

FATHER-SON RELATIONSHIP IN HASAN ALİ TOPTAŞ'S NOVELS:

*KUŞLAR YAŞINA GİDER AND SONSUZLUĞA NOKTA*

TUĞBA ARDA

BOĞAZIÇI UNIVERSITY

2021

FATHER-SON RELATIONSHIP IN HASAN ALİ TOPTAŞ'S NOVELS:

*KUŞLAR YASINA GİDER AND SONSUZLUĞA NOKTA*

Thesis submitted to the

Institute for Graduate Studies in Social Sciences

in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts

in

Turkish Language and Literature

by

Tuğba Arda

Boğaziçi University

2021

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ROMANLARINDA BABA-OĞUL İLİŞKİSİ:

*KUŞLAR YASINA GİDER VE SONSUZLUĞA NOKTA*

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans Tezi

Tuğba Arda

Boğaziçi Üniversitesi

2021

## DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Tuğba Arda, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....

Date .....

## ABSTRACT

Father-Son Relationship In Hasan Ali Toptaş's Novels:

*Kuşlar Yasına Gider* and *Sonsuzluğa Nokta*

The aim of this study is to show how the father-son relationship in Hasan Ali Toptaş's novels reveals the fictional structure of novels. For this purpose, novels *Sonsuzluğa Nokta* and *Kuşlar Yasına Gider*, whose primary theme is the father-son relationship, are analyzed. Within the context of this relationship, the novels are considered as a whole, based on the determination that *Sonsuzluğa Nokta* is a storyline included in *Kuşlar Yasına Gider*.

The representation of father-son relationship in novels and the literary implications of this representation have been analyzed within the framework of memory theory. The father-son relationship which is presented through the use of analepsies in the novel *Sonsuzluğa Nokta* is ambiguous because the nature of this relationship is perpetually reversed from pro to con, and vice versa by the narrator. The novel *Kuşlar Yasına Gider*, in which the narration time and the event time are the same, it's seen that the nature of father-son relationship is again ambiguous, and there is also displacement between the father and son's positions.

In the thesis, it is also argued the ambiguity and cyclicity found in these novels within the framework of the father-son relationship contributes to the creation of metafiction. In brief the study shows how the father-son relationship in Hasan Ali Toptaş's novels has turned from being a simple thematic element into a literary strategy manifesting its own fictionality through the examination of these two novels.

(See Appendix A for an extended abstract.)

## ÖZET

Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında Baba-Oğul İlişkisi:

*Kuşlar Yasına Gider ve Sonsuzluğa Nokta*

Bu çalışmanın amacı, Hasan Ali Toptaş'ın romanlarındaki baba-oğul ilişkisinin romanların kurgusal yapısını ortaya koymaya nasıl hizmet ettiğini göstermektir. Bunun için ana izleği baba-oğul ilişkisi olan *Sonsuzluğa Nokta* ve *Kuşlar Yasına Gider* romanları ayrıntılı olarak çözümlenmektedir. Bu ilişki bağlamında, *Sonsuzluğa Nokta*'nın *Kuşlar Yasına Gider*'e dâhil bir metin halkası olduğu tespitinden hareketle iki roman bir bütün olarak değerlendirilmiştir.

Romanlardaki baba-oğul ilişkisinin temsili ve bu temsilin yazınsal imaları bellek kuramı çerçevesinde analiz edilmiştir. *Sonsuzluğa Nokta* romanında analepsisler aracılığıyla sunulan baba-oğul ilişkisi müphemdir; çünkü ilişkinin mahiyetinin, anlatıcı karakter tarafından, lehten aleyhe, aleyhten lehe mütemadiyen değiştirilip dönüştürülmesi söz konusudur. Anlatma zamanıyla vaka zamanının aynı olduğu *Kuşlar Yasına Gider* romanında da baba-oğul ilişkisinin mahiyetinin belirsiz olduğu ve ayrıca babayla oğulun konumları arasında bir yer değiştirmenin gerçekleştiği görülür.

Tezde baba-oğul ilişkisi çerçevesinde iki romanda da tespit edilen belirsizliğin ve döngüsellüğün üstkurmacaya işaret ettiği ortaya konmaktadır. Bu çalışma son kertede bu iki roman üzerinden Hasan Ali Toptaş'ın romanlarındaki baba-oğul ilişkisinin, nasıl tematik bir unsur olmaktan çıkıp roman kurgusunu ifşa eden yazınsal bir araca dönüştüğünü göstermektedir.

Benimle beraber *büyüyüp giden hüzn*'e, babama. . .

## İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ .....	1
BÖLÜM 2: NOKTANIN SONSUZLUĞU.....	15
2.1 Kayıp tabancanın peşinde .....	17
2.2 Romana sinen koku: Egzoz dumanı .....	32
2.3 Boşluğa tutunmak isteyen oğul .....	48
2.4 Kalabalıklar içerisinde babalık temsili .....	54
2.5 Baba-oğul ilişkisini anne dolayımıyla tanımlamak .....	61
BÖLÜM 3: BABA KİM? OĞUL KİM? .....	66
3.1 Mazot kokusu .....	67
3.2 Gölgeden kaçarken gölgeye sığınmak .....	72
3.3 Gök kubbeye ulaşan at .....	82
3.4 Ayperi'nin rüyası .....	95
BÖLÜM 4: SONUÇ .....	99
EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT) .....	103
KAYNAKÇA .....	106

## BÖLÜM 1

### GİRİŞ

Şimdi, o sokağın kentin neresinde olduğunu bile anımsamıyorum; belki de bu kentte öyle bir sokak olmamıştı hiçbir zaman, ya da o gün kurulup o gün yıkılan minicik bir sokaktı orası... Kentin tarihine bir masal sızmıştı ya da nereden ve nasıl sızdıysa, masaldan bir sokak düşmüştü yaşamın ortasına ve oradan geçenler yaşamıştı onu, duranlar yaşamış, görenler yaşamıştı; sonuna kadar gidip geri döndüklerindeyse, yerinde bulamamışlardı bir daha, görememişler ve anımsayamamışlardı. (Toptaş, 2018b, s. 109)

Hasan Ali Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta* (2018) romanındaki bu sokak tasvirini, üstkurmaca düzlemde, yani onun romanlarının genel karakteristiğini, içerik ve yapısını, sezdirenen bir metafor olarak okumak mümkündür. Yazarın anlatılarda sık sık başvurduğu bu yapı, yukarıda görüleceği üzere, kimi zaman bir metaforla, kimi zaman çeşitli sahnelerle okuyucunun dikkatine sunulur. Bu perspektiften denilebilir ki Toptaş'ın romanlarında içerik bir amaç değil, esas amacı yani kurgusal yapıyı ifşâ etmeye hizmet eden bir araç konumundadır. Bu durum da anlatıları üstkurmaca düzlemine taşır. Nitekim Toptaş bir denemesinde “bizim dünyaya bakışımızı her defasında yeniden yıkıp yeniden kuran” hikâyelerden bahseder ve kendi anlatılarını da bu şekilde kurduğunu ifade eder. (Toptaş, 2007, s. 42)

Hasan Ali Toptaş'ın romanlarındaki sıkça betimlenen baba-oğul ilişkisini de bu paralellikte düşünmek mümkündür; romanlarda baba-oğul ilişkisi, tematik bir unsur olmaktan çıkıp romanın kurgusunu ortaya koyan bir araç haline gelerek üstkurmacyla ilişkilendirilir.

Bu çalışma, *Sonsuzluğa Nokta* ve *Kuşlar Yasına Gider* romanları üzerinden yazarın romanlarındaki baba-oğul ilişkisine odaklanır. Bu iki romanın seçilme nedeni ana izlek olarak -her ne kadar Toptaş'ın romanları söz konusu olduğunda ana

izlekten bahsetmek zor olsa da- baba-oğul ilişkisini merkeze almalarıdır. Bu analizde, ilk göze çarpan *Sonsuzluğa Nokta*'nın *Kuşlar Yasına Gider* anlatısına dâhil bir metin halkası olma ihtimalidir. Toptaş'ın romanlarında roman içerisinde birbiri içine geçen metin halkaları anlatıların genel karakteristiğidir. Bu bağlamda, bu çalışmada iki ayrı müstakil anlatının baba-oğul ilişkisi çerçevesinde düşünüldüğünde bir bütün haline gelmesi ihtimali ve bu şekilde yapılan bir okuma deneyimi sunulmaktadır.

Bu noktada ilk olarak, *Sonsuzluğa Nokta* ve *Kuşlar Yasına Gider* romanlarına ilişkin genel bir çerçeve çizilmesi gerekir: İlk defa 1993 yılında yayımlanan *Sonsuzluğa Nokta* romanı, romanın anlatıcısı konumundaki oğul karakteri Bedran'ın, babasından kaçıp kurtulmak umuduyla kasabadan ayrılıp kente doğru yola çıkmak üzere bindiği otobüsteki halini tasviriyile başlar, çizgisel şekilde ilerlemez; tek anlatı, iki düzlem üzerine kurulmuştur. Okuyucu, romanın Bedran'ın babasından kaçmak üzere kasabayı terk edişi ve kentteki yaşantısını konu alan ilk düzleminde, onun mütemadiyen, gelgitler halinde yaşadığı zihinsel geri dönüşlerle, çocukluk ve ilk gençlik yıllarındaki babasıyla olan ilişkisine tanıklık eder ve bu düzlem Bedran'ın kaza yapmasıyla son bulur. Öte yandan diğer düzlemde, Bedran'ın kaza geçirdikten sonra yürüyemeyip evde yatalak hasta konumundaki haliyle, bu defa karısıyla geçmişte ve hâlihazırdaki ilişkisi romanın başından itibaren okuyucuya sunulur. Bu düzlem de Bedran'ın evdeki tabancayla intihar etmeye karar vermesiyle noktalanır. Bedran'ın babasından kaçıp kente doğru yol alması ve kaza yapıp yatalak hale gelmesinin anlatıldığı düzlem, diğer düzlemin bir nevi arka planı gibidir. Roman bu iki düzlemi arasında bölüm bölüm gelgitler şeklinde örülerek kurulmuştur.

İlk kez 2016 yılında yayımlanan *Kuşlar Yasına Gider* romanındaysa bir babanın ölümle son bulan hastalık sürecine ve ortalama iki buçuk üç yıllık bu

süreçteki baba-oğul ilişkisine yine anlatıcı karakter konumundaki oğul aracılığıyla tanıklık ederiz. Tek başına ele alındığında, *Kuşlar Yasına Gider* döngüsel bir yapıya sahiptir. Roman, yazarlık mesleğiyle uğraşan oğulun çalışmak üzere masasının başına geçtiğinde annesinden bir telefon gelmesiyle başlar. Bu telefonla oğul, babasının Denizli’den kendi yanına, Ankara’ya, protez bacak yaptırmak için geldiğini öğrenir, hemen akabinde babasını karşılamak için masanın başından kalkarak tren garına gitmek üzere evden ayrılır. Ve anlatı, babasının vefatından sonra, oğlunun Ankara’ya dönüp tekrar yazı masasının başına geçip çalışmaya hazırlanmasıyla son bulur. Aradaki süreç, babanın hastalığı vesilesiyle oğulun Ankara’dan Denizli’ye gidip gelmeleri, babasını çeşitli hastanelere götürmesi gibi hep bu bağlamda tekrar eden olay ve durumları kapsar.

*Sonsuzluğa Nokta*’nın müstakil bir roman olmanın yanında, *Kuşlar Yasına Gider*’e dâhil bir metin halkası olarak okunmasına ve bu çalışmada baba-oğul ilişkisi çerçevesinde bir bütün olarak değerlendirilmesine imkân tanıyan noktalar şu şekilde belirtilip izah olunabilir: Anlatma zamanıyla vaka zamanının hemen her zaman aynı olduğu *Kuşlar Yasına Gider* romanında baba-oğul yaşantısının babanın vefatından önceki sadece son iki üç yılı gözlemlenebilir.<sup>1</sup> Geriye dönük olarak okuyucunun baba ve oğulun geçmiş yaşantılarıyla ilgili bilgi sahibi olabileceği neredeyse tek yer oğulun eşi Seher’e bir akşam çocukluğundan bahsetmesidir ki işte burada babasıyla ve çocukluğuyla ilgili anlattıkları *Sonsuzluğa Nokta*’daki Bedran’ın yaşantısına denk düşer. Her iki romanda da anlatılana göre baba, önceleri kamyonla uzun yol şoförlüğü yaptığından eve çok nadir uğramakta, anne ve oğullar onun yolunu

---

<sup>1</sup> Herhangi bir romanda anlatma zamanıyla vaka zamanının tamamen örtüşmesi elbette ki söz konusu değildir; burada *Kuşlar Yasına Gider* romanından bahsedilirken ‘anlatma zamanıyla vaka zamanının aynı olduğu’ söylemiyle, romandaki cereyan eden olaylar silsilesinin *Sonsuzluğa Nokta* romanındakinden farklı olarak büyük ölçekte analepsisler yoluyla aktarılmadığı ifade edilmeye çalışılmaktadır.

gözetmektedir. Daha sonra baba bir minibüs alır ve oğul muavin olarak bu minibüste çalışır. Yine her iki romanda yolcuların ödemedikleri borçlarının yazılı olduğu bir veresiye defterinden ve babanın bu noktadaki kızgınlığı ve şikâyetlerinden bahsedilir. Daha sonra, yine babanın minibüsle de yetinmeyerek otomobil ve kamyon satın aldığına değinilir ve o kadar ki iki romanda da aynı kamyonun bahsedilir: “Ruhsattaki markası Thames, tipi Mercedes, motoru Saurer olan garip bir kamyonu bu; . . .” (Toptaş, 2018b, s. 150) *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki oğul karakteri Bedran babasının aldığı kamyonu böyle tarif ederken, *Kuşlar Yasına Gider* romanındaki oğul da babasının aldığı kamyonun tarifine ilişkin neredeyse aynı ifadeleri kullanır: “. . .nereden aklına estiyse gitti, tipi Mercedes, motoru Thames, ruhsattaki markası Saurer olan yarım dünya gibi alâmet kıyamet bir kamyon aldı” (Toptaş, 2018a, s. 36). İki romanda da oğulların çocukluk yıllarına denk gelen bu olaylar, *Sonsuzluğa Nokta*’da anlatıcı konumundaki oğulun, Bedran’ın, zihinsel geriye dönüşleri, hatırlamaları yoluyla verilirken, *Kuşlar Yasına Gider*’de yukarıda değindiğimiz gibi, yine anlatıcı karakter oğulun, eşine bir sohbet sırasında aktardıkları vesilesiyle sunulur.

Yine her iki romanda mekânsal ortaklıklardan da bahsetmek mümkündür: “Önümüzde birkaç köprü vardı, onları geçince kıvrıla kıvrıla Çal ayrımına kadar tepeyi tırmanacak, sonra da Baklan ovasına çıkacaktık” (Toptaş, 2018b, s. 149) Burada, *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki oğul karakteri Bedran, çocukluğunda babasının yanında muavinlik yaptığı sırada, minibüsle yolcu taşıdıkları güzergâhtan bahsetmektedir ki bu güzergâh oturdukları kasabanın yakın çevresidir. *Kuşlar Yasına Gider* romanında da eşi ve kızıyla Ankara’dan babasını ziyarete Denizli’ye giden oğulun aynı adresi tarif ettiği görülür: “Çal kavşağı’ndan Baklan Ovasına girdik ve ikinci ezanı okunurken yorgun argın, Beşparmak Dağı’nın dibindeki kasabamıza

ulaştık” (Toptaş, 2018a, s. 45-46). Dolayısıyla bu ortaklık, *Kuşlar Yasına Gider* romanındaki oğulun, *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki Bedran olabileceği yorumunun yapılmasına imkân tanır.

*Sonsuzluğa Nokta*’da babanın adının verilmeyip sadece oğul Bedran’ın adının verilmesi, *Kuşlar Yasına Gider*’de de oğulun adının verilmeyip sadece baba Aziz Bey’in adının verilmesi de romanların birbiri içerisine geçmesi noktasında dikkat çekicidir; belki de *Kuşlar Yasına Gider* ’den önce *Sonsuzluğa Nokta*’yı okuyan okuyucunun buradaki oğulun adını zaten tahmin edeceği düşünülmüş ve iki anlatının arasındaki bağ bu yolla da sezdirilmek istenmiş olabilir.

*Sonsuzluğa Nokta* ve *Kuşlar Yasına Gider* romanlarının her iki romanda ortak ‘çocuk’ karakteri aracılığıyla da bir bütün olduğu fark edilebilir: *Sonsuzluğa Nokta* romanında Bedran, yaşadığı trafik kazasında yanında bir de çocuk olduğundan bahseder. Ve henüz kaza gerçekleşmemişken kendisinin ve çocuğun içerisinde buldukları arabadaki halini şöyle tasvir eder: “Bir sigara yakıp soluklandım. Önümüzde uzanan yol, ufuktaki mor dağların eteğinde kayboluyordu. Sağımda oturan çocuğa çevirdim yüzümü. Yolu izlemekten yorulmuş olmalıydı ki o da bana bakıyordu” (Toptaş, 2018b, s. 212). Bedran sağ tarafında oturan bir çocuktan bahsetmektedir. *Kuşlar Yasına Gider* romanına gelindiğinde bu romanda da oğul karakteri Denizli’de hasta babasının yanındayken yine sigara içmek için avluya çıktığı sırada sadece kendisinin zaman zaman gördüğü bir çocuktan bahseder:

. . .sokağın köşesinden beyaz gömlekli, küçük bir çocuk çıktı; . . . bahçenin girişine geldi ve bir an duraksayıp etrafa şöyle bir göz attıktan sonra oradaki taşın üstüne yavaşça oturdu. 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 ağartısında eriyen solgun bir yüzle, beni tanıyamadın öyle mi ha, dercesine baktı. (Toptaş, 2018a, s. 50)

Dolayısıyla bu romanda da, yine *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki gibi oğul, çocuğu kendisinin sigara içtiği sırada gördüğünü belirtmektedir. Bu durum, romandaki iki çocuk arasında bir bağ kurulduğunun sinyalini verir. *Kuşlar Yasına Gider* romanında çocuğun oğul karakterine kendisini tanımadığı gerekçesiyle sitemde bulunduğu düşünüldüğünde, bu çocuğun *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki oğul karakteri Bedran'ın kaza yaptığı sırada yanında olan çocuk olabileceği akla gelir. Bunun dışında, *Sonsuzluğa Nokta* romanında Bedran, çocuğun kendisinin sağ tarafında oturduğunu belirtir; *Kuşlar Yasına Gider* romanında ise oğul, yanında oturan çocuğu betimlerken 'Sol dizini, sol omzunu ve sol yanağını görüyordum.' ifadelerini kullanır ki çocuğun sol tarafını gördüğünü ifade etmesinden anlaşılan, çocuğun yine kendisinin sağında oturduğudur. Dolayısıyla bu detaydan bu çocuğun *Sonsuzluğa Nokta* romanında oğulun yanında oturan çocuk olduğu anlaşılır. Bu durum da *Kuşlar Yasına Gider* romanındaki oğul karakterinin, yine *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki Bedran olduğunu gösterir ve iki romanın baba-oğul ilişkisi çerçevesinde bir bütün olarak değerlendirilmesini haklı kılar.

Bunların yanında, *Kuşlar Yasına Gider* romanı, *Sonsuzluğa Nokta*'ya işaret eden doğrudan ifadelere de yer verir:

Senin, dedi daha sonra babam; *Noktanın Sonsuzluğu* diye bir romanın var ya hani, vaktiyle onu biraz okumaya çalışmıştım ben. Orada anlattığın minibüs şoförünü kendime benzettim evvela, derken baktım, onun yanında Bedran diye biri muavinlik ediyor. O zaman anladım ki benimle alâkası falan yok. Ben yanımda hiç öyle birini çalıştırmadım çünkü. Hem Bedran diye ad mı olurmuş yahu, ben ilk defa duyuyorum? Var baba, dedim, Bedran diye ad var. Anladım dercesine başını salladı. (Toptaş, 2018a, s. 146)

Yukarıdaki satırlar *Kuşlar Yasına Gider* 'in anlatıcı karakterinin, oğulun, babasıyla olan bir diyalogudur. *Kuşlar Yasına Gider* anlatısının gerçekliği içerisinde "*Noktanın Sonsuzluğu*" diye bir romandan bahsedilmektedir ve her ne kadar romanın isminin

ögeleri arasında bir yer değiştirmeye gidilse de bahsedilen anlatının *Sonsuzluğa Nokta* olduğu açıktır.

Burada, babanın önce anlatıdaki minibüs şoförü vasıtasıyla bu anlatının kendisiyle alakalı olduğunu düşünmesi, yine *Sonsuzluğa Nokta* ve *Kuşlar Yasına Gider* arasındaki bağa işaret eder. Bununla beraber, babanın daha sonra yanında çalıştırdığı muavinle anlatıdaki muavin arasında bir bağlantı kuramaması ve ‘Hem Bedran diye ad mı olurmuş yahu, ben ilk defa duyuyorum?’ ifadeleri bu bağı koparıyor gibi görünse de pek öyle değildir. Bu ifadeler, anlatının kurgusallığına vurgu yaparak *Kuşlar Yasına Gider* anlatısının gerçekliği içerisinde *Sonsuzluğa Nokta*’yı direkt olarak üstkurmaca zeminine çekme işlevini üstlenir. Yine roman vurgusunun yapılması da -babanın ‘*Noktanın Sonsuzluğu* diye bir roman’ ifadesini kullanması- aynı paralellikte bu durumu pekiştirir. O halde, *Sonsuzluğa Nokta*, *Kuşlar Yasına Gider*’e dâhil bir metin halkası olmasının yanında bu anlatı içerisinde üstkurmaca özelliği, bir kurgu olmasıyla da ön plana çıkmaktadır. Yine *Kuşlar Yasına Gider* romanındaki bu ifadelerde, oğulun romanından bahsedilmesiyle, yani romanın anlatıcı karakterinin aynı zamanda roman yazdığının belirtilmesiyle, *Kuşlar Yasına Gider* romanının da bir kurgu olabileceğine ve dolayısıyla bu romandaki üstkurmaya da gönderme yapılmış olunur.

Bu çalışmanın konusu baba-oğul ilişkisinin bu her iki romandaki bu üstkurmaca yapıya nasıl eklemlendiğini göstermektir. Bunun için öncelikle ‘üstkurmaca’ kavramını mercek altına almak gerekir: “Üstkurgu terimi, kurgu ve gerçek arasındaki ilişkiye yönelik soruları ortaya koymak için özbilinçli ve sistematik bir şekilde eserin kendi statüsüne dikkat çeken kurgusal yazıma verilen bir addır” (Waugh, 2016, s. 16). Waugh, üstkurguyu bu şekilde tanımlarken, üstkurguyla ilişkilendirilebilecek yazarların ortak noktası “. . . kurgu yazma pratiği ile bir kurgu

teorisini keşfetmeleridir.” der. (Waugh, 2016, s. 7) Waugh’un bu ifadelerinden anlaşılın, üstkurmamacanın romanın bizatihi kendi konumuna, kurgusallığına ve bu kurgunun nasıl inşa edildiğine, romanın nasıl yazıldığına dikkatleri çektiğidir.

Waugh, aynı zamanda, üstkurmaca ile Heisenberg’in ‘belirsizlik’ ilkesi arasında bir bağ bulur. Nitekim Heisenberg de dış dünyanın aslında insan tarafından bir tanımının yapılamayacağını iddia eder. Her ne yöntemle yapılsa yapılsın varılacak sonuç bir kargaşa olacaktır. Çünkü gözlem yapan insan gözlediği nesneyi sürekli değiştirir, tabii olarak gözleme bilincini katar ve sübjektif bir tavidir. Bundan dolayı Heisenberg sadece gözlemcinin gözlenenle, yani kişinin dış gerçeklikle olan ilişkisinin bir tanımının mümkün olabileceğini belirtir. Aslında Heisenberg’in belirsizlik ilkesiyle üstkurgu arasındaki koşutluğun kısmi olduğunu söylemek daha doğru olacaktır; çünkü üstkurgu aslında insan ile dış gerçeklik arasındaki ilişkinin dahi her türlü tanımdan uzak ve muğlak olduğunu dışa vurur. Yazar, bir tanımlama girişimine koyulursa nihayetinde bir imkânsızlıkla karşılaşacaktır. Dolayısıyla “Aslında edebi kurguda ancak o dünyanın hitaplarını ‘resmetmek’ mümkündür.” sonucuna ulaşacaktır. (Waugh, 2016: 18)

Waugh, üstkurmamacanın ‘eserin kendi konumuna, kurgusallığına ve kurgusunun nasıl inşa olduğuna dikkatleri çektiği’ni vurguladıktan sonra, ‘belirsizlik’le olan bağının da altını çizer. Bu paralellikte, Hasan Ali Toptaş’ın *Sonsuzluğa Nokta* ve *Kuşlar Yasına Gider* romanlarının, baba-oğul ilişkisi çerçevesinde, üstkurmacaya dair öne çıkarılan iki hususla ilişkilendiği görülür; romanlardaki baba-oğul ilişkisi, romanın nasıl kurulduğunu ifşa eder ki aynı zamanda bu ilişkinin mahiyeti ve hatta babayla oğulun konumları, yani kimin baba kimin oğul olduğu dahi belli değildir.

Bu çalışmanın ‘Noktanın Sonsuzluğu’ adlı ikinci bölümünde, *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki baba-oğul ilişkisinin, mahiyetinin belirsizliği ve romanın nasıl kurulduğunu ifşa etmesiyle romanın üstkurmacasıyla nasıl bağlantılandığı gösterilmiştir. Romanda, baba-oğul ilişkisinin mahiyetinin belirsiz kalması, bu ilişkinin büyük ölçekte, birinci tekil kişi anlatıcının yani oğul karakteri Bedran’ın zihinsel geri dönüşleri, bir diğer deyişle analepsisler aracılığıyla aktarılmasından kaynaklanmaktadır.<sup>2</sup> Analepsislerle aktarılan geçmiş baba-oğul yaşantısının her aktarımda babanın aleyhinden lehine, lehinden aleyhine olacak şekilde mütemadiyen değiştirilip dönüştürülmesiyle geçmişte babayla oğul arasında ne yaşandığı puslu bir zeminde bırakılmıştır. Nitekim geçmişteki yaşantıyı yaşandığı şekliyle hatırlamak mümkün değildir:

. . . [anı] kısa ömürlü, gelip geçici, anlamı ve şekli sürekli değişen bir şeydir. . . sonsuza dek taş bir temelin üzerinde oturan sabit bir yapı değildir. Tam tersine iskambil destesiyle yapılmış kırılabilir bir kuleyi andırır, zamanın sürekli yer değiştiren kumlarının üzerine eğreti bir şekilde tünemiştir, yorumun ve içindeki bir boşluğu gerçek sanılan bir şeyle kapatmanın merhametine kalmıştır. (Levine, 2015, s. 32-33)

Geçmiş yaşantı her hatırlandığında, geçmişteki gerçeklik içerisinde bulunan anın etkisiyle zihinde tekrar inşa edilir; hatırlama, geçmiş yaşantının yaşandığı şekliyle ortaya çıkması değil, geçmişe dönük yapılan zihinsel bir inşadır. Anı, her hatırlayışta değişip dönüşür. Dolayısıyla geçmişteki gerçekliği ele geçirmek mümkün olmadığından geçmiş yaşantı kayıp, yani belirsizdir. Levine, bu belirsizliği yine

---

<sup>2</sup> ‘Analepsis’, Gerard Genette’nin anlatıdaki geriye dönük zamansal sıçramaları ifade etmek için kullandığı kavramdır ki ‘flashback’ın bir versiyonu olarak değerlendirilebilir; ancak ‘flashback’ kadar çizgisel olmayan, ‘flashback’ten daha ani, anlatının şimdinden birdenbire ayrılan zihinsel geri dönüşleri, hatırlayışları ima eder. (‘Analepsis’ kavramı için bakınız: David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan, “Temporal Ordering”, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge, 2005, s. 591; ‘Flashback’ kavramı için bakınız: Mehmet Tekin, *Roman Sanatı: Romanın Unsurları 1*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2015, s. 259)

Heisenberg'in belirsizlik ilkesiyle özdeşleştirir ve anının aslında bir kurgu olduğunu ifade eder.

Anı sürekli bir yeniden kurgulamadır, asi ve başına buyruktur, ne yapacağı Heisenberg'in belirsizlik ilkesindeki elektronlar kadar tahmin edilemez. . . . Birisi yakalamaya çalıştığı anda elinden kaçır, bize de, yaşanmış olanı tanımlamak için gözlemcinin sürekli değişen bakış açısından başka bir şey olmamasının merhametsiz tesellisinden öte bir şey kalmaz. (2015, s. 33)

Heisenberg'in belirsizlik ilkesinde, gözlemcinin gözlenen nesneye ilişkin öznel ve sürekli değişen tavrının, gözlenen nesneyi tanımlamayı imkânsız kılması söz konusudur. Hatırlama eyleminde de aynı gözlemin geçmişe dönük olarak yapıldığı söylenilebilir; gözlemcinin anbean değişen subjektif tutumu geçmişteki gerçekliğin ele geçirilmesini imkânsız kılar. Dolayısıyla anı her hatırlayışta yeniden üretilen bir kurgudur.

*Sonsuzluğa Nokta* romanında da baba-oğul ilişkisinin mahiyeti, Bedran'ın anılarını her hatırlayışında onun geçmiş yaşantısını değiştirip dönüştürmesiyle yeniden inşa olur ve nihayetinde belirsiz kalır. Böylece anının zihinde oluşumuyla paralel olarak romanın nasıl kurulduğunun ifşa edilmesi ve doğan belirsizlik zemininde baba-oğul ilişkisi üstkurmacayla ilişkilendirilir. Bunun için romandaki baba-oğul ilişkisi incelenirken “bellek kuramı/belleğin yöntemi” yahut da “hafıza teorisi”<sup>3</sup> başlığı altında değerlendirilen ‘anının zihinde oluşumuna ilişkin bilişsel süreç’ ile

---

<sup>3</sup>Hafıza kavramını Özakpınar, “zihnin, deneyimleri kaydetme, aradan geçen zaman içerisinde tutma ve gerektiğinde bir davranış göstergesine yansıtma işlevi” olarak tanımlar ve hafıza çalışmalarının maksadının hafızaya dair bu davranışların mercek alınıp izah edilmesine yarayan bir teori kurmak olduğunu belirtir. (Yılmaz Özakpınar, *Hafıza*, İstanbul: Ötüken Yayınları, 2009, s. 10-23) ‘Hafıza Teorisi’ kavramını, aynı anlama gelecek şekilde, Proust'un hafızaya ilişkin hipotezini incelediği çalışmasında, Lehrer ise ‘bellek kuramı/belleğin yöntemi’ olarak adlandırmaktadır. (Jonah Lehrer, *Proust Bir Sinirbilimciydi*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2009, s. 83-107). ‘Anının zihinde oluşum süreci’yle ifade edilmek istenen ‘hatırlama eyleminin nasıl gerçekleştiği’dir ki bu bilişsel süreç, bir diğer deyişle zihinsel davranış, ‘hafıza teorisi’ yahut da ‘bellek kuramı/belleğin yöntemi’nin inceleme konusudur.

Marcel Proust'un belleğe ilişkin hipotezinden de yararlanmış ve bu ilişki, tabanca, egzoz dumanı, boşluk' gibi seçilen birtakım motif ve sahneler üzerinden analiz edilmiştir.

Benzer şekilde, Toptaş'ın bir söyleşisinde kullandığı şu ifadeleriyle romanlarındaki belirsizlik durumunu ve dolayısıyla üstkurmaca unsuru sezdirdiğini söylemek mümkündür: “Ayrıca, benim kesinlik kavramına mesafeli baktığım da doğru. Griyi seviyorum ben; gri alanları, gri kelimeleri, gri metinleri seviyorum. . . . Bilemiyorum ama grinin hayatımdaki somut karşılığı, çocukluğumda bilinçaltıma sızan egzoz dumanıdır belki de. *Sonsuzluğa Nokta*'da sözünü ettiğim egzoz dumanı” (Toptaş, 2014, s. 148-149). Bu çalışmada, yazarın sözünü ettiği egzoz dumanının, baba-oğul ilişkisinin mahiyetinin belirsizliğini temsil eden unsurlardan biri olduğu görülmüş ve çalışmanın ikinci bölümünde bu motif etrafında detaylı bir analiz gerçekleştirilmiştir.

Bu çalışmanın, ‘Baba Kim? Oğul Kim?’ adlı üçüncü bölümünde incelenen, anlatma zamanıyla vaka zamanının hemen her zaman aynı olduğu *Kuşlar Yasına Gider* romanına gelindiğinde, bu romanda da baba-oğul ilişkisinin mahiyetindeki müphemiyetin devam ettiği görülür. İlaveten, *Kuşlar Yasına Gider* romanı, *Sonsuzluğa Nokta* romanıyla bir bütün olarak değerlendirildiğinde, babayla oğulun konumları arasında bir yer değiştirmenin yaşandığı ve dolayısıyla kimin baba kimin de oğul olduğunun belli olmadığı bir döngü durumunun meydana geldiği tespit edilmiştir. Dolayısıyla bu bölümde de, *Kuşlar Yasına Gider* romanında baba-oğul ilişkisi çerçevesinde tespit edilen belirsizlik ve döngüsellik romanın üstkurmaca yapısıyla ilişkisi, yine ‘at’, ‘gölge’ gibi seçilen birtakım motifler aracılığıyla izah olunmuştur.

Toptaş'ın romanlarıyla ilgili şimdiye kadar yapılan tez çalışmalarında *Sonsuzluğa Nokta*'daki baba-oğul ilişkisinin her zaman 'çatışma' olarak değerlendirildiği görülür: "Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarındaki 'Arayış'ın Postmodern Yüzü" başlıklı tezinde Toptaş'ın anlatılarındaki arayışı postmodern anlatılar çerçevesinde sorgulamaya katkı sağlayan Pelin Aslan, yazarın *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki baba-oğul ilişkisini salt çatışma odaklı değerlendirir: ". . . babasıyla Bedran'ın ilişkileri iyi değildir; daha doğrusu aralarında bir ilişki bile yoktur. . . . [Bedran'ın] kendi olabilmesinin tek yolu babasını –sembolik olarak– öldürmekten geçer (2004, s. 25). Yine, "Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında Çocuk Algısı" isimli tez çalışmasında Ayşe Özkan'ın da *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki baba-oğul ilişkisinin mahiyetine dair tespitinin Pelin Aslan'ın tespitiyle aynı paralellikte olduğu görülür: "*Sonsuzluğa Nokta*'da Bedran da babasına Oidipus Kompleksinin özündeki kin ve nefreti besliyor diyebiliriz" (2011, s. 65). İlâveten, "Hasan Ali Toptaş Romanlarının Psikanalitik Çözümlemesi" adlı tezinde Mustafa Çaldak da *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki baba-oğul çatışmasından bahseder: "Bedran'ın ruh hali bize oedipus kompleksini hatırlatır, yani babaya duyulan düşmanlık" (2013, s.27). Görüldüğü üzere, bu üç tezde de *Sonsuzluğa Nokta* romanında babayla oğul arasında mutlak bir çatışma olduğu tespitinde bulunulup bu çatışmanın kaynağı Oedipus kompleksi ile açıklanmıştır. Roman böylesi bir okumayı mümkün kılrsa da, bu okuma, romandaki baba-oğul ilişkisinin sadece bir yönüne ışık tutmaya katkı sağlar. Baba-oğul ilişkisini salt çatışma odaklı görmek de bu ilişkinin, anlatının yapısını kurmaya nasıl hizmet ettiğini ihmal etmeyi beraberinde getirir.

Bununla beraber, romanlardaki belirsizlik ile döngü üzerinde duran ve "Hasan Ali Toptaş Romanlarında 'Belirsizliğin Bilgeliği': Bir Okuma Önerisi" isimli tez çalışmasına imza atan Elif Türker'in çalışması kayda değerdir. Kendi çalışmasına

değin yapılan çalışmalardan farklı olarak Toptaş'ın romanlarındaki belirsizliği göstermekle kalmayıp aynı zamanda belirsizliği kuantum fiziği ve tasavvufi evren tasarısıyla ilişkilendirmiş ve belirsizliğin işaret ettiği üstkurmaca işlevi de göstermiştir. Ancak Türker, *Sonsuzluğa Nokta*'yı diğer Toptaş romanlarından ayrı bir yerde konumlandırır; yazarın romanlarına dair bahsedilen belirsizlik ve döngüsellik *Sonsuzluğa Nokta*'dan sonrakiler için söz konusu olduğundan bahseder. Türker'in çalışmasından çıkarılacak sonuca göre, yer yer üstkurmaca yapısı gibi bazı yönlerden *Sonsuzluğa Nokta* diğer Toptaş romanlarıyla benzer özellikler gösterse bile, okuru evren tasarısı ve kurmaca evrenler sonucuna götürecek döngü ve belirsizlik unsurlarını *Sonsuzluğa Nokta*'da göremeyiz. (2009, s. 96-97-98) Ve diğer Toptaş romanlarında ne anlatıldığı açık olarak görünmezken *Sonsuzluğa Nokta*'da anlatılan açıktır: Bedran'ın babasından kaçma isteğine rağmen ondan bir türlü kurtulamayışı, yani baba-oğul atışması. (Türker, 2009, s. 14) Bununla beraber, *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki baba-oğul ilişkisi dikkatle incelendiğinde bu ilişkinin bir çatışma değil, döngü ve belirsizlik üzerine kurulu olduğu ve bu paralellikte *Sonsuzluğa Nokta*'nın diğer Toptaş romanlarından ayrı bir yerde konumlandırılmayacağı, tıpkı diğer Toptaş romanları gibi içerik unsurunun kurguyu anlatmaya aracı kılındığını görürüz ki bu çalışmanın maksadı bunu göstermektir.

Yukarıdaki tez çalışmaları yapıldığında henüz *Kuşlar Yasına Gider* romanı yayınlanmamış olduğu için bu roman, bu tezlerin kapsamında değildir. *Kuşlar Yasına Gider* romanı yayımlandıktan sonra Uğur Ukırın tarafından kaleme alınan ve her iki romanın da analizini içine alan "Hasan Ali Toptaş'ın Eserleri'nde Hegemonik Erkeklik Karşısında Tutunamayan Erkeklik" isimli tezde de "Toptaş'ın eserlerinde baba figürü[nün], hegemonik erkekliğin ve tutunamayan erkekliğin aktarıcısı konumunda" olduğundan ve her iki roman için baba-oğul arasındaki ilişkide bir

yakınlaşamama, mesafeden bahsedilir. (2019, s. 155). Bu çalışmanın ikinci bölümünün “Kalabalıklar içerisinde babalık temsili” başlığı altında, *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki baba-oğul ilişkisi babayla oğulun bir topluluk içerisindeki etkileşim ve iletişimini tasvir eden analepsisler üzerinden analiz edilirken, ‘babalık ve erkeklik’ arasındaki bağ da göz önünde bulundurulmuş, ancak Uçkıran’dan farklı olarak baba-oğul ilişkisinin sevecen bir çağrışımının da olabileceği tespit edilerek ilişkinin karmaşık doğasına işaret edilmiştir.

Bu tezlerin aksine, *Kuşlar Yasına Gider* romanı üzerine Selami Alan ve Kübra Tüylüoğlu tarafından yazılan “Hasan Ali Toptaş’ın *Kuşlar Yasına Gider* Romanında Baba Figürü” adlı makalede romandaki baba-oğul arasındaki ilişkinin çatışmaya değil, dışavurumdan uzak olsa da temelde sevgi ve samimiyete dayalı olduğu ifade edilmiştir. (2018, s. 138)

Görüldüğü üzere Hasan Ali Toptaş’ın *Sonsuzluğa Nokta* ve *Kuşlar Yasına Gider* romanlarındaki babayla oğulun kurduğu iletişimi mercek altına alan çalışmalarda bu ilişki neredeyse her zaman ‘çatışma’ ve nadiren de ‘uzlaşma’ odağında değerlendirilmiştir. İster çatışma ister uzlaşma zemininde olsun, bu tez çalışmanın amacı, Toptaş’ın söz konusu iki romanındaki baba-oğul ilişkisi hakkında bir yargıya varmak değildir. Bilakis, bu çalışmada babayla oğul arasındaki ilişkinin mahiyetine dair bir yargıya varılamayacağı gösterilip ‘yeniden üretimi’ tetikleyen belirsizlik zemininde, baba-oğul ilişkisinin üstkurmacaya dâhil olarak nasıl yazınsal bir araca dönüştüğü izah edilmiştir. Dolayısıyla, bahsedilen diğer çalışmalardan farklı olarak bu tez, baba-oğul ilişkisi çerçevesinde temayı değil, kurguyu merkeze almaktadır.

## BÖLÜM 2

### NOKTANIN SONSUZLUĞU

Çalışmanın bu bölümünde Hasan Ali Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki baba-oğul ilişkisi, oğul karakteri Bedran'ın öncelikle, çocukluğundan itibaren babasıyla kurduğu bireysel iletişimi aktardığı analepsisler üzerinden 'kayıp tabanca, egzoz dumanı ve boşluk' motifleri etrafında incelenmiştir. Akabinde, bölümün 'Kalabalıklar içerisinde babalık temsili' başlıklı kısmında bu defa Bedran'ın babasıyla herhangi bir topluluk içerisindeki etkileşimini betimlediği analepsisler yoluyla ikisi arasındaki ilişkinin doğası hakkında fikir yürütülmeye çalışılmıştır. Son olarak da oğulun annesiyle olan geçmiş yaşantısını hatırlayışına dair aktarımları üzerinden, Oidipus kompleksi perspektifinde de baba-oğul ilişkisinin tanımlanması girişiminde bulunulmuştur.

Gerek söz konusu motifler etrafında gelişen gerekse bahsedilen diğer sahnelerin analizinden, *Sonsuzluğa Nokta* romanında baba-oğul arasındaki ilişkinin mahiyetinin daima müphemiyet zemininde kaldığı görülmektedir. Oysa toplumlarda ya da hatta romanlarda genel olarak baba-oğul ilişkisi mutlak idealleştirme yahut da çatışma olarak sunulur; Hasan Ali Toptaş ise *Kuşlar Yasına Gider* ve *Sonsuzluğa Nokta* romanlarında bu müesses algıyı ters yüz ederek çok daha karmaşık, girift, müphem veya en basit tabirle 'belirsiz' bir baba-oğul ilişkisi tasvir eder.

Bu müphemiyeti önemli kılan şey ise romanın üstkurmaca kurgusunu kurmasıdır. Bu bölümde analiz edilen *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki baba-oğul ilişkisinin üstkurmaca yapıyı kurmaya nasıl hizmet ettiği şu şekilde izah olunabilir: Öncelikle, bu çalışmanın giriş bölümünde bahsedildiği üzere, *Sonsuzluğa Nokta*

romanının, *Kuşlar Yasına Gider* romanındaki yazarlık mesleğiyle uğraşan oğulun yazdığı bir roman olduğu hatırlanmalıdır. Böylece *Sonsuzluğa Nokta* romanının bir kurgu olduğu gösterilmiş olur, ki yine hemen önceki bölümde Patricia Waugh'un ifadeleriyle üstkurmamacanın en başat özelliğinin eserin kendi konumuna ve nasıl kurulduğuna dikkat çekmesi olduğu üzerinde durulmuştu. Waugh gibi Ecevit de "üstkurmaca romanların ana izleklerinden biri[nin] de, metnin içindeki yazarların yazma edimleri ile ilgili düşüncelerinden oluş[tuğunu]" ve "yazar konumundaki bu roman kişileri[nin] yazdıkları metinleri nasıl yazdıklarını anlat[tıklarını]" ifade eder. (2012, s. 117) Bu noktada, ayrıca şu eklemeyi yapar: ". . . metinlerde, üstkurmaca, yaratılan metaforik imge ortamının yapısına göre, ya belirgindir, 'açık' olarak yapılır, ya da satır arasında 'örtük' olarak kendini gösterir" (Ecevit, 2013, s. 50). Hasan Ali Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta* romanında baba-oğul ilişkisi meselesiyle romanın nasıl kurulduğunun izah edilmesi, yani üstkurmamacasının kurulması tam da Ecevit'in ifade ettiği gibi oldukça örtülü olarak, satır arasında yapılmıştır: Romanda anlatıcı karakter konumundaki oğul, babasıyla kurduğu ilişkiye dair bir hakikati ifşa etmenin değil, analepsisler yoluyla aktardığı bu ilişkiyi her hatırlama anında geçmişe dönük olarak nasıl yeniden inşa ettiğini, romandaki baba-oğul ilişkisinin bir inşa süreci olduğunu sergilemenin gayretindedir. *Kuşlar Yasına Gider* romanı vesilesiyle kurgu olduğu gösterilen *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki baba-oğul ilişkisinin anımsamalar yoluyla, yazar olduğu bilinen anlatıcı karakter tarafından, mütemediyen yıkılıp nasıl tekrar inşa olduğunun gösterilmesi, bu ilişkinin aktarımıyla romanın inşa, yani yazılma sürecine, dolayısıyla 'baba-oğul ilişkisinin romanın üstkurgusunu kurmaya nasıl aracı kılındığı'na işaret eder.

Yine, kurgu olduğu belirtilen ve kurgusunun nasıl kurulduğu sezdirilmeye çalışılan *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki baba-oğul ilişkisinin analepsislerle

aktarılmasından doğan ve okuru metni yeniden üretmeye, yazmaya davet eden ‘belirsizlik’ durumu da üstkurmaya denk düşer: Okur ise, bu yeni metin oluşumlarının [üstkurmaya metinlerin] en önemli ögesi durumuna gelmiştir. Hiçbir şeyin kesin olmadığı bir ortamda, metnin sonu, onun kararına/‘yorumuna’ bağlıdır (Ecevit, 2013, s. 49-50). Waugh’un Heisenberg’in ilkesiyle koşutluk içerisinde olduğunu belirterek dikkat çektiği üstkurmaya ile belirsizlik arasındaki bağıntıya Ecevit de vurgu yapar; açık veya örtülü olarak kurgu olduğuna işaret edilen romanlardaki belirsizlik, okuyucuyu yazar-anlatıcıyla beraber romanın yazılış sürecine ortak olmak zorunda bırakacaktır ki bu da üstkurmaya demektir.

Bu bölümün ilerleyen satırlarında yukarıda bahsedilen motifler ve sahneler etrafında *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki baba-oğul ilişkisinin analepsisler aracılığıyla bir hakikati yansıtmaya değil, romanın inşasına, dolayısıyla üstkurmaya işaret edecek şekilde nasıl kurgulandığı ve romanı yeniden üretime açık hale getirip yine baba-oğul ilişkisinin üstkurmaya ilişkilmesini sağlayacak müphemiyetin nasıl doğduğu izah olunmuştur.

## 2.1 Kayıp tabancanın peşinde

Hasan Ali Toptaş’ın *Sonsuzluğa Nokta* romanında, ‘kayıp tabanca’ motifi romandaki baba-oğul ilişkisinin nasıl kurulduğu ve bu ilişkinin romanın kurgusunu ortaya koyarak onun üstkurmaya yapısına dâhil olması meselesini aydınlatmaya yarayan unsurların başında gelir. Bu motif, bir önceki bölümde iki düzlemde oluştuğu ifade edilip açıklanan *Sonsuzluğa Nokta* romanının her iki düzleminde de varlık gösterir: Romanın başkişisi ve anlatıcısı Bedran’ın babasından uzaklaşmak amacıyla kasabadan kente doğru çıktığı yolculukla başlayıp kentteki yaşantısını konu alan ve nihayetinde kaza yapıp yatalak hale gelmesiyle son bulan ilk düzleminde, onun sık

sık çocukluk ve ilk gençlik yıllarında babasıyla kurduğu ilişkiye dair anılarını aktardığı görülür ki bu hatıralarda bir tabancadan da bahseder. Anlatma zamanıyla vaka zamanının hemen her zaman aynı olduğu ve Bedran'ın kazadan sonraki yatalak hali ile karısıyla ilişkisini konu alan ikinci düzlemde de bir tabancanın varlığı söz konusudur. Bu bölümde 'kayıp tabanca' motifinin romandaki baba-oğul ilişkisi ve romanın üstkurmaca yapısıyla kurduğu bağlantıyı açıklarken önce ilk düzlemdeki tabanca meselesi ele alınmış, bu düzlemdeki analiz tamamlandıktan sonra romanın diğer düzlemindeki tabanca meselesi, yine baba-oğul ilişkisi bağlamında tartışılmıştır. Öncelikle, romanın ilk düzlemindeki 'kayıp tabanca' motifinin romandaki baba-oğul ilişkisiyle nasıl ilişkilendirildiğini görmek için romandan yapılmış aşağıdaki iki alıntıyı "tabanca" odağında karşılaştırmalı olarak açıklamak gerekir. İlk alıntı şudur:

Sonra, ansızın şaklayan bir tokadın ardından, alev alev yanan yüzlerini üzüm bağlarının yeşillikleri arasına saklıyordu bu çocuklar; ya da gidip bir evin alacakaranlık odalarında geziniyorlar, sık sık yeri değiştirilen tabancayı buluyorlar ve onu hayal meyal dokunuşlarla, korka korka okşuyorlardı. . . . Onların hepsi birer Bedran'dı hiç kuşkusuz; zamanları ayrı, . . . binlerce, milyonlarca Bedran bırakıyordum kasabada. (Toptaş, 2018b, s. 9-10)

İkincisiyse şöyledir:

. . . otomobil epeyce yaklaşacaktı artık. Bense tabancayı bir kez olsun ateşleyemeyecektim. Tetiği çekemeyişimle çocukluğumdaki tabancayı bulamayışım arasında bir bağ kuracaktım o an. Derken, kaçmayı düşünecektim; çocukluğumda kendimi öldürmek için hıçkırığa hıçkırığa yüklükteki yorganların arasında aradığımı ama bir türlü bulamadığımı o kayıp tabancaya doğru . . . kocaman adımlarla kaçmayı. . . (Toptaş, 2018b, 99)

Bu iki alıntı arasında çocuk-tabanca ilişkisine dair farklılaşan nokta ilk bakışta görülebilir: İlk alıntıda çocuğun tabancayla teması söz konusuysen, ikinci alıntıda çocuğun aradığı ama hiçbir şekilde bulamadığı bir tabancadan bahsedilir. Oysa her iki alıntıda da tabancanın muhatabı olan çocuk, aynı zamanda romanın anlatıcısı

konumunda olan oğul karakteri Bedran'dır. Aynı kişinin aynı nesneye ilişkin anısını farklı zaman ve şartlarda hatırlarken değiştirmesi söz konusudur.

Bedran'ın ilk alıntıdaki ilgili çocukluk yaşantısını hatırlama zamanı, babasından kaçıp uzaklaşmak için kasabadan kente doğru yola çıktığı ana tekabül eder; kendisi otobüsün içerisindeyken ve otobüs kasabayı henüz terk etmemişken otobüsün camından gördüğü çocukları kendisiyle özdeşleştirir ve babasıyla olan çocukluk yaşantıları gözünde canlanır. şoförlük mesleğiyle uğraşan babasının kamyon, minibüs ya da otomobilini tamir ettiği sırada kendisinin ona yardımcı olmaya çalıştığını, bu yardıma karşılık ise bir tornavidayı zamanında getirememesi vesaire gibi küçük bahanelerle babasının kendisine şiddet uyguladığını aktarır. Dolayısıyla bu andan sonra koşup tabancaya sarılması, kolaylıkla görülebileceği üzere, baba-oğul arasındaki düşmanlığı ve kuvvetle muhtemel babayı öldürme arzusunu akla getirir.

İkinci alıntıdaki hatırlama zamanıysa Bedran'ın kente gittikten bir müddet sonra, bir grup öğrenciyle beraber yaşadığı evde geçirdiği bir akşama denk gelir; Bedran evin salonunda köşeye çekilmiş bir düş kurmaktadır: Kendisini bir gece belinde tabancayla sokakta yürürken hayal eder. Bu düşün içerisinde babasını da katar; babası minibüsünde taşıdığı uyuklayan yolcularla beraber yolda seyrederken bir yandan da minibüsün camından kendisine bakmaktadır. Burada yolcuların uyuması önemli bir detaydır; çünkü yine çocukluğunda, babasının yanında muavinlik yaptığı sırada, babası uyuma bahanesiyle ücretini ödemeyen yolculardan para toplayamadığı gerekçesiyle kendisini suçlamaktadır. Bu sırada Bedran, aniden belirip üzerine doğru son sürat gelen bir otomobili de düşün katar; kendisini ezeceğinden korktuğu otomobilin şoförüne defalarca ateş etmek istediği halde tetiği bile çekemez. Bedran'ın kendisini şoförüne ateş etmeyi isteyecek durumda bırakacak bir otomobil

tasavvur etmesi ve bu tasavvura bir yandan da içerisinde uyuklayan yolcularıyla beraber babasını da katması bu otomobilin şoförünün yerine babasını koyduğunu düşündürür. Bedran'ın kurduğu bu düşte belinde bir tabanca ve babasından gelen bir tehlike söz konusu olduğundan bu düş ona yine çocukluğundaki tabancaya ilişkin anısını, babasından gördüğü şiddet karşısında evin içerisinde tabancayı aramasını hatırlatır.

Bununla beraber, geçmişte yaşanan tabanca nesnesine ilişkin aynı olayın anlatıcı karakter tarafından ikinci kez aktarıldığında değiştirilmesi söz konusudur: Tabanca kaybolmuştur. Dolayısıyla *Sonsuzluğa Nokta* romanının anlatıcısı ve oğul karakteri Bedran'ın ilgili geçmiş yaşantısına dair ilk aktarımında babasıyla kurduğu ilişkiye bir tabancayı da dâhil etmesi, tabii olarak baba-oğul arasında düşmanlığı akla getirirken, aynı yaşantıyı ikinci aktarımında tabancanın ortadan kaybolması 'kayıp tabancayı', mahiyeti kayıp baba-oğul yaşantısını temsil eden bir motif olarak okumaya imkân tanır. Zamanla baba ile oğul ilişkisinin mahiyeti kaybolmuştur; çünkü geçmişe dair yaşantıların, yaşandığı şekliyle hatırlanması mümkün olmadığından her aktarımda farklılaşır. Bu demektir ki baba ile oğul arasında geçmişte yaşanan olay ve durumlar anlatıcı karakterin bu meseleyi hatırlayışına ilişkin aktarımında yeniden şekilleneceğinden, baba-oğul arasındaki ilişkinin sabit bir mahiyeti yoktur; ancak her aktarımda yeniden üretilir.

Geçmişte yaşanan gerçekliğin olduğu gibi hatırlanmasının imkânsız oluşundan hareketle yapılan *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki 'değişken ve mütemadiyen yeniden inşa edilen baba-oğul ilişkisi' yorumunu ve bu ilişkinin kayıp tabanca motifiyle görünür kılınması meselesini temellendirmek için anının zihinde oluşup hatırlanmasıyla ilgili bilişsel sürece bakmak gerekir: Kendisi de sinirbilimle yakından ilgili olan Lehrer'in (2009) ifade ettiğine göre, "Her anı iki nöron arasında

değişime uğramış bir bağlantı olarak başlar” (92). Bu şu demektir: Beyindeki nöronların her biri, birbirinden ayrı olup diğerine temas etmeyecek şekilde konumlanmıştır. Birbirine temas etmeyen bu nöronların arasındaysa iletişimi sağlayan “sinaptik yarık” adı verilen boşluklar vardır ve bu boşluklar sürekli bir değişim halindedir ki anının oluşacağı yer tam da bu değişim halinde olan boşluklardır. (Lehrer, 2009, s. 93) Bu oluşum şöyle somutlaştırılıp detaylandırılabilir:

Her nöronun yalnızca tek bir çekirdeği vardır, oysa dendrit dalları ganidir. Bu dallar her yöne uzanır, dendrit sinapslarında diğer nöronlara bağlanır (ağaçlarla kaplı bir ormanda dalları birbirine değen iki ağaç düşünün). Anılarımız bu küçük kesitlerde oluşur, yani nöronal ağacın gövdesinde değil, geniş gölgeliğinde. (Martin vd., 1997, s. 927-38; akt. Lehrer, 2009, s. 101)

Geçmişteki yaşantıların yaşanılan ana kadar gelmesini sağlayan şey, söz konusu dendrit dalları arasında yıllarca pusuda bekleyip hayatta kalmayı başaran -Dr. Kauçuk Si'nin deneyine göre- prion olarak adlandırılan sınıfa giren CBEP adlı bir proteindir. Geçmişte yaşanılan andaki düşünme eylemiyle bu protein aktif hale geldikten sonra, içerisinde yaşanmış anın saklı olduğu bir dendrit dalı oluşturup yıllarca bir uyarana gelmesine hazır olarak bekler. Bir uyarana karşılaşıldığında –bu uyarana geçmişle ilişkili bir koku, tat, nesne yahut da bir olay olabilir- bu gizli protein bir titreşim yaratarak yakınındaki dendrit dallarını da aktif hale getirir ve anı oluşur. (Kandel ve Lindquist, 2003, s. 879-91; akt. Lehrer, 2009, s.100-104) Burada dikkat edilmesi gereken nokta şudur: Anı, bir proteinin geçmiş yaşantıyı hatırlatan uyarana vasıtasıyla geçmişte kodlandığı şekilde açığa çıkması değildir; bu proteinin gelen uyarana beraber yarattığı titreşim neticesinde meydana gelen yeni, dolayısıyla farklı bir oluşumdur. Yani içinde bulunulan an ile geçmiş arasında bir sentez, bir diğer ifadeyle geçmişe ilişkin yaşantının bugüne mutlak bir dönüşüme uğrayarak aktarılması söz konusudur ki bu tam da Bedran'ın yukarıda da alıntılanan ‘Tetiği çekemeyişimle tabancayı bulamayışım arasında bir bağ kurdum.’ şeklindeki ifadesini

anıstırır: Bedran'ın kurduğu dűş vasıtasıyla yaşadığı ikinci hatırlayışta tabancanın tetiğini çekememesi, yani hatırlama anındaki, içinde bulunduğu zamandaki durum ve şartlar, onun çocukluğundaki baba-çocuk-tabanca üçgenindeki ilgili anısını da değiştirip dönüştürmesine, geçmişte yaşanan gerçekliği yeniden inşa edip farklı aktarmasına yol açmıştır. Bu durum, geçmişte baba-ođul arasında tam olarak ne yaşandığının bilinemeyeceği anlamına geldiğinden, baba-ođul ilişkisinin kayıp sıfatıyla anılması ve kayıp tabancayla temsil edilmesini haklı çıkarır.

Anının bu şekilde zihinde oluşumuna ilişkin bilişsel sürecin açıklanmasıyla *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki baba-oğul ilişkisinin mahiyetinin analizini temellendirmeye çalıştıktan sonra, bu analizi desteklemek için açıklanan ilgili meseleye ilişkin bilişsel süreçle aynı savda olan Marcel Proust'un belleğe ilişkin hipotezine de bakmak gerekir: Proust'un paradigmasına göre de "anılar gerçekliği doğrudan temsil etmez. Daha ziyade gerçekte yaşanmış şeylerin kusurlu kopyaları, özgün fotoğrafın teksir makinesinde çoğaltılmış halinin nüshasının nüshasıdır" (Lehrer, 2009, s. 99). Proust, sezgicilik anlayışı çerçevesinde yazdığı romanlarla anının oluşum sürecini, bu alanda bilimsel çalışma yapılmadan önce keşfetmiş ve romanlarına tatbik etmiştir. Lehrer (2009) bununla ilgili olarak şu ifadeleri kullanır: "Bilimciler anılarımızı bir dizi molekül ve beyin bölgesi şeklinde teşrih ederken, münzevi bir Fransız romancısının yolundan gittiklerini bilmiyorlar" (s. 86)

Dolayısıyla anının hatırlanmasına ilişkin sürecin inşası ve buradan hareketle geçmiş yaşantıya ilişkin ele geçirilemeyen gerçek kavramı bağlamında Proust'un roman kurgusu, *Sonsuzluğa Nokta* romanındakiyle benzerdir. Dikkat çekilen bu benzerliği örnelemek, *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki baba-oğul ilişkisinin kuruluşunun anlamlandırılmasına katkı sağlar: Proust'un romanlarında anlatıcı karakter, geçmişe dair hatırladığı ne varsa, nesnelere yahut da insanların bilhassa da sevgilisi

Albertine'nin betimlemesini mütemediyen değiştirir. *Kayıp Zaman* romanında önce Albertine'nin güzelliğinin simgesi çenesiyken daha sonra dudağı, bunun akabinde de elmacık kemiği olarak gösterilir. Herhangi bir romanda böyle bir tutum, peşin bir hükümlerle, hata addedilebilir; ancak Proust'un anlatmak istediği “tam da anının tutarsız ve kusurlu ol[ması]” yüzünden Albertine'nin güzellik simgesinin gerçekte ne olduğunun kesinlikle bilinemeyeceğidir (Lehrer, 2009, s. 91). *Kayıp Zaman* romanının anlatıcısının geçmişte yaşanılan gerçekliğin ele geçirilemeyeceğini göstermek için sevgilisi Albertine'nin güzellik işaretini her hatırlamada sürekli olarak değiştirip aktarması gibi *Sonsuzluğa Nokta* romanının anlatıcısı ve oğul karakteri Bedran da babasıyla geçmişte ne yaşadığının asla tam olarak bilinemeyeceğini ortaya koymak için baba-oğul tabanca üçgenindeki anısını ikinci aktarımında farklılaştırmıştır. Nitekim ikinci aktarımda tabancanın kaybolması, tabancayla ilişkili diğer unsurlar olan şiddet ve dolayısıyla baba-oğul arasındaki düşmanlık gibi oluşumlara da soru işareti koyar ve kayıp tabancayla temsil olunan baba-oğul ilişkisinin mahiyeti müphem bırakılıp giriftleştirilir. Artık baba ile oğul arasındaki ilişkiyi iyi ya da kötü gibi sıfatlarla adlandırıp bu ilişkiye dair değişmez hükümler vermek değil, bu ilişkiyi her okumada yeniden anlamlandırmak, yeniden üretmek söz konusudur.

Geçmişe dair yaşantıların hatırlama anından bağımsız olarak gerçekte yaşanmış olduğu şekliyle aktarılmasının imkânsız oluşunun yol ağtığı mahiyeti müphem baba-oğul ilişkisi ve bu müphemiyetten doğan ilişkinin yeniden üretilebilirliği konusu, baba-oğul ilişkisinin kurmaca niteliğini ortaya koyar. Nitekim Lehrer'in de vurguladığı gibi “Anılarımız kurmaca eserlere benzemez, kurmacanın ta kendisidir.” (2009, s. 98) Anıların kurmaca niteliğinden hareketle baba-oğul ilişkisi için varılan bu sonuç, yani yeniden üretim durumu, romanın ana izleğinin baba-oğul

ilişkisi olduğu da göz önüne alındığında, pekâlâ daha geniş perspektifte düşünülüp tümünden romanın kurgusuyla bağlantılandırılabilir. Böylece baba-oğul ilişkisi, romanın teması olmanın yanında onun kurulumuna hizmet eden bir yazınsal araç konumuna gelerek romanın üstkurmaca yapısıyla ilişkilendirilir.

*Sonsuzluğa Nokta* romanının Bedran'ın kasabadan kente gidişiyile başlayan, kentteki yaşantısıyla devam eden ve geçirdiği kazayla yatalak hale gelmesiyle son bulan ilk düzlemindeki 'kayıp tabanca' motifini baba-oğul ilişkisi bağlamında bu şekilde analiz ettikten sonra, ikinci düzleminde de rastlanan aynı motifin dâhil olduğu bu düzlem içerisindeki imalarını da ilgili bağlamda tartışmak gerekir. Romanın ikinci düzlemini, yaptığı trafik kazasından sonra yatalak hale geldiği için dışarıya çıkamayan ve neredeyse karısından başka hiç kimseyle iletişim kurma imkânı bulamayan romanın anlatıcısı konumundaki oğul karakteri Bedran'ın bir oda içerisindeki yaşantısı oluşturur: "Bir akşam karanlığında o feci kazayı yaşadım. Geriye körpe bir çocuk ölüsü kaldı o akşamdan, bir de yatağa çivilenmiş ben..." (Toptaş, 2018b, s. 46) Anlatma zamanıyla vaka zamanının çoğunlukla aynı olduğu bu düzlem, genel olarak Bedran'ın ayağa kalkıp yürüyebilme ve babasıyla özdeşleştirdiği karısını öldürmek maksadıyla evin içerisindeki tabancaya ulaşma çabalarını aktarmasından oluşur. Ancak bu aktarım anlatıdaki gerçeklik ile düş arasında bir gidip gelme şeklinde kurulduğundan Bedran'ın tabancayı ele geçirip geçiremediği, hatta böyle bir tabancanın var olup olmadığı dahi anlaşılabilir. Dolayısıyla, tıpkı anlatıcı karakterin hatırlayışlarıyla kurulan ilk düzlemde, anının zihinde oluşum sürecinin baba ile oğul arasında geçmişte yaşanan gerçekliği perdelemesinin kayıp tabancayı mahiyeti kayıp baba-oğul ilişkisini temsil eden bir motif haline getirmesi gibi, hakikatle kurmaca arasında gelgitlerle kurulan bu

düzlemdeki ilgili aktarımda da ele geçirilip geçirilemediği belli olmayan tabanca, babayla oğul arasındaki ‘kayıp’ ilişkiye dair bir motif olarak okunmaya müsaittir.

Bu mümkünü açıklamak için öncelikle Bedran’ın tabancayla öldürmek istediği karısını babasıyla nasıl ve niçin özdeşleştirdiğini göstermek gerekir: “İkisi [eşim ve babam] arasında gözle görülür bir fark yoktu; ya da babam, kılık değiştirip karıma dönüşmüştü sanki, onun bedeninde yaşıyor, ellerime ellerini onun ellerinden uzatıyor, gözlerime onun gözlerinden bakıyor ve beni onun evden gidişle yalnız bırakıyordu” (Toptaş, 2018b, s.167). Bu sözler, Bedran’ın sabah evde bir güne yalnız başlarken sarf ettiği cümlelerdir. Bedran, işe gitmek için evden çıkmış gibi görünen eşinin aslında yatalak hale gelmesinden ötürü kendisiyle yaşamaya tahammül edemeyip onu terk ettiğini tahmin eder. Bu anda yaşadığı terk edilmişlik hissiyle babasının kamyon şoförlüğü yaptığı ve eve nadiren uğradığı çocukluğuna denk düşen yıllardaki terk edilmişlik hissi arasında bağlantı kurar ve dolayısıyla eşiyse babasında ortak olan bu davranışsal benzerlik, yani terk etme eylemi nedeniyle eşini babasıyla özdeşleştirir. Bu davranışsal benzerliğin yanı sıra Bedran’ın eşini babasıyla özdeşleştirmesine neden olan fiziksel bir benzerlik de söz konusudur: yeşil göz rengi. *Sonsuzluğa Nokta* romanında Bedran’ın eşiyse olan anılarından bahsederken aktardıklarından eşinin yeşil gözlü olduğu görülebilir: “Yemyeşil gözlerini iri iri açarak öyle güzel, öyle derin ve öyle dalgın dinlerdi ki sesimi, kimi zaman şiiri mi yoksa onun yüzünü mü okuyacağımı bilemezdim” (Toptaş, 2018b, s. 25). Burada Bedran, eşiyse birlikte şiir okudukları akşamlarda eşinin kendini dinleyişi sırasındaki halini tasvir etmektedir ve görüldüğü üzere eşinin gözleri yeşil renkli olduğu vurgulanmıştır. Bu çalışmada *Sonsuzluğa Nokta* ile beraber bir bütün olarak ele alınıp değerlendirilen *Kuşlar Yasına Gider* romanındaysa babanın gözlerinin yeşil olduğu yine anlatıcı karakter konumundaki oğul tarafından sıklıkla vurgulanır: “İçeri

girdiğimizde babam gözlerinin yeşilini aydınlatan bir hevesle hemen sol taraftaki salona geçip kolu, bacağı olmayan öteki insanlarla birlikte egzersiz yapmaya başlıyordu” (Toptaş, 2018a, s. 15). Burada oğul karakteri, babası Aziz Bey ile beraber gittikleri fizik tedavi merkezinde babasının halini betimler ve bu betimlemede göz rengi ön plandadır. Yine, babanın artık yatalak hale geldiği durumdaki bir hali tasvir olunurken de göz renginin vurgulandığı görülür: “Başını azıcık kaldırarak yattığı yerden babam da baktı o sırada. Gözlerinin içi, yeşil yeşil titredi bakarken” (Toptaş, 2018a, s.152). Bedran’ın eşinin ve *Kuşlar Yasına Gider* romanındaki baba karakteri Aziz Bey’in gözlerinin yeşil olduğu vurgusu, hemen yukarıdaki alıntıdaki ‘gözlerime onun gözlerinden bakıyor’ ifadesini açıklar: Bedran karısına baktığında babasını görmekte, babasının kendisine yaşattığı hisleri hatırlamaktadır ki sözü edilen terk edilmişlik hissi buna örnektir. Dolayısıyla, gerek fiziksel gerek davranışsal olarak Bedran’ın eşini babasıyla özdeşleştirdiği, başka bir deyişle anlatıcı karakter Bedran’ın eşini babasına dönüştürdüğü görülebilir. Nitekim “Toptaş’ın karakterleri, onları tanımlayan kimlikleri bir anda yitirebilir veya bir kıyafet gibi değiştirebilirler” (Erkol, 2010, s. 209). Burada da Bedran’ın eşi konumunda olan karakterin kendi kimliğini kaybedip Bedran’ın babasının kıyafetini giydiği, yani Bedran’ın babasına dönüştüğü an görülmektedir. Dolayısıyla artık pekâlâ şu yorum yapılabilir: Bedran, her ne kadar tabancayı karısını öldürmek maksadıyla aradığını ifade etse de aslında yine babasını öldürmek için aramaktadır.

*Sonsuzluğa Nokta* romanındaki Van Gogh portresi de Bedran’ın tabancayı babasını öldürmek için aradığı yorumuna imkân tanır ki yine ‘yeşil göz’ unsuruyla doğrudan ilişkilidir. Romanın anlatıcısı Bedran, içerisinde bulunduğu odayı tasvir ederken bu portreyi de şöyle betimler:

Ütü masasının üzerindeyse Van Gogh portresi asılı. Kanamaya hazırlanmış gibi, sakalının ve kaşlarının kırmızılığı yavaş yavaş kulağında birikiyor Van Gogh'un. Başındaki hasır şapkanın gölgesi, burun kemerine kadar inmiş. Gözlerindeyse sarı sarı soluk alıp veren, bir çift yeşil fişek var; uygun iklimi bulup ateşlenememişler, ama bir vınlamanın öylece, heyecanla kalakalmışlar gibi... (Toptaş, 2018b, s.22)

Bedran'ın bu portreyi betimlerken Van Gogh'un gözlerinin yeşil olduğuna dikkat çekmesi, yukarıda bahsedildiği üzere babası Aziz Bey'in yeşil göz rengini de sürekli vurgulaması ile beraber düşünüldüğünde, karşısında Van Gogh'un değil, babasının portresini gördüğü izlenimini uyandırır. Bedran'ın bu portreyi betimleyişinde hem babasının Bedran'ı hem de Bedran'ın babasını öldürmek istediği iması saklıdır: Bedran'ın karşısında duran portredeki babasının gözlerini ateşlenmek için uygun zaman ve şartların oluşmasını bekleyen fişeğe benzetmesi, babasının kendisini öldürmek istediğini düşündüğü izlenimini uyandırır. Öte yandan babasının kaşlarıyla sakalındaki kızılığı, onların kanayacak olmasıyla ilişkilendirmesiyle kendisinin bu portreye, babasına doğrultacağı silahı akla getirir. Dolayısıyla bu durum, yukarıdaki 'Bedran'ın tabancayı babasını öldürmek için ele geçirmek istediği' çıkarımını destekler.

Bedran'ın eşine ve Van Gogh portresine silah doğrultmak isteğinin sebebinin 'babayla özdeşleştirme' olarak gösterilip açıklanmasından hareketle, ilk bakışta *Sonsuzluğa Nokta* romanının ikinci düzlemindeki baba-oğul ilişkisinin de çatışma veyahut da düşmanlık üzerine kurulu olduğunu söylemek mümkündür. Bununla beraber, Bedran'ın ayağa kalkıp tabancayı ele geçirme süreci, anlatımın gerçekliğiyle düş arasında gelgitlerle kurulmuştur. Bundan ötürü, tabancayı arayış süreciyle ele geçirme eyleminin ve hatta romanın ilk düzlemindeki tabanca motifi açıklanırken konu edilen Bedran'ın çocukluğundaki tabancayı aradığı andan sonraki tüm yaşantısının romanın gerçekliğinde vuku bulup bulmadığının belli olmadığı

puslu bir zemin yaratılmıştır. Dolayısıyla Bedran'ın kaza yapması, yatalak hale gelmesi, babasını öldürmek maksadıyla ayağa kalkıp tabancayı ele geçirme uğraşının romanın gerçekliğinde vuku bulmayan bir düşten ibaret olabilme durumu, baba-oğul arasındaki ilişkinin mutlak düşmanlık ve çatışma olduğu görüşünün aksine, bir bilinmezliğe işaret eder. Böylece, romanın bu düzleminde de baba-oğul ilişkisinin mahiyeti belirsizlik noktasında kalır ve tabanca yine bu belirsizliğe işaret eden bir motif haline gelir.

Bu kaniya nasıl varıldığını detaylarıyla göstermek için Bedran'ın tabancayı ele geçirme uğraşını aktardığı, ayağa kalkıp tabancayı ele geçirmesinin gerçek mi yahut da düş mü olduğunun muğlak bırakıldığı, romandaki gerçeklikle düş arasında gelgitlerle kurulan sahneleri mercek altına almak gerekir: “Birden Turan'ın tabancasını anımsadım gene, yataktan kalkıp onu alabileceğimi düşündüm. Nerede olduğunu bilmiyordum gerçi, kazadan önce (gerçekten kaza mıydı o?) son kez nerede gördüğümü anımsamıyordum. Ama bunların önemi yoktu, yataktan kalkabildikten sonra, nasıl olsa bulurdum onu.” (Toptaş, 2018b, s. 169) Bedran'ın karısının işe gitmesiyle evde yalnız kaldığı sabah saatlerinde, aklına arkadaşı Turan'ın geçmişte kendisine emanet ettiği tabanca gelir, zihninde babasının yerine koyduğu karısını öldürmek maksadıyla evin içerisinde nereye konulmuş olduğunu bilmediği bu tabancaya ulaşmak ister ve ayağa kalkarak onu bulabileceği fikrine kapılır. Kendinde bu cesareti bulan Bedran bin bir zahmete katlanarak tabancaya ulaşma isteğinin de verdiği güçle yataktan doğrulmayı dener ve bu sırada şu ifadeleri kullanır: “Bir düşteydim ya da, inanılması güç bir düşte, ter ve inanç içindeydim” (Toptaş, 2018b, s. 170). Bu satırlar Bedran'ın bir hayal gördüğü ihtimalini de düşündürür niteliktedir. Bedran, tabancaya ulaşma uğraşını sürdürürken şunları aktarır: “Dirseklerimi iki yana dayayıp gözlerimi Van Gogh'un gözlerine dikerek bir

kez daha doğrulmaya çalıştığım, belki benim gibi siz de inanamayacaksınız ama, başım yastıktan epeyce uzaklaşmıştı. . . . Derken birdenbire yatağın ortasında oturuyorken buldum kendimi. İnanamıyordum!” (Toptaş, 2018b, s. 170). Bedran’ın Van Gogh’un gözlerine baktığında tabancayı ele geçirmek için kendisinde hareket edecek gücü bulması onun Van Gogh portresinde babasını gördüğü ve babasını öldürmek istediği yorumunu perçinler ki tam da bu noktada ‘belki benim gibi siz de inanamayacaksınız’ ifadeleriyle okuyucuyla direkt iletişime geçmesi okuyucuyu da yaşanılanların romanın gerçekliğinde vuku bulduğuna ve dolayısıyla babasına karşı duyduğu nefrete ikna etme çabasını gösterir. Ancak öte yandan okuyucuyla kurulan bu temas, okuyucuya kurmaca bir dünyanın içerisinde olduğunu hatırlattığından yaşanılanların da düş mü yoksa anlatının gerçekliği mi olduğu noktasında kendi kararını verip buradan hareketle baba-oğul ilişkisinin mahiyeti noktasında onu kendi yorumunu yapmaya çağırır. Bedran’ın güç bela ayağa kalkabilme eylemini devam ettirmeye çalışırken sarf ettiği şu cümleler okuyucunun bu eylemin düşte gerçekleştiği yorumuna yaklaşmasına neden olur: “Bu güzel düşü hiçbir şeyin zedelemesini istemiyordum, başından sonuna dek yaşamalıydım onu... . . . Artık her şeyi düşün akışına bırakmıştım” (Toptaş, 2018b, s. 171). Bu ifadelerinin hemen akabinde Bedran, “Ayaktaydım artık; güdük adımlarla kapıya doğru yürüyordum” (Toptaş, 2018b, s.171). şeklinde bir aktarımda bulunsa da onun bunun hemen öncesindeki ifadelerini göz önünde bulunduran okuyucu, bu olayın hayali bir eylem olup Bedran’ın yürüdüğü hayalini kurduğu kanısından vazgeçmeyebilir ki yine Bedran’ın bundan sonraki “Düş de olsa, yorulmuştum, topuklarımda belli belirsiz bir ağrı vardı” (Toptaş, 2018b, s. 171) ifadeleri okuyucunun bu görüşünü perçinlemesini sağlar. Hatta Bedran’ın şu ifadeleri arkadaşı Turan’ın geçmişte kendisine bıraktığını belirttiği tabancanın ve dahi Turan diye bir arkadaşının bile romanın gerçekliğinde

var olma durumunu bulanıklaştırır: “Tabancayı tıpkı çocukluğumdaki gibi alacakaranlıkta aramak istiyordum sanki; ya da bütün bu yaşadıklarım bir düşünce, çocukluk yıllarımdaydım hâlâ, oralarda gene eskisi gibi dönüp dolaşıp duruyordum. Girdiğim odanın bitişiğinde babam vardı belki de” (Toptaş, 2018b, s. 172). Bedran burada, sadece ayağa kalkıp tabancayı ele geçirme uğraşının değil, kaza yapmasıyla içerisinde bulunduğu yatalak konum da dâhil olmak üzere romanın ikinci düzlemindeki tüm yaşantısının ve hatta ilk düzlemde çocukluğunda tabancayı aradığı andan sonraki tüm yaşanmışlıklarının bir düşünce olabileceği ihtimalinden bahseder. Bedran bu şekilde yaşadıklarının düşünce olduğu izlenimini vererek tabancayı aramaya devam eder ve acizlik duygusuna kapılıp ağlamaya başlar. Fakat sonrasında amacına ulaştığı için ağlamasının dindiğini aktarır: “Tabanca elimdeydi çünkü... Ölü kuş soğukluğu vardı üzerinde” (Toptaş, 2018b, s. 173). Tabancayı ele geçirdikten sonra tekrar yatağına dönüp eski konumunu alır ve babasıyla özdeşleştirdiği eşinin işten dönmesini bekler. Bedran’ın ayağa kalkıp tabancayı eline alabilmesinin hayali düzlemde gerçekleştiği düşünülse de ‘ağlamak ve ağlamanın durması’ eylemlerinin romanın gerçekliğinde oluşma ihtimali de söz konusudur. Aynı zamanda ağlamanın dinmesinin sebebinin tabancayı ele geçirmek olarak gösterilmesi, Bedran’ın ayağa kalkıp tabancaya ulaşma uğraşının başarıya ulaştığını ve romanın gerçekliğinde vuku bulduğunu çağrıştırır; ancak yine de kesin bir yoruma imkân tanımaz.

Romanın gerçekliğiyle düşünce, bir başka deyişle hakikatle kurmaca arasında gelgitlerle kurulan, Bedran’ın babasını öldürmek maksadıyla tabancayı arama uğraşının aktarıldığı sahnelerden görülen şudur: Romanın gerçekliğinde, değil Bedran’ın babasını öldürmek için giriştiği tabancayı ele geçirme uğraşı ve bu eyleminin başarıya ulaşmış veya ulaşmadığı, romanın bu düzleminde bahsedilen tabancanın dahi var olup olmadığı belli değildir. Tüm yaşananların düşünce olma ihtimali de göz

önünde bulundurulduğunda, ‘oğulun babasına karşı düşmanlık duygusu beslemesi ve onu öldürmek istemesi’ meselesinin de romanın gerçekliğiyle bağdaşıp bağdaşmadığı bilinemez. Dolayısıyla bu düzlemde de baba-oğul ilişkisinin mahiyeti belirsizlik noktasında kalır ve yine, varlığından emin olunmayan tabanca bu ilişkinin sembolü konumuna gelir.

Bu demektir ki *Sonsuzluğa Nokta* romanının ikinci düzleminde de ‘tabanca’ motifinin imaları birinci düzlemdekiyle aynıdır: Baba-oğul ilişkisinin romanın anlatıcısı Bedran’ın babasıyla ilgili anılarının aktarımından görüldüğü ilk düzlemde, baba-oğul-tabanca üçgenindeki geçmiş yaşantının ilk aktarımında, oğulun babasından gördüğü şiddet sonrasında tabancayla temasından söz edilmesine rağmen, ikinci aktarımda böyle bir şiddetten bahsedilmeyip tabancanın da kayıp olduğu ve hiçbir zaman da bulunmuş olmadığı vurgulanmaktadır. Dolayısıyla, anının zihinde hatırlanmasına ilişkin bilişsel süreç göz önünde bulundurulduğunda, geçmişte yaşanan gerçekliğin tam olarak bilinmesinin imkânsız oluşundan ötürü baba-oğul ilişkisi de belirsiz kalmış ve ‘kayıp tabanca’ bunu görünür kılan bir motif haline gelmiştir. *Sonsuzluğa Nokta* romanının anlatma zamanıyla vaka zamanının neredeyse her zaman aynı olduğu ikinci düzlemine gelindiğinde, bu düzlemde de ‘Bedran’ın ayağa kalkması, babasıyla özdeşleştirdiğini ifade ettiği karısını öldürmek arzusunda olması, tabancayı ele geçirip karısının işten dönmesini beklemesi’ meselelerinin anlatımın gerçekliğinde vuku bulup bulmadığının belli olmadığı görülür. Gerçek ve düş arasındaki sınırların bulanıklaştığı bu düzlemde Bedran’ın babasını öldürme arzusu da dâhil olmak üzere tüm yaşananların bir düşten ibaret olabilmesi ihtimali, baba-oğul ilişkisinin mahiyetinin müphem kalışına sebep olmuştur ki yine bu düzlemde de varlığından bile emin olunmayan tabanca bu ‘kayıp’ ilişkiyi temsil eden bir motif konumuna gelmiştir. Dolayısıyla *Sonsuzluğa Nokta* romanının her iki

düzlemindeki tabanca motifi odağında tespit edilen baba-oğul ilişkisi çerçevesindeki bu müphemiyet, Waugh ve Ecevit'in belirsizlik ile üstkurmaca arasında kurduğu yakınlık ve nihayetinde romanın yeniden üretiminin tetiklenmesinin okurun yazım sürecine dâhil olmasını doğurması paralelinde, bu ilişkinin romanın üstkurmacasıyla nasıl bağlantılandığını göstermektedir.

## 2.2 Romana sinen koku: Egzoz dumanı

'Egzoz dumanı', tıpkı 'kayıp tabanca' gibi Hasan Ali Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki baba-oğul ilişkisinin doğasının ne olduğu, bu ilişkinin nasıl kurulduğu ve romanın üstkurmaca unsuruyla ilişkilenen bir araç konumuna gelmesini gösteren motiflerden biridir. Bu bölümde, romandaki 'egzoz dumanı' motifinin baba-oğul ilişkisi çerçevesindeki imaları tartışılmıştır. Bu değerlendirmede, nihayetinde 'egzoz dumanı'nın baba-oğul ilişkisi bağlamındaki imalarının da 'kayıp tabanca'yla özdeş olduğu görülmektedir; baba-oğul ilişkisinin mahiyetinin belirsizlik noktasında kalması yeniden üretimini tetiklemiş ve böylece bu mesele, romanın nasıl kurulduğunu gösteren unsur haline gelip üstkurmacayla bağlantılanmıştır.

*Sonsuzluğa Nokta* romanında 'egzoz dumanı' motifi şu şekilde görülür:

Öncelikle romanın, oğul karakteri Bedran'ın babasından kaçmak için kasabayı terk etme süreci, şehirdeki yaşantısı ve nihayetinde yaptığı kazayla birlikte bir yandan da babasıyla olan geçmiş yaşantısını hatırlayıp aktarışını konu alan birinci düzlem ile yaptığı kazayla yatalak hale gelmesinden sonra bu konumda, karısıyla olan ilişkisini konu eden ikinci düzlem olmak üzere iki katmandan oluştuğunu bir kez daha belirtmek gerekir. 'Egzoz dumanı' motifi, romanın bahsedilen ilk düzlemine dâhildir. Bedran'ın, babasının gölgesinden kurtulmak için yaptığı kasabadan şehre doğru

yolculuğu son bulup şehre vardığı anda, henüz otobüs terminalindeyken burnuna egzoz dumanı kokusu gelir:

Birden, durduğumu fark ettim orada; . . . Her yeri burcu burcu bir egzoz dumanı kaplamıştı, kıvıl kıvıl, ince mavi, gözle görülür ya da görülmez sihirli bir tül. . . Hiç dayanamazdım bu kokuya, nerede duysam çarpılırdım. Sever miydim sevmez miydim kestiremiyorum, ama fena halde büyülenirdim. . . . ve içim egzoz dumanıyla dolup taşarken, yıllardır şoförlük yapan babamı düşlerdim. . . . görüntüsü gözlerimin önünde yavaşça belirir ve giderek netleşirdi. (Toptaş, 2018b, s. 51-52)

Bedran'ın terminale iner inmez pençesine düştüğü egzoz dumanı kokusu ona babasını hatırlatır ki egzoz dumanı vasıtasıyla gelişen bu ani hatırlayış, Bedran'ın babasıyla olan geçmiş yaşantısını tüm gerçekliğiyle bir anlığına da olsa yakalamasını sağlamıştır. Bu durumu izah etmek için *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki anlatıcı karakter Bedran'ın egzoz dumanını duyduğu andaki ifadeleriyle şaşırtıcı derecede benzerlik gösteren *Kayıp Zamanın İzinde* romanının anlatıcısının içerisinde madlen parçacıkları olan çayından bir yudum içtiği andaki ifadeleri ve bizatihi bu ifadelerini analizinden destek almak gerekmektedir:

Ama içinde kek kırıntıları bulunan çay damağıma değdiği anda . . . harikulade bir haz, benliğimi sarmıştı. Bu yoğun mutluluk nereden gelmiş olabilirdi bana? . . . bu tada bağlı olan onun peşinden bana gelmeye çalışan bir görüntü, görsel bir hatıra olmalı. . . . Sonra ansızın o hatıra karşımda beliriverdi. Bu tat, Combray'de pazar sabahları . . . Leonie Halamın, günaydın demeye odasına gittiğimde, çayına ya da ıhlamuruna batırıp bana verdiği bir parça madlenin tadıydı. . . . madlenin tadını tanır tanımaz . . . bütün Combray ve civarı şekillenip hacim kazandı, bahçeleriyle bütün kent çay fincanımdan dışarı fırladı. (Proust, 2000, s. 50-51-52-53)

Tıpkı egzoz dumanının kokusunun *Sonsuzluğa Nokta* romanının anlatıcısı Bedran'da ani ve yoğun bir duygulanım yaratıp ona babasını hatırlatması ve babasının görüntüsünü tüm netliğiyle onun gözlerinin önünde canlandırması gibi, içerisinde madlen parçacıkları bulunan çay da *Kayıp Zamanın İzinde* romanının anlatıcısında ani bir duygusal coşkunculuk hissi uyandırıp onun halasıyla beraber

çocukluğunda yaşadığı Combray şehrinin görüntüsünün tüm gerçekliğiyle yeniden belirivermesini sağlamıştır.

*Kayıp Zaman* romanının anlatıcısı, bu durumu ‘gayriiradi, bilinçdışı yahut da istençdışı’ olarak adlandırılan hafıza ve “zaman-dışı benlik” kavramıyla açıklar: Anlatıcıya göre, içine kek kırıntıları karışmış bir çayın kendisini bu denli mutlu ve aynı zamanda kayıp geçmişini yakaladığına şüphesiz bir şekilde ikna etmesinin sebebi, onun madlenin tadını hem uzak geçmişinde hem de içinde bulunduğu zamanda hissetmesi, yani çaydan bir yudum aldığı andaki deneyiminin zaman-dışı oluşudur ki bu zaman-dışı izlenim, zaman-dışı benliği doğurmuştur. Hatırlama amacı güdülmeksizin bilinçsizce, bir diğer deyişle gayriihtiyari şekilde yapılan bir eylemle, tesadüfi olarak çayın yudumlanmasıyla ortaya çıkan zaman-dışı benlik, içinde bulunulan andaki duyuşsal ve zihinsel faaliyetten muaf olarak varlık gösterir. Dolayısıyla istençdışı hafızanın tetiklemeyle zaman-dışı benliğin doğurulduğu bir hatırlama eylemi, şimdiki zamanın geçmişte yaşanan gerçekliği değiştirici etkisinden muaftır. Böylece anı, tüm gerçekliğiyle ortaya çıkar; kayıp zaman bir anlığına da olsa yakalanır. (Proust, 2000, s. 179-180)

Burada, analepsis tekniği ve hafıza kullanımı noktasında *Sonsuzluğa Nokta*’yla ilişkilenen *Kayıp Zaman* romanına dikkat çekilmesinin sebebi, bu romanın anlatıcısının roman aracılığıyla, -yukarıda bahsedilen ‘iradi/ gayriiradi bellek, zaman-dışı benlik’ kavramlarından görüldüğü gibi- bir hafıza hipotezi kurmasından kaynaklanmaktadır ki bu hipotez de *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki baba-oğul ilişkisini açıklamaya katkı sağlar.

*Kayıp zaman* romanının anlatıcısının çocukluğunda halasıyla yaşadığı şehirdeki anılarını yaşadığı şekliyle ele geçirişini izah etmesine yarayan bilinçdışı

hatırlama ve zaman-dışı benlik kavramları, *Sonsuzluğa Nokta* romanının anlatıcısı Bedran'ın da egzoz dumanını duyduğu andaki ifadeleri aracılığıyla tespit edilen 'kasabadaki geçmişi ve babasıyla olan yaşantısını bir anlığına da olsa tüm gerçekliğiyle ele geçirme' durumuyla yakından ilişkilidir: Bedran, kasabayı terk edip kentteki terminale indiğinde babasını düşlemek için bilinçli bir eyleme girişmemiştir; babayı düşleme' eylemi, egzoz dumanının irade-dışı hafızayı tetiklemesiyle gerçekleşen bir hatırlayıştır ki bu hatırlayış zaman-dışı benliği ortaya çıkardığından, Bedran'ın egzoz dumanını içerisinde bulunduğu anın değiştirip dönüştürücü etkisinden bağımsız, çocukluğundakiyle özdeş bir koku olarak duyumsamasını sağlamıştır. Dolayısıyla bu duyumsama aracılığıyla beliren baba görüntüsü, bilinçli hatırlamalarla oluşturulup zorunlu olarak oluşturulma zamanının rötuşlarını da bünyesine dâhil eden baba portresinden farklı olarak, babanın görüntüsünün, daha geniş perspektifte geçmiş baba-oğul yaşantısının, en saf haliyle ortaya çıktığı geçmişten kalan bir fotoğraf gibidir. Bu perspektifte Bedran'ın egzoz dumanı için 'sihirli bir tül' benzetmesini yapması yerindedir; nitekim 'duman' geçmiş yaşantıyı perdelemenin aksine, tüm şeffaflığıyla bir anlığına da olsa ortaya koymaya aracı olmuştur.

Gerek *Sonsuzluğa Nokta*, gerekse *Kayıp Zamanın İzinde* romanında görüldüğü üzere, anıların bu şekilde tesadüfi olarak tüm gerçekliğiyle bir anlığına su yüzüne çıkma durumu "talihli anlar" (moments bienheureux) olarak adlandırılır (Lehrer, 2009, s. 100). Ne var ki *Sonsuzluğa Nokta* romanının anlatıcısı Bedran, bu talihli anda kalıp geçmişte babasıyla yaşadıklarını tüm çıplaklığıyla aktarmayı seçmez: "Çekine çekine, başka, ama çok başka bir baba yarattırdım onun bu görüntüsünden" (Toptaş, 2018b, s. 52). Bedran, egzoz dumanının tetiklediği bilinçdışı hafıza vasıtasıyla ulaştığı gerçek baba görüntüsünü, daha geniş perspektifte

babasıyla geçmiş yaşantısına ilişkin gerçekliği, bir kenara bırakıp ‘çok başka bir baba’ yaratmaya girişir. Bu yaratma eylemi, irade dışı bellekle yapılan hatırlayıştan iradi bellekle yapılan hatırlayışa geçtiğini, dolayısıyla içerisinde bulunduğu zamanın duysal izlenimlerinin de dâhil olduğu gerçeklikten uzak bir baba portresi çizmeye çalıştığını gösterir ki Bedran’ın devamındaki ifadeleri bu kanıyı destekler: Gerçi yarattığım babanın . . . ben ne denli didinirsem didineyim gerçek babama benzemeyeceğini de bilirdim. Sonra onun, binlerce yıl hiç kıpırdamadan yüz yüze dursak bile beni tanımayacağını da bilirdim” (Toptaş, 2018b, s. 52). *Sonsuzluğa Nokta* romanının anlatıcısı Bedran’ın iradi bellekle yapılan hatırlama eyleminin tüm çabaları boşa çıkaracağını ifade eden bu satırları, yine *Kayıp Zaman* romanının anlatıcısının aynı paralellikteki şu ifadeleriyle desteklenebilir: “Geçmiş hatırlama gayretimiz nafile, zihnimizin bütün çabaları boşunadır. Geçmiş, zihnin hâkimiyet alanının, kavrayış gücünün dışında bir yerde, hiç ihtimal vermediğimiz bir nesnenin (bu nesnenin bize yaşatacağı duygunun) içinde gizlidir” (Proust, 2000, s. 50) *Kayıp Zaman* romanının anlatıcısı için ilgili nesne ‘madlen’ olduğu gibi, Bedran için de bu nesne hiç şüphesiz ki ‘egzoz dumanı’ olmuştur.

Bununla birlikte, Bedran babasıyla olan gerçek anılarını ortaya çıkaran nesneyi ifşa etmesine rağmen, bu nesnenin gayriiradi belleği harekete geçirerek bilinçdışı hatırlamayla görünür kıldığı, baba-oğul ilişkisinin mahiyetini ortaya çıkaracak anıları açığa vurmaz; iradi hafızayı kullanarak gerçek yaşanmışlıkları yakalamanın imkânsız oluşunun farkındalığına sahip olduğu halde, egzoz dumanını geçmişteki gerçekliği veren bir nesne konumundan çıkartıp bilinçli/iradi hatırlamalarla bir baba yaratmaya, yani geçmişteki baba-oğul yaşantısını yeniden inşa etme eylemine aracılık eder. Bedran ısrarla sürdürdüğü ‘baba yaratmak’ eylemini şu şekilde tarifler:

. . . gene de vazgeçmezdim onu yaratmaktan. . . kendi yokluğunu doğurmak gibi bir şeydi bu; var olmadan önceki boşluğunuza, var olduktan sonra dokunmaktı bir anlamda; o boşluğu gönlünüzce doldurmaktı; tatların, güzelliklerin ve şehvetin, evet pespembe ve karanlık bir şehvetin sınır çizgisini hızla geçip sonra yeniden hızla geçmekti. (Toptaş, 2018b, s. 52)

Bedran'ın baba yaratmak eylemini tanımladığı bu ifadeleriyle geçmişteki baba-oğul yaşantısını nasıl inşa ettiğini izah etmek için Lehrer'in anının oluşum sürecine ilişkin açıklamalarına değinmek gerekir: “Bir şeyi her hatırladığımızda belleğin nöronal yapısı ince bir dönüşüm yaşar. Bu sürece yeniden bütünleştirme denir. . . . Anı, özgün itkinin yokluğunda değişir, giderek hatırladığımız şey hakkında olmaktan çıkar ve bizim hakkımızda bir şey haline gelir” (2000, s. 94-95). Görüldüğü üzere hatırlama eylemi, anlık bir inşâ süreci anlamına geldiğinden, ‘yeniden bütünleştirme’ olarak adlandırılmaktadır. Dolayısıyla bu eylem, geçmişteki yaşantının olduğu gibi açığa çıkması demek olmadığından eylemin gerçekleşmesiyle beraber geçmişteki gerçeklikten kopulur ki bu minvalde hatırlama eylemi, hatırlanan nesnenin hatırlayan özneye evrilme anıdır. Bu bağlamda Bedran'ın bir inşâyı imleyen ‘baba yaratmak’ ifadesi, geçmişteki baba-oğul yaşantısının yeniden bütünleştirilmesi, yani hatırlanması olarak yorumlanabilir: Bedran'ın baba yaratmayı kendi yokluğunu doğurmaya benzetmesi, bu eylemin öznel oluşuna dikkat çeker ki bu nitelik, hatırlama eyleminin bireysel olduğuyla örtüşür. Yine onun yaratım eylemini anlattığı ‘var olmadan önceki boşluğunuza, var olduktan sonra dokunmaktı’ cümleleri, hatırlama eyleminin tarifidir; çünkü geçmiş yaşantı, hatırlanmadan önce tüm gerçekliğiyle –fakat sadece nesneliliğiyle- yaşanılan anda saklıyken, anımsama anıyla beraber öznenin yaşantısına temas etmesi ve yaşantının özneye, öznenin de bu yaşantıyla beraber tamamlanması söz konusudur.

Baba yaratma eylemindeki öznel tavrın Bedran'ın 'o boşluğu gönlünüzce doldurmaktı' ifadeleriyle yapılan 'keyfilik' vurgusuyla taçlandırılması, bu eylemin bir kez daha hatırlama eylemiyle, yani geçmiş baba-oğul yaşantısının yeniden bütünleştirilmesiyle, özdeş olarak değerlendirilmesine imkân tanır. Nitekim Beckett, iradi bellekle yapılan hatırlama eylemindeki keyfilığe dikkat çeker:

. . . izlenimlerini bizim memnun bakışımız için yeniden üreten de odur [iradi bellektir]. . . Seçtiği imgeler, hayalgücünün seçtikleri kadar keyfi ve bir o kadar da gerçeklikten uzaktır. Sunduğu malzemede geçmişe ait hiçbir şey yoktur. Sadece bizim kaygımızın ve oportünizminizin bulanık ve tekdüze bir yansıtması vardır –başka bir deyişle, hiçbir şey yoktur. (2012, s. 37)

Beckett, iradi bellekteki keyfilik niteliğinin hatırlamayı hayal etmeye eş kıldırarak kadar ileri götürülebileceğini belirtir. Bu durum anımsama eyleminin, geçmişten tamamen kopuk, öznenin içerisinde bulunduğu andaki fırsatçı anlayışı ve geleceğe yönelik kaygısıyla kaygan zeminde şekillenen bir inşâ olduğunu gösterir. Bu anlamda da baba yaratma eylemi hatırlama eylemiyle özdeştir ki Bedran'ın baba yaratma fiilini tanımlarken kullandığı 'peşembe ve karanlık bir şehvetin sınır çizgisini hızla geçip sonra yeniden geçmek' ifadeleri bu özdeşliği ortaya koyar: Geçmişteki baba-oğul yaşantısının mahiyeti, özne tarafından şehvet yani oportünist anlayışın işaret ettiği bencil istek çerçevesinde, gerçeğin sınırı aşılarak, peşembe ve karanlık sıfatlarıyla nitelenen müspet ve menfi iki uç noktada, içerisinde bulunulan andaki zihinsel durum yahut da zihindeki geleceğe ilişkin kaygının itkisiyle anlık dönüşümlerle defaatle yeniden üretilir. Bedran'ın egzoz dumanından hareketle giriştiği 'baba yaratmak' eylemini tanımladığı ifadelerinin açılanmasından görüldüğü üzere baba yaratmak, geçmiş baba-oğul yaşantısının bilinçli/iradi şekilde hatırlanması, Lehrer'in belleğin yöntemi çerçevesinde anının zihinde oluşumuna, yani hatırlama eylemine dair ifade ettiği terimle, "yeniden bütünleştirilmesi" anlamına gelmektedir.

İşte buradaki “yeniden bütünleştirme” teriminin, Ecevit’in üstkurmacaya ilişkin ima ettiği “yeniden üretim” terimiyle içerdiği koşutluk, romandaki baba-oğul ilişkisinin hatırlamalar yoluyla tekrar inşa edilmesi anlamına gelen ‘baba yaratmak’ ifadesinin ‘romanın kurgusunu yaratmak’ şeklinde de okunmasını mümkün kılar. Bu durum şöyle izah olunabilir: Romanda anlatıcı karakter konumundaki oğul Bedran, egzoz dumanı vasıtasıyla irade dışı hatırlayışla karşısına gelen gerçek baba resmini, bir diğer deyişle babasıyla olan geçmiş yaşantısının gerçekliğini bir kenara bırakıp yine egzoz dumanı aracılığıyla iradi hatırlayışlarıyla kendisinin bir baba portresi çizmeye çalıştığını, yani geçmişteki baba-oğul yaşantısını, dolayısıyla baba-oğul ilişkisini inşa etme yoluna gittiğini göstermiştir. *Kuşlar Yasına Gider* içerisinde bakıldığında kurgu olduğu görülen *Sonsuzluğa Nokta* romanının yazar-anlatıcısının baba-oğul ilişkisine dair hakikatin aktarımını değil, bu ilişkinin inşasını, kurulma sürecini göstermeyi tercih etmesi, baba-oğul ilişkisiyle romanın yazım sürecine işaret edilmesi perspektifinde bu ilişkinin romanın üstkurmaca yapısını ifşa etmeye malzeme kılındığını sezdirir. Bu minvalde, yine romandaki baba-oğul ilişkisinin analepsisler yoluyla aktarılmasının müphemiyeti doğurup romanı yeniden üretime açık hale getirdiğinin gösterilmesi de bu ilişkinin üstkurmacayla olan bağının pekişmesini sağlar.

Anlatıcı karakter Bedran, yine egzoz dumanı içerisinde babasının kendisinde uyandırdığı hissi aktarmaya devam etmesiyle, yeniden üretime dolayısıyla üstkurmacaya kapı aralayan bu müphemiyeti örneklendirmiş olur:

Belki bütün bunların temelinde, yenilenip değiştirilmeden sürdürülen, yenilenmesi hiç mümkün olmayan, tekdüze ve zorunlu bir baba sevgisi vardı. O sevgiden su içen çürümüş bir yorgunluk; düşmanlık yani; . . . itirafı güç, hatta imkansız bir düşmanlık vardı. . . . Gene de o akşam çiseleyen yağmurun altında, sabaha dek terminalde dolaşıp egzoz dumanlarını koklayabilirdim. (Toptaş, 2018b, s. 53)

Bedran bu satırlarda ilkin, baba-oğul ilişkisinin mahiyetini ‘zorunlu bir sevgi’ olarak açıkça belirterek mahiyet noktasında ısrarla sürdürülen bir stabilite ve imkânsız bir değişimden bahsediyor gibi görünür; ancak ifadelerinin devamında bizatihi, mahiyetin tanımına ilişkin yapılan stabilite çıkarımının imkânsız oluşunu gözler önüne serer: Bedran, babasıyla olan ilişkisine dair zorunlu da olsa bir sevgiden bahsederken, ‘o sevgiden su içen çürümüş bir yorgunluk; düşmanlık yani’ cümlesiyle bu zorunluluğun düşmanlığı inşa ettiğini belirtir ki bu, aynı zamanda hemen önce tanımlanan baba – oğul ilişkisinin mahiyetinin hatırlama eylemindeki anlık zihinsel itkilerle bulanıklaşarak dönüşüm geçirdiği ve yeniden inşa olduğunun ifadesidir. İlâveten, anlatıcı karakter olan oğulun babasına duyduğu düşmanlığı itiraf etmenin ‘imkânsız’ olduğunu dile getirmesi, esasında romanda baba-oğul ilişkisine dair mutlak yargıya varan bir tanımlama yapılmadığı ve yapılmasının mümkün olmadığına işaret ederek romanın nasıl kurulduğuna dair söz söylemesi anlamına gelir. Ve ardından gelen, Bedran’ın ‘tüm olup bitene rağmen gün doğuncaya değin egzoz dumanının kokusunu içine çekmek istediği’ minvalindeki ifadeleri bu sözü haklı çıkartır. Nitekim bu ifadelerle baba-oğul ilişkisinin mahiyetine dair bir hayli kaygan zeminde yapılan düşmanlık tanımı yıkılır ve yeni bir alımlanışa kapı açılır. Yine Ecevit de “Onun [Toptaş’ın] metinleri, çok katmanlı/imgesel dokularıyla, çok katlı okunup yorumlanması gereken, yeniden üretime açık yapıtlardır” tespitinde bulunduktan sonra Toptaş’ın okurunu “üretimin içine çekmek ist[ediğini]” belirtir ve şunu ekler: “Yazar-anlatıcının okurunu metnin içine sokma çabası; üstkurmaca metinlerdeki yaşam-kurmaca birlikteliğinin en kanlı canlı, en somut örneğini oluşturur.”(2012, s. 190-191) Ecevit’in bu ifadeleri *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki yeniden üretime açık baba-oğul ilişkisinin romandaki bir tema olmanın yanında onun üstkurmacasına hizmet eden yazınsal bir araç olması meselesini destekler.

Görüldüğü üzere anlatıcı karakter Bedran, babasının gölgesinden kaçmak için kasabayı terk edip şehirdeki otobüs terminaline indiği anda egzoz dumanı aracılığıyla yaşadığı zihinsel geri dönüşünde babasıyla olan ilişkisinin kurulu olduğu duygusal zemini anlatmaya çalıştığı cümleleriyle, aynı zamanda bu ilişki üzerine kurulu olan romanın kurgusu hakkında söz söylemiş ve baba-oğul ilişkisinin mahiyetinin sevgi-nefret arasında gelgitlerle nasıl inşa olduğunu göstererek tariflediği kurguyu örneklemiştir. Bu bağlamda, baba-oğul ilişkisinin romanın üstkurmacasına dâhil oluşu ve egzoz dumanının bir motif haline gelişi gösterilmiş olur.

### 2.2.1 Baba Azrail midir?

Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta* romanında egzoz dumanı motifi aracılığıyla baba-oğul ilişkisinin mahiyetinin, dolayısıyla romanın kurgusunun inşa edildiği tek sahne, Bedran'ın şehirdeki otobüs terminaline indiği andaki analepsisten ibaret değildir: Bedran, kentteki yaşantısı boyunca da zaman zaman kendisine babasını hatırlatan egzoz dumanı kokusunu duyumsadığından bahseder. Kentte babasından uzakta bir yaşam kurma gayretinde olan Bedran, bu kokunun pençesine düşmemeye çalışsa da bazen başarılı olamayıp yine egzoz dumanının peşine düşerek zihninde babasıyla olan anılarını canlandırmaya devam eder.

Romandaki şu sahne yine egzoz dumanı vesilesiyle gerçekleşen analepsis örneklerinden biridir: Kentte bir atölyede çalışan Bedran, akşamları işten çıktıktan sonra uzun yürüyüşler yapar ki yürüyüş yaptığı yolların sonu her ne kadar kendisi istemese de genellikle sanayi mahallelerine çıkar ve egzoz dumanı kokusuna maruz kalır: “Çoğu zaman da, yolum sanayi çarşısına düşüyordu. . . . Aptallaşıyordum artık, aylak adımlarla yürüyüp bir tamirhanenin kapısına dikiliyor ve havada uçuşan egzoz dumanlarını koklayarak babamı düşünüyordum” (Toptaş, 2018b, s. 148) Bedran'ın

bu anda duyumsadığı egzoz dumanı kokusu kendisini, ilkokulu henüz tamamladığı yıllardaki babasıyla olan hatıralarına götürür: Babasının o yıllarda, yolcu taşıdığı bir minibüsü vardır. Daha sonra buradan elde ettiği kazançla bir kamyon satın alır. Hatta bununla da yetinmeyerek bir de otomobil sahibi olur. Ancak Bedran'ın babasının bu kadar çok araca sahip olma isteğinin altında yatan sebep bilinmez. Daha da ilginç, onun bu üç aracını anahtarları da üzerinde unuttuğunu söyleyerek kasaba meydanında, herkesin kullanımına açık bir şekilde bırakmasıdır ki bu sonu gelmeyen kazalara yol açar. Bedran, içerisinde bulunduğu anda bu yılları hatırladığında babasının bu tavrını şu şekilde yorumlar:

Bir Azrail'di o; evet, kasabada babam suretinde yaşayıp insanların canıyla oynayan bir Azrail'di. Kasabalılarla birlikte kaza yerine girdiğimde, . . . belleğimdeki babam bir Azrail kadar sinsileşirdi bu yüzden. Hatta gerçek hayattaki görüntüsüyle kaza yapan adamın boynuna sarılıp höyküre höyküre ağlarken, belleğimdeki görüntüsüyle iki büküm olur, gözlerini çanak çanak açar ve durup dinlenmeden zehirli kahkahalar atardı ama, bu kahkahaları herhâlde benden başka kimse duymazdı. (Toptaş, 2018b, s. 154)

Bedran, babasının araçların kontak anahtarlarını üzerinde unutmadığını, aksine araçları kasıtlı olarak bu şekilde kasaba meydanına park ettiğini düşünmektedir. Nitekim Bedran'a göre babası, bu araçları kullanan insanların kaza yapmasını istemekte ve hatta yapacakları bu kazaları düşlemekten büyük bir keyif almaktadır. Bu sebeple Bedran, babasını bir Azrail olarak görmektedir.

Bununla birlikte anlatıcı karakter Bedran, bu benzetmeyi yaparken aynı zamanda 'bellek-gerçek hayat' bir diğer deyişle 'kurgu-gerçek' ayrımına işaret etmektedir: Bedran, gerçekleşen herhangi bir kaza karşısında bundan zevk duyup kahkahalara boğulan ve dolayısıyla Azrail olarak adlandırdığı babanın belleğindeki baba olduğunu, gerçek hayattaki babaninsa bu kazalar karşısında gözyaşlarına boğulduğunu ifade eder. Bellekteki baba görüntüsünün iradi bellekle gerçekleştirilen

hatırlama eylemi sonucunda oluştuğu, yani içerisinde bulunulan andaki duygu durumu ve zihinsel şartların itkisiyle geçmişteki gerçeklikten uzak olarak şekillendiği göz önüne alındığında, Bedran'ın, babasının Azrail olduğuna ilişkin ifadeleri, aslında onun babasından Azrail yarattığının itirafıdır. Nitekim bu ifadelerde geçen 'Herhalde o kahkahaları benden başka kimse duymazdı.' cümlesi bu kanıyı destekler:

Gerçekleşen kazalar karşısında sevinen Azrail baba görüntüsü, geçmişteki nesnel bir gerçeklik değil, belleğin içerisinde bulunduğu andaki öznel bir yaratımdır. Belki de Bedran, kentteki yaşantısını sürdürmek zorunda olduğu için sevmeyerek çalıştığı işinde geçirdiği bir hayli bunaltıcı saatlerden sonra yaptığı bu akşam yürüyüşlerinde, yaşadığı zorluklar karşısında pes etmemek ve kaçışını bir kez daha haklı çıkartıp kendisine kanıtlamak için babasını Azrail olarak tasavvur etmektedir. Her ne sebeple olursa olsun, anlatıcı karakter Bedran'ın babasıyla olan anılarını aktardığı ifadelerinde, bir yandan babasını Azrail olarak adlandırırken, diğer yandan bellek kavramına da dikkat çekerek, Azrail nitelemesinin gerçeklikten uzak, hatırlayış anındaki zihinsel bir inşa olduğunu itiraf etmesi, geçmişteki baba-oğul yaşantısının ve dolayısıyla büyük ölçekte bu geçmiş yaşantının aktarımından müteşekkil romanın nasıl kurulduğunu tarif etmesi anlamına gelir; roman, yukarıda da bahsedildiği gibi anının zihinde yeniden bütünleştirilmesiyle koşutluk içerisinde, hatırlama anıyla beraber anının gerçekliğini değil, zihinde yeniden bina edilmesini aksettirecek şekilde, özetle baba oğul yaşantısının bir inşa süreci olmasından hareketle yeniden üretime açık olarak kurulmuştur. Nitekim, oğulun babası için kullandığı 'Azrail' adlandırmasından da görüleceği üzere, romandaki baba-oğul ilişkisi hakkında, ilk bakışta 'düşmanlık' tanımlaması yaparak mutlak bir yargıya varmak mümkünmüş gibi görünür; ancak yine anlatıcı karakter oğul tarafından 'bellek' kavramına işaret edilerek, babayla oğulun geçmiş yaşantısındaki gerçekliği ele geçirmenin mümkün

olmadığının hatırlatılmasıyla satır arasında, muğlaklık zemininde baba-oğul yaşantısına ilişkin anların her hatırlayışta yeniden üretilmesi gibi romanın da her okumada yeniden yazılması imkanı paralelinde, romandaki baba-oğul meselesinin üstkurmacaya aracı kılındığı sezdirilir.

Anlatıcı karakter Bedran'ın, bu defa kendi gerçekleştirdiği kazaya ilişkin anısını aktarımı üzerinden babasıyla olan ilişkisinin mahiyetindeki dönüşlülüğü, dolayısıyla tarif ettiği roman kurgusunu, yine oldukça örtülü bir şekilde göstererek örneklediği söylenebilir: “O zamanlar yalnızca bir kaza karşısında Azrail değildi babam... O kazanın şoförüysen bendim” (Toptaş, 2018b, s. 154). Bedran, babasının kasaba meydanında bıraktığı otomobili, kasabalıların yaptığı gibi bir defa da arkadaşlarıyla beraber kendisinin gezme maksatlı olarak kullanmak istediğini ve bu girişimin kazayla sonuçlandığını aktarır. Bedran bu olayı aktarmaya, yukarıda görüldüğü üzere, babasının oğlunun yaptığı kaza karşısında bir Azrail'e dönüşmediğini, diğer kazalarda takındığı tavır ve tutumda olmadığını belirterek başlar. Bununla beraber Bedran, kazanın nasıl gerçekleştiğini de aktardıktan sonra, kaza yerine gelen babasının kaza geçiren kendisi ve arkadaşlarıyla ilgilenmek yerine, otomobilinin aldığı hasara öfkelenmişinden bahseder ve babası hakkında şu ifadeleri kullanır: “Hiç kuşkusuz o anda, ölümün hızına ve şekline yetişemediğini düşünen, çaresiz bir Azrail'di” (Toptaş, 2018b, s. 157). Bedran, bu ifadeleriyle babasını, kendisinin kazada hayatını kaybetmemesinden üzüntü duyan bir Azrail'e benzetir. Görüldüğü üzere Bedran, ilgili anısına ilişkin zihinsel geri dönüşünde, önce babasının istisnai olarak sadece kendi yaptığı bu kaza karşısında bir Azrail olarak görülemeyeceğini belirtirken, hemen sonrasında bu savından dönerek babasının yine bir Azrail olduğuna hükmeder. Bu çelişen durum, iradi hatırlama eyleminin geçmiş yaşantıyı zihinsel itkilerle anlık olarak nasıl değiştirip nasıl yeniden inşa ettiğini

gösterir. Bu inşayı daha iyi anlamlandırmaya yardımcı olması için Gerard Genette'in, Proust'un *Kayıp Zaman* romanındaki benzer tespitine değinilmesi gerekir:

Gelgelelim, anımsamanın Proust'taki en tipik kullanımı, kuşkusuz, meydana geldiği sırada zaten bir anlam yüklenmiş bir olayın bu ilk yorumunun daha sonra başka bir yorumla (daha iyi olması şart değildir) değiştirildiği durumdur. Bu teknik romanda anlamın yayılımı ve Proustçu hakikat çıraklığını niteleyen o aralıksız "lehten aleyhe dönüş"ün elde edilmesi için açıkçası en etkili yöntemlerden biridir. (2011, s. 50)

*Sonsuzluğa Nokta* romanında anımsamanın kullanılış yöntemi, *Kayıp Zaman* romanındakiyle aynı paralelliktedir: Bedran, kazayı yaşadığı sırada olmasa da olayı hatırladığı ilk anda, babasının kaza karşısında bir Azrail olmadığını vurgulayarak babası hakkında lehte bir tavır takınırken, hemen sonra, kaza yerine gelen babasının kazada yaralanan arkadaşları ve kendisiyle yeterince ilgilenmediğini anımsayarak, diğer deyişle zihninde kurgulayarak babasını yine Azrail olarak adlandırıp onun hakkındaki tavrını aleyhe dönüştürür.

*Sonsuzluğa Nokta* romanında anlatıcı tarafından bu tekniğin kullanılış amacı geçmişteki baba-oğul yaşantısına ilişkin gerçekliği ele geçirerek, baba-oğul ilişkisinin karmaşık doğası hakkında bir yargıda bulunma gayreti değildir. Aksine anıları yaşandığı şekliyle yakalamanın imkânsız oluşunu ve bu sebepten anının, dolayısıyla romanın belirsizlik zemininde nasıl kurulduğunu göstermektir. Bu bağlamda Genette, her ne kadar Proust'un romanındaki 'lehten aleyhe dönüş' tekniğini 'hakikat çıraklığı' olarak nitelese de, *Sonsuzluğa Nokta* romanında bu teknikle anlatıcı tarafından, baba-oğul ilişkisi çerçevesinde hakikatin ele geçirilemeyeceğinin ifşasından hareketle, romanın kurgusunun çığırtaçlılığının yapıldığını söylemek daha doğru olur ki bu, yine Waugh ve Ecevit'ten hareketle ısrarla üzerinde durulduğu gibi romanın nasıl kurulduğuna, yani üstkurmacaya denk düşer.

Bedran, bir yandan, egzoz dumanının kokusunu içine çekerek sanayi çarşısında yaptığı yürüyüşüne devam ederken, diğer yandan da babasıyla olan anılarının aktarımı üzerinden romanın nasıl kurulduğunu örneklemeye devam eder: Bu defa, babasıyla beraber araçlarını sanayi çarşısındaki tamirhanelerden birine götürdükleri bir gün, kendisinin çarşının içinde dolaşmak için babasının yanından ayrıldığını, ancak bu gezinti uzun sürünce babasının kendisine bu gecikmenin bedelini ödediğini, şiddet uyguladığını anımsar. Bundan ötürü babasını yine Azrail olarak adlandırır: “Daha ağzımı açıp nerede olduğumu söylemeye zaman kalmadan üstüme yürüdüğünde, bir an, aklımdan bu Azrail’in elinden kaçıp kurtulmayı geçirdim ama, kaçamadım. Kaçamayınca da yediğim iki tokadın şiddetiyle yere, motor yağlarının içine yıkıldım” (Toptaş, 2018b, s.158). Bu ve bunun gibi, Bedran’ın çocukluğunda babasının kendisine uyguladığı şiddete ilişkin hatıralarının aktarımından, ilkin *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki baba-oğul arasındaki ilişkisinin kesinlik düzleminde bir nefret ve düşmanlık olarak adlandırılabilceği varsayımında bulunulur. Hâlbuki iradi bellekle istençli olarak yapılan hatırlama eylemindeki gerçeklikten kopuk keyfilik göz önünde bulundurulduğunda, ikisi arasındaki girift ilişki hakkında bu nevi mutlak yargıya soru işareti konulması zorunlu hale gelir. Nitekim, sinirbilim araştırmacısı Lehrer’in de ısrarla vurguladığı gibi, hatırlama eyleminin gerçekleştiği an, geçmişteki yaşanan gerçekliğin unutulduğu andır. (2009, s. 95) O halde, “Bedran’ın egzoz dumanı vasıtasıyla bilinçli olarak babasıyla çocukluğuna ilişkin yaşantısını hatırladığı an, aslında bu yaşantıyı unuttuğu andır.” denilebilir; çünkü bu anda geçmiş yaşantı tekrar üretilmiştir. Dolayısıyla, babasından gördüğü şiddeti aktarıp babasını Azrail olarak adlandıran Bedran, yukarıdaki gibi aleyhten lehe yahut da lehten aleyhe bir dönüşte bulunmasa dahi, anının zihinde oluşumunun örneği olan yalnız bu sahneden, yine baba-oğul ilişkisinin mahiyetinin

sonsuz kez yıkılıp tekrar bina edilmeye hazır olarak müphemiyet zemininde kaldığını yeniden üretime açık olarak belirsiz kaldığını sezinlemek mümkündür.

Bu alt bölümde, *Sonsuzluğa Nokta* romanında ‘egzoz dumanı’ motifi üzerinden baba-oğul ilişkisi çerçevesinde yapılan detaylı analiz şöyle özetlenebilir: Babasının gölgesinden kaçan Bedran’ın kasabayı terk edip şehre geldiği anda terminalde aniden duyduğu egzoz dumanı kokusu, ‘talihli anlar’ (moments bienheureux) olarak da adlandırılan bilinçdışı bir anımsama yaratarak onun babasıyla olan geçmişini bir anlığına da olsa tüm gerçekliğiyle yakalamasını sağlamıştır. Bununla beraber Bedran, bu kokuya teslim olmayıp kendisine babasını hatırlatan egzoz dumanını, babasıyla olan geçmiş yaşantısını iradi/bilinçli/istençli hatırlayışlarla yeniden inşa etmeye vesile kılmıştır ki bu inşa geçmişteki gerçekliği yansıtmaktan uzaktır. Ancak Bedran, romanda egzoz dumanı aracılığıyla gerçekleşen flashback, yani zihinsel geri dönüş yahut da anelepsislerde tam da baba-oğul yaşantısına ilişkin geçmişteki gerçekliğin yakalanamayacağını, anıların her hatırlayışta tekrar şekilleneceğini, dolayısıyla baba-oğul ilişkisinin mahiyetinin yeniden üretime açık olarak belirsizlik zemininde kalacağını ifade edip örnekler. Anıların aktarımındaki bu işlevsellik, aynı zamanda büyük ölçekte ilgili anılar üzerine kurulmuş olan romanın her alımlanıpta yeni mümkünlere kapı aralayacak şekilde nasıl kurulduğunu, romanın kurgusunu ifşa eder ki böylece baba-oğul ilişkisi romanın üstkurmaca yapısına dâhil olur. Bu bağlamda, tüm bu anelepsislere vesile olan ‘egzoz dumanı’ motifinin baba-oğul ilişkisi çerçevesindeki imalarının da hemen önceki bölümdeki ‘kayıp tabanca’ motifiyle özdeştir. Nihayetinde, *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki egzoz dumanının ‘gri’ renkte, yani doğası itibariyle müphem olan bu ilişki için varılacak mutlak yargıların uçuculuğunu gözler önüne serdiği söylenilebilir.

### 2.3 Boşluğa tutunmak isteyen oğul

Hasan Ali Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta* romanında 'kayıp tabanca' ve 'egzoz dumanı' motiflerinden başka, baba-oğul arasındaki iletişimin çetrefilliğine işaret eden bir motifle daha karşılaşılır: 'boşluk'. Anlatıcı karakter konumundaki oğul karakteri Bedran, zihinsel geri dönüşlerinde bir yandan babasının yaşattığı travmaların kendisini boşluğa sürüklediğini aktarırken, diğer yandan bu hatırlayışlarında zaman zaman ihtiyaç duyup özlediği, yokluğu kendisinde boşluk yaratan bir baba figürü çizerek, geçmişteki baba-oğul yaşantısını bulanıklaştırır. Böylece, boşluk motifi odağında, babayla oğul arasındaki girift ilişki vasıtasıyla romanın puslu zeminde duran üstkurmacasına işaret edilmiş olunur.

Kucağındaki sınıksız tuttuğu çantayla güya babasının gölgesinden kaçmak üzere kasabadan ayrılıp kente doğru yolculuğuna devam ettiği sırada Bedran, henüz otobüs kasabadan ayrılmadan başını dikiz aynasına doğru çevirir ve kasabadaki çocukların yansımalarını seyre koyulur. Bu çocuklar ona kendi çocukluğunu hatırlatıp zihinsel bir geri dönüş yaşatır. Çocukların her birinde kendi çocukluğunun farklı hallerini görür; onların hepsini Bedran olarak düşünüp asıl Bedran'ı kente götürmekle beraber kasabada sayısız Bedran bıraktığını ifade eder. Ancak bu Bedranlardan biri de onun ardı sıra gelmektedir:

Gene de ben dikiz aynasında yavaş yavaş kaybolan Bedranlardan en güçlü olanının (sözgelimi bir bayram sabahı kasaba meydanındaki minibüsün içinde gizlenerek akşama dek sessiz sessiz ağlayanın) peşime takıldığını düşünmekten kendimi alamamışım kasabadan çıkarken. Onun önünde bir av gibi hissetmişim kendimi. (Toptaş, 2018b, s. 11)

Burada, bayram sabahı minibüsün içinde Bedran'ın ağlamasına hatta baba korkusuyla sessiz sessiz ağlamasına sebep olan babasının Bedran'a yaşattığı çocukluk travmaları yani neredeyse çocukluğunun tamamında uyguladığı psikolojik

ve fiziksel şiddettir. Dolayısıyla ortada bu travmalarla şekillenmiş bir Bedran vardır. Kasabaya gidip onu geride bırakmak isteyen asıl Bedran bunu hiçbir zaman yapamayacağından, ruhu babasının yaşattığı acılarla şekillenmiş Bedran'ın onun peşi sıra gelip asıl Bedran'ı yani kendisini yakalayacağından, ele geçireceğinden korkar. Bu durumda ortaya avcı konumunda bir Bedran çıkmaktadır ve asıl Bedran kendisini onun karşısında bir av gibi hisseder. Bir anlamda içerisindeki avcı Bedran'ı da babası yarattığından babasının karşısında da bir av konumunda olduğu düşünülebilir. Bu yüzdendir ki henüz anlatımın girişinde kendisini bir av konumunda hissederek “yorgun bir tavşan” şeklinde tanımlamıştır. Ve bu av konumundaki Bedran'ın izlerini onun ilk gençlik yıllarından itibaren yazdığı şiirlerde görmek mümkündür:

. . . o şiirlerde ben, birkaç yıldır içimde yaşadığını hissettiğim oldukça sinsi ve silik bir hayvanın varlığını da seziyordum. Her dizede tüyleri vardı sanki, dizeler arasında belli belirsiz ayak izleri ve o gibi, ö gibi ya da a gibi yuvarlak harflerin ortasında da kocaman kocaman bakan derin derin gözleri vardı. (Toptaş, 2018b, s. 11)

Asıl Bedran heybesindeki şiirlerinde saklı av Bedran'ın ağırlığına, ardında koşup duran avcı Bedran'ın korkusunu da katarak her ne pahasına olursa olsun kendini gerçekleştirmek için kente doğru yola çıkmıştır:

Herkesin gördüm, bildim, dokundum, konuştum ya da büyüttüm sandığı, ama kimsenin göremediği, bilemediği . . . gerçek Bedran'ıysa kente götürüyordum tabii; en gizli yerimdeydi o; belki de zaman zaman kıpırtılarını hissettiğim o silik hayvanın uykularında saklıydı, gölgesinde ya da, kıpırtılarında, bana sessizlik tadında gözükken seslerinde saklıydı. (Toptaş, 2018b, s. 7)

Görüldüğü üzere “gerçek” Bedran “o silik hayvanın” yani av Bedran'ın uykularında saklıdır, o uyuduğunda ancak gerçek Bedran uyanabilir. Bedran'ın kendi zedelenmiş kimliğini, benliğini yeniden inşa edip “gerçek” Bedran olabilmesi içinde yaşattığı av ve avcılığı yok etmesine bağlıdır; baba karşısındaki korku ve acizlik duygularıyla

beslenen içindeki sinsi ve silik hayvandan ve bu korkuyu hiç yenemeyeceği düşüncesinin yarattığı avcıdan kurtulup bağımsızlaşabilirse Bedran, Bedran olacaktır.

Bedran'ın kasabadan ayrılırken otobüsün camından gördüğü çocuklar vesilesiyle kendi çocukluğunu hatırlayışından, bir diğer deyişle geçmişe dönük inşasından babasıyla ilişkisi çerçevesinde zor bir çocukluk yaşadığı görülür; o kadar ki babasının kendisinde travma yaratan şiddete dayalı tavrından dolayı kendisini babası karşısında bir av, yorgun bir tavşan olarak görür ki babanın gölgesinde büyümüş sinsi ve silik hayvanın, yani babayla etkileşim içerisinde, babanın dokunuşlarıyla kimliği şekillenmiş Bedran'ın şiirlerinde yaşadığından bahsedip bu Bedran'dan kurtulmak istediğini aktarır.

Bununla beraber, Bedran'ın devamındaki ifadeleri, bu kaniya bir soru işareti konulmasını gerektirir:

Şiirlerimi kimsenin okumasını istemiyordum bu yüzden, onlar elimin altında oldukları sürece kendimi de elimin altında hissediyordum. En önemlisi de, içimdeki o silik hayvana hâlâ sahip olabildiğimi görmenin mutluluğunu duyuyor ve o anda, çantamı dizlerimden indirip yere bırakırsam birdenbire eksileceğimi ve kente . . . yüreğinde bir çantalık boşluk taşıyan, yarım yamalak bir Bedran götüreceğimi düşünüyordum. (Toptaş, 2018b, s. 8)

Bedran, hatırlama eyleminin devamında tam tersi bir tavır takınıp şiirlerinde yaşattığı bu hayvana, yani kimliği babayla beraber şekillenmiş Bedran'a sahip olmaktan mutluluk duyduğunu, hatta onu kaybetmekten korktuğunu aktarır: o, şiirlerinde o hayvanı yaşattığı için onları kasabada bırakmak şöyle dursun, şiirlerinin içerisinde bulunduğu çantanın bir an olsun bedeninden bir adım uzakta dahi durmasına müsaade etmemekte, hatta bu hayvan olmazsa içerisinde bir boşluk hissederek eksik kalıp tamamlanamayacağını düşünmektedir. Dolayısıyla zihinsel

geri dönüşünün devamında, geçmiş yaşantısında babasıyla kurduğu ilişkiyi müspet bir yöne kayacak şekilde yeniden inşa etmesi söz konusudur.

Ancak, Bedran'ın bilinçli hatırlama eylemini devam ettirmesiyle, varılan bu yargı da yıkılıp onun baba-oğul ilişkisi çerçevesindeki geçmişine dair yeni bir inşa meydana gelir; baba ihtiyaç duyulup özlenilen, 'yokluğu boşluk yaratan' bir figür olmaktan çıkıp, 'yarattığı travmalarla oğlunu boşluğa sürükleyen' bir figür haline gelir.

Otobüs, küçük, loş ve tozlu dükkânlarla çevrili kasaba meydanını geride bırakıp da tek katlı evlerin bahçeleri arasından kıvrıla kıvrıla ilerlemeye başladığında, içimde başka boşluklar açılmıştı oysa ve bu boşluklar, önümde pofur pofur sigara içen şoförün vitesi her değiştirmesinde biraz daha genişlemişti. (Toptaş, 2018b, s. 8)

Romanda Bedran'ın babasının icra ettiği şoförlük mesleğiyle ön plana çıkarıldığı göz önüne alındığında, Bedran'ın otobüsün şoförünü babasıyla özdeşleştirdiği söylenilebilir. Oğulun içindeki boşluğun, şoförün her vites değiştirdiğinde genişlediğinin belirtilmesiyle 'boşluk', baba ile ilişkilendirilir. Dolayısıyla bu defa da Bedran'ın boşluk hissetmesine neden olan şey, babasıdır, babasıyla olan geçmiş yaşantısını hatırlaması onda boşluk yaratmıştır. İşte burada, geçmişe dair yaşantının babanın aleyhine dönecek şekilde anlatıcı karakter oğul tarafından yeniden inşa edildiği görülür.

Bedran şöyle devam eder:

Öyle ki, gitgide genişleyen bu boşluklara bakmamak için ben gözlerimi solumdaki dikiz aynasına çevirmiştim artık ve çevirir çevirmez de, sanki başka bir boşlukla karşılaşmışım da ansızın düşecekmişim gibi, bir yandan sırtımı koltuğa yapıştırırken bir yandan da sımsıkı dizlerimin üstündeki çantaya sarılmışım. Aynada hâlâ kasaba vardı . . . (Toptaş, 2018b, s. 8)

Aynaya yansıyan görüntünün hala kasabanın görüntüsü olduğunun belirtilmesinden hareketle Bedran'ın hissettiği boşluğun yine babasının tavırlarını hatırlayışından doğan boşluk olduğu anlaşılır; Bedran otobüsün camından baktığı görüntüye bu defa dikiz aynasından bakmaktadır. Dikiz aynasında gördüğü çocukların görüntüsü üzerinden kendi çocukluğunda babasının ona şiddet uyguladığı anları hatırlar, bir diğer deyişle zihninde inşa eder:

Duruşlarında bir İngiliz anahtarını babama zamanında yetiştirememenin, bir tornavidayı bulamamanın ya da anahtar çantasının paslı mandallarını açamamanın sıkıntısını taşıyan dikiz aynasındaki bazı çocukların ellerindeyse, motor yağına batmış kirli bezler vardı. Sonra, ansızın şaklayan bir tokadın ardından, alev alev yanan yüzlerini üzüm bağlarının yeşillikleri arasına saklıyordu bu çocuklar; . . (Toptaş, 2018b, s. 9)

Bedran babasının yarattığı bu travmatik tablonun kendisini boşluğa sürüklendiğini ifade eder. Ancak ifadenin devamında “bu boşluğa düşmemek için bir yandan sırtını koltuğa yapıştırırken bir yandan da sınıksız dizlerinin üstündeki çantaya sarıldığını” belirtir ki bu çantada, çantanın içerisindeki şiirlerde sinsi ve silik hayvan, yani kimliği babanın aracılığıyla kurulmuş Bedran, dolayısıyla bir anlamda yine babası vardır. Dolayısıyla, hatırlamanın devamında değişen anlık zihinsel itkilerle geçmişteki baba imgesi, korumacı tavrı çağrıştıracak şekilde yeniden inşa edilmiştir; Bedran'ın, babasının yarattığı travmanın boşluğuna düşeceği korkusuyla tehlike anında çantaya, yani babasına sarılması bir anlamda da olsa ‘babasının sevgisini ve korumacılığını’ hatırladığı, yani hemen önce geçmişe dönük olarak zihninde yarattığı, ‘travma yaratan baba’ figürünü yıkıp yerine ‘korumacı bir baba’ figürü inşa ettiği anlamını taşır.

Hatırlama eylemiyle geçmiş yaşantı, anbean mütemadiyen yıkılıp kurularak baba-oğul ilişkisi bulanıklaştırılmıştır; geçmişteki gerçekliğin ele geçirilmesinin

imkânsız olduğu göz önünde bulundurulduğunda, ‘Bedran’ın babasından şiddet gördüğü, ilişkilerinin çatışma ve nefret üzerine kurulu olduğu’ yorumunu yapmak zorlaşır. Nitekim Lehrer’in de ifade ettiği gibi, “Anılarımız sinik şeylerdir, gerçekte yaşanmış olup olmadıklarından bağımsız olarak beyin tarafından her zaman doğru olduğu hissedilecek şekilde tasarlanmıştır” (2009, s. 92) Burada anlatıcı karakter Bedran da zihinsel geri dönüşünde üstü oldukça kapalı olarak sezdirdiği anlık değişim ve dönüşümlerle, ilk bakışta mutlak doğruymuş gibi görünen şiddet olayının gerçekliğinin sorgulanması gerektiğini gösterir.

Bedran’ın kasabadan kente doğru çıktığı yolculukta henüz otobüs kasabadan dahi ayrılmamışken yaşadığı bu zihinsel geri dönüşten başka, boşluk sembolü etrafında, romandaki baba-oğul ilişkisinin karmaşık temsili konusunda bazı ipuçları veren bir hatırlayışa daha rastlanır: “. . . bozkırın ortasında dikilmiş silik yüzlü, kavruk ve cılız bir insan vardı kafamda. Bu insan ağaçlar durur, kayalar, otlar ve rüzgarlar dururken boşluğa tutunmak istiyordu. Tırnaklarımı kesmekten vazgeçiyordum bu yüzden. Daha sonra ne yapacağımı bilemiyordum, şiirin sonu gelmiyordu” (Toptaş, 2018b, s. 193) Bedran, kente yerleştikten sonra zaman zaman şiir yazma denemelerinde bulunur. Bu şiirlerin birinde ‘boşluğa tutunmak isteyen biri’ olduğundan bahseder. Romandaki ‘boşluk’ motifi etrafında yapılan analiz göz önünde bulundurulduğunda, buradaki boşluğun ‘baba’, boşluğa tutunmak isteyen kişinin de ‘oğul’ olduğu yorumunda bulunulabilir. Bedran, yine babasını hatırlamıştır. Burada, oğulun boşluğa, yani babaya tutunmak istemesi, onun çantaya sarılmasıyla aynı paralellikte düşünülebilir. Dolayısıyla, oğulun buradaki hatırlayışı, babasıyla olan geçmişteki ilişkisinin mahiyetinin menfilikten uzak olduğunu düşündürür.

*Sonsuzluğa Nokta* romanında baba-oğul ilişkisi çerçevesinde, ‘boşluk’ motifi etrafında analiz edilen sahnelerden görüldüğü üzere, oğulun babasıyla olan anılarını, babasının lehinden aleyhine, aleyhinden lehine olacak şekilde, anbean, mütemadiyen değiştirip dönüştürmesi söz konusudur. Anlatıcı karakter böylece geçmişteki baba-oğul yaşantısına dair puslu bir zemin yaratıp baba-oğul ilişkisinin mahiyetinin belirlenemezliğine ve romanın nasıl kurulduğuna işaret ederek, romanın baba-oğul ilişkisiyle bağlantılanan üstkurmaca yapısını ifşa etmiş olur.

#### 2.4 Kalabalıklar içerisinde babalık temsili

Bölümün bu kısmında *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki baba-oğul ilişkisi, babayla oğulun yaşantılarındaki bireysel iletişimlerine dayanan analepsisler üzerinden değil, babanın oğluyla birlikte bulunduğu kalabalık topluluklar içerisinde oğluyla kurduğu etkileşimleri tasvir eden analepsisler aracılığıyla ‘babalık ve erkeklik’ arasındaki ilişki de göz önünde bulundurularak analiz edilmiştir. Bu analepsislerde anlatıcı karakterin babasıyla olan geçmiş yaşantısını, babasının lehinden aleyhine, aleyhinden lehine dönecek şekilde, çift kutuplu bir düzlemde inşa ettiği görülür. Böylece anlatıcı karakterin baba-oğul ilişkisine dair zihinsel geri dönüşlerinden, babasının oğullarına karşı sergilediği tavrın sevgiye yahut da nefrete işaret ettiğine dair bir çıkarımda bulunmak zorlaşır ve ilişkinin doğası yine karmaşık düzlemde kalır. Böylece romandaki baba-oğul ilişkisi, romanın her alımlanışta yeniden üretilmesi mümkün olan yapısını kurmaya ve göstermeye hizmet edecek şekilde üstkurmacyla ilişkilendirilir.

Bedran, otobüs terminalinden kentte kalacağı eve giderken bir taksiyle yaptığı kısa yolculuğu boyunca, zihninde yine uzak geçmişteki yaşantısını, babasıyla olan

çocukluk yıllarını canlandırmaya devam eder. Bu sırada geçmişe dair

hatırladıklarından biri de genellikle yaz sonunda ailecek yaptıkları gezilerdir:

Zorla götürürlerdi beni, . . . üstelik babamın sürekli benim ve kardeşimin hatırı için katlandığını söyleyip durduğu hayvanat bahçesi turlarına, bağbozumu şenliklerine ya da Pamukkale Festivali'ne gitmemeye hiç hakkım yoktu. Oysa bizden çok babam mutlu oluyordu oralarda, herkesin içinde herkes gibi davranabilmek rahatlatıyordu onu ve sanıyorum, çocuklarıyla birlikte kalabalığın arasında ne kadar uzun süre görünürse, babalık duyguları da o denli pekişip güçleniyordu. (Toptaş, 2018b, s. 76)

Bedran'ın, bu defa bir topluluk içerisinde çocuklarıyla kurduğu iletişimden yola çıkarak baba tasviri yaptığı bu zihinsel geri dönüşünden, yine babayla oğulun geçmiş yaşantısındaki ilişkisinin mahiyetinin müphemiyet düzleminde olduğu görülebilir: Babanın çocuklarının hatırı için onları geziye götürdüğü ve kalabalıkların içerisinde çocuklarıyla birlikte olmaktan yoğun bir mutluluk duyarak babalık hislerinin kuvvetlendiğinin ifade edilmesi, sevecen bir baba-oğul yaşantısını akla getirir. Öte yandan, geçmiş yaşantıya ilişkin aktarımda, 'çocuklarıyla birlikte kalabalığın arasında ne kadar uzun süre görünürse babalık duygularının da o denli pekiştiği' ifadelerinden, babanın bencil tavrının da sezdirilmek istenmiş olabileceği görülür; babanın çocuklarıyla birlikte bulunduğu kalabalıkta mutlu olmasının sebebi çocuklarına duyduğu sevgiden çok, toplumda kabul gören babalık rolüne ve statüsüne duyduğu sevgidendir ki bu rol, babanın erkekliğini de pekiştirici hüviyettir.

Bu kaniya nasıl varıldığını açıklamak için 'babalık' kavramının ifade ettiklerine bakılması gerekir: Pleck, literatürde babalığın, 'Ebeveynlik Statüsü olarak Babalık' ve 'Ebeveynlik Etme/Babalık Yapma' şeklinde ikiye ayrıldığından

bahseder.<sup>4</sup> Öncelikle, birçok araştırmacının genellikle babalığı ‘Ebeveynlik Statüsü olarak Babalık’ şeklinde ele aldığını ve bunu dar anlamda biyolojik olarak baba olup olmama durumu olarak yorumladığını belirttikten sonra bunun geniş manada evlat edinme veyahut da bir çocuğun sorumluluğunu üstlenme şeklinde de kullanılabilirdiğini ifade eder. Yine araştırmacıların babalık terimiyle ifade etmek istedikleri bir diğer durumun ‘Ebeveynlik Etme/Babalık Yapma’ olduğunu belirtir ve bunun büyük ölçüde ‘babaya ait katılım’ ile özdeşleştirildiğinden bahseder ve babaya ait katılımdan anlaşılması gerekenin de babanın çocukla geçirdiği zamanın yanında, çocukla olan samimi etkileşimi, onun üzerindeki kontrolü vesaire olduğunu ekler. (Pleck, 2010, s. 28-29) Görüldüğü üzere, çocukla vakit geçirmek babalık yapmanın bir boyutunu oluştururken, vakit geçirmek kadar önemli olan, çocukla beraber olunan zamanda onunla kurulan etkin iletişimidir. Bu bağlamda, Bedran’ın, babasının, hiç istekli olmadığı halde Bedran’ı geziye götürmeye zorlaması, bir mecburiyet gibi görünse de babanın oğluyla zaman geçirmek için fırsat yaratmaya çalıştığını akla getirdiğinden, babanın bu tutumunun sevecen ve olağan baba-oğul ilişkisine işaret ettiği düşünülebilir. Ancak, ‘babanın bu gezilere oğullarının hatırı için katlandığını söyleyip sitemkâr bir tavırda olduğunun’ aktarılmasıyla bir çelişki yaratılır ki böyle bir durumda etkin bir iletişimden bahsetmek mümkün olmadığından babalık yapma davranışı da sekteye uğramış olur ve bu durum sevecen, olağan baba-oğul ilişkisine de soru işareti konulmasını gerektirir. Baba-oğul yaşantısına ilişkin hatırlayışta, bir diğer deyişle zihinsel inşada anlık itkilerle yaratılan gelgitlerle geçmişteki bu yaşantıya dair gerçekliğin nasıl bulanıklaştığı görülmektedir.

---

<sup>4</sup> Makalede ‘Fatherhood as a Parental Status and as Parenting’ şeklinde verilen kavramların çevirisi bana aittir.

Bedran'ın, analepsiste aynı zamanda 'babasının sitemkâr tavrına rağmen yine de bu gezilerde bulunduğu için kendisinden ve kardeşinden çok daha mutlu olduğunu' aktarması, bir an için de olsa, babanın oğullarına karşı beslediği sevgiyi akla getirir. Baba oğullarıyla bir arada olmaktan mutludur. Nitekim, ebeveynliğin anne-baba üzerindeki etkilerine bakan Pleck, ebeveynsel davranış ve kimliğin ebeveynin kendi psikolojisi ve iyi hissetmesinde de önemli rol oynadığını, çocuğun yaşantısında etkin bir şekilde var olmanın, katılımın çocuk gibi ebeveyn için de olumlu sonuçlar doğurduğunu ifade eder. (2010, s. 33)

Bununla beraber, anlatıcı karakter Bedran'ın istençli olarak gerçekleştirdiği hatırlama eylemi, yani geçmişe dönük zihinsel inşasında, babasıyla olan yaşantısına dair kurduğunu sezdirmediği bu iyimser tavrı yıkması uzun sürmez. Bedran, "Sanıyorum, çocuklarıyla birlikte kalabalığın arasında ne kadar uzun süre görünürse, babalık duyguları da o denli pekişip güçleniyordu." ifadesiyle anlık olarak geçmişten yeniden üreterek hemen önceki kısmını dönüştürür; Babasının oğullarıyla birlikte uzun saatler geçireceği geziler düzenlemesinin oğullarına beslediği sevgi ve sempatiden çok, bencil bir tavidan kaynaklandığını ima eder: Baba kalabalık topluluklar içerisinde buldukları bu gezilerde kendi toplumsal statüsüne ilişkin babalık rolünü ve bu rolle bağlantılı olarak erkekliğini kuvvetlendirmek amacındadır.

Bu kanıtı temellendirmek için, 'erkeklik' kavramı ve 'babalık ile erkeklik' arasındaki ilişki ve dinamiklerin mercek altına alınması gerekir: Pleck, literatürde tıpkı babalık gibi, erkeklik kavramının da 'Babanın Erkekliğine İlişkin Cinsiyet Statüsü olarak Erkeklik' ve 'Erkeklik Oryantasyonu' şeklinde ikiye ayrıldığını ifade eder.<sup>5</sup> (Pleck, 2010, s. 28-29)

---

<sup>5</sup> Makalede 'Masculinity as Paternal Male Gender Status and as Masculinity Orientation' şeklinde verilen kavramların çevirisi bana aittir.

Geliştirdiği ‘Babalık ve Erkeklik Modeli’ ile babalık ve erkeklik arasındaki bağlantıları ortaya koyan Pleck babalığa ilişkin literatürde çok bilinen ‘Babanın Zorunluluğu Hipotezi’ni ele alıp bu hipotezin kendi geliştirdiği model içerisindeki konumunu değerlendirir.<sup>6</sup> Söz konusu tezin savının ise temelde şu şekilde özetlenebileceğini ifade eder: Bu varsayıma göre babalar çocukların gelişiminde eşsiz ve zorunlu bir rol oynar, özellikle erkek çocukları, cinsiyetleriyle ilgili kimliklerini inşa ederken erkek rol modeline ihtiyaç duyarlar ki bu rol model de baba olacaktır. (Silverstein ve Auerbach, 1999, s. 397-407; akt. Pleck, 2010, s. 34) Bu hipotezi kendi geliştirdiği model içerisinde değerlendirmekle Pleck en başta bu hipotezde bulunmayan ancak modelde ortaya koyduğu babalık ve erkeklik arasındaki bağlantıları açığa çıkardığını ifade eder. Nitekim bu görüş, babanın erkek cinsiyetine ilişkin statüsü ve erkeklik oryantasyonunun çocuğu etkileyebileceğini kabul eder; ancak bu etkinin çift yönlü olabileceğine yani çocuğun da babanın erkek cinsiyetine ilişkin statüsünü ve erkeklik oryantasyonunu etkileyebileceğine değinmez. (Pleck, 2010, s. 34-35)

Bu bağlamda, ‘babalık ve erkeklik’ arasındaki etkileşimleri babalık ve erkekliğin her iki manasını da göz önünde bulundurarak değerlendiren Pleck ise, babanın cinsiyetine ilişkin statüsünden farklı olarak, onun erkeklik oryantasyonuyla ebeveynliği arasında karşılıklı etkileşim görülebileceği tespitinde bulunur; biyolojik olarak bir çocuğa sahip olmak babayı daha maskülen hissettirebilirken, daha maskülen hissetmek de çocuk sahibi olmaya sevk edebilir. (2010, s. 30-31) Bedran’ın, babasının kalabalıklar içerisinde oğullarıyla olan etkileşim ve iletişimini tasvir ettiği analapsisteki ifadelerinde görülen, ‘babanın bencilliği’ iması, Pleck’in bu

---

<sup>6</sup> Makalede ‘The Fatherhood-Masculinity Model’ ve ‘Essential Father Hypothesis’ olarak adlandırılan model ve hipotez adının Türkçeye çevirisi bana aittir.

tespitinden hareketle temellenmiş olur: Baba belki de çocuklarıyla bir arada olduğu için değil, çocuklarıyla bir arada olmanın, kendisini daha maskülen hissettirdiği, kendisinin toplum içerisindeki babalık ve erkeklik rolü vurgulandığı için mutludur.

Bununla beraber Bedran, bir önceki hatırlama anıyla neredeyse aynı zaman diliminde, terminalden şehirde kalacağı eve gitmek için taksi ararken, çocukluğunda babasının yine topluluklar içerisindeki tavrını tasvir eden bir başka zihinsel geri dönüşte, kalabalıklar içerisindeki duruşuyla, tamamen bambaşka bir baba figürü çizer:

Kimi zaman babam da gelirdi bu törenlere ve nedense bir suçlu gibi hep kıyıda köşede dururdu. Beni görür müydü görmez miydi bilmiyorum ama, hiç el sallamazdı. Hatta bakışlarıyla bile dokunmazdı bana; gözlerini yere indirir, ellerini ceplerine sokar ve durup dinlenmeden, öylece, yutkunur dururdu. (Toptaş, 2018b, s. 57)

Bedran, çocukluğunda katıldığı millî bayramları hatırladığında babasının bu anlardaki tavrına ilişkin yukarıdaki ifadeleri kullanmaktadır. Bedran'ın bu hatırlayışta inşa ettiği baba portresi bir öncekinden tamamen farklıdır. Baba toplumda kabul gören babalık rolünü pekiştirip bunun üzerinden erkeklik oryantasyonunu kuvvetlendirmeye dayalı bencil bir tavırda değil, neredeyse kendisini suçlu hissettiği bir çekingenlik içerisinde. Babanın bu tutumu, oğulun törendeki diğer babaların tutumlarına ilişkin ifadeleriyle kıyaslandığında anlamlandırılabilir:

Sonra hepsi kalabalığın içerisinde kendi çocuğunu arar, bulunca el sallar, sanki onu ilk kez görüyormuşçasına garip bir şekilde duygulanır, derken yanındakilere gösterir ve ağızlarını kulaklarına kadar yayarak içten içe gururlanırdı. Kasabadaki her çocuk, yalnızca törenlerde görülebilmek ve başkalarına gösterilebilmek için büyütülüyordu sanki. (Toptaş, 2018, s. 57)

Oğul karakterinin bu törenlerdeki diğer babaların tavırlarına ilişkin zihinsel geri dönüşünden anlaşılan, onların abartılı sevgi gösterilerinin gerçeklikten uzak ve kendi babalıklarını tatmin amacı taşıdığıdır. Bu perspektiften, Bedran'ın babasının törenlerdeki tavrına bakıldığında, bu tavrın 'sessiz, fakat gerçek bir baba sevgisini çağrıştırdığı' yorumunu yapmaya imkân tanıdığı görüşür. Babasının 'gözlerini yere indirerek durmaksızın yutkunmasıysa' bu yorumu destekler; nitekim bu duruş, oğlunu törenlerde gören babanın 'duygusallaşıp ağlamaklı olması'nın, oğluna karşı duyduğu sevgi ve onunla duyduğu gururu, diğer babaların aksine, kendi içinde, gösteriş amacı taşımaksızın, fakat alabildiğine yoğun yaşadığının ifadesidir. Nitekim, Türkiye'de bilhassa baba-çocuk ilişkisi üzerine yoğunlaşan çalışmalardan çıkan sonuca göre Türkiye'de babalar fiziksel ve duygusal olarak çocuklarıyla mesafeli bir ilişki kurmaktadır ki burada amaçladıkları disiplin, düzen ve otoriteyi korumaktır. (Kıray 1976; Sancar 2009; Seçkin 1996; Sefer 2006; Üstünel 2010; akt. Boratav; Fişek; Ziya, 2017, s. 28) Bununla beraber çalışmaların çoğunda böylesi bir tutumun Batı literatüründekinin aksine, sevgisizliğe işaret etmediğinin de özellikle vurgulandığı belirtilmelidir. (Fişek, 1991; Sunar ve Fişek, 2005; akt. Boratav; Fişek; Ziya, 2017, s. 28) Dolayısıyla, buradan hareketle *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki yukarıdaki sahneden geçmişteki baba-oğul yaşantısına ilişkin müspet bir çıkarımda bulunmanın da mümkün olduğu görülür.

Bununla beraber, anlatıcı karakter oğulun devamında gelen şu ifadeleri, bu yorumun da yıkılmasına sebep olur: "Onun öteki babalarinkine benzemeyen bu davranışı yüzünden, ben yapayalnız ve korunmasız hissederdim kendimi. Sonra herhangi bir şey olursa, onca kalabalığı yarıp hiçbir yere kaçamayacağımı düşünürdüm" (Toptaş, 2018b, s. 57-58). Bedran tören bittiğinde ellerinin titrediğini, üzerine müthiş bir yorgunluk çöktüğünü ve bir an önce tören alanından ayrılmak için

koşarak eve gittiğini belirtir. Bedran'ın yaşadığı bu durum agorafobiye denk düşer: Agorafobik kişiler kendilerine fiziksel bir zarar geleceği yahut da saldırıya uğrayacaklarından korkmaktadırlar. Bu sebeple toplu ulaşım, kalabalık/açık alanlar, mağazalar gibi yerlerde yoğun bir anksiyete yaşarlar. Bu kişilerde anksiyete anında nefes almada zorlanma, bayılma ve buna benzer birçok çökkünlük semptomu görülür. (Beck; Emery, 2006, s. 259-260-261) Bedran'ın babasıyla birlikte bulunduğu tören alanında hissettiği korunmasızlık ve yalnızlık duygusunun agorafobi durumuna yol açacak kadar şiddetli olduğu göz önünde bulundurulduğunda babanın oğluna karşı dışa vurumdan uzak sevgisinden değil, ona kayıtsız kalışından, sevgisizliğinden bahsetmek mümkündür.

Anlatıcı karakter konumundaki oğulun kalabalıklar içerisinde babasıyla kurduğu etkileşimi betimlediği, 'babalık ve erkeklik' ilişkisi de göz önünde bulundurularak analiz edilen analepsislerden görüldüğü üzere, geçmişin tüm gerçekliğiyle yakalanmasının imkânsız olduğu noktadan hareketle, anının hatırlanmasına ilişkin aktarımda, babanın aleyhinden lehine, lehinden aleyhine dönülmesini mümkün kılan bir ikilem yaratılıp geçmişteki baba-oğul yaşantısı okuyucunun yorumuna/üretimine açık hale getirilerek babayla oğulun kurduğu ilişkinin tematik bir unsur olmanın yanında yazınsal bir araca dönüşüp üstkurmacayla ilişkilmesi sağlanmıştır.

## 2.5 Baba-oğul ilişkisini anne dolayımıyla tanımlamak

Bu kısımda *Sonsuzluğa Nokta* romanında baba-oğul ilişkisi oğulun anneye kurduğu ilişki üzerinden analiz edilmiştir. Nitekim, psikanalizdeki Oidipus kompleksi göz önünde bulundurulduğunda oğulun anneye duyduğu yakınlık, babasıyla kurduğu ilişkinin doğasının menfiliğine işaret eder. Ancak, *Sonsuzluğa Nokta* romanında

analepsisler yoluyla bu defa anneye kurulan ilişkinin annenin lehinden aleyhine dönecek şekilde değiştirilip mahiyetinin bulanıklaştırılması, baba-oğul ilişkisinin anne üzerinden tanımlandığında da belirsiz kalmasına neden olmaktadır ki böylece, yine romanın üstkurmaca yapısına dikkat çekilmiş olunur.

Bedran, yaşadığı kazayla yatalak duruma geldiğinden tüm gününü evde bir odanın içerisinde geleceğe dair endişe duyarak yahut da genellikle geçmişindeki olayları zihninde canlandırarak geçirmektedir, ki bir defasında da kendi düğünü ve annesinin düğün sırasındaki halini anımsar:

Ağır aksak dans ederken ben onu izliyordum sürekli...Kimi zaman kalabalığın arasında kayboluyordum. Böyle anlarda bile gene de görüyordum onu. . . . göbeğim hala anneminkine bağlı gibiydi, ister istemez etkileniyordum ondan, gövdesindeki titreşimleri gövdemde duyuyor, onların şiddetiyle sarsılıyor ve bu sarsıntılarla birlikte gelip giden ter dalgalarının arasında yavaş yavaş kayboluyordum. (Toptaş, 2018b, s. 28)

Bedran, düğün gününde annesinin nedeni bilinmeksizin ağladığından ve o kadar ki gözyaşlarından sıırıslam olduğundan bahseder. Karısıyla dans ettiği sırada bir yandan da bu haldeki annesinden gözünü ayırmayan Bedran, annesine duyduğu sevgi ve yakınlıktan dolayı onun bu haline üzülüp ağlamaklı halini adeta kendi gövdesinde hissettiğini hatırlar. Bedran'ın anneye olan bu yakın tavrı sevecen ve olağan anne-oğul ilişkisini hatırlattığı gibi, Oidipus kompleksi akla geldiğinde 'oğulun anneye sahip olma arzusu duyduğu' yorumunun yapılmasının da imkân dâhilinde olabileceğini çağırıştırır.<sup>7</sup>

Burada Oidipus kompleksinin ne olduğunun hatırlanması gerekir: Freud'un anlayışına göre çocuğun nesne libidosu anal dönemde gelişmeye başlar ve fallik

---

<sup>7</sup> Pelin Aslan da tezinde, Bedran'ın annesine bağlılığından ve bu bağlılığın Oidipus kompleksi çerçevesinde düşünülmesi gerektiğinden bahseder; ancak bu çalışmadan farklı olarak, Aslan, çalışmasında bu noktadan hareketle baba-oğul ilişkisinin mahiyeti hakkında mutlak düşmanlık tanımlamasını yapar. İlgili çalışma için bakınız: Pelin Aslan, "Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarındaki 'Arayış'ın Postmodern Yüzü" Boğaziçi Üniversitesi, (2004), s. 34-35.

döneme geçildiğinde kendisi dışındaki bir nesneye duyduğu arzu iyice belirginleşir. Bu paralellikte arzu karşı cinsten ebeveyne yönelir, erkek çocuk için anne, arzu nesnesi haline gelir ve Oidipus denilen karmaşa başlar. Çocuğun annesine karşı böyle ‘sapkın’ bir arzusunun olması, onun rakip olarak gördüğü babasına karşı da olumsuz bir duygu geliştirmesine, hatta saldırgan bir tavır takınmasına neden olacaktır. Bu karmaşa sadece çocuğun kendisini babayla özdeşleştirmesiyle çözüme kavuşacaktır. Çocuk ancak babayla uyum içerisinde bir ilişki gerçekleştirebilirse anne arzu nesnesi olmaktan çıkacaktır. Oidipus döneminde üst ben oluşumu tamamlanır ve sonrasında çocuk sosyokültürel çevreye uyum sağlayarak bu süreci tamamlamış olur. Eğer bu dönem sağlıklı geçirilemezse nevroz gelişmesi olasıdır. (Tura, 2010: 57,58, 59, 60)

Dolayısıyla, Bedran’ın burada annesine karşı duyduğu yakınlık arzu temelli düşünüldüğünde geçmişteki baba-oğul ilişkisine dair bir düşmanlığa işaret eder; nitekim, Bedran’ın böyle bir arzuya sahip olması, çocukluğunda babasıyla nitelikli ilişki kuramayıp Oidipus karmaşası sürecini sağlıklı bir şekilde atlatamamasından kaynaklanır. Bununla beraber, Bedran’ın annesine duyduğu yakınlığın Oidipus kompleksi çağrıştırabilmesinden ötürü yapılması mümkün olan ‘babayla oğul arasında bir düşmanlık olduğu’ yorumu, Bedran’ın devamında sarf ettiği ‘annesine yakın olmak istemediği’ minvalindeki ifadeleriyle yıkılır:

Bir yandan da beni ona, onu bana bağlayan bağlara lanet okuyordum. O bağlar ister birkaç yudum sütün ılıkliğından, ister bir rahmin karanlık anılarından, isterse bir sarılışın sıcaklığından doğsun; hatta ister ilk lokmamızın hatırandan, ilk adımımızın sevincinden, ilk sözcüğümüzün tınısından ya da planlanmamış bir birlikteliğin planlanmamış fedakârlıklarından oluşsun, sonuçta ikimizi de biraz körleştiriyor, topallaştırıyor ve sağırlaştırıyordu. (Toptaş, 2018b, s. 30)

Bedran annesine ilişkin hatırlayışında, ilkin annesiyle arasında kopmaz bir bağ olduğunu, annesine sevgi ve yakınlık duyduğunu aktarmakta, analepsisin devamında bu tutumu değiştirerek annesine yakın olmak istemediğinden ve hatta her ne sebeple olursa olsun annesiyle zorunlu bir etkileşim içinde olmaktan mustarip olduğundan, çünkü bu etkileşimin annesini ve kendisini eksilttiğinden bahsetmektedir. Annenin lehinden aleyhine yapılan bu dönüş *Kayıp Zaman* romanının anlatıcısının roman tekniğini akla getirir: “Bir olay olduktan sonra, ya pek de özgün olmayan bir şeyi manidar kılarak ya da ilk yorumu ürütüp yerine bir yenisini koyarak geçmiş hadiselerin anlamını değiştirmek, aslında anımsamaların *Kayıp Zaman*’daki en değişmez işlevidir” (Genette, 2011, s. 47) Bu bağlamda *Sonsuzluğa Nokta* romanında kullanılan teknik, *Kayıp Zaman* romanındakiyle özdeştir. Bedran, annesiyle arasındaki iletişimin kendinin ve annesinin kimliğinde bir tamamlanamama, eksikliğe yol açtığını sebep gösterip annenin lehine olan yorumu çürütmüş ve aleyhine olacak şekilde değiştirmiştir.

İşte burada, analepsisin annenin aleyhine dönmesi, babanın lehine sonuçlanır; çünkü oğulun annesine yakın olmak istemediği düşünüldüğünde, artık bir Oidipus kompleksinden ve dolayısıyla babaya duyulan düşmanlık duygusundan da söz edilemez. Böylece baba-oğul arasındaki ilişkinin mahiyeti yine belirsiz kalır.

Grüldüğu üzere, Hasan Ali Toptaş’ın *Sonsuzluğa Nokta* romanında anlatıcı karakter konumundaki oğul Bedran, anneyle olan ilişkisinin mahiyetini analepsisler yoluyla müspet veya menfi olarak değiştirmekte, bu noktada bir belirsizlik yaratmaktadır ki bu durum, Oidipus kompleksi bağlamında düşünüldüğünde, dolaylı olarak, baba-oğul ilişkisi hakkında da yorum yapılmasına imkân tanımakta ve bu minvalde baba-oğul ilişkisinin mahiyeti de yine belirsiz olarak tanımlanmaktadır. Anlatıcı karakterin *Kayıp Zaman* romanındakiyle özdeş olarak geçmişteki hadiselerin

anlamını kasıtlı olarak değiştirmesinin amacı, romandaki baba-oğul ilişkisi vasıtasıyla bir muğlaklık yaratıp romanın kurgusuna, üstkurmacaya işaret etmektir. Kullanılan teknik özdeş olsa da tekniğin kullanım amacı farklıdır; nitekim *Sonsuzluğa Nokta* romanının anlatıcısı geçmişteki hakikati ele geçirmenin değil, bilakis bu hakikati görünmez kılıp romanın üstkurmacasını kurmanın peşindedir.

Bu çalışmada Hasan Ali Toptaş'ın ilgili romanlarındaki baba-oğul ilişkisi açmılanırken zaman zaman Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* romanına başvurulmasının sebebi, iki yazarın romanları arasında 'hafıza' kullanımını ve 'analepsis' tekniğinin ortak olmasıdır; Toptaş'ın ilgili romanlarındaki anlatıcının, babayla oğul arasındaki ilişkiyi, romanların üstkurmacasına hizmet eden yazınsal bir araca dönüşecek şekilde belirsiz kılmak için *Kayıp Zaman* romanın anlatıcısının belleği ve analepsis tekniğini kullanım yöntemini kendi romanına uyguladığı, dolayısıyla *Kayıp Zaman* romanıyla kurgusal bir yakınlık kurduğu söylenilebilir. Bu çalışmada da bu bağı açığa çıkarıp yer yer iki roman arasındaki benzerliklere dikkat çekmenin Toptaş'ın romanlarındaki baba-oğul ilişkisinin anlamlandırılmasına katkı sağlayacağı düşünölmüştür. Bunun da ötesinde, çalışmada *Kayıp Zaman* romanına yer verilmesi, romanın kurgusallığının yanında, Proust'un hafızaya ilişkin hipotezini aktardığı bir kitap niteliğinde olmasından kaynaklanmaktadır. Bu durum şöyle izah edilebilir: *Kayıp Zamanın İzinde* roman serisinde *Mahpus* ve *Yakalanan Zaman* ciltlerinde romanın birinci tekil kişi, yani 'ben' anlatıcısının adının "Marcel" olduğuna dair ipuçları bulunur ve romandaki "ben deyişi, bizleri okur olarak kimi kez yazar Proust'a, kimi kez metin içindeki 'ses'in sahibi olan görgü tanığı Anlatıcı'ya" götürür. (Rıfat, 2015, s. 43-44) Bu durum romandaki hafızaya ilişkin görüşlerin romanın anlatıcısına ait olmanın yanında bizatihi yazarın kendisinin görüşleri olarak da değerlendirilmesine imkân tanır ki bu çerçevede Proust'un 'hafıza

hipotezi'ni aktardığı *Kayıp Zamanın İzinde*, bir roman olmanın yanında 'hafıza' konusunda başvurulacak ve diğer romanların açılmasına yardımcı olacak bir kaynak kitap hüviyetindedir. Bu çalışmada da *Sonsuzluğa Nokta* ve *Kuşlar Yasına Gider* romanlarındaki baba-oğul ilişkisi hafıza teorisi içerisinde değerlendirilen 'anının zihinde oluşumuna ilişkin bilişsel süreç' perspektifinde izah olunmaya çalışılırken Marcel Proust'un geliştirdiği hafıza hipotezine ilişkin sözünü ettiği 'iradi bellek/irade dışı bellek' kavramları etrafında *Kayıp Zamanın İzinde* romanının bu niteliğinden de istifade edilmiştir.

## BÖLÜM 3

### BABA KİM? OĞUL KİM?

#### 3.1 Mazot kokusu

Bu çalışmada, Hasan Ali Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta* romanıyla bir bütün oluşturduğu tespit edildiği için baba-oğul ilişkisi çerçevesinde birlikte değerlendirilen *Kuşlar Yasına Gider* romanına gelindiğinde, bu romanda 'mazot kokusu' aracılığıyla oğul karakterinin babasıyla olan geçmiş yaşantısının gerçekliğini ele geçirmesine rağmen, baba-oğul ilişkisinin mahiyetindeki müphemliğin devam ettiği görülür. Bu bölümde, öncelikle anıların gerçekliğinin yakalanmasına vesile olan 'mazot kokusu'yla, *Sonsuzluğa Nokta* romanından beri tespit edilemeyen baba-oğul ilişkisinin mahiyetinin nasıl tüm netliğiyle belirip su yüzüne çıktığı gösterilmiştir. Daha sonra bu tespite rağmen, niçin *Kuşlar Yasına Gider* romanında da baba-oğul ilişkisinin *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki gibi girift ve müphem kalmaya devam ettiği izah edilmiştir.

İlk olarak, mazot kokusu aracılığıyla geçmişteki baba-oğul yaşantısına dair gerçekliğin nasıl ele geçirildiği ve dolayısıyla tespit edilen baba-oğul ilişkisinin tasvirinin neye işaret ettiği şu sahneden görülebilir: "İşte o gün balkondaki sandalyenin üstünden göğün derinliklerinde ışıldayan bu yıldızlara bakarken, nereden geldiyse, incecik bir mazot kokusu geldi benim burnuma. . . . Daha sonra içeri girdiğimde geçer sandım ama geçmedi bu koku, efil efil burnumun ucunda tütüdü" (Toptaş, 2018a, s. 115). Oğul karakteri Bedran, Ankara'da eşi ve kızıyla beraber yaşadığı evinde, balkona sigara içmeye çıktığı sırada aniden bir mazot kokusu duyar; caddeden ya da evlerinin yakınındaki bir ara sokaktan geldiği yönünde tahminlerde bulursa da kokunun nerden geldiği üzerinde durmaz. Ancak bu keskin

kokuyu sadece o akşam balkondan evin içerisine girdiğinde değil, daha sonra da aynı yoğunluğuyla duyumsamaya devam eder ve hatta ne yaptığını bilmeden sırf bu kokunun etkisi ve yönlendirmesiyle kendisini hasta babası için tekerlekli sandalye almak üzere çarşıda bulur:

Aynı şekilde ertesi gün de tüttü hatta ve ben gitgide hoşlandım bundan. Onu hissettiğimde küçük bir çocuğa dönüşüyordum çünkü. Dönüşünce de gözle görülmeyen şefkatli bir el saçlarımı usul usul okşuyormuş gibi oluyordu. Bir sevinç doluyordu işte o vakit içime, . . . ve ben durduğum yerde duramıyordum. (Toptaş, 2018a, s. 115)

Öncelikle, mazot kokusunun oğul karakterini babasına tekerlekli sandalye almak üzere harekete geçirmesinden anlaşılan, ona babasını hatırlattığıdır. Oğulun bu kokuyu duyduğunda küçük bir çocuğa dönüştüğünü belirtmesi, bu kokunun onu babasıyla olan geçmiş yaşantısında çocukluk yıllarına kadar götürdüğünü gösterir. O halde, oğulun başını şefkatle okşadığını hatırladığı kişi babasıdır. Başını okşayan babanın ‘gözle görülmeyen şefkatli bir el’ olarak tarif edilmesi, sessiz ve gösterişle yapılan dışavurumdan uzak, ancak sıcaklığı da oğul tarafından hissedilen yalın ve olağan bir baba sevgisini akla getirir. Oğulun mazot kokusu aracılığıyla yaşadığı bu hatırlayıştan, geçmişte babasıyla kurduğu sevecen ilişki görülebilir. Çünkü burada koku vesilesiyle vuku bulan şey, iradi bellekle istençli olarak yapılmış içerisinde bulunulan zamanın geçmiş yaşantının gerçekliğini perdeleyip onu yeniden inşa ettiği bilinçli bir hatırlama eylemi değildir; bilinçdışı olarak gerçekleşmiş talihli bir andır.

Lehrer, görme ve işitme gibi diğer duylardan farklı olarak koku ve tat duyları, beynin hipokampus olarak adlandırılan uzun süreli belleğiyle direkt şekilde bağlantılı olduğundan bu duylarla ilgili yaşanmışlıkların izlerinin kalıcı olduğunu belirtir. Görme ve işitme duyları, uzun süreli bellekle bağlantılanmadan önce, beyindeki dil ve bilinçle ilgili kısım olan talamusla bağlantılanıp dolaylı bir yol izlediğinden bu duylarla ilgili yaşanmışlıkların, koku ve tat duylarına ilişkin

anların aksine, yaşandıkları şekliyle gerçek olarak hatırlanmadığını ifade eder.

(2009, s. 89)

O halde, beyindeki bilinçle ilişkili kısım olan talamusa uğramadan direkt bellekle irtibata geçen koku ve tat duyularıyla ilgili yaşanmışlıklar, hatırlanma anında bilinçli bir inşa, yeniden üretim olmaksızın geçmişte yaşandığı şekliyle gerçek olarak açığa çıkmaktadır. Lehrer, “anların bilinçdışı bir şekilde toplanması[nın] Proust’un bellek modelinin kalbinde yer al[dığını]” ve Proust’un, istençli olmayan hatırlayışların içerisinde bulunulan anın yalanlarıyla neredeyse hiç kirlenmediğine inandığını, “talihli an” (moments bienheureux) olarak adlandırılan bu türden hatırlayışlara adeta taptığını belirtir. (2009, s. 99-100) Bu durum Proust’un şu ifadelerinden görülebilir:

Ne var ki, uzak bir geçmişten geriye hiçbir şey kalmadığında, insanlar öldükten, nesnelere yok olduktan sonra, bir tek, onlardan daha kırılğan, ama daha uzun ömürlü, daha maddeden yoksun, daha sürekli, daha sadık olan koku ve tat, daha çok uzun bir süre . . . hatıranın devasa yapısını taşımaya devam ederler. (2000, s. 53)

Bu minvalde sinirbilim uzmanı Lehrer’in belleğe ilişkin açıklamaları ve bu açıklamalarla aynı savda olan Proust’un hafızaya dair hipotezinden faydalanarak *Kuşlar Yasına Gider* romanında mazot kokusuyla oğul karakterinin yaşadığı durumun bilinçle yapılmış zihinsel bir geri dönüş değil, talihli an olarak adlandırılması ve babayla oğulun geçmiş yaşantısındaki şüpheye yer bırakmayan gerçekliğin, dolayısıyla baba-oğul ilişkisinin mahiyetinin ele geçirilmesi meselesi açıklanabilir. Oğul karakteri, geçmişe dönük bilinçli zihinsel inşa yerine kendisini mazot kokusuna teslim etmiş ve babasıyla olan anılarına ilişkin gerçekliği yakalamıştır: “Ben de gönül rızasıyla teslim olmuştum ona [mazot kokusuna], bir yandan yürüyor, bir yandan da içimden hey Allahım, bu koku öyle güzel tütüyor ki,

adım atmaya mecalim olmasa bile herhâlde onun peşinden emekleyerek giderdim diye geçiriyordum.” (Toptaş, 2018a, s. 115) Görüldüğü üzere, artık baba-oğul ilişkisinin mahiyetini tanımlayan sözcük, ‘belirsizlik’ değil, ‘sevgi’dir. Bu ifadelerde oğulun kendisini mazot kokusuna teslim ettiğini belirtmesi ayrıca önemlidir. Çünkü bir önceki bölümde incelenen *Sonsuzluğa Nokta* romanında da oğul karakteri, benzer şekilde egzoz dumanı kokusuyla babasını hatırlar; ancak *Sonsuzluğa Nokta* romanında oğul karakteri, bilinçdışı hatırlayışa teslim olup bu hatırlayışın kendisinde uyandırdığı baba figürünü aktarmak yerine, bu koku vesilesiyle başka bir baba yaratmaya, yani bilinçli bir hatırlama eylemine girişmiştir. Bilinçli yapılan zihinsel geri dönüşlerle kurulan romanda baba-oğul ilişkisinin mahiyetinin belirsizliğinden doğan yeniden inşayla kurgu ifşa edilir. Yine, aslında her iki romanda da oğul karakterinin, babayı hatırlatan kokuyu duydukları anda, kokuya dair hislerini ifadelerinden baba-oğul ilişkisinin mahiyetini açığa vurdukları görülür: *Sonsuzluğa Nokta* romanında babayı hatırlatan egzoz dumanı için oğul karakteri, “Sever miydim, sevmez miydim kestiremiyorum” ifadesini kullanır. (Toptaş, 2018b, s. 51) *Kuşlar Yasına Gider* romanındaysa oğulun mazot kokusu için kullanılan ifade şudur: “. . . ben gitgide hoşlandım bundan [mazot kokusundan]” (Toptaş, 2018a, s. 115) Görüldüğü üzere *Sonsuzluğa Nokta* romanında babasıyla olan geçmiş yaşantısının gerçekliğini yakalamaya çalışan oğul ve mahiyeti belirsiz kalan bir baba-oğul ilişkisi çizilir. *Kuşlar Yasına Gider* romanına gelindiğindeyse babayla olan geçmiş yaşantının gerçekliği yakalanır; ancak buna rağmen, roman boyunca, romandaki sahnelerin tamamından baba-oğul ilişkisinin mahiyetinin belirsizliğe dayalı olduğu görülür.

*Kuşlar Yasına Gider* romanında anlatıcı karakter konumundaki oğulun babasıyla olan ilişkisini bildiğinin gösterilip romandaki baba-oğul ilişkisinin romanın

başından sonuna değin gerçekliğin ifşası değil, bu ilişkinin mahiyetinin belirsizliğinin inşası üzerine kurulu olması, baba-oğul ilişkisinin romandaki varoluş sebebinin tematik değil, kurgusal olduğu, yani üstkurmacaya hizmet ettiği anlamını taşır. Nitekim Ecevit, üstkurmacanın “edebiyatı oyun olarak gören bir anlayışın ürünü” olduğunu belirtir: Üstkurmacaya gelindiğinde, mesele, sanatçının dış dünyanın gerçekliğini yansıtması yahut da bireyin ‘iç dünya’sını aktarması değildir; üstkurmaca sanatçının sadece sanatsal yaratıcılığı merkeze alarak, onunla hem biçim hem de içerik sahasında gerçekleştirdiği bir oyundur. (2013, s. 49) Romanda da baba-oğul ilişkisi sunulurken oğulun babasına karşı duyduğu sevgi hissini, yani bireyin iç dünyasının aktarılması yoluna gidilmemiştir; babayla oğulun konumlarının yer değiştirmesi ve mahiyetinin kurulup kurulup yıkılmasıyla baba-oğul ilişkisi, sanatçının ‘roman yazma oyunu’nun malzemesi haline gelmiştir. Nitekim *Kuşlar Yasına Gider* romanı yazarlık mesleğiyle uğraşan oğulun yazmak için masanın başına geçmesiyle başlar:

İçimdeki ses uzaklara çekilmişti. Aylarca tek satır yazamadım bu yüzden, masada öylece oturdum durdum. Ne halt edeceğimi bilemedim daha doğrusu. Sonra sesim uzaklardan bana bakıyormuş da hareketlerimden oluşan basit bir dille onu geri çağırıyormuşum gibi, lacivert gövdeli kalemi çıkardım kutusundan; kapağını açtım, yavaş yavaş mürekkep çektim ve haznesi tamamen doldu mu diye kaldırıp baktım. (Toptaş, 2018a, s.7)

Oğul karakteri yazmak istemesine rağmen, uzunca bir süredir yazma eylemine girişmekte zorluk yaşadığını ifade etmektedir ki bu durum da üstkurmaca unsurla örtüşür: “Bu tür metinlerde roman kişinin yaşam öyküsü çoğu kez onun yazma edimi sırasında ortaya çıkan güçlüklerle boğuşmasından oluşur. Buna uygun olarak da birçok romanda, metnin odağındaki ‘felsefe’, ‘nasıl yaşanmalı’dan çok, ‘nasıl yazmalı’ya dönüşür” (Ecevit, 2013, s. 49) Oğul karakterinin ‘Ne halt edeceğimi bilemedim daha doğrusu.’ ifadesinden de anlaşılması gereken de budur: O ne

yazacağını bilememekten bahsetmemekte, nasıl yazacağını düşünmektedir, baba-oğul ilişkisini ortaya koymanın değil, romanın nasıl kurulduğunu, kurgusal süreci sergilemenin gayretindedir.

Anlatıcı karakter konumundaki oğulun yazma edimiyle başlayan roman, yine bununla sonlanır: “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, 2018, s. 248). Babasının vefat haberiyle Ankara’dan Denizli’ye giden oğulun, tekrar Ankara’ya döndüğünde hemen yazma eylemine giriştiğini aktardığı ifadelerinde, kaleminin haznesinde mürekkep kalmadığını belirtmesi önemli bir detaydır; Roman başlarken dolu olan mürekkep haznesi romanın son bulmasıyla boşalmıştır. Bu durum, oğulun yazdığı romanın *Kuşlar Yasına Gider* olduğuna bir kez daha işaret ederek romanın üstkurmaca özelliğini ve dolayısıyla romanda baba-oğul ilişkisinin üstkurmaya hizmet etmek için var olduğu kanısını pekiştirir. Ayrıca, mürekkebin bitmiş olduğu anda, romanın da son bulmuş olmasına rağmen oğulun tekrar mürekkep şişesine uzanarak mürekkep doldurmaya yönelmesi durumu da romanın nasıl kurulduğuna, üstkurmaca unsura işaret eder: Roman, bitmiş gibi görünmesine rağmen, aslında bitmemiştir; çünkü romandaki baba-oğul ilişkisi, alımlanmayla beraber nihayetinde tükenecek mutlak bir gerçekliğin üzerine değil, yeniden üretimi tetikleyen bir belirsizliğin üzerine kurulmuştur ki bunun nasıl inşa olduğu bu bölümün takip eden kısımlarında detaylı olarak analiz edilmiştir.

### 3.2 Gölgeden kaçarken gölgeye sığınmak

*Sonsuzluğa Nokta* romanındaki ‘kayıp tabanca’, ‘egzoz dumanı’ ve ‘boşluk’ motiflerine benzer şekilde, Toptaş’ın *Kuşlar Yasına Gider* romanında “gölge”

motifinin kullanımı baba-oğul ilişkisinin mütemadiyen değişim ve dinamizmini anlamada belirleyici rol oynar. Roman boyunca “gölge” motifi hemen her zaman “çukur” motifi ile birlikte kullanılır; babanın yanağındaki bir çukurdan ve bu çukura düşen gölgeden bahsedilir. *Sonsuzluğa Nokta* romanında da rastlanan bu motif, her iki romanda baba-oğul ilişkisinin mahiyetindeki belirsizliği ve babayla oğulun konumları arasındaki yer değiştirmeyi ima eder şekilde kullanılmıştır; *Sonsuzluğa Nokta* romanında oğul, babanın gölgesinde kalırken, *Kuşlar Yasına Gider* romanında bu defa oğulun gölgesi, babanın üzerine düşer. ‘Gölge’ motifiyle dikkat çekilen ‘belirsizlik ve döngü’ unsurları aynı zamanda romanların nasıl kurulduğuna işaret ettiğinden, bu motifler etrafında da baba-oğul ilişkisi üstkurmacayla bağlantılanmış olur. Bu bölümde *Kuşlar Yasına Gider* romanındaki baba-oğul ilişkisi ‘gölge’ motifi çerçevesinde, zaman zaman *Sonsuzluğa Nokta* romanıyla karşılaştırma yoluna gidilerek analiz edilmiştir.

İlk olarak, *Kuşlar Yasına Gider* romanında, baba Aziz Bey’in üzerine düşen gölgenin oğulun gölgesi olduğu çıkarımına imkân tanıyan şu sahnenin mercek altına alınması gerekir:

Olup bitenler babamı rahatsız etmeye başlamıştı, bunu yüzünden okuyabiliyordum. Arabaya bakarken ağzı bazen hafifçe aralanıyor, bazen de kerpeten gibi sımsıkı 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, 2018a, s.13)

Bu satırlarda oğul karakteri tarafından, Denizli’de yaşayan ve Ankara’ya kendisinin yanına bir protez bacak yaptırmak üzere gelen babası Aziz Bey ile beraber kliniğe gittikleri sırada yolda yaşadıkları bir olay aktarılmaktadır. Bu sahnede babanın rahatsızlık duymasına sebep olan, karlı kış gününde şoförün tüm çabalarına rağmen

bir arabanın patinaj çekip hareket edememesi ve çevredeki insanların da buna seyirci kalmasıdır. Bununla beraber belki de Aziz Bey'e bundan daha da çok rahatsızlık veren şey, kendisinin bu olaya müdahale edememesi ve oğlunun buna tanıklık etmesidir. Nitekim koltuk değnekleriyle yürümekte bile zorlanır vaziyettedir. Bu bölümde birçok örneği verildiği üzere, romanda babanın kendisini aciz hissettiği her anda, anlatıcı karakter oğul tarafından, yanağında bir 'çukur' ve bu çukur içerisinde de bir 'gölge' olduğundan bahsedilir. Baba ve oğulun yan yana olduğu bu sahnede oğulun babada gördüğü bu gölgenin kuvvetle muhtemel kendisinin gölgesi olduğu düşünülebilir. Oğulun gölgesinin babada acizyet duygusuyla aynı anda oluştuğu göz önüne alındığında şu yorum yapılabilir: Baba oğulun gölgesinde kaldığını hissetmektedir ve bu durum, baba-oğul arasındaki ilişkinin mahiyetinin pek de iyi olmadığını imler.

Babanın oğulun gölgesinde kalması durumu göz önüne alındığında gölge motifinin baba-oğul arasındaki ilişkiye işaret edecek şekilde kullanımının *Sonsuzluğa Nokta* romanındakiyle özdeş olduğu, ancak baba ile oğulun konumları arasında bir yer değiştirmenin gerçekleştiği görülür; *Kuşlar Yasına Gider* romanında baba, oğulun gölgesinde kaldığını hissederken, *Sonsuzluğa Nokta* romanında da oğul karakteri Bedran, babasının gölgesinde kaldığını hissedip bu gölgeden kaçış mücadelesine girişir: "Ne var ki yağmur büsbütün azıtmadan, caddeden vızır vızır gelip geçen taksiler seyrelmeden ve apartman kapıları kilitlenmeden önce o eve varmam gerekiyordu. Kente geldiğimi hissetmem için gerekliydi bu, babamın gölgesini terk ettiğimi bilmek için de gerekliydi; . . ." (Toptaş, 2018b, s. 53) Bu ifadelerden görüldüğü üzere oğul, babasının gölgesinden kaçmak için kasabayı terk edip şehre gelmiştir. Hatta babasıyla yaşamaktan o kadar mustarıptir ki onun

gölgesinden kurtulduğundan emin olmak için şehre geldiğini bilmek yetmez, şehirde kalacağı eve yerleşmelidir.

Tıpkı *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki gibi, *Kuşlar Yasına Gider* romanında da babanın oğlunun gölgesinden kaçma çabasında olduğu görülür: Baba karakteri Aziz Bey, kendisine yapılan bacak protezinin egzersizlerini yapmak üzere her gün romanda Mercan Medikal olarak adlandırılan bir fizik tedavi merkezine gitmekte oğlu da bu egzersizler sırasında onu beklemektedir. Yine böyle bir egzersiz gününde baba, oğula kendisini burada boşuna beklememesini, işlerini halletmesini egzersiz bittiğinde gelmesinin daha mantıklı olacağını söyler. Bununla beraber baba, oğul gittikten kısa bir süre sonra Mercan Medikal'den ayrılır ve bilmediği Ankara sokaklarında kendi halinde yürürken Güvenpark'ta buz tuttuğunu fark etmediği bir süs havuzuna düşüp perişan halde çıkar. Onu bir şekilde bulup eve getiren oğul, babasının bu davranışına anlam veremez: “Bana saat beşte gel dediği hâlde babamın neden ikiyi çeyrek geçe Mercan Medikal'den ayrıldığını anlayamadım tabii, . . .” (Toptaş, 2018a, s. 21) Babasına niçin kendisini beklemediğini sorar, ki bu sırada babanın halinin betimlenmesi dikkat çekicidir: “Doluktu ben böyle sorunca, boğazına dizilen hıçkırıkları tutmak için çenesini sımsıkı kapatıp gözlerini boşluğa dikerek bir müddet sustu. O sırada yanağı çukurlaştı yine ve neye benzediği kestirilemeyen küçük bir gölge birkaç kere titredi bu çukurun içinde” (Toptaş, 2018a, s.21). Görüldüğü üzere, baba yine aciz hissettiğinde çukur ve gölge motifleri devreye girmektedir. Babanın gölgede kalması durumu söz konusudur. Bununla beraber, anlatıda babanın oğlunu neden beklemediğinin mantıklı bir izahı verilmez, baba bu soruyu egzersizlerden sıkılma bahanesiyle geçiştirir. Kendince utanç verici hissettiği bu olaydan sonra Aziz Bey, egzersizleri tamamen bırakıp Denizli'ye döner. Bu durum yukarıdaki iki motifle beraber düşünüldüğünde akla babanın aciz

hissetmemek için oğuldan kaçmaya çalıştığı ihtimalini getirir. Yani yazar bu romanda *Sonsuzluğa Nokta*'daki kaçış durumunun tersini hikâyeye etmektedir. Yine baba-oğul ilişkisinin mahiyeti noktasında da bu sahne ilk bakışta sevecen ve olağan bir baba-oğul ilişkisinin örneği gibi görülse de biraz daha irdelendiğinde hâlâ altta yatan bir baba-oğul mücadelesini verir niteliktedir; ancak bu defa isyankâr oğul Aziz Bey'dir. Ve yine oğulun babanın bu kaçma davranışına anlam veremiyor gibi görünmesine karşın, babanın yanağındaki gölgenin oğul tarafından görülmesi, aslında bu kaçışın sebebini en çok da onun bildiğini gösterir. Yani hem baba hem oğulun, konularının yer değiştirdiği görülür.

Görüldüğü üzere, bu sahnede ayrıca 'gölge ve çukur' ile temsil edilen acizlik duygusu, babanın ağlaması eylemiyle pekiştirilir: Oğul, babasının gözlerinin dolduğundan ve hıçkırıklara boğulmamak için büyük çaba sarf ettiğinden bahseder. *Kuşlar Yasına Gider* romanında babanın oğul karşısında aciziyetinden ağladığı görülürken, *Sonsuzluğa Nokta* romanında da oğulun baba karşısında hissettiği acizlik duygularıyla ağlaması söz konusudur:

Bu sözü deftere mi, yoksa bana mı dediğini bir türlü anlayamıyordum tabii; yavaşça kalkıp öteki odalardan birine kaçıyordum hemen ve orada, hıçkırıya hıçkırıya ağlamaya başlıyordum. Ağlamaktan başka yapabileceğim bir şey yoktu zaten, üstelik ben yalnızca olup bitenlere değil, olacıklara da ağlıyordum. (Toptaş, 2018b, s. 74)

Burada bahsedilen, babasının minibüs şoförlüğü, Bedran'ın da onun yanında muavinlik yaptığı sıralarda Bedran'ın güya uyuyor olan yolculardan parayı toplayamaması üzerine akşam eve gelince babasının, veresiye defteri elinde, oğluna sözlü şiddet uygulaması ve Bedran'ın ancak ağlamaya gücünün yetmesidir. Bu minvalde 'ağlama' eylemi noktasında söz konusu iki roman arasında tam bir tersine dönme durumunun yaşandığı görülür; *Sonsuzluğa Nokta*'da oğulun ağlamaktan

başka çaresi yokken, *Kuşlar Yasına Gider*'de babanın ağlamaktan başka çaresi kalmamıştır. Babanın yanağındaki çukura düşen gölgeyle temsil olunan acizlik duygusu, yanağına düşen gözyaşıyla kuvvetlendirilir.

Babanın yanağındaki çukura düşen gölge motifinin oğulun gölgesine tekabül ettiği ve bu motifin, babanın oğul karşısındaki aciz hissedışı ve ondan kaçışından hareketle, babayla oğul arasındaki ilişkinin mahiyetindeki menfiliği ve *Sonsuzluğa Nokta* romanıyla beraber düşünüldüğünde babayla oğulun konumları arasında yer değiştirmeyi ima ettiği yukarıdaki şekilde izah olunabilir. Ancak romanda, gölge motifinin neye karşılık geldiğinin değiştirilmesiyle, tespit edilen imalarının değişime uğratıldığı görülür. Bu şu demektir: Artık, babanın yanağındaki çukura düşen gölge oğulun değil, bir sineğin gölgesidir. Baba, oğulun gölgesinden mahrum kalınca, yani gölgesiz kalınca, gölge motifinin baba-oğul ilişkisinin mahiyeti açısından menfi imalarının da iyiye doğru evrildiği görülür. Baba-oğul ilişkisi çerçevesinde oldukça dikkat çekici olan bu durumun romanda nasıl yer bulduğu ve bu kanıya nasıl varıldığı şu şekilde gösterilebilir: Babanın hastaneye gidiş gelişleri romanda birçok kez tekrarlanır ve aslında tekrarlanan her sahne baba-oğul ilişkisindeki konumun tersine dönmesinin ve ilişkinin mahiyetinin muğlaklaşmasının yoğunlaştırılmış bir şekilde gözler önüne serilmesidir. Anlatıcı karakter konumundaki oğul kardeşi Nihat'la beraber bacaklarındaki sıkıntının ötesinde, lenfoma hastalığı sebebiyle yatalak hale gelen babasını bu defa da Pamukkale Üniversitesi Hastanesi'ne götürmek ister. Babanın hastaneye gitmek üzere, evde kullanması için yine oğulun temin ettiği tekerlekli sandalyeden kalkıp arabaya binmesi gereklidir. Baba bu eylemi gerçekleştirecek fiziki güce sahip değildir; ancak yine oğulun kendisini kucaklayıp arabaya bindirmesini kabul etmez:

Len Müslüman [Aziz Bey], azıcık dışını sık da kucaklayıp bindirsinler, dedi annem o sırada. Babam cevap vermedi ona, beklediği birisi varmış gibi, başını kaldırıp tekerlekli sandalyenin üstünden sokağın sonuna doğru uzun uzun baktı. Bakarken yanağı çukurlaştı yine ve neye benzediği kestirilemeyen küçük bir gölge, kanat çırpıncasına birkaç kere titredi bu çukurun içinde. (Toptaş, 2018a, s. 180)

Görüldüğü üzere babanın aciz hissettiği anda oluşan ‘çukur ve gölge’ motiflerine burada da yer verilmiştir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta bu motifin değişim, dönüşüm sinyalinin de verildiğidir; gölge motifine ‘kanat çırpma’ niteliği eklenmiştir. Dolayısıyla artık bu gölgenin, oğulun gölgesi olduğunu söylemek mümkün değildir. Gölge motifinin neye tekabül ettiğinin anlaşılması için romanın en sonunda anne tarafından babanın ölümünün anlatıldığı şu satırların analiz edilmesi gerekir:

Baban, dedi sonra; sırtını yastıklara dayamış, her zamanki gibi oturuyordu yatağın üstünde. . . . Derken geldi, bir sinek kondu babanın şakağına. . . . Derken yavaş yavaş aşağıya doğru yürüdü bu sinek, hani babanın yanağında bazen bir çukur oluşurdu ya, işte geldi, geldi, o çukurun içinde durdu ve olduğu yerde, birkaç kere kanat çırpı. . . . İşte, diye devam etti annem; sinek yanağındaki o çukurda birkaç kere kanat çırpınca, baban kuş gibi, hafifçe teslim etti canını. (Toptaş, 2018a, s. 247)

Bu ifadeler aracılığıyla, babanın yanağındaki çukura düşen ve artık oğulun gölgesi de olmadığı tespit edilen gölgenin, bir sineğin gölgesine karşılık geldiği net bir şekilde anlaşılır ki bu durum, babanın gölgesiz kaldığı anlamına gelir. Önce babanın yanağındaki çukurda gölgesi görülen sinek, daha sonra bu çukura konup yerleşir ve babanın ölümü gerçekleşir. Dolayısıyla sineğin babanın ölümünü simgelediği söylenilebilir. Ölümün sebebi gibidir ve bu simge, baba “gölgesiz” kaldığında ortaya çıkmıştır. Bu şu demektir: Baba gölgesiz kalmayıp yanağındaki çukurda eğer yine oğlunun gölgesi olsaydı, sinek ile temsil olunan ölüm olmayacaktı. O halde yapılacak

yorum şudur: İhtimaldir ki babayı öldüren ‘gölgesiz kalmak’, yani oğulun gölgesinden, oğuldan mahrum kalmaktır.

Bu paralellikte anlatıda genel olarak ‘ölüm sebebi’ nin domuz motifiyle ilişkilendirilerek ‘muhatapsız kalmak’ olarak gösterilmesi bu savı destekler niteliktedir: Babaya hasta ziyaretine gelen yakınları, köydeki akrabalar ve komşular bu ziyaretlerde çeşitli günlük konulardan sohbet açmaktadırlar. Bir ara laf, üzüm bağlarına dadanan domuzlara gelir. Zübeyir bir gece bu domuzları vurmaya üzere, kendisine yardımcı olması için yanına karısını ve baldızını da alarak, bağa gittiğini anlatır. Anlattığına göre, tam domuzu vurup domuzun can çekişmeye başladığı sırada karısı ve baldızının çıkardığı sesler, domuzun yara alsa da ölmemesine neden olmuştur. Çünkü Zübeyir’in anlattığına göre, domuzun ölmesi için yaralamak yetmez, sessizlik de gerekir. Bununla ilgili olarak Zübeyir şu ifadeleri kullanır: “Öyledir, . . . bazı canlıları yara öldürmüyor, muhatapsız kalmak öldürüyor” (Toptaş, 2018a, s. 167). *Kuşlar Yasına Gider* romanında “muhatapsız” ya da “gölgesiz” kalmanın ölüm sebebi olarak sunulması perspektifinden bakıldığında, bu defa oğulun gölgesinden kaçmanın değil, aksine oğulun gölgesinin, varlığının babayı yaşattığını söylemek mümkün hale gelir.

Romanda ‘gölge ve çukur’ motiflerinin, babayla oğul arasındaki ilişkinin müphem kalışını ima ettiği bir başka sahne şudur: Yazarlık mesleğiyle uğraşan oğul, romanları üzerine yapılan bir çalışmada anlatıcı ile yazar ayrımının yapılmadığından ve romanlarındaki karakterlerden yola çıkılarak kendisi hakkında yalan yanlış tespitlerde bulunulduğundan bahseder. Üstelik bu çalışmayı yapan akademisyenin çalışmadan önce son derece güvenilir bir tutum sergilediğini, çalışmada yazarla ilgili herhangi bir yanlış tespit olursa da bunu düzelteceği teminatında bulunduğunu ekler. Ancak bu akademisyen sözünde durmaz, bu mesele de oğul konumundaki anlatıcı

karakteri huzursuz eder. Bu olaylardan yatalak haldeki babasına bahsettiğinde babasının tepkisi şu şekilde olur: “Başını eğip ellerine baktı bir müddet. O sırada yanağı çukurlaştı yine ve neye benzediği kestirilemeyen küçük bir gölge bu çukurun içinde birkaç kere titredi” (Toptaş, 2018a, s. 144). Bu tasvirde ‘ellere bakmak’ eylemi, ‘gölge ve çukur’ sembollerinin ifade ettiği ‘acizlik hissi’ ile beraber düşünüldüğünde ‘babanın elinden bir şey gelmediği’ çağrışımını yapar niteliktedir. Ancak burada babanın oğlunun gölgesinde kalması, baba-oğul arasındaki ilişkinin olumsuzluğuna işaret etmez; bilakis ‘babanın oğlu karşısında babalık görevlerini yerine getirememesinden dolayı yaşadığı acizlik ve üzüntü’ şeklinde yorumlanmaya müsaittir. Bu meselede oğluna destek olmak isteyen baba şu ifadeleri kullanır: “Demek seni gözünün içine baka baka aldattı ha, . . . bir şey söyleyeyim mi, sana da zaten aldatılmak yakışırdı oğlum” (Toptaş, 2018a, s. 145). Görüldüğü üzere bir taraftan da oğlunun karakterini takdir eden, oğlunun yanında olduğunu hissettiren bir baba figürü çizilir. Oğulun tepkisiyse şöyle olmuştur: “Bu sözleri duyunca uygulandım birden, ne diyeceğimi bilemeden usulca yutkundum. İçimden kalkıp babama sarılmak geçti ama yapamadım bunu, baktım sadece. O da bana baktı gözlerini hiç kırpmadan. O an birbirimize bakışlarımızla sarıldık sanki” (Toptaş, 2018a, s. 145). Bununla beraber, nihayetinde sarılma eyleminin bir türlü gerçekleşmemesiyle, ‘gölge ve çukur’ motifleri etrafında, baba-oğul arasındaki özdeşleşememe meselesi bir kez daha gösterilir.

Bu perspektifte *Kuşlar Yasına Gider* romanındaki ‘gölge’ motifinin iması *Sonsuzluğa Nokta* romanındakiyle özdeştir; Romandaki oğul karakteri Bedran babasının gölgesinden kaçmasına rağmen bu gölgenin bir sığınak olduğunun da farkındadır ki gölge motifini, kendisi dışındaki bir nesneye atfederek bu durumu şöyle örnekler: Bedran, kente gittiğinde öncelikle el yapımı süs eşyaları üreten bir

atölyede çalışmaya başlar, ardından buradan ayrılarak atölyedeki eski iş arkadaşı Meftune'nin bir tanıdığı -Fahir Ağabey- vasıtasıyla sanayi çarşısında bir Kurtarıcı araçlar bürosunda işe girer. Ancak bu büroda yapacak çok da iş olmadığından neredeyse tüm gün boyunca boş oturur, kimi zaman da büronun yanındaki tek katlı metruk evi seyretmeye dalar: “Ondaki ayrıntıların hepsini ezberlemiştim artık; serçeler neresine konar biliyordum. . . . Pencerelerdeki naylonlar ne zaman hışırdayıp ne zaman susar, güneş gelip tepeye dikilince evin gölgesi babasından korkup gene babasına sığınan bir çocuk zavallılığıyla duvarın dibine nasıl büzülür, . . . biliyordum” (Toptaş, 2018b, s. 182). Görüldüğü üzere Bedran, kendisinin babasının karşısındaki haliyle, evin güneş karşısındaki konumu arasında ‘gölge’ üzerinden bir benzetme kurar ki burada “gölgeye sığınmak” ifadesi dikkat çekicidir: Bir yandan ‘gölgeden rahatsız olup kaçma’, öte yandan da ‘gölgeyi bir sığınak olarak görme’ durumu, baba-oğul ilişkisinin olumlu ya da olumsuz olduğuna dair mutlak bir yargıya varmanın zorluğuna işaret eder.

Yine, *Sonsuzluğa Nokta* romanında, Bedran'ın babasının gölgesinden kaçıp kurtulmak için yaşadığı kasabadan ayrılıp kente doğru çıktığı yolculukta henüz içerisinde bulunduğu otobüs şehre dahi varmamışken sarf ettiği şu cümlelerle gerçekleştirilen prolepsis aracılığıyla, mahiyeti belirsiz kalacak baba-oğul ilişkisinin gölge motifi etrafında, romanın en başında sezdirildiği söylenilebilir: “Gerçi, babamın gölgesinde yaşamaktan bıkarak kente gitmeye karar verip de otobüse bindiğimde, yerleşik bir yaşamı noktalamanın beni uzun süre zayıflatacağını ve yolculuk boyunca epey yoracağımı hesaplamıştım ama bu denli güçsüz kalacağımı düşünmemiştim” (Toptaş, 2018b, s.14). Bedran, babasıyla yaşamaktan mustarip olmasına rağmen, aynı zamanda babasıyla sürdürdüğü mevcut yaşantısını terk etmenin onu zayıflattığını da düşünür. Bedran'ın babasının gölgesinden çıktığı anda

hissettiği güçsüzlük duygusu, kaçıp uzaklaşmak istediği gölgenin yine, onun için bir korunak, sığınak da olduğunu imler. Romanın en başında, ‘gölge’ motifiyle örtülü olarak sezdirilen bu ikilem, *Sonsuzluğa Nokta* ve hatta *Kuşlar Yasına Gider* romanındaki baba-oğul ilişkisinin girift kalacağı habercisi gibidir.

*Kuşlar Yasına Gider* romanında, yer yer *Sonsuzluğa Nokta* romanıyla kıyaslama yoluna gidilerek yapılan analize göre, iki roman arasında ‘gölge’ motifi etrafında babayla oğulun konumları arasında bir yer değiştirmenin gerçekleştiği görülür ki bu döngü durumu, bu çalışmada bir bütün olarak değerlendirilen romanlardaki kurgunun döngüsellikini açığa vurur. Baba-oğul ilişkisinin mahiyeti noktasında da şu yorum yapılabilir: Her iki romanda ilk bakışta bu ilişkinin mahiyeti hakkında menfi bir yorum yapıp kesin bir yargıya varmak mümkünmüş gibi görünür; ancak analiz edilen ilgili sahnelerden, babayla oğul arasındaki konum gibi bu ilişkinin mahiyetinin de mutlak bir değişim ve dinamizme dayalı olduğu sonucuna varılır. Bu paralellikte, sözcük anlamı göz önünde bulundurulduğunda ‘gölge’ motifinin seçilmesi isabetlidir; nitekim ‘gölgede kal-’, içerisinde bulunduğu şartlara göre öznedenden özneye geçecek olumlu ve olumsuz çağrışımları, bünyesinde birlikte barındıran bir fiildir. Tıpkı, romandaki baba-oğul ilişkisinin mahiyetinin sonsuz okuyucuyla sonsuz belirlemelerin belirlenemezliğine dönüşeceği gibi.

### 3.3 Gök kubbeye ulaşan at

‘Gölge’ motifinden sonra, *Kuşlar Yasına Gider* romanında yer alan ‘at’ motifi etrafında gelişen sahnelerden baba-oğul ilişkisinin karmaşıklığının iyice çetrefilleştiği görülür. Romanda ‘at’ın gök ile bağlantılı olacak şekilde kullanımı, babayla oğulun konumları arasındaki yer değiştirmeye, döngüye ve baba-oğul ilişkisinin mahiyetinin müphemliğine işaret eden bir motif olarak okunmasını

sağlamıştır. Buradan hareketle at motifi, romanın nasıl kurulduğuna işaret eden bir unsura dönüşüp üstkurmacayla bağlantılanmıştır.

İlkin, romanda at motifinin ifade ettiği döngüsel durum şu şekilde izah olunabilir: Anlatıcı karakter oğul, babasının hastalığı sebebiyle sık sık kendi yaşadığı şehir olan Ankara'dan babasının yanına Denizli'ye gider. Bu yolculuklarının hemen hepsinde Denizli'ye yaklaştığında karşısına bir at çıkar ve bu at onun kullandığı aracı bir süre takip edip sonrasında gözden kaybolur. Bu at sadece anlatıcı karaktere yalnız olduğunda görünür, oğul da bunun hayal mi yahut da gerçek mi olduğunun tereddütünü yaşar. Anlatıcı karakter atın görünüp kaybolmasını şu şekilde tasvir eder:

. . . gözüme bir beyazlık yansıdı dikiz aynasından. . . . Sonra, başımı çevirip hızla geriye baktım bu beyazlığın ne olduğunu anlayabilmek için. Bakar bakmaz da asfaltın kenarından koşan, sütkırı bir atla karşılaştım. . . . Derken kayboldu, belki kör noktamda kalmıştır diye eğilip onu birkaç defa aynaların içinde aradım ama bulamadım. Aradan yedi sekiz dakika geçince, beyaz bir bulut gibi yeniden göründü solumdaki tarlaların içinde; . . . Polatlı'nın girişindeki Haymana yol ayrımına gelince de, göğün derinliklerine gömülecekmiş gibi şahlanıp aniden kayboldu. (Toptaş, 2018a, s.72)

Romanda, oğulun karşısına çıkan bir atın varlığından bahsedilip atın hali tasvir edilirken beyaz renkli olduğunun vurgulanarak göğe yükseldiğinin ifade edilmesi, atın kozmik döngüyle ilişkilendirilmesine ve baba-oğul ilişkisi çerçevesinde babayla oğulun konumları arasındaki yer değiştirme, dolayısıyla romanın kurgusuna işaret eden bir motif olduğu çıkarımının yapılmasına imkân tanır.

Bu kanıyı temellendirmek için atın tarihsel kökünde ve mitolojik olarak kozmik döngüyle nasıl ilişkilendiğinin gösterilmesi gerekir: Jean-Paul Roux, atın Türklerde eskiden beri önemli olduğundan ve insan ile at arasında özel bir dostluğun varlığından bahseder. Ayrıca yeri geldiğinde Gök Tanrı'ya kurban olarak sunulduğunu belirttikten sonra onun, bilhassa “bir merkezin etrafında dolanıl[ması]

ritüelinin gerçekleştiği çeşitli merasimlerde kullanıldığını ekler. (2011, s. 35)

Buradaki ‘dolanma’ eyleminin ne ifade ettiği ilerleyen satırlarda anlam kazanacaktır.

Bu paralellikte daha milattan önce dahi ‘gök’ ve ‘at’ arasında mutlak bir bağ

olduğuna dair inanışın bozkır yaşantısında - ve bu bağlamda tabiatıyla Türklerde de-

kuvvetle muhtemel hâkim olduğundan bahseden Roux, bunu şöyle açıklar:

12 →Hayvanlı Takvimde *at* ayı haziran ayına, başka bir deyişle yaz gündönümünün olduğu aya, yani güneşin en yüksek noktada bulunduğu zamana karşılık gelir. *Kutadgu Bilig*’te, *at* →Zamanın simgesidir. Turfan metinlerinde, *at* resimleri bazen →Maviye, yani göğün rengine boyanmıştı. Nihâyet Kâşgarlı Mahmud’un sözlüğünde, şüphesiz uçan *at* simgesine yapılmış bazı anıştırmaları bulmak mümkün. (2011, s. 35)

Görüldüğü üzere ‘at’ ile ‘gök’ arasında koşulsuz bir bağlantı kurulmuş ve at hayvanına uçma özelliği atfedilmiştir. Burada, ‘gök’ kavramının da ifade ettiklerine bakılması gerekir: İslâm dünyasında üzerinde durulan ‘felek’ kavramıyla Türklerin de ilgilendiğini belirten Ögel şu ifadeleri kullanır: “Önasya’nın yüksek kültürlerine göre felek, durmadan üzerimizde dönen *Gök kubbesi* idi. . . . Arap ve İran kültürleri de bu dönüş haline, “çerh-i felek’ demişlerdi” (2010, s. 196). Buradan anlaşılan ‘gök’ kavramının, farklı kültürlerde ‘dönme hali, döngü’ ile ön plâna çıktığıdır. O halde gök kavramıyla özdeşleştirilen ‘at’ın da, yukarıda bahsedilen, ‘bir noktanın etrafında dolanıldığı’ merasimlerde kullanılması böylelikle anlam kazanmış olur.

Atın, ‘dönme’ özelliği ile ön plâna çıkıp bir nevi kozmik döngüyle ilişkilendirilmesinin örneklerine, Moğollar ve Uygurlarda da rastlanılır: Roux, İbn Batuta’nın Moğol prenslerinden birinin cenaze törenine şahitlik ettiği sırada, burada dört adet atın yorgunluktan bitap düşünceye değin prensin çadırının etrafında döndürülmesini gözlemlediğini aktarır. (Defremery ve Sanguinetti, 1853-1858, s. 301; akt. Roux, 2005, s. 68) Yine Se-ma-tsien’in Uygurlar’ın kurban adamak

maksadıyla ağaç ya da yere diktikleri ağaç dalları etrafında atlarla döndüklerinden bahsettiğini nakleder. (Chavannes, 1905, s. 45-46; akt. Roux, 2005, s. 68) Döngüyle ilgili bu örneklerin çoğaltılabileceğini ifade eden Roux, bu dönmedeki maksatın güneşin döngüsünü taklit olduğunu belirtir. (Sandschjew, 1927, s. 582; akt. Roux, 2005, s. 68) Ve Sandschew'in, Uygurlar'a ilişkin bu tespitinin Hindistan merkezi için de geçerli olduğunu ekler: "Atları yıldızlar, özellikle güneş gibi durmadan dönmeye zorlardı" (Przyluski, 1937, s. 12; akt. Roux, 2005 s. 68). Roux'un bu geniş çerçevedeki aktarımlarından anlaşıldığı üzere at, evren ile özdeş olmaya zorlanarak evrenin simgesi haline getirilmeye çalışılmıştır.

Yine atın gökle özdeş tutulup, yani döngü ile ilişkilendirilmesine imkân tanıyan bir başka husus onun 'kır/sütkırı', yani beyaz renkli olmasıdır: Roux'un Şecere-i Türk'ten naklettiği bilgiye göre, "Cengiz Han'ın başşamanı Kököçü'nün, Teb Tengri de denilir, 'görünmez dünyadan gelen' bakla kırısı bir atın üzerinde göğe yükseldiğine inanılır" (Ebulgazi Bahadır Han, 1874, s.88; akt. Roux, 2005, s.143). Şamanın kozmik yolculuğunda ona eşlik eden at beyaz renklidir ve 'görünmez dünyadan geldiği' ifadelerinden anlaşıldığı üzere aniden ortaya çıkmıştır, nereden geldiği belli değildir; fakat nihayetinde göğe yükselir ki *Kuşlar Yasına Gider* romanında da tasvir edilen at, Kököçü'nün kozmik yolculuğuna aracılık eden at ile tam anlamıyla benzerdir: "Şimşek hızıyla birdenbire nereden çıktığını bile anlayamadım onun [atın]. . . . At da dere tepe demeden, âdeta kanatlanmış bir ağartı hâlinde peşim sıra Maymun Dağı'nın eteklerine kadar koştu. Oraya gelip Çardak'a girince de, her zamanki gibi şahlanıp kayboldu aniden." (Toptaş, 2018a, s.129) Görüldüğü gibi atın kaybolurken göğe ulaşması çağrışımı yapılmıştır. Ayrıca en başta örneği verilen at tasvirinden farklı olarak, burada ata kanat niteliğinin de eklenmesiyle, bu çağrışım kuvvetlendirilmiştir. Gök kavramı, yukarıda açıklandığı

üzere ‘dönmek’ eylemiyle beraber düşünülduğünde bu, ‘döngü’ ye ulaşmak demektir. Böylece atın niçin baba ile oğulun konumları arasındaki yer değiştirmeyi, dolayısıyla romanın kurgusundaki döngüsellığı işaret eden bir motif olduğu gösterilmiş olur.

At motifinin, ‘döngüsellik’ durumunun yanında, *Kuşlar Yasına Gider* romanındaki baba-oğul ilişkisinin mahiyetinin belirsizliğine işaret etme işlevini de üstlendiği görülür. Bu işlev romandaki ‘ecel atı’ tabiri odağında izah edilebilir: “Evlâdım, dedi sonra yüzünü yavaşça kaldırarak; seni takip eden o at ecel atıdır. Arabanın hızına denk bir hızla onca mesafeyi koştuğuna ve bana mısın demediğine göre, evet, öyledir muhakkak, ecel atıdır” (Toptaş, 2018a, s. 108). Oğul artık, peşine takılan atın verdiği iç sıkıntısına dayanamayıp annesi ve dayısına bu attan bahsedince, meseleden Eyüp Amcası da haberdar olur ve bu atın ‘ecel atı’ olduğu yorumunda bulunur ki onun, atı ölümle özdeşleştirilmesi şu şekilde açıklanabilir: At motifinin, dönmesi niteliğiyle öne çıkan Gökkuşbuğulu’yle eş tutulmasından ötürü, döngüye işaret ettiği yukarıda vurgulanmıştı. Ancak, ‘gök’ kavramının bir diğer çağrışımı da ‘ölüm’dür: “Ölümlerin ikâmet yeri, Yüce Tanrı’nın evi, tinlerin gözde alanı ve şaman kehanetinin kaynağı olan Gök . . . İnsanın yaşamının bazı anlarında, en azından ölümü sırasında, yerden göğe yükselmelidir ve yaşamının bazı anlarında bunu yapması önemlidir” (Roux, 2005, s. 72). Roux’un bu ifadelerinden, göğe ulaşmanın bir anlamının da ölüm olduğu sonucu çıkarılabilir. Roux, ayrıca insanın göğe ulaşmasında ona kanatları olan bir hayvanın yardımcı olması gerektiğini ve ‘Pegasus’ yani kanatlı at mitinin de kaynağının buradan geldiğini belirtir. (2005, s. 73) Bu perspektiften bakıldığında, romanda kanatlanma niteliği de atfedilen ‘at’ın, ‘gök’ kavramıyla birlikte anılması, döngüyle ilişkilendirilmesine imkân tanıdığı gibi, at ile beraber göğe yükselme durumu da ‘ölüm’ çağrışımı yapar niteliktedir. Nitekim

Roux'un ifadelerinden görüldüğü üzere gök, aynı zamanda 'ölülerin ikamet yeri'dir ve insan hiç değilse ölüm anında buraya erişmelidir ki bu da at vasıtasıyla olacaktır. Böylece, *Kuşlar Yasına Gider* romanında 'at'ın, Eyüp Amca karakteri tarafından 'ecel atı' olarak anılıp ölümle özdeşleştirilmesi açıklanmış olur. Eyüp amca, 'ecel atı' hakkındaki yorumlarını şu şekilde sürdürür: "Gördüğün o ecel atı, diye devam etti Eyüp Amca; mutlaka birini almaya gidiyordur. Bu sen de olabilirsin, bir başkası da. Şayet başkasıysa, at sana ayan oluyordur sadece, seyrini o şekilde sürdürüyordur" (Toptaş, 2018a, s. 108). Bu ifadelerden hareketle, atın yalnız oğula görüldüğü ve oğul babasının yanına giderken onunla beraber gittiği göz önüne alındığında, zaten hasta olan baba Aziz Bey'in hayatını kaybedeceği yorumunda bulunulabilir. Oğul karakteri, amcasıyla arasında geçen bu diyalogdan sonra, Ankara'ya kendi evine döner ve hemen akabinde annesinden bir telefon gelir: "Kaybettik oğlum, vay bize vay, kaybettik dedi hıçkırıklarının arasından. Yüreğim ağzıma gelmişti, saçlarımın dibinden ter fişkırıyordu" (Toptaş, 2018a, s. 109). Henüz annesinin İzzet dayısının ölüm haberini vereceğini bilmeyen oğul, kuvvetle muhtemel Eyüp Amcasıyla arasında geçen at ile ilgili diyalogu hatırlayarak, hasta babasını kaybettiklerini zanneder. Haberi duyduğu anda verdiği tepkiden görüldüğü üzere, babasını kaybedeceğinden fazlasıyla korkmaktadır ki bu durum mahiyeti şüpheye yer bırakmayan sevecen baba-oğul ilişkisini akla getirir.

Bununla beraber, romanda bir görünüp bir kaybolan ecel atından başka bir attan daha söz edilir: Hüseyin Dayının hasta atı. 'Hasta at' etrafında gelişen şu sahne baba-oğul arasındaki duygusal mesafeyi gözler önüne serer niteliktedir: Oğul, Denizli'ye hasta babasını ziyarete gittiğinde, Hüseyin Dayısı ona veterinerin hasta olmadığını iddia etmesine rağmen, kendisinin hasta olduğunu düşündüğü atından bahseder. Ayrıca atının hastalığına şifa olacak bir ot olduğunu ve bu otun arayışı

içinde olduğunu da ekler. Oğul, Denizli'den ayrılıp Ankara'ya gittiğinde dahi Denizli'de bıraktığı hasta babasından çok, hasta olup olmadığı dahi meçhul olan bu atı düşünmektedir. Bu durum annesiyle yaptığı telefon görüşmesinden görülebilir:

Ben baban kayıp diyorum, sen otlâ çöple uğraşıyorsun, ne bileyim ben bulmuş mu bulmamış mı, hay otu da batsın, atı da batsın diyebilirdi çünkü. Ya da beni, şimdi sen sulbünden geldiğin atanı bıraktın da otu mu merak ediyorsun, tüh senin sıfatına, diye fenâ halde haşlayabilirdi. Konuyu açmadım bu yüzden, o an dilime geliveren harcıâlem laflarla yüreğine su serpmeye çalıştım sadece. (Toptaş, 2018a, s. 65-66)

Anne karakteri telefonda oğluna telaşlı, endişeli bir sesle babasının ortadan kaybolduğu haberini verir. Baba yürüme sorunu olsa da henüz yatalak halde değildir. Annesi Aziz Bey'in başına bir şey gelmesinden korktuğunu anlatmaya çalışırken oğlu, zihninden atı geçirmekte ve o sırada kayıp olan babasının durumunu değil, Hüseyin dayısının atını iyileştirecek otu bulup bulmadığını merak etmektedir. Hatta annesinin vereceği tepkiden korktuğu için, çok istemesine rağmen, atın durumunu ona soramaz. Oğulun hasta ve kayıp babasının durumuyla ilgilenmeyip bu durum karşısında endişeye düşen annesini de alelade laflarla rahatlatmaya çalıştığını ifade etmesi, babayla oğul arasındaki olağan ve sevecen ilişkiye soru işareti konulmasını gerektirir. Bu sahne, göreceli olarak, oğul baba ilişkisinin zorunluluktan doğan bir ilişki olduğunu akla getirmektedir. Anlatıcı karakter oğulun şu ifadeleri bu yorumu pekiştirir: "Ses gelmeyince, birkaç hafta sonra yeniden aradım annemi, aklımda salınıp duran otun gerisinden usulca, bir haber var mı babamdan, döndü mü, diye sordum" (Toptaş, 2018a, s. 65-66). Oğulun kayıp babasının bulunup bulunmadığını sormak için annesini aramasının birkaç haftayı bulması dahi, babayla oğul arasındaki ilişki hakkında söz söylemek için yeterlidir. Bununla beraber, oğul telefonda her ne kadar babasının durumunu sorsa da 'aklımda salınıp duran otun gerisinden' ifadelerinden anlaşılacağı üzere, zihnini meşgul eden babası değil, atın iyileşip

iyileşmediğidir. Dolayısıyla, ‘ecel atı’nın aksine, ‘hasta at’ çerçevesinde baba-oğul ilişkisine dair yapılan analizden, at motifinin bu defa ilişkinin menfiliğine işaret ettiği görülür. Bu durumda at motifinin baba-oğul ilişkisinin doğasına dair iması girift bir düzlemde kalır ki, romanın nasıl kurulduğunu gösterip müphemiyet zemininde romanı yeniden üretime açık hale getiren bu ima, tıpkı döngüsellik gibi at motifinin bir kez daha üstkurmaca unsurla ilişkilendirilmesini sağlar.

At motifi, bu şekilde baba-oğul meselesinin içerisinde sentezlenip dolaylı bir üstkurmaca unsuru olarak Toptaş’ın anlatısına dair yorum yapmaya imkân tanıdığı gibi, anlatıcı karakter tarafından kendi kurgusuna dair söz söylemek için de direkt olarak üstkurmaca yapıyla bağlantılı olacak şekilde kullanılmıştır. Bunun nasıl yapıldığına geçmeden önce *Kuşlar Yasına Gider*’in de çizgisel gibi görünen olay örgüsünün ardında tıpkı Toptaş’ın diğer romanları gibi romanın gerçekliği içerisinde hayal mi gerçek mi olduğu belli olmayan olay ve durumlarla zamanların içe içe geçirilerek karmaşık bir yapı inşa edildiği, hatta bu yapının *Sonsuzluğa Nokta*’yı da içine alacak şekilde okunabilmeye imkân yarattığı hatırlanmalıdır. *Kuşlar Yasına Gider* romanındaki şu sahnenin merceğe altına alınması, hem Toptaş’ın kurgusuna dair tüm bu bahsedilenleri örnekleyerek somutlaştırmayı sağlamakta hem de anlatıcı karakterin at motifini nasıl direkt olarak üstkurmaca düzlemine taşıdığına aracılık edip onun nasıl kendi anlatısının kurgusuna göndermede bulunduğu dikkatleri çekmektedir: Anlatıcı karakter konumundaki oğul, bir akşam Denizli’de yatalak haldeki babasının yanındayken sigara içmek üzere evlerinin bahçesine çıkar. Bu sırada beyaz gömleli çocuğu hatırlar ki, tam onu düşünürken babasının aceleyle evlerinin kapısında görüldüğünden ve kendisine İstanbul’da astsubay okulu kazanan halasının oğlu Necati’yi kayıt için otobüse yetiştirmek üzere yola çıkmaları gerektiğini söylediğinden bahseder. O sıralar inşaatta çalışan fakat hangi inşaatta

çalıştığını bilmedikleri Necati'yi Denizli'nin ve hatta Uşak'ın bazı ilçelerini dolaşp uzun süren zahmetli bir arayıştan sonra bulurlar. Onu otobüse yetiştirmeye çalıştıkları sırada aceleyle yolda denk geldikleri bir koyun sürüsüne çarpıp küçük bir kaza atlatsalar da Necati'yi nihayetinde otobüse yetiştirirler. Kendileri eve vardıklarında babası eve girer, anlatıcı karakter sigara içmek için onun birkaç adım gerisinde kalır. Ancak kullandığı şu ifadeler ilginçtir: “Ben de bahçe kapısının önündeki taşın yanına gittim o içeri girince, usulca oturdum ve eğilip baktım. Taşın dibine bıraktığım sigara hâlâ yanıyordu” (Toptaş, 2018a, s. 174) Bu sahne Toptaş'ın anlatısına dair birçok unsurun örnekleme gibidir. Her şeyden önce oğulun nihayetinde sigara içmek için dışarıya çıktığı ana dönmesi ve sigarayı hâlâ yanıyor halde bulması kurgudaki dairevi ya da döngüsel yapıya işaret edildiğini gösterebilir. Tabii ki anlatının gerçekliği içerisinde –ki Toptaş'ın anlatısı söz konusu olduğunda belki anlatının gerçekliği tamlamasını kullanmak dahi zorlaşacaktır- babanın yatalak halde olduğu da düşünüldüğünde bu sahnenin zihinsel bir geri dönüş olduğu düşünülebilir. Nitekim romanda anlatıcı karakter eşine babasının gençliğinde herkesin yardımına koştuğundan ve gideceği yere götürdüğünden bahseder. Bunun dışında beyaz gömleklili çocuğu hatırlaması Bedran ile ve dolayısıyla yine *Sonsuzluğa Nokta* ile kurulabilecek bir ilişkiyi hatırlatır. Ancak tüm bunların anlatıcı karakterin o sırada düşledikleri olduğu, yani bir hayalden ibaret olduğu yorumu da pekâlâ yapılabilir; çünkü bahsettiği olayın öncesi ve sonrasına ya da halaoğlu Necati'ye dair en ufak bir anıştırmaya ne *Sonsuzluğa Nokta*'da ne de *Kuşlar Yasına Gider*'de rastlanır. Sigaranın hâlâ yanıyor olduğunun altı çizilerek anlatının en temelde başladığı yere döndüğüne işaret edilmesi bu sahnenin hiç yaşanmamış olduğunun vurgusu olarak da görülebilir.

İşte anlatıcı karakterin metnin kurgusuna dair burada sezdirdiklerini, akabinde bu sahneyi anıştırıp ilâveten at motifini de direkt üstkurmaca düzlemine taşıyarak parlattığını, yani görünür kıldığını görürüz. Bu, şu şekilde yapılmıştır: Anlatıcı karakter, mütemadiyen yaptığı gibi, babasının yanına gitmek üzere Ankara'dan yola çıkıp Denizli'ye yaklaştığında at yine karşısına çıkar. Tam da seneler önce bir koyun sürüsüne çarptıkları yerde atın durduğu belirtilir ve yukarıda bahsedilen olay hatırlatılmış olur. Burada at motifinin üstkurmaca düzlemine taşınmasıyla şu satırlarla gerçekleşir:

Babamın karanlığın içine doğru birkaç defa, hey çobaaan, çobaaan diye bağırdığı noktada durmuş olmasına rağmen, tuhaf bir şekilde, hâlâ koşuyormuş gibi yelesi dalga dalga uçuşuyordu bu atın. Beyaz bir rüzgâra benzeyen kuyruğu da savruluyordu yelesiyle birlikte. Koşmaya kendi gövdesinin içinde devam ediyordu sanki. Kim bilir, belki benim gözümde durmuştu da başka birinin gözünde koşuyordu o sırada; böyle olunca da iki hâl, zamanın yırtılan yerinden sızıp ister istemez birbirine karışıyordu. (Toptaş, 2018a, s. 179)

Öncelikle, burada atın hallerinin birbirine geçmesi, yani atın dururken kendi gövdesinin içinde de koşuyor olabileceğinin ifade edilmesi, 'dairevi yapı ve döngüyü' düşündürür. Daha sonra, atın durmasının veya koşmasının ona bakan kişiye göre değişeceği ihtimali 'görecelilik ve belirlenemezliği' akla getirir. Nihayetinde, iki durumun birbiri içerisinde eritilmesi çizgisel zaman algısının kırılıp döngü, dönüşüm ve yine belirsizliğin kurulduğu şeklinde bir yorum yapmayı sağlar. Anlatıcı karakterin üstkurmaca düzleminde kurduğu bu satırlar, atın durduğu yerin işaret edilmesiyle ilk önce mikro zeminde, baba ve oğulun halaoğlu Necati'yi otobüse yetiştirmeye çalıştıkları sahnedeki dairevi yapı, döngü, görecelilik, hayal ve gerçeğin iç içe geçmesi ve nihayetinde doğan belirsizliği imler. Daha sonra, makro zeminde *Kuşlar Yasına Gider* romanının kendi içerisindeki dairevi yapısını ve en

geniş halkada, *Sonsuzluğa Nokta*'yla bir bütün olarak değerlendirilen romandaki baba ile oğulun konumları arasındaki döngüyü göstermeye işaret ettiği söylenilebilir. Yine, 'iki hâlin zamanın yırtılan yerinden sızıp birbirine karışması' ifadesi, tam da *Sonsuzluğa Nokta*'yı, *Kuşlar Yasına Gider* ile beraber okuma deneyimini imler. Atın halinin bakan kişiye göre şekillenmesi, baba-oğul ilişkisinin mahiyetinin göreceliliği ve buradan anlatının muğlaklığının vurgusu çıkarımına katkı sağlar.

Baba-oğul ilişkisi konusunun bu iki romandaki varoluş amacı olan 'üstkurmaca unsuruna hizmet etme' paralelinde, anlatıcı karakter de yine at motifini kullanarak bu defa atın hallerini tasvirle ayrı bir üstkurmaca düzlemi oluşturmakta, kendi üstkurmacasını katmerlendirmekte ve bu çalışmada başından beri baba-oğul ilişkisi aracılığıyla göstermeye çalışılan anlatıdaki bilinmezlik, döngü gibi kurmacanın kendisine dair unsurların altını çizmektedir.

Tüm bu analiz edilenlere ilaveten, romanda "-at" hecesini de içerisine alan bazı kelime oyunları baba-oğul ilişkisi, ilişkideki döngü ve dolayısıyla romanın üstkurmaca unsuruna oldukça örtülü bir şekilde dikkat çekildiği görülür ki bu bağlamda ilk olarak *Kuşlar Yasına Gider* romanındaki oğul isimlerinin oldukça manidar olduğunun belirtilmesi gerekir: Romanda anlatıcı karakterin adı verilmez; fakat anlatıcının kendisinden başka iki erkek kardeşi daha vardır: 'Suat' ve 'Nihat'. Romandaki her iki oğula da içerisinde '-at' hecesinin geçtiği bir isim verilmesi tesadüfi durmamaktadır; bu durum, bir bakıma 'at' motifinin baba-oğul meselesiyle bağlantılı olduğu savını kuvvetlendirir. Bu motifin başka simgesel kullanımları da bünyesine katarak baba-oğul ilişkisi ve dolayısıyla romanın kurgusu hakkında çıkarım yapmaya imkân tanınması durumu şu şekilde izah edilebilir: *Kuşlar Yasına Gider* romanında anlatıcı karakterin kızı Ayperi, babasına "bab" şeklinde bir kısaltmayla hitap eder. Ayrıca sokakta beslediği kedilere "Leke, Avcı ve Cu"

isimlerini koymuştur. Bir gün babasıyla kedileri beslerlerken babası, Ayperi'ye Cu'ya niçin bu ismi koyduğunu sorar ki kızının cevabı şu şekildedir: “Dikkatli bakamadin bab, dikkatli bakamadin, dedi başını iki yana sallayarak; bunun adı Boncuk'muş aslında, tamam mı? Sonra feci bir kaza geçirmiş ve kuyruğu dibinden kopmuş. Vücudu böyle eksilince adı da eksilmiş tabii, Boncuktan geriye sadece Cu kalmış” (Toptaş, 2018a, s. 113). Bu paralellikte ‘bab’ sözcüğündeki kısaltmanın da fiziksel bir eksikliğe işaret edebileceği düşünüldüğünde anlatıda akla tır kazası sonucu bacağını kaybeden anlatıcı karakterin babası Aziz bey gelmektedir.<sup>8</sup> Ancak anlatıda ‘bab’ hitabı Aziz bey için değil, oğlu için kullanılmaktadır. Dolayısıyla Ayperi'nin kendi babasına bu şekilde hitap etmesi, ama bir yandan da ‘bab’ sözcüğünün yukarıda açıklandığı üzere Aziz Bey'i niteleyebileceğinin düşünülmesi, oğulun babasının yerine geçmesinin simgesel bir işareti gibi okunabilir. Eksikliği çağrıştıran ‘bab’ sözcüğünün hem Aziz bey hem de oğlunu anıştırması -ikinci bölümde değinilen babalık ve erkeklik ilişkisinden de görüldüğü gibi- sağlıklı bir baba-oğul ilişkisi kurulamamasının hem baba hem de oğulun erkeklikle ilgili roller, kişilik gelişimi ve ebeveynlik davranışlarında bir sekte, aksama ve eksiklik oluşturacağına ifadesi, sembolü gibi de yorumlanabilir. Nitekim babanın ölüm döşeğindeyken sürekli olarak küçük yaşta kaybettiği ve iş sebebiyle cenaze merasimine dahi katılmadığı oğlu Suat'ın adını sayıklaması ancak her seferinde ‘Su-’ deyip kalması, devamını getirememesi de babanın eksik ebeveynlik davranışları, oğulla bütünleşememiş olmanın sancısı şeklinde aynı paralellikte yorumlanabilir: “Bir hafta sonra iyice kötüleşti babam, su kelimesinin dışında hiçbir şey söyleyemez oldu. . . . Fakat babam kendisine uzatılan suyu almıyordu çoğu kez, ağzına

---

<sup>8</sup> Deniz Polater de çalışmasında “Cu” ile “Aziz Bey” arasında bir kaza sonucu fiziksel bir yoksunluğa düşmeleri sebebiyle bir benzerlik olduğuna değinir; ancak o, bu meseleden hareketle, varoluşsal düzlemde, başka bir yoruma gider. Bu çalışma için bakınız: Deniz Polater “Kurmaya Hükmetmek: ‘Detay’dan ‘Öz’e Kuşlar Yasına Gider”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* 11/22 (2019), s. 51-52.

tutulduğunda içmiyor, başını kanırtarak istemiyorum işareti yapıyor, ardından da sarsıla sarsıla, birdenbire ağlamaya başlıyordu”(Toptaş, 2018a, s. 232). Görüldüğü üzere başlangıçta babanın su isteyip neden bu davranışı sergilediği anlaşılabilir. Bunu anlayan ve annesine açıklayan yine anlatıcı karakter olacaktır: “. . . babamın ağzından on defa su kelimesi çıkıyorsa, bunlardan birinde ya da ikisinde sahiden su istiyor bence. Geriye kalan sekizinde yahut dokuzunda Suat demeye çalışıyor. . . . Bu sebeple, su isteyip de ağladığında babama niye ağlıyorsun diye sorma hiç, olur mu?” (Toptaş, 2018a, s. 235). Bunun farkına varanın yine oğul olması oğulun da bu eksikliği hissedip bunun bilincinde olduğunun göstergesidir. O halde, yazarlıkla uğraşan anlatıcı karakter konumundaki oğulun bizatihi bilincinde olduğu babasıyla arasındaki bu tamamlanamamışlık, anlatıdaki tamamlanamamaya dair bir söz söyleyeceğinden Toptaş’ın yazınındaki yeniden üretim durumuyla ilişkilendirilebilir ki böylece yine baba-oğul ilişkisi ile üstkurmaca yapı arasında bir bağ kurulmuş olur.

*Kuşlar Yasına Gider* romanında at motifi etrafında gerçekleştirilen detaylı analizden görüldüğü üzere, at motifi somut anlamda gökyüzünün döngüsüyle ilişkilendirilip babanın oğul oğulun da baba yerine geçmesinin, kurgudaki döngüsellik simgesi olarak okunabilir. Ayrıca bu motif, ölüme aracılık eder biçimde ‘ecel atı’ şeklinde kullanımıyla baba-oğul arasındaki koşulsuz bağı gösteriyor gibi dursa da yer yer oğulla baba arasındaki mesafeli ilişkiyi düşündürmesiyle bu ilişki paralelinde Toptaş yazınındaki muğlaklığa işaret eder. Romanda baba-oğul ilişkisi içerisinde sentezlenerek dolaylı bir üstkurmaca unsuru olarak kullanılan bu motif, sadece atın hallerinin tasvir edildiği bir sahneyle de direkt olarak romanın nasıl kurulduğunu ifade eder şekilde kullanılmıştır, ki böylece at motifiyle dikkat çekilen üstkurmaca unsurun bir kez daha vurgulanarak katmerlendirildiği görülür.

### 3.4 Ayperi'nin rüyası

*Kuşlar Yasına Gider* ve *Sonsuzluğa Nokta* romanlarındaki baba-oğul ilişkisinin nasıl kurulduğu ve bu ilişkinin romanların üstkurmaca yapısına dâhil olması meselesi *Kuşlar Yasına Gider* romanındaki rüya sahnelerinden de görülebilir. Romanda, anlatıcı karakterin, oğul karakterinin kızı Ayperi, babasına gördüğü rüyayı anlatırken, aslında simgesel bir dille Toptaş'ın romanlarının kurgusu konusunda önemli ipuçları verir:

Bab, dedi bana doğru dönüp gözlerimin içine bakarak; biliyor musun, gördüğüm rüyada biz seninle büyük bir defterin içinde yürüyorduk. Öyle böyle değildi ama, defter çok büyüktü, çok... Biz de baba kız, habire yürüyorduk işte. Sonra işte böyle yürürken, bizim üstümüze aniden kocaman bir kalem düşmesin mi? (Toptaş, 2018a, s.42)

Ayperi ile babası, kocaman bir defterin içerisinde yürümekte oldukları rüyada üzerlerine düşen dev kalem fark ettikleri anda, altında kalmamak için kalem kollarıyla yakalayıp bu kalemle deftere çizdikleri dairenin oluşturduğu boşluktan çıkıverirler ve kendilerini bir gökkuşağının üzerinde bulurlar. Ayperi böylece defterin yüzeyinden kaçmayı başarıp kalemin altında kalmaktan kurtulduklarını söyler. Bununla beraber oğul ise kızıyla aynı fikirde değildir: Çizdikleri boşluk vasıtasıyla defterden dışarıya çıktıklarını zannetseler de düştükleri yer aslında defterin diğer sayfası da olabilir. Nitekim gökkuşağı, içerisinde tüm renkleri barındırdığından ve beyaz da tüm renklerin birleşimi olduğundan pekâlâ defterin diğer sayfasında olmaları da muhtemeldir.

Ayperi'nin bu rüyası Toptaş'ın romanlarının kurgusu paralelinde yorumlanabilir: Rüyadaki defterin, Toptaş'ın romanlarını simgelediği düşünüldüğünde, ilkin, 'defterden çıkıp tekrar deftere düşme'nin romanların döngüsel yapısına işaret ettiği söylenilebilir. Eğer rüyadaki defter, romanı

simgeliyorsa, kalem de romanın yazılmasını, yazma eylemini simgeler; o halde düşen kalemi yazarlık mesleğiyle uğraşan romanın anlatıcısı konumundaki babanın yakalaması anlaşılabilir; bununla birlikte oğulun kalemi, Ayperi'yle beraber yakalaması, bir diğer deyişle kalemi yakalayan bir kişinin daha olması bu kişinin okuyucu anlamına geldiği ve romanın okuyucuyla beraber yazıldığı anlamını taşır. Yazma edimine okurun da dâhil edilmesi, Roland Barthes'in yazılabilir metinlerini ve nihayetinde üstkurmacayı akla getirir.

Toptaş'ın romanlarının kurgusal yapısını yansıtan, üstkurmacasına işaret eden bu rüyayı, baba-oğul ilişkisi çerçevesinde değerlendirmek için, öncelikle Barthes'in 'yazılabilir metinler' kavramıyla ne ifade etmek istediğine ve yazılabilir metinlerin üstkurmacayla olan ilişkisine bakılması gerekir: Roland Barthes, anlatı yahut da metinlerin ilk çözümlenmeye başladığı zaman anlatıyı çözümleyenlerin, tıpkı bir budanın bir baklanın içinde görünenin tamamını gördüğü söylentisi gibi, her şeyi görme peşinde olduklarından bahseder. Yani bu anlatının nihai anlamına ulaşmak demektir. Bu yolda kullanılacak yöntem bir şema çıkarıp bu şemayı her anlatıya uygulamak, her anlatıyı bu şemanın süzgecinden geçirmek olacaktır. Bu yöntem anlatıyı kendiliği içerisine hapsedip onun tüketilmesini doğurur. Barthes'in anahtar kelimesi ise tüketim değil, üretim olacaktır. Barthes'in bu yöntem yerine sunduğu şudur: “. . . her metni bireyselliği içine değil, işleyişi içine yerleştirecek, daha sözüni bile etmeye başlamadan farklılığın sonsuz dizisine katacak, kurucu bir tiplemeden, bir değerlendirmeden geçireceğiz” (Barthes, 1990, s. 134). Buradaki değerlendirme aracı yazı olacaktır: “Değerlendirmenin bulduğu değer bu değerdir: bugün yazılabilen (yeniden yazılabilen): *yazılabilirlik*.” Dolayısıyla bu değerlendirme ölçüğünde “yazılabilir metin” doğacaktır. Bu metin okuyucunun pasif konumdan aktif konuma geçtiği her okumada metni tekrar yazdığı yahut da okuyucunun bu eylemine

fırsat veren metin olarak açıklanabilir. Buna karşılık yine bu değerlendirmeden doğan ‘okunabilir metin’ ise ‘ürün’ olmasıyla, tüketim niteliğiyle öne çıkacak ve çoğulculuk konusunda daha mütevazı kalacaktır ki bu tarz metinleri yine de farklılaştırma peşinden koşan Barthes’in bunun için önereceği pratik ise “yorumlama” olacaktır. (Barthes, 1990, s. 133-141)

Barthes’in anlatı için yaptığı bu tasnifi kabaca özetlendikten sonra, Toptaş’ın romanlarının hangi sınıfa girdiğini tahmin etmek zor değildir. Kuşkusuz ki yazılabilir anlatıyla özdeşleştirilebilecek Toptaş romanları bu anlatı tasnifinde listenin başında yer alır. Barthes’in yazılabilir metinler için olan söylediklerini, Toptaş’ın romanları kurgularıyla anlatmaktadır demek yanlış olmaz. Nitekim üstkurgu üzerine kafa yoran Currie, Barthes’in bu tasnifinden hareketle şunları söyler: “. . . modernist kurgu, kendi anlam üretim durumlarını ön plana çıkararak sadece kendine ait bir okumayı belirtmez; ayrıca okuma ve yazma süreçleri, okumanın başlı başına bir metin yaratma, bir yapı oluşturma ve anlama bunu aşılama süreci olduğu fikri ile birleştirilir” (2016, s. 53). Currie’nin burada modernist kurgu ile kast ettiği ‘yazılabilir metinler’dir. Dolayısıyla Currie, yazılabilir metinlerin içerisindeki üstkurmaca potansiyele işaret eder. Burada bir parantez açıp Ecevit’in Toptaş için “postmodern bir modernist” tanımını yaptığını belirtmek yerinde olacaktır. Yani Ecevit’in burada kast ettiği postmodernizme ait biçim ve kurgusallıkta eritilmiş “modernist/seçkin” bir süzgeçten de geçirilmiş, içerisinde “popülist”, harcıâlem eğilim bulundurmeyen metinlerdir. (Ecevit, 2012, s. 167-169) Dolayısıyla, Toptaş’ın romanlarının kurgusunun da bu bağlamda Currie’nin kast ettiği modernist kurguyla, yani yazılabilir metinlerle ve nihayetinde üstkurmaya örtüştüğü görülür.

*Sonsuzluğa Nokta ve Kuşlar Yasına Gider* romanlarındaki baba-oğul ilişkisi, Ayperi’nin rüyasındaki yazma edimi, Roland Barthes’in “yazılabilir metinler”

kavramı ve dolayısıyla üstkurmaca paralelinde düşünülduğünde şu değerlendirmeye varılabilir: Mahiyeti ve hatta babayla oğulun konumlarının dahi belli olmadığı ilişkiyle romanda okuma eyleminin anlam üretmenin ötesinde bir yazma süreci olduğu da gösterilerek okurla bir interaktiflik sağlanmıştır ki bu da üstkurmacaya denk düşer.

Bu durumu oğul bir de kendi rüyası aracılığıyla aktarır: Oğul rüyasında babasının yanına gitmek üzere Ankara'dan Denizli'ye doğru yola çıktığını görür. Ancak Denizli'ye vardığında babasını evde değil, hiç tahmin etmediği şekilde üzüm bağlarının içerisinde tek başına otururken bulur. Onu kucaklayıp eve götürmek ister; fakat kucağına aldığı sırada babası düşeyazar ve oğul bu korkuyla bağırıp sığrayarak uyanır. Eşi Seher'e rüyasını anlatan oğulun şu ifadeleri dikkat çekicidir: "Anlattıktan sonra, rüyadaki bazı sahneler hakkında yorum yapacak gibi de oldum ama tuttum kendimi, yapmadım. Yorum yapmaya kalkarsam Seher'in zekâsını hafife almış ve ona saygısızlık etmiş olurum diye düşündüm daha doğrusu" (Toptaş, 2018, s. 217). Burada anlatıcı karakterin rüyayla ilgili yorum yapmaktan kaçınıp rüyayı eşinin yorumuna bırakması, aslında bu romanı okuyucunun yorumuna bıraktığına işaret eder.

*Kuşlar Yasına Gider* ve *Sonsuzluğa Nokta* romanlarında okura düşen, baba-oğul ilişkisine dair üretilmiş anlamı tüketmek değil, tüketime hazır bir anlam olmadığını ve romanın nasıl kurgulanmaya çalışıldığını gördükten sonra, kalemi eline alıp baba-oğul ilişkisini kendisinin kurgulayıp yazmasıdır ki bu çalışmanın anlatmak istediği de budur.

## BÖLÜM 4

### SONUÇ

Bu tez, Hasan Ali Toptaş'ın *Kuşlar Yasına Gider* ve bu romana dâhil bir metin halkası olduğu tespit edilen *Sonsuzluğa Nokta* romanlarındaki baba-oğul ilişkisinin tematik bir seyir izlemekten çıkarak romanın kurgusunu ifşa eden yazınsal bir araca dönüşüp nihayetinde üstkurmaya eklenmesi serüvenini göstermeyi amaçlamıştır.

Giriş, iki ana gövde ve sonuç olmak üzere dört bölümden müteşekkil çalışmanın 'Giriş' kısmında, ilkin, *Sonsuzluğa Nokta* romanının *Kuşlar Yasına Gider* romanının bünyesine dâhil bir metin halkası olduğu tespitine nasıl varıldığı izah edilmiştir: İki romana da yapılan yakın okumada, romanlar arasında kimi karakter özdeşlikleri ve yer yer mekânsal ortaklıklara rastlanılmış, ki bu gibi ipuçlarının izi sürülerek *Kuşlar Yasına Gider* romanında adı verilmeyen oğul karakterinin *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki oğul karakteri Bedran olduğu ve yine *Sonsuzluğa Nokta* romanında adı verilmeyen baba karakterinin de *Kuşlar Yasına Gider* romanındaki Aziz Bey olduğu ihtimali üzerinde durulmuş, dolayısıyla baba-oğul ilişkisi çerçevesinde iki romanın bir bütün olarak değerlendirilebileceği sonucuna varılmıştır.

Bu bölümde, daha sonra, üstkurmaya kavramı ve söz konusu iki romandaki baba-oğul ilişkisinin üstkurmaya nasıl bağlantılandığı izah olunmuştur: Patricia Waugh'un üstkurmaya tanımından, üstkurmaya romanın kendi kuruluşuna, kurgusuna dikkatleri çektiği ve Heisenberg'in belirsizlik ilkesiyle arasında kopmaz bir bağ olduğu görülmüştür. Bu paralellikte, *Sonsuzluğa Nokta* ve *Kuşlar Yasına Gider* romanlarındaki baba-oğul ilişkisinin mahiyetinin ve dahi babayla oğulun

konumlarının da belirsiz olduğu ve bu ilişkinin, aynı zamanda kurgu olduğuna işaret edilen romanların nasıl kurulduğunu ortaya koyar şekilde sunulduğu göz önüne alındığında, romanların üstkurmaca yapısına eklemlendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Yine bu bölümde, *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki baba-oğul ilişkisinin belirsizliğinin bu ilişkinin büyük ölçüde analepsislerle aktarılmasından kaynaklandığı ifade edilmiştir: Nitekim geçmişteki yaşantıyı yaşandığı şekliyle hatırlamak mümkün değildir, anı her hatırlamada değişime uğrar; çünkü anı, içerisinde bulunan anın etkisiyle geçmişe dönük yapılan zihinsel bir inşadır. Dolayısıyla, *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki baba-oğul ilişkisi açıklanırken, bellek kuramı yahut da hafıza teorisi çerçevesinde değerlendirilen ‘anın zihinde oluşumuna ilişkin bilişsel süreç’ ve Proust’un hafızaya ilişkin hipotezinden de faydalanma yoluna gidilmiştir. Nitekim *Sonsuzluğa Nokta* ve *Kayıp Zaman* romanları arasında hafızanın kullanımı açısından bir koşutluğun söz konusu olduğu görülmüştür. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta her iki romandaki anlatıcının hatırlayışlar üzerine kurulu ilgili romanlarında analepsis tekniğiyle bir ortaklık geliştirmelerine rağmen, bu tekniği kullanım amaçlarında farklılaştıklarıdır: *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki anlatıcı karakter Bedran’ın amacı, *Kayıp Zaman* romanının anlatıcısı gibi geçmişteki kayıp yaşantıyı, hakikati ele geçirmek değildir; aksine o, romanın gerçekliğinde baba-oğul ilişkisini, bireylerin iç dünyasını yansıtan bir tema olarak sunmaktan kaçınmak ve bu ilişkiyi, romanın üstkurgusunu kurmaya malzeme kılacak belirsizliği yaratmak için analepsis tekniğine başvurmuştur.

*Sonsuzluğa Nokta* romanındaki bu analepsisler aracılığıyla aktarılan baba-oğul ilişkisi bu çalışmanın Noktanın Sonsuzluğu adlı ikinci bölümde, ‘Kayıp Tabancanın Peşinde’, ‘Romana Sinen Koku: Egzoz Dumanı’ ve ‘Boşluğa Tutunan Oğul’ başlıklarında çeşitli motifler etrafında detaylı olarak analiz edilmiştir. Bu

analizde, romandaki baba-oğul ilişkisinin doğasına dair bir çetrefillik yaratmak için, birinci tekil anlatıcı, oğul tarafından aktarılan geçmiş yaşantının babanın aleyhinden lehine, lehinden aleyhine olacak şekilde mütemadiyen değiştirip dönüştürülerek gerçekliğin perdelendiği gösterilmiştir. Bu şekilde motifler etrafında, babayla oğulun bireysel iletişimlerine dayanarak yapılan analizden sonra, ‘Kalabalıklar İçerisinde Babalık Temsili’ başlığındaysa babanın herhangi bir toplulukta oğluyla kurduğu etkileşimi tasvir eden analepsisler mercek altına alınmıştır. Babalık rolüyle kalabalık bir grup karşısında sahneye çıkan bir baba temsili söz konusu olduğunda, baba-oğul ilişkisinin mahiyetine dair söz söyleyebilmek için ‘babalık’ ile ‘erkeklik’ kavramlarının ifade ettiklerinin ve bu kavramların birbiriyle ilişkisinin de göz önünde bulundurulması gerektiği düşünülmüştür. Bunun için Pleck’in geliştirdiği ‘Babalık ve Erkeklik Modeli’nden yararlanma yoluna gidilmiştir: Bu modele göre aynı zamanda toplumsal bir statü anlamına gelen babalık rolü, babanın erkekliğini de pekiştirici hüviyettir. Bu bağlamda, *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki analepsislerde de babanın oğula karşı olan sevecen tutumunun, oğluna karşı beslediği babalık sevgisinden mi yahut da toplumsal statüsünü ve erkekliğini güçlendiren babalık rolüne duyduğu sevgiden mi kaynaklandığının tespit edilemeyeceği bir ikilem oluşturularak yine ilişkinin mahiyetinin müphem bırakıldığı görülmüştür.

*Sonsuzluğa Nokta* romanının analiz edildiği bu ikinci bölümde, son olarak ‘Baba-Oğul İlişkisini Anne Dolayısıyla Tanımlamak’ başlığında, babayla oğul arasındaki ilişki, Oidipus kuramı perspektifinden, oğulun annesine duyduğu yakınlık üzerinden incelenmiştir; nitekim bu kuramın iddia ettiğine göre, oğulun annesine sahip olma arzusunun altında yatan neden, babasıyla çocukluğunda özdeşleşemeyip Oidipus evresini sağlıklı bir şekilde geçirememesidir. Ancak romanda, anneye ilişkiyi aktaran analepsislerde de annenin lehinden aleyhine yapılan dönüşler söz

konusu olduğu için oğulun anneye yakınlık duyup duymadığı bilinemediğinden bu perspektiften de baba-oğul ilişkisinin mahiyetinin tanımlanamadığı gösterilmiştir.

Çalışmanın “Baba Kim? Oğul Kim?” adlı üçüncü bölümünde *Kuşlar Yasına Gider* romanındaki baba-oğul ilişkisi, tıpkı hemen önceki bölümde olduğu gibi, motifler aracılığıyla, ‘Gölgeden Kaçarken Gölgeye Sığınmak’ ve ‘Gök Kubbeyle Ulaşan At’ başlıkları altında analiz edilmiş ve anlatma zamanıyla vaka zamanının hemen her zaman aynı olduğu bu romanda ilişkinin yine müphem kaldığı ve anlatıcı karakter oğul tarafından babayla oğulun konumları arasında bir yer değiştirme, döngü durumunun meydana getirilerek kimin baba kimin de oğul olduğunun dahi anlaşılabilmesiyle müphemliğin katmerlendiği gösterilmiştir. Yine bu bölümde, ‘Ayperî’nin Rüyası’ başlığında da *Kuşlar Yasına Gider* ve *Sonsuzluğa Nokta* romanlarının kurgusu, rüya sahnesi paralelinde yorumlanarak bu romanların Roland Barthes’in ‘yazılabilir metinler’ olarak adlandırdığı kategoriye nasıl dâhil olduğu ve ‘yazma edimi’ paralelinde romanlardaki baba-oğul meselesinin üstkurmacayla nasıl ilişkilendiği gösterilmiştir.

Sonuç olarak, bu tez çalışmasında Hasan Ali Toptaş’ın *Kuşlar Yasına Gider* ve *Sonsuzluğa Nokta* romanlarındaki baba-oğul ilişkisinin temsilinin yazınsal imaları tartışılarak bu ilişkinin nasıl romanın üstkurmacasına hizmet eden bir araç haline geldiği izah olunmuştur. Söz konusu bu iki romanda, yazar-anlatıcı, baba-oğul ilişkisinin romanlarda idealize edilme yahut da çatışma şeklinde sunulmasına ilişkin yerleşik algıyı alt üst edip romanlardaki babayla oğul arasındaki iletişim ve etkileşimi müphemliğin zemininde her defasında yıkıp yeniden kurarak bu ilişki vasıtasıyla romanın bir inşa süreci olduğuna işaret eder. Okuyucuyu romanın yazım sürecine ortak olmaya davet eden bu tavır, üstkurmacaya denk düşer ki bu çağrıya kulak veren okur, edilgen konumundan çıkarak yazarlığa soyunacaktır.

## UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

This thesis examines the representation of the father-son relationship and its function in the novels *Sonsuzluğa Nokta* (1993) and *Kuşlar Yasına Gider* (2016) by Hasan Ali Toptaş. These two novels were considered as a whole because *Sonsuzluğa Nokta* appears to be a part of narrative found in *Kuşlar Yasına Gider*. In the present study, it is claimed that the father-son relationship in the aforementioned novels was not only a simple thematic element but also a literary strategy associated with the creation of metafictional narrative in Toptaş's fiction.

In the first part of the study, the reason why *Kuşlar Yasına Gider* and *Sonsuzluğa Nokta* can be read as a single narrative was explained. Then, in order to be able to make an association between father-son relationship and the creation of metafiction in novels, the concept metafiction was elaborated based on Patricia Waugh's conceptualization. Waugh defines metafiction as "fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality" (1993, s.

2). Also, metafiction is closely related to Heisenberg's uncertainty principle. Thus, these points emphasized by Waugh are overlapped with the father-son relationship in these novels because the nature of the relationship between the father and the son is not obvious in the novels *Kuşlar Yasına Gider* and *Sonsuzluğa Nokta* in which the author uses the creation of ambiguity in the complicated father-son relationship to construct a self-conscious narrative.

In the second chapter, the father-son relationship in the novel *Sonsuzluğa Nokta* has been analyzed within the framework 'memory theory', through motifs

such as ‘car exhaust’, ‘void’, ‘missing gun’ and various scenes. The representation of father-son relationship in the novel *Sonsuzluğa Nokta* through the use of analepsis gives birth to ambiguity due to the fact that the nature of this relationship is perpetually reversed from pro to con, and vice versa by the narrator. In this sense, the ambiguity in the relationship between the father and the son triggers the re-production of this relationship in the novel *Sonsuzluğa Nokta* and consequently, the ‘rewriting process’ in this novel contributes to the creation of metafiction. In this chapter, under the title of ‘The Representation of Fatherhood in a Crowd of People’, the analepsis depicting the interaction between the father and the son in a community are analyzed and also in this analysis, the connection between ‘fatherhood and masculinity’ is also taken into consideration because of the fact that the role of fatherhood is one of the most important factors which strengthen father’s masculinity and social status. In the novel *Sonsuzluğa Nokta*, the source of loving behavior of the father towards his son cannot be known. As a matter of fact, these behaviors may arise from the father’s love for his son or from the father’s desire to reinforce his own masculinity, in other words, the father’s selfish attitude. In this context, it is possible to say that the relationship between the father and his son remains on intricate/complex level. In the section titled “Defining the Father-Son Relationship Through the Mother”, this relationship is also tried to be defined through Oedipus Theory which basically means the desire of the son for the mother. However, the son character Bedran, who is also the narrator of the novel, reverses the nature of his relationship with his mother from pro to con through the use of analepsis. For this reason, the mother-son relationship becomes unclear. Ultimately, the relationship between the father and his son cannot be defined too.

As seen above, the use of analepsies especially the representation of father-son relationship in Toptaş's novels especially play a significant role in creation ambiguity. This strategy allows the author to produce a narrative that the characters of the novel do not fully remember their past experiences fully, also contributing to the construction of a fragmented fictional structure. The characters' recollection of the past events described in these novels also serve for Toptaş to link his narratives with Marcel Proust's use of memory in his fiction.

The relationship between father and son is again complex in the novel *Kuşlar Yasına Gider* in which event time and narration time are always almost the same. In addition, the novel constantly changes the roles of father and son, also showing the reader the complexity of the father-son relationship in society. The third chapter illustrates this complicated nature of father-son relationship in the novel *Kuşlar Yasına Gider* has been shown through the use of motifs, such as 'horse' and 'shadow'. In the section titled 'Ayperi's Dream', it is determined that this dream gives insights into our understanding the creation of metafictional narrative in the novels *Kuşlar yasına Gider* and *Sonsuzluğa Nokta* through the symbols in the dream such as 'pencil', 'notebook' and 'rainbow'.

Finally, as shown throughout this thesis, contrary to the general assumption that there is a strong bond or deep conflict between father and son in Hasan Ali Toptaş's novels *Kuşlar Yasına Gider* and *Sonsuzluğa Nokta*. Instead, they continually underline the complexity of this relationship through the creation of ambiguity both in terms of as a theme and narrative strategy.

## KAYNAKÇA

- Alan, S. ve Tüylüoğlu K. (2018). Hasan Ali Toptaş'ın *Kuşlar Yasına Gider* Romanında Baba Figürü. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 45, 129-139.
- Aslan, P. (2004). *Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında 'Arayış'ın Postmodern Yüzü* (yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Barthes, R. (1990). *S/Z, Yazı ve Yorum: Roland Barthes'tan Seçme Yazılar* içinde. (haz. ve çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Metis Yayınları, 1990.
- Beck A. T., Emery G. (2006). *Anksiyete Bozuklukları ve Fobiler*. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Beckett, S. (2012). *Proust*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (2012). Proust İmgesi, *Son Bakışta Aşk* içinde. Orhan Koçak (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bolak Boratav H., Okman Fişek G. ve Ziya H.E. (2017). *Erkekliğin Türkiye Halleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Chavannes, E., (1895-1905). *Les mémoires historiques de Se-Ma-Ts'ien*. Paris: Ernest Leroux.
- Currie, M. (2016). Üstkurğu Tanımlar ve Uç Örnekler, *Üstkurğu/Üstkurmaca Üzerine* içinde. (der. ve çev. Aytaç Ören). Ankara: Hece Yayınları.
- Çaldak, Mustafa. (2013). *Hasan Ali Toptaş Romanlarının Psikanalitik Çözümlemesi* (yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ebulgazi Bahadır Han. (1871-1874). *Historie des Mogols et des Tatares (Şecere-i Türk)*. (ed. ve çev. Baron Desmaisons). St. Petersburg: Imprimerie de l'Académie Impériale des sciences.
- Ecevit, Y. (2013). *Kurmaca Bir Dünyadan*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2012). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erkol, Ç.G. (2010). Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında İktidar ve Gölgesiz Erkek, *Efendime Söyleyeyim: Hasan Ali Toptaş Kitabı* içinde. Mesut Varlık (haz.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fişek, G. O. (1991). A Cross-cultural Examination of Proximity and Hierarchy as Dimensions of Family Structure, *Family Process*, 30, s. 121-133.

- Genette, G. (2011). *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme* (çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Kıray, M. (1976). Changing Roles of Mothers: Changing Intra-Family Relations in a Turkish Town, *Mediterranean Family Structures* içinde. John G. Peristiany (der.). Londra: Cambridge University Press.
- Lehrer, J. (2009). *Proust Bir Sinirbilimciydi* (çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Levine, P.A. (2019) *Travma ve Anı: Zihin ve Bedende Yaşayan Geçmişin İzini Sürmek, Travmatik Anıyı Anlamak Ve Onunla Çalışmak İçin Pratik Bir Rehber*. İstanbul: Butik Yayıncılık.
- Martin K. ve diğerleri. (1997). Synapse-Specific, Long-Term Facilitation of Aplysia Sensory to Motor Synapses: A Function for Local Protein Synthesis in Memory Storage. *Cell*, 91, 927-38.
- Ögel, B. (2014). *Türk Mitolojisi*. 2. Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Önder, A.(2017). Kuşlar Yasına Gider Romanında Postmodernizmle Geleneğin Buluşması. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*, Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, 99-111.
- Özarpınar, Yılmaz. (2009). *Hafıza*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Özkan, A. (2011). *Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında Çocuk Algısı* (yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pleck, J. H. (2010). Fatherhood and Masculinity, *The Role Of The Father In Child Development* içinde. Michael. E. Lamb (ed.). United States of America: Wiley.
- Polater, Deniz. (2019). Kurmacaya Hükmekmek: 'Detay'dan 'Öz'e Kuşlar Yasına Gider, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 11(22), 25-54.
- Proust, M. (2000) *Kayıp Zamanın İzinde: Swann'ların Tarafı*. (çev. Roza Hakmen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Proust, M. (2001). *Kayıp Zamanın İzinde: Yakalanan Zaman*. (çev. Roza Hakmen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Przyluski, J. (1937). Nouveaux aspects de l'histoire des Scythes, *Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 3-4, ayrı baskı, 1-30.
- Rifat, Mehmet. (2015). *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Roux, J.P. (2011). *Eski Türk Mitolojisi*. (çev. Musa Yaşar Sağlam). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

- Roux, J.P. (2005). *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*. (çev. Prof. Aykut Kazancıgil ve Lale Arslan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sancar, Serpil. (2009). *Erkeklik İmkansız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sefer, N. (2007). *Parental Presentations in Late Adolescence* (yayımlanmamış yüksek lisans tezi) Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Seçkin, K. B. (1996). *A Narrative Analysis of the Construction of Self in a Group of Turkish University Undergraduates: A Self Amidst Tradition and Change* (yayımlanmamış yüksek lisans tezi) Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sandschjew, G. (1927-1928). Weltanschauung und Schamanismus der Alaren-Burjaten, *Anthropos*, 22, 576-613, 933-955; 23, 538-560, 967-986.
- Si, K., Kandel E., Lindquist, S. (2003). A Neuronal Isoform of the Aplysia CPEB Has Prion-Like Properties, *Cell*, 115, 879-91.
- Silverstein, L.B. ve Auerbach, C.F. 1999). Deconstructing the essential father, *American Psychologist*, 54, 397-407.
- Sunar, D., Fişek G. O. (2005) Contemporary Turkish Families, *Families in Global Perspective* içinde. Jaipaul L. Roopnarine ve Uwe P. Gieler (der.). Boston: Pearson/Allyn ve Bacon.
- Tekin, Mehmet. (2015) *Roman Sanatı: Romanın Unsurları 1*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Toptaş, H.A. (2014). *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız: Söyleşiler Kitabı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toptaş, H.A. (2017). *Harfler ve Notalar*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Toptaş, H.A. (2018a). *Kuşlar Yasına Gider*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H.A. (2018b). *Sonsuzluğa Nokta*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Tura, S.M. (2010) *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Türker, E. (2009). *Hasan Ali Toptaş Romanlarında 'Belirsizliğin Bilgeliği': Bir Okuma Önerisi* (yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uçkıran, U. (2019). *Hasan Ali Toptaş'ın Eserlerinde Hegemonik Erkeklik Karşısında Tutunamayan Erkeklik* (yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Üstünel, A.Ö. (2010) *Türk Gençlerinde Anne ve Baba ile Kurulan Özdeşimin Erkek Benliğinin Oluşumundaki Rolü*, (Sözel Bildiri), 7. Türk-Alman Psikiyatri Kongresi, 21-25 Eylül, Berlin.

Uyar, Turgut. (1970). *Divan*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Waugh, P. (2016). Üstkurgu Nedir? Neden İnsanlar Üstkurgu Hakkında Böylesi Kötü Şeyler Söylüyorlar?, *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine* içinde. Aytaç Ören (der. ve çev.) Ankara: Hece Yayınları.

Waugh, P. (1993) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Routledge Publishing.