

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ROMAN ANLAYIŞI ÜSTÜNE ELEŞTİREL BİR BAKIŞ

Tacim ÇİÇEK

Özet: Hasan Ali Toptaş "dil"i bir amaç olarak görmektedir. Bu yüzden "dili" titizlikle kullanır. Romanın dili benzersizdir. Sık sık inceler ve dokur. Ancak Hasan Ali Toptaş'ın bu işçiliği ve titizliği yanlış yerde kullandığını düşünüyorum. Bu yüzden özgünlüğünü kaybetmektedir. Postmodern söylemin özüne uygun "dilcilik", yapısalcılık ve biçimcilik hatalarını da beraberinde getirmektedir. Bu çalışmada, Hasan Ali Toptaş'ın roman anlayışına eleştirel bir bakış ele alınacaktır.
Anahtar Kelimeler: Hasan Ali Toptaş, Roman, 'Gölgesizler'.

CRITICAL OVERVIEW OF NOVEL UNDERSTANDING OF HASAN ALİ TOPTAŞ

Tacim ÇİÇEK

Abstract: Hasan Ali Toptaş sees "language" as a goal. That's why he uses "language" meticulously. The language of novel is unique. He scrutinizes and weaves often. However, I think Hasan Ali Toptaş is using this workmanship and meticulousness in the wrong place. That's why it loses its originality. "Linguism" in accordance with the essence of postmodern discourse brings with it the errors of structuralism and formalism. In this study, a critical overview of novel understanding of Hasan Ali Toptaş will be discussed.
Keywords: Hasan Ali Toptaş, Novel, Shadowless.

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ROMAN ANLAYIŞI ÜSTÜNE ELEŞTİREL BİR BAKIŞ

Tacim Çiçek



*E*n sonda söyleyeceğimi ta baştan söyleyeyim: Amacım bağcı dövmek değil. Yazdıklarım bencedir, fakat asla bencilce düşünceler değildir. Çünkü bizi biz yapan özelliklerimizden biri de kendi bildiğimizden şaşmamaktır.

Fethi Naci, Yıldız Ecevit, Semih Gümüş, Gülay Talaslı, Şükrü Erbaş, Aydın Şimşek (kuşkusuz başkaları da yazmıştır, ben yazılarını okuduklarımın isimlerini vermekle yetindim, bu biline), Hasan Ali Toptaş için yazarlardan birkaçı. Bu yazar, şair ve eleştirmenlerin içinde postmodernizme taraf olan da var, olmayan da. Geçmişte Hasan Ali Toptaş'ı kaale almayanların, onunla ilgili ortak düşüncesi şu tespit: "Yüzyılın son çeyreğindeki Türk edebiyatının birkaç kilometre taşından biri. O bir kurgu/dil sanatçısı, ödün vermez bir biçim ustası, yirminci yüzyıl edebiyatının vardığı çizginin uçlarında dolaşıyor." (Yıldız Ecevit) Bazı eleştirmenler, birçok postmodern öyküyü, romancıyı, yazılarıyla yerden yere vururken, aynı eleştirmenler Hasan Ali Toptaş'ın bu yönünü görmezlikten geldiler. Örneğin Fethi Naci'nin Orhan Pamuk için söyledikleri ve yazdıkları.

"Ben yazdığım her cümlemin üzerinde titreyen bir yazarım. Zor yazan ve yazdığım beğenmeyen birisiyim. Dil, araç değil, amaç benim için." diyen Hasan Ali Toptaş'ı ta Yazıt dergisi sürecinden tanıyorum. Sıkça olmasa da görüşüyoruz. Yazdıklarından ve hakkında yazılanlardan edindiğim sonuç şu: Hasan Ali Toptaş kendisinden kopuyor. Onca güzel öykünün ve bir çocuk romanının yazarı değil sanki. Şimdi eleştirmenler için yazıyor düşüncesindeyim.

Hasan Ali Toptaş, kendisiyle ilgili çok şeyin altını çiziyor. Fakat yazı çerçevesinde söylediklerinin hepsi gerekmiyor bize. Yalnız gerekenlerden biri şu: "Asıl yazılması gereken köy ya da kent değil." Oysa yazdığı romanların konuları köy, kasaba, bozkır ve az biraz da kentler. Buraları unutamıyor. Kendisinin kökleri buralarda... Üstelik de kökleri çok derinde. Bu yüzden

buraları yok sayamıyor. İnsan kendisinden kaçamaz çünkü. Daktilonun/ bilgisayarın başına geçince gerçek kendisi oluyor/muş. İnsanların arasında, kent sokaklarında, caddelerinde, işyerlerinde, en naif toplantılarda bile yaşam soluyamıyor. Kaçmak istiyor. Bunalıyor. İnsani şeylerin hemen hemen hepsi kâbus / müş. Her şeye sırt çevirmiş. Kaçmak istediği yerlerde soyut bir zırhla dolaşiyor, zorunlu olduğu vakit. Soyut ve görünmez zırhın içinde kendisine özgü gülümseme ve bakışıyla aramızda bir rüyadaymış gibi yaşıyor. Hasan Ali Toptaş mı yaşadıklarımıza ait, yoksa bizler mi onun rüyasal gerçeğine aidiz kestirmek zor. Fakat bu zırhın sayesinde günlük yaşamını kotarıyor, en azından bunu biliyoruz. Şatosuna (evine) dönünce zırhından çıkıyor ve özlem duyduğu yaşamı yazarak soluyor. Zırhı ile aramızda dolaşan Hasan Ali Toptaş sanal, mekânında kendisiyle başbaşaiken gerçek. Yazdığı "roman"lar ve yazacakları böylesi karmaşık bir yaşamın sonuçlarıdır. Bu yüzden "amaç"ının da aracı "dil"dir.

"Gölgesizler" çıktığında; "Romadaki köyde imam var, muhtar var, ama neden öğretmen yok" diye soruldu. Ben şaşırđım tabii. "Gölgesizler'e bir zamanların "köy romanı" şablonuyla yaklaşılmasına ve en önemlisi de yaşamsal gerçeklikle yazınsal gerçekliğin birbirleriyle karıştırılmasına üzüldüm." diyor Hasan Ali Toptaş. Aslında (Damar, 60. sayı, Mart 1996'daki "Gölgesizler'in Üstüne Bazı Tespitler ya da Gölgesizler'in Anatomisi" başlıklı yazım.) "Gölgesizler"le ilgili tespitlerime gönderme de içeriyor bu sözler. Bir kere, "yazınsal gerçeklik ile yaşamsal gerçekliği" birbirine karıştırmadım ve asla karıştırmam. Ve "Gölgesizler"e de sonraki romanlarına da bir zamanların "köy romanı" şablonuyla yaklaşmadım. Fakat Hasan Ali Toptaş köy romanı yazıyor. Köylülüğü işliyor. Yalnız yapıtları hiç mi hiç klasik "köy romanları" değil tabii. Günümüzün köylülerini/köylülüğünü yazmıyor Hasan Ali Toptaş. O, 1950'lerin köylerini, köylülüğünü, kasabalarını, o dönemin yaşanmışlıklarını yazıyor, fakat postmodernce. Biçimi, kurgusu çok çok farklı olmasına karşın, Hasan Ali Toptaş yazdıklarıyla kendisinden ve gerçekliklerinden kaçamayacağını, kaçılmayacağını kanıtlıyor. O modern bir köy romancısı. *Gölgesizler, Kayıp Hayaller Kitabı, Bin Hüznü Haz, Sonsuzluğa Nokta* seçimine uygun. Çünkü, onun postmodern yazar olarak işi, "eski, çok eski, çok çok eski hikâyeleri yeniden kaleme" alarak "haz" vermektir. Okuyucuyu keyiflendirmektir. Kuşatılmış gerçekliklerden ve siyasal acılardan uzaklaştırmaktır. Biraz abartılı olacak belki, fakat okulsuz, yolsuz, ışısız, televizyonsuz, cep telefonsuz köy / kasaba kalmamışken, o çocukluğunun bunlarsız köyllerine, kasabalarına takılmış kalmış. Batı'ya giden bir gemide, o durmadan Doğu'ya koşuyor.

Kurmacayı sevmek, biçimi önemsemek bir tavidir, bir bilinç birikimi sonucudur, hatta sanatsal bir taraflılıktır denilebilir. İçine doğduğumuz koşulların hepsi, “benim derdim sadece öykü / roman yazmaktır” gibi gerekçeleri yadsıyor ve yüzümüze haykırıyor. Biçim ve kurgu sınıfsaldır. James Joyce, biçimi, öykünün önüne ve üstüne çıkarmıştır. Çünkü postmodernist romanlarda roman ile gerçeklikler arasında ilişki yalnızca hayaldir. Bu yüzden aslanan “tip” değil “dil”dir. Hasan Ali Toptaş’ın, M. Makal’dan F. Baykurt’a kadar onlarca “köy romancısı”ndan farkı, kullandığı biçim / kurgu ve dil’dir. Yoksa yazdıkları konu açısından kanıksadığımız köy romanlarından farklı değildir. Olay, kişi / ler, izlek açısından Hasan Ali Toptaş, söylediğim gibi “köy romancısı”dır.

Hasan Ali Toptaş’ın Romanları

Kayıp Hayaller Kitabı, kahramanları farklı, fakat konu açısından birbirinin tekrarı iki öyküden oluşuyor. 1, 3, 5, 7, 11, 13. bölümlerin (ki buna 10 da dâhil) anlatıcısı bir çocuktur (Hasan). Anlatılan ise Kevser ile Hidayet’in trajik ve dramatik ilişkisi / hayatlarıdır. Mekân: Orman köyü ve kasaba... 2, 4, 6, 8, 9 ve 12. bölümlerin anlatıcısı bir ihtiyardır. Anlatılan Elif ile Hicabi’nin öyküsüdür. İnsanlar, birbirlerinin hayatlarını sürdürdüklerinden, her iki öyküdeki kahramanlar (“Kevser ile Elif”, “Hidayet ile Hicabi”) tuzak kurgu gereği kimi zaman yer değiştirirler, kimi zaman da ayrı düşerler birbirlerinden. İçice geçirilen öyküler kurgunun gereği olarak karmaşık bir sarmal oluştururlar ve böylece olay / öykü ögesini okurdan uzaklaştırırlar. Yaşanmış olaylardan kotarıldığını düşündüğüm bu anlatı / öykü bir kaosa dönüştürülmüş.

Hasan Ali Toptaş, kurgu açısından kendisini yineliyor. Tuzak kurgu tekniğini ve birbirinin tekrarı iki öyküyü içice geçirip bir bütünlük yaratmayı *Gölgesizler’* de olduğu gibi bu yapıtında da kullanmış. *Gölgesizler* ile *Kayıp Hayaller Kitabı* birlikte okunduğu zaman birçok benzerliğin olduğu hemen fark edilecektir. Her iki yapıtın da öyküleri, sondan başa doğru kurgulanmıştır. *Kayıp Hayaller Kitabı*, hayatlarını kendi istekleri dışında, başkaları için sürdürmek zorunda kalan, kendileri için hiçbir şey yapmadıklarından her zaman kaybeden ve bu yüzden acı çeken sıradan insanları anlatıyor. “Kevser ve Hidayet, Elif ile Hicabi” ve diğerleri hayatlarını acı sona götüren koşullara, olaylara ve kişilere karşı tepkisiz, güçsüz ve teslimiyetçi insanlardır. Sözün özü, kadercidirler. *Bin Hüznünlü Haz’ın* yazınımızda bir atlama taşı olduğu savlanıyor. Bu savın nesnel olmadığını düşünüyorum ve söylüyorum. Öznel ve kasıtlı bir sav bu. Bir kere, iddia edildiği gibi kahramansız (karakter) ve hikâyesiz değil.

“Kahraman”ı da “hikâyesi” de var. Hasan Ali Toptaş’ın gelecek duygusunu kaybetmiş, kaderci, teslimiyetçi kahramanları, yaşadıkları ortamların sonucu olarak böyle değiller. Aksine yazarın yaşadığı (bilincinde duyumsadığı) gerçekliklerin sonucudur. Bu romanın kahramanı, en iyimser bir söyleyişle (Alaaddin) “yazarın kendisinden soğurduğu” bir kahramandır. Yani içsel bir kahraman... İçsel dünyasında gerçekliği yaşarken, toplumsal yanı sanal bir dünyanın gerçekliğini okura dayatan bir kahraman... Gerçekten yaşadıkları mı düş, yoksa yazdıkları mı gerçek ya da düşler mi gerçek. Ayrımında olamayacağınız bir sarmallık *Bin Hüzünlü Haz*. Bunların hepsi Hasan Ali Toptaş’ın içine doğduğu kültürün, içinde yaşadığı verili dilin olanaksızlığından çok, kendisinin gerçekliklerden kaçmaya çalışmasının dillendirilmesinden başka bir şey değil. Bu yüzden okurken, “elle tutulur bir hikâye mi?” diye kendime sormadan edemediğim ve her okuyanın da sormadan edemeyeceği (en azından böyle bir soruyu) kanısındayım.

Bin Hüzünlü Haz’ın 1. bölümü, nerede olduğu bilinmeyen kahramanın konuşmasından oluşuyor. Kahramanın Alaaddin, bu konuşmanın da ona ait olduğunu öğreniyoruz sonraki bölümlerde. Hasan Ali Toptaş’ın roman kurgusu bu yapıtında da karşımıza çıkıyor. Aynı kurgu *Kayıp Hayaller Kitabı* ile *Gölgesizler*’de de var. Çok az bir farklılıkla. Bu kurguyu bırakmıyor, bırakmıyor belki de. *Bin Hüzünlü Haz*’da, kayıp Alaaddin’i arayan kadının bir mezar başında olduğunu, anlattığının başından sona kadar yaşanılanları (bu kadının) anımsadığını ve içinden geçirdiğini, geriye dönüşlerle Alaaddin’i (okura) tanıttığını görüyoruz. Biçemden dolayı hiç de önemsenmeyen özün çok çok geride kaldığını anlamak güç değil. Okurda, yeni olmayan idealist söylemleri süsleyerek vermenin şaşkınlık yaratmaya dönük olduğunu söyleyebiliriz. Okur, bilmeceli tuzak kurgu labirentinde kendisini bulmaya çalışır Alaaddin’in peşine takılır. Yaşadığı zamanla sınırlı olmayan Alaaddin geçmiş, şimdiyi ve geleceği bir bedende sürdürür. Aynı özelliklere sahip mekânlarda, aynı özellikteki insanlarla birlikte tarih içinde gezinip durur. Okur, kurgu labirentinden ancak kendi çabasıyla kurtulur. Alaaddin’i orada bırakır. Herkesin ve her şeyin yaşadığı zamanla sınırlı olmadığı bu anlatıda (romanda) bir yandan yıkılan, bir yandan yeniden yapılan yerleşim yerleri, ölen ve çoğalan insanların birlikteliği içiçe geçmiş zamanlar, anlatılar ve olaylar örgüsü boğar okuru. Bin bir Gece Masalları ile Tinerici Çocukları, cop yağmuruna tutulan göstericileri, kayıp çocuklarının fotoğrafları ile dolanan anneleri, zaman/mekân kavramı dışında yan yana vererek idealizmi dayatmaktan başka bir çabası yok Alaaddin’in ve dolayısı ile de yazarın.

Bin Hüzünlü Haz, için “kendini yazacak okuru arayan roman” deniliyor. Hayır. Böyle bir iddia hem nesnel değil hem de yeni değil. Ferit Edgü, birçok kitabında öyküleri için, bu söylemi daha derinlikli olarak belirtmiştir. Bu bakımdan Amerika’yı yeniden keşfetmenin kime ne yararı olabilir. Özlediği suçluluğa ulaşamayan ve kendi kendini arayan Alaaddin beş bölümde aranır. Altıncı bölümde arayışın yönü değişir. Kanıksadığımız masalların atmosferinde orman yolculuğu başlar. (Oduncunun Çocukları, Kırmızı Başlıklı Kız, Kırk Haramiler, Bin bir Gece Masalları’nı Şehrazat anlatır. Don Kişot, Gregor Samsa ile karşılaşır.) Bu bölümü, Hasan Ali Toptaş’ça postmodernizmdir. “Ormandan ancak romanın içindeyken, dışını hayal ederek çıkabileceğimi düşündüm.” diyen Hasan Ali Toptaş, okuru bozkıra çeker. Geçmiş ile şimdi, şimdi ile gelecek, geçmiş ile gelecek birliktedir, uygarlıklarıyla, insanlarıyla, yaşamışlıklarıyla. Birbirinden habersiz iççe ve yan yana. Ölümsüz ölüdür Alaaddin. Ölür ölür dirilir. Sondan başa bölüm bölüm okunduğunda kendinden kopuşlar taşıyan bir roman olduğu görülecektir.

Hasan Ali Toptaş, “dil”i amaç görüyor. Bu yüzden “dil”i titizlikle kullanıyor. Roman dili kendine özgü... Roman için önce sözcük seçiyor. Sözcükleri nerede, nasıl, ne için ve neden kullanacağını planlıyor. İğneyle kuyu kazıyor. İnce eleyip sık dokuyor. Bence Hasan Ali Toptaş bu işçiliğini ve titizliğini yanlış yerde kullanıyor. Bu yüzden de özgünlüğünü yitiriyor. Postmodern söylemin özüne uygun “dil”cilik, yapısalcılık, biçimcilik, şekilcilik yanlışlarını da beraberinde getiriyor. *Bin Hüzünlü Haz* ile *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda, ritim oluşturmak, tümceleri şiirselleştirmek yüzünden dilsel hatalar yapıyor Hasan Ali Toptaş.

Sözcüklerle sözcüklerin, tümcelerle tümceler arasında bağ kurmak için yerli yersiz “gene, ikide bir, ben, derken, de, da, öyle ki, öyleyse...”ler, aynı paragraflarda defalarca kullanılıyor. Böylece yanlış tümceler oluşturulmuş oluyor. Kahramanları için kullandığı “birisini” yerine de birkaç yerde “biri” sözcüğünü yazmış olması, Hasan Ali Toptaş’ın roman tekniğinin bir sonucudur. Çünkü, “dil”sel kaygı elbette ki önemlidir, gereklidir, ama postmodern söylemin tekniği gereği de süslü, ağıdalı tümceler için söylediğim olumsuzluklar kaçınılmazdır. Hele hele *Kayıp Hayaller Kitabı*’ndaki gaz lambası alevinin oluşturduğu ‘gölgelerle ilgili tümceler, asla Hasan Ali Toptaş’a göre değildir,

Hasan Ali Toptaş’ın kendisi olması çabası, kendisini sorgulamasından ve yazdıklarını yeniden gözden geçirmesinden geçiyor.

Gölgesizler” Üstüne Bazı Saptamalar ya da “Gölgesizler”in Anatomisi

İlk kez İngiltere’de ve 18. yüzyılda ortaya çıkan roman, sözcüğün tam anlamıyla ‘özgün’ bir yaratıydı. O zamandan bu zamana dek yapılagelen bütün değişimler sanatı da etkiledi. Ama sanatta yapılan devrimler yine de ‘roman’ sözcüğünün genel tanımını değiştirmede. Yani ‘roman’ sözcüğü; hepimizde özdeş beklentiler yaratan bir yaratı olarak kalabildi. ‘Yenilikçi’ yaratıların varlığını yadsımadan söylüyorum bunu. Roman, yaşamın ya da yaşam kesitinin bir yansımasıdır, kopyasıdır. Akıcı, anlaşılır ve estetik olmalıdır. Kurgusu da ‘özgün’ ve sağlam olmalı. Okuyanda değişik düşünceler ve birikimler yaratmalıdır. Duyularla algılayabileceğimiz somut gerçeklikleri, zihinsel ve içsel gerçeklikleri de yansıtabilmelidir.

Buraya kadar söylediklerime uygun düşen 19. yüzyıl Batı romanları bireysel gerçeklikleri öne çıkarmışlardır, ama toplumsal gerçeklikleri de geri plânda vermeyi gözardı etmemişlerdir. Gerçekçi olmakla gerçek yaşamı ‘ayna’ gibi yansıtmakla övünmüşlerdir, bu dönem yazarları. Ama Rus romanında ise toplumsal gerçeklikler öne çıkarılmıştır. Rus romanı, Batı romanları, Anglo-Amerikan vs. romanları her iki örnek açısından oldukça zengindir ve sanıyorum onun okuyucuları da bu romanlara uzak değillerdir. Bu yüzden örneklendirmiyorum.

Romanın kuramsallaşmış biçimsel gerçekliğine ilk başkaldırı Virginia Woolf’tan gelmiştir. Woolf’a göre, gerçekler yalnızca bir yarılsamanın sonucudur. İnsanın aklında canlandırdığı gerçeklikler net olmadığı gibi sürekli bir değişim içindedir. Algılananın gerisindeki gerçeklik, yanılığımızın yüzünden bilinmiyor. İşte bundan dolayı onda tam bir gerçeklik ve kişilik anlayışı yoktur. Yukarıda özetini verdiğim ‘klasik roman’ın zaman, mekân ve fiziki kişilikler tersyüz edilir. (Örneğin belleğimize kazılan bir ‘Zorba’ söz konusu edilmez.) Önemli olan ‘dil’i kullanarak varolmak ve yaratmaktır. Woolf, bu bağlamda ‘bilinç akımı yöntemi’ ile ‘sembolizm’i kullanır.

Proust, Woolf, Joyce, Beckett gibi ustalar, başlangıçta bir çeşit ‘deneyci’ roman sayılan bu akımın en yetkin ürünlerini vermişlerdir. Günümüzde ise Batı’da Anglo-Amerikan Güney Amerika’da vs. bu akım her alanda kendini yaygınlaştırmış ve ülkemizde de karşılığını bulmuştur. Özellikle James Joyce, biçimi öykünün önüne ve üstüne çıkarmıştır. Çünkü yukarıda açıkladığım ‘klasik roman’da mutlaka bir öykü vardır ve aslolan da budur. Bu öykünün başlangıcı, gelişimi ve sonucu olmak zorundadır. Ama ilk başta ‘deneyci’ olan bu ‘yenilikçi’ roman özellikle Samuel Beckett’in önceleri Fransız

'neuveau roman' akımının, daha sonraları da 'postmodernizm'in etkisinde kalarak verdiği eserler: Bu akımı 'ete kemiğe' büründürmüştür.

'Klasik roman'a bir tepki niteliğinde ortaya çıkan ve 'yenilikçi' diye adlandırabileceğimiz bu romanın asıl malzemesi 'dil'dir. Roman ile gerçeklikler arasında ilişki yalnızca 'hayal'dır. Çünkü roman insan zihninin yaratısıdır. Amaç. 'dil'i çeşitli anlamlarda, biçimlerde kullanmak, öyküyü veya gerçeği örtmektir. Bu yüzden 'klasik roman'ın 'fiziki kahramanları, kişileri ve zamanı' tersyüz edilir. Gerçek kişilikler olmadığından gerçek özgürlüğün de yalnızca düşüncelerde varolabileceği savunulur. 'Dil' ile varlığını sürdüren 'anti-kahramanlar' bu yüzden birer 'gölgesiz'dir.

Neden mi? Çünkü, yaşamın kendisi bir kaostur. Ne duyularla algılanan dışsal gerçeklikler ne ussal olarak varılan içsel gerçeklikler sürekli. Her şey 'yorumlar'dır. Önemli olan da budur. Romanlarda da bir kaos içindeki bu karışıklık aynı biçimde yansıtılmalıdır. Bilmece ağırlıklı anlatım ağıdalı da olsa içinde sakladığı 'bakla'yı okurun çıkarması içindir. Okur, sabırlı ve donanımlı olmalıdır. Bilmeceleri çözmek onun işidir. İç monologlar egemendir. Descartes'ın 'ruh-beden' ikileminden etkilenen S. Beckett. bu alanda en "özgün" 'anti-kahramanlar' yaratandır. Ruh bedenden an'lık bir süre içinde ayrılır, onca serüven yaşar ve bedene döner. Bu anlatıların gerçek mi düş mü olduğunu beden ile ruhu bir arada tutmak isteyen 'bütünlük' bile anlamaz. 'Klasik roman'ın 'tip'leme ve 'kişi'leştirme örgüsü yadsınır. Roman 'kişi'leri ya da 'anti-kahramanları', ad, unvan, meslek ve eylem durumlarıyla betimlenirler. Bu betimleme sözcüklerle resimleştirip somutlaştırma değildir tabii. Tek bir kişi, çok kişi olabilir, başkalarının yaşamını sürdürür. Fiziki bir çöküş içindedirler. Varolmalarının tek kanıtı zihinleridir. Öyle ki bir 'ağız ve zihin' olarak monologlarla varolurlar. Düşünerek, konuşarak, sözcük üreterek, dili kullanarak yaşarlar. Kişiler yaşadıkları 'zaman'la sınırlı olmadığından geçmişle gelecekte, bir bedenden diğer bedene geçişlerle de vardırırlar. 'Büyülü gerçekçilik' örgüsü içinde efsaneler. Masallar, söylenceler ile de bütünleşirler.

Adı (niçin): Gölgesizler?

'Roman' denilen yaratının adı 'gölgesizler'. Nedenlerinden biri öykülerinden tanıdığım(ız) Hasan Ali Toptaş'ın 'postmodernizm'e yakınlığından kaynaklanıyor. 'Roman' alt başlıklı bölümde bu akımı benimseyenlerin 'klasik roman'ın fiziki 'kişi' ve 'tip'lemelerine karşı oluşlarını özet olarak vermiştim. Bu bölümde ise özele inerek Hasan Ali'nin 'roman'ına verdiği 'ad'ı açmaya çalışacağım. H. Ali Toptaş'ın 'kentte' geçen öyküsünün anti-kahramanları

(Berber, ıracak, yazar, elinde zindan karası tespah tutan adam (postacı) ve keisakallı Nuri. ikinci öykünün Cıngıl Nuri’si değil.) kahveci ve kahve mş-terileri sayılabilir. Ama asıl ‘kişiler’ beş kişidir. Bunlara salt romanın özdeş beklentilerinden olan özellikler yoktur. Sözcüklerle bunlar betimlenmemiştir. Eylem, meslek ve sözcüklerle vardırırlar. İkinci öykünün ‘anti-kahramanlar’ı, (muhtar, berber, Cıngıl Nuri, bekçi, Reşit, Rıza, Dede Musa, Cennet’in oğlu, imam, Ramazan Güvercin, kahveci, boyacı, kunduracı, berber, berber çırağı, kalaycı. Hacer, ocuklar, ingeneler... vs. eşler, yaşlılar, kadınlar...) da birinci öykünün ‘kişiler’i gibi, tanımsız, betimsiz ve bedensizdirler. Bu yüzden her iki öykünün “kişiler”i sözcüklerle bedenleştirilmediklerinden. “roman”ın adı bilinçli biçimde ‘gölgesizler’ konmuş. Böyle olmasına karşın, yanı Hasan Ali’nin ‘anti-kahramanlar’ı ‘yenilikçi’ romanın ‘kişiler’izliklerine benzedikleri ve eylemleriyle, zihinleriyle, söyledikleriyle, yaptıklarıyla varılmaya alış- tıkları hâlde öykü içerisinde yine de somutturlar. Yer, zaman ve mekân olgusu bunu kaçınılmazlaştırıyor çünkü.

Kısacası her iki öykünün kişileri ete kemiğe bürünmüş birer ‘klasik roman’ ‘tip’leri değil, Ferit Edęü’nün, A. Aęaoęlu’nun, B. Karasu’nun kısmen de A. İlhan’ın yapıtlarında yarattığı ‘yeni’-‘kişiler’liklere benziyorlar.

İki ayrı yerde ve iki ayrı zamanda gelişen iki öykü... 1. yk, 1, 5, 7, 10, 12, 17, 19, 21, 23, 27, 29, 31, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47. bölümlerde yer alıyor. Özetlemek gerekirse:

Anlatıcı (yknn romancısı-H. Ali.) traş olmak için her ay gittiği berber dükkânına uğrar. Sıra bekleyenler vardır. Berber, birini traş etmektedir. Romancıya selam verir ve roman yazıp yazmadığını sorar. Berbere olumlu yanıt verir. Traş olan adam dükkândan çıkar. Berber, saçı sakalı birbirine karışan ‘keisakallı’yı koltuğa alır. Onu traş eder. Adam söylenerek gider. Romancı onun kim olduğunu sorar. Berber de adının ‘Nuri’ olduğunu, ama tanımadığını söyler. (Şimdi, bu Nuri; ikinci öykünün Cıngıl Nuri’si değil. Eğer öyle olsaydı en azından lakabı da bilinirdi. Ve berber Reşit’in köylüsüymüş. Bunu birinci öyküden öğreniyoruz. Reşit aynı zamanda Cıngıl Nuri’nin köylüsü... Romancıya, Reşit dersiniz, aynı köydeniz zaten o anlar! (s. 136) diyor çünkü. Berber ile romancı da tanış. İkisinin bazı şeyleri birbirinden gizlemesi olanaksız... Bunu niçin açıkladığımı ileride açacağım. Bir de şu var: İkinci ykdeki Reşit’in ilçeye geldiğine dair en küçük bir veri de yok. Kısacası her iki durumda da birinci öykünün Nuri’si, Cıngıl Nuri değil. T.Ç.) Berber zindan karası tespah tutan adamı (postacı) traş etmek için koltuğa çağırır. Onun yüzünü sabunlar. Jilet olmadığını söyler ıracak. ırağı ‘en az beş kutu; Perma Sharp’ alması için gönderir. (Burası da çok önemli. Çünkü finalde kahramanın traş ol-

mak istediğini, ama jilet kalmadığı için yüzündeki sabunla beklediğini ve oğlunun 'Aaaa yüzündeki sabunu yıkamamışsın (...) şunlar senin Perma-Sharp marka jiletlerin (...) biraz geç kaldım, kusura bakma...' (s. 191) dediğine tanık olacağız. T.Ç.) Tıraş koltuğundaki adam uyuklar. Berber telaşlanır. Sonunda çırağı aramaya gider. Koltuktaki adam uyanır. Bir tuhaftır. Romancıyı berber sanır. Aralarında çok ilginç konuşma olur. Adam, yüzünün sabunlarını yıkar ve acelesi olduğu için gitmesi gerektiğini söyler ve gider. Romancı, berber dükkânında kendisiyle baş başadır. Ne berber ne de çırak görünürlerde vardır. Zaman geçer. Romancı lambayı yakar. Ve bir sabahçı kahvesine gitmeye, biraz zaman geçirip tekrar berber dükkânına dönmeye karar verir. Amacını gerçekleştirir ama kendisini korumak için ne yaparsa yapsın berber dükkânını bulamaz. Orayı aramaktan vazgeçer ve eve döner. Artık sabah olmuştur. İş için evlerinden çıkanlar, kahvaltı alışverişinden dönenler onu selamlamazlar. Bir hayalettir sanki onlar için. Çalışma odasının penceresi açıktır, sevinir. Üçüncü kata çıkar, kapıyı açar ve çalışma odasına girer. Daktiloyu bir kenara çeker. Kâğıtları toplar. Çay bardağını eline alır ve birini bekliyormuş gibidir.

2. Öykü, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 11, 13, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 25, 26, 28, 30, 32, 33, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46. bölümlerde yer alıyor. Özetlemek gerekirse:

Olaylar, Tanrıya ve devlete en uzak bir köyde geçiyor.

Muhtar, dört yıl için yeniden seçilir. Zaferini kutlar, sarhoş olur. Ertesi sabah gözlerini açtığı anda karısının 'Reşit seninle görüşecekmış' tümcesiyle sarsılır. 'Kahverengi kediy'e' takılır gözleri. 'Kor gibi gözleri' olan kediyi on altı yıl önce ilk kez muhtar seçtiği günün sabahında da gördüğünü anımsar ve yataktan kalkmak istemez. Böylece onun iki yıl önce köye dönen Cıngıl Nuri'nin kayboluşunu, köyde yaşananları, söylenceleri ve yaptıklarını öğreniriz. Muhtar anımsar, anımsadıklarını yaşarız böylece. Muhtar, 'kara' ve 'kahverengi' kediilerin uğursuzluğuna inanan biridir. Bu yüzden kapısında bekleyen Reşit'in diyeceğini bilmektedir sanki. Üçüncü kez muhtar seçilişinde (kaya kovuğundan güvercin yumurtası almaya çalışan gencecik bir çoban, mantar yiyen dul bir erkek ve on yedisinde bir kız, iki şişe sülük yüzünden) Üç kişi ölmüştür. Sonunda yataktan kalkar. Reşit, kızı Güvercin'in kaybolduğunu söyler. Muhtar olay yerine gider. İz yoktur. Önce kunduracı olmak (bütün köylü olayı işittir). Muhtar bekçiye kızın kim tarafından kaçırılabilceğini düşünmesini ister. Bekçi, Cennet'in oğlu tarafından kaçırılmış olabileceğini açıklar. Çevre köylere haberciler gönderilir. Bekçi. Görevlendirilir. Cennet'in oğlunu gözetir böylece.

Kahvede muhtar artık berberlik yapmayan Cıngıl Nuri'yi görür. Onun iki yıl önce köye dönüşünü ve niçin gidip, niçin geri döndüğünü ve Nuri'nin söylencelerle bütünleşmiş öyküsünü, imamın Nuri'nin karısıyla olan cinsel

ilişkinini anımsar. Okur böylece, 'büyülü gerçekçilik' tarzında anlatılanlarla Nuri gerçeğini öğrenir. Muhtar bir arayış içindedir. Dede Musa'ya çaresizliğini açar. O kör ve bilge biridir. Muhtar'a Aynalı Fatma ile Asker Hamdi'nin öyküsünü anlatır. Muhtar, ona kızar ve ne yapacağını düşünür.

Bekçi, Cennet'in oğlu'nun evde olduğunu ve birçok kâğıtla oyalandığını söyler muhtara. Cennet'in evine giderler birlikte. Güvercini sorar. Kâğıtların mektup olduğunu öğrenir. Kime yazıldığı belli olmayan mektupları inceler. Kızı nereye kaçırdığını söylemesini ister. Sonunda muhtar kendini kaybetmeye başlar. Muhtarlık odasına getirdiği Cennet'in oğlu'nu iyice döver. Odanın dışındaki gölgeler çoğalır. Cennet'in sesini duyar. O oğlunu istiyordur. Ertesi gün onu bırakırlar, ama iki büklüm ve perişandır Cennet'in oğlu. Herkes kızın kim tarafından nereye kaçırıldığını konuşur. Muhtar gizlice herkesin evini, iş yerini araştırır. Güvercin için.

Cıngıl Nuri'nin kaybolduğu yıllarda köye gelen bir yabancı olan berberin dükkânı da arkadaşı kunduracı tarafından aranmıştır. Berber bunu öğrenince şaşırır. İşte bu kunduracı berbere; uzaktan bir akrabasının oğlu, kentte berber çırağı iken kaçtığını, babasının da kunduracı olsun diye kendisine gönderdiğini, onun elinin berberliğe yatkın olduğunu, bu yüzden yanına çirak almasını söyler. Berber, kunduracıyı kırmaz, çocuğu çirak alır. Ve delilere karışan Cennet'in oğlu, 'kaar nedeen yağar kaaarr?' der dolaşır köy içinde. Muhtar da iyice içine döner. O artık berberini Cıngıl Nuri sanmaktadır.

Rıza. Güvercin'in dayısı; bekçi ile ilişkisi olan Hacer'in kocası ve oğlu bildiği Ramazan'ın babasıdır. İmama inancı tamdır, ama aynı zamanda da içkicidir. Ramazan gerçekte Bekçi'nin oğludur. Gerçeği o ve Hacer bilmektedir. Muhtar büyük bir zamanını muhtarlık odasında geçirmektedir. Duvardaki kan izlerinden gözlerini alamamaktadır. Bu arada Cennet'in oğlu kaybolmuştur. Onun annesi muhtara gelir ve oğlunu ister. Uğursuz olduğuna inanan muhtar sessiz kalır ve aniden ayağa kalkar berber dükkânına gider. Berber bir düğüne hazırlanır gibi titizlenen muhtara kuşkuyla bakar (Benzer kuşku bekçi karısı için de geçerlidir ama bu yine de Güvercin'i onun kaçırdığı anlamına gelmez. T.Ç.) Tekrar muhtarlık odasına gelir. Bekçiyi bekler. Bekçiye, ilçeye gideceğini, bayrağı direktten indirmemesini ve odanın anahatarını yanında götürceğini söyler. Muhtarlık mührünü masaya bırakır oysa. (Bu onun uğursuzluğuna olan inanandan dolayı intihar etmeyi düşündüğünün kanıtıdır bence. T.Ç.)

Onun gidişinden bir gün sonra Cennet'in oğlu kara bir yılanla döner. Bir hayalet gibidir. Saçı sakalı birbirine karışmıştır. Çocukların, yaşlıların eğlenmesidir artık...

Bu sırada Güvercin'in dayısı Rıza yeğeni için Reşit'i inandırmaya çalışmaktadır. İmama inana olmayan Reşit sonunda Rıza'nın planına razı olur. İmamın büyüünün gücünü kanıtlayacak olan bu plan şudur: Reşit. Ramazan'ın tanımadığı ve bilmediği bir kızın saçını ona verecek. O da bunu imama götürecektir. İmam da saçı okuyup üfleyecek. Kız. Ramazan'a sevdalanacak ve kapıya dayanacak. Reşit de bunun üzerine İmam'a ailece Güvercin bulunsun diye gidecek.

Okuyucu bu oyuna berberin tanıklığı ile tanık olur. Ve Ramazan. İmamın okuyup üflediği saçı iç cebine koyar. Reşit eniştesine haber vermeye gider. Bu arada bir kara kedi görür. Avluya girer. Ahır kapısının aralıklı tahtaları arasından kendisine bakmakta olan atı görür. At delirmiş gibidir. Ahır kapısını devirip çıkan at, ona saldırır. Ramazan kaçır. At ardına düşer. Meydanda herkesin gözü önünde at. Ramazan'ı öldürür. Ve kuşatmayı yarıp kaçır. Bunun bir oyun olmadığı anlaşılır ama iş işten geçmiştir. En çok üzülen bekçi olur. Rıza ve Reşit atı aramaya çıkarlar... Oğlu öldüğünden bekçi bir başka olur. Mavzeriyle muhtarlık odası önünde mezarlıkta ve meydanda dolanır durur. Bir dekil yüzlerce bekçidir artık. Aklından birçok kimseyi öldürmek geçmektedir. O sırada Cennet'in oğlu'nun muhtarlık odasının kapısını yumrukladığını görür. Orada kimsenin olmadığını söyler. O. bekçiye inanmaz. İçeride birinin olduğunu bildirir, buna inanmasa bile köy alanının koktuğuna inanmasını söyler. Koku bekçiyi de rahatsız eder, ama. (Tüm ayrıntılar: Muhtarın gidişinden bir gün sonra Cennet'in oğlu'nun köye dönmesi, muhtarlık odasında birinin olduğunu söylemesi, köy alanının koktuğunu açıklaması muhtarın intihar etmediğini, belki de onun tarafından öldürüldüğünü de düşündürebilir bize yine de... T.Ç.) Reşit gelir o sırada ona kızını kendisinin kaçırmadığını söyler ve uzaklaşır. Reşit yine atı aramaya çıkar. Aynalı Fatma ile Asker Hamdi'nin hesaplaştığı bağ evinde (düşsel olarak) sözde saçını alıp Ramazan'a verdiği Güvercin'i görür. Çok güzeldir. Ondan su ister. Onu tanımaz. O kendini tanıtır. (Arkasını dönüp giden Güvercin'in "beline dek inen simsiyah saçları Reşit'in belleğinde hâlâ bir at yelesi gibi savruluyordu." s. 134) 'Keşke: dedi Reşit içini çekerek, 'keşke...' Bu bir bakıma onun Güvercin'in saçı yerine kendi atının yelesinden bir tutam kestiğini aklıma getiriyor. Kehanete olan inançsızlığından tabii... Ve kehanetin gerçekleşmiş olması onda suçluluk duygusu oluşturuyor. Yoksa yukarıdaki tümceye ne gerek vardı ki. T.Ç.)

Bu arada bekçi de Dede Musa'ya gider söyler. Ramazan'ın babası olduğunu...

Bekçi, muhtarlık odasının önünde bekler. Cennet'in oğlu'nun sırtında bir çuvalla gelmekte olduğunu görür. O, Güvercin'i bulduğunu ve getirdiğini

haykırmaktadır durmadan. Bekçi mavzeri ona çevirir, onu bir iple direğe bağlar. Rıza, onu öldürmek ister. Reşit ile bekçi ikisini evlendirmeyi konuşurlar. Ve Cennet'in oğlu buna karşı çıkar...

Bir gün köylüler direğe bağlı olan Cennet'in oğlu'nun üstüne yürürler. Hepsi de öfke lidir. Bekçi engel olmaya çalışır. Çember daralmaya başlar. Çünkü Güvercin hamiledir. Suçlu da herkesin gözünde odur... Bekçi ne yapacağını bilemez önce sonra muhtarlık odasının kapı kilidini kırmasını ister berberden. Kapı kilidi kırılır. Kapı açılır. Muhtar içeride bir ipin ucunda sallanmaktadır. Böylece kalabalık Cennet'in oğlu'nu unuttur... Bekçi onu odaya hapseder.

Reşit, hamile olan Güvercin'i ahıra hapseder. Güvercin, sırrını kimselere söylemez.

Günlerce aç bırakılan Cennet'in oğlu salıverilir. Rıza onu öldürmekten vazgeçer. O. artık tuhaflaşmıştır... Günlerce evden çıkmaz. Ama bir gün garip hareketlerle sokağa fırlar. Çocuklar ona 'hortlak' adını takar. Bir gün bir iri yılan getirir. Yılanın kemer olduğunu söyler. Çocuklar kemeri takmasını ister ondan. Söylenenleri yapar. Kuyruğunu yutan yılan onu da boğar. Cennet'in oğlu ölür böylece.

Mevsim kıştır artık. Güvercin doğuracaktır. Ama Reşit halen onu ahırda tutmaktadır. Reşit garipleşmiştir. Ve köyün çevresinde dolaşan bir ayı görür. Ayıyı ararlar... Onu berber vurur. Köy alanına getirirler. Bir çocuk Güvercin'in doğurduğunu haber verir. Reşit eve koşar. Onun zor doğum yaptığını öğrenir. Ahırın kapısını açar, kenara çekilir. Güvercin'i görenler karanlık bir çığlık atarlar. Ahırda gördükleri şey karşısında...

Kayboluşu ya da kaçırılışı 'sır' olan Güvercin'in doğurduğu da aynı biçimde 'sır' olacaktır. İşte ikinci öykü de bu.

"Sıradışı kurgusuyla okuru şaşırtan..." mıdır peki?

1. Öykü, bir günlük zaman dilimi içinde kurgulanmış. Bu öykünün finali bizi 'romancı'nın evden hiç çıkmadığı gerçeği ile yüz yüze getiriyor. Başlangıcı, gelişimi ve sonu olduğu hâlde, 1. öykü; bilinç akımı yöntemiyle okuru 'öykü' bütünlüğüne çekiyor. 'Romancı' nun düşünsel 'ruh'un 'beden'inden ayrıldığını ve öyküsel olayı bize içindeymiş gibi yaşattığını, finalde anlayabiliyoruz. Aslında özetini verdiğim 1.öykü. birebir yaşamın bir kesiti de olabilir. Olmayabilir de. Ama finalden şunu anlıyoruz.: O bir sabah tıraş olmak istiyor. Yüzünü sabunluyor, jilet kalmadığını öğreniyor. Oğlunu jilet almaya gönderiyor... Oğlu geciktikçe de sıkılıyor. Sabunu siliyor... Ve benzer bir olayı

her ay tıraş olmak için gittiği berber dükkânında da yaşadığını varsaymazsak bile -ki bunun tersi de olabilir ama- 1.öyküyü böyle kurguluyor. Çıkış şu her insan aynı zamanda kendinin berberidir. Şimdi, bilinç akımı yöntemiyle: başlangıcı, gelişimi ve finali olmasına karşın, 'dil'in ustaca kullanılması; betimlemelerle renklendirilmesi, birinci öyküyü 'post-modernizm'e daha yakın kılıyor. Bu da diğer öyküleri gibi, Hasan Ali'nin iyi bir öykücü olduğunun kanıtı... Ve 'büyülü gerçekçilik'e yakınlığı ile de dikkati çekiyor, ama yalnızca 'yakınlık' o kadar...

2. Öykü, Tanrının ve devletin uzağındaki olaylar bütünüdür. İkinci öykünün olayları, kişileri (Cıngıl Nuri'nin köyden gitmesi, Güvercin'in kayboluşu vs...) H. Ali'nin (kahvehanelerde, yolculuklarda ya da berber dükkânı gibi yerlerde.) şu veya bu şekilde öğrendikleridir. 'Konu' olarak gerçek yaşamdan alınan olaylar, yalın bir biçimde verilmemiştir. 'Büyülü gerçekçilik' etkisinde söylencelerle, efsanelerle ve mistik öğelerle, dahası onun fantastik düşleriyle renklendirilmiştir. Burada da başlangıç, gelişim ve final vardır. 2. öykü her şeye karşın yine de 'klasik roman' anlatılarından farklı değildir. 1. öykünün 'sıradışı kurgu'suyla en küçük bir benzerliği yoktur. Sonra, eşyaların sesi, canlılığı O. Pamuk'un da 'Yeni Hayat' ta sıkça kullandığı bir olgudur. Ata, deveye, ayna yüklü kuşlara dönen ışıklar, gözle görülmeyen düğün yapan yaratıklar, koyu renkli kedilerin uğursuzluğu, duaların, üfürükçülüğün inancı, ayların kadın-kız kaçırdığı söylenceleri, Aynalı Fatma gibi vs. meseller kırsal kesimden kaybolan biri için duyulan ve mübalağalaştırılan söylentiler, hâlen içinde yaşadığımız çağın da değer yargılarıdır; kırsal kesim için değil yalnızca...

Cennet'in oğlu'nun yılanlarla oynaması, bir atın Ramazan'ı öldürmesi hem yazarın fantezileri olabilir hem de gerçek... Aslında şimdi sırası değil ama ayların, yılanların kadınlara 'âşık'lığı, bitkilerin cinayetlere tanıklığı ile o kadar çok söylene biliyorum ki... Bir başka yazıda bunlara yer vermeyi düşünüyorum. Her şeye karşın kendi düşsel zenginliğini de kattığı ikinci öykü çok güzel, ama 'köy roman' adlandırmamıza uygun düşen bir uzun hikâye...

Buradan sonra bölümün başlığı olan soruya yanıt verebilirim. Eğer, Hasan Ali'nin benim '*bilmece kurgu*' dediğim biçimde iki ayrı öykünün art arda karma karışık olarak verilmesini çözemezse okur tuzağa düşer. Ve kapak tanıtımından alınan bölüm sorusu, olumlu karşılık bulur. Çünkü 'bilmece kurgu' biçiminde 47 bölüm olarak sıralanan iki öykü gerçekten 'sıradışı kurgu'ya dönüşüyor, okuru tuzağına çekiyor. İki öyküyü içine alan 47 bölüm art arda okunduğunda başlangıcı, gelişimi ve sonu olmayan bir örgüyle karşılaşır okur. 'Bilmece kurgu'yu çözmek okurun işidir aslında. Hasan Ali, benim 'bilmece kurgu' dediğim şeyi bilinçli olarak seçmiş kanısındayım. Çünkü bu

ustalık işidir. Hani 'dil'i bilmeden yanlış yapanla; çok iyi bilip yanlış yapan arasındaki fark gibi bir şey bu söylediğim...

Buraya kadar söylediğimi daha iyi anlamanız için, 1. öykü ile 2. öykünün özetini verdiğim kısımda parantez içinde gösterdiğim her iki öykünün bölümlerini art arda, sonra da 47 bölümü baştan sona okuyun. 'Bilmece kurgu' mu, değil mi görün.

"İki öykünün içinde ansızın başlayan ve nedeni bilinmeyen kayboluşlar karşısında umarsızlığı yaşayan bir avuç insan" mı yoksa...?

Şimdi. 1. öyküde kaybolanlar: Berber ve çırağı.

Bunların kayboluş nedenleri ise 1. öykünün özet gerçeği içinde anlatılıyor. Nuri'nin Cıngıl Nuri olamayacağını 1. öykünün özetinde parantez içinde vermişim. Gerçi muhtara; anlattıklarından iki yıl önce köye dönen Nuri'nin (sf. 48'de.) 1. öykünün berberinde bulunduğunu anlıyoruz; ama bu her iki öykünün yazarının kurgusal bir oyundur yalnızca. Yani tek bir kişinin çeşitlemeleri denilecek türden 'başkalarının hayatını sürdürmek' de söz konusu değildir.

2. Öyküde ise, geçmişte kaybolan Cıngıl Nuri'den başka Güvercin, bazen Cennet'in oğlu Ramazan'ı öldüren at kaybolur. Muhtarın ilçeye gidiyorum diye ayrılması bir kayboluş olamaz. Burada ikinci öykünün ağırlıklı konusu olan 'Güvercin'in kayboluşu ve dönüşüdür. Sonuçta Ramazan'ı öldüren atın dışında sonsuz bir kayboluş yoktur hiç.

'İki öykü' roman olur mu peki?

Bir kere Türkçe'nin ustaca kullanıldığı ve 'bir dil şöleni' saptamasına katılıyorum. Ama anlatageldiğim özelliklerden dolayı her iki öykü bir roman olmuyor. Sanattaki tüm devrimlere karşın hepimizde benzer çağrışımlar uyandıran 'roman' tanımlamasına uymuyor. Bir kere 1. ve 2. öyküyü bütünleştiren içsel ve dilsel bağlar yok. Bu bağın kısmen varolduğunu kabul etsek bile her iki öykünün birbirinden bağımsız olduğunu görmezlikten gelemeyiz. Bu yüzden ne 'klasik roman'lardan birine ne de 'yenilikçi' diyebileceğimiz 'post-modernizm'e yakındır. G.G. Marquez'in 'Kırmızı Pazartesi'si, Samuel Beckett'in 'Murphy'si düşünüldüğünde -örnekler çoğaltılabilir ya- bütünsellik örgüsün, sekteye uğradığı görülür. 'Büyülü gerçekçilik'e ve 'bilinç akımı yöntemi'ne bulaşmasına karşın 'başlangıcı, gelişimi ve sonucu' olan iki öykü, 'yenilikçi' roman değil. Bu türün kıstası 'dil'dir çünkü ve 'dil' öykünün önüne geçmelidir. Peki, öykülerin önüne 'dil' geçebilmiş mi? Hayır. Yani, şeftaliden dolayı mı okurun ağız sulanmıştır, yoksa yazarın anlatımından dolayı mı?

Oysa, 'yenilikçi' romanda okurun ağzını şeftali değil, yazarın betimlemesi sulandırmalıdır. 'Gölgesizler'de ise ağzımızı sulandıran 'şeftali'dir. Birbirinden bağımsız iki öykünün 'bilmece kurgu' ile düzenlenmesi; başlangıcı, gelişimi ve sonucu birbirine karıştırıyor. Bu da, 'tıpılemelerin, olayların gölgede kalmasını sağlıyor. Buradan 'klasik roman'a da yakın değil.

Kıscası ne o, ne bu; yalnızca 'kısa roman' ya da 'uzun hikâye' denebilir, roman değil.

'Gölgesizler'in Eksileri

1. Tıraş edilen adam, oyundan arta kalmış etten bir posa yığın gibi koltuktan kalkıp ceketini giydi.' (s. 5)

2. 'Beni ne zaman tıraş edeceksin' dedi birden. Başını çevirmiş, yüzüme bakıyordu. Şaşırmıştım tabii, şaşırmış ve susakalmıştım. 'Biliyorsunuz, 'dedi nice sonra, 'berber ben değilim: Sözlere inanmamıştı... (s. 91)

3. Bu beni şaşırmadı tabii, (s. 159)

4. 'Karadüş Caddesindeki apartmanın üçüncü katındaki evinden çoğu kez görürdüm onları, elimdeki kalemı bırakıp pencereden saatlerce seyredirdim.' (s. 159).

5. '...belki de arada bir yüzünü çevirip muhtarı süzüyordu.' (s. 93)

6. 'İşte bu iyi, dedim merdivenleri yorgun adımlarla tırmanırken kendi kendime, karşıma çıkan onca engele karşın hâlâ yazıyorum demek ki... (s. 190)

7. 'ayak sesleri geçti paldır kültür.' (s. 190)

Yukarıdaki 'eksik'ler diye adlandırdığım çoğu Hasan Ali'nin dikkatinden kaçmış olamaz. Onun 'dil'i ne denli önemseydiğini yakından bilen biriyim. Bunların çoğu dizgininin dikkatinden kaçan ufak tefek hatalardır. 191 sayfalık dolu dolu yapıtta, bu kadar kusur kadı kızında da bulunur, deyip işin içinden çıkabiliriz, ama hiç de öyle değil.

1: 'bir posa yığın' değil de 'bir yığın posa' 2: 'dedi' değil 'dedim, 3: 'şaşırmadı' yerine 'şaşırtmadı', 4: 'evinden' olabilir ama 'evimden' 5: 'arada bir yüzünü' de 'arada bir yüzünü' biçiminde, 6: 'onca engele karşın mı yazıyorum demek ki' yerine de 'yaşıyorum' mu? 7: Paldır kültür ise 'paldır-küldür' olmalıydı. Şunu da söylemeden edemeyeceğim, 'bir posa yığın', 'evinden' ve 'yazıyorum'u H. Ali' nin isteyerek kullandığını...

Asıl eksiği ise yapıtının ikinci öyküsünde 'okul' ve 'öğretmen'den hiç söz etmeyişi'. Hani, yazarın tercihidir, söz etmese de olur, ama. Onun 'öğretmen'den söz etmediğini savlamak haksızlık olur. Öğretmenlerden söz edi-

yor, şöyle ki: (Deliren Cennet'in oğlu ile ilgili 42. bölümün 176. sayfasında) 'Komutanları gibiydi bir bakıma, öğretmenleri gibiydi; kimi zaman onları sıraya sokup ellerinin üstünde yere çöktürüyor, sonra da verdiği komutla nereye kadar isterse oraya dek koşturuyordu...'

Tanrıya ve devlete en uzak köy'de, cami-imam var. Demek ki Tanrıya yakın. Muhtar-muhtarlık odası da... Bir yanıyla da devlete de uzak değil bu köy. Ama köyün çocukları (öğretmenleri taklit eden ve mektup yazabilen, telgraf-ları okuyan Bekçi ile Cennet'in oğlu da dahil okumayı nerden, nasıl öğrenmişler?) okula gidiyorlar mı, gitmiyorlar mı, belirsiz. Şimdi birçok meslek sahibini, muhtarlığı ve imamı barındıran 'köy'de üçlemenin üçüncü ayağının olmaması bir 'eksik'lik... (Üçleme: Muhtarlık-İbadethane-Okul.)

Yer yer bilinç akımı tekniği ile 'büyülü gerçekçilik'e bağlı kalarak 'bilmece kurgu'yla okuru kendi betimsel zenginliğinin 'tuzağı'na çeken, (ödülü hak ettiği gibi) okunmayı da hak eden Hasan Ali Toptaş'ı okuyun, çünkü o, yazın davasının 'yeni' değil 'eski, ama 'yenilikçi' konuşturdu.

"Uykuların Doğusu" Bir Kolaj, "Heba" ise Etkileyici Bir Hikâye

Biçim ve kurgunun kendisi için çok önemli olduğunu söyleyen H.A. Toptaş, anlatısına yarım bir cümle ile başlıyor ve yarım bir cümleyle de bitiriyor. "Bir gölge gibi, masaya doğru yeniden yürüdüm" cümlesiyle başlayan roman "Sonra, dayımın hikâyesini yazabilmek için kalktım, sendeleye sendeleye, ürkek" cümlesiyle sona eriyor. Bu iki yarım cümleyi birleştirdiğimizde ise bu cümlelerin birbirlerinin devamı olduklarını görüyoruz. Dolayısıyla iki ana hikâye bittiği yerden tekrar başlıyor. Bu kurguyla anlatı bir daire meydana getiriyor ve hikâye/ler döngüsel bir zaman içinde yineleniyor havası yaratıyor.

Peki, biçim ve kurgunun kendisi için çok önemli olduğunu söyleyen Toptaş, bu anlamda özgün ve kendisini tekrarlamayan bir yazar mı?

Bana göre değil!

Bir kere ister yarım, ister bütün olsun bu tür yeni değil ve üstelik de Hasan A. Toptaş'a da hiç özgü değil. Örnekleri çok ama ben José Saramoga'nın "Ölüm Bir Varmış Bir Yokmuş" romanını anımsatayım: "Ertesi gün hiç kimse ölmedi" cümlesiyle roman başlar ve biter. Biçim ve kurgu olarak bu tür yazarlardan (zaten öteden beri etkilenen ve yararlanan Toptaş Cortazer, G. Marquez, S. Beckett, W.Woolf, Kafka, Borges vs.) biçim ve kurguyu ödünç alıyor.

En azından yazarı iyi okuyanlar bilir ki Toptaş, Gölgesizler'den bu yana benim "bilmece kurgu" dediğim bir kolajla kendini yineliyor. J. Saramoga ve

diğerleri bütüncül romanlar yazarken; o, gözü kapalı biçimde yapageldiğini yapmış bu hikâyesinde de. Yine bölümlemelerden yararlanmış. Yine ana iki hikâyeyi ve bu iki hikâye içinde de farklı farklı minik anlatıları/hikâyeleri kullanmış. Bu söylediğim gibi Gölgesiler'den beri aynı. Yalnızca anlatılar/hikâyeler değişiyor ama biçim ve kurgu değişmiyor. Oysa adlarını verdiğim ve bizde de örnekleri çok; yazarlar yapıtlarında özgün biçim ve kurgularla okurlarına ulaşıyorlar. H. Ali'nin bu anlatı/ları diğerlerinden farklı olarak (s. 245) 19. bölümden başlıyor ve 1. bölümde de (s. 5) devam ediyor.

1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19. bölümlerde geçen ana hikâye (annesinin ve dayısının babasına) yani annesi tarafından dedesine aittir. "... radyoevinin en pısrık adamı olarak tanınan uzun boylu biri..." (s. 9) diye anlattığı dedesinin sürekli üstlerinden iş isteyen radyoevi çalışanı olarak sonunda bir köpeğe dönüşmeye başladığını, bu bölümde toplum normlarına uymayan birinin devlet tarafından nasıl göz ardı edildiğini, topluma göre normal ama aslında olmadığı biri gibi olmaya zorlandığını, içten dışa doğru başlayan değişimin/dönüşümün bir tür nedenler sonucu olduğunu anlatıyor yazar.

2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18. bölümlerde anlatılan dede ise yani Cebrail dedesi de babasının babasıdır. Radyoevindeki adam gibi bir arayış içinde olan Cebrail Dede, radyoevi çalışanından farklı olarak, şehirde aradığını bulur ama bu onun iç huzurunu sağlamaz. İç huzurunu sağlayamayan Cebrail Dede bulunmayan bir kuş'un peşine düşer. Cebrail Dede'nin kuş'un peşine düşmesini de onun iç huzurunu araması olarak düşünebiliriz. Badem bıyıklı adam da, Cebrail Dede gibi, huzurun ve mutluluğun peşindedir. Türlü türlü olaylarla birlikte, son nefesine kadar bu kuşu arar; ancak o da aradığına ulaşamaz...

Anlatıcı/yazarın babası bir kahvenin müdavimlerinden olur ve bir gün camda gördüğü (kahvecinin kız kardeşi olduğunu sonradan öğreneceği) kıza âşık olur. İstetir. Böylece radyo evinin "en pısrık adamı olarak tanınan uzun boylu" sanılan dede ile Cebrail Dede (s. 224-225) on yedi yıl sonra tekrar karşılaşır. Bununla da kalmaz dünür olurlar.

Dikkat çekici bir karakter de "okyanusun ortasında yüzen ıssız bir su karcığına" benzetilen Haydar'dır. Hikâyeye yön verdiğini söyleyebileceğimiz Haydar'ı anlatıcı-yazarın öteki-ben'i olarak yorumlayabiliriz. Haydar, hikâyenin tıkandığı/durduğu yerde ortaya çıkarak bir tür yol gösterici görevi üstlenir. Öyle ki, yazar anlatıcıya yazdıklarıyla ilgili sorular sorar ve hatta anlatıcının dayısının söylediği bazı sözleri ona hatırlatarak anlatıcının öteki-ben'i olma özelliğini sergiler.

Yine hikâyesi anlatılan Hokkabaz anlatıcı/yazar tarafından ilginç gördüğü figürlerden biridir, bu hem anlatımı zenginleştirmiş hem de çocukluğun-

dan kalan bir anıyı kalıcılaştırmıştır. Bana göre Hasan A. Toptaş, birçok yazar gibi çocukluk sandığını içindeki anahtarla açıyor ve anlarından yola çıkarak eski zaman hikâyeleri, bir bakıma halen köy insanlarını, bir açıdan kendi çocukluğunu yazıyor. Gölgesizler’den beri onun büyülü bir dille bize sunmaya çalıştığı çocukluğunda kalma köy ve küçük kasaba insanlarının yaşamları, düşleri, abartılarıdır. Yoksa ne radyolar, ne sokak destancıları ne de kaybolanlar üzerine ilginç hikâyeler anlatanlar var günümüzde...

Ata yadigârının anlatıldığı bölümle şekerçi dükkânının anlatıldığı bölüm birbirinin simetriğidir. Biri diğerinde yeniden anlatılıyor. Bunun anlaşılması ve akılda kalması için renklere, hatta aynı cümlelere özen göstermiş Toptaş. İki bölüm de birbirinin yankısı gibi. Her iki ana hikâyede anlatıcı/yazar dedelerinin yaşamlarından kesitler ve bir *işportacı yılanı* gibi duran dayısını kısmen de olsa aktarıyor.

Ayrı ayrı okunduğunda iki ana hikâyenin ne kadar benzer olduğunu ve bu iki dedenin nasıl tanıştıklarını ve biri kızından, diğeri de oğlundan dolayı yıllar sonra (17 yıl anlatıya göre) bir araya geldiğini görürüz.

Uykuların Doğusu’nu, kısaca dayısının hikâyesini yazmak için masa başına geçen bir anlatıcı-yazarın, birçok hikâyeden oluşan metni olarak düşünebiliriz. Kimsenin de buna itirazı yok, benim de yok, bir yere kadar ama...

İşportacılar, çocukluğumda Ceyhan’ın uygun bir yerinde akıp giden kalabalığın ilgisini çekmek için içi bir çeşit sıvıyla dolu cam kavanozdaki yılanı insanlara gösterip avazları çıktığı kadar, kapaklı kavanozda cansız duran yılanın orada ne aradığını, toplanan kalabalığa açıklayacaklarını söylerlerdi.

Ardından tezgâhlarına satacakları malı koyarlardı. Kalabalık kavanozun içindeki yılanı bir süreliğine unutur onların sunduklarını alacakları yoksa da alırlardı. Onlar toparlanırken de birkaç kişi kavanozdaki yılanı sorardı mutlaka. Duymazdan gelip oradan uzaklaşırlardı.

Anlatıcı -yazar, dayısının hikâyesini anlatmak için yola çıkmış olmasına rağmen, daha sonraki olaylara geçip kelimededen kelimeye seken aklını kontrol edemiyor ve bize dayısının hikâyesini; kavanozdaki *işportacı yılanı* gibi yem olarak sunuyor.

Ve anlatı/lar boyunca dayıyı onca sayfa içinde bir iki yerde daha anıyor ve sonra unutuyor. Asıl malı olan dedelerine ve yana hikâyelere geçiyor. Bir okur olarak en azından benim beklediğim “dayı hikâyesi” eminim ki birçok okuru da sükûtu hayale uğrattıyor.

Anlatının nasıl yazıldığı ve kurgulandığı üzerinde de duruluyor. Biz bir yandan ana iki hikâyeyi okurken bir yandan da onun yazılış sürecine tanık

oluyoruz. Buna bağlı olarak, Uykuların Doğusu'nda Hasan Ali Toptaş ve anlatıcı-yazarın roman anlayışını yansıtan bazı ipuçlarına da rastlıyoruz. Bunlar çoğunlukla dayı karakterinin aktarımıyla okuyucuya sunulan görüşlerdir. Dayı karakterinin, anlatıcı-yazara verdiği tavsiyelerin hemen hemen hepsinin anlatıcı-yazar tarafından uygulandığını görüyoruz.

Ben *ana iki hikâye* demeyi sürdüreceğim, çünkü roman kavramı içinde değerlendirileceğimiz bir özellik yok. Bunu söylerken Hasan Ali'nin iyi bir dili ve iyi bir hikâyeci olduğunu asla yadsımıyorum, inkâr da etmiyorum.

İtirazım hikâyeler değişik olsa da biçim ve kurgu yönünden bir yeniliğin olmamasıdır... Çünkü nasıl söylendiği ne söylediği kadar önemlidir ve edebiyat da budur.

“Heba” ise Etkileyici Bir Hikâye

Yazarın diğer romanlarından farklı bir dile, kurguya sahip, bu kez başı sonu belli bir hikâye anlatan, etkileyici çalışması diye özetleyebilirim Heba'yı.

Yedi bölümden oluşuyor ve neredeyse kitabın yarısını oluşturan *sınır* bölümü, bizde doğrudan ya da dolaylı olarak pek ele alınmayan bir şeyi, *asker-ordu*, konusunda en azından şimdiye dek yazılanlardan daha etkili ve kapsamlı bir anlatı. Çünkü *Hakan Günday*'ın *Ziyan* ve *Murat Uyurkulak*'ın *Har* romanları, kısmen de olsa askerliğe dairdir. Ancak her iki romanda da gerçeklikle kurulan ilişkinin sıkıntılı olması, biraz da ülkemizin siyasal ve yaşamsal gerçekliğinde ordunun, dolayısıyla da militarizmin her şeyin sahibi görünmesinin yarattığı etkili bir otokontrolün sonucudur, en azından bana göre bu böyledir. H. Ali Toptaş'ın günümüz sürecinin bu olumsuzluğu ortadan kaldırmış gibi olmasının, ne derse desin etkisi ve rahatlığı bu bölümün benzerlerinden daha yetkin, derinlikli ve cesur olmasına büyük bir etkindir diye düşünüyorum. Dokunulmamış bir alana el atmanın başarısına rağmen, iki roman daha çok askerliği bir olaylar dizisi şeklinde vermiştir. Asker bireylerin içsel sıkıntılarını yeterince işleyememişlerdir. Hasan Ali Toptaş'ın yeni romanı Heba, dilinden kurgusuna ve gerçeklikle kurduğu ilişkiye kadar bu konuda bu bölüm itibarıyla biraz daha sağlam ve sahici.

Hikâyenin en uzun ve omurgası, Ziya ve Kenan'ın tanıştığı askerlik kısmı; diğer adıyla *sınır*. Bu önemli; çünkü Hasan A. Toptaş “asker, nöbet, ordu” gibi kelimeler yerine *sınırı* seçmiş. Bu, bir ülkenin sınırı olduğu kadar insan doğasının, hiyerarşinin, iyiliğin, kötülüğün, vicdanın, zalimliğin ve topluma, insana dair pek çok şeyin sınırı...

Bu bölümün bu denli sahici olmasının en önemli nedeni bana göre hem Ziya'nın 1958 doğumlu olması hem de *sınırı* kendi askerlik anılarından ko-tarmasıdır. Bunun bir nedeni de, biyografik bir anlatıymış havası, *Yoklar Fı-sıltısı* adlı kitabında yer alan *Yabu* öyküsünde de Suriye sınırında geçen bir hikâye anlatmış olmasıdır. Yazar, hem bu öyküye hem de kendisine gönder-medede bulunuyor. (Ziya, genç askere okuduğu kitabın yazarının kim olduğunu sorar. Cevap, yazarın kendisine göndermedir: "Maalesef yazarını hatırlayamıyorum, dedi Seyfettin ellerini iki yana açarak; zaten pek yazar adına benzemiyordu yazarın adı. Hatırlamadığıma göre, demek ki önemli bir yazar da değildi.") İşte sahicilik buradan besleniyor.

Ve bir noktadan sonra *heba* olunurken hebada edilebiliyor...

Çocukluğunda hiçbir neden yokken canını aldığı kuşun vicdan azabının yüreğinde kanatlanışı, gözünü her açıp kapattığında korkudan titrediği ya-tağının altında da gerçek ile düş arası bir varlık olarak kuşun canlanmasıyla yaşamı değişen Ziya'nın hikâyesidir.

Artık Ziya'nın hayatı öldürdüğü yahut zihninde var ettiği kuş ile kaderi aynıdır. Ziya, o kuş gibi, tüyü yastığın üzerinde olacak kadar vardır. Kimse-nin onu görmeyeceği kadar Ziya'ya ait oluşuyla da yoktur...

Ziya'nın Suriye sınırındaki berbat askerliği ve hamile eşini bir bombalı saldırıda kaybedip bir süre sonra da yaşadığı şehri terk ederek asker arkadaşı Kenan'ın köyüne yerleşir. Bu köyde yaşayan insanların tümü heba olmuş bir ömrün içinden fırlamış gibidir. Romanın kahramanı Ziya, köyde (Körükçü Kazım hariç) kime rast gelirse gelsin, tıpkı kendisinininki gibi acı bir hikâyeye karşılaşır. (Ömrü heba olmamış tek kahramanın tükenişine de ancak roma-nın sonunda rastlarız.) Ziya'nın askerlik arkadaşı Kenan, onun yeğeni Besim, Hulki Dede, Cabbar ve Numan Kardeşler, Cevval Dayı gibi bütün roman kahramanlarını bir acı hikâyeye ve heba olmuş bir ömürle kuşatıyor yazar. Öte yandan daha ilk bölümde karşımıza çıkan kuş, nereye giderse gitsin kah-ramanın peşini bir türlü bırakmıyor. Giderek bir imge halini alan bu kuş, romanın belkemiğini oluşturuyor.

Burada Kenan'ın kardeşi Nefise'ye içsel bir yakınlık duyuyor ve sarsılıyor. Nefise'ye âşık Numan ve ağabeyi Cabbar'ın düşmanlığını kazanıyor ama o bunun farkında olmuyor. Olsa da aldırmayacak biridir Ziya. Kenan iç burkan bir gurur uğruna ölüyor pisipisine.

Ziya'nın onu linç etmek isteyenlerden kaçarken sığındığı ve o güne dek sürekli uzaktan izlediği kulübenin kapısı açılıyor. O ana kadar kurguya mü-dahale etmeyen anlatıcı "Kalkıp açtım" diyor. Kanıksadığımız ve neredeyse eskitilen melek filmlerinde benzeri olan bir finalle devreye ölüm meleği/an-

latıcı giriyor. Yazarın bu seçimi bilinçlidir. Çünkü Ziya'yı bir de kendisi heba etmek istemiyor ve var ile yok arasında okura bırakıyor. "Bilmece kurgu" larından uzak mı uzak ayakları yere sağlam basan bütüncül bir hikâyedir bu yüzden *Heba*.

Dil, yazarın önceki hikâyeleri kadar önde değil. Yine de varlığını hissettiriyor. Ancak sayfalar boyunca karşımıza çıkan betimlemeler ve uzun cümleler, yerini kısa ama çok etkili cümlelere bırakıyor. Aynı değişiklik kurguda da karşımıza çıkıyor *Heba*'da. Öncekilere göre hiç kapalı ve de iki ana hikâyenin harmanlanması biçiminde gelişmiyor akış... Hikâyeler anlaşılır ve net. Görünürde büyüdü, düşlü bir hal olsa da başı sonu belli bir hikâyeye anlatıyor H. Ali. Ve o kadar net olmasa da 1980 öncesi Kürt sorununa göndermede yapıyor, "sınır" içinde. Fakat anlatımdan çok, hikâyeye, gücünü kırılğan, yalnız, pişman, heba olmuş hayatların iç dünyası na dokunmasından alıyor. Özellikle anlatıcının son melek biçiminde ortaya çıktığı final bölümü cuk diye oturmuş.

Şimdi... Bireysellik üstünden gelişen asosyal ve gerçekçilikten, toplumsallıktan uzak mı uzak bir anlatı *Uykuların Doğusu* bir kolaj... Bilindik, bilinmedik yazar ve öykücülerden biçimi ve kurgusu kotarılan ve dili sağlam, köylü hikâyeleri ilginç olan bir anlatı.

Heba, tüm söyleşilerinin ortak noktası olarak söylediği "okumak için yazdığı(m)" bir metinse, bu çıkışı daha da geliştirmeli Hasan Ali, (eksi mi bilemiyorum) dostumun diyorum.

Çünkü: Sesli düşünelim biraz da; sahi bu edebiyat neden var Allah aşkına? Yalnızca söz büyücülüğü yapmak ve bilmece kurgularla okuru oyalamak için mi? Veya hiçbir şey içermeyen, suya sabuna dokunmadan, ne kadar uyutursak o kadar iyi anlayışındalık için mi var edebiyat. Peki hiç mi sorumluluğu yok edebiyatçıların? Aydın olma, aydınlatma, okurun içine düşün celer ve sorular imi düşürme gibi dertleri yok mu bunların? Bir şiir, öykü, roman okurken esas ölçüt bunların gerçekliğe yakın olup olmaması değil mi? gerçekliklerden, yaşanmışlıklardan etkilenmek, bu yolla genel bir hükme varmak yok mudur edebiyatçıların dünyasında? Ve edebiyatçıların yaşadıkları düş, düşleri de yaşamları mıdır acaba?