# "POSTMODERN" DARBEYE DİRENEN ROMAN

## *Bin Hüzünlü Haz*'da Belirsizliğin Bilgeliği

Çimen Günay

> Çin
> Güneşten sonraki üçüncü dünyada yaşıyoruz. Üç Numarada. Kimse bize ne yapacağımızı söylemiyor. / Bize saymayı öğreten insanlar çok nazik davrandılar. / Her zaman gitme zamanıdır. / Yağmur yağarsa, şemsiyen ya vardır ya da yok. / Rüzgâr şapkanı uçuruyor. / Güneş de doğar. / Keşke yıldızlar bizi birbirlerine tarif etmeseler; keşke bunu kendimiz yapsak. / Gölgenin önünden koş. / Hiç olmazsa on yılda bir göğü gösteren kız kardeş iyi bir kız kardeştir. / Manzara motorize. / Tren gittiği yere götürür seni. / Sular arasında köprüler. / Geniş beton düzlüklerde uçağa doğru başıbozuk yürüyen ahali. / Sen ortadan kaybolduğunda şapkanla ayakkabılarının neye benzeyeceğini unutma. / Havada yüzen sözcükler bile mavi gölge yapar. / Tadı güzelse yeriz. / Yapraklar düşüyor. Meseleleri izah et. / Lüzumlu şeyleri topla. / *Hey Biliyor Musun?* Neyi? *Konuşmayı Öğrendim.* Harika. / Kafası tamamlanmamış kişi gözyaşlarına boğuldu. / Düşerken bebek ne yapabilirdi? Hiçbir şey. / Yat uyu. / Şortla harika görünüyorsun. Bayrak da harika görünüyor. / Herkes patlamalara bayıldı. / Uyanma vakti. / Ama rüyalara alışsan daha iyi.
>
> Bob Perelman. *Primer*

Bu bağlantısız cümleler arasından, Çin'in Amerika ve Rusya'dan sonra üçüncü güç olarak ortaya çıktığı bir zamanın ürettiği yeni ve diri dünya tasarısının heyecanını yakalama özlemini, Bob Perelman'ın "Çin mahallesinde gezinirken karşılaştığı ve idyogramatik başlıklarını anlaşılmaz bulduğu bir fotoğraf kitabını an[lattığı]" *gerçeği* gölgeliyor (Jameson 89). Bugün artık, modern dünya tasarısının sunduğu gerçek kavramı elimizden kayıp gitti; Jameson, bu kopmayı salt kültürel bir mesele olarak ele almanın eksikliğini şu sözlerle dile getirmektedir:

> Gerçekten de –ister müjde havasında, isterse ahlaki iğrenme ve red dilinde su-

* 8-10 Mayıs 2000 tarihinde Bilkent Üniversitesi'nde düzenlenen Genç Eleştirmenler Sempozyumu'nda sunulan "*Bin Hüzünlü Haz*'da Belirsizliğin Bilgeliği" başlıklı bildirinin gözden geçirilmiş şeklidir.

nulsun– postmoderne ilişkin teoriler, en ünlü ismi "post-endüstriyel toplum" (Daniel Bell) olan, ama sık sık tüketici toplumu, medya toplumu, enformasyon toplumu, elektronik toplum, ileri teknolojik toplum, vb. diye adlandırılan yepyeni bir toplum tipinin gelip yerleştiğini bize duyuran bütün o daha iddialı sosyolojik genellemelerle büyük bir ailevi benzerlik gösteriyorlar. (61)

Bu yazının amacı *postmodern*'i konumlandırmak değil; kuşkusuz bu daha kapsamlı bir çalışma gerektirir. Burada amaç, bu coğrafyadaki yerleşik *gerçek* anlayışından yola çıkarak, Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* adlı romanı bağlamında, Jameson'un sözünü ettiği yepyeni toplumun bir üyesi olan yazarın Türk yazınındaki duruşunu belirlemek. Cevabını bulmaya çalıştığımız soru, Türk romanı söz konusu olduğunda, dış dünya ile örtüşen bir anlatımın nereye kadar *vazgeçilesi* olduğudur.

"Cervantes'in Hor Görülen Mirası" başlıklı yazısında, insanın elinde artık tek kesinlik olarak "belirsizliğin bilgeliği"nin kaldığını iddia eden Milan Kundera'nın (Kundera 14) bu noktadan hareketle Franz Kafka'yı "roman tarihindeki yeni yönelim" (34) olarak işaretlediğini biliyoruz. Sözünü ettiğimiz yazısında Kundera, romanın artık *gerçekliği* değil, "insan olanaklarının alanı" olarak tanımladığı *varoluşu* incelediğini vurgulamaktadır ısrarla (53). Todorov da, doğal bir dünyanın arka planında algılanan esrarengiz olaylarla ilerleyen eski fantastiğin, betimlenen dünyanın tümüyle tuhaf olduğu Kafka anlatıları sayesinde yeni bir yönelim kazandığını belirtmektedir (Todorov 9). Todorov'a göre, "doğurduğu ikircikle gerçekle gerçekdışı arasındaki azaltılamayan karşıtlığın varlığını" sorgulayan yapıtların yarattığı belirsiz izlenim, "gerçekle gerçekdışı arasındaki sınırın sorgulanması oranında mükemmel bir edebiyat örneğini temsil e[tmektedir]" (9). Artık "metnin sayısız alegorik yorumu yapılabil[mekte]; ama metin, bunlardan herhangi birini onaylayacak hiçbir açık işaret ver[memektedir]" (10).

Gözlerimizi Türk yazınına çevirdiğimizde ise, çok az sayıda yazarın insan olanaklarının alanını keşfe çıkmaya cesaret edebildiğini görüyoruz. *Tutunamayanlar*'da küçük burjuva/aydın kavramlarını sorgularken deliliği de bir olanak olarak sunan Oğuz Atay, eleştirmenlerce kendine kapanan bir "kara anlatı" olarak (Gümüş 79) tanımlanan *Buzul Çağının Virüsü*'nde okuru bir anaforun içine çeken Vüs'at O. Bener ve *Gece*'de belirsizliğin dünyasına adım atan Bilge Karasu gibi, buna cesaret edenler de anlaşılmaz olmakla suçlanmışlardır. Dilin sınırlarında gezinen bir yazar olan Hasan Ali Toptaş da Türk romanındaki yerleşik gerçekçilik anlayışını zorlayanlar-

dandır. Gerçekdışı olanı sanki olağanüstü hiç bir yanı yokmuşcasına betimleyerek, gündelik yaşamın o ana dek algılanmamış yanlarını duyumsatan Toptaş, bu özelliğiyle Kafka'ya en çok yaklaşan isimlerden biridir. Hasan Ali Toptaş'ın üslubunu belirleyen en önemli özellik, kurguda ve dilde çok katmanlılıktır; bu nedenle Toptaş'ın anlatıları da zor anlaşılır metinler olarak kabul edilmiş, yeterince okunup tartışılmamıştır.

1958, Çal (Denizli) doğumlu olan Hasan Ali Toptaş, 70'lerden beri geceleri yazdığını söylüyor; bugün bir devlet dairesinde sürdürdüğü memuriyetiyle de Kafka'yı hatırlatan yazarın geçmişinde, dolmuş muavinliğinden inşaat işçiliğine çeşitli deneyimler bulunmaktadır. Toptaş, 1994 yılında Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazanan *Gölgesizler* ile birlikte, geniş bir okur kitlesi tarafından tanındı. Bu romanın ardından, 1996 yılında, yazarın üçüncü romanı *Kayıp Hayaller Kitabı*'nı da yayınlayan Can Yayınları'nın, Toptaş'ın son romanı *Bin Hüzünlü Haz*'ı fazla *karmaşık* bularak geri çevirmesi, bugün bu coğrafyada roman sanatından neler beklendiğini tartışmak için iyi bir çıkış noktası olabilir. Nitekim, yazarla yapılmış çeşitli röportajlardan, kendisine Ahmet Altan veya Buket Uzuner gibi yazmasının öğütlendiğini öğreniyoruz. Hem yazısını hem de yaşamını popülerliğin uzağında bir yerlerde tutmaya çalışan Toptaş'ın bu *postmodern* darbeye direnişi, bugün bize *Bin Hüzünlü Haz*'ı okuma ve bu soruları sorma fırsatını veriyor. Gelenekselin dışına çıkmaya çalışan her yaklaşım postmodern midir? Modern, ne zaman bu kadar dogmatik bir gerçeklik haline geldi ve sinsice yaşamlarımıza yerleşti?

İlk romanı *Sonsuzluğa Nokta*'da, okurları bir trafik kazası sonucunda yatağa mahkûm olan eski bir devrimcinin bilincine taşıyan Toptaş, zaman düzleminde yarattığı parçalanmış kurguyla, roman boyunca izlediğimiz karakterlerin kimliklerini başarıyla gizlemiştir. Zaman kurgusundaki bu çok katmanlılık, yazarın ikinci romanı *Gölgesizler*'de de görülür. Kentteki bir berber dükkânı ile insanların birer birer kaybolduğu bir köy arasında gidip gelen *Gölgesizler*'in okuyucusu, gerçekle düş arasındaki sınırda dolaşmaktadır; benzer şekilde, *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda, küçük bir kasabada eski bir aşkın izini süren okur, kişilerin ve öykülerinin örtüşmesiyle, kendisini bir labirentte bulur. Toptaş'ın sıradışı kurgularıyla okuru fantastik dünyalara çeken romanlarının ortak özelliği, bu romanlarda toplumsal sorunların bireyler bağlamında *örtük* olarak işlenmesidir. *Sonsuzluğa Nokta*'da evlilik kurumu, öğrenci olayları ve işsizlik gibi motifler etrafında şekillenen birey-

sel hesaplaşma, *Gölgesizler* ve *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda da yalnızlık ve korku içindeki bireyin, hepsi birbirine benzeyen insanların oluşturduğu bir topluluk karşısındaki kıstırılmışlığı ile belirginleşmektedir. Toptaş'ın romanları arasında biçimsel benzerlikler de bulunmaktadır; sürekli bir çıkışsızlığı, bir kıstırılmışlığı imleyen döngüsel kurgular, tüm romanlarda şiirsel bir dille bütünleşir. Zaman ve mekânın somut bir şekilde tanımlanması, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkilerinin kurulması ve karakterlerin kişilik özelliklerinin betimlenmesi gibi unsurlar, gerçekle düş arasındaki sınırın ortadan kalktığı bu romanlarda, eskiden olduğu gibi önemli değildir. Hasan Ali Toptaş, son romanı *Bin Hüzünlü Haz*'da da, okura neyin *gerçek* olduğu sorusunu tekrar tekrar sordurmaktadır.

Yaşamı yazmakla eş tutan Toptaş'ın, varlığın sözcüklere indirgendiği şiirsel bir dille yazmayı tercih etmesi, aslında yazarın *yaşam* ve *yazın* arasında kurduğu özdeşliği yapıtlarında somutlaştırma arzusunu yansıtıyor. Yazarın 1993'te basılan *Yalnızlıklar* adlı şiir kitabı, Toptaş'ın yaşamına sinen ve tüm yapıtlarına egemen olan en büyük deneyimi yalnızlığın algılanışı üzerine aforizmalardan oluşmaktadır. Kitabın adı, daha en baştan, sonuna bir çoğul eki takıp "yalnızlık" kavramını sorgulanır kılan Toptaş'a dair önemli bir ipucu veriyor; *Yalnızlıklar*, Hasan Ali Toptaş'ın kelimelerle oynamayı ve insanları şaşırtmayı sevdiğinin en açık kanıtıdır. Bir diğer kanıtı da karşı taraf sunuyor; Toptaş'ın kırık dizelerin kendisinden habersiz birleştirilerek basıldığını söylediği bu şiir kitabı ve *Bin Hüzünlü Haz*'ı "bu kitap yanlış basılmış; cümleler, harfler birbirine karışmış" diyerek kitapçılara geri getiren kimi okurlar da, "modern"in yolunun bir şekilde tıkandığını kanıtlamakta, "modernizm"in giderek dogmatikleşen yönünü gözler önüne sermektedir.

Hasan Ali Toptaş'a göre gerçekliğin bir ürünü olarak dayatılan anlam aslında belirsizdir; okuma eylemi sırasında okurun belleğinde üretilen anlamla örtüşme ihtimalinin romanı olan *Bin Hüzünlü Haz* da, tam da bu nedenle, bu örtüşmenin olduğu noktada sona ermektedir. *Bin Hüzünlü Haz*'da merak öğesini başarıyla kullanmasına rağmen Toptaş, bu öğeyi besleyecek organik bir olay örgüsü kurmaktan kaçınmıştır; episodik bir yapıya sahip olan bu romanın bölümleri, tekrar eden imgeler aracılığıyla birbirine eklemlenmektedir. *Bin Hüzünlü Haz*, sonradan adının Alaaddin olduğunu öğreneceğimiz bir kişinin, her gün cinayetlerin işlendiği, insanların giderek hissizleştiği, kan gölüne dönmüş bir şehirde kendisini ne kadar kıs-

tırılmış hissettiğini anlatmasıyla başlar. Şehre dair söylenenler, daha çok postmodern kültürün parodisini yapmak için bir araya getirilmiş unsurları andırır; şehir hayatına, başat öğesi zevk olan bir vahşet ve pornografi hâkimdir. İşlenen cinayetler her gün televizyondan da yayınlanmakta ve tüm insanlar gibi Alaaddin de bu kanlı cinayet görüntülerini seyretmektedir. Araya reklamların girmesiyle anlatı düzleminde bir kayma olur ve sloganlar Alaaddin'in anlattıklarına karışmaya başlarlar. Okur, Alaaddin'in yarım kalmış cümlelerini tamamlamak ve reklam sloganlarının hepsi birbirine karışan sesini, eksik bırakılan ya da bitişik yazılan kelimeler arasından seçmek durumunda kalır. İlk bölümün sonunda, Alaaddin'in anlattıklarının aslında ikinci bir kişi tarafından aktarıldığı anlaşılır. Arada bir Alaaddin'in sesini duyduğunu söyleyen bu anlatıcı, Alaaddin'i beklerken oturduğu terastan görünenleri anlatmaya koyulur. Bu andan itibaren, roman boyunca anlatı düzlemi pek çok kez fantastiğe kayar; ancak bu durumları anlatıcının düşleri diye yorumlamak da imkânsız kılınmıştır. Çünkü anlatıcı, kimi zaman Alaaddin'in yokluğunda düşler kurarak avunmaya çalıştığını söylese bile, sözlerini ve edimlerini muğlaklaştırmakta, en çok "bilmiyorum" sözünü tekrar etmektedir. "Bu sözleri o sırada yavaşça mırıldandım mı, kendimi tutamayıp yaprak yaprak titreyen karanlık bir sesle haykırdım mı, yoksa yalnızca düşündüm de içimdeki sesin aniden dışarıya çıkıp merdivenin basamaklarında yankılandığını mı sandım bilmiyorum." (Toptaş 32).

Anlatıcının arada bir içine çekildiği bu "gerçekdışı" dünyadan sıyrılıp Alaaddin'i bulmak amacıyla sokağa çıkmasıyla bir arayış başlar. Bu arayış motifi, okuyucuya organik bir olay örgüsü sunmasa da, anlatı düzleminde sona doğru ilerleyen bir patikaya işaret etmektedir. Alaaddin'in peşine düşen anlatıcı Motel ROM'a sürüklenir; Motel ROM'daki kadın, etrafta bir sürü Alaaddin olduğunu söyler ve anlatıcıyı Alaaddin'i kafasında yaratmakla suçlar.

> Büyük, ama çok büyük bir felaketin eşiğindeymişim gibi, gözlerime acı acı baktı; peki nasıl bulacaksın onu? Arada bir sesini işitiyorum, dedim. Bakışları bulutlandı birden; sesini işitiyorum da ne demek oluyor şimdi, hani yüzünü hiç görmemiştin? Görmedim, dedim, yalnızca zaman zaman sesini işitiyorum. Düş gibi mi, dedi. Hayır, dedim; basbayağı gerçek gibi. Aynı şey işte, diye homurdandı. (42)

Düş ile gerçeğin *aynı şey* olabileceği iddiası, gerçek kavramının geleneksel alımlanışını ortadan kaldırır, böylece anlatının tutarlı bir zaman-mekân düzleminde ilerlediği noktalarda bile anlatılanların gerçekliği sorunsallaştı-

rılmış olur. Anlatıcı, roman boyunca pek çok yerde edimlerini muğlaklaştırır; kimi zaman olanları "daha doğrusu" (79) deyip yeni baştan ve çok başka bir biçimde anlatır, kimi zaman da "[böyle] desem herhalde daha doğru olur" (62) ya da "size [böyle] demek zorundayım" der (27). "Belki", "sözgelimi" ve "sanki" üçgeninde ilerleyen *Bin Hüzünlü Haz*'da neyin "gerçek" olduğu asla anlaşılmaz.

*Bin Hüzünlü Haz*'da anlatıcının ve Alaaddin'in aslında neleri simgelediğine dair en açık ipucu, anlatıcının ormanda kaybolduğu bölümde verilmektedir. Ormanda Hansel ile Gretel'e, Kırmızı Başlıklı Kız'a ve Kırk Haramiler'e rastlayan anlatıcı, biraz daha ilerleyince bir yeldeğirmeni görür ve çok geçmeden de karşısına bir şövalye çıkar. Anlatıcı, bu sefer de Don Kişot'un zırhının çıkarttığı seslerin peşine takılır ve düşsel bir zamana geçer.

> Sonra işte bu hayat böyle yükselirken, bütün bu olup bitenlere fena halde içerlemiş gibi, birdenbire zırhından şangır şungur sesler dökülen çılgın bir şövalye çıktı ortaya; peşindeki adamıyla birlikte tozu dumana katarak geldi, üç beş adım ötemde durdu... Zırhın çeşitli yerlerinden, neredeyse iniltiyi andıran birtakım küflü gıcırtılar dökülüyordu. Kulak verip dikkat kesilince, kimi zaman da çok uzak bir zamanın derinliklerinde kalmış öfkeli haykırışlara benziyordu bu gıcırtılar, gözyaşları arasında zonklayan irili ufaklı hıçkırıklara, rengini yitirmiş ihanet fısıltılarına, budalaca sürüp giden sohbetlere, sevişme seslerine, uyuyan milyonlarca kişinin horultusuna, ya da kapıların, duvarların ve kalın kalın perdelerle kalın kalın zamanların gerisinden işitilip de bir türlü anlaşılamayan, mızmız konuşmalara benziyordu. Öyle ki, o sırada bütün bu seslere bakıp, zırhın içinde milyonlarca kişinin yaşadığı sanılabilirdi. Dahası bu milyonlarca kişinin, sanki çılgın bir şövalye görüntüsü halinde gelip oradaki ölümün karşısına dikildiklerinden hiç haberleri yokmuş gibi, hâlâ zırhın içindeki karanlıkta günlük yaşamlarını kayıtsızca sürdürdükleri, yani hâlâ aptalca şeylere gülüyor, budalaca konuları konuşuyor, boğaz boğaza dövüşüyor, arada bir sevişiyor, işe gidiyor, işten geliyor, ya da tencere tabak gürültüleri arasında kaybolan evlerine sürekli girip çıkıyor oldukları bile düşünülebilirdi. (82)

Bir süre sonra anlatıcı, sanki kendisine üzerinde bir zırh, elinde de bir mızrak varmış gibi geldiğini söylemeye ve Don Kişot kılığına bürünmeye başlar. "Kafasındaki belirsizlikle ormanın belirsizliği arasında tıpkı bir belirsizlik bilgesi gibi dur[an]" Don Kişot imgesiyle bütünleşen anlatıcı, "roman"ın geçmişten yankılanan sesi olduğunu ortaya koyar böylece (83).

Alaaddin'i arayışın anlatıcıyı getirdiği son nokta, ortaçağ kentlerini andıran bir yerdir; ancak bu şehir betimlenirken araya gökdelenler, banka şubeleri ve alışveriş merkezleri karışır. Bu iki mekânın örtüşmesiyle anlatı, bir

yüzünü başladığı noktaya döner; çünkü bu şehrin aslında anlatıcının romanın başında bahsettiği şehir olduğu belirginleşir. Yüzyıllar sonra göstericilerin polis panzerlerinden kaçtığı şehir meydanında, yedi ölü ve başlarında da ağlayan kadınlar vardır. Zamandaki parçalanmışlık, giderek zamanın ortadan kalktığı bir hal alır ve göstericiler tekrar meydana doluşurlar; şehrin lunaparkının gürültüsü, mahşeri kalabalığın gürültüsüne karışır. Yedi ölüden en genç olanının hikâyesini anlatmaya karar verdiğini söyleyen anlatıcı, bu ölünün Alaaddin olduğunu iddia eder:

> Benim kimi zaman gözünü budaktan sakınmayan zorlu bir cengâvere, kimi zaman kadınsı davranışlar sergileyen cariye yüzlü mahçup bir şehzadeye, kimi zaman hedefini şaşırmış bir deli oka, kendi karanlığına eğilmiş bir nazlı dala, ya da loş saray köşelerinde küflenen sabır dağları arasında binbir zahmetle yetiştirilmiş bir gonca güle benzeteceğim bu gencin adı da, hiç kuşkusuz Alaaddin olur. (96)

Anlatıcının, yedi ölünün en genç olanının hikâyesini anlatmaya karar verip bu genci Alaaddin olarak adlandırdığı noktadan itibaren, *Bin Hüzünlü Haz*'da dilin herhangi bir *gerçeği* yansıtmadığı, fakat onu bir olanak olarak –Derrida'nın deyimiyle– *kurduğu* iyice belirginleşir. Anlatı ilk defa, anlatıcının iradesinin hâkimiyetinin hissedildiği noktada, hiçbir kuşkuya imkân vermeyen bir kesinlik kazanır. Artık anlatı, kendisini anlatmaktadır. Alaaddin'in kardeşi tahtı ele geçirmiştir ve tüm kentte Alaaddin'i aratmaktadır:

> Ola ki, artık siz hikâyenin burasında, yürüyüp geçtiği yerlere mor dağların gizemli kokularını saçan o sırma saçlı Tatar kızının, herkesin Alaaddin'e benzediği bu kuşkular ve korkular şehrinde olup bitenler yüzünden bir gün dilini tutamayıp mahzende gizlenen Alaaddin'i ele vereceğini, sonra da Alaaddin'in karanlıkta çürümüş ufacık bir korku yumağı halinde merdiven basamaklarından sürüklenip apar topar kardeşinin huzuruna getirileceğini ve hemen kapı arkasında hazır bekleyen dilleri koparılmış palabıyıklı cellatlarca, sorgusuz sualsiz boynunun vurulacağını düşünürsünüz. (106)

Alaaddin'in mahzendeki tutsaklığı, romanın başında şehirde hissettiğini söylediği kıstırılmışlığa denk düşmektedir; döngünün tamamlanmak üzere olduğu böylece ortaya çıkar. Anlatıcı, Alaaddin'e yemek götüren Tatar kızını okurun gözünde şüpheli kılarak, okuyucuların beklentilerini biçimlendirmeye koyulur. Çok geçmeden bu müdahale, anlatının akışını değiştirir; Tatar kızı, kendisinden şüphelenen birinin saldırısı sonucunda bir cinayete kurban gider. Anlatıcı, karanlık mahzende cinayeti işleyenin yüzü-

nün görünmediğini söylemesine karşın, kâtil olarak Alaaddin'i ortaya atar:

> Bu durumda siz, hiç kuşkusuz tıpkı benim gibi, kimi zaman harflerin harf sûretinde belirip kaybolan titreşimlerine, kimi zaman gözlerinizin önünden akıp giden kelime katarlarının arkasına, kimi zaman da apayrı birer kelime edasıyla uğuldayan kelimeler arasındaki boşlukların içine eğilip mahzenin karanlığındaki o yüzün kime ait olduğunu görmeye, göremeyince de şiddetle merak etmeye başlarsınız. Hatta, sizi gene size getirmek üzere sizden alıp sessiz sedasız hikâyenin derinliklerine biraz daha çekecek olan bu merak, kelimelerin kendi hikâyeleri arasında gitgide arsız bir sarmaşık gibi dallanıp budaklanarak, sonunda, o yüzün Alaaddin'e ait olabileceği kuşkusunu bile doğurur. (108)

Dışarıdan habersiz bir şekilde mahzende saklanan, Tatar kızının getirdiği yemeklerle yaşamını sürdüren ve ne olup bittiğini yine ondan öğrenen Alaaddin'in Tatar kızı hakkında, okuyucunun içinde uyanan şüpheye benzer bir şüphe duyabilmesi, ancak onun da bu anlatının okuyucusu olmasıyla mümkün olacağından, Alaaddin'in aslında *okur* olduğu ortaya çıkmış olur. Bütün bu arayış, bu yolculuk, okuru bulmak içindir. Roman boyunca Alaaddin'i arayan anlatıcı ise kimi yerde yazar, kimi yerde de anlatının kendisidir. Bu ikizlik, bir yandan yazarın anlatının yaratılması sürecinde aslında yazdıklarına dönüşmekte olduğuna vurgu yaparken, diğer yandan da yazarın kendisini kişisel olarak tanımayan insanlar tarafından ister istemez yazdıklarından ibaret kılındığına işaret eder.

Tatar kızının ölümüyle kendisini "belleğindeki geçmişte" (116) bulan Alaaddin, son bölümde "yazın"ın etrafında döndüğü soruyu sorar: "Hayat nedir?" Tam da Kundera'nın dediği gibi, *gerçeği* değil ama *varoluşu* açıklamanın peşindeki romanın da sorusudur bu; ancak cevapsız kalacaktır. Alaaddin'e romanın sonunda "Hayat nedir diye sorarsan, bilmiyorum evlat" (117) diyen Haraptarlı Nâfi de okura, elindekinin eninde sonunda bir roman olduğunu hatırlatır. Tarih boyunca çeşitli anlatıların içinden geçerek okurunu arayan bu anlatı, onu bulduğu noktada da sona erer, yani anlatıcının bir roman kişisi gibi kurmacaya katıldığı ve Alaaddin'le gözgöze geldiği anda. Haraptarlı Nâfi'nin romanda cevaplayamadığı sorunun yanıtını, kitabın kapağına gizleyen Toptaş da, okuru, romanı ilk eline aldığı noktaya geri götürür: Başlığa. Hayat, bin hüzünlü hazdır.

*Gösteri* dergisinde yayımlanan bir röportajında, *Bin Hüzünlü Haz*'ın "bir yanıyla roman sanatı üzerine yazılmış bir roman" olduğunu söyleyen Toptaş, "son cümlesine kadar kahramanını arayan" metnin, onu ararken "kahramana dönüştüğünü" ve bu serüven boyunca hem hayatın hem de

geçmiş anlatıların içinden geçtiğini belirtmektedir; yazara göre *Bin Hüzünlü Haz*, "Hasan Ali Toptaş'ın romandan ne beklediğinin de romanıdır" (Çağlar 30). Toptaş'ın herşeye rağmen okurunu arayan bir roman kurgulamış olması, üretilen gerçeklerin –Baudrillard'ın deyimiyle simülasyon'un– krallığında bile, ortak bir gerçek paydası bulunabileceği ihtimaline "tutunduğunu" göstermektedir; bu nedenle yazarı gerçek kavramını yürürlükten kaldıran postmodern bakış açısının bir temsilcisi olarak görmemek gerekiyor. Dış dünya ile örtüşen anlatı, okurla iletişim kurma çabasını ortadan kaldırmaya niyetlenmediği sürece *vazgeçilesi*'dir; bu çaba ortadan kaldırıldığı anda ise romanın varoluşuna ilişkin en önemli unsur yok edilmiş olacaktır. "Belirsizliğin bilgeliği" elimizde kalan tek kesinlik olsa da, *Bin Hüzünlü Haz*'da hâlâ bir buluşma noktası konumundadır. Buradaki ironinin bir benzeri, tam da "yalnızlık" kelimesinin sonuna çoğul ekinin eklendiği noktada oluşmaktadır; bu ek, yalnızlığı bir olanak olarak ortadan kaldırmayı başaramaz. Benzer bir şekilde, belirsizliğin artık bilgelik kabul edildiği bir zamanda bile, insanlar çaresizce bunu paylaşmak ve bu bilgeliğe bir kesinlik atfederek onu meşrulaştırmak istemektedirler. İçinde, Alaaddin ile ona Motel ROM'un yerini tarif eden garson ve yine Alaaddin ile Motel ROM'daki kadın arasında geçenlerden başka diyaloğun bulunmadığı bu roman, insanlar arasındaki iletişimsizliği vurguladığı kadar, iletişim çabasının sessiz direnişini de ortaya koymaktadır.

Bütün bunlara ek olarak, Toptaş'ın, daha önceki romanlarında olduğu gibi *Bin Hüzünlü Haz*'da da, parmağıyla göstermeden de olsa, dış dünyaya ilişkin bazı gerçekliklere işaret ettiğini de söylemek gerekiyor. Fonda beliren şehir kültürü, gökdelenler, TV bağımlılığı, meydanlara taşan öğrenci olayları, polisten dayak yiyen göstericiler, *Bin Hüzünlü Haz*'da "anlatı[nın], gerçeğini insanları birbirine bağlayan gündelik ayrıntıların içinde bul[duğunu]" kanıtlamaktadır (Batur 50). Bir arayış, bir cinayet, bir aşk ile bir anda alelade bir macera romanı tadını yakalayan bu romanda, serüven anlatılarının içinde "öylesine varolduğunu" düşündüğümüz, çoğu kez de "gözümüzden kaçacak önemsizlikte" olan kimi öğelerin aslında "belkemiği niteliği al[abilecek]" öğeler olduğunu da düşünmeliyiz (Batur 50). Hem Borges'de hem de Tanpınar'da karşımıza çıkan zaman metaforu, Kafka'nın ve Cervantes'in düşle gerçeğin arasına sıkışan büyülü dünyaları ve Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'da başarıyla kullandığı belirsizlik boyutunun oluşturduğu temel üzerinde yükselen *Bin Hüzünlü Haz*, yazın eleştirisinin

bugüne dek sorduğu çeşitli soruların içinden geçerek ilerlemekte ve yazarın, okurun ve romanın iradelerini sorgulamaktadır. En son varılan noktada, bu üç iradenin ortak hâkimiyeti kabul edilmiş olur: Yazarın iradesi, arka arkaya dizilen sözcüklerden bir roman oluşturulamayacağı için; okurun iradesi, roman ne olursa olsun bir çeşit iletişim amacı taşıdığı için ve romanın iradesi de kurgusal evrende, yazarın ve okurun her koşulda buluşacağı ortak bir noktanın varlığı imkânsız olduğu için kabul edilir.

Roman kuramı üzerine yapılan çalışmaların hemen hepsinde, romanın çıkışındaki temel metaforun yolculuk olduğu belirtilmiştir. *Don Kişot'tan Bugüne Roman* adlı kapsamlı ve nitelikli çalışmasında bu metaforun izini süren Jale Parla, Türk romanının uğrak noktalarını başarıyla ortaya koymaktadır. Parla'ya göre, çeşitli serüvenlerin eşlik ettiği bu yolculukta okur, okuma edimi süresince bir özdeşleşme yaşamaktadır. *Bin Hüzünlü Haz*'da ise, okurdan okuduğunun bir kurgu olduğunu dürüstlükle kendisine anımsatan yazarı takdir etmesi beklenmektedir; bu anlamda *Bin Hüzünlü Haz*'ın okuru, yazılanlarla özdeşleşmemesi istenen donanımlı bir okur. *Bin Hüzünlü Haz*'ın iradesini kabul edeceği okur, sadece romanı *okuyacak* bir okur değildir; yitik harfleri bulup yerine yerleştirecek, cümleleri tamamlayacak ve bu romanın tek bir anlam kalıbına sığmasının imkânsızlığını *anlayacak* biridir. Bir imkânsızlığı anlatmak için bile olsa, okurla olan iletişimin izini süren Hasan Ali Toptaş, soylu bir amaç uğruna, elinde bir mızrakla yeldeğirmenlerine saldırmaktadır.

Jale Parla, "ancak kötü metinler bitebilir; çünkü unutulurlar" (Parla, 342) diyerek Don Quijote'nin ilham kaynağı olduğu romanları sıralıyordu; Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz*'ı da, Italo Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, Jorge Louis Borges'in *Don Quijote Yazarı Pierre Menard*, Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'si gibi eserlerin yanına adını yazdırmaktadır. Roman boyunca pek çok kez okura seslenen anlatıcı ve kendilerini "içinde değişik serüvenlere ait binlerce cümle taşıyan, yüzü virgüllerle dolu upuzun bir cümle gibi hiss[ettiklerini]" (Toptaş 78) söyleyen roman kişileri aracılığıyla, romandaki dünyanın dışında geliştiği hatırlatılan *Bin Hüzünlü Haz*, üstkurmaca türünün doruklarında geziniyor. Postmodernizme gelince, o bu coğrafyada kendisini henüz yayınevlerinin yaptığı "darbe"lerde göstermeye çalışmaktadır.

KAYNAKÇA

Batur, Enis, "Serüven Anlatısı ve Anlatının Serüvenleri", *Türk Dili* 316 (Ocak 1979): 49-52.

Çağlar, Aziz, "İnsanın Issızlığının Romancısı: Hasan Ali Toptaş", *Gösteri* 217 (Mart 2000): 28-31.

Gümüş, Semih, *Kara Anlatı Yazarı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

Jameson, Fredric, "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", *Postmodernizm*, çev. Deniz Erksan, haz. Necmi Zeka, İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990, 59-116.

Kundera, Milan, *Roman Sanatı*, çev. İsmail Yerguz, İstanbul: Afa Yayınları, 1989.

Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Todorov, Tzvetan, "Yazın ve Fantastik", çev. Süreyyya Evren, *Varlık* 1101 (Haziran 1999): 5-11.

Toptaş, Hasan Ali, *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: Adam Yayınları, 1998.

—