın evren tasarısındaki amacını da vurgulamaktadır. Ayrıca, Hasan Ali Toptaş'ın romanlarının sözcüsü olan *Bin Hüzünlü Haz*'ın yazar-anlatıcısı, “hayat”ı, “Tanrı”yı ve “hikâye”yi asla bir birinden ayrılmayan mefhumlar olarak görmektedir. Bu yüzdendir ki, Toptaş, *Gölgesizler*'den itibaren, hayatı kuran Tanrının hikâyesini anlatmaktadır. Bunun için de Tanrının yarattığı evren modelini örnek almaktadır. Ancak bu durum *Bin Hüzünlü Haz*'da, yaratı olasılıklarının sınırsızlığını göstermek üzere kurulmuş tasarılarla vücut bulmaktadır. Zira bu metin, Tanrının evren tasarısının sonsuz olduğunu gösteren uçsuz bucaksız bir metindir. Burada ulaşılmak istenen şeyin adının “Alaaddin” olması da bu yüzdendir zaten. Alaaddin, Binbir Gece Masalları'nda yer alan kahramanlardan biridir. Alaaddin'in elindeki sihirli lambadan çıkan cin, onun dileklerini gerçekleştirmektedir. *Bin Hüzünlü Haz*'da da, ortada sihirli bir lamba vardır ve bu lamba kendisini ovacak Alaaddin'i aramaktadır. Dolayısıyla, sınırsız bir

yoğunluktur oradaki. Ayrıca, Alaaddin'in çağrıştırdığı lamba ile tasavvuftaki "nur" arasında da bir koşutluk kurabiliriz.

Bu noktada, *Meydan-Lauousse*'un "Tasavvuf" maddesinde yer alan "nur" hakkındaki şu bilgiler işlevlidir: "İrfanla olgunlaşan insanın yetkinliği oranında Tanrı, onun gönlünde, bir "nur" olarak belirir. Bu "nur"un belirmesi, insanın Tanrı'yı görmesi (seyretmesi, müşahedesi) anlamına gelir. Bu bir tür Tanrı'dan "doğuş"tur (919). Romanın sonunda yazar-anlatıcı da, bütün yorgunluğundan Alaaddin'le göz göze gelmesi sayesinde kurtulur. Bu yorgunluğu yaratan etkenler ise, yazar-anlatıcının şu sözleriyle ifade edilmektedir:

[Y]üzlerini hiç görmediğim daha milyonlarca insanla milyonlarca eşyaya kadar hemen hemen herkes ve her şey bir an için bende yaşamıştı sanki... Ya da ruhumu olanca diriliğiyle ben bütün bu sayıp döktüklerimi doğuran, bunları kat kat çevreleyen ve gelecekte gene bunlardan doğup çeşitli kılıklarda boy gösterecek olan hikâyelerin hepsini birden yaşamıştım. (127)

Yazar-anlatıcının, yorgunluğundan Alaaddin ile karşılaşarak kurtulması tasavvuftaki "olgunluk" nosyonuna denk gelmektedir. Manevi yolcuğunu tamamlayan kişi, Tanrı ile "bir" olduğunun idrakine ulaşır ve Hallac-ı Mansur'un "Ene'l-Hakk" dediği noktaya varır. Bu noktaya varabilmek, "vahdet-i vücud" düşüncesini kavramak demektir. *Bin Hüznülü Haz*'daki yazar-anlatıcıyı yoran öğeler de, onun Tanrı'nın her yerde ve her şeyde oluşunu kendi benliğinde hissederek, yani onunla "bir" olarak kavradığını göstermektedir.

Ebu'l-Alâ Afîfî'nin, *Tasavvuf: İslâm'da Manevi Hayat* adlı yapıtındaki şu sözleri bu bağlamda önemlidir:

İbnü'l-Arabî'ye göre, varlık hakikatte birdir. Duyumlarımızın, haricî âlemde çokluk görmesine ve aklen de Allah ve âlem (Hak-halk) ikiliğini ikrar etmemize rağmen, varlıkta ikilik ve çokluk yoktur. Halk ve Hak, aynı hakikatin iki ismi veya vechidir. Hakk'a vahdet cihetinden bakılırsa, "Hak" diye isimlendirilirken, taaddüdü cihetinden bakılırsa "halk" diye isimlendirilir. Fakat her ikisi de, aynı müsemâmın ismidir. (168)

Tam da bu noktada romanın başına tekrar dönerek, yazar-anlatıcının Alaaddin'le karşılaşma anını "yüz yüze gelmiş aynalar" gibi tasarladığını hatırlatmakta fayda var. "Alaaddin daha kapımdan girer girmez bende oluşmaya başlayan hiç tanımadığı bambaşka bir Alaaddin'le, ben de her iki Alaaddin'e de yansıyan kendimle karşılaşacaktım" demektedir yazar-anlatıcı (20). Daha sonra da yazar-anlatıcı sözlerine şöyle devam eder: "[B]iz yukarıda kalıp bir süre birlikte yaşayacaktık belki... Şehrin ve hayatın içinde, şehirden ve hayattan uzak, uzun uzun geceler geçirecektik" (20). Burada Tanrı ile "bir" olma durumu ifade edilmektedir.

Tasavvuftaki olgunluk mertebesine ulaşmış kişi, Tanrı'nın varlığında kendi varlığını yok etmiş ve Tanrı gibi olmaya başlamıştır. İşte bu yüzden, yazar-anlatıcı bir süre O'nunla birlikte yukarıda kalıp şehrin hem içinde hem dışında olarak tasavvuftaki "fenâfillâh" mertebesine ulaşmış olacaktır. Atilla Özkırımlı *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı yapıtında, "fenâfillâh" kavramını şu şekilde açıklar: "[İ]nsan maddi varlıktan

sıyırılıp dünyayla ilgisini keserek fenâfillâh'a ulaşır. Yani Tanrı'da, tek gerçek varlıkta yok olur" (527). Bu mertebeye ulaşan kişi, başa döndüğü vakit olgunluğa erişmiş olacaktır (Gölpınarlı 28). Olgunluğa eriştiğinde de artık Tanrı gibi davranacaktır. Dolayısıyla, buradaki yazar-anlatıcının bahsettiği gibi, şehrin hem içinde hem dışında olacaktır. Yani bedeni dünya üstünde olacaktır; fakat ruhen Tanrı ile bir olduğunun ayırına vardığı için kendisini yok sayacaktır. Böylece yazar-anlatıcı, tasavvuftaki "yetkin insan" mertebesine ulaşacaktır. Affî, *Muhyiddîn İbnu'l-Arabî'nin Tasavvuf Felsefesi* adlı yapıtında "yetkin insan"ı şu şekilde tanımlamaktadır: "Yetkin insan [...] fiil halinde bir küçük âlemdir, çünkü Allah'ın bütün sıfatlarını ve yetkinliklerini fiilî olarak ortaya koyar" (82). *Bin Hüzünlü Haz*'da, "yetkin insan" konumuna ulaşmaya çalışan anlatıcı, hafızasına işaret eden Motel Rom'dan çıkar ve ormana girer. "Anlatı ormanı" olan ve yazar-anlatıcının bilgisine işaret eden bu ormandan da, "ormanın içindeyken, ormanın dışını hayal ederek çıkabileceği[n]i düşün[ür]" (92). Bu da, tasavvuftaki "bilgi[nin], ancak bir vasıta olarak kabul ed[ilmesi]" görüşü ile uyumludur (Gölpınarlı 115).

Bu noktada işte *Bin Hüzünlü Haz*, Allah'ın sıfatlarını ve yetkinliklerini ortaya koyabilecek sınırsız bir evren tasarısıdır. Bu metinde her şeyin birbirinin içine geçip karışması ya da anlatının birden bire yarıda kesilip bambaşka ya da başladığı yere dönmesi, genelev ile ibadethanenin aynı mekânda birleştirilmesi, masal kahramanlarının yanından tinerci çocukların geçmesi gibi birbirine tezat sayılacak öğelerin tek bir çember içine alınması ile yetkin insan mertebesine ulaşmış yazar-anlatıcının, Tanrı'nın sınırsız yaratıcılığının idrakine ulaşmış bunu, Tanrı ile

özdeşleştirdiği “hikâye” çerçevesinde sunabileceği anlatılmaktadır. Bu çerçeveyi de Alaaddin gibi bir masal kahramanı üzerinden kurması anlamlıdır. Bu, hem olabirliklerin sınırsız olduğu masal türü ile evrenin sınırsızlığı arasında bir bağlantı kurmakta, hem de Alaaddin’in çağrıştırdığı sınırsız dilek hakkı gibi bir özgürlüğe vurgu yapmaktadır.

Gölgesizler’e bakıldığında ise, sınırsız evren tasarılarından birinin seçilip, yazar-anlatıcının Tanrı gibi davrandığı görülmektedir. Burada hemen Afîf’in “yetkin insan” tanımına başvurmak gerekmektedir. Afîf, “İbnu’l-Arabî, Yetkin İnsana yaratışın nedeni adını verir, çünkü yaratışın hedefi yalnız Yetkin İnsanda gerçekleşir. İnsan (Yetkin İnsan) olmasaydı, yaratış amaçsız olacaktı, çünkü Allah bilinmemiş olacaktı: Böylece Yetkin İnsan sayesinde ki, bütün yaratış ortaya konmuş, Yani Allah hem âlemde hem de Yetkin İnsanda tecelli etmiştir” (84). Önceki bölümde, yazar-anlatıcının evreni nasıl kurduğuna değinmiştik. Şimdi de, yazar-anlatıcının kurduğu bu evrende yer alan kendi tezahürü ile tasavvuf yolculuğuna çıkan bir diğer arayıcının durumlarına bakalım. Öncelikle, romanda kendisini berber dükkânında kuran yazar-anlatıcı, dükkândan herkes gittikten sonra bile geceye dek orada bekler. Ve dükkândan çıkan herkes bir biçimde köyde karşımıza çıkarken, yazar-anlatıcı şehirde kalıyor gibidir. Oysa yazar-anlatıcı da bir şekilde köyde yer almaktadır, hem de yine yazar olarak. Ancak o, yazar sıfatıyla anılmaz orada. Bu yüzden de okur, onun yazarlığını pek düşünmez. Bu kişinin ismi de söylenmez, tıpkı şehirdeki yazarın isminin söylenmemesi gibi. Herkes onu “Cennet’in oğlu” olarak bilir. Geceleri mektup yazan Cennet’in oğlu, Güvercin’i

kaçırıldığından şüphelenilerek Muhtar ve Bekçi tarafından sorguya çekilir. Yazdığı mektuplar incelenir. Bu mektupları kime yazdığı sorulduğunda da “[h]iç kimseye” yanıtını verir Cennet’in oğlu (80).

Burada biraz soluklanıp, Cennet’in oğlunun verdiği cevabın anlamını araştırarak olursak ilk olarak, bir söyleşide Toptaş, “romanlar, hikâyeler ve şiirler bana aynı zamanda, bir yalnızlıktan öteki yalnızlığa gönderilen mektuplarmış gibi görünürler” sözü karşımıza çıkmaktadır (söyleşiyi yapan Can Bahadır Yüce 15). “Okuyana Mektup” başlıklı yazısında da, okuruna, yazarken onu unuttuğunu ve yazmaya başladığında okurunun “bir bilinmeyenken hiç bilinmeyen” olduğunu söylemektedir Toptaş (10). Bu iki veriyi birleştirdiğimizde de, Cennet’in oğlunun Toptaş’ın anladığı manada bir yazar vasfına sahip olduğu sonucuna ulaşabiliyoruz. Böylece şehirdeki yazar-anlatıcı köyde, Cennet’in oğlu kılığında / suretinde görünmektedir; onun bir izdüşümüdür Cennet’in oğlu.

Köydeki “yazar”ın ismi konulmamıştır. Ona, “cennetin bir uzantısı, cennetten bir parça” gibi çağrışımları olan “Cennet’in oğlu” denilmektedir. O, “Kaar nedeem yağaar, kaaarr” diye sormaktadır (97). Bu, yazar-anlatıcının köydeki izdüşümü olan kişinin, evreni anlamaya çalışan insanın sorduğu ilk sorulardan biridir. Tanrının evren tasarısını kavrayabilmek için, onun yapıp ettiklerinin farkında olmak durumunda olan kişinin soracağı soruların simgesel ifadesidir bu. Burada, Cennet’in oğlunun aklını yitirmesi, onun tasavvuftaki, Abdülbâki Gölpinarlı’nın ifadesi ile “mezcûb-ı gayri sâlik” ehinden sayılmasına olanak tanımaktadır. Gölpinarlı bu sâliki şöyle tarif eder: “Bu, bir mürşide bey’at etmeden cezbeye ulaşmış kişidir. [...]

Meczûb-ı gayr-i sâlik, yokluk âleminde kalır; kendisi yokluk mertebelerine ulaşır; fakat cezbeden sonra sülûk görmediği, vardığı mertebeleri bilmediği yahut o mertebelerden birinde kaldığı için noksandır” (119). Cennet’in oğlunda böyle bir durum vardır. Cennet’in oğlu için yazar-anlatıcının şu sözleri önemlidir: “Herhalde kendi varlığına karışarak kaybolmak en akıllıca yöntemdi. Belki de bu yüzden delirmişti Cennet’in oğlu; kendini kendine gömebilmesi için delirmesi, delirmesi için de herkesten akıllı davranması gerekmişti” (100). Burada, Cennet’in oğlunun bir idrake ulaştığı söylenmektedir. Ancak o idrakten sonrası için Cennet’in oğluna herhangi bir yol gösterici kurgulanmadığı için, o, kendi kaderini yaşamaya mahkûm edilmiştir. Bunun da bir anlamı varsa, o da, Cennet’in oğlunun “yazar” olması ile ilişkilendirilmelidir.

Bu noktada, Cennet’in oğlunun “tuhaf” ölümüne değinmekte yarar var. Cennet’in oğlu kendisine “hortlak” lakabının takıldığı günlerde bir yılan bulur. Bu yılanı kendisine “muhtarı yaratan, bekçiyi yaratan, ana[sın]ı yaratan Allah”ın gönderdiğini söyler (208). Burada Cennet’in oğlunun saydığı kişiler önemlidir. Muhtar, köyde ancak mezara girerek kaybolunabileceğini düşünen, devleti temsil eden kişidir. Bekçi ise, köyün koruyucusu ve “kaybolmak / yok olmak” gibi mefhumlar hakkında hiçbir fikri olmayan köyün “Baki” kalan tek ismidir. Annesinin ismi ise “Cennet”tir. Cennet’in oğluna o kemeri, “devleti, toprağı ve cennet”i yaratan “Allah” göndermiştir. Daha sonra Cennet’in oğlu yılanı bir kemer gibi beline dolar ve kuyruğunu yılanın ağzına verir. Yılan kuyruğunu yuta yuta öldürür Cennet’in oğlunu ya da “hortlak”ı. Bu, çalışmamızın ilk bölümüne de ismini veren “Uroboros” simgesidir. Uroboros, “ebedî döngü”yü simgelemektedir ve sonsuz döngü içinde

biçim değiştirerek başka bir formda tekrar doğacağının işaretidir. Önümüzdeki manzaraya biraz uzaktan bakacak olursak, şehirdeki berberde görülen yazar-anlatıcı köyde Cennet'in oğlu olarak karşımıza çıkmaktadır; Cennet'in oğlu da ebedî döngü aracılığıyla biçim değiştirerek şehirdeki roman yazarına dönüşmektedir.

şimdi, romandaki arayan kişiye bakacak olursak, yıllar önce kaybolduğu söylenen Cıngıl Nuri ile karşılaşırız. Cıngıl Nuri, kayboluş hikâyesini masal formunda anlatırken, romanın ilk bölümündeki berber dükkânında bulunan insanları tasvir eder. Ve orada kendisinin “doldurduğu boşluğun (artık kim biçmişse) tam da bedenine uyduğunu” düşünmüş olduğunu söyler (60). Burada, Cıngıl Nuri'nin, kendi bedenine uygun biçilmiş bir boşluktan söz ediyor olması önemlidir. Zira bunu belirtmekle Cıngıl Nuri, bir kurmaca düzlemin içine girdiğinin de bilincinde olduğunu göstermektedir. Yani o, yazar-anlatıcının kurduğu alt evrende Allah'la bir olma çabasına girişen sâliktir. Ve âlemin bir hayalden, seraptan ibaret olduğunu fark etmiştir. Cıngıl Nuri, “demek, [...] hepsi bir oyundu. Demek, insan ne yapsa bir oyunun içinde” diye düşünür bu yolculukta (62). Bu sözler Kur'an'da geçen “[b]ilin ki dünya yaşayışı, ancak bir oyundur, bir eğlencedir, bir benzetidir” ayetini hatırlatmaktadır (aktaran Gölpınarlı 33). Daha sonra Nuri, tam da Hallacı Mansur'un “ene'l-Hakk” sözüyle ifade etmek istediği gibi “yokum ben” diyerek fenâfillâh mertebesine ulaşmaktadır (127).

Cıngıl Nuri'nin konumlanışı ile yazar-anlatıcı, kendi kurmaca evreninden yola çıkarak, içinde bulunduğu, Tanrı tarafından kurulmuş evrenin de tıpkı bu şekilde kurulduğuna gönderme yapmaktadır. Yazar-anlatıcının kurduğu bu evren, muhtarı,

berberi, bilge dedesi, Cennet'i, Güvercin'i, meczupları, sâlikleri ile tıpkı Tanrı'nın kurduğu evrene benzemektedir.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda, daha önce de belirttiğimiz gibi bir tür evren kıyaslaması söz konusudur. Burada Hasan'ın annesi, Tanrı'nın evreni ile Hasan'ın kurduğu evren arasındaki geçişi sağlayan kişidir. Kevser ise, her iki evrende de bulunan ortak noktadır. Hasan'ın annesinin Kevser için söylediği şu sözler, romanın Hasan'a ait olan kurmaca evreni ile Tanrı'ya ait olan “gerçeklik” evreni arasındaki ilişkiyi belirlemektedir: “Bu kadına akıl sır ermiyor, [...]var mıdır, yok mudur bilemiyor insan” (49). Hasan'ın kurduğu evrende Hamdi ve onun dedesi vardır. Hamdi, Hasan ile dedesi arasında bağlantı kuran bir paravan gibi kurgulanmıştır. Hamdi'nin dedesi ile Hasan arasındaki ilişki ise, varlık birliğine ulaşma çabasında birleşmeye hizmet etmektedir; ikisi de tek bir kişi (Hasan) olmalarına rağmen, Hasan'ın kurduğu evrende ayrı kişiler olarak görülmektedir. Burada İbnu'l-Arabî'nin şu sözleri açıklayıcıdır: “[...] biri çok yapan, dış nesnelere yüklenen hükümlerdir, yani onları renk, hacim, şekil kategorileri ve zaman ve mekân ilişkileri vb. altına yerleştirmemizdir” (aktaran Afifi, *Muhyiddîn İbnu'l-Arabî*... 29). Burada “bir”den “çok” yapılan kişilerin birinin çocuk, diğerinin dede olması anlamlıdır. Böylece Kevser ikisi için de ayrı anlamlara gelebilecektir. Hamdi'nin dedesine göre Kevser mâşuktur; Hasan'a göre ise anne arketipidir.

Hamdi'nin dedesinin Kevser'le olan münasebeti, “gerçek aşk” bağlamındadır. “Gerçek aşk, Tanrıya duyulan sonsuz sevgi ve özlemdir” diyor Gölpınarlı (116). 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 “Cennet’te bulunulan tatlı su” anlamıyla ilişkilidir (*Türkçe Sözlük* 1285). Yani, Hamdi’nin dedesinin Kevser’e ulaşması demek, cennete gitmiş olması, dolayısıyla Tanrı’ya kavuşması demektir. Romanda ismi olmayan tek kişi olan Hamdi’nin dedesinin sürekli yaşadığından kuşkuya düşmesi de “Allah aşkıyla yok olma” durumuna işaret etmektedir.

Hasan ise, annesi vasıtasıyla ayrılan “gerçek” evrende Kevser’i inceler, düşünür. Hasan için Kevser bilinmeyendir. Bu yüzden, kurduğu evrende Kevser’i Hamdi’nin dedesi ile birleştirir. Daha açık bir ifadeyle, Hasan bir gün Kevser’in gizem dolu köhne kulübesine gider. Kevser kapıyı açtığı anda “asa tıkrıtlarından tanı mıştım seni zaten” der (177). Sonra bir kez daha tekrarlar bu cümleyi (180). Böylece, Hasan ile Hamdi’nin dedesinin arasındaki fark ortadan kalkmış bulunmaktadır. Sonra Kevser ile Hasan / Hamdi’nin dedesi sevişirler. Hasan bu sevişmeyi şu sözlerle dile getirir:

[...] ona değil de sanki ben çoktan kayıplara karışmış binlerce tozlu hikâyenin çıplaklığına dokunmuş gibi oldum ve içimden, belki de Kevser, bana binlerce hikâye tadında 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 [.]

(181)

Tam anlamıyla vecd anının ifadesi olan bu hikâyede öncelikle, “binlerce hikâyeye tadında tek bir hikâyeye” ifadesi Mutlak Varlık kavramı açısından dikkat çekmektedir. Daha sonra “hikâyenin ta kendisine dönüşmesi” durumuyla, Hallacı Mansur’un “Ene’l Hakk” deyişine ulaşmaktadır. Annemarie Schimmel’in sözleriyle devam edecek olursak: “[...] nadir vecd anlarında, yaratılmamış (ezeli) ruh, yaratılan insan ruhuyla birleşebilir ve o zaman mutasavvıf, Allah’ın bizzat canlı tanığı olur ve Ene’l Hakk diyebilir” (*İslamın Mistik Boyutları* 84). Hasan’ın şu sözleri de kendi varlığını Tanrı varlığında “yok” bilme ve âlemin bir kurmacadan / hayalden ibaret olması durumu ile örtüşmektedir: “[K]asaba kırtasiyecilerinden satın alınmış ucuz bir dolmakalemle oturup gecenin bu vaktinde acaba kim yazıyor beni, dedim; [...] beni kim diziyor satır satır, ya da çoktan dizilip basıldım da şu anda hangi okurun gözünde tekrar yazılıyorum dedim” (181). Bu sözler ayrıca, Hasan’ın kendi kurduğu evrenin farkında olmasının yanında, kendisiyle aynı kişi olarak kurduğu Hamdi’nin dedesinin de bu idrake ulaştığını göstermektedir. Hamdi’nin dedesi de, Hasan’ın kurduğu alt evrende Tanrı ile “bir” olma katına yükselmiştir böylece.

Burada bir önemli nokta daha var. Hasan’ın anlattığı bu sevişme eyleminin daha sonra, Hasan’ın “ve sabah oldu ve gözlerimi açıp içimden neredeyim, dedim; ve der demez Kevser’i göreceğim yerde annemi gördüm” sözleriyle söz konusu olayın bir rüya olduğu öğrenilmektedir (182). Burada, rüya motifi ile doruklara taşınan belirsizlik durumunun yanı sıra Kevser ile annesinin birleştiği bir nokta olması

açısından da anlamlıdır. “Kevser” sözcüğünün çağrıştırdığı “bereket ve cennet ırmaklarının kaynağı” anlamları ile Carl Gustav Jung’un anne arketipinin özellikleri arasında saydığı “bereket ve yeniden doğuş yeri” gibi özellikler birlikte düşünüldüğünde, Hasan’ın Kevser ile annesini, yani Tanrı ile anne’yi eş konuma yerleştirdiği söylenebilmektedir (*Dört Arketip* 22). Bu noktada bir diğer dikkat çeken unsur ise Hasan’ın annesinin adının “Elif” olmasıdır. “Elif tasavvufta mutlak varlığa işaretidir” diyor Atilla Özkırmı ve Yunus’un şu dizlerini aktarıyor : “Dört kitabın manası tamamdır bir elifte / Sen elif dersin hoca manâsı ne demektir” (469).

Görüldüğü üzere *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda Hasan, içinde bulunduğu evrenin Tanrısının, annesi Elif olduğunu düşündüğü için, kendi kurduğu evrenin Tanrısını da yine bir anne olan Kevser ile kurgulamaktadır. Yani içinde bulunduğu evreni nasıl algılıyorsa kendi kurduğu evreni de aynı şekilde kurmaktadır.

Uykuların Doğusu’nda, “yetkin insan” konumunda olan kişinin Hasan Ali’nin, hikâyesini yazmaya niyetlendiği dayısıdır. Daha önce de belirtildiği gibi Hasan Ali, dayısının hikâyesini anlatıncaya kadar, dayısından dinlediği hikâyeleri aktarır. Dolayısıyla romanın gizil anlatıcısı dayıdır. Dayının, Hasan Ali’ye yol gösteren mürşit olduğunu düşündüğümüzde, onun sözlerine dikkat etmemiz gerekir. Zira dayının sözleri Hasan Ali’ye ulaşacağı yolda ışık olacaktır.

Hasan Ali Toptaş’ın, hikâye, hayat ve tanrıyı eş tuttuğunu söylemiştik. *Uykuların Doğusu*’nda da durum değişmez. Dayı, tasavvufun tanımladığı Tanrı’yı tasvir edercesine hikâyeyi tarif etmektedir. Hasan Ali’nin “Haydar” adını verdiği, Alaaddin’e benzeyen “şey”in şu sözlerine bakalım: “Bir hikâye sonsuzmuş gibi

görüldüğünde, kendine ulaşmış demektir çünkü. Bu da, az şey değildir hikâye açısından. Bilirsin ne kadar çırpınırsa çırpınsın, kendine ulaşamayan hikâye başka noktalara da ulaşamaz” (131). Hasan Ali bu sözlerin dayısına ait olduğunu söylediğinde Haydar, “[h]ayır, bunlar dayının sözleri değil, dayının ağzından gelip geçen hayatın sözleri” der (131). Bu sözler, Toptaş’ın “hayat-hikâye-Tanrı” eşlemesiyle uyumludur. Hikâye ve hayat, Tanrı ile eş ise, hikâye (Tanrı) hakkında, hayatın (Tanrı’nın) sözlerinin sözcüsü yetkin insan mertebesine ulaşmış bir kişi olacaktır. Dayısı Hasan Ali’ye, “görünmeyeni anlatmak hüner değildir, tam tersine bir çeşit kabalıktır ve ayıptır, görünmeyeni sadece görünür kılacaksın Hasanım Ali” der (213). Burada, hikâye anlatmak, Tanrı’yı anlatmak demekse bunun ancak sezdirilebileceğini, ötesinin bilinemeyeceğini söylemektedir. Zira Affî’nin İbnu’l-Arabî’den aktardığına göre: “Allah’tan başka hiç kimse, sûfî bile, Allah’ı gerçek haliyle (yani O’nun Zâtını) bilmez” (50). Dayı daha sonra sözlerine şöyle devam eder: “[A]kıl insanın en büyük yarasıdır, kalemi eline aldığı anda aman ha ondan uzak dur, fazla sokulma” der (213). Gölpınarlı, “tasavvuf[ta] aklın gerçeğe ulaşamayacağına [...] inanır” demektedir (114–15). Dayının Hasan Ali’ye akıldan uzak durmasını öğütlemesinin de tasavvufta bir karşılığı vardır görüldüğü üzere.

El kol hareketleri zaman zaman “yeryüzündeki hareketleri yönetiyormuş gibi” olan, zaman zaman da “elini dünyanın üzerinde gezdirircesine, geniş bir şekilde sallayan” dayı, Hasan Ali için ulaşılmak istenen noktadır (213–14). Hasan Ali, böyle bir dayıya sahip olmaktan gurur duyar.

[N]e yapıyorsam bu gururdan yayılan ışığın altında bu gururun verdiği güçle yapardım. Senin anlayacağın dayımın var olduğunu düşünmek bile rahatlatırdı beni, tutar, öteki insanlara yeniden bağlardı. Bu yüzden, ne olursa olsun büyüdüğümde tıpatıp ona benzemek ve onunkiler gibi kocaman kahkahalar atarak bulunduğum her yere neşe saçmak isterdim” demektedir (215).

Hasan Ali'nin bu sözleri bir müridin şeyhine duyduğu saygı ve sevgi şeklinde okunabilmektedir.

Şimdi, *Uykuların Doğusu*'nda, Hasan Ali'nin dayısının anlattığı hikâyelerde ne gibi bir evren tasarısı olduğuna bakılacak olursa, dayımın kişiliği ile örtüşür biçimde “tuhaf” ve “komik” sayılabilecek hikâyelere rastlanmaktadır. Radyoevindeki adam, kendisine iş verilmesi için o kadar uzun zaman bekler ve işinin başına gelebilmek için o kadar çok uğraşır ki, sonunda kuyruğu çıkar sözgelimi. Cebrail dede, hayalî bir kuş uğruna, Çingenelerin, etraftaki insanların alay konusu olur. Ayrıca yıllarca her gece, Hasan Ali'nin babasını evin etrafında kuşu bulması için koşturur. Nihayetinde de o kuşun düşüncesiyle ölür.

Hasan Ali'nin kâtipliğini yaptığı hikâyelerin içinde dinî göndermeleri olan hikâyeler de yer almaktadır. Bunlardan biri, “haziran sopası”dır örneğin. Haziran sopasını şu şekilde anlatır sahibi:

[K]imi zaman Kudüs'e, kimi zaman Mekke'ye, kimi zaman da Kahire'ye yakın bir yerde ancak bin yılda bir yetişmiş bu haziran.

[...] Tevatürler tevatürü bir şeydi. İnsanı alıp her yere götüren, insanı alıp her yerden getiren bir şeydi. Dağın taşın, kurdun kuşun şeklini şemailini çizen ve onların ruhuna ruhundan ruh üfleyen bir şeydi. Aklı içine alıp aklın dışında kalan bir şeydi. Oluru olmaza, olmazı olura bağlayan ve tutup bunları birbirine çeviren bir şeydi. Hatta, bir çeşit lüzumsuzluk gibi görünmesine rağmen, elzem olan her şeyden daha elzem bir şeydi. (59–60).

Görüldüğü üzere, “haziran sopası”, daha sonra öğrenileceği üzere, insanları düzene sokan bir caydırıcı görevi de gördüğü ve kutsal şehirlere yakın yerlerde yetişerek tıpkı dinlerin vaat ettiklerini yerine getirdiği için, onun bir tür din olduğu yorumuna ulaştırmaktadır.

Bir diğer dinî gönderme de, radyoevindeki adamın okuduğu kitapların içindeki hikâyelerde yer almaktadır. Hikâyeye göre, uzak diyarlardan insanlar akın akın gelip kuyuların ağızlarına kulaklarını dayarlarmış. İşittikleri sözler karşısında da çılgına dönenler, korkusundan “tabanları yağlayıp kaçanlar”, sevinçten delirenler olurmuş. Radyoevindeki adam da bu insanlarla birlikte, o hikâyelerin içinde “belki bir gün paha biçilmez bir cümle fışkırır da hayatın sırrı açıklanır diye” yıllarca beklemiş (88). Bu hikâyeye, tasavvufla da ilişkilendirilebilecek efsanevi bir hikâyedir. Şöyle ki, “Hz. Muhammed’den Tanrısal sırları öğrenen Ali, öğrendiklerini içine sığdıramamış, bunları söylemek için yanıp tutuşmuş. Ama kimseye söyleyemediği için gidip boş, kullanılmayan bir kuyuya söylemiş” (Atilla Özkırımlı 987).

Görüldüğü gibi, içinde bulunduğumuz evrende dinlediğimiz efsaneler, hikâyeler

kurmaca düzenin içinde de yer alabilmektedir. Böylece Tanrı'nın evreni ile “anlatıcı”nın evreni arasında birebir ilişki kurulmaktadır.

Uykuların Doğusu'nda, dedelerin hikâyelerinin kesişmesi ve sonrasında bu iki adamın dünür olmasıyla hayatın tesadüflerine vurgu yapan bu anlatının içine giren hikâyeler ile de evrenin masal ve efsane ile kaynaşan düzeni kurulmaktadır. Romanın ancak sonunda anlatılabilen hikâyesinde, dayının sırf bedenden ibaret kalması ve bir silindir gibi çocukların oyuncağı olması ile de, dünyanın şekline ve düzenine ironik bir vurgu yapılmaktadır.

Hasan Ali ise, pencereden dışarı baktığında şehrin içinde sürekli bir karmaşa görür. İnsanlar takip edilemez biçimde telaşlı hareket etmektedirler. Bir olaya ya aynı anda tepki vermekte ya da hiç tepki vermemektedirler. Patlamalar olur caddede, izdihamlar yaşanır, “çıplak ayaklı yoksul çocuklar”, “hırpani kılıklı adamlar”, “kara kuru bir kadın” ve “iki büklüm olmuş ak sakallı bir ihtiyar” manavın havaya doğru fırlattığı birkaç elmayı kapabilmek için birbirlerini ezerler (32–33). Burada Hasan Ali, bu hikâyeyi kurarken “şefkate, merhamete ve iyiliğe” dair bir hikâye kurmak niyetindeyken, pencereden gördüğü yoksul insanlar onun hikâyesini ele geçirirler.

Gar binasına bakınca tanklar, cipler, “donuk yüzlü askerler” görür Hasan Ali. Caddedeki kalabalığın içinden “çember sakallı bir adam” çıkar ve hızlıca gidip bir kadını saçlarından sürüklemeye başlar. Arada dönüp kadını tekmeler bu adam ve sonra dönüp kadına tükürür (205).

Kısacası Hasan Ali, bu görüntülerin arasından kurtulup da kendi evrenini yaratamamaktadır bir türlü. Bu yüzden, dayısının şen şakrak evrenine sığınmayı tercih etmektedir.

Sonuç olarak, Hasan Ali Toptaş romanlarında, tasavvuftaki yetkin insan'a tekabül eden "anlatıcı" vardır ve bu anlatıcı bazen yazar da olur ve tıpkı tasavvuftaki Tanrı'nın kurduğu gibi evrenler kurmaktadır. Bu evrenler bazen Tanrı'nın evreni ile birebir örtüşür, bazen kıyaslanır bazen de o evrene benzemeye çalışır.

SONUÇ

Bu çalışmada, Hasan Ali Toptaş romanlarında yer alan döngüsel yapının dinamiklerini tespit etmeyi ve bu yapının ne tür bir anlamı olabileceğine dair bir okuma önerisi sunmayı hedefledik.

İlk bölümde söz konusu döngüsel yapının nasıl kurulduğunu ve bu yapıdan kaynaklandığını düşündüğümüz “belirsizlik” mefhumunu araştırmaya çalıştık. Burada Umberto Eco’nun “açık yapıt” olarak tanımladığı metinlerin Toptaş romanlarına da uygun özellikleri nedeniyle Eco’nun söz konusu metinlerin özellikleri üzerine yaptığı tespitlerden ve Michel Butor’un, “roman” türünü bir araştırma alanı olarak görmesinin yine Toptaş romanları için de geçerli olmasından ilham alarak Butor’un görüşlerinden yararlandık.

İlk olarak romanların teknik yapısının ana hatlarını belirledik. Buna göre, yazarın *Sonsuzluğa Nokta* adlı romanının döngüsel yapıdan ayrı durduğunu, *Gölgesizler*, *Kayıp Hayaller Kitabı* ve *Bin Hüzünlü Haz*’ın helezonik, *Uykuların Doğusu*’nun ise dış yapısı itibariyle dairevi bir yapıya; ancak hikâye adalarının helezonik yapılara sahip olduğunu açıkladık. Bu yapıların da mitolojik bir simge olan “Uroboros” ile örtüştüğünü ileri sürdük. Daha sonra, Hasan Ali Toptaş romanlarının

postmodern edebiyata dâhil edilebilmesi sebebiyle bu alanın ana kurgu eğilimi olan “üstkurmaca” unsurları tespit etmeye çalıştık. Burada yazarın diğer romanlarından ayrı tuttuğumuz *Sonsuzluğa Nokta*’da da söz konusu ögenin varlığını gözlemledik. Ardından, postmodern edebiyatın uçlarda gezinen bir anlatı biçimi olmasının verdiği güvenle, Hasan Ali Toptaş romanlarında yer alan “üst üste gelme”, “belirsizlik” ve “kendi etrafında dönme” durumlarının kuantum fiziğindeki “üst üste gelme ilkesi”, “belirsizlik ilkesi” ve “spin” ile ilişkilerini açıklamaya çalıştık. Böylece, *Sonsuzluğa Nokta* dışındaki tüm romanların söz konusu disiplinin “belirsizlik ilkesi” ile koşutluk içerdiğini, *Gölgesizler*, *Kayıp Hayaller Kitabı*, *Bin Hüzünlü Haz* ve *Uykuların Doğusu*’da “üst üste gelme ilkesi”nin, *Uykuların Doğusu* ve *Sonsuzluğa Nokta*’da, “spin” ilkesinin varlığını açıklamaya gayret ettik.

Tezin ikinci bölümünde de, ilk bölümden edindiğimiz veriler ışığında, Toptaş romanlarındaki döngüsel yapının “ebedî döngü”ye işaret ettiğini ve bunun ne gibi bir anlamı olabileceğini araştırmaya çalıştık. Burada, Toptaş romanlarının, Umberto Eco’nun “açık yapıt” diye adlandırdığı yapıtlar arasında konumlanabilmesinden, bu yapıtların da sınırsız okunabilme olanağını bünyesinde barındırmasından feyz alıp, Toptaş’ın romanlarındaki mistik göndermeleri de hesaba katarak, “tasavvuf”un verilerinden yararlanan bir okuma önerisi sunmaya çalıştık. Burada bir de, yazarın, “Tanrıyı, hikâyeyi ve hayat”ı birbirinden ayrı görmemesinin, annesini Şehrazat’a, babasını Beckett’e benzettiğini söylediği sözlerinin altında yatan iki ayrı uçların bileşkesi olduğu düşüncenin de bizi bu okumaya yönlendirdiğini söylemekte fayda var.

Bu okumaya göre Toptaş, romanlarında “ebedî döngü” aracılığıyla bir evren kurmaktadır. Bunun tersi de doğrudur: Toptaş romanlarındaki kurulan evren “ebedi döngü”ye işaret etmektedir. Bir döngüsellikten bahsedildiği vakit, böylesi ikili düşünme biçimlerinin varlığı su götürmez bir gerçektir, zira döngünün yönü belli değildir. Buradan elde ettiğimiz verilere göre, *Bin Hüznü Haz*’da evren tasarılarının sınırsızlığının vurgulandığı, *Gölgesizler*’de Tanrı’nın kurguladığı evren ile “yazar-anlatıcının” kurduğu evren arasında birebir mütakabiliyet ilişkisi olduğunu, *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda, Tanrı’nın kurduğu evren ile “yazar-anlatıcının” kurduğu evrenin kıyaslamasının yer aldığı, *Uykuların Doğusu*’nda ise, “anlatıcının”, “aktaran” kişi olması dolayısıyla Tanrı’nın evreni gibi bir evrenin kurulamayışının anlatıldığını gözlemledik.

Son olarak da, Toptaş’ın romanlarındaki “yazar-anlatıcı”nın bu döngüde ne gibi bir konumu olduğunu sorduk. Araştırmalarımız bize, tasavvuftaki “yetkin insan”ın, tıpkı Toptaş’ın “yazar-anlatıcıları” gibi evren kurabilme yetisine sahip olduklarını gösterdi. Buna göre, *Bin Hüznü Haz*’daki “yazar-anlatıcı” yetkin insan mertebesine ulaşmış; ancak sınırsız evren tasarılarından herhangi birini henüz seçmemiştir. *Gölgesizler*’deki “yazar-anlatıcı” tam bir olgunluğa erişmiş durumdadır ve kendi kurduğu evrende de “yetkin insan” mertebesine ulaşmaya çalışan birini kurgulaşmıştır. *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda da, kendi kurduğu evren ile Tanrı’nın kurduğu evreni kıyaslayan “yazar-anlatıcı”, Tanrı’ya ulaşmaya çalışan bir sâlik kurmuştur. *Uykuların Doğusu*’nda ise, “yazar-anlatıcı” değil, yazar anlatıcının

“şeyh”i konumuna eş bir biçimde kurulan “dayı”, “yetkin insan” mertebesindedir ve romanın gizil anlatıcısı da yine odur.

Sonuç olarak, Hasan Ali Toptaş romanlarının çok yönlü okumalara açık yapısı, döngüsel biçimde kurgulanmış olmasından ileri gelmektedir ve bu yapı devingen bir özellik gösterdiğinden “görelî” yorumlara / okumalara olanak tanımaktadır. Bu çalışmada elde edilen veriler, mistik bir açıdan bakmanın açıklayıcı olduğunu göstermektedir. Ve hemen belirtmek gerekir ki, bu okuma biçimi Toptaş romanlarının yalnızca bir yönüne ışık tutabilir.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Afifi, Ebu'l-Alâ. 2004. *Tasavvuf: İslâm'da Manevi Hayat*. Ekrem Demirli, Abdullah Kartal, çev. İstanbul: İz Yayıncılık.

———. 1975. *Muhyiddîn İbnu'l-Arabî'nin Tasavvuf Felsefesi*. Mehmet Dağ, çev. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.

Ana Britannica: Genel Kültür Ansiklopedisi. 2005. İstanbul: Ana Yayıncılık. C. 11.

Aslan, Pelin. 2004. "Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarındaki 'Arayış'ın Postmodern Yüzü". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Butor, Michel. Şubat 1991. *Roman Üstüne Denemeler*. Mehmet Rifat, Sema Rifat, çev. İstanbul: Düzlem Yayınları.

Waugh, Patricia. 1995. "What is Metafiction and Why Are They Saying Such Awful Things About It?" Der. Mark Currie. New York: Longman Yayınları.

Ecevit, Yıldız. 2004. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

———. "Yok Olmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik". *Varlık* 1182 (Mart 2006): 43–48.

Eco, Umberto. 1992. *Açık Yapıt*. Yakup Şahan, çev. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- . 1996. *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Kemal Atakay, çev. İstanbul: Can Yayınları.
- Eliade, Mircea. 1991. *Kutsal ve Dindışı*. Mehmet Ali Kılıçbay, çev. Ankara: Gece Yayınları.
- . 1992. *Ebedi Dönüş Mitosu*. Ümit Altuğ, çev. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Erdem, Hüsamettin. 1990. *Bir Tanrı-Âlem Münasebeti Olarak Panteizm ve Vahdet-i Vücûd*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. Mayıs 2000. *Tasavvuf*. İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Jung, Carl Gustav. Ekim 2005. *Dört Arketip*. Zehra Aksu Yılmaz, çev. İstanbul: Metis Yayınları.
- Koç, Yalçın. “Kuantum Felsefesi”. *Bilim ve Teknik* 326 (Ocak 1995): 22–29.
- Kundera, Milan. 2005. *Roman Sanatı*. Aysel Bora, çev. İstanbul: Can Yayınları.
- Lucy, Niall. 2003. *Postmodern Edebiyat Kuramı*. Aslıhan Aksoy, çev. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Meydan Larousse: büyük Lugat ve Ansiklopedi*. 1972. İstanbul: Meydan Yayınları, C. 11.
- Özkırımlı, Atilla. 2004. *Türk Edebiyatı Tarihi (ansiklopedik)*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, C. 1-2.
- Saybaşılı Sevgi. 2006. “Zaman Algısı ve Romana Yansıması”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi.

Schimmel, Annemarie. Ekim 2001. *İslamın Mistik Boyutları*. Ergun Kocabıyık, çev. İstanbul: .Kabalıcı Yayınevi.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. Eylül 2000. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları.

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

———. Nisan 2007. *Gölgesizler*. İstanbul: Doğan Kitapçılık.

———. Kasım 1999. *Kayıp Hayaller Kitabı*. İstanbul: Adam Yayınları.

———. Ekim 2007. *Bin Hüzünlü Haz*. İstanbul: Doğan Kitapçılık.

———. Eylül 2005. *Uykuların Doğusu*. İstanbul: Doğan Kitapçılık.

———. Ekim 2007. *Harfler ve Notalar*. İstanbul: Doğan Kitapçılık.

———. “Sessizliğin Ustasından Ses Geldi”. Söyleşiyi yapan: Can Bahadır Yüce. *Zaman* (20 Eylül 2005): 15.

Turgut Sadi, Yusuf İpekoğlu. “Kuantum Fiziğinin Garip Söylemleri”. *Bilim ve Teknik* 395 (Ekim 2000): 46–49.

Türkçe Sözlük. 1988. 8. baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. C. 1–2.

Yeral, Önder. 2006. “Hasan Ali Toptaş’ın ‘Gölgesizler’ Romanı ve Olanaksızlık”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi.

ÖZGEÇMİŞ

Elif Türker, 1983 yılında Kars'ta doğdu. 2001 yılında Ankara Kaya Bayazıtöğlü Lisesi'nden, 2006 yılında Gazi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. 2004-2006 yıllarında *Kaçak Yayın* dergisinde yazarlık yaptı. 2006 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans çalışmalarına başladı. İlgi alanları arasında, edebiyat kuramları ve roman yer almaktadır.

