

Kurmacaya Hükmetmek: “Detay”dan “Öz”e Kuşlar Yasına Gider Ruling Over Fiction: From “Detail” To “Essence” Kuşlar Yasına Gider



Öz

Çok katmanlı bir yapıya sahip olan edebi metin, çeşitli kuramsal okumalara göre birbirinden farklı anlamlar ortaya koyabilir. Sanatçının istek, eğilim ve becerileri, sanata yaklaşımı, bakış açısı, yaşadığı dönemdeki zihniyet unsurları bu tür okumalara imkân sağlayan başat öğeler olarak öne çıkar. İnsana özgü gerçekliklerin kurmaca yoluyla dönüştürülüp yorumlanması üzerine inşa edilen edebi eser, tüm bu öğeleri ortak bir payda da buluşturan fiktif bir yapı özelliği gösterir. Bu fiktif yapının özüne ulaşmayı sağlayan önemli öğelerden biri de “detay”dır. Bu çalışmanın amacı, özellikle postmodern eserlerdeki yoğunluktan sıyrılarak yazarın vermek istediği “öz”e ulaşmada “detay”ın rolünü irdelemek ve *Kuşlar Yasına Gider* romanındaki detay unsurlarını ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Kuşlar Yasına Gider, detay, öz, kurmaca.

Abstract

Literary text, with a multi-layer structure, may reveal distinctive meanings in compliance with various theoretical readings. Artist’s desires, tendencies and skills, his approach to art, his point of view, the mentality elements of the era in which he lives come to the forefront as dominant factors enabling these kinds of readings. The literary text, constructed upon realities peculiar to human being are changed and rendered through fiction, presents a imaginary characteristic that meets all these elements on common ground. One of the significant elements that ensures reaching the essence of this imaginary structure is detail. The objective of this paper is to study the role of detail so as to reach the essence the writer aims to present especially getting out of the density of postmodern works and put forward the elements of detail in *Kuşlar Yasına Gider*.

Keywords: Kuşlar Yasına Gider, detail, essence, fiction.

Deniz POLATER

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni,
Milli Eğitim Bakanlığı, Bartın,
Türkiye.

ORCID: 0000-0002-5615-9905

E-mail: denizpolater@hotmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 10.07.2019

Kabul Tarihi/Accepted: 10.10.2019

Kaynak Gösterim / Citation:

Polater, Deniz (2019). “Kurmacaya Hükmetmek: Detay’dan Öz’e Kuşlar Yasına Gider”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 11/22, 25-54. <http://dx.doi.org/10.26517/ytea.394>



Extended Summary

Research Problem

The aim of this research is to reveal the phenomenon of depth in a literary work through the element of detail and to emphasize that the literary work is a multi-layered structure. In addition, although a literary work carries traces from reality, it is a product based on fiction and it aims not only to tell the facts and aims to arouse aesthetic pleasure once again. In this context, *Kuşlar Yasına Gider*, a novel by Hasan Ali Toptaş, was examined and the implicit elements based on details in the novel were tried to be explained.

Research Questions

What is the function of the detail element in the novel?

To what extent does fictional text feed on reality?

What does implicit language mean in literary work?

Can autobiographical texts be accepted as first person narrator texts? To what extent is such an assumption true?

What are the functions of images, metaphors and motifs included in the novel, *Kuşlar Yasına Gider*, by Hasan Ali Toptaş?

Literature Review

When the historical course of the novel genre is taken into consideration, it is seen that the genre develops with a very variable understanding. Over time, the traditional novel has been replaced by modern novels, followed by post-modern narratives. As the mentality of the era changed, so did the function of the novel. This change in function depends on the mentality of the period as well as the artist’s understanding of art.

As emphasized in the works of the theory of novel, it is seen that in modern novels, contrary to traditional narratives, a multi-layered structure and an implicit language is used. This implicit language is structured through various images and metaphors. The details contained in images and metaphors reveal the element of detail.

In our study, it is tried to reveal that the detail element has a very important place in understanding and analysing the fictional text. The detail is considered

to be the small components in the literary work and the broad meaning behind them. In this study, it is tried to emphasize the importance of detail element in the novel, *Kuşlar Yasına Gider*; it was aimed to determine the elements of detail in this work. It has been tried to state that the element of detail is used to add a mystery to the literary work and to enable a reader-centered interpretation.

Although it is accepted that texts based on narration are fed from reality, it is stated that the artist tries to tell the real events and especially the perceptions about his own life to the novel are sometimes wrong. It has been tried to be pointed out that accepting novels with first person narrator as mostly autobiographical works will lead to false readings. One of the main aims of the detail element was to reveal that fiction is not a disconnection from reality and therefore this research was conducted in this respect. Every detail in the literary work is thought to be a clue leading us to the artist's world of emotion and thought.

Methodology

Firstly, the scope of the detail element was determined during the examination phase. Then the determinations were made about the functions that the detail element could assume in the novel. *Kuşlar Yasına Gider*, has been examined within the structural elements and boundaries of the fiction and interesting points regarding the details in the work have been identified. Author and work-based logical assumptions were made on these points. The remarkable points in the background of the implicit language are examined and the important images and metaphors in the work.

The findings were supported by various scientific articles as well as newspaper and magazine articles. At this stage, especially the interviews with the author were given priority. Personal judgments in the print media that contradict the author's interviews were also included. The related chapters in the field of the theory of novel and analysis were identified in accordance with our research purpose and the judgments put forward by these chapters were tried to be strengthened.

Results and Conclusions

As a result of the research, it has been determined that there are implications in the work called *Kuşlar Yasına Gider*. It was observed that these implicit

meanings were absorbed into the text of the work by means of images, metaphors and motifs. It is known that fictional text is a very meaningful and multi-layered structure. Multi-meaning also allows for various readings. Based on this understanding, various judgments have been made based on the element of detail of the novel, Kuşlar Yasına Gider.

In the study, it is seen that the motifs and metaphors used in Kuşlar Yasına Gider are embedded in the text with an understanding that will support the main idea. The work makes various references in the context of intertextuality; it has been found that expression is deepened with various modern expression techniques such as flow of consciousness, inner speech and return. It has also been seen that these techniques provide various opportunities for us to work in the concretization of our research topic.

Furthermore, it has been found out that the author adopts an approach adjacent to tradition by considering the conflict between tradition and modernity. The focal point of the work is to give motifs and metaphors such as “türkü, horse”, folk song in harmony with our traditional values. The narrator, who touches upon the wounds caused by our forgotten value judgments in the conscience of society, has been determined to deal with the conflict between tradition and modernity mostly within the concept of city-town comparison. It was found out that the author included various memories of his childhood years. In terms of the first-person narration, it was determined that the judgments considering the work as an autobiographical novel were wrong. Because it has been found that these autobiographical elements have gained a minor importance in the course of fiction and these small elements are not sufficient to be considered as an autobiographical novel.

Giriş

Dünya edebiyatının geçmişten bugüne uzanan çizgisinde, anlatmaya bağlı edebi türlerin yadsınamaz bir ağırlığı vardır. Bu türlerin modern edebiyattaki en önemli temsilcisi konumunda olan roman hem gerçekliğin hem de düş gücünün bir yansıması olan kozmik bir yapının ürünüdür.

Don Kişot'tan günümüze gelen süreçte farklı anlatım teknikleri ve yapısal kurgularla çeşitli form ve yapılarla büründürülen roman, yazıldığı dönemin zihniyetinden büyük izler taşır. Kimi zaman geleneksel, kimi zaman postmodern bir anlayışın ürünü olsa da roman türü, her dönemde çok pencereci bir yapı olma özelliğini sürdürür. Bir bakıma, "Bu pencereler bu yapının muazzam ön duvarında romancının dünyasına açılan, açılması mümkün olan ve onun kendi dünya görüşünü yansıtmaya isteğinin mecburi kaldığı sayısız deliklerdir." (Stevick, 2010: 59). Okura çeşitli okuma eğilimleri sunan da bu pencerelerdir.

Özellikle postmodern romanla birlikte sanatçının dünyasına eğilmek, bu pencerelerden bakınca her şeyi tüm çıplaklığıyla görmek mümkün olmaktan çıkar. Türlü anlatım teknik ve yöntemleriyle çok-sesli ve çok-biçimli bir yapıya dönüşen roman, Bahtin'in söylemiyle, "Çeşitli derece ve kapsamlarda zaman-u-zamsal değerlerle doludur. Sanatsal yapının her motifi, ayrı ayrı her yönü değer taşır." (2017: 296). Romanın pencerelerinden bakınca bu motifleri görmek, sanatçının dünyasına eğilmek ve eserine bir kaftan biçmek, artık o kadar da basit değildir. Tam da bu aşamada James Wood'un Kurmaca Nasıl İşler'de ele alıp irdedelediği detay unsuru devreye girer.

Detay, edebî eserdeki küçük ayrıntılar ve bu ayrıntıların yarattığı bağlam olarak değerlendirilebilir. Edebî eserdeki her detay, bizi sanatçının duygu ve düşünce dünyasına götüren birer ipucudur. Wood'a göre, detay, "Kurmacaya zemin oluşturma umudu taşıyan gerçek olarak sunulur. Bir anlamda, kurmacaya gerçekten de bir zemin sunar." (2013: 56). Bu durumda, detayın başlıca amaçlarından birinin, "kurmacanın realiteden kopuk olmadığını ortaya koymak" olduğu söylenebilir.

Edebî eser/kurmaca metin, doğrudan gerçekliğin dönüştürülmesiyle oluşmuş ve yaşanması mümkün olayları konu edinir. Detaylar kimi zaman "an"a dair, kimi zamansa geleceğe yönelik ipuçları taşır. İlkbaharın yeşili, bazen tanıdık bir

çift gözde, bazen erken bir ölümden geriye kalan tek kıyafette yeniden vücut bulur. Detay, bu vücut bulma hâlini saptama olanağıdır.

“Roman, Roman İçinde”

Türk edebiyatının postmodern alanda iz bırakan isimlerinden biri olan Hasan Ali Toptaş, son romanı Kuşlar Yasına Gider’de, alışlagelmişin dışında bir çizgide hareket eder. Daha çok geleneksel biçim ve biçem unsurlarıyla oluşturulan bu romanın, kısmi anlamda kurmacaya dayalı otobiyografik nitelikler taşıdığı söylenebilir. Ancak yine de romanın bir otobiyografik eser olmadığı, daha ziyade, kurmaca gerçeklik içinde doğrudan gerçeklik unsurları barındırdığı unutulmamalıdır. Otobiyografik nitelikler barındırması yönüyle, eserin roman içinde roman özelliği taşıdığı da söylenebilir. Zira, “Kurgu söylemi bize ne olduğunu göstermekle ne olduğunu söylemek arasında sürekli değişir.” (Lodge, 2013: 152)

Toptaş’ın bu eseri, Bin Hüzünlü Haz ya da Gölgesizler gibi postmodern özelliklerin ağır bastığı, okurun kendini bulmaya ve sorgulamaya çalıştığı bir tarzda yazılmamıştır. Bir babanın ölümü ve buna giden süreç nasıl anlatılırsa Toptaş da eserini öyle anlatır. Edebiyat dünyasında “Söylem türlerinin zenginliği ve çeşitliliği sınırsızdır” (Bahtin, 2016: 65). Bu söylemler; yazarın amacı, bakış açısı ve sanat anlayışı gibi çeşitli unsurlara göre şekillenir. Toptaş’ın bu eserinde geleneksel bir aile ve kasaba hayatı, geleneksel yapı unsurlarıyla, geleneksel bir söylemle ve zaman dizinsel bir sıra dâhilinde verilir. Her ne kadar anlatıcı, ara sıra çocukluğuna dönüp zamansal sıçramalar yapsa da bunlar, eserin bütünlüğü açısından keskin ve şaşırtıcı bölünmeler değildir.

Eserin konusu, Türk kültüründe sıkça rastlanan bir durumun bir yazarda vücut bulmuş şeklidir: hasta ve yaşlı babasını yaşatmaya çalışan bir oğul ve yaşlı babanın ağır ağır ölüme yaklaşması. Ancak, Toptaş’ın eserini bu kadar açık ve basit yazdığını söylemek de pek mümkün değildir. İncelemelerden görüldüğü kadarıyla, Toptaş’ın bu eserinde postmodern çizgiler ve okuru sürükleyip götüren detaylar da bulunmaktadır.

Wood, “Bazı yazarlar detayların farkına varmada mütevazı bir yeteneğe sahiptir, bazılarıysa etkileyici bir gözlem gücüne” (2013: 53), diyerek detay yaratma aşamasında yazarlar arasına bir çizgi koyar. Hasan Ali Toptaş, bu aşamada

etkileyici gözlem gücüne sahip yazarlar arasında zikredilebilir. Çalışmamızda bu detaylar, kitabın ve olayların seyri boyunca ele alınıp irdelenecektir.

Romanın başında, anlatıcı, "Lacivert gövdeli kalemi çıkardım kutusundan; kapağını açtım, yavaş yavaş mürekkep çektim ve haznesi tamamen doldu mu diye kaldırıp baktım. Solumdaki pencereye doğru tuttum bakarken. Ardından döndüm, aylardır önümde açık duran defterin ağartısına doğru tuttum. Haznenin dolu olduğunu görmüştüm..." (Toptaş, 2017: 7) diyerek bir şeyler yazma hevesinde olduğunu ortaya koyar. O esnada bir telefon gelir ve anlatıcının Ankara-Denizli-hastaneler üçgeninde aylarca süren yolculukları başlar.

Yaklaşık yirmi iki ayın ardından, her şey bittikten sonra evine döner ve aynı kalemi yeniden eline alır: "Eve gelir gelmez salonun köşesindeki masaya geçip oturdum ben ve defterin üstünde duran lacivert gövdeli kalemi elime aldım. Haznesinin boş olduğunu biliyordum tabii. Doldurmak için, soluma dönüp raftaki mürekkep şişesine uzandım." (Toptaş 2017: 248) diyen anlatıcının, post-modern roman tekniklerini kullanarak romanın başına döndüğü söylenebilir. "Dairesel bir döngünün ön planda olduğu romanda varoluşsal bir çizgide ilerleme söz konusudur. Yaşam-ölüm döngüsü ile yazma edimi iç içe sunulmaktadır." (Önder, 2017: 101) şeklinde bir yorumda da bulunulabilir.

Modernist eserlerde, yazar, kurmacanın herhangi bir yerinde eseri yazma sürecini okurla paylaşır. Üstkurmaca olarak değerlendirilen bu teknikle yazar, okuyucuya eserin iç ya da dış gerçekliğin doğrudan bir yansıması olmadığını göstermek, kurmaca kavramını okurun zihnine yerleştirmek amacı taşır. Bu, bazen çeşitli dil oyunları, bazen de göndermelerle gerçekleştirilebilir. Yukarıda verilen bölümde de yazar, okuru metnin başına göndermek ve kurmacanın o noktadan başladığını vurgulamak gayesi taşır.

Anlatıcı, babasını Pamukkale Üniversitesi Hastanesi'ne götürdüğü günün gecesinde biraz uyumak için arabaya doğru giderken çevresinde birinin varlığını hissettiği gibi olur:

"Derken, hemen yanı başımda biri göğüs geçirdi usulca; durup bir sağ, bir sola baktım ama kimseyi göremedim. Birkaç adım daha yürüdüm arabaya doğru, ayaklarımın altındaki kumlar siyah siyah çıtırdadı.

‘Babalar, alınlarımıza yazılmış yalnızlıklardır,’ dedi bir ses o sırada çıtırtıların arasından; bu cümle senin kitaplarından birinde yer alıyor, öyle değil mi?’ (Toptaş, 2017: 248).

Romanın devamında bu sesin kime ait olduğu belirtilmez. Kanımızca bu sözün kullanımında postmodern anlayışa ait iki önemli detay gizlidir. Birincisi, “Babalar, alınlarımıza yazılmış yalnızlıklardır” dizesinin metinlerarasılık bağlamında kullanılmış olması durumudur. Bilindiği gibi bu dize, ilk olarak Toptaş’ın Yalnızlıklar adlı şiir kitabında yer almıştır.¹ Dizenin, bu esere göndermede bulunma amaçlı kullanılmış olması muhtemeldir. İkinci detay unsuru, yine bu durumla bağlantılıdır. Metinlerarasılık bağlamında bir gönderme olduğu düşünülürse bu sesin de anlatıcının iç sesi olduğu söylenebilir.

Renklerin Dili

İlk Çağ uygarlıklarından günümüze uzanan çizgide, çeşitli uygarlıkların kültürel anlayışında renklerin özel ve önemli bir yer tuttuğu görülür. Bu renkler, kimi zaman gösterişin, lüksün, neşe ve eğlencenin kimi zaman sadeliğin ve yasın göstergeleridir. Denilebilir ki,

“Renkler eski Yunan’dan bu yana, tarihin, toplumların kendi geleneklerinin, kültürlerinin ve dini inançlarının sonucu olarak farklı anlamlar kazanmış, düşünürler ve sanatçılar renkleri her zaman bir dış gerçekliğe, bir dünya nesnesine bağlı olarak değerlendirmişler ve dünyayı oluşturan dört temel öğeyi; yeryüzünü, havayı, suyu ve ateşi farklı renklerle algılamışlardır.” (Mennan, 2002: 76).

Kuşlar Yasına Gider romanında renkler, dikkat çekici detayların en önemlilerinden biri olarak göze çarpar. Romanın başında anlatıcı, lacivert gövdeli kalemini defterinin ağartısına (beyazlığına) doğru tutar. Bu beyaz renk, roman boyunca sık sık kendini belli ettirir. Romanın başında Ankara’ya kar yağmış ve beyaz örtü her yeri kaplamıştır. Anlatıcı, tren garına gittiği zaman babası “Ak saçlı başını hafifçe yana eğmiş, koltuk değneğine yaslanı yaslanı öteki yolcularla birlikte merdivene doğru yürülmektedir.” (Toptaş, 2017: 9). Güvenpark’ta yerleri kaplayan kar ve Aziz Bey’in içine düştüğü buz tabakası da beyazdır. Aziz Bey, Suudi Arabistan’da trafik kazası yaptıktan iki buçuk ay sonra bir bacağı eksik ve beyazlar içinde döner evine. Seher’in dedesinin ucu kopuk ve kanlı muskası yine beyaz bir mendile sarılıdır. (Toptaş, 2017: 30).

¹ Bkz. Toptaş, Hasan Ali (2003). Yalnızlıklar. İstanbul: İş Bankası Kültür, s. 35.

Ayperî'nin gördüğü rüyada da baba-kız, beyaz bir defterin üstünde yürümektedirler. Üzerlerine kocaman bir kalem düşer. Baba-kız kalemi tutup onunla bir daire çizer, oradan defterin dışına çıkarlar. Sonunda gökkuşağının üstüne düşmüşlerdir. Bu bölümde baba konumundaki anlatıcı, "Benim kafamı gökkuşağı karıştırdı kuzum, dedim; biliyorsun, renklerin tümü var onda. Beyaz da tüm renklerin birleşimi olduğuna göre, demek ki biz yine beyaz bir yere düştük" (Toptaş, 2017: 42-43), diyerek eserde beyaz rengin önemine yeni bir pencere açar.

Anlatıcı, Denizli'deki ilk gecesinde dışarıda, "Mezarlığın dibindeki dereye inen sokağın köşesinde beyaz gömleli, küçük bir çocuk" görür. Çocuk, "Gömleğinin ağartısında eriyen solgun bir yüzle" (Toptaş, 2017: 50) anlatıcıya bakmaktadır. Beyaz gömleli çocuk ve ağartısı roman boyunca sık sık ortaya çıkar ve kurmacaya küçük de olsa bir gizem katar.

Anlatıcı, Ankara'dan Denizli'ye ikinci gelişinde radyoda Avluda bağlıdır yiğidin atı türküsünü dinlemektedir. O sıra dikiz aynasından gözüne bir beyazlık yansır. Bu, sütkırı bir attır ve anlatıcıyı Polatlı'ya kadar takip eder (Toptaş, 2017: 71-72). Anne, Suat'tan kalan son kıyafeti "Kuş işlemeli, akça pakça, kar gibi bembeyaz bir bohçanın içinde" (Toptaş, 2017: 155) saklamaktadır. Babayı fizik tedavi için götürdükleri özel merkezde onları beyaz tenli hanım hanımıcık bir kız karşılar (Toptaş 2017: 83), OSTİM'e tekerlekli sandalye almaya gittiklerinde beyaz gömleli bir genç onlara yardımcı olmaya çalışır (Toptaş, 2017: 116). Romanda yer verilen yöre kadınları da genellikle beyaz bürgüleriyle beraber zikredilir. Bilindiği gibi, "Türk kültür ve tarihinde de beyaz rengin kullanımına sıkça rastlanmaktadır. Beyaz rengin, Türklerin en eski inançlarından olan Şamanist dönemle ilgili bazı manevi inanmalardan kaynaklanan ululuk, adalet ve güçlülük anlamları kazandığı görülmektedir." (Mazlum, 2011: 129)

Roman boyunca beyaz rengin oldukça yoğun kullanıldığı görülür. Bu kullanım, kimi zaman doğanın, kimi zaman da insanların saf ve temiz hâlini karşılamaktadır. Babanın sakalı, Suat'ın paltosunun bulunduğu bohça, Seher'in dedesinin kanlı muskasının sarılı olduğu bez gibi geleneksel değerler ve babayla ilişkili hemen tüm unsurlar bu renkle ilişkilendirilerek verilir. Doğanın, her türlü kirden arınmış, pakça görüntüsü de beyaz kaplamalarla okura sunulur.

Beyaz renk, birçok kültürde geleneksel olarak bir yönüyle masumiyeti ve saflığı ifade ederken, diğer yönüyle ölümü ve yası temsil eder. Nitekim Anadolu

halk kültüründe yeni doğan bebekler beyaz bir kundağa sarılarak, saf ve masum birer melek olarak karşılanır. Türk-İslâm kültüründe vefat eden kişiler de beyaz kefenlerle sonsuzluğa uğurlanır.

Eserde yer alan bir diğer detay, yine bir renk tonudur: yeşil. Anlatıcı, ilk kez alelacele otobüse binip babasına yetişmeye çalışırken tesadüf eder bu tona.

“Durakta kimse yoktu ama telâşlı mı telâşlı, küçük bir çocuk da bindi benimle birlikte. Hayalet gibi birdenbire nereden çıktığını anlayamadım onun, otobüse biner binmez de habire kıvıldanıp duran o kalın giysili kalabalığın içinde kaybettim. Neden kaldıysa, sadece sırtındaki koyu yeşil palto kaldı aklımda.” (Toptaş, 2017: 9)

Başlangıçta önemsiz ve sıradan gibi görünen bu yeşil renk ve palto, giderek daha işlevsel bir rol üstlenir. Babasıyla ilk karşılaşmasında babasının gözlerinin yeşilinin de etkisiyle o paltoyu anımsar. “Onunla göz göze geldiğimizde, ben otobüsteki çocuğun paltosunu hatırladım birden. Dolayısıyla, aklımdaki paltounun yeşiliyle birlikte eğilip öptüm elini.” (Toptaş, 2017: 9)

İleride de değinileceği gibi, bu palto ve küçük çocuk hem anlatıcı hem Aziz Bey hem de roman açısından önemli bir role sahiptir. Anlatıcı, bu küçük çocuğun hikâyesini tam anlamıyla bilmediğini fark edip ayrıntılarını öğrenmeye çalışacak; Aziz Bey, ölüme yaklaştıkça bu küçük çocuğu anacak; küçük çocuk da roman boyunca gülümsemeler, sitemler ve gizemli bakışlarla bir görünüp bir kaybolacaktır.

Anlatıcının çocukluk yıllarında Suat diye bir kardeşi vardır. Küçük yaşta ölmüş ve ondan geriye sadece bir palto kalmıştır. Anne bu paltonun hikâyesini çocuklarına şöyle anlatır: “Baban ona yabandan bir palto getirmişti, şöyle düzgünce, iri düğmeli, çok hoş bir şeydi. Bilerek mi satın aldı yoksa öyle mi denk geldi bilmiyorum ama babanın gözlerinin renginde, koyu yeşildi bu palto.” (Toptaş, 2017: 154)

Annenin anlatımıyla, bir gün durup dururken bu paltonun bohçayla beraber ortadan kaybolduğu anlaşılır. Aziz Bey’in trenle Ankara’ya ilk gittiği gün anne evde yalnız kalmıştır. Onun anlatımıyla adeta Suat annesinin çevresinde dolaşmakta, koşmakta, zıplamaktadır. Oğlunun gül kokusunu almak için her zamanki gibi gidip sandığı açar anne. Oysa ortada ne bohça ne palto vardır. Aziz Bey’in gidişiyile Suat’tan kalan son hatıra da gitmiş, adeta sır olup uçmuştur.

Bu detaydan da anlaşılacağı üzere, anlatıcının otobüste gördüğü, hayalet gibi birdenbire ortaya çıkan ve aynı hızla kaybolan koyu yeşil paltolu çocuk, kardeşi Suat'tır. Anlatıcının koyu yeşil paltolu çocuğu gördüğü gün, aynı zamanda baba evinde Suat'tan kalan son yadigârın, -koyu yeşil paltonun- kaybolduğu gündür. Annenin; Aziz Bey'in gözlerine benzettiği o paltoyu, anlatıcımız da babasının gözlerine bakınca anımsar.

Gelenek ve Modernite

Tanzimat'ın ilk yıllarından günümüze Türk edebiyatının hemen her döneminde ve çeşitli vesilelerle gelenek-modernite çatışması ele alınmış estetik zevkin odağına gizlenmiş mesajlar verme kaygısıyla işlenmiştir. 1870'lerdeki alaturka-alafranga çatışması, modern dönemde gelenek-modernite çatışması halini alır. Toplumsal yapının sembolik değerlerini korumak, bir bakıma, toplumsal kimliğimizin bozulmasına engel olmak ve kültürümüzü dış etkilerin aşındırmalarından korumak anlamına gelmektedir. Assmann'a göre, "Toplumsal kimlik, onu biçimlendiren, daha doğrusu yeniden üreten belli bir kültürel sisteme denk düşer. Kültürel sistem, ortak kimliğin dayandığı ve kuşaklar boyunca sürdürüldüğü araçtır." (2015: 149). Bu doğrultuda, geleneğe sahip çıkmak demek, toplumsal kimliğimizin deforme olmasına karşı durmak demektir.

Toplumsal kimliğimizi oluşturan gelenek ve görenekler ile milli ve manevi değerler, aynı zamanda "kültür" kavramının birer ögesidir. Dolayısıyla kültür, toplumsal kimliğimizin en önemli yapı taşı işlevi üstlenir. Basit bir söylemle, "[K]ültür, madalyonun diğer yüzünde uygar yaşam olduğunun farkında olmaksızın, herhangi bir edimde bulunabilmemiz için muğlak bir biçimde var olması gereken, doğru sayılan inanç ve eğilimlerdir." (Eagleton, 2016: 41). Lévi-Strauss'a göre de "Bir kültür çok sayıda özellikten oluşur." (2016: 82). Tüm bu özellikler, bir bakıma bireyi biz yapan manevi değerlerdir.

Eserde, anlatıcı ve babası eve doğru giderken bir yokuşa gelirler. O yokuşa camları buzlu, tepesi karlı bir araba, girdiği bir çukurda sürekli patinaj yapmakta ve çukurdan çıkamamaktadır. Hiç kimse arabayı kurtarmak, o çukurdan çıkarmak için bir şey yapmaz. Babanın arabaya bir el atma yönündeki ısrarını da anlatıcı güçlkle yener. Çünkü hem sakat hem yaşlı hem de hastadır babası. Ağır ağır ilerlerken baba ikide bir dönüp arabaya bakar ve söylenir. Romanda, bu durum, "Babamın akli arabada kalmıştı, birkaç adımda bir arkasına dönüp

can çekişen bir insana bakar gibi kederli gözlerle bakıyor, her defasında da kendi kendine, burası dağ başı mı yahu, diye mırıldanıyordu” (Toptaş, 2017: 13) şeklinde aktarılır.

Bu detayda iki ayrıntının gizli olduğu söylenebilir: Birincisi, ömrünün büyük bölümünü minibüs, kamyonet gibi araçların peşinde geçiren Aziz Bey’in, bu arabanın böyle acı çekmesine yüreğinin el vermemesidir. Araçlar, Aziz Bey’in ekmek teknesidir. Yıllarca bu araçlarla yük ve insan taşımış; ailesinin geçimini bu araçlardan kazandığı parayla sağlamış; bu araçlar uğruna evini, çocuklarını bırakıp Anadolu’nun çeşitli yerlerine gitmiştir. Bacaklarından birini bu araçlardan birinde kaybetmiş, araç sevdasının peşindeyken küçük oğlu Suat ölmüştür. Araçlar, Aziz Bey’in dünyasında ailesinden birer fert gibi, bazen onların da ötesindedir.

Bu bölümdeki ikinci detay, insani değerlerin unutulmuş olmasıdır. İnsanların araca gösterdiği bu kayıtsız tavır, aynı zamanda diğer insanlara gösterdiği tavidir. Hiç kimsenin bu arabaya yardım etmemesi, başka bir deyişle insanlara ve insanlığa yardım etmemesi anlamına gelmektedir. Nitekim bu insan kalabalığının diğer parçaları, romanın ilerleyen bölümlerinde Güvenpark’ta buz tutmuş havuza düşen ve ölümlü mücadele eden Aziz Bey için de hiçbir şey yapmayacak, oradan geçip gidecektir.

Aziz Bey, medikale egzersize gittiğinin üçüncü günü oğlunu beklemeden medikalden ayrılır. Kendince biraz hava almak, sıkıntısını atmak için yürüyerek Güvenpark’a gider. Anlatıcı, babasını bulduğu zaman baba, bataklığa düşüp çıkmış gibi sırlıklam ve çamur içindedir. Oğlunu görünce hüngür hüngür ağlamaya başlar. Eve gidip biraz sakinleştikten sonra durumu anlatır.

“[O]rada, yerleri kaplayan kar yüzünden hiç farkına varmamışım ben, gide gide gitmiş, büyükçe bir havuzun ortasında yürümeye başlamışım. Ayaklarımın altındaki buz çatıradak kırılınca, daha ne oluyor demeye bile kalmadan paldır küldür suyun içine düştüm tabii. Üstelik düşmemle birlikte elimden kayan koltuk değneğini de kaybettim. Sonra işte ben orada, buz tabakalarının arasında can havliyle çırpırırken, yanımdan yöremden bir sürü insan geldi geçti ama hiçbiri, hiçbiri başını çevirip bakmadı oğlum. Anlıyor musun, hiçbiri... Sesime kulak veren de olmadı.” (Toptaş, 2017: 21-22)

Anlaşıldığı kadarıyla babanın bu kadar içli içli ağlamasının sebebi, göle düşmüş olması değil, insanların ona yardım etmemesidir. Yokuştaki arabaya el atmayan insanlar, Aziz Bey ölümle boğuşurken ona da el uzatmazlar. Buradaki de-tayın, gelenek-modernite çatışmasının insanlığı zamanla yok etmeye başlaması olduğu söylenebilir. Oysa Aziz Bey'in dönemindeki ve yöresindeki insanlar böy-le değildir. Romanın, Aziz Bey'in köyünü ele alan bölümlerinde Güvenpark'ta-kinden çok farklı bir iklim vardır. İnsanlar hasta ziyaretine belirli bir düzen dâhi-linde gelir, Aziz Bey'in bilinçdışı söz ve davranışlarını olgunlukla karşılar. Komşu ve akrabaların tümü bu yaşlı insana yardımcı olmak, onu yaşatabilmek adına ellerinden geleni yapar.

Eserde dikkati çeken bir diğer nokta, anlatıcının kasabasındaki tüm akraba ve komşuları sık sık eserde kendini gösterip rol alırken, Ankara'daki komşuların-dan hiç söz edilmemesidir. Kasabadaki insanlar ne kadar birbirine bağlı ve gele-nek kavramının içini dolduran bir anlayışa sahipler kent merkezindeki insanlar da bir o kadar birbirinden kopuk, geleneksel değerlerden sıyrılmış ve kendi ka-buklarına çekilmiş durumdadır. Gelenek ve modernite kavramlarının mekânsal karşılığı olarak kabul edebileceğimiz kasaba-şehir çatışmasını, anlatıcı da belirli aralıklarla vurgulamaya devam eder.

Anlatıcı, babasının Güvenpark'ta başından geçenleri eşine anlattıktan sonra şöyle bir diyalog geçer aralarında: "Çok tuhaf, dedi Seher, ben bu tür tesadüf-ler sadece filmlerde ya da romanlarda olur sanırdım" (Toptaş, 2017: 25). Eski dönemlerde filmlerde ya da romanlarda rastlanabilecek bu tür vurdumduymaz-lıklar artık hayatın içinde yer almaya başlamış ve bu değişim dile getirilmez ol-muştur. Öte yandan, bu sözlerle anlatıcının kurmaca kavramına bir gönderme yaptığı da düşünülebilir. Eşinin, sadece filmlerde ya da romanlarda yer aldığını düşündüğü bu durum, yazar anlatıcının bu romanında da yer almaktadır. Bu, bir bakıma, okura bu anlatının reel bir metin değil, bir roman olduğu konusundaki örtük uyarıdır.

Romanın ilerleyen bölümlerinde annenin, babayla ilgili kötü bir rüyanın hay-ra çıkması için çocuklarından lokum ve bisküvi alıp dağıtmalarını istemesi bir başka geleneksel değerdir. Türk kültüründe çeşitli vesilelerle lokum ve bisküvi olarak yoldan geçenlere dağıtmak ve böylece hayır işlemiş olmak gibi bir ge-lenek herkesçe malumdur. Annenin de çocuklarından lokum ve bisküvi olarak böyle bir hayır yapması konusundaki isteğine anlatıcının verdiği yanıt, moder-

nitinin geleneksel değerlere nasıl ket vurduğunun bir başka göstergesidir: “[S] okaklarda çocuk falan kalmadı artık anne, in cin top oynuyor. Onlar ya televizyonların ya da bilgisayarların başındalar şimdi. Çarşıya kadar yürüse, ancak dört beş çocukla karşılaşırız herhalde.” (Toptaş, 2017: 149)

Olayın devamında annenin geçmişe dair anlattığı nüanslar, geleneksel toplum yapısının nasıl değiştiğini ve annenin tabiriyle artık hayır işlemenin bile ne denli zor olduğunu ortaya koyan durumun özeti gibidir. Etli aş, bulgur pilavı, kırk leblebi peşinde serçe sürüsü gibi koşup gelen o dönemin çocukları, yerini bilgisayar başından kalkmayan, sokakta oynamayı bilmeyen teknoloji çağı çocuklarına bırakmıştır. Geleneksel yapı ve geleneksel değerler günden güne işlevini kaybetmekte, silikleşmektedir.

Anlatıcının, eserde geleneksel değerlerin taşıyıcısı olarak kullandığı motiflerden biri, türkülerdir. Bu türküler seslendiren sanatçılardan biri Denizlili Talip Özkan’dır. Babasını götürdüğü hastane bahçesinde bir çingenenin yanık sesinden Havada turna sesi gelir kanadı kırma türküsünü dinler. Anlatıcının çocukluğunda bu türküyü Talip Özkan güzel söylemektedir. Buradan yola çıkarak kardeşine, bu Denizlili türkücü için Denizli’de onun adını yaşatacak bir şey yapıp yapılmadığını sorar. Kardeşinin bildiği kadarıyla böyle bir şey yoktur. Anlatıcı, hüznlenir bu duruma. Sonra birden karşıdaki dağları gösterir:

“Şu dağları görüyor musun, dedim Nihat’a, elimi sol taraf uzatarak; Cankurtaran’dan tırmanıp onları aşınca, hemen burnumuzun dibinde Kazak Abdal’ın dergâhı var, biliyorsun. Çatısı çökmek üzere, duvarları desen ona keza. Yani orası öyle harabeye dönmüşken, benim az önce sorduğum soru yanıştı zaten.” (Toptaş, 2017: 190-191)

Göründüğü kadarıyla geçmişe ait birçok değer ya unutulmaya yüz tutmuş ya da kendi kaderine terk edilmiştir. Geleneğin kültürel dokusunda önemli bir yere sahip olan Talip Özkan, Kazak Abdal gibi isimler gelenekle beraber, geleneğin tozlu perdesi altında kaybolmaya yüz tutmuştur.

Anlatıcı ve ailesi, babayla ilgili kötü rüya hayra çıksın düşüncesiyle gofret dağıtmaya karar verirler. Bu düşünceyle aldıkları gofretleri mahallede bulabildikleri çocuklara dağıtırlar. “Dağıttınız mı, diye sordu annem. Dağıttık, dedi Nihat; bakkalın birinden yüz on beş, birinden iki yüz kırk beş tane aldık ve hepsini dağıttık. İyi ettiniz, iyi ettiniz diyerek birkaç defa başını salladı annem.” (Toptaş, 2017: 151)

Dikkat edilirse dağıtılan gofret miktarı, alışılmışın aksine kutuyla değil sayı ile belirtilmiş olduğu görülür. İki bakkaldan alınan gofretler "115" ve "245" tanedir. Gofret sayılarının toplamı bizi 360 sayısına götürür. Bu sayı, tasavvuftaki devriye nazım şekli anlayışıyla açıklanabilir. Dinî-tasavvufi halk edebiyatı nazım şekillerinden olan devriyeler, vakti gelen ruhun maddî âleme inerek eşref-i mahlûkat olan âdemde vücut bulması ve vakti dolan ruhun beşerî dünyadan ayrılarak yeniden Allah'a dönmesi konusunu ele alır. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi'nde bu nazım şekli için yargımıza benzer bir bilgi verilir:

"360 derecelik bir daire şeklinde izah edilen ve ortasından geçen 'hatt-ı mevhum' denilen düz çizgi ile 180 derecelik iki kavse ayrılarak iki safhada anlatılan devir anlayışının başlangıçtan itibaren ortaya çıkan birinci devresine 'mebde' adı verildiği gibi 180 derecelik bir yay halindeki bu kısmına 'kavs-i nüzûl' de denilmektedir. ... İlâhî nurun yine sırayla topraktan madene, ondan bitkiye, bitkiden hayvana, hayvandan mahlûkatın özü (zübdesi) ve en şerefli olarak yaratılan insana intikal ederek onun suretinde ortaya çıkmasına ve insanın da insân-ı kâmil mertebesine yükselerek ilk zuhur ettiği asıl kaynağa, yaratıcısına dönmesine ise 'meâd' denir." (TDV 1994: 251).

Nitekim roman kahramanlarından Aziz Bey, topraktan bedene intikal etmiş, oradan da ilk zuhur ettiği kaynağa dönmüştür. Eserdeki ana olay, vav şeklinde ana rahmine düşen bir eşref-i mahlûkatın vav şeklinde asıl kaynağa yeniden dönüşüdür.

Yöresel söyleyiş özellikleri roman boyunca belirli aralıklarla ortaya çıkan bir diğer detay unsurudur. "Hıyallamak, göynümek, yekinmek, çokuşmak, cağıl cüğü, bürgü, yassır, behr, hapahap, omça" gibi yöresel söyleyiş unsurları özellikle anlatıcının Denizli'de, büyük ailesinin içinde bulunduğu zamanlarda ve ortamlarda kullanılır.² Kanımızca bu yöresel söyleyişler, eserde sık sık karşımıza çıkan modernite-gelenek çatışmasında geleneğe sahip çıkma çabasının bir diğer ürünüdür.

Modernitenin geleneği, dolayısıyla kültürü aşındırdığı, kültürel ve tarihi dokulara zarar verdiği düşüncesi evrensel bir görüş olarak sanat ve edebiyatın bir-

2 Geniş bilgi için bkz. Sözer, Huriye (2017). "Hasan Ali Toptaş'ın Eserlerinde Yerel Dile Ait Sözlük Birimler ve Denizli Ağzı". *International Journal of Language Academy*, 5/3: 146-164.

çok dalında güncel bir tema olarak işlenmektedir. Bu konuda belki de en çarpıcı görüşlerden birini Lévi-Strauss koyar ortaya.

“[K]ayıbettiğimiz bazı şeyler olduğunu düşünüyorum ve belki de onları yeniden elde etmeye çalışmalıyız, çünkü yaşadığımız türden bir dünyada ve izlemek zorunda olduğumuz türden bir bilimsel düşünmeyle, bu şeyleri hiç kaybedilmemiş gibi aynen bulabileceğimizden emin değilim; fakat onların varlığından ve öneminden haberdar olmaya gayret gösterebiliriz.” (2013: 25).

Bir bakıma Toptaş’ın yaptığı da bu tür bir kaybın önüne geçmek için kültürel yapı ve değerlerimize bir kez daha dikkat çekmektir.

Kurmaca Böyledir İşle

Aziz Bey’in yanağında bazen ortaya çıkan ve neye benzediği kestirilemeyen çukur ve gölge de eserde yer alan önemli detay unsurları arasındadır. Romanın başında patinaj yapan araç bölümünde bu detay şöyle yer alır:

“Olup bitenler babamı rahatsız etmeye başlamıştı, bunu yüzünden okuyabiliyordum. Arabaya bakarken ağzı hafifçe aralanıyor, bazen de kerpeten gibi sınıksız kapanıyordu çünkü. Kapandığı vakit yanağında bir çukur oluşuyordu hatta ve neye benzediği kestirilemeyen küçük bir gölge bu çukurun içinde, arabanın çırpınışlarına eşlik edercesine, ince ince titriyordu.” (Toptaş, 2017: 13)

Bu detay, bizi Çehov’un tüfeğine götürür. Bu tüfek ilerleyen bölümlerde patlayacaktır. Babasını çamura batmış gibi bulan anlatıcı, nasıl olup da böyle olduğunu üzümlere sorunca çukur detayı bir kez daha ortaya çıkar. Ankara’daki hastanede doktorun ameliyat zorunluluğunu belirtmesinden sonra ölümü yakınında hisseden Aziz Bey’in yüzünde aynı gölge ve çukur belirir. Roman boyunca, Aziz Bey’in üzüldüğü, kızdığı ya da derin derin düşündüğü zamanlarda ortaya çıkan bu gölge ve çukur, onun var olduğunun bir ispatı, varlık sebeplerinden biri gibidir. O gölge, Aziz Bey’i hayata bağlayan unsurlardan biridir. Bu gölge ve çukur, romanın sonuna dek çeşitli durumlarla ele alınır ve eserdeki başat detay unsurlarından biri olarak gizemini korur.

Romanın sonlarına doğru Aziz Bey, uykuyla uyanıklık arası bir durumdayken şakağındaki elini öteki eliyle aniden tutup can havliyle iter. Başkasının sandığı o elin kendi eli olduğunu anlayınca mahcup olur ve o gölge, o çukur bir kez daha

çıkart ortaya. Söz konusu detay, romanın sonunda amacına uygun bir bağlamla yeniden görev alır ve Çehov'un tüfeği patlar:

"Derken yavaş yavaş aşağıya doğru yürüdü bu sinek, hani babanın yanağında bazen bir çukur oluşurdu ya, işte geldi, geldi, o çukurun içine durdu ve olduğu yerde, birkaç kere kanat çırdı.

Hıyallamıştım ben, hıyallamıştım, dedi Metin Enişte; o sırada sekerattaydı bacanak.

İşte, diye devam etti annem; sinek yanağındaki o çukurda birkaç kere kanat çırdınca, baban kuş gibi, hafifçe teslim etti canını. Sinek havalandı o vakit, odanın içinde sarhoş sarhoş şöyle bir döndü, sonra da kapıdan çıktı gitti.» (Toptaş, 2017: 247)

Bu bölümden de anlaşılacağı üzere, bu çukur Aziz Bey'in yaşam çukurudur. Orada titreyen gölge de onun ruhudur. Aziz Bey'in üzüldüğü, hayal kırıklığına uğradığı bölümlerde ruhunun çektiği ızdırap bu gölge aracılığıyla örtük bir biçimde belirtilir. Yokuştaki araba için kendisi bir şey yapamazken, Güvenpark'taki olayı anlatıp insanların vurdumduymazlığını belirtirken ya da evinin penceresinden sokağa bakıp ölüme doğru yaklaştığını ve ailesine yük olmaya başladığını düşünürken, kanat çırdırcasına beliren o gölge, aynı zamanda Aziz Bey'in iç sesinin ifadesidir.

Metindeki önemli detaylardan biri de üç sayıdır. Bu sayı ilk olarak şöyle çıkar karşımıza: "İmge Kitabevi'ne girip bilgisayarın başındaki karayağz delikanlıya Sterne'ün Tristram Shandy'sinin üçüncü baskısının gelip gelmediğini sordum önce. İlk baskısını kaybetmiştim çünkü, kitaplığında açılan boşluk sadece gözüme değil hemen her gün kalbime de batıyordu." (Toptaş, 2017: 16-17)

Gerçek-kurmaca çatışmasının bir kez daha hissedildiği bu bölümde, Tristram Shandy'nin ilk baskısını kaybeden yazarın neden ilk veya ikinci baskıyı değil de üçüncü baskıyı aradığı zannımızca hem bu romanla hem de Sterne'ün eseriyle bağlantılıdır. Sterne'ün Tristram Shandy adlı eseri, Türkçe olarak ilk kez 1999 yılında basılır. İkinci baskının yılı 2006, üçüncü baskının yılı ise 2012'dir. Düşüncemize göre, Kuşlar Yasına Gider'in yazım aşamasında Tristram Shandy'nin üçüncü baskısının yapılmış bulunması olasıdır.

Eserin ilerleyen bölümlerinde anlatıcı, eşiyile birlikte haberleri izlerken, ilk olarak Ankara OSTİM'deki iki ayrı patlamada on yedi kişinin öldüğünü elli üç

kişinin de yaralandığını duyar spikerden. Devamında İstanbul'dan Bartın'a giderken dereye uçan yolcu otobüsünde yedi kişinin öldüğü, otuz dört kişinin yaralandığı haberi bildirilir (Toptaş, 2017: 28). Anlatıcının, kurmaca dünya içerisinde, anlattığı bu iki haber gerçek yaşamdan alınmadır. OSTİM'deki patlama 4 Şubat 2011, İstanbul-Bartın seferi yapan otobüsün yaptığı kaza 2 Şubat 2011 tarihlidir (Toptaş, 2017: 28). Gerçeklere dayalı bu bölümler, muhtemelen olayların olmasından birkaç gün sonra televizyonda haber bültenlerine konu edinilmiştir.

Gerçek-kurmaca çatışmasının yaşandığı en önemli nokta şüphesiz ki burasıdır. Yazar Tristram Shandy'nin 2012 tarihli üçüncü baskısını sorduktan iki gün sonra eşyle 2 Şubat 2011 ve 4 Şubat 2011 tarihli haberleri izler. Eserde de belirtildiği üzere haberlerin güncel olduğu dikkate alınırsa bu tarih uyumsuzluğu, eserin gerçek ve biyografik bir eser değil, kurmaca yönün ağır bastığı bir metin olduğunun göstergelerinden biri olarak kabul edilebilir.

Üç sayısı belirli aralıklarla ve çeşitli şekillerde karşımıza çıkmaya devam eder. Aziz Bey'in Mercan Medikal'den ayrılarak Güvenpark'a kendi başına gitmesi ve suya düşmesi olayı üçüncü gün gerçekleşir. Anlatıcının kızı Ayperi'nin üç kedisi vardır: Avcı, Leke ve Cu. Anlatıcı, babası memlekete döndükten sonra üç ay boyunca sık sık arar onu (Toptaş, 2017: 44) ve Ankara'dan Denizli'ye gelirken ardından koşturarak süt kırması atı üçüncü kez gördükten sonra akrabalarına anlatmaya karar verir.

Akrabalarının anlattığı kadarıyla bu at, ecel atıdır. Ecel atı anlatıcıya ayan olmuştur ve mutlaka birini almaya gidiyordur. Bir görünüp bir kaybolan at ise zamanın dolmasını beklemekte, bu nedenle belirli aralıklarla ortaya çıkmaktadır. Nitekim anlatıcının bu olayı nakletmesinden üç gün sonra ecel atı ilk kurbanın alır. Bu kişi, vesikalık fotoğraf çektirir gibi poz veren, konuşmaya başlarken hırkasının fermuarını açan, sözü bittiğinde ise boğazına kadar çeken İzzet Dayı'dır. Bir kuşluk vakti, nereden esmişse ceviz ağacının tepesine çıkmış ve oradan düşerek ölmüştür. Bu ceviz ağacı, aynı zamanda beyaz gömleğinin ağartısında eriyen küçük çocuğun, altında sürekli belirmediği ve oyun oynadığı ağaçtır.

137-142. sayfalar arasında bahsi geçen akademisyen ve akademisyenin anlatıcının eserleri üzerine yaptığı çalışma okura, romanın gerçek bir olaylar zinciri değil, kurmaca bir eser olduğunu anlatmaya çalışan diğer bir önemli detaydır. Bu bölümde anlatıcı, baba evindedir ve kendi üzerine yazılmış bir eseri incele-

mektedir. Kitabın yazarı; kızıla çalan sakallı, genç bir akademisyendir. Anlatıcı ve akademisyen arasındaki anlaşmaya göre, bu genç akademisyen, anlatıcımızın talepleri doğrultusunda, anlatıcının hayatı ve ailesiyle ilgili yanlış bilgi veremeyecek; eserlerini otobiyografik metinler olarak algılama konusunda zorlamalara girişmeyecektir.

Çalışmanın sonuna gelindiği zaman akademisyenin tavrı değişir. Sözlerinin arkasında durmayan ve yazarın hayatını, hazırladığı esere kendi düşünceleri doğrultusunda aktaran genç akademisyen; yazarın değişiklik talebini reddeder ve eseri kendi hazırladığı gibi bastırır. Neticede yazarın yaşamına ve çocukluğuna dair yanlış bilgiler verilir; anlatıcının romanlarındaki kahramanlar, onun hayatından insanlar olarak yansıtılır hatta anlatıcı suça meyilli olarak gösterilir.

Bu bölümden yola çıkarak anlatıcının Hasan Ali Toptaş üzerine yazılmış bir incelemeyi eleştirdiği düşünülebilir. Bu aşamada karşımıza Hasan Ali Toptaş üzerine yazılmış akademik eserler çıkacaktır. Anlatıcının sözünü ettiği kişinin bu akademisyenlerden biri olduğunu öne sürmek yanlış bir değerlendirme olacaktır. Bu yargı iki temel gerekçeye bağlanabilir: Birincisi, anlatıcının eserde verdiği bir ipucuna dayanıyor: "Okudukça, ister istemez yeniden öfkeleniyordum tabii. Kitabı yazan akademisyen, yazarla anlatıcıyı aynı kişi sanıyordu çünkü; bu nedenle de bilimsel çalışma yapıyorum iddiasıyla, romanlarımdaki kahramanları kollarından yahut yakalarından, paçalarından tutarak sürükleye sürükleye getirip benim hayatımın orasına burasına raptediyordu." (Toptaş, 2017: 139)

Anlatıcı, burada genç akademisyen üzerinden okura bir mesaj vermeye çalışır. Bu mesaj, bu romanda gerçeklik kurgusu ve otobiyografik özellikler arayan okura yönelik olan, bunun yanlış olduğunu gösteren bir uyarıdır. Akademisyenin yazarla anlatıcıyı aynı kişi sanması ne kadar hatalıysa okurun bunu öyle düşünmesi de o kadar hatalıdır. İkinci temel nokta ise edebî eserin yorumlanmasında kurmacanın sınırları dâhilinde hareket etme zorunluluğudur. Romanda ele alınan karakterler yazarın düşünce dünyasının yarattığı ve gerçeklikle ilişkilendirilmemesi gereken karakterlerdir.

Demir'in ifadesiyle, "Anlatı ancak gerçek olaylara öykü formu verilmeye çalışıldığında problemdir; bunun en açık sebebi de gerçek olayların kendilerini öykü gibi sunma becerilerinin olmayışıdır" (2016: 21). Dolayısıyla kurmaca bir dünyanın ürünü olan bu eser için gerçeklik arayışına koyulmak, öykü formunun dışına çıkmak olacaktır.

Kuşlar Yasına Gider, yayımlandıktan sonra yazılı ve görsel basında bazı eleştirmenlerce otobiyografik yönü ağır basan bir roman olarak değerlendirilmiştir. Eserin ilk yayımlandığı dönemlerde, eserin bir otobiyografik roman olarak okunması gerektiğini bildiren çeşitli inceleme yazıları yayımlanır:

“Kuşlar Yasına Gider’deki ana karakterde Toptaş yazar kimliğiyle, romanın hikâyesinde de öz yaşam öyküsüyle müşahhas biçimde görünmektedir. Her ne kadar, edebiyat erbabında bu türden ileri sürülmüş iddiaları temkinle karşılayıp sonunu inkâra bağlama cihetinde zuhur eden alışıldık tepkiyi kendisi de göstermekten geri durmasa da... Romancının gerçek hayatında, çocukken başının arkasında beliriveren yara hâlen kapanmamıştır mesela.” <https://www.yenisafak.com>. (Erişim: 24.06.2019)

Önceki bölümlerde de belirtildiği gibi, yazarın çocukluk yılları ve aile yapısından bu romana yansıyan bölümler olduğu açıktır. Ancak bu, eserin, kurmaca boyutun ağır bastığı fiktif bir yapının ürünü olduğu gerçeğini değiştirmez. Bu eser de anlatmaya bağlı diğer birçok ürün gibi gerçeklik unsurundan beslenmiş, kurmacanın yapısı ve imkânları dâhilinde değiştirilip biçimlendirilmiştir. Böylelikle ortaya, postmodern unsurlar ve çeşitli kültürel öğelerle örülü geleneksel bir roman çıkmıştır.

Toptaş, Kuşlar Yasına Gider romanının çıkmasından sonraki çeşitli söyleşilerinde bu eserin otobiyografik bir roman olmadığını, öyle algılanmaması gerektiğini sıklıkla vurgular. 15.10.2016 tarihli Hürriyet gazetesine verdiği röportajda, “[R]omandaki baba, babam değil. O, romandaki baba. Romandaki oğul da ben değilim. Hem benim hem değilim. ‘Kuşlar Yasına Gider’ otobiyografik bir roman değil. Zaten, yazar ‘otobiyografik bir roman’ demediği sürece hiçbir roman öyle değildir.” [<http://www.hurriyet.com.tr>. (Erişim: 25.06.2019)] diyen Toptaş, otobiyografik varsayımı bizzat reddeder. Kuşlar Yasına Gider, gerçeklik unsurunu son derece başarıyla kullanmış olan, kurmaca dünyanın şaşırtıcı zenginliği içerisinde okuru sarsan ve belki de herkesin çocukluğuna bir parantez açan yapısal bir kurgunun ürünüdür.

Anlatıcının, eşyle balkonda sohbet ederken aktardıkları bir dönemin panoraması gibidir. Dedesinin bir savaşta cepheye katıldığını, arkadaşlarıyla esir düştüğünü, beş altı yıl sonra tam da kendisinden ümit kesilmişken perişan bir halde köye döndüğünü aktaran anlatıcı sözlerini şöyle sürdürür:

"[A]dı konulamayan, görülmemiş bir tuhaflık varmış üzerinde. Kasabalılar bu hâl neyin nesidir diye düşünürken çok geçmemiş, birkaç hafta sonra dedem Beşparmak Dağı'nın tepesine çıkıp yaralı bir kurt gibi acı acı ulumaya başlamış... Kasabalılar Tata Osmanların Hasan'ını bırakıp dedeme Canavar Hasan demeye başlamışlar bu yüzden." (Toptaş, 2017: 29-30)

Bu kesit, reel dünyanın kurmacaya yansıyan görüntülerinden biridir. Hasan Ali Toptaş üzerine yazılmış bir eserde yer alan sanatçıyla ilgili bir röportajda Toptaş, dedesini benzer cümlelerle anlatır: "Fukara bir adammış Hasan dedem. Esareten kurtulup geldikten sonra, arada bir Beşparmak Dağı'ndaki kayalıkların tepesine çıkıp kurt gibi olurmuş. Bu yüzden ona Canavar Hasan demişler. Canavar Hasan, kerpiç duvarın dibine oturur ve sabahtan akşama kadar öyle sessiz sedasız bakar dururmuş." (Varlık, 2010: 55-56)

Görünüşe göre Toptaş, bu anısını, röportajdan yedi sekiz yıl sonra yazdığı romanına da almış ve anlatıcının ağzından bunları yansıtmıştır. Romanda kesinliğine kanaat getirilebilen önemli otobiyografik unsurlardan biri de bu nüanstır. Yazarın, çocukluk yıllarında önemli bir yere sahip bulunan ve savaş yıllarının Anadolu'da bıraktığı izlerin küçük bir örneği olan bu durumu, toplumsal katmanda derin etkileri bulunan olaylara bir parantez açmak için kullandığı kanısındayız.

Türküler: Sülkırı Al'a Daveliye

Kurmacadan anlaşıldığı kadarıyla, anlatıcı, çocukluk anılarının yönlendirdiği bir düzlemde çeşitli arayışlar içinde bulunmakla beraber çocukluk yıllarının manevi ve kültürel dokusunun özlemini de duymaktadır. Obeyesekere'ye göre,

"Bir toplulukta simge sistemlerinin bazılarının, diğerlerine göre çocuklukta dürtü kaynaklarına daha yakın olması, başka kültürlerde de bir isteğin diğerine karşı kullanılabileceğini ya da ikisinin de kullanılmayabileceğini ve sonuç olarak iki yönde de simge geliştirmeye nispeten umarsız kalmanın mümkün olduğunu gösterir." (Obeyesekere, 2011: 104)

Bu bakımdan, anlatıcının temel kaygılarından birinin var olanı elde tutmak olduğu şeklinde bir görüş belirtilebilir. Bu aşamada, kurmacaya gizem katan, müzikal bir değer kazandıran detaylardan biri de türkülerdir. Ankara-Denizli yolculukları, yazarın aynı zamanda kendisiyle ve türkülerle baş başa kalabilmesine

imkân tanıyan en önemli unsurlardır. Bu türküler bir yönden anlatıcının iç sesinin yansıması, diğer yandan kurmacaya yön veren estetik unsurlardır. Anlatıcı, ilk Denizli yolculuğunu eşi ve beş yaşındaki kızıyla yapar fakat bu yolculukta türkü yoktur. Varsa bile bundan söz edilmez. Anlatıcının arabada biri varken ve Denizli dönüşlerinde de türkülerden söz etmez. Gözlemlendiği kadarıyla anlatıcı, sadece tek başınayken ve Ankara’dan Denizli’ye giderken türkü dinler. Araba yolculukları dışındaki tek türkü, Denizlili sanatçı Talip Özkan’a ait olan ve bir çingenenin yanık sesinden esere yansıyan Havada turna sesi gelir kanadı kırma dizeleriyle başlayan türküdür.

Eserdeki ilk türkü, dördüncü bölümde, anlatıcının ikinci Ankara-Denizli yolculuğunda, kurmacada rol almaya başlar. Kendi deyişiyle dikkati dağılıp gitmesin diye aracının radyosunu açan anlatıcı, o an karşısına çıkan, şişkin avurtlu ve esmer sesli Seyit Çevik’ten Avluda bağlıdır yiğidin atı türküsünü dinlemektedir. (Toptaş, 2017: 71-72)

Bu türkü biraz sonra ortaya çıkacak sütkıran atın ilk kez görüldüğü sahnenin de hazırlayıcısıdır. Bir bakıma bu türkü ve diğer yolculuklarda dinlenen türküler, sütkıran ata birer davetiyedir. Romanın bel kemiği olan türküler, bu yolculuktan sonra anlatıcının sırdaşı olur. Sütkıran ata yalnız onlar tanık olur ve sütkıran atla bütünleşir.

Roman boyunca söz edilen türküler ve sanatçılarla ilgili şöyle bir tespitte bulunulmuştur:

- “Avluda bağlıdır yiğidin atı”-Seyit Çevik (s. 71-72),
- “İtikadın tam tut”-İnce Halil (s.91),
- “ ... ” -Hacı Taşan (s. 117),
- “Şu karşiki dağda kar var duman yok”-Fatma Türkan Yamacı (s. 117),
- “Yağar yağmur vb.”-Talip Özkan (s. 127),
- “Arguvan türküleri”-... (s.127),
- “Ey hamamcı bu hamama güzellerden kim gelir”-Zaralı Halil (s. 128),
- “Fırsat elde iken sarmadık yâri”-Zaralı Halil (s. 129),
- “Buradan bir atlı geçti”-Bekçi Bakır (s. 177),
- “ ... ”-Erkan Oğur (s. 177),
- “Ben bir Yakup idim kendi hâlimde”-Kazancı Bedih (s. 177),
- “Seher vakti bülbül ağlar ekseri”-Seha Okuş (s. 177),
- “Cahildim dünyanın rengine kandım”-Neşet Ertaş (s. 177),

- "Havada turna sesi gelir kanadı kırma"-Talip Özkan (s. 189-190),
- "Aşağıdan gelir gelinin göçü"-Hacı Taşan (s. 211-212),
- "Dereler buz bağladı"-Okan Murat Öztürk (s. 212),
- "Yüksek minarede kandiller yanar"-Enver Demirbağ (s. 212),
- "Gece rüyada sohbetin"-Nida Ateş (s. 212).

Görünüşe göre türküler, kurmacada önemli birkaç misyon yüklenir. Bunlardan biri, önceki bölümlerde sözü edilen gelenek-modernite çatışmasında geleceğin özel değerlerine vurgu yapmak, unutulmaya yüz tutmuş türkülerini ve türküleri bir kez daha hatırlatmaktır. Eserde ele alınan türküler Erzincan, Denizli, Kırıkkale, Şanlıurfa gibi çeşitli yörelere aittir. Bir bakıma bu türküler, Türk halk kültürünün birer zengin motifi, Anadolu folklorunun birer yanık ezgisidir.

Türkülerin üstlendiği bir başka görev, olay örgüsünü canlı tutmak; anlatıcının yaratmak istediği atmosferi daha çarpıcı bir konuma sokmaktır. Nitekim, sütkırı atın ilk ortaya çıktığı an anlatıcı, radyoda Seyit Çevik'ten Avluda bağlıdır yiğidin atı türküsünü dinlemektedir. Bu sütkırı at, adeta o türküden doğar, büyür ve arabanın arkasından bir siluet şeklinde aracın içine girip geri çekilir. At motifinin ikinci kez görüldüğü sahnede de İnce Halil (Zaralı Halil), İtikadın tam tut türküsünü söylemektedir. "Gönülden tasdik ederek inanma" (Devellioğlu, 1998: 468) anlamında kullanılan itikad sözcüğü; köpükler içinde, doludizgin koşan ve acı acı kişneyen sütkırı attan korkmaması gerektiğini, bu atın kaderle ilgili bir unsur olduğunu anlatıcıya kanıksatmaya çalışan bir kavramdır.

Esere adını veren türkü ise romanda hiç değinilmeyen bir Ardahan türküsüdür. Üçüncü bendi, Bu yol Pasin'e gider / Döner tersine gider / Şurda bir garip ölmüş / Kuşlar yasına gider şeklinde olan türkünün bu bendinin ilk iki dizesi romanın ilk bölümünde verilirken sonraki iki dizesi verilmez, romanın dokusu içine sindirilir. Bu aşamada, türkülerin at motifiyle beraber romanın yapı taşlarından biri olduğu, roman unsurlarıyla etkileşim halinde bulunduğu ve romanı şekillendirdiği söylenebilir.

Eserdeki can alıcı detaylardan biri de şüphesiz ki at motifidir. Gerçek dünyada da hayâli dünyada da başka bir deyişle günlük yaşamın karmaşasında da ölüme giden süreçte de bu at motifi, kilit noktalarda yer alır. Anlatıcı, Ankara'dan Denizli'ye doğru giderken radyodan bir türkü açar. Radyoda açılan türkü ve devamında yaşananlara dair şu notlar verilir.

“Direksiyonun başında dikkatim dağılıp gitmesin diye ben de arabanın radyosunu açmış, o an karşıma çıkıveren Seyit Çelik’ten, “Avluda bağlıdır yiğidin atı” türküsünü dinliyordum... İşte tam o sırada, gözümüne bir beyazlık yansıdı solumdaki dikiz aynasından. İlk arkamdaki arabalardan biri beni sollamaya çalışıyor sandım ama değildi; uzayıp kısalan, yükselip alçalan, bazen de birdenbire kaybolan tuhaf bir beyazlıktı bu... [A]sfaltın kenarından koşan, süt kırnı bir atla karşılaştım.” (Toptaş, 2017: 71-72)

At metaforunun kurmacada rol almaya başlaması bu sahneyle gerçekleşir. Süt kırnı at, belli bir mesafe boyunca doludizgin koşarak, ağızından beyaz köpükler saçarak ve bir görünüp bir kaybolarak anlatıcıyı takip etmektedir. Zaman zaman burnunu arabanın tamponuna değdirircesine arabaya yaklaşır, zaman zaman ağartısı arabanın içine dek girer, sonra geri çekilir. Uzun bir takibin sonunda yine acı acı kişneyerek ortadan kaybolur. Bu ilk algıdan sonra süt kırnı at; her görünüşünde köpükler içinde, doludizgin bir şekilde belirli bir noktaya kadar bıkmadan, usanmadan anlatıcıyı takip eder.

Bu aşamadan sonra at motifi, romanın çeşitli bölümlerinde anlatıya yön veren detaylardan biri olarak sık sık karşımıza çıkar. Özellikle Hüseyin dayı aracılığıyla kurmacada önemli bir yer bulan at motifi, bazen Hüseyin dayıyla dörtlüye koşarak, bazen otoyolda asfaltın kenarından bir görünüp bir kaybolarak, bazen de Hüseyin dayının telefonundan kişneyerek sık sık anlatıya müdahil olur. İki ay önce ölen atının sesini telefonuna kaydeden Hüseyin dayı, çocuklarına kendisini sık sık aramalarını tembihler. Nedenini ise, “[T]elefon aniden çalınca, at kapının önüne gelmiş gibi oluyor.” (Toptaş, 2017: 101) şeklinde açıklar. Telefondaki at kişnemesi, ölen atın varlığını duyumsama; ölüme karşı, hatırlamayı üstün kılma çabasıdır.

Eserde de ifade edildiği gibi bu at, ecel atıdır ve birini almak için geliyordur. Bu kişinin kim olduğu belli değildir fakat bilinen bir şey vardır ki atın, eceli olduğu kişiye ulaşmasına henüz vakit bulunduğu için at, bir yere kadar anlatıcıyı kovalar; ardından orada kaybolur. Bir sonraki sefere kadar da ortalıkta görülmez. Türlü rastlantılarla kendini hissettiren bu motif, anlatıcı ve kızının konuşmalarında da ortaya çıkar.

Anlatıcının kızı, babasını peşinden sürükleyip kedilere bakmaya götürür. Bu arada da babasının hayvan sevgisini sorgular. “[S]öyle bakalım bab, en sevdiğin

hayvan hangisi, diye sordu. Azıcık duraksadıktan sonra, en çok kedileri seviyorum, dedim ona. Kocaman gözlerle dönüp baktı aniden. Hani sen en çok atları severdin, dedi, daha önce öyle dememiş miydin?” (Toptaş, 2017: 71-72). Anlatıcı, aslında en çok atları sevmesine rağmen, neden atları zikretmek istemediğini küçük kıza açıklayamaz. Bu, bir bakıma anlatıcının, ecel atını çevresinden uzak tutma çabasının ifadesidir.

Su... Al... Suat...

Edebî eserlerde karakterler önemli bir yer tutar. Olay akışını yönlendiren bu karakterler, iletinin temel yansıtıcıları arasında yer alır. Bu eserdeki önemli karakterlerden biri, iki yaşında ölen ve roman boyunca ağırtılı uzun gömleğiyle, çocuk gülüşleriyle karşımıza çıkan Suat'tır. Nihat doğmadan önce evin iki çocuğu vardır: anlatıcı ve Suat. Babası el kapılarında kamyonculuk yaparken Suat, çiçek hastalığına yakalanır ve ölür. Cenazesi babası yokken defnedilir, taziyesi babası yokken yapılır. Dahası, babası oğlunun öldüğünü bile aylar sonra eve döndüğü zaman öğrenir.

Anlatıcı, eşi ve kızıyla yaptığı ilk Denizli seferinde baba evinin balkonuna çıkar. Çocukluk yıllarının özlemiyle Çökelez Dağı'na, dağın berisindeki köylere, geniş ovaya hayranlıkla bakar. Tam o esnada, mezarlığın dibindeki derenin köşesinden, dizine kadar inen beyaz gömleğiyle küçük bir çocuk çıkar ve küçük adımlarla gelip bahçenin önündeki taşta oturur. Anlatıcıyla göz teması kurduğu bölüm, şöyle aktarılır: “Yönünü dağa vermişti otururken, ben sadece sol dizini, sol omzunu ve sol yanağını görüyordum. Derken başını çevirip neredeyse sitemkâr bir şekilde aniden bana baktı bu çocuk. Gömleğinin ağırtısında eriyen solgun bir yüzle, beni tanıyamadın öyle mi ha, dercesine baktı.” (Toptaş, 2017: 50)

Bu noktadan sonra beyaz gömleli, küçük çocuk belirli aralıklarla anlatıcının karşısına çıkmaya başlar. Bazen ceviz ağacının altında gezinen, bazen ağacın dibindeki taşta oturan bu küçük çocuk, daima mezarlığın dibindeki dereye inen sokağın köşesinde ortaya çıkar ve yine o köşeye giderek kaybolur. Küçük çocuk, anlatıcıya ya o yalnızken ya da sadece onun dikkat edeceği bir noktada görünür. Çocuğun, anlatıcıya başkaları varken görüldüğü tek sahnede, anlatıcı anne ve babasını almış; onları Ankara'ya, hastaneye götürmek için aracıyla yola çıkmak üzeredir. Küçük çocuk, o esnada bir köşede durup eğilmiş, arabaya doğru bak-

maktadır. Romanın ilerleyen bölümlerinde bu küçük çocuk, bu kez bir akşam vakti görünür anlatıcıya. Bu kez merakını yenmek isteyen anlatıcı evden çıkıp koşarak küçük çocuğu takip eder. Kendisini görünce kaçmaya başlayan küçük çocuğu seslense de durduramayan ve yakalayamayan anlatıcı, küçük çocuğun ipi kopmuş bir uçurtma gibi, dereye inen sokağın köşesindeki karanlığın içinde kaybolup gitmesini izlemekten başka bir şey yapamaz. (Toptaş, 2017: 156)

Anlatıcı, bu küçük çocuğa dair ilk kaygıyı, kardeşi Nihat’la sohbet ederken duyar:

“Annem birkaç günde bir rüyasında bir çocuk görüyormuş ağbi, evin etrafında gezinip duran, beyaz gömleli, mum benizli bir çocuk. Uzaktan uzağa bakıp duruyormuş öyle. Belli bir mesafede duruyormuş hep, yaklaşmıyormuş. Annemin onu bir yerden gözü ısıriyormuş ama çıkaramıyormuş bir türlü. Soracak olduğunda da çocuk her seferinde birdenbire uzaklaşıyormuş.” (Toptaş, 2017: 192)

Annesinin rüyasında gördüğü, belirli bir mesafeden daha yakına gelmeyen, mum benizli, beyaz gömleli bu çocuk, anlatıcıya çıplak gözle görünmekte ve belki de bir şeyler anlatmak istemektedir. Beyaz gömleli bu küçük çocuk, romanın sonlarına doğru hemen tüm karakterlerin yaşamının odak noktasında yer almaktadır: Anlatıcının gözü önünde, annenin rüyasında, babanın dilindedir. Bu küçük çocuğun Suat olduğu artık okur tarafından bilinmektedir. Suat, bu aşamadan sonra romandaki gizem unsuru olmaktan çıkarak, romana yön veren soyut bir karakter niteliği kazanır. Bu niteliği kazanmasında şüphesiz en büyük pay sahibi Aziz Bey’dir.

Roman boyunca ketum bir görüntüyle karşımıza çıkan baba figürü, ölüme doğru yaklaştıkça, Suat’a dair içinde biriktirdiği pişmanlık duygusunu dışa vurmaya başlar. Küçük oğlunun cenazesine katılamayan, oğlunun öldüğünü bile aylar sonra öğrenen baba, yıllar boyu yaşadığı iç hesaplaşmaları, evlat acısının yansımalarını dilinin döndüğünce anlatmaya çalışır. İyice kötüleşen Aziz Bey’in ağzından artık “su” dışında tek sözcük veya hece çıkmamaktadır. Bu heceyi her tekrarlayışında anne de iki çocuğu da onun ne dediğini anlayamaz ve her defasında koşup ona su getirirler. Su içmeyi çoğu kez reddeden Aziz Bey, ardından sarsıla sarsıla ağlamaya başlar. Bu durumun nedenini aynı zamanda bir yazar olan anlatıcı çözümler. “Anne, dedim sonra; babamın ağzından on defa su kelimesi çıkıyorsa, bunlardan birinde ya da ikisinde sahiden su istiyor bence. Geri-

ye kalan sekizinde yahut dokuzunda, Suat demeye çalışıyor. Su diye ilk heceyi söylüyor, fakat gücü yetmediği için getiremiyor gerisini.” (Toptaş, 2017: 235)

Yazar anlatıcının belirttiği gibi Aziz Bey artık ölüm döşeğinde olduğu için içindeki en büyük pişmanlığı, en büyük yürek sızısını anlatmaya çalışmaktadır. Bu büyük yara, Aziz Bey’in söyleyemediği, annenin rüyalarında görüp çıkaramadığı, anlatıcının görüp de tanıyamadığı Suat’tır.

Bu küçük çocuk, son olarak mezarlıkta, Aziz Bey defnedilirken görünür. Aziz Bey’i defnettikleri mezardan sekiz dokuz mezar ötede, bademlerin altında durmuş; namaz kılyormuş gibi ellerini önünde bağlamıştır. Her zamanki gibi, yüzünde tatlı bir gülümseme vardır; anlatıcının kendisini fark ettiğini görünce de mezarlığın derinliklerine doğru ilerleyerek kaybolur.

Ayperı’nın kaybolan kedisi ve kaybolma zamanı, eserdeki bir başka detay unsuru olarak değerlendirilebilir. Babasıyla beraber anneannesinin evinden çıkıp evine doğru giden Ayperi, sitenin bahçesinde sağa sola göz gezdirir. Ne aradığını, babasına şöyle açıklar:

“Bab, dedi ardından da; biliyor musun, Cu bir haftadır yok, kayıp.

Kaybolmuştur kuzu, dedim ona, çıkar gelir nereye gittiyse.

Bir şey demedi, sitenin öteki tarafına dolanıp eve girinceye kadar sustu Ayperi; adımlarıyla, ağzıyla, yanaklarıyla, elleriyle, en çok da gözleriyle sustu.

Bab, dedi salondaki koltuklardan birine oturduğunda, gözlerimin içine bakarak; biliyor musun, Cu artık dönmeyecek.

Belli olmaz, belki döner gelir, dedim çaresiz bir sesle.

Dönmeyecek, dedi yeniden.

Bunu dedikten sonra da hafifçe içini çekti.” (Toptaş, 2017: 242)

Ayperı’nın kaybolan kedisinin adı Cu’dur. Ayperi’nin anlattığı kadıyla, kedinin adı aslında Boncuk’tur. Boncuk, feci bir kaza geçirir ve kuyruğu kopar. Kuyruğu kopunca vücudu da eksilmiş olur. Böylece boncuktan geriye sadece Cu kalır. Bu kedi, bazı yönleriyle Aziz Bey’e benzetilebilir. İkisi de feci birer kaza geçirmiş, bu kazalarda Aziz Bey bacağını, Cu ise kuyruğunu kaybetmiştir. Cu da Aziz Bey gibi yaşlıdır. Aziz Bey, nasıl ki konuşmayı pek sevmiyorsa, Cu da miyavlamayı sevmemekte, insanlara hep belli bir mesafede durmaktadır. Ayperi, Cu’nun kaybolduğunu ve bir daha geri gelmeyeceğini babasına anlattığı akşam Aziz Bey’in de vefat ettiği akşamdır.

“Romanda iki ayrı güç vardır: İnsanlar ve insanlar dışında kalan bir sürü değişik şeyler. Roman yazarının görevi, bu iki gücü ayarlamak, birinin gereklerini ötekini gerekleriyle uzlaştırmaktır” (Forster, 2016: 149). Toptaş’ın bu eserde insan dışındaki varlıkları karakter niteliğinde kullanması, tam olarak böyle bir anlayışın ürünüdür. Romanda insan dışındaki unsurlar, insanın varoluş çabasının başka bir düzlemdeki sürdürücüleri gibidir.

Sonuç

Sanatsal ve kurgusal yaratının en önemli örneklerinden olan ve nasıl işlediğine dair çeşitli görüşler ortaya konan roman, genel anlamda realiteden beslenen fakat onu değiştirip yeni bir dünyanın mahsulü hâline getiren edebi tür olarak değerlendirilebilir. Roman kuramı üzerine çalışan çeşitli araştırmacıların eserlerinden de anlaşılacağı üzere, romanda gerçeklik payının bulunmasından ziyade gerçekliği kurmaca dünyanın sınırları dâhilinde ifade edebilmek önemlidir.

Her edebî eser, yazıldığı dönemin zihniyetinden çeşitli izler taşır. Bu unsurlar doğrudan doğruya verilebileceği gibi, çeşitli dilsel oyunlar ve kurgusal olaylar aracılığıyla da ifade edilebilir. Kimi zaman bu zihniyet unsurları içerisinde yazara dair bilgiler de yer alabilir. Yazar anlatıcının bulunduğu her eserde otobiyografik özellikler aramak, olay ve olguları yazarın yaşamıyla ilişkilendirmek, okuru ve araştırmacıyı hataya düşürebilir.

İncelemeye konu edinilen Kuşlar Yasına Gider adlı eser için de bu durum söz konusudur. İncelemelerden görüldüğü kadarıyla metnin çeşitli yerlerinde anlatıcı, bu metni otobiyografik bir roman olarak değerlendirmenin doğru olmadığını çeşitli örtük uyarılarla dile getirir. Bu bağlamda ifade edilmelidir ki bu eserdeki buluşlar birer tespit ve iddia değil, dikkat çekilmek, üzerinde düşünülme istenen birer yorum niteliğindedir.

Roman, kurmaca dünyaya açılan yeni bir kapıdır. Bu kapının anahtarı da doğrudan doğruya yazarın kendisidir. Bu nedenle, her edebî eserin içerdiği mesajlar ve detay unsurunun yansımaları ancak yazar tarafından doğru olarak yansıtılabilir. Bu çalışmanın amacı da bu bilinçle, yazarın anlatmak istediklerine yönelik iddialarda bulunmak değil, yazarın okura açtığı pencerelerden farklı bakış açılarıyla yorumlarda bulunmaktır. Nitekim kurmaca dünya, çok eksenli ve çok katmanlı bir yapı olup, çeşitli okumalara olanak sunmaktadır.

Kaynakça

- Assmann, Jan (2015). *Kültürel Bellek*. İstanbul: Ayrıntı.
- Bahtin, Mihail (2017). *Karnaval dan Romana*. İstanbul: Ayrıntı.
- Bahtin, Mihail (2016). *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*. İstanbul: Metis.
- Demir, Yavuz (2016). *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde*. Ankara: Pegem Akademi.
- Devellioğlu, Ferit (1998). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın.
- Eagleton, Terry (2016). *Kültür Yorumları*. İstanbul: Ayrıntı.
- Forster, E. M. (2016). *Roman Sanatı*. İstanbul: Milenyum.
- Kuruçay, Akif. "Meydan okuyan bir roman: Kuşlar Yasına Gider". <https://www.yenisafak.com/hayat/mezdan-okuyan-bir-roman-kuslar-yasina-gider-2562774>. [Erişim: 24.06.2019]
- Lévi-Strauss, Claude (2013). *Mit ve Anlam*. İstanbul: İthaki.
- Lévi-Strauss, Claude (2016). *İrk, Tarih ve Kültür*. İstanbul: Metis.
- Lodge, David (2013). *Kurgu Sanatı*. Ankara: Hece.
- Mazlum, Özge (2011). "Rengin Kültürel Çağrışımları", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31: 125-138.
- Mennan, Zeynep (2002). "Günlerin Köpüğünde Renkler ve Çağrıştırdıkları", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 19/2: 75-99.
- Obeyesekere, Gananath (2011). *Kültürün İşleyişi*. İstanbul: Doruk.
- Oskay, Çınar. "Hasan Ali Toptaş:1970'leri özlüyorum, düşmanlığın bile bir zarafeti vardı". <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hayat/hasan-ali-top-tas-1970leri-ozluyorum-dusmanligin-bile-bir-zarafeti-vardi-40249534>. [Erişim: 25.06.2019]
- Önder, Alev (2017). "Kuşlar Yasına Gider Romanında Postmodernizmle Geleceğin Buluşması". *Hikmet-Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı*. Yıl 3: 99-111.
- Sözer, Huriye (2017). "Hasan Ali Toptaş'ın Eserlerinde Yerel Dile Ait Sözlük Birimler ve Denizli Ağzı". *International Journal of Language Academy*, 5/3: 146-164.

Stevick, Philip (2010). *Roman Teorisi*. Ankara: Akçağ.

Toptaş, Hasan Ali (2017). *Kuşlar Yasına Gider*. İstanbul: Everest.

Toptaş, Hasan Ali (2003). *Yalnızlıklar*. İstanbul: İş Bankası.

Uzun, Mustafa (1994). *İslam Ansiklopedisi*. (1. Baskı, IX. Cilt, s. 251-253). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Varlık, Mesut (2010). *Efendime Söyleyeyim*. İstanbul: İletişim.

Wood, James (2013). *Kurmaca Nasıl İşler*. İstanbul: Ayrıntı.