



T.C.
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ESERLERİNDE ANLATI TİPOLOJİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sıraç AY

Danışman

Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT

Nevşehir

Ağustos 2020

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Sıraç AY



TEZ YAZIM KILAVUZUNA UYGUNLUK

“Hasan Ali Toptaş’ın Eserlerinde Anlatı Tipolojisi” adlı Yüksek Lisans Tezi Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu’na uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan
Sıraç AY

Danışman
Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Başkanı
Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL

KABUL VE ONAY SAYFASI

Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT danışmanlığında Sıraç AY tarafından hazırlanan “Hasan Ali Toptaş’ın Eserlerinde Anlatı Tipolojisi” adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

...../...../.....

JÜRİ İMZA

Danışman :.....

Üye :.....

Üye :.....

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun/...../..... tarih ve sayılı Kararı ile onaylanmıştır.

...../...../.....

.....
Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

Sadece bu çalışmada değil şimdiye kadar yaptığım her çalışma ve sunumlarda desteğini benden hiç esirgemeyen kendisine ne zaman danışsam bana değerli vaktini ayırıp büyük bir özenle ilgilenen sadece çalışma hayatımda değil sosyal hayatımda da bir dost, bir abi olarak elinden gelenin fazlasını yapan güler yüzü, samimiyeti ve pozitif enerjisi ile bu yolda çok başarılı olacağımıza inandığım akıl hocam kıymetli Şamil YEŞİLYURT'a teşekkürlerimi en içten dileklerimle iletirim.

Sıraç AY

Nevşehir, Ağustos 2020

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ESERLERİNDE ANLATI TİPOLOJİSİ

Sıraç AY

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans, Temmuz 2020
Danışman: Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT

ÖZET

Anlatı, var olduğundan bu yana insanlar arasındaki temel iletişim unsuru olma görevindedir. Bu iletişimin edebî metinlerde varoluş süreci uzun yıllar alır. Anlatı, süreç ve kelime olarak uzun bir geçmişe dayansa da ilk olarak 1969 yılında Tzvetan Todorov tarafından kullanılan “anlatıbilim” terimi ile belirli bir kuram ışığında aydınlatılır. Daha sonra disiplinlerarası niteliklerde de kullanılarak birçok alanda yayılım gösterir. Anlatı, bütünleştiği anlatıcı ile hayat bulur ve anlatıcının sesinden doğar. Bu durumda anlatı ve anlatıcı arasındaki ilişki yadsınamaz. Bu ikili ilişkinin bel kemiğini oluşturan olay örgüsü de anlatıcının sesine eklenerek anlatısal bir söylem oluşturur. Genette, anlatının bu söylem tarzına 1972 yılında yazdığı *Anlatının Söylemi* isimli kitapla açıklık getirir. İçinde anlatıbilime dair birçok açıklayıcı bilgi ve yöntem barındıran bu kitap, anlatıbilimin temel kaynakları arasında yerini alır. Bu hususta, eserlerinde çok sesliliğe yer veren, özellikle seçtiği kelimeler, dil ve üslubuyla eserlerindeki devingenliği sağlayan, yirmi birinci yüzyılın postmodernist yazarlarından biri olarak tanımlanan Hasan Ali Toptaş'ın eserleri, anlatıbilim ışığında aydınlatılması gereken metinlerdir. Bu sebeple, bu tezde Genette'in anlatıbilim temelinde önemle vurguladığı terimler ve analizler, Toptaş'ın eserlerinde saptandı. Öncelikle başlangıç ve bitiş durumu tespit edilen tüm eserler, vaka halkalarına ayrılarak olay örgüleri meydana çıkarıldı, daha sonra ise anlatının temel unsuru olan zaman ile harmanlandı. Anlatının temel yapısı esas alınarak hazırlanan bu çalışmada öncelikli amaç, anlatının tüm yönleriyle okuyucuya aktarılması ve anlatı-anlatıcı-okuyucu üçgenindeki mesafenin saptanarak farklı bakış açıları ile bilim dünyasının aydınlatılmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Anlatı, anlatıbilim, tipoloji, Hasan Ali Toptaş.

NARRATIVE TYPOLOGY IN HASAN ALİ TOPTAŞ'S WORKS

Sıraç AY

Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Social Sciences Institute Department of
Turkish Language and Literature, Master Degree, July, 2020
Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Şamil YEŞİLYURT

ABSTRACT

The narrative has been the primary communication element among people since its existence. The process of existence of this communication in literary texts takes many years. Although the narrative is based on a long history in terms of process and vocabulary, it is first illuminated in the light of a certain theory with the term “narratology” used by Tzvetan Todorov in 1969. It then spreads in many areas, using interdisciplinary qualities. The narrative comes to life with the narrator it is integrated into and is born from the voice of narrator. In this case, the relationship between the narrator cannot be denied. The plot that forms the backbone of this bilateral relationship is added to the narrator’s voice and creates a narrative discourse. Genette clarifies this discourse with the book *The Narrative Discourse* which he wrote in 1972. This book, which contains many explanatory and methods about narratology, is among the main sources of narratology. In this regard, the works of Hasan Ali Toptaş, who is defined as one of the postmodernist writers of the twenty-first century, which contains polyphony in his works, especially with his chosen words, language and style, are the texts that should be illuminated in the light of narrative. For his reason, in this thesis, the terms and analyzes applied by Genette on the basis of narratology were determined in the works of Toptaş. First of all, all the works whose beginning and ending status were determined were separated into case rings and event plots were uncovered, and then blended with the main element of the narrative. The primary purpose of this study, which is prepared based on the basic structure of the narrative, to convey the narrative to the reader in all aspect and to illuminate the world of science with different perspectives by determining the distance in the narrative-narrator-reader triangle.

Keywords: Narration, narratology, typology, Hasan Ali Toptaş.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
TEZ YAZIM KILAVUZUNA UYGUNLUK	iii
KABUL VE ONAY SAYFASI	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR VE SİMGELER	x
TABLolar ve ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ESERLERİNDE ANLATI EVRENİ

1.1. Anlatı.....	7
1.1.1. Anlatının Evreleri.....	8
1.1.1.1. Başlangıç Durumu.....	10
1.1.1.2. Bitiş Durumu.....	46
1.2. Anlatı Kipleri	63
1.2.1. Olay Anlatıları.....	65
1.2.2. Dolaylı Anlatım.....	67
1.2.3. Serbest Dolaylı Anlatım.....	68
1.2.4. Dolaysız Konuşma	70
1.3. Anlatı Düzeyleri	73
1.3.1. Ekstradiegetik Anlatı.....	75
1.3.2. İntradiegetik Anlatı	75
1.3.3. Metadiegetik Anlatı.....	76
3.4. Metalepsis	83

İKİNCİ BÖLÜM

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ESERLERİNDE SES, PERSPEKTİF VE RİTİM

2.1. Anlatıcı ve Türleri	85
2.1.1. Anlatıya Dâhil Olma Durumuna Göre Anlatıcılar	86

2.1.2. Dış Anlatıcılı (Heterodiegetik Anlatı).....	87
2.1.3. İç Anlatıcılı (Homodiegetik Anlatı)	88
2.2. Anlatıcının Görevleri	91
2.2.1. Hikâye Etme Görevi.....	92
2.2.2. Yönetim Görevi.....	92
2.2.3. İletişim Görevi	94
2.2.4. Tanıklık Görevi	95
2.2.5. Eğitcilik Görevi.....	96
2.3. Bakış Açısı ve Türleri (Anlatı Perspektifi)	97
2.3.1. Sıfır Odaklanma	98
2.3.2. İç Odaklanma	99
2.3.3. Dış Odaklanma.....	100
2.4. Anlatısal Metinlerdeki Farklı Zamansallıklar	101
2.4.1. Öykü Zamanı ve Öyküleme Zamanı Arasındaki Zamansal İlişkiler	101
2.4.2. Öykü Zamanı ve Anlatı Zamanı Arasındaki Zamansal İlişkiler	106
2.4.3. Zamansal Çarpıtmalar (Düzen)	107
2.4.4. Zamansal Mesafe (Süre)	109
2.4.4.1. Duraklama	110
2.4.4.2. Sahne	112
2.4.4.3. Eksilti	114
2.4.4.4. Özet	116
2.4.5. Zamanın ve Anlatının Ritmi (Sıklık)	119
2.4.5.1. Tekil Anlatım	120
2.4.5.2. Tekrarlı Anlatım.....	121
2.4.5.3. Toplu Anlatım	123
SONUÇ.....	126
KAYNAKÇA	132
ÖZGEÇMİŞ.....	136

KISALTMALAR VE SİMGELER

Akt. : aktaran

Çev. : çeviri

Edt. : editör

s. : sayfa sayısı

S. : sayı

V.H. : vak'a halkası

TABLolar ve ŞEKİL LİSTESİ

Tablo 1. <i>Sonsuzluğa Nokta</i> ’nın anlatı düzeyleri:.....	77
Tablo 2. <i>Gölgesizler</i> ’in anlatı düzeyleri	78
Tablo 3. <i>Kayıp Hayaller Kitabı</i> ’nın anlatı düzeyleri.....	79
Tablo 4. <i>Ben Bir Gürgen Dalıyım</i> ’ın anlatı düzeyleri	80
Tablo 5. <i>Uykuların Doğusu</i> ’nun anlatı düzeyleri	81
Tablo 6. <i>Heba</i> ’nın anlatı düzeyleri.....	82
Tablo 7. <i>Kuşlar Yasına Gider</i> ’in anlatı düzeyleri	82
Tablo 8. Toptaş’ın eserlerinde anlatıcının görevleri	127
Tablo 9. Toptaş’ın eserlerinde odaklanmalar	129
Şekil 1. Zaman Farkı (Dumantepe, 2018:234).....	107

GİRİŞ

Anlatı, devamlılığını ve bütünlüğünü kaybetmeden yüzyıllar boyunca insanların önemli öğreti ve estetik gereksinimlerini karşılayan bir yapıdır. Temelde yazılı ve sözlü olarak tasnif edilse bile bir ya da birden çok olayı temsil eder. Sadece bir olayı aktarmakla kalmayıp onu sorgular, belirli bir çerçeveye yerleştirir ve ona farklı yorumlar getirir. Aynı zamanda, vaka halkalarına uygulanan nedenselliğe dayanır ve böylece birçok tekniği de bünyesinde barındırır. Bu tekniklerle birlikte ortaya çıkan estetik doku, anlatıya edebîlik değeri kazandırır. İnsanoğlunun hayal gücüne erişmek için bir araç olarak da kullanılabilen anlatılar, dünyayı keşfetmek için güzel ipuçları sunar. Anlatının ortaya çıkmasıyla birlikte insanlar arasındaki iletişim ana hatları meydana gelir. Kökenlerine bakıldığında anlatının Platon ve Aritoteles'e kadar uzandığı görülür. Platon'un *Devlet*'inde "mimesis" ve "diegesis" olarak ayrılan anlatı kipleri, ondan sonra gelen tüm anlatıları etkiler. Günümüzde de edebî tasniflerin hâlâ "göstermeye bağlı edebî metinler" ve "anlatmaya bağlı edebî metinler" şeklinde sınıflandırılması bu duruma örnek teşkil eder.

Genette, anlatı sözcüğünün taşıdığı muğlaklığın önemsenmeden hatta farkına bile varılmadan kullanıldığını, anlatıbilimde karşılaşılan zorlukların da bu kargaşadan kaynaklandığını dile getirir (2011: 13). Bu kargaşayı, açıklamak için de üç farklı anlayışa dikkat çeker. Buna göre anlatı, ilk anlamıyla "...anlatı bildirimini, bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da yazılı söylemi ifade eder." (Genette, 2011: 13). Gösterilen ya da anlatısal içerik için de kullanılan bu anlam, yazılı ve sözlü söylemi ifade ettiğinden aslında söylemin kendisidir. Dervişcemaloğlu, bu durumu "...metin ya da sözce anlatı..." olarak adlandırır. (2014: 55).

Genette, anlatının ikinci anlamını, “...anlatı analizi, kendi içinde ele alınan bir eylemler ve durumlar bütünlüğünü, bu bütünlüğün bilgisinin bize erişmesini sağlayan dilsel ya da diğer araçları bir yana bırakarak incelemek anlamına gelir.” (2011:13) diyerek adlandırır. Bu durum anlatıcının anlatısında anlattığı öyküdür. Çünkü söylemin konularını oluşturan olaylara belirli göndermelerde bulunur.

Anlatının üçüncü anlamı, “...yine bir olaya göndermede bulunur, fakat bu kez nakledilen olaya değil, birilerinin bir şeyleri nakletmesiyle meydana gelen olaya göndermedir bu: Başka bir deyişle, anlatılama edimi kendi içinde ele alınır.” (Genette, 2011:13). Eylemin gerçekleştiği gerçek ya da kurmaca tüm durumlar için kullanılır. Genette, anlatının bu üç anlamından yola çıkarak belirli terimler kullanmayı önerir:

“...karışıklıktan ve semantik zorluklardan kaçınmak için derhal yola koyularak, anlatısal gerçekliğin bu üç veçhesinin her birini tek anlamlı terimlerle karşılamalıyız. Terim tercihlerimin arkasındaki bariz nedenler üzerinde durmaksızın, gösterilen ya da anlatısal içerik için hikâye sözcüğünü (bu anlatı içeriği, belirli bir durumda, dramatik yoğunluk ya da hadise tamlığı bakımından düşük olsa bile), gösteren, bildirim, söylem ya da bizzat anlatı metni için anlatı sözcüğünü ve anlatısal eylem üretimi, hatta bu kapsamı genişletirsek, eylemin gerçekleştiği gerçek ya da kurmaca tüm durumlar için ise anlatılama sözcüğünü kullanmayı teklif ediyorum.” (2011: 15).

Bu yaklaşım sonucunda Genette, bir anlatı metnini hikâye, anlatı ve anlatılama olmak üzere üç farklı aşamaya ayırarak inceler. Fakat terminoloji açısından daha çok kullanıldığı gerekçesiyle bu çalışmada; hikâye, anlatı ve anlatılama terimleri yerine öykü, anlatı ve öyküleme terimleri kullanılacaktır.

Genette’in yaklaşımıyla, anlatı söylemi analizinin esasını oluşturan “Zaman”, “Kip” ve “Ses” kategorileri, yukarıda bahsedilen anlatının üç farklı anlamı arasındaki ilişkilerin farklı düzeylerde incelenmesidir. Anlatı ile öykü arasındaki zamansal ilişkileri “Zaman” ve “Kip” kategorileri kapsarken öyküleme ya da anlatılama ile ilgili olanları “Ses” kategorisi kapsar. Öykü, anlatı ve öyküleme kavramları arasındaki ilişkiler anlatı metinlerinde farklı zamansallıklar yaratır. Bu sebeple, Genette’in anlatı söylemi analizinden yani “anlatı ile öykü”, “anlatı ile öyküleme”, “öykü ile öyküleme” ilişkileri üzerinden yola çıkılarak anlatı metinleri öykü zamanı,

anlatı zamanı ve öyküleme zamanı olarak incelenmelidir.

Türk edebiyatının postmodernist ve çağdaş olarak nitelendirilen yazarlarından Hasan Ali Toptaş, ilk öyküsünü 1983 yılında “Bayram Şekeri” adıyla *Denizli* gazetesinde yayımlar. 1987 yılında ise o güne kadar yayımlanan öykülerini *Bir Gülüşün Kimliği* isminde, kendi imkânlarıyla yayın hayatına geçirir. 1990 yılında ise çıkardığı *Yoklar Fısıltısı* isimli kitabıyla öykücü kimliğini güçlendirir. Birçok dergide öyküler yazan Toptaş, ana unsur olarak “insan”ı konu edinir.

1992 yılında yayımladığı ilk romanı *Sonsuzluğa Nokta* ile Kültür Bakanlığının düzenlediği yarışmada dereceye giren Toptaş, *Ölü Zaman Gezginleri* ile de Çankaya Belediyesi “Damar” edebiyat dergisinin ortak olduğu bir yarışmada birincilik ödülü alır. Devamında ise *Gölgesizler* ile 1994 Yunus Nadi Roman Ödülüne, *Bin Hüzünlü Haz*’la 1999 Cevdet Kudret Roman Ödülüne, *Uykuların Doğusu*’yla 2005 Orhan Kemal Roman Armağını’na layık görülür. Hasan Ali Toptaş’ın *Yalnızlıklar* adlı şiirsel metinlerinden oluşan bir yapıtının yanı sıra, *Bir Gülüşün Kimliği* ve *Yoklar Fısıltısı* kitaplarındaki öykülerini birleştirdiği *Ölü Zaman Gezginleri* (1993), *Geçmiş Şimdi Gelecek* (2016) ve *Gecenin Gecesi* (2017) adlı öykü kitapları, *Sonsuzluğa Nokta* (1993), *Gölgesizler* (1995), *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996), *Bin Hüzünlü Haz* (1998), *Ben Bir Gürge Dalıyım* (1997), *Uykuların Doğusu* (2005), *Heba* (2013), *Kuşlar Yasına Gider* (2016) ve *Beni Kör Kuyularda* (2019) isimli romanları, denemelerinin toplandığı *Harfler ve Notalar* (2007) ve bir de çeşitli dergilerde yayımlanan söyleşilerinin toplandığı *Başlarken Yalnızsın Bitirdiğinde Daha Yalnız* (2014) adlı kitapları vardır.

Toptaş, yazdığı eserlerdeki gerek konu özgünlüğü gerek anlatısındaki devinim ve döngülerle özellikle de kullandığı dil ve üslupla dönemindeki birçok yazarın önüne geçmeyi başarır. Toptaş, bu başarısındaki gizemi şu şekilde açıklar: “Yazma serüvenimin başlangıcında nasıl anlatmam gerektiğinden çok neyi anlatmam, hangi sorunu ele almam gerektiğini düşünüyordum. İlk kitabım *Bir Gülüşün Kimliği*’nde bu oldukça açıktır. Ama ondan sonraki hikâyelerimi ve romanlarımı yazarken benim için, önemli olan biçim ve kurgu oldu.” (Ecevit, 1996:159). Biçim ve kurgu konusundaki farklılığını eserlerinde; olayları eş zamanlı şekilde bir arada anlatarak olay örgüsünü bir döngü içine alarak yansıma sesleri sık sık kullanıp

tekrarlamalardan yararlanarak kısacası anlatılarını hem kulağa hem de göze hoş gelecek şekilde okuyucuya sunarak gösterir. Özellikle biçim konusunda zor biri olduğunu kabul eden yazar, anlatılarındaki ritmi oluşturabilmek için kelime avcılığı yapar. Eserlerinde geçen her kelimenin mutlaka bir işlevi olduğunu vurgulayan Toptaş, büyük bir titizlikle anlatılarını kaleme alır.

“Benim dil işçiliğim oldukça ağır ve çileli. Sözgelimi, *Kayıp Hayaller Kitabı*’ndaki ‘ben’ler, ‘ve’ler, ‘-de, -da’lar, ‘ya’lar, ‘ki’ler ve ‘sonra’lar hem anlatı ritminin ayar vidaları, hem de anlatıdaki genel müziğin notaları olarak kullanılmıştır. Oradaki her ‘ben’ sözcüğü, ya cümlelerin anlamsal yapısına katkıda bulunur, ya anlatının hızını arttırır ya çevresindeki herhangi bir sesin (diyelim komşu cümledeki bir –ken’in, bir –den’in) yankısını oluşturur. Ayrıca aynı romanda hem cümlelerin ilerisine hem de gerisine doğru işleyen birçok sözcük vardır. Ben çalışırken, bu tür ayrıntıları da hesaba katıyor ve ortaya çıkan dili görünce keyif duyuyorum.” (Ecevit, 1996:160).

Bu çalışmanın belirli bir bölümünde de yukarıda belirtildiği üzere titizlikle yazılan eserlerde, anlatının ritmini en iyi şekilde tespit edebilmek için Genette’in “Sıklık” başlığı ile terimleştirdiği anlatının görünüş kategorisi içerisinde değerlendirilen tekil anlatımlar, tekrarlayan anlatımlar ve toplu anlatımlar tespit edilecektir. Bu anlatımlar sayesinde sözcük tekrarlarının ve olay tekrarlarının edebî eserdeki konumu ve işlevi değerlendirilecektir.

Toptaş, eserlerindeki ritmi sadece tekrarlamalar yahut biçimsel özelliklerle sağlamaz. Eserlerinin çoğunda türkülerden ve çalgılardan bahsederek anlatı ritmini, konu bütünlüğü ve olay örgüsü içinde okuyucuya aktarır. Bu durum özellikle *Kuşlar Yasına Gider* romanında göze çarpar. Ankara-Denizli arasında sık sık yolculuk yapan anlatıcı, arabadaki radyosundan Bekçi Bakır, Erkan Oğur, Kazancı Bedih, Seha Okuş, Neşet Ertaş ve Zaralı Halil isimli sanatçıların türkülerine eşlik eder ve şarkı sözlerini olayların bütünlüğü ve kişilerin ruh hâlleri ile örtüştürür. Yine aynı şekilde son romanı *Beni Kör Kuyularda*’nın, Ümit Yaşar Oğuzcan’ın şiirindeki ilk üç dize olduğu görülür.

Dil ve üslubu kadar, oluşturduğu kurgu dünyasında da farklılıklar yaratan Toptaş, anlatının derin yapısını, kullandığı gizemli kelimeler ile yüzey yapıya taşımayı başarır. Eserlerinin birçoğunda gerek kişiler gerek anlatıcılar aracılığıyla kullanılan

“bilmiyorum” eylemi, bilinmezliklerin içinde bir kaçış olarak nitelendirilebilir. Eserlerindeki isim ve içerik ilişkisini oldukça önemseyen yazar, bir söyleşisinde eserlerine başlıklarını nasıl bulduğunu şöyle dile getirir:

“Romanlarımın adı çoğunlukla roman biterken ortaya çıkar. Bazen de bittikten sonra. Çünkü ben adını baştan koyarsam, o adın anlamıyla yahut çağrışımlarıyla metni sınırlayacağını düşünür ve bundan fenâ hâlde korkarım. *Heba*’nın yarısını yazdığım da adı ortaya çıkmıştı, tek kelimelik bir adı vardı. Fakat romanın bitimine yedi sekiz ay varken aynı adla bir roman yayımlandı Türkiye’de. Dolayısıyla o addan vazgeçip *Heba* adını verdim. Hiçbir işe yaramadan yok olma, boşa gitme anlamının yanı sıra beni tasavvuftaki anlamı da cezbetti. Ayrıca, romanın üstünde önceki addan daha güzel, daha derin ve daha şık durdu.” (Tokay, 2013:110).

Bu durumda Toptaş’ın eserlerindeki yüzey yapıyı tespit edebilmek için öncelikle anlatının evreleri, başlangıç ve bitiş durumlarıyla birlikte saptanacaktır. Yüzey yapıdaki sözcüklerin nasıl aktarıldığı ise “anlatı kipleri” başlığı altında çeşitlendirilerek anlatı mesafesi okuyucuya sunulacaktır. Anlatının kiplikleri tespit edildikten sonra tekrar yüzey yapıdan incelemeye devam edilecek, anlatıdaki düzeyler belirlenecektir. Bu durumda, tüm bu anlatılanların içinde bulunduğu, tezin ilk bölümünü kapsayan “Anlatı” kısmı, eserlerin detaylı incelenmesi için çerçeve rolünü üstlenir.

İkinci bölüme geçildiğinde ise anlatının yapı taşlarından olan anlatıcı ve zaman devreye girerek anlatı, anlatıcı ve okuyucu arasındaki etkileşim belirlenecektir. Anlatıcının, anlatıya olan konumu ve perspektifi, anlatıdaki görevleri, anlatısını anlatma zamanı ve anlatma imkânı esas alınarak ve bir bütün oluşturularak ilk bölümde verilen çerçevenin içi doldurulacaktır. Tüm bunları yaparken Genette’in *Anlatının Söylemi* isimli kitabı ve Genette’in terminolojisinden yararlanılacaktır.

Şimdiye kadar Hasan Ali Toptaş ve eserlerinin; yapı ve tema, postmodern öğeler, mekân algısı, stilistik ve psikanalitik incelemeler gibi çok çeşitli çalışmalar yapılmış olup anlatıbilimin ışığı altında hiçbir eseri incelenmemiştir. Bu yüzden yapılan bu çalışma, özgün olma özelliği ile diğerlerinden ayrılır. Genette’in bu terminolojisi, sinema ve televizyon gibi iletişim dahillerinde sıklıkla bahsedilmesine rağmen, edebî bir eserde tüm yönleriyle incelenmemiştir. Anlatıcının, mekânın ve zamanın

tipolojilerine birçok yerde rastlanırken anlatı tipolojisi ile karşılaşılmaması da bu çalışmayı özgün kılan bir diğer unsurdur. Aynı zamanda bu tez çalışmasında “mekân” ve “kişiler” için ayrıca bir başlık açılmaması hem daha önceki çalışmalarda sıklıkla incelenmiş olmaları hem de anlatıbilim terminolojisinde bu iki anlatı unsurunun sınıflandırılmasının bulunmayışından kaynaklanmaktadır.



BİRİNCİ BÖLÜM

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ESERLERİNDE ANLATI EVRENİ

1.1. Anlatı

Yüzyıllardır insanların en temel gereksinimlerinden biri anlatma ve inanma ihtiyacıdır. İnsanlar, duygularını gerek yazılı gerek sözlü şekilde dile getirerek zihnin temel işlevi olan anlatıyı üretmiş olurlar. Bu üretim esnasında farklı kültürler, coğrafyalar ve diller anlatıyı şekillendiren unsurlar arasında yer alır. Roland Barthes anlatı olgusunun, insanlık tarihinin kendisiyle başladığını; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk olmadığını söylemekte ve bunların da sonsuz denilebilecek biçimlerle ortaya konulduğunu belirtmektedir (1988: 9). Farklı şekiller alabilen bu anlatılar lirik bir şiirde durağan olurken destan ya da epik şiirde devingen bir hâle dönüşebilir. Belirli kültür çevresinde dil ile bütünleşerek toplumlara ışık tutar ve edebiyat ile yakından ilişki kurar. Çünkü anlatılar, sadece olayları düz bir şekilde anlatmakla kalmayıp onlar arasında mantıksal bir bağ oluşturularak olayları zaman sırası ve nedensellik ilkesine göre aktarır.

Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*'nde anlatıyı, hem romana hem de tarihe uygulanan bir biçim olarak ele alır (2009: 31). Ona göre anlatı, genel olarak, tarihsel bir anın seçimi ya da anlatımı olarak kalır. Bir roman veya tarih kitabındaki anlatılar da geçmişten doğar ve birbirinden tutarsız değildir. Anlatı sayesinde gerçeklik gizemli olmak yerine daha da netleşir. Bu netliği sağlayan ise dildeki göstergelerdir. Bu göstergeler anlatıyı yapısal olarak güçlendirir ve metni çözümlemede okura yardımcı olur. Genette ise “Anlatı, naklettiği hikâyeye ilişkisi içinde anlatı olarak yaşar; söylem ise, onu dile getiren anlatılama ile ilişkisi içinde söylem olarak yaşar. Dolayısıyla, benim için anlatı söylemi analizi, özünde, anlatı ile hikâye, anlatı ile anlatılama ve (anlatı söylemi içinde kaydedildiği kadarıyla) hikâye ile anlatılama

arasındaki ilişkileri incelemekten ibaret olacaktır.” (2011: 17) diyerek anlatı ve söylem analizini üç kategoride sınıflandırır.

Zekiye Antakyalıoğlu anlatıyı üç ögede toplayarak öykü, söylem ve olay örgüsü arasındaki farklara dikkat çeker. “Anlatı, ister kurgusal olsun ister olmasın, en genel anlamıyla üç ögeden oluşur: öykü, söylem ve olay örgüsü. Öykü bir dizi olay; söylem bu olayları anlatmak için kullanılan dil; olay örgüsü ise olayların ne tür bir sırayla ve düzende anlatılacağını gösteren yapısal özelliktir. Tüm anlatılar aslında kurgusaldır. Hepsinde bir seçim yapma gereği vardır. Seçim, anlatıcının bakış açısını belirler ve aslında masum bir şey değildir. Kişi ideolojisine, vermek istediği mesaja, ahlaki normlara, yer ve zamana, kendi karakterine, faydasına veya toplumun güç ilişkilerine göre bir seçim yapabilir. Seçmek demek olayları hangi organizasyon ve yorumla öyküleştirceğini belirlemek demektir. Dolayısıyla anlatıda hiçbir şey doğal değildir. Her şey sunidir. Bir anlatıdaki en küçük detay bile o anlatının kendi dinamikleri, yapısı içinde anlamlı ve önemli bir fonksiyona sahiptir. En karmaşık haliyle bile anlatı, her zaman, bir seçimle başlar ve şekillenir. Bu yüzden tüm anlatılar retorik ve öznelidir. Bir anlatı, olan olaya her zaman belli bir bakış açısı getirir. Hiçbir anlatı, olan olayların bire bir kaydı değildir. Çünkü olay anlatıldığı an olgu haline dönüşür, yani kurgulanır.” (2013:108).

Kurguyla harmanlanmış anlatılar, temellerini kurguyu oluşturan organizasyon şemasından alır. Anlatılan olaylar, kurgulanan mekân ve kişiler hatta seçilen kelimelerin bile anlatıda bir işlevi vardır. Böylelikle rastgele anlatılan olayları, edebî eserlerden ayıran en önemli özellik o esere katılan estetikdir. Bu estetik ise bazen kurgu için yapılan seçimlerden bazen de kurguyu aktaran kişinin dil ve üslubu ile değişip zenginlik gösterir.

1.1.1. Anlatının Evreleri

Anlatı metninin temelini oluşturan ögeler, bir olay örgüsü üzerine inşa edilir. Olay örgüsü, zamanı, mekânı ve kişileri bir arada tutarak okuyucuya bir bütünlük sunar. Bu bütünlük ise okura bir anlatıcı tarafından aktarılır. Anlatıcı, bu ögeleri toplum, kültür ve sosyal hayat bağlamında harmanlayarak okura farklı bakış açılarıyla gösterir. Anlatıdaki kişilerin düzeni, bu farklı bakış açılarından yararlanarak bireye ve topluma seslenmeyi hedefler. Aynı zamanda kişilerin yaşadıkları zaman ve mekân

bu seslenişteki üslubu güçlendirir ve romanın dinamik yapıda kalmasını sağlar. Böylece anlatının yapısal olarak temelinde bulunan bu ögeler, birbirleriyle ayrılmaz bir bütün oluşturur. Mehmet Tekin, olay örgüsünü romanın vitrinine benzetir ve diğerk unsurları onun etrafında toplayarak anlatının meydana geldiğini söyler:

“Vaka, romanın hayata dönük yüzü, romanın vitrinidir. Vaka uydurulmaz, hayattan ödünç alınır. Ödünç alınmasına rağmen, bir romanın cazibe merkezi onun etrafında kurulur. Zaman, mekân, kişi gibi ögeler onun için vardırılar; vakayı canlı, gerçeksi kılan bu ögelerdir. Hiç kimse, bir romanı, bir kişinin salt hayatını öğrenmek için okumaz; böyle bir beklenti içinde bulunanların roman yerine biyografik kitaplar okumaları daha uygun düşer. Sonra herhangi bir mekânın güzelliğine tanık olmak veya zamanın seyrini idrak etmek için romana başvurmak akıl kârı olamaz.” (2009: 63).

Bu şekilde bir bütünlük olgusu taşıyan anlatılarda vakaların mantıksal bir bağ çerçevesi içinde oluşturulması oldukça önemlidir. Böylece anlatının içinde var olan birden çok olay örgüsü farklı vak’a halkaları ile birbirine bağlanır. Bu vak’aların dizilişi ve birbirleri ile olan bağlantıları anlatının dinamizmini yükseltir ve anlatının oluşumuna katkı sağlar.

“Her ‘metin halkası’, romanın genel yapısında yer alan şahıs, zaman, mekân gibi elemanları içinde barındırır: Belirli bir mantık dâhilinde peşpeşe gelen metin halkalarıyla roman, bir bütünlük, tamlık kazanmış olur. Olay örgüsü, bu bütünlüğün ‘metin halkaları’ düzeyinde idrak edilmesidir. Vak'a, nabız atışlarıysa, olay örgüsü bir romanın sesidir: Hem de anlamlı renkler taşıyan, romancı tarafından bile/isteye kurgulanmış sesidir. Bizi, roman okurken romancıdan çok romana yakın ve aşına kılan bu sestir.” (Tekin, 2009: 66).

Mehmet Tekin’in deyimiyle romanın sesi olan olay örgüsünün başlangıç ve bitiş durumları arasındaki mesafe ve bu mesafede olacak olaylar bütünlüğü kurguyu güçlü kılar. Bir anlatının, okura ifade ediliş biçimi de bu bütünsellik açısından önemlidir. Birbirleriyle mantıksal bağ oluşturan bu vak’aların geçişleri, olay örgüsünün temelini oluşturur. Forster “...olay örgüsü okurdan zekâ ile bellek de ister.” (1985: 229) söylemiyle de anlatı ve okur arasındaki iletişimin önemini vurgular.

1.1.1.1. Başlangıç Durumu

Hasan Ali Toptaş, eserlerinin ilk cümlesinde okuru zamansal, mekânsal ve ritmik unsurlarla çeşitli yönler çekmeyi başarır. Yazar, kimi eserlerinde ilk bölüme başlamadan belirli epigraflarla okuru yönlendirirken kimi eserlerinde ise betimlemelerle okuru olaylara hazırlar. Genellikle gözlem yeteneğinden kaynaklı mekân içi tasvirlerle ve okurun zihnine ulaşabilmek için sık sık kullandığı yansıma seslere eserin başında yer verirken anlatının devamında gerçekleşecek olaylara da bir pencere aralar.

Hasan Ali Toptaş'ın ilk öykü kitabının, ilk öyküsü “Bir Gülüşün Kimliği”nde, otuz iki yıllık evliliğinde eşini kaybetmiş bir kadının bu acı kaybından dolayı beş ay sonra ilk defa gülümsediği vurgulanarak anlatılır. Öyküye “Bugün ne oldu biliyor musunuz?” (2016a: 9) soru cümlesiyle başlayan anlatıcı, okuyucuyu sohbet havası içine alarak öyküsüne onu da dâhil eder. Psikolojik bunalım yaşayan anlatıcı yalnız kaldıkça daha da kötü olduğunu düşünerek arkadaşlarıyla birlikte ikindi çaylarına katılır. Anlatıcının “...dudağımın ucunda miniminnacık bir gülücük.” (Toptaş, 2016a: 9) olarak adlandırdığı gülümseme ve bu gülümsemenin anlatıcının ruhunda yarattığı devinim öykünün seyrini belirler. Soyut betimlemelerden yararlanan anlatıcı, “ayna” sembolünü de kullanarak anlatısına daha da derinlik katmış olur.

İkinci öykü “Çiğdem Yürekli Reşat”ta anlatıcı öyküsüne “Her akşam buruşuk bir mendil gibi dönerdi evine.” (Toptaş, 2016a:14) cümlesiyle başlar. Öykünün devamında ise belediye temizlik görevlisi olan Reşat'ın işine son verilmesi ve bu durumda Reşat'ın çaresiz kalışı anlatılır. Anlatıcı önce öyküsündeki kişileri yani Reşat'ı ve karısını okuyucuya sunar ve kendisini dışarıda bırakır. Olaylara müdahale etmeyen anlatıcı, “her akşam” kelimesiyle tekrarlanan olayın hiçbir sebep gösterilmeden görevine son verilen Reşat için artık tekrarlanmayacağını ve gelecekte Reşat'ın farklı bir şeyle karşılaşacağını “Bir gece düş gördü Reşat.” (Toptaş, 2016a: 16) cümlesiyle okuyucuya sezdirir.

Üçüncü öykü “Rüştü Adlı Bir Karınca”da başlangıç durumu, anlatıcının bulunduğu konumun tasviri ile başlar. “Sıcak bir gün ortasıydı. Dükkânımda, tezgâhın arkasında oturuyordum. Terli bakışlarımı kapının önünden akan yola sermiş; bir elimi de şakağıma dayamıştım.” (Toptaş, 2016a: 19). Okuyucuyu bu şekilde hazırladıktan

sonra anlatıcı “...böyle anlarda hep veresiye defterimi düşünürüm.” (Toptaş, 2016a: 19) sözleriyle olay örgüsüne giriş yapar. Bir süre borçluları düşünen anlatıcı, birden dükkânında kalp krizi geçirir ve onu bulan kişi uzun zamandır dükkâna borcunu ödemeyen Rüştü’dür. Bu duruma hayli şaşırان anlatıcı, öykünün devamında da sürekli borçluları özellikle de Rüştü’yü düşünerek kafasında bir karınca metaforu yaratır. Bu metafor ile öyküsüne devam eder.

Dördüncü öykü “İçimdeki Orkestra”, anlatıcının “Burada herkes tespih çekiyor Muhlis Efendi.” (Toptaş, 2016a:24) cümlesiyle başlar. Anlatıcı “burada” dediğı mekânı okuyucuya hemen tanıtmaz fakat “Hastamızla, sakatımızla hepimiz hasret çekmiyor muyuz dokunmaya, dokunulmaya? Yayıları bozuk, yataklardan, kirli çarşafıardan, plastik kapılardan ve beton duvarılardan başka nelere dokunabiliyoruz şurada?” (Toptaş, 2016a:24) cümleleri, anlatıcının yaşadığı mekân ile ilgili okuyucuya ipucu sunar. “Burada”nın neresi olduğı bir sonraki sayfada “...huzurevine gelmeden önceki zamana götürürüm...” cümlesinden anlaşılır. Tam on iki yıldır huzurevinde yaşamını devam ettiren anlatıcı, içinde oluşturduğu çok sesli orkestranın yavaş yavaş eksildiğini ve zamanla bu çok sesliliğin tek sesliliğe dönüşme korkusunu “Muhlis Efendi” adıyla seslendiğı kişiye anlatır.

Beşinci öykü “Islığında Gül İzi”nin başlangıcında anlatıcı, kişileri ve mekânı okuyucuya hemen tanıtır. “Ölüm, enjektör burunlu doktordan sabah akşam dilenip durduğu sıcak bir çorbaydı. Ama, içirmiyorlardı o çorbayı Rafet’e.” (Toptaş, 2016a:30) cümleleriyle başlayan öyküye daha sonra “Öykünün burasında, öykücü kalemi bıraktı. Bir sigara ateşleyip yaslandı arkasına. Yazdıklarını okudu. Bundan sonra olacakları bal gibi biliyordu.” (Toptaş, 2016a:30) cümleleriyle başlayan bir başka öykü dâhil edilir. Böylece anlatı iç içe geçmiş iki öyküden oluşur. İkinci öykünün başlangıcında ise öykücü daha sonra olacaklar hakkında okuyucuya bilgi verir fakat öykücünün öyküsünü istediğı gibi bitirip bitiremediğı öykünün sonunda belli olur.

Altıncı öykü “Boz Atlı Hızır”ın başlangıcı, bir babanın yeni bir iş bulma sevincini ailesiyle paylaşmak için eve gelmesiyle başlar. Fakat kapıdan içeri girer girmez beklediğı karşılamayı bulamayan baba, karısı ve iki çocuğı karşısında ne olduğunu başta anlayamaz. Uzun zaman sonra eve ekmek getirmenin sevincini yaşayan baba,

bir mahpushane inşaatında çalışmaya başlayacağını karısına söylediğinde gördüğü tepki karşısında içindeki sevinç bir anda hüzne dönüşür. Anlatıcı, öykünün başlangıcında kadın ve çocukların sessiz kalışlarının ve babanın sevincine ortak olmayışlarının nedenini hemen söylemeyerek öyküdeki gizem ve merak unsurunu bir süre yüksek tutmayı başarır.

Yedinci öykü “Düş Yorgunu”, Cengiz Bey’in durakta kalabalığın içinde otobüse binişi ile başlar. “Otobüs caddenin ucunda görününce, duraktakiler kıpırdandı. Cengiz Bey de yarım adım yürüdü.” (Toptaş, 2016a: 38) cümleleri ile başlar ve öyküde gözlem hâkimdir. Anlatıcı, Cengiz Bey’i, duraktaki insanları, otobüsteki kişileri, otobüste Cengiz Bey’e yer veren adamı hareketlerine, mimiklerine kadar gözlemleyerek okuyucuya aktarır. Farklı betimlemeler kullanan anlatıcı, diyaloglardan da yararlanarak öyküsünü gerçekçi bir havada sunar. Öyküsüne mekân tasviri ile başlayan anlatıcı, öykü boyunca aynı mekânı kullanır.

Sekizinci öykü “Bu Kent Köyden Küçük”, anlatıcının “İşte yine balkonda oturuyor.”(Toptaş, 2016a:41) cümlesiyle başlar. Bu başlangıçta “yine” kelimesinin kullanılması, oturan kişinin bu eylemi sürekli tekrarladığını gösterir. Anlatıcı, öyküdeki başkişinin adını okuyucudan saklar fakat mesleğini, karısını, oğlunu ve babasını gizlemez. Öykünün başında, anlatıcı başkişinin aklından geçenleri kendi sesiyle okuyucuya aktarır. Hatta “şurası, işte şu, oradaki” gibi zamirler kullanarak okuyucuya belirli noktaları işaret eder. Örneğin “İşte şu tahta minarenin dibindeki ev onların. Buradan daha iyi görünüyor, bak; koca çınarın üstündeki şu kambur yapı.” (Toptaş, 2016a: 41) cümleleriyle bahsedilen başkişinin köydeki evi kendi sesinden değil de anlatıcının sesinden sunulur. Emekliye ayrılmış bir komutan olan başkişinin mesleğindeki öğrendiği ve uyguladığı hâl ve hareketleri yaşadığı kentte bulamayışı onu öykünün başında anlatılan köy hayatına yönlendirir. Öykünün seyrinde ise köye doğru bir yolculuk başlar.

Dokuzuncu öykü “Şüpheli Bir Şüphesiz”i, yazar daha önce öykülerinde kullanmadığı farklı bir teknikle yazar. Öykünün başında “2 Temmuz 1983” tarihi verilir ve “Kafamda sürekli bir senaryo var” cümlesiyle öyküye başlangıç yapılır. Devamında ise, tarihler kronolojik bir şekilde sırayla verilir. Öykünün ilk cümlesine bakıldığında ise, “senaryo” kelimesinden yola çıkılarak anlatıcının kafasında kurguladığı

senaryonun günlere hatta aylara bölerek anlattığı görülür. Tam olarak da öykünün süreci bu şekilde ilerler. Anlatıcın her tarih attığı bölümde kafasında yarattığı farklı bir senaryo okuyucuya sunulur. Kendisini sürekli birinin izlediğini düşünen anlatıcı, bu durumu belirli günlerde yazar ve her bölümde şüphelendiği kişi de değişir. Sıkça zaman sıçramaları kullanan yazar, kafasındaki şüpheli sayısını da gün geçtikçe arttırır. Yazar, anlatıcının bu ruhsal durumlarını daha iyi ifade edebilmek için sıklıkla iç monolog tekniğine başvurur.

Onuncu öykü “Acıya Demir Atmak”, “Kırk yaşındaki oğlunu, dört yaşındaymış gibi kolundan tutup çekti.” (Toptaş, 2016a: 53) cümlesiyle başlar. Anlatıcı, başlangıç durumunda henüz vak’aya geçmeden önce dört yaşındaki bir çocuğa yapılacak fiziksel hareketi, kırk yaşındaki birine yükleyerek bu uçurumu belirtir. Öykünün devamında da kırk yaşında olan Cemil’in geçirdiği bir kaza sonucu kollarını ve gözlerini kaybettiği için annesine muhtaç yaşadığı anlatılır. Annenin öykünün başında yaptığı bu fiziksel temas aslında öykünün ana teması ve konusu hakkında okuyucuya sezdirilir. Anlatıcı bu önseziyi çok uzun tutmaz ve hemen bir sonraki paragrafta “Cemil, anasına sokuldu görmeyen gözleriyle. Ürkek adımları oturacakları betona çarpana dek yürüdü. Oturacağı yeri elleriyle yoklayıp elleriyle görmek istedi bir an. Ürperdi sonra. Ürpertisi, dirseklerine kadar indi. Bileklerine ve parmaklarına inmedi ama. Cemil’in kolları bir yıldan bu yana dirseklerinde bitiyordu çünkü.” (Toptaş, 2016a: 53) cümleleriyle birlikte okuyucuya açıklar. Cemil, bu şekilde tanıtıldıktan sonra anlatıcı okuyucuyu daha da aydınlatmak için geçmişe döner ve bu olaya sebep olan şeyi anlatır.

On birinci öykü “Yeryüzünde Bir Kerem”de matbaada çalışan Kerem adlı başkışının kazandığı parayla geçinememesi ve ustasından her para isteğinde olumsuz yanıt alıp gitgide içine kapanışı konu edilir. “Sabahtan bu yana karım vardı içimde. Bir değil, iki değil, iki de bir ellerini açarak, ‘Evde yiyecek bir şey yok. Çantana ne koyayım?’ diyordu.” (Toptaş, 2016a: 57) cümleleriyle başlayan öykü, Kerem’i ustasından tekrar para istemesi için harekete geçirir. Utanarak ve sıkılarak ustasından para isteyen Kerem, tekrar aynı cevabı alır ve bunun karşısında utancından kızarır. Tüm gün boyunca yaşadığı ruhsal bunalım ve aklından geçenler okuyucuya öykünün başlangıcında olduğu gibi Kerem’in sesinden aktarılır.

Toptaş'ın 1987'de çıkardığı *Bir Gülüşün Kimliği* adlı öykü kitabının on ikinci ve son öyküsü “Ah Minik Kuşum”da başlangıç noktası diğer öykülerden farklı olarak mektup şeklinde yazılır. “Doğrusu, bunca yıl sonra sana yazmak biraz korkutuyor beni. Korkudan korktuğumu ve nasıl nefret ettiğimi de bilirsin. Sana yazarken kalemimin ayağını ikide bir çelen ne biliyor musun?” (Toptaş, 2016a: 61) cümleleri öyküde mektup tekniğinin kullandığının göstergesidir. “Mektubun devreye sokulmasıyla birlikte, romanın, 'macera' ağırlıklı dokusu değişir, 'anonim' karakterli kahramandan çok, 'beşeri' yönü ağır basan bireylere itibar edilir.” (Tekin, 2009: 225). Bu öyküde de anlatıcının ağır basan beşeri yönleri arkadaşı Meltem'e yazdığı mektupta anlatılır. En son beş yıl önce görüştüğü arkadaşına, ilk olarak çok severek evlendiği eşi Hakan'dan, daha sonra evliliğindeki problemlerden, en son da oğlu Gökseven'den bahseden anlatıcı, kendini okuyucuya tanıtmak için mektubu bir araç olarak kullanır.

Geçmiş Şimdi Gelecek adlı öykü kitabının ikinci bölümü “Yoklar Fısıltısı”, Toptaş'ın 1990 yılında yazdığı öykülerden altı tanesine yer verir. İlk öyküsü “Ak Saçlı Çılgındılar” olan bu kitapta Toptaş, anlatıcısını ilk öykülerinden farklı olarak okuyucu karşısına çıkarır. Daha uzun betimlemeler yapan daha çok sıfat kullanan ve cümleleri daha uzun kuran bu anlatıcıda üslup olarak bir değişime gidildiği görülür. “Bir öyküde profesördüm.” (Toptaş, 2016a: 69) cümlesiyle öyküsüne başlayan anlatıcı profesör kimliğine bürünür ve öğrencisi Anıl'a olan duygularını anlatır. Daha sonra o öykü içinde Anıl'a yer vermez. Onu farklı bir öyküye gönderen anlatıcı, anlatısına “Genç bir park bekçisiydim artık.” (Toptaş, 2016a: 70) cümleleri ile devam eder. Anlatıcının öyküsüne “bir öyküde” diye başlaması ise okuyucuya öykü içinde farklı bir öykü kurgulatma amacını gütmesindendir. Fakat bu öykü çok uzun sürmez ve “...çünkü yazar öykünün sonunu getiremiyordu.” (Toptaş, 2016a: 70) cümlesi ile başlangıçta anlattığı öykünün öznesi Anıl'ı farklı bir yere göndererek kendi öyküsünde Anıl'ı beklemeye başlar.

İkinci öykü “Çağrı”, başkişinin tıraş olmak için gittiği berber dükkânında başlar. “Berber koltuğuna oturduğumda, yaşam o kadar basit ki tanrının eşyaları bugün de karmakarışık diye düşündüm.” (Toptaş, 2016a: 77) cümlesiyle başlayan öyküde daha ilk cümlede basitlik ve karmaşa üzerine bir tezatlık oluşturulur. Bu tezatlıkta yaşamın basitliğini başkişi ve yıllardır görmediği arkadaşı temsil ederken karmaşayı ise,

“telâşlı taşıt gürültüleri, yorgun insan çizgileri ve dilenci mendilleri.”(Toptaş, 2016a: 78) gibi günlük hareketlilik temsil eder. Bu karmaşanın içinde bir anda kendini bir çocuk parkında bulan başkişi, yıllardır görmediği arkadaşını görür ve konuşmaya başlar. Karşısındaki kişiden cevap alamayan başkişi, “...konuşacak diye korktum. Ağzını açınca susmak sözcüğünü unutturdu çünkü. Sözü konunun en gereksiz ayrıntılarına sürükler, işaret parmağıyla boşluğa anlaşılmaz resimler çizer, yarattığı karmaşada sözün ucunu yitirince de, ‘Neyi anlatıyordum?’ diye bize sorardı.” (Toptaş, 2016a: 79) cümleleriyle aslında arkadaşının ne kadar çok konuşan biri olduğunu okuyucuya vurgulayarak anlatır. Fakat arkadaşı kendi yarattığı bu karmaşada sesleri işitemez. Böylelikle yazar öykünün de başında verdiği tezatlığı, öykünün devamında kişilere yükleyerek somutlaştırmış olur.

Üçüncü öykü, “Kum Fısıltısı”, anlatıcının “Çağdaş bir kağıya binmiştik” cümleleriyle başlayan bir yolculuk öyküsüdür. Yol imgesi üzerine kurulan bu öyküde üç arkadaşın çıktıkları yolculukta mekân olarak öncelikle çöl gösterilir. Uzun süre bu çölde yürüyen üç arkadaş, istediklere şeye bir türlü ulaşamazlar. Öykünün ilerleyen bölümlerinde de mekân değiştikçe olay örgüsü farklılaşır. Yazar, farklı mekânlar kullanarak okuyucuyu tıpkı ilk cümledeki gibi bir kağıya bindirir ve yavaş yavaş etrafı seyre daldırır.

Dördüncü öykü “Bir Dünyanın Akşam Resmi”nde memurluk yapan başkişinin işten çıkışta lise arkadaşı ile karşılaşp onu gece evinde konuk etmesi anlatılır. Fakat başkişinin arkadaşını evinde konuk etmesi, karısı, kayınvalidesi, dayısı ve annesi için bir sorun teşkil eder. Bu sorun da öykünün çatışma unsurunu oluşturur. Eve konuk getirilmesini istemeyen ailenin diğer üyeleri, öykünün başkişisi üzerinde bir baskı kurar ve bu durumda başkişiyi yabancılaşımaya ve yalnızlığa sürükler. “İşten çıkacağım. Gözlerimde rakam kırıntılarını, parmaklarımda tuşların ürpertisini taşıyacağım bir süre, içimde, memur kimliğimi unutmak; kravat, ütülü kumaş ve imza çizelgesinin arasına sıkışan yaşamımı yarın sabaha kadar tepe tepe kullanma telâşı olacak.” (Toptaş, 2016a: 94) cümleleriyle başlayan öyküde belirli bir kalıbın içinde meslek hayatını sürdüren anlatıcının günlük yaşamında da bu baskı altında olduğu öykünün ilerleyen kısımlarında verilir. Anlatıcı, başlangıç durumundaki “...arasına sıkışan yaşamımı...” cümlesini ilerleyen sayfalarda “tutsağım ben, zincirlerimi kimsecikler görmüyor, şakırtılarımı duyanlar anlamıyor. Mutlu insan

rolü oynuyorum bu günlerde.” (Toptaş, 2016a: 95) cümlelerini kullanarak daha da genişletecektir. Başlangıçta verilen anlatıcının meslekî kimliği aslında öykünün seyrine yön veren bir ipucu olarak değerlendirilebilir.

Beşinci öykü “Savrulan Etek Balesi”, anlatıcı sesinin ve anlatı ritminin eş zamanlı gittiği bir öyküdür. Öykünün başından itibaren yaptığı betimlemelerle ve benzetmelerle bir ritim yakalamaya çalışan yazar, bunu öncelikle havada çalınan ipince bir flüt sesi ile daha sonra da anlatıcının yanında bulduğu kasetçalardanyayılan “Savrulan Etek Balesi” melodisi ile yapar. Başlangıç durumunda anlatıcı “Gölgelendikçe daralan, daraldıkça kalabalıklaşan caddelere aktaran sokakları düşündükçe dağ yolları geçiyor içimden.”(Toptaş, 2016a: 100) cümleleri ile içinden geçen bu dağ yoluna okuyucuyu da dâhil eder. Öykünün devamında betimlenerek anlatılan bu yol, farklı mekânlarla birleştirir ve anlatıya farklı bir ritim daha ekler.

Geçmiş Şimdi Gelecek öykü kitabının “Yoklar Fısıltısı” bölümünün son öyküsü olan “Yoklar Dağı”, yokluk ve bilinmezlik metaforu üzerine inşa edilen, “Neresiydi burası?”, “Biz kimdik peki?”, “...dilimizi çözecek bir haber mi bekliyorduk?”, “...Yoklar Dağı?” gibi soru cümleleriyle de bu tezi kuvvetlendiren bir öyküdür. “Her milimetresinde uğultular taşıyan, yaralı ve ıssız bir düzlükte oturuyorduk.” (Toptaş, 2016a: 107) cümlesiyle başlayan öyküde anlatı unsurlarından öne çıkan mekândır. Düzlük olarak nitelendirilen bu yerin neresi olduğunu bilmeyen başkişi ve resmî kıyafetli üç arkadaş, bir arayış içindedirler. Bu arayışta ise, başkişi bulundukları beton düzlüğünü farklı şeylere benzeterek öykünün anlam derinliğini kuvvetlendirir. Anlatı, başlangıç durumunda verilen “ıssız bir düzlük” üzerine inşa edilir ve yokluk kavramıyla bütünleştirilerek okuyucuya sunulur.

Kitabın son öyküsü “Herkes Hiçbir Yere”, 1992 yılında Çankaya Belediyesi ve *Damar Edebiyat Dergisi* ilkbahar Öykü-Şiir Ödülleri’nde öykü birincisi seçilir. Öyküde taşra ve kent arasındaki yolculuklar anlatılır. Mekân üzerine kurulu bu ikilemde öyküdeki başkişinin ve yanında olan arkadaşının adını okuyucu hiçbir zaman bilmez. Kişi adı verilmeyen bu öykü “O geniş, çıplak alınlıklı adamın motosikletindeydik.” (Toptaş, 2016a: 115) cümlesiyle başlar. Buradaki motosiklet taşra ve kent arasındaki yolculuk için önemli bir araçtır. Öykü boyunca da bu yolculuk motosiklet üzerinden devam eder. “Geniş ve çıplak alınlı adam” diye tarif

edilen adam ise bu öyküdeki taşra ve kent arasında olan yolculukta aracı kişi konumundadır. Öykünün ilk cümlesindeki motosiklet ve geniş, çıplak alınlı adam başlangıç durumundan itibaren öykü boyunca taşra ve kent arasında köprü görevinde olacaktır.

Hasan Ali Toptaş, 2016 yılında yayımladığı *Ölü Zaman Gezginleri* isimli öykü kitabının ilk bölümünü 1991 yılında içinde sekiz öyküyü barındıran, kitaba da adını veren “Ölü Zaman Gezginleri” başlığı ile oluşturur. İkinci bölüm ise, bir önceki kitabında bahsedilen “Yoklar Fısıltısı” isimli bölüme sekiz öykü daha eklenerek okuyucu karşısına sunulur.

Ölü Zaman Gezginleri’nin ilk öyküsü “Balkon”, “Bir kuşluk vakti, balkonda oturuyorduk.” (Toptaş, 2016b: 9) cümlesi ile başlar. Anlatıcı ilk cümlesinde mekân ve zamanı okuyucuya net bir şekilde aktarır. Ancak zamandaki bu netlik öykünün devamında değişkenlik gösterir. Şimdi ile başlayan anlatıcı, geçmişe ve geleceğe sıçramalar yaparak adeta okuyucuyu zamanda belirsizliğe götürür. “Kim bilir, istesek, zamanın dışına bile çıkabilirdik seninle; çünkü zaman tank paletlerine dolanmıştı o sırada, gazilerin göz çukurlarına birikmiş, balkonlardan sarkan kızların meme uçlarında pembeleşmiş, kaldırımlarda alkış tutanların karın gurultusuna dönüşmüştü.” (Toptaş, 2016b: 11) cümlesinden de anlaşılacağı üzere yazar zaman üzerinde oldukça oynamalar yapmış ve anlatıcı aracılığıyla onu dönüştürmüştür. Mekân olarak ise öykü boyunca balkon kullanılmaya devam eder. Balkon, anlatıcının dışarıdan duyduğu seslerle, hayal ve gerçek arasındaki belirsizliği bütünleştirmede önemli bir araç olarak kullanılır.

İkinci öykü “Zaman Kimi Zaman”, anlatıcının kendine “...zaman hep geleceği mi akar?” sorusunu sorması ile başlar. Bu soru, öykünün seyrini oluşturur ve dört arkadaş “Dostlar” dedikleri bir mekâna giderler. Anlatıcı, Nurhan’ın anlattıklarından hatırladıklarını okuyucuya aktarır. Çünkü anlatıcı gittikleri yerde Nurhan’ın “derin bir sessizlik yaşamıştık.” (Toptaş, 2016b: 15) cümlesinden sonra o sessizliği karşısındaki boş masada kendisi ile yüzleşerek doldurur. Zaman üzerine kurulu bu öyküde başlangıç durumunda verilen sorunun cevabı doldurulmaya çalışılır. Yazar bu zamansallığı ve zamanın akış yönünü öyküde Füsün’un “geçmişin ve geleceğin şimdide buluşacağı ve kahramanlardan birinin geleceğinin öteki kahramanın

geçmişine dönüşeceği bir roman tasarısı.” (Toptaş, 2016b: 18) düşüncesi ile örneklendirir.

Üçüncü öykü “Şarap Lekesi”, “Beni sen, seni ben kadar çoğaltacak olan bu satırları şarap şişesinin yanında bulup okumaya başladığında, Alyoşa’nın anısını hafifletmek için yazdığımı anlayacaksın belki, bilmiyorum.” (Toptaş, 2016b: 19) cümlesiyle başlar ve anlatıcı yazdığı satırları okuyucuyla paylaşarak öyküsüne devam eder. Karısını İzmir’e gönderdikten sonra kendini boşlukta hissedenden anlatıcıda ruhsal bir yalnızlaşma hissi meydana gelir. Bu duygusal ve ruhanî devinimi karısına yazdığı satırlarla belirtmek isteyen anlatıcı öykünün başında yalnızlığını “beni sen, seni ben kadar çoğaltacak olan bu satırlar...” ile dışarıya atmak ister. Öykünün ilk paragrafında “o gün olup bitenlere pek şaşırdığımı söyleyemem şimdi sana” cümlesini kuran anlatıcı, okuyucuda o gün ile ilgili merak uyandırır. Daha sonra anlatıcı, okuyucuyu geriye dönüşlerle o güne götürecektir ve o gün yaşananları anlatacaktır. Başlangıçta mekân tanıtımlarına yer vermeyen yazar, öykünün devamında da bu unsur yerine yine zamanla oynamayı tercih eder.

Dördüncü öykü “Gökyüzü Gri”, ilk öykü “Balkon” gibi mekân olarak balkonda başlar. “Balkonda görmüştüm onu yumrukları boşluğu döverken ağzı bir mağara gibi açılıp kapanıyordu. Caddedeki otomobillerin arasından yürüyüp elektrik trafosunun önüne gelmişti.” (Toptaş, 2016b: 31) cümleleri ile başlayan öyküde ilk olarak balkonda görülen bu kişi ve bu kişinin yaptığı hareketler okuyucuya anlatılır. “Derken, giysilerini parçalamaya başladı; eteğindeki ince yapraklı dal desenlerini koparıp koparıp şehrin öteki ucuna savurdu. Bacakları bütün beyazlığı ile ortaya çıkmıştı. O soyundukça, her şey her şeye daha hızlı karıştı sanki...” (Toptaş, 2016b: 31) cümleleri ile devam eden öyküde anlatıcı gördüğü manzara karşısında şaşırır ve kadının öfkeyle kendisine doğru yürüdüğünü görür. Daha sonra birden bire kaybolan kadın ve anlatıcının “...içimde bambaşka bir kadın vardı sanki...” (Toptaş, 2016b: 33) cümlesi ile birleşerek aynı bedende vücut bulur. Anlatıcının daha sonra portakal yanaklı kadınla tanışması ve öykünün devamında onunla birlikte olması öykünün seyrini değiştirir. Portakal yanaklı kadının gösterdiği ev artık anlatıcının evi olur, öykünün başında gördüğü çıplaklığı artık kendisi farklı adamlara yansıtmaya başlar ve yalnızlığını o evde farklı bedenlerle bütünleşerek dışarıya atmaya çalışır. Aslında başlangıç durumunda sözü edilen o balkon, portakal yanaklı kadının anlatıcıya

verdiği penceresinden dut ağaçları sarkan balkondur ve anlatıcının başlangıç durumunda gördüğü kadın artık kendisidir.

Beşinci öykü “Org”, anlatıcının saatlerdir beklediği iki kardeşin hâlâ buluşacakları yere gelmemesi ile başlar. Başlangıç durumu “Saatlerdir hâlâ bekliyorum.”(Toptaş, 2016b: 47) cümlesi ile şimdiyi gösterirken anlatıcı geri dönüşlerle kişileri okuyucuya tanıtır. Öncelikle bu iki kardeşin başkaldırısından bahseden anlatıcı, daha sonra kişilerin karşısına farklı anlatıcı konumlarında çıkar. Eskiden, bu iki kardeşin annesini “ince ince hesaplanmış” bir kaza sonucu öldüren anlatıcı, bu defa bu iki kardeşi rahat bırakmaz. Babalarından kalan ve ikisinin de dokunmaya kıyamadığı org üzerine kurulu olan bu öykü, kardeşlerin orgu taşımak için tuttukları kamyon şoförünün planına göre seyrini değiştirecektir.

Altıncı öykü “Korkuyla Yaralı Dört Keklik”te yazar, okuyucu ile zamansal bir oyun içindedir. “Peki, şef merdivenleri çıkıp gelene kadar size her şeyi bir daha anlatayım.” (Toptaş, 2016b: 53) cümlesiyle başlayan öykü yarım kalmışlığı ifade eder. Öykünün başlangıç noktasındaki ilk kelime “Peki” ile vurgulanan şey aslında farklı bir öykünün ya da kendi öyküsünün devamlılığıdır. Şefin merdivenleri çıkıp gelme süresinde anlatıcının öyküsünü bir daha anlatmak istemesi, okuyucuda “acaba daha önce ne zaman anlattı?” düşüncesini uyandırır. Okuyucuya “siz” olarak hitabı ise öykü boyunca anlatacağı olayın daha çok sohbet havasında geçeceğine işaret eder. Anlatıcının “az önce söylediğim...”, “dediğim gibi...” şeklinde söylemlerinde okuyucu anlatıcının ne söylediğini de ne dediğini de bilmez. Bu şekilde okuyucuyu öyküye hazırlayan yazar, “dediğim gibi, ana trafoya gitmek için hazırlanmıştık.”(Toptaş, 2016b: 53) cümlesi ile anlatıcıyı aracı olarak kullanarak öyküsünün olay örgüsüne giriş yapar. Anlatıcı, iki arkadaşı ve şefleri ile birlikte yola koyulan öykü kişileri, otomobillerinin bozulması ve devamında gelen kötü hava şartlarıyla mücadele etmek zorunda kalırlar. Fakat bu yolculuğun gerçek bir yolculuk mu yoksa bir düş yolculuğu mu olduğunu anlamak öykünün devamında netleşecektir.

Yedinci öykü kitaba da adını veren “Ölü Zaman Gezginleri”dir. Öykü, dağın tepesinde oturan üç arkadaşın kendilerini bir şeye benzetme çabasıyla başlar. Gözlem gücünün, tasvirin, soyutlamaların, bilinmezliklerin ve kayboluşların sıkça yer

verildiği bu öyküde yazar, duyu organlarının gücünden de yararlanır. Öykünün ilk cümlesinde “Gözlerimi dünyayı ürkütmekten korkarcasına yavaşça açtığımda, ortalığı kahve kokusu sarmıştı.”(Toptaş, 2016b: 61) gözlerini dünyaya açan anlatıcı önce kendini daha sonra da etrafındakileri tanımak ister. Anlatıcının ve yanında bulunan gri sakallı ve karmaşa olarak adlandırılan arkadaşlarının öykü boyunca gerçek kimlikleri bilinmez. Kişilerin kimlikleriyle birlikte zamanı ve mekânı da kimliksizleştiren yazar, anlatıcıyı öykünün başında verilen kahve kokusunun peşine bırakır. Öykü boyunca devam eden bu koku, farklı mekânlarda vücut bulur.

“Ölü Zaman Gezginleri” bölümünün son öyküsü “Neredesin Gringo?”, arayış ve hasret öyküsüdür. “Balığı sevdiğini unutmamışım, kimi zaman belleğimdeki Han’a giderken, balıkçıların önünde hâlâ gölgen duruyor mu diye dönüp bakıyorum.”(Toptaş, 2016b: 75) cümlesiyle başlayan öyküde, “han” kişilerin kesiştiği önemli bir mekân olarak verilir. Öykü başında mekân ve kişileri tanıtmayan yazar, öyküsünde entrikaya pek yer vermez. Gringo’ya özlemini uzun betimlemelerle anlatan anlatıcı, geçmiş anılarına döner ve onların yeniden tekrarlanmasını hayal eder.

Kitabın ikinci bölümü olan “Yoklar Fısıltısı”nın ilk öyküsü “Yabu”, Enver adlı kişinin, anlatıcıya “Kaç yıldır görmüyorsun buraları?”(Toptaş, 2016b: 83) diye sormasıyla başlar. On iki sene sonra askerlik yaptığı yere gelen anlatıcı bir süre etrafı seyreder ve askerlik günlerini hatırlar. Enver’le duydukları ağlama sesiyle bir anda öykünün seyri değişir ve öyküye Yabu isimli kişi kendi öyküsüyle birlikte dâhil olur. Böylece birbirinden ayrı iki öykü eş zamanlı ilerler. Bu iki öykünün ortak noktası geçmişte ikisinin de içinde bulundukları mekândır. Yazar bu defa önceki öyküleri gibi zaman ve mekânda belirsizliğin aksine onları somutlaştırarak okuyucuya gösterir. Anlatıcı, Enver ve Yabu geçmişteki anılarına dönerler fakat şimdiyi de yaşarlar. Başlangıç durumunda sorulan sorunun cevabı çok geçmeden anlatıcı tarafından verilir ve öykü boyunca bu sorunun cevabının içi doldurulmaya çalışılmaz. Ancak “buraları” diye belirtilen yer, öykünün geçtiği, kişilerin kesiştiği ve öykünün seyrinin belirlendiği önemli bir alandır.

İkinci öykü “Çift Çizgi”, Toptaş’ın yine yolculuk temasını işlediği öykülerinden biridir. “Uzun süredir yolculuğa çıkmadığım için, İzmir’e giderken her şeyi

olduğundan derin, olduğundan çizgili ve karmaşık görerek yaşamı abartacağını düşünüyordum.”(Toptaş, 2016b: 90) cümlesiyle başlayan öyküde İzmir’e giden bir yolcu treninde, anlatıcının “şişman” olarak nitelendirilen bir adamdan dinlediği öykü konu edilir. Bu yolculuk esnasında düşüncelerini ve yaşamını abartacağını düşünen anlatıcı, “Ne garı abartabildim, ne treni, ne de kendimi.” (Toptaş, 2016b: 90) cümlesiyle bunu yapamadığını düşünürken “Belki de, öyle ustaca abarttım ki, kendim bile farkında varamadım.”(Toptaş, 2016b:90) diyerek de kendi ikilemini yaratır. Hemen ardından şişman olarak nitelendirilen kişinin “Bak dinle!” (Toptaş, 2016b:91) cümlesiyle anlatmaya başladığı öyküyü anlatıcı oldukça içselleştirir ve yazar öykünün devamında başta söz edilen yolculuğun yine bir düşsel yolculuk mu olduğunu okuyucuya düşündürür.

Üçüncü öykü “Karanlık Beyaz”da yazar, anlatıcısını “Dağların yüksekliğini doğurmaktan yorgun düşmüş gibi gözükten, uçsuz bucaksız bir vadi.”(Toptaş, 2016b: 97) de konumlandırır. Bu vadiye neden geldiğini bilmeyen anlatıcı, belleğinin sisler içinde olduğunu söyler. Yazar, “bilmemek” fiilini anlatıcısına yükleyerek aslında okuyucuyu da öykünün devamında bu bilinmezliğe sürükler. Yazar daha sonra sislerle dolu olan anlatıcının sisli belleğinden çıkıp gelen hasır şapkalı bir adamı öyküye dâhil eder. Ancak hasır şapkalı, vadide aniden beliren biri keçi sakallı diğeri iri gözlü ve yakışıklı olarak nitelendirilen bu iki kişinin yazdığı romandaki kişidir. Başkışı dâhil olmak üzere isimleri verilmeyen bu kişiler öyküde belirsizliği daha da artırır. Öykünün devamında ise anlatıcı, hasır şapkalıyı, keçi sakallıyı ve iri gözlüyü ve yakışıklıyı bir düş yolculuğunda daha da kimliksizleştirir.

Dördüncü öykü “Av”da ilk olarak anlatıcının adı verilmeyen bir kasabanın terminaline gelişi ve orada karşılaştığı kötü insan manzaralarından bahsedilir. Sonrasında kasabadaki kitap sergileri ve denizin büyümlü sessizliği anlatıcıyı etkiler ve orada kalmaya karar verir. Kasabada tanışıp arkadaş olduğu Mısra, onu bir pansiyona yerleştirir. Pansiyon sahibiyle pazarlık yapma aşamasında anlatıcının bu kasabaya öykü avı yapmak için geldiği Mısra ile olan diyaloglarından anlaşılır. Pansiyondaki kişileri iyi gözlemleyen ve kurgulayan anlatıcı, aynı zamanda öykü yazmaya da devam eder. Öykünün “terminal” kelimesi ile başlaması, yazarın yine bir yolculuk öyküsü yazacağını akla getirir de bu defa yolculuk esnasında kurgulananlardan çok, yolculuk sonunda varılan mekân üzerine odaklanılır. Başlangıç noktasında ilk olarak

mekândan bahsedilmesi, okuyucuyu başta dinlendirir ve hazırlar daha sonra ise vak'a'ya çeker. Anlatıcının pansiyon sahibini ve derviş yavaşlığında diye adlandırdığı kişiyi sürekli gözlemliyor olması ve onlar hakkında fikir yürütmesi heyecanı diri tutar ve okuyucuda merak unsuru uyandırır.

Beşinci öykü “Dünya Bir Gülnida” da yazarın “Aynanın önünde oturuyordu.” (Toptaş, 2016b: 113) cümlesiyle öyküye başlaması, öykü boyunca sürecek benlik, iç çatışma ve iç hesaplaşmanın ipucudur. Ayna sembolü, öykünün içine yerleştirilerek, başkişi Gülnida'dan başka bir Gülnida daha tasarlanmış olur ve bu ikilinin çatışma sesleri öykü boyunca duyulur. “Unutma Gülnida, otuz yıldır ikimiz de aynı erkeklerle evliyiz.”(Toptaş, 2016b: 113) diye seslenen anlatıcı aslında Gülnida'nın iç sesidir ve öyküde önemli bir işleve sahiptir. Öyküye Gülnida'dan daha çok onun iç sesi hâkimdir. Öncelikle evdeki eşyalarla çatışmaya giren iç ses daha sonra, Cihan ve geçmişteki anılarıyla bu çatışmayı sürdürür. Geçmişini hatırlamak bile istemeyen iç ses, geçmişten uzaklaşmak ve şimdiyi yaşamak ister. Bunun için de kedisinin adını “Şimdi” koyar. Geçmiş ve şimdinin hesaplaşmasının da görüldüğü öyküde başlangıç durumundaki ayna sembolü geçmişi yansıttığından bu hesaplaşmada yine önemli bir sembol olur.

Altıncı öykü “Sabah Karanlığı”nda anlatıcı ilk olarak başkişinin aklından geçen tasarıları okuyucuya gelecek zaman kipiyle aktarır. “Tepedeki beyaz eve tırmanacaktı daha. Sonra, elma ağaçlarının arasındaki yoldan yürüyecek, soğuk hava deposunun, çatısı kapanmamış inşaatın ve bahçesinde iğde dalları taşan sessiz evin önünden geçerek meşeliğe girecekti.” (Toptaş, 2016b: 122). Tepedeki evin hangi ev olduğu, başkişinin neden oraya gitmek istediği ve niçin böyle detaylı bir plan hazırladığı öykünün devamında bu planın bir cinayet tasarısı olduğunu anlatıcı aktarır. Hapishane yıllarında sürekli bunun hayalini kurduğunu ifade eden başkişi, bir aksilik yaşamadan bu işi kolayca halletmek ister. Bir yandan bunu ne kadar yapmak istemese ve sürekli bahaneler üretse de bir gece kararlı bir şekilde kendine söz verir ve planını en ince detayına kadar uygulamaya başlar. Okuyucu, başkişinin adamı nasıl öldüreceğini bilmesine rağmen onun bu cinayeti işleyip işleyememesi konusunda tereddüde düşer. Çünkü anlatıcı başkişinin “O, etinin diriliğini parmaklarında, nefesinin sıcaklığını yüzünde duya duya bir insanı boğamazdı. Bıçak da sokamazdı kimsenin karnına. Her şey birden bire olmalıydı.” (Toptaş, 2016b:

124) cümleleriyle ve “Bir gün daha kazanmanın sevincini kendinden bile gizleyerek, olmaz, diyordu, güpegündüz gidilmez artık.” (Toptaş, 2016b: 122) cümlesiyle okuyucuyu ikileme sokar. Başkişinin kararsızlığını ve vicdanını da okuyucuya aktaran anlatıcı, okuyucuyu merak içine sokar. Bu kararsızlık yüzünden başkişi cinayeti işlemek ne için ne gündüzü ne de karanlığı seçebilir. O yüzden havanın tam da gri olduğu sabah karanlığında bu işe koyulur.

Yedinci öykü “Sümbüller Sen Kokar”, anlatıcının yarım kalan öyküsüne devam edebilmek için arkadaşlarından eve gitmesiyle başlar. Çok katmanlı olan bu öyküde ilk olarak öyküsüne devam eden anlatıcı anlatırken ikinci katmanda anlatıcının öyküsündeki kişiler sözü alır. Ancak ikinci katmandaki öykü kişinin rüyası da ayrı bir öykü oluşturarak üçüncü katmanı oluşturur. Öykünün devamında bu defa sondan başa giderek önce kız uykudan uyanır ve ikinci katmandaki öyküde yer alır en sonda anlatıcı “Kadehimi bıraktım sehpanın üstüne. Öyküyü yazı makinesiyle baştan sona yazmayı düşünerek, odama taşıdım karalanmış, çizilmiş kağıtları.” (Toptaş, 2016b: 133) diyerek ana kurguya döner. Yazar bu çok katmanlı öyküde zaman ve mekândan ziyade sembolleri ve imgeleri ön plana çıkarır. Sümbülü kullanarak öyküsünün kokusunu, atı kullanarak da öyküsündeki devinimini ortaya koyar.

Kitabın sekizinci ve son öyküsü “Herkes Gibi Safa Bey” Toptaş tarafından Şükrü Erbaş’a ithaf edilen bir öyküdür. Hayatın tekdüzeliğinden sıkılan nüfus memuru Safa Bey, bir gün aynada kendine bakar ve geçmişe doğru yol alır. Bu yolculukta ne kadar herkesin yaptığı birçok şeyi kendisinin yıllardır yapmadığının farkına varır. Memur kimliği taşıyan Safa Bey yıllardır bu işi yaptığı için belirli bir düzene girmiş her şeyi aynı hâliyle yaşayan bir insana dönüştüğünü düşünür. Yazar, “Dünya Bir Gülnida” öyküsünde kullandığı “ayna” objesini “Aynada kendisiyle yüz yüze geldi bir an” şeklinde bu öykünün başında da kullanarak kişiyi geçmişe yolculuk yapmaya davet eder. Bu yolculukta gerçekleri gören Safa Bey kendini değiştirmek ve herkes gibi olmak için yıllardır içtiği tek şeyin çay olduğunu fark eder ve bu gece farklılık yaparak alkol içmeye başlar. Bu gece için yanına bir arkadaş arayan Safa Bey aynı zamanda ne kadar yalnız olduğunu da anlayacaktır. İnsanın kendini değiştirme çabasının hüküm sürdüğü bu öyküde başkişiyi memur kimliği verilerek bir kalıba sokulur. İşe gitme saatleri, yürüdüğü yollar, içtiği çayın bile saati aynı olan Safa Bey’in kendisiyle yüzleştikten sonra herkes gibi olmayı başarıp başaramadığı

öykünün sonunda belli olur. Safa Bey üzerinden giden bu öyküde garson ve taksici dışında başka kişiye yer vermeyen yazar, Öyküsünde de Safa Bey'i tanıtarak başlar ve öyküde geçecek olan probleme doğrudan giriş yapar.

Toptaş'ın 2017 yılında çıkardığı son öykü kitabı *Gecenin Gecesi* beş öyküden oluşur. Yazar, ilk öyküsü "Yatak"ı anlatıcının yer yatağında gözlerini açmasıyla başlatır. "Bu sabah gözlerimi açtığımda her zamanki gibi yer yatağının içindeydim." (Toptaş, 2017a: 11) Bu ilk cümleye bakıldığında anlatıcının bu durumu daha önce de tekrarladığı görülür. Fakat "bu sabah"ki durum çok anlatılmadan anlatıcı birden "Gerçi, çok eskiden, ta çocukluğumda da bu tür yataklarda yatardım ama..." (Toptaş, 2017a: 11) diyerek geçmişe döner ve öykünün devamında anlatıcının ilk cümlede bahsettiği "yer yatağı"nın hafızada yarattığı duygusal devinim ve anılar anlatılır. Yazar, mekân olarak seçtiği yer yatağının içini öykü boyunca kullanır. Başlangıç durumunda çok uzatılmadan öykünün konusuna giriş yapan yazar, okuyucuyu bu duruma hazırlamak için betimleme yahut benzetmelerden yararlanmaz. Sadece başlangıçta "şimdi" olarak bahsedilen zaman öykünün seyrinde daha çok "geçmiş" olarak devam eder.

Kitabın ikinci öyküsü "Nihat"ta da şimdiki olan olayların geçmişe dayalı öyküsü anlatılır. Ancak "Yatak" öyküsünde bir nesnesinin insan hayatında çağrışımları ve hayal dünyasına etkilerinden doğan düşünceleri anlatırken bu defa bir insanda oluşan fiziksel ve ruhsal bozulmaların temeli geçmişte aranır. "Nihat eskiden böyle değilmiş." (Toptaş, 2017a: 33) cümlesiyle başlayan öyküde anlatıcı, kendi gördüklerinden ziyade başkalarından duyduğu şeyleri anlatıcıya aktarır. "Neden gitmiş bilmiyorum, bana işin bu yanını hiç anlatmadılar." (Toptaş, 2017a: 33) cümlesinden de anlaşılacağı üzere okuyucu ancak anlatıcının bildiği kadarını bilebilir. Öykünün başlangıç durumunda Nihat'ın eskiden nasıl biri olduğu hemen anlatılmayıp okuyucuyu öyküye çekecek gizem ve merak unsuru diri tutulur. Entrikaya giriş ise anlatıcının Nihat hakkında duyduklarını okuyucuyla paylaşmasıyla başlar. Öyküde benzetmeler ve mübalağalar oldukça sık kullanılır. Bu durumda okuyucunun, Nihat ve annesinin geçmişteki ve bugündeki değişimlerini kıyaslayabilmesi için oluşturulan tekniklerden biridir. Toptaş bir söyleşisinde "Yatak" ve "Nihat" öykülerini önemseydiğini ve ilerleyen zamanda bu iki öykünün de içinde bulunacağı bir öykü kitabı çıkarmayı ister. "Yatak" adlı öyküyü çok

önemsiyorum. Ne zaman olur ve gerçekleşir mi bilemiyorum ama belki gelecekte, ‘Yatak’ın ve ‘Nihat’ın yanına belki zamanla böyle tek kelimelik adlar taşıyan öyküler yazarım ve yine tek kelimelik adı olan bir kitap oluşur. Bunu sadece umuyorum tabii. Arzu da ediyorum aslında.” (Baran, 2009: 97). Bu düşüncesini gerçekleştiren Toptaş, *Gecenin Gecesi* kitabında tüm öykülerine tek kelimelik isimler vermese bile hepsini zamanla ilişkilendirir.

Kitabın üçüncü öyküsü “Fotoğraf”, kahveye gelen üç kişinin Fuat Yücesoy’un fotoğrafını aramasıyla başlar. Bu üç kişiye fotoğrafı bulabilmeleri için yardımcı olan Ziya onları Fuat Amcanın oğlu Himmet Nadir’in evine götürür. Aynı zamanda Ziya’nın öğretmeni olan Himmet Nadir, eve gidene kadar Ziya tarafından okuyucuya tanıtılır. Olaylar eve vardıklarında başlar. Başlangıç durumunda belirtilen arayış, anlatıcı Ziya aracılığıyla tamamlanmış olur. Yazar, ellerinde kamera olan adamların Fuat Yücesoy’u niçin aradıklarını okuyucuyla hemen paylaşmaz. Bu gizem ile merak uyandıran yazar, öykünün devamında olacaklar için okuyucuya farklı ipuçları sunmaz.

Kitabın dördüncü öyküsü “Veysel’in Kanatları”, karanlığın tasviri ile başlar. “Vakit gece yarısını bulmuştu artık, ortalıktan el ayak çekilmiş, kahvenin camlarını da silme karanlık kaplamıştı. Köşedeki ampulde ışıldayan bir ağırlığı vardı bu karanlığın. Sessizliğe benzeyen, kendi sınırlarını aşıp gitmiş kuvvetli bir uğultusu vardı.” (Toptaş, 2017a: 55). Gece yarısı karanlığı ile başlayan bu öykünün atmosferi git gide zifiri karanlık boyutuna ulaşır. Öykü, kahvedeki bir masanın etrafında toplanıp kumar oynayan dört kişi ve onları izleyip okuyucuya aktaran anlatıcı arasında geçer. Yazar, kişilerini masada oturdukları pozisyona göre okuyucuya tanıtır. Anlatıcının her anı dikkatlice gözlemlemesi ve tasvirleri, okuyucunun gözünde kahveyi kişileri canlandıracak güçtedir. Başlangıç durumunda verilen tasvir öykü boyunca kasvete ve zifiriliğe dönüştürülür. Kişiler ve mekân üzerinden de görülen bu karanlık öykünün atmosferini oluşturur.

Kitabın son öyküsü “Şeytan Uçurtması”, “Hiç kendim için ağlamadım ben.” (Toptaş, 2017a: 79) cümlesiyle başlar. “Kendim”, “ağlamadım”, “ben” gibi daha ilk cümleden vurgulanan benliğin hemen sonraki cümlesinde “...bazen aynanın karşısına geçip annemi, babamı düşünür ve yüzüme uzun uzun bakardım...”(Toptaş, 2017a: 79)

cümlelerinde ayna metaforu ortaya çıkar. Öykünün başlangıç durumunda kullanılan “ben” öykü boyunca anlatıcının yalnızlığına dönüşür ve geçmişe gidilerek anlatıcıyı bu yalnızlığa sürükleyen şeylerden bahsedilir. Anlatıcının babasının ona sürekli “deli” demesi, cici annesinden olan üvey kardeşi ile anlaşamamaları gibi şeyler, anlatıcının içindeki anne özlemini daha derinleştirir. Kendi başına ağlamayı bile başaramayan anlatıcı, öykü boyunca kendi başına benliğini arayacak ve var olmaya çalışacaktır.

Toptaş’ın şimdiye kadar yayımlamış olduğu ve üç kitapta topladığı kırk öykülük serüveninde öykülerinin başlangıç durumları klasik öykü çizgisini aşar. Kişilerin tanıtımına ve mekânın betimlemelerine başlangıçta yer vermeyen yazar, çoğu zaman doğrudan öyküye giriş yapar. Aynı zamanda yazarın öykünün başında kullandığı metaforlar, simgeler ve yansıma sesler öykü boyunca devam eder. Bu yüzden Toptaş’ın öykülerini daha iyi çözümlemek için bu unsurları derin yapılarıyla okumak gerekmektedir. Aynı zamanda romancı kimliğiyle de tanınan yazar, şimdiye kadar dokuz roman yazmıştır. Öykülerindeki başlangıç durumlarının romanlarında da devam edip etmediğinin görebilmek için romanları vaka halkalarına ayırıp, başlangıç durumlarını tespit etmek anlatının görüngü dünyasının, anlama ne derece yansıdığı açısından önemli bir yol çizecektir.

Sonsuzluğa Nokta, Toptaş’ın 1993 yılında yazdığı ilk romandır. Birbirine paralel, iki ayrı vak’a halkasıyla ilerleyen bu roman, “Otobüsün ön koltuğuna yorgun bir tavşan gibi büzülmüş, öylece bakıyordum.” (Toptaş, 2016c: 7) cümlesiyle başlar. Seyir halinde olan romanın başkışisi Bedran’ın köyden kente geçişi anlatılır. Romanın ikinci bölümü ise “Otobüsün uğultusu hala kulaklarımda çınlıyor. Oysa, ben bir odadayım şimdi. Buzlucamın varlığıyla arkasında salona, odalara, sokaklara, caddelere ya da meydanlara bölünmüş bir dışarıyı sakladığını anımsatıp duran şu kapının açılıp kapanışını bile özlüyorum kimi zaman.” (Toptaş, 2016c: 16) cümleleri ile başlar. Bu bölümde Bedran, yatalak bir hasta olarak hayatına devam eden bir kişi olarak anlatılır. Böylelikle ikinci vak’a halkasına geçilmiş olur. Her yeni bölümde bir diğer vak’a halkası anlatılan bu romanda olaylar birbirine olan paralellliğini sonuna kadar korur. Anlatıcı, romanda Bedran’ın hayatını okura daha iyi yansıtabilmek için sürekli geri dönüşler yaparak romanın temelini oluşturan olayları anlatır. Bu

durumda bu olayları daha iyi çözümlenebilmesi için romanın vaka halkalarının incelenmesi bütün yapıyı görmek ve kurgu biçimini anlamak için oldukça önemlidir.

V.H. 1: Bedran'ın otobüs'ün ön koltuğunda çantasıyla birlikte kente olan yolculuğu.

V.H. 2: Bedran'ın trafik kazası sonucunda bacaklarını kaybederek yatalak kalması ve küçük bir odadaki yataktan dünyaya bakışı. Anlatıcı öncelikle evdeki eşyaların yerlerini betimler. Sonra hem doktor hem de dostu olan Turan'dan bahseder. Devamında ise evdeki eşyaların kalabalığı anlatılır. Sonra evliliğinin ilk zamanlarını ve o zamanki eşyaları anlatılır. Sonra düğününü ve annesinin düğün salonunda sürekli ağladığını vurgulanır. Bedran, oysa çok sevdiği bir başka insanla evlenemeyeceği için (İsvan) karısıyla evleneceği itirafını okuyucuya yapar.

V.H. 3: Anlatıcı birinci bölümde anlatılan Bedran'ın kente dönüşü kısmına tekrar geri döner. Terminalde bavuluyla inen Bedran bu defa korkularından, kasabadaki törenlerdeki anılarından bahseder. En çok da şoför olan babasından ve minibüste yaptığı muavinlik anılarını anlatır.

V.H. 4: Anlatıcı tekrar Bedran ve odasındaki zamana sıçrama yapar. Bedran'ın karısının onu terk edeceği korkusu ve endişesi kaplar. Üstelik evliliklerindeki bazı şeylerin eskisi gibi olmadığı vurgulanır.

V.H. 5: Tekrar bir önceki bölüme dönüş yapılır ve Bedran'ın taksiden inmesiyle romana devam edilir. İş bulmak için kasabadan kente gelen Bedran, Kıvırcık saçlı, Turan ve İsvan isimli üç öğrenci ile birlikte yaşamaya başlar.

V.H. 6: Bedran boyama yapılan bir yerde işe girer ve horoz bibiklerini, taştan prensesleri boyamaya başlar. Bu esnadan ona çocukluğunu çağrıştıran nesnelerden geçmişe dönüşler yapar ve geçirdiği trafik kazasını anlatır. Ardından da İsvan'ın vurulduğu haberi gelir ve İsvan'ın teyzesinin kızlarını alarak cenazeyi İsvan'ın köyüne götürürler.

V.H. 7: Bedran yoğun çabalar üzerine yatağından kalkar ve yıllar önce sakladığı tabancasını bulup yatağına geri döner.

V.H. 8: İsvan'ın ölümünden sonra işten de kovulan Bedran'a eski iş arkadaşı Meftune Kurtarıcı Araçlar Bürosunda iş ayarlar. Böylece orada çalışmaya başlayan Bedran öğrencilerle kaldığı evden ayrılıp büronun arkasındaki briket odaya yerleşir. (Mekân değişimi) Bu sırada da Meftune ile yakınlaşmaya başlar.

V.H. 9: Briket odanın karşısında terk edilmiş evde hayalini kurduğu Bendegül, bir gün Ayla olarak büroya gelir ve Bedran ile aralarında yakınlaşma gerçekleşir. Bu sırada Meftune, Ayhan isimli biriyle nişanlanmıştır. Tüm bunların üzerine, büro sahibi Fahir Bey, büronun yıkılacağı haberini Bedran'a verir ve Bedran orayı da terk etmek zorunda kalır. Bir gün tesadüfen gittiği İsvan'ın teyzesinin kızları Gülderim ve Asuman'ın da evsiz kaldığını öğrenerek onlara bodrum katında bir ev ayarlar ve onlarla yaşamaya başlar.

V.H. 10: Anlatıcı zamanda sıçrama yapar ve Bedram Gülderim'le evlenir. Şimdiye kadar adını hiç söylemediği karısı aslında Gülderim'dir. Bir zamanlar İsvan'a olan duygularını Bedran'la örtmeye çalışan Gülderim aslında Bedran'ı onun yerine koyar.

V.H. 11: Fahir Bey'in Bedran'ın sürücü belgesini görmesi üzerine Bedran şoför olarak işe başlar. Böylece aslında sürekli düşlediği babasının yerine geçer ve trafik kazası gerçekleşir. Aynı zamanda Bedran'ın elinde silahla yatakta beklemesi üzerine karısı bir daha eve dönmez. “Artık kimi vuracağımı biliyorum” diyerek ucu açık bir sonla roman biter.

Hasan Ali Toptaş'ın ikinci romanı *Gölgesizler* de tıpkı *Sonsuzluğa Nokta* gibi iki metin halkası üzerinden ilerler. “Gölgesizlik” imgesi üzerine inşa edilen bu roman, belirsizliklerin kaçışların, arayışların, kayboluşların bir arada okura sunulmuş hâlidir. Hasan Ali, Emrah Serbes ile bir söyleşisinde gölge terimini “en güzel kelimelerden biri gölge. Ben, kendim olacağıma, gölgem olmayı isterdim. Hayatın içinde solgun solgun dolaşmak. Hem herkese dokunmak hem de kimseye dokunmamak. Ağıraksız olmak... Belki başka bir Hasan Ali vardır da ben onun gölgesiyimdir.” (2006: 26) diyerek tanımlar. Roman da tam olarak bu seyrinde ilerler. Sanki her kişinin, nesnenin hatta mekânın bile bir gölgesi varmış da kendi özlerini bulmak için büyük bir arayışa kapılmışlardır. Romanın ilkvak'a halkası “Elindeki makasın ucunu bir an için havaya dikip onuruma içilecek bir kadeh gibi yavaşça kaldırarak, hoş geldin beyim, dedi berber” (Toptaş, 2016d:7) diyerek başlar ve daha sonra en sık kullanılacak mekân

olan berber dükkânında vak'aya giriş yapılır. İkinci vak'ahalkasında ise sözü muhtar alır ve romanın sonuna kadar okuyucu farklı mekânlar ve zamanlar arasında yolculuğa çıkar.

V.H. 1: Anlatıcının tıraş olmak için berber dükkânına girişi, berberin ve tıraş olanların betimlenerek anlatılması. İlk bölümde anlatıcı berber dükkânında tıraş olmak için gelen müşterilerin hepsinin o koltuğa oturduğunda aslında bir oyuna başladığını belirtir.

V.H. 2: Romanın ikinci bölümünde gözler muhtara çevrilir. Muhtar seçimi yeniden kazandığını duyurur ve muhtarın rakı sofrasındaki ziyafeti anlatılır.

V.H. 3: Muhtar seçilişinin ertesi günü karısı tarafından uyandırılan muhtar on altı yıl öncesine geri gider ve o zamanlar köyün ilk berberlerinden olan Cıngıl Nuri'nin kayboluşunu ve onu bulmak için verdiği uğraş anlatılır. Ama bu defa kapıya gelen Cıngıl Nuri'nin karısı ve çocukları değil Reşit'tir.

V.H. 4: Anlatıya Cıngıl Nuri'nin nerelere kaçtığı konusundan birçok rivayetten bahsedilerek devam ederken muhtar, on altı yıl sonra daha muhtar seçildiğinin ilk günü bu defa da Reşit'ten Güvercin'in kaybolduğu haberini alır.

V.H. 5: Güvercin'i aramaya başlayan muhtarın aklına hemen seneler önce kaybolan Cıngıl Nuri gelir. Eğer onun nasıl kaybolduğunu anlarsa Güvercin'i de bulabileceğini düşünür. Cıngıl Nuri nasılsa artık köyüne dönmüştür. Muhtar kahveye gider ve Cıngıl Nuri'nin nasıl kaybolduğunu anlatmasını ister.

V.H. 6: Muhtar Dede Musa'dan Asker Hamdi ve Aynalı Fatma hikâyesini dinler.

V.H. 7: Muhtar ve bekçi Cennet'in oğlundan şüphelenerek onu muhtarlık odasına götürürler.

V.H. 8: Cennet'in oğlu muhtarlık odasından çıktığında artık Cennet'in oğlu değildir. Delirmiş vaziyette köy meydanında dolanır durur ve “Kar neden yağar” sorusunu önüne gelen herkese sormaya başlar. Köydeki insanlar yavaş yavaş kaybolurken Cennet'in oğlu da aslında kendi kendini kaybetmiştir.

V.H. 9: Hala bulunamayan Güvercin için Rıza, eniştesi Reşit'e bir de imamdan akıl almasını söyler fakat Reşit imama inanmadığı için bunu istemez. Bunun üzerine Rıza imamın güvenilirliğini Reşit'e kanıtlamak için oğlu Ramazan'ın eline siyah saç parçalarını tutuşturarak imama gitmesini ve bir kıza sevdalanmış olduğunu anlatmasını ister. Bunun üzerine imam saçı alır ve saçın sahibinin gönlüne ateş düşürür. Fakat saçın sahibini de Reşit'ten başka bilen yoktur. Çünkü Reşit imama inanması için böyle olması gerektiğini düşünür. Bunun üzerine Ramazan bu olaydan hemen sonra köy meydanında simsiyah bir atın saldırısına uğrayarak can verir.

V.H. 10: Öncesinde de kaçırmakla suçlandığı Güvercin'i, bir ardıc kümesinde ağlayarak bulan Cennet'in oğlu Güvercin'i sırtlayarak köy meydanına getirir. Bu durumda köylüler de Güvercin'i gerçekten Cennet'in oğlunun kaçırdığını düşünmeye başlarlar ve bekçi ikisinin evlenmesi gerektiğine karar verir.

V.H. 11: Uzun zamandır ortalarda olmayan muhtar, Cennet'in oğlunu cezalandırmak için götördükleri muhtar odasında kendini asmış vaziyette bulunur.

V.H. 12: Güvercin bulunduğundan beri onu kimin kaçırdığı hakkında tek bir kelime etmez. Sonrasında hamile olduğu anlaşılan Güvercin'i Reşit bir ahıra kapatır ve kimseyle görüştürmez. Bu sırada Cennet'in oğlu iyice delirmiştir ve köyde yılanın onu sokması üzerine ölür.

V.H. 13: Aylarca ahırın başında Güvercin'den bir tek haber almak için bekleyen Reşit kızından onu kimin hamile bıraktığına dair hiçbir şey öğrenemez. Bir gün atı bulmak için dağa doğru çıktıklarında bir ayı öldürürler ve onu köy meydanına getirirler. Bu sırada Güvercin'in doğum yaptığı haberi duyulur ve Reşit koşarak ahıra gider fakat gördüğü manzara karşısında herkes çok şaşkındır.

V.H. 14: Birinci bölümde berber dükkânına gelen anlatıcı son bölümde evine döner ve oğlunun gazetede ki "Bir kıızı ayı kaçırmış" haberini babasına söylemesiyle roman son bulur.

Bu romanda vak'alar arasındaki bağlantılar birbirlerine sebep-sonuç ilişkisi ile bağlanmazlar. Bir vak'anın bitimi bir diğer bölümde kaldığı yerden devam eder. Bu sırada araya giren diğer metin halkasında ise eş zamanlı olarak diğer olay örgüsü

devam etmektedir. Vak'aya dâhil olan kişiler, yaşadıkları mekân ile bütünleştirilerek verildiği için yaşadıkları toplumsal çevre ile okuyucuya aktarılır. Bu yüzden okuyucu romanın daha en başında muhtar ve berber ile tanışmış olur.

Toptaş'ın üçüncü romanı olan *Kayıp Hayaller Kitabı*, "Dışarıda, Sinemacı Şerif'in jeneratöründen yükselen pat pat sesleri..." (Toptaş, 2017b: 7) cümlesi ile başlar ve bu başlangıç durumu, romanı bir önceki iki romanından ayırır. Çünkü Toptaş, daha ilk cümlesinde "pat pat" yansıma sesini kullanarak romanına ayrı bir ses getirir ve roman boyunca bu sesi kullanarak hareketliliği, devingenliği ve döngüyü sağlamış olur. On üç bölümden oluşan bu roman yine önceki romanlarından ayrı olarak bu defa tek bir olay örgüsü etrafında toplanır ve başlangıçtan bitişe kadar romanı takip etmek daha da kolaylaşır. Anlatıcı, daha ilk sayfadan okuyucuyu Sinemacı Şerif ve yakın arkadaşı Hamdi ile tanıştırır. Aynı zamanda roman, kaçak şekilde sinemaya giren bu iki arkadaşın izlediği filmin konusuyla başlamış olur. Bu filmin konusunun romanın başında verilmesi aslında okur için bir ipucu niteliğindedir çünkü ilerleyen kısımlarda bu film sık sık hatırlatılacaktır. Roman, vaka halkaları ile birlikte incelendiğinde daha da anlaşılır olacaktır.

V.H. 1: Hamdi ve arkadaşı Sinemacı Şerif'in başında olduğu filmi kaçak bir şekilde izlerler. Filmde olanlar romanın ilk bölümünde anlatılır. Filmde bir köyde afyon kaçakçısı babasının kaçak afyon sütünü şeker sanıp yemesi sonucu ölen bir çocuk anlatılır. Bunun üzerine köye gelen muhtar savcı ve jandarma bu olayı araştırırken çocuğun annesi eviyle birlikte kendini yakarak öldürür ve çocuğun babası çocuğun öldüğünü görünce atıyla dağlara kaçır.

V.H. 2: Hamdi ve Hasan iki yakın arkadaşlardır. Kitabın ikinci bölümünde Hamdi'nin dedesinin ağzından eskiden Hasan'ın dedesi ile çok yakın arkadaş oldukları daha sonra aynı sevdaya düştükleri fakat bu sevdadan Hasan'ın dedesinin galip geldiği anlatılır. Aynı zamanda Hamdi'nin dedesi Hasan'ın dedesini yani bir zamanlar çok yakın arkadaşını öldürdüğünü itiraf eder ve karısı Gökçe gelinin bir zamanlar sevdalandığı Gül'e çok benzediğini söyler. Zaman zaman da Hasan'ın gözlerinde dedesini görüp hala onun yaşadığını düşünür.

V.H. 3: Gece yarıları kasabayı, durup dinlenmeden kapıları ve pencereleri çalan Kevser'den bahsedilir. Daha sonra Kevser'in geçmişine gidilerek aslında onun

Hasan'ın dedesi Ali'yle olan sevdası anlatılır. İki tarafta da babaların inatlaşmasıyla kavuşamayan bu çifti bir gün atıyla kasabaya gelen bir adam ayırır. Kevser'i kaçıran bu adam (Hidayet) onu uzaklara götürür ve ondan bir bebek sahibi olur.

V.H. 4: Aynı zamanda Hamdi'nin dedesi de Kevser'e sevdalıdır. Kevser'in günden güne delirdiğini gördükçe Hamdi'nin dedesi kahrolur fakat hiçbir şey yapamaz çünkü Kevser'in aklında hala Hasan'ın dedesi Ali vardır. Hasan ve ailesi geçim sıkıntısı çekmektedir. Babası Hicabi duvar ustasıdır ve yıllardır yapacağım dediği kendi evini bile yapmamıştır. Annelerine de şiddet gösteren bu adam karşısında Hasan ve kardeşi çok mutsuzdurlar.

V.H. 5: Hamdi'nin dedesi yolu düştükçe mezarlığa gider ve orada Hasan'ın dedesi Ali ile konuşur. Ali dede Hamdi'nin dedesine sürekli Kevser'e ve Hicabi'ye iyi bakmasını tembihler. Fakat Hicabi artık iyice kötü durumdadır. Alacaklılar sürekli kapıya dayanır ve Hicabi sürekli onlardan kaçar.

V.H 6: Bir gün bir lokantada alkol içen Hicabi'nin yanına vereceklilerinden biri olan Hidayet gelir ve parasını ister. Param yok diye bağırır Hicabi ve Hidayet arasında kavga çıkar ve lokantadakiler ayırır. Bunun üzerin zil zurna sarhoş olan Hicabi'yi eve getirirler ve Hicabi günlerce yatakta yatar ve ölümü bekler tek kelime etmez. Hidayet ise ortalıktan kaybolmuştur. Mahalledekilerden kimi Hidayet Hicabi'yi bıçakladığı için kaçtı gibi söylentiler çıkarır ama bunların aslı astarı yoktur.

V.H. 7: Bu sırada Elif çocuğu Hasan'ın gözünün içine “Keşke gidebilsen bir yerlere, kurtarabilsen kendini” diyebakar. Bunun üzerine Hasan hemen eşyalarını toplayıp Kevser'in yanına gittiğini düşünür ama bunu yapamaz.

V.H. 8: Hasan'ın daha fazla evlerinde kalmasını istemeyen annesi onu dayısı Celil'e götürür ve Hasan orada yaşamaya başlar. Borçları olan Celil de bir gün bütün kardeşlerini toplayıp, Nesime'yi Almanya'ya göndereceğini böylelikle kendisinin de daha rahat Almanya'ya gideceğini söyler ve karısını gönderir. Bir süre mektuplaştıktan sonra Nesime artık yazmamaya başlar ve Celil onu aramak için atını satın Almanya'ya gider. Kızlarını ve Hasan'ı da kardeşi Hüseyin ve yengesi Gülser'e bırakır.

V.H. 9: Hasan'ın dayısı Hüseyin evi, eşyalarla birlikte yakar. Bu sırada Kevser, koşarak ateşlerin içine atlar ve ölür. Hasan artık iyice evden kaçmayı düşünmektedir. Bir gün yine eşyalarını hazırlayıp evden çıkar fakat bu defa Hamdi'yle kaçmak istediği için Hamdiler'e gider. Gittiği evde annesi oturmaktadır. Sen ne arıyorsun burada anne Hamdi nerede? Diye sorunca annesi Hamdi de kim oğlum? diye cevap verir ve roman burada son bulur.

Toptaş'ın dördüncü romanı *Bin Hüzünlü Haz*, şimdiye kadar yayımladığı diğer üç romanından gerek konu olarak gerek üslup olarak farklı bir konumdadır. Hatta bu durumu Toptaş, Gürsel Korat ile bir söyleşisinde şu şekilde dile getirir:

“...*Bin Hüzünlü Haz* benim yazarlık serüvenimde önemli bir nokta. Neden önemli? Galiba, o romanı yazarken roman sanatına dair bir aydınlanma anı yaşadım ben. Başka bir deyişle, kendi çizgimde kendi halimce bir sıçrama yaşadım. Bu sıçramanın, bu aydınlanma anının verdiği hazla *Bin Hüzünlü Haz*'ı yazarken, parmak uçlarımda karıncalandığını ve bu uyuşma halinin damarlarımı izleyerek beynime doğru tırmandığını hatırlıyorum. Roman sanatıyla haşır neşir olmanın şehvetini en geniş haliyle ilk defa o zaman yaşadım sanıyorum; baş dönmesi gibi, uçmak gibi, gövdenin sınırlarından çıkıp zamanın dışında bir yerde her şeyi içeren hiçbir şey kılığında gezinmek gibi bir şeydi bu... Anlatılması bile imkânsız görünüyor şimdi bana. Elbette, *Bin Hüzünlü Haz*'la birlikte roman sanatına bakışım ve ondan ne anladığımı da değişti. Benim için o roman, çok özel bir okuldu, harikulâde bir deneyimdi.” (2007: 71).

Kendi söylemiyle de aynı doğrultuda giden romandaki sıçramalar, “Beni en çok suçtan arınmışlığım tedirgin ediyor. Uzunca bir süredir, ruhumun derinliklerinde bütün şiddetiyle hissediyorum bunu.” (Toptaş,2015: 7) cümleleriyle başlar. Anlatıcının ruhunun derinliklerinde hissettiği bu haz, romanın devamında hüznle birlikte daha da şiddetlenecek ve doyumsuzluğa ulaşacaktır. Suçtan arınmışlığından tedirgin olan anlatıcı, suç işleyip kim olduğunu anlamak ister. Böylelikle bu eksikliğini gidereceğini düşünür. Ama yazar, ilk defa bu romanının başında kısa bir epigraf yazısıyla okuru roman hakkında düşündürmeye başlar. Haraptarlı Nafî isimli kişinin “Hayat nedir diye sorarsan, bilmiyorum evlat; sormazsan biliyorum...” sözü aynı zamanda romanın içinde kurmaca bir kişi olan Alâaddin'in hocası Haraptarlı

Nafi'ye aittir. Böylece yazar, romanın başında, roman boyunca devam edecek olan belirsizliği, döngüyü ve dinamizmi vermiş olur. Hasan Ali Toptaş, Ethem Baran ile yaptığı söyleşide Haraptarlı Nafi'den alınan epigraf ile alakalı şunları dile getirmiştir;

“...Haraptarlı Nafi diye biri yok tabii. Daha doğrusu, böyle biri sadece *Bin Hüzünlü Haz* romanının içinde var; Alaaddin'in şehzade farz edildiği bölümde, onun saraydaki hocalarından biri. Dolayısıyla epigraf romanın içinde mevcut ve roman kendi cümlesinin rüzgârıyla başlıyor, kendinden el alıyor... *Bin Hüzünlü Haz* için, yapı açısından bu önemliydi, ille de böyle bir şey olsun istiyordum. Aziz Augustinus'un bir sözü vardır; 'Zaman nedir, kimse sormadığı zaman cevabını biliyorum; ancak sorulduğunda ne diyeceğimi bilemiyorum' der. Bu sözü ben Haraptarlı Nafi'nin ağzından, başka bir şekilde; 'Hayat nedir diye sorarsan bilmiyorum evlat, sormazsan biliyorum' diye söylettim. Tabii, romanda bu sözü söyleyen kişinin adını da düşündüm o sırada, ne olsun diye. Aklıma senaryosu Yavuz Turgul'un yazdığı, yönetmenliğini de Nesli Çölgeçen'in yaptığı Züğürt Ağa filmi geldi. Ben o filmi çok severim, defalarca seyretmişimdir. Filmdeki köyün adı bile acayip hoşuma gitmiştir; Haraptar... Bir hayli dokunaklı bir ad; içinde viran görüntüler, iflah olmaz yaralar barındırıyor ve bunları barındırdığı için de, her an ayağa kalkacakmış gibi duran tuhaf bir enerji taşıyor. Sonuçta, romandaki kişi o filmdeki köyden, Haraptar'dan olsun istedim. Tabii, bu aynı zamanda Yavuz Turgul'a, Nesli Çölgeçen'e ve sinema sanatına gönderilmiş incecik bir selamdı. Nafi'yi de nafi kelimesinden aldım ve böylece 'Haraptarlı Nafi' ortaya çıktı.” (2009: 94-95).

Epigraf, roman hakkında okuyucuya sezgi gücü sağlamasının yanında metin halkalarının da incelenmesi romanı daha anlaşılır kılar. Dokuz bölümden oluşan bu romanda dikkat çeken bir başka özellik de her bölüm sonunda bir sonraki bölümde geçecek olan mekân, anlatıcı tarafından okuyucuya söylenir.

V.H.1: Alaaddin'in kendisiyle konuşması

V.H.2: Alaaddin'in sürekli yolunu gözleyen anlatıcı en sonunda onu bulabilmek için taksiye biner ve ilk bölümde Alaaddin'in “serserilerin, ayyaşların ve üç kağıtçıların olduğu bir yer”e gitmek için yola koyulur. Alaaddin'i orada bulacağını düşünür.

V.H.3: Alaaddin'i bulabilmek için dediği yere gelen anlatıcıya bir garson Motel ROM diye bir yere gönderir. Fakat oradaki yaşlı bir kadın, bir sürü Alaaddin olduğunu söyler. Alaaddin'in yüzünü bile görmeden sadece sesini işiterek buralara geldiğini söyleyen anlatıcıya yaşlı kadın Alaaddin'in bir serap olduğunu anlatmaya çalışır.

V.H.4: Hala yılmadan Alaaddin'i arayan anlatıcı avare avare dolaşmaya devam eder. Artık herkesin yüzünde Alaaddin'den bir parça görmeye başlar ama yine de ona tam anlamıyla ulaşamaz. Bu defa onu kaybolduğu bir hikâyede araması gerektiğini düşünür ve bir kaleye doğru yola koyulur.

V.H. 5: Aradığını bulamayan anlatıcı bu kez de masallardaki Kaf Dağı misali Asip Kalesi'ne doğru yola devam eder. Devamında bir türbe görür ve orada ona bakarak biraz yorgunluğunu atar. Sürekli hareket halinde ve arayış içinde olan yazar, bu bölümün sonunda "... nicedir genişlik dediğim şeyin aslında bir sonsuzluğun başlangıcı, bir sırlar âleminin eşiği, ya da sonu gelmeyecek bir serüvenin ilk basamağı olduğunu düşünüp, kendi kendime, demek ki ben şimdiye dek hâlâ ormanın kıyısında mıyım, dedim." (2013: 78) diyen anlatıcı, diğer bölümde ormana gireceğini okura haber verir ve asıl maceranın daha başlamadığını orman imgesiyle okuyucuya sezdirmek ister.

V.H. 6: Bu defa ormana girerek masalı başlatan anlatıcı, bu arayış ve kayboluş zıtlığının içinde bu ormanda anlatıcı, *Kırmızı Başlıklı Kız*'dan *Hansel ve Gratel*'e, *Don Quijote*'dan *Dönüşüm*'e ve hatta *Robin Hood*'dan *Başını Vermeyen Şehit*'e kadar birçok edebî ürünle karşılaşır. Bu ormandan ancak romanın dışını hayal ederek çıkacağını düşünen anlatıcı bu şekilde bu ormandan çıkar ve bu bölümü bitirir.

V.H. 7: Ormandan çıkan anlatıcı bu defa zaman sınırlaması olmayan bir İstanbul'dadır.

V.H. 8: Alaaddin'i arayan kişi değişir ve Alaaddin'in tahta ortak olmasını istemediği için öldürülmesini isteyen kardeşi tarafından arandığı okuyucuya söylenir. Mekân ise çok ünlü ve çinilerle süslü bir saray olarak tasvir edilir.

V.H. 9: Son bölümde Alaaddin ve Tatar kızının hikâyeleri farklı sonlarda biter. Daha çok bu bitişi okur ve anlatıcı arasındaki mesafe belirler. Bu olasılıklar anlatının bitiş durumlarında daha detaylı verilecektir.

Toptaş beşinci romanı *Ben Bir Gürgen Dalıyım*'da vaka halkalarına geçmeden önce on üç başlıktan oluşan içindekiler bölümünü oluşturur. Romanın bölümlerini özetler nitelikte olan bu başlıklar aynı zamanda Türk Halk müziğinden alınan dizeler olup romanda bir ritim oluşturur. Dördüncü bölümde “Döndüm Baktım Sol Yanıma”, beşinci bölümde “Mahpushanelere Güneş Doğmuyor”, yedinci bölümde “Uzun İnce Bir Yol”, onuncu bölümde “Yine Bir Yol Göründü Garip Serime”, on birinci bölümde “Ben de Bilmem Nice Olur Hallerim”, on ikinci bölümde de “Kara Gözlerini Sevdiğim Oğlan/Oldu Bize Olan Oldu Bize Olan” dizeleri romanı okurken okuyucuya eşlik eder. “Korku Dağları Bekler” başlıklı ilk bölümün başlangıç durumunda öncelikle “Ege toprağında gencecik bir gürgendim ben.” (Toptaş, 2018a: 7) şeklinde kendini tanıtan anlatıcı daha sonra etrafında bulunan diğer ağaç türlerini de komşusu olarak okuyucuya tanıtır ve kendilerinin insanlara karşı olan korku ve kaygılarıyla roman başlar. Başlangıç durumundaki verilen bu duygusal kaygı, romanın diğer bölümlerinde de devam ederek romanda heyecanı ve gerilimi üst noktada tutmayı başarır. Yazar okuyucuya romandaki birçok kişiyi gürgen dalının sesinden daha ilk bölümden tanıtmayı amaçlar. Böylelikle okuyucu kişilere daha hâkim şekilde olaylara şahit olmaya devam eder. Yazarın romanını başlıklar hâlinde sunması ise vak’a halkalarını tespit etmekte kolaylık sağlar.

V.H.1: Gürgen dalı kendini ve etrafında bulunan ağaç türlerini okuyucuya tanıtır. Meşe ağacının ağzından da “cellat yüzlü adamlar” olarak nitelendirilen kişilerin ağaçları kestiği ve bu durumdan ağaçların korku ve kaygısından bahsedilir.

V.H.2: Gürgen dalının rüyası ve ileride yakılacak odun olmamak için genç ve güzel kalması gerektiği anlatılırken insanoğluna sitemi vurgulanır.

V.H.3: Gürgenin komşu köknarın insanlar tarafından kesilişi ve köknara ne olduğu ile ilgili rüzgârdan haber beklemesi anlatılır.

V.H.4: Köknarın hikâyesi anlatılır.

V.H.5: Gürgenin iki adam tarafından kesilmesi ve ardından kesilen çamlarla birlikte marangoza getirilmesi anlatılır.

V.H.6: Marangozun oğlunun şehit haberi alması üzerine kendini alkole vermesi ve aile içi huzursuzluğu anlatılır. Bu esnada gürgen ve çamlar avluda beklemektedir.

V.H.7: Marangozun ölmesi üzerine gürgen ve çamların bir araca yüklenmesi, kendilerini askeri bir depoda buldukları anlatılır.

V.H.8: Gürgenin getirildiği yerde kapı, pencere vb. şeyler olmayı beklerken darağacı olacağını öğrenmesi ve bir mahpushaneye getirilmesi anlatılır.

V.H.9: Darağacı olmaktansa odun olmayı yeğleyen gürgenin, bundan sonra bunun için çabalayacağı ve eğer ormanda tek bir dalı kalmışsa dahi herkesin onu gürgen dalı olarak bilmesini istediği anlatılır.

Toptaş'ın altıncı romanı *Uykuların Doğusu*, vak'anın başlangıcı bakımından daha önce yazdığı romanlarından farklıdır. Romana "bir gölge gibi, masaya doğru yeniden yürüdüm. Doğrusunu istersen, içimdeki hikâyenin hangi cümleden başlayacağını bilmiyordum o sıra. Sendeleme sendeleme, rutubet kokularının arasından geçip masanın başına oturduğumda da bilemedim zaten, parmak uçlarımda biriken o dehşet verici uğultularla birlikte, öylece kımıldandım durdum." (Toptaş, 2016e: 7) cümleleriyle başlayan anlatıcı, okuyucuyu anlatıya hazırlar. Aynı zamanda yazarın romana küçük harfle başlaması da okuyucuda acaba anlatıcı daha önce bir şeyler anlattı mı ya da anlatıcı niçin romana ortadan başladı?" sorusunu sordurarak romanda gerilim unsuru olarak adlandırılan "gizem ya da şaşırtma ögesi" (Forster, 1985: 130) tekniğini kullanır. Bu durumda daha başlangıçtan itibaren romanı ayakta tutan bir güç olarak ortaya çıkar. Anlatıcı ilk cümlesinde "yeniden" ifadesini kullanarak daha önce yazılmaya çalışılmış ama başarılı olamamış, eksik bırakılmış ya da ertelenmiş bir olayın devamını getirebilmek için bu durumun yineleniğini vurgular. Bu durumda anlatıcı bu eksikliği giderebilmek için okuyucuyu bir döngünün içine sokar ve yarım kalmış hikâyesini, eksik cümlesini "hangi cümleden başlayacağımı bilmiyordum" diyerek devam ettirir ve böylece okuru kendisiyle birlikte bir belirsizlik içine sokar. Bu yarım kalmış cümleyle başlayan roman aslında romanın bir başlangıç durumunun var olup olmadığı konusunda okuyucuyu şüpheye düşürür.

Toptaş “Hindistan’a Gitmek” adlı denemesinde, bu romanın başlangıç cümlesini bulmakta zorlandığını ve bunun uzun süre aldığını şu cümleler ile belirtir:

“*Uykuların Doğusu*’na başlarken kafamda sadece ‘İnsan gördüğü şeylerin toplamı kadar uyanık, görmediği şeylerin sonsuzluğu kadar uykudadır düşüncesi vardı. Bu düşüncenin yanında da roman yazma arzusu vardı elbette. Ne var ki, her zamanki gibi ben yazacağım romanda neleri nasıl yazacağımı bilmiyordum. Pusulam yoktu açıkçası, haritam yoktu, planlarım, karakterlerim ve hikâyelerim yoktu. Bütün bunları metin içinde metinle birlikte düşünüp metinle birlikte oluşturacağımı bildiğim için, o günlerde ben ilk cümleyi arıyordum sadece; masaya oturuyor, özene bezene yüzlerce cümle yazıyor ve bunların hiçbirini beğenmiyordum. Yazdığım her cümle kendi sınırının sonuna varınca tık diye bitiyordu çünkü sonraki cümleyi doğuramıyordu. Ben de masadan kalkıp başka şeylerle uğraşıyor, aklım sıra ruhumu evin içinde biraz gezdiriyor, sonra heyecanla gelip masaya yeniden oturuyordum.

Bu can sıkıcı durum, yaklaşık sekiz ay sürdü.” (2018c: 128).

Roman bu şekilde bir belirsizlik ve eksiltilemlerle başladıktan sonra döngüsel olan olay örgüsünün içine birçok hikâye eklenir. Bu hikâyeler iç içe geçmiş, aralarında farklı bağıntıların olduğu hikâyeler olduğu için romanı vak’a halkalarına ayırmak romanın daha detaylı incelenmesine olanak tanır.

Aynı zamanda Toptaş, “Hiçliğin Doruklarında Bir Alacakaranlık Düşünürü” adlı yazısında *Uykuların Doğusu* romanına Cioran’ın cümlesiyle başladığını ancak daha sonra onun oraya yakıştırmadığını ve kaldırdığını belirtir. “*Uykuların Doğusu*’nu yazmaya başladığımda ilk sayfaya Emil Michel Cioran’ın ‘Nasıl bir uçurum kusursuzluğuna ulaşmışım ki düşecek yerim bile kalmamış’ cümlesini koymuştum. Ne var ki, zaman geçtikçe romanın ruhu gittikçe değişti ve ilk sayfadaki bu cümle bulunduğu yerde sanki oraya yapıştırılmışçasına tuhaf durmaya başladı. Daha sonra, kapağın dışına taşarak yazarın adını da içine alan beklenmedik bir mimarî oluştu romanda. Metin işte böyle kapağın dışına taşınca, tabii, E.M. Cioran’ın o güzelim cümlesi de ilk sayfadan silindi gitti.” (2018c: 151). Buradan da anlaşılacağı üzere, bir eser yazmaya başlarken, ince eleyip sık dokuyan yazar, metnin bütünlüğü sağlaması konusunda da oldukça hassas davranır.

V.H.1: “Radyoevindeki adam” olarak nitelendirilen ve başkentten ataması yapıldığı halde bir türlü göreve başlayamayan adamın hikâyesi.

V.H.2: Cebrail Dede’nin hikâyesi

V.H.3: Anlatıcının babasının kuşun peşine düşmesi

V.H.4: Anlatıcının dayısının hikâyesi

V.H.5: Anlatıcının başa dönmesi ve romanı yazmaya devam ettiği odada geçenler.

Romanda iç içe geçmiş bu hikâyeler, farklı düzlemlerde anlatılmasına rağmen anlatıcı, tüm bu vak’a halkalarını birbirine mantıksal bir bağ ile bağlamayı başarır. Anlatının bitiş durumu incelendiğinde bu bağ daha anlaşılır olacaktır.

Toptaş yedinci romanı *Heba*’da “İçindekiler” başlıklı bir bölüm oluşturur ve anlatacaklarını “Anahtar”, “Rüya”, “Huzur”, “Yazıköy”, “Sınır”, “Minnet” ve “Fenâ” şeklinde bölümlere ayırır. Bu bölümlemelerden sonra yazar ilk epigrafını 19. yüzyıl Divan Şairi Yenişehirli Avni’nin “Kimseler fehmetmedi manâsını davamızın, Biz dahi hayranıyız davayı bî-manâmızın” dizelerinden oluşturur. Günümüz Türkçesi ile “davamızın manâsını kimse anlamadı, biz bile (kimsenin anlamadığı) manâsız davamızın hayranıyız” diye okunan bu dizelerde yazar romanına metinlerarası bir gönderme yapar. Alıntılamanın yazar ve alıntılanan yazarın sesi roman boyunca özdeşleşir. İkinci epigrafta ise roman kişilerinden biri olan Hulki Dede’ye ait “İnsan, içindeki canavarı öldürürse çöle dönüşür” sözü ile romanın konusu hakkında okuyucuya ipucu verir. Çünkü romanın ilerleyen sayfalarında içlerinde insanî duyguları yoksunlaşan kişilerin neler yapabileceklerine dair örnekler gösterilir. Hasan Ali bir söyleşisinde “Nereden düştüyse aklıma minnet duygusu düşmüştü. Heba’ya öyle başladım.” (Uluşahin, 2013: 268) der ve roman boyunca Ziya’nın haberi olmadığı halde, Kenan’ın ve ailesinin ona minnet duymasını okuyucuya haber verir. Romandaki diğer bölümler de incelendiğinde minnet gibi birçok insanî duygunun romanın yan temalarını oluşturduğu görülür.

V.H.1: “Anahtar” isimli ilk bölümde Binnaz Hanım’ın kiracısı olan Ziya Bey, evin anahtarını bırakmak için Binnaz Hanım’a gider ve orada Binnaz Hanım’ın hayatta geçirdiği zorluklar ve bu apartmana sahip oluş hikâyesi anlatılır.

V.H.2: İkinci bölüm “Rüya”da ise, ilk bölümde Ziya Bey’in anlattığı her şeyin bir rüya olduğu anlaşılır. Bu bölümde ise Karcı Ali, mahallenin çocukları ve ava gitmeleri, Ebecik’in başından geçen hamaz hadisesi ve Hacı Veli’nin düğünü yoğunlukla anlatılır.

V.H.3: “Huzur” başlıklı bölümde, Ziya asker arkadaşı olan Kenan’ın düğününe gelir ve orada huzur içinde yaşamaya başlar. Bu sırada otuz yıldır görüşmeyen iki arkadaş bu süre içinde başından geçenleri birbirlerine anlatırlar. Ziya on altı yıl önce kitapçıda gerçekleşen bir patlamada hamile eşi Kader’i kaybettiğinden, Kenan da evlendikten sonra çocuğu olmuyor bahanesiyle dört yıl sonra karısının onu terk ettiğinden bahseder. Bu sırada Kenan’ın 16 yaşındaki yeğeni Besim’i patlamada ölen oğluna benzeten Ziya ona baktıkça hem duygulanır hem de sevinir.

V.H.4: “Yazıköy” bölümü ise Kenan’ın köyüdür ve aynı zamanda romana yön veren önemli mekânlardan bir tanesidir.

V.H.5: “Sınır” bölümünde de adından da anlaşılacağı üzere, romandaki zamanın geçmişe döner. Ziya bir gün ormanda yürüyüşe çıkar ve kendini bir anda Silvan’da Malabadi Köprüsü’ne giden yolda bulur. Bu yol aslında Ziya’nın askerlik serüveninin yoludur. Askere gidişi, askerde yaşadığı olaylar askerliğin bitişine kadar hepsi bu bölümde anlatılır. Daha sonra bir anda zihnini ve anılarını toplar, ormandan evine doğru gider.

V.H.6: “Minnet” bölümünde ise asıl vaka askerde Ziya’nın Kenan’ı canını kurtardığı için Kenan’ın ve annesinin Ziya’ya şükran duymalarıdır. Olay örgüsünün diğer yanında da Kenan’ın kardeşi Nefise ile evlenmek isteyen Numan ve abisi Cabbar meydana çıkar. Bir türlü Nefise’yi evlenmeye ikna edemeyen Numan, son çare olarak Ziya’nın kapısını çalar. İki kardeşin teklifini geri çeviren Ziya, Hulki Dede ile sohbet etmeye başlar, Cevval Dayı ile tanışır derken Besim’in “Ziya Bey koş, dayımı bıçakladılar!” cümlesiyle dışarı fırlarlar.

V.H.7: Son olarak “Fenâ” bölümünde ise, Körükçü Kazım tarafından bıçaklanan Kenan bir süre sonra ölür ve gün geçtikçe köyde kalan insanlar Ziya’ya iftiralar atmaya başlarlar. En sonunda tüm köy halkı ellerinde sopalarla Ziya’yı kovalamaya başlar.

Heba'da vakanın başlangıcında ilk dikkat çeken unsur, başkişi olan Ziya'nın daha ilk cümleden okuyucuya tanıtılmasıdır. "Ziya kapıyı kilitledi ve elindeki anahtarı cebine koymadan, hızlı adımlarla asansöre doğru yürüdü. Koridorda bir tuhafılık vardı o sırada, ışıklar tavandan sarkan sarı toplar hâlinde her zamanki gibi sıra sıra yanıyordu ama ortalık biraz karanlıktı sanki." (Toptaş, 2016f: 15) cümleleriyle başlayan roman, öncelikle bir apartman dairesinde geçer ve Ziya'nın bu apartman dairesinden bir an önce gitmek istemesi ev sahibi Binnaz Hanım'ın anlattıklarıyla birlikte okura sunulur. Ancak ikinci bölüme geçildiğinde "Gözlerini açtığında her yer karanlıktı ve kalbi göğsünden fırlayıp çıkacakmış gibi hızlı hızlı çarpıyordu. İlk nerede olduğunu anlayamadı bu yüzden, yarı açık bir ağızla kalp atışlarının arasından karanlığa doğru baktı. Başını altındaki yastığı fark edince rüya olduğunu düşünüp rahatladı sonra, ter içinde kalktı, bacaklarını aşağıya sarkıtarak yatağın kenarına yavaşça oturdu." (Toptaş, 2016f: 65) cümleleriyle ilk bölümde geçen tüm olayların ve konuşmaların rüya olduğu okuyucuya aktarılır.

"Ziya'nın gördüğü rüyalar, olayların rüya zemini üzerinde gerçekleşmesine zemin hazırlar. Rüya aracılığıyla bilince sızan simgesel mesajların her biri, Ziya'nın yerleştiği Yazıköy'de insanî bir kişilik olarak karşısına çıkar. Bu durum, kentten doğaya doğru gerçekleştirdiği yolculuğun, aslında bilinçten bilinçdışına doğru yapıldığını anlatır. Ziya'nın kendi içine doğru yaptığı bu yolculuk Yazıköy'de karşılaştığı bir arketip aracılığıyla bir aşama daha kaydetmesini ve böylelikle en derindeki karanlığı aydınlatarak öz benliğe kavuşmasını sağlayacaktır." (Sazyek, 2013: 1099).

Sazyek'e göre romanın başlangıç durumunda rüyaya yer verilmesi olay örgüsünün zeminini hazırlar. Burada verilen mesajlar, vurgulanan nesneler ve olaylar romanın ilerleyen kısımlarında daha somut bir şekilde ortaya çıkar. Toptaş'ın böyle bir başlangıç yapması ise okuru, roman hakkında biraz düşünmeye itmek istemesi olarak açıklanabilir.

Toptaş, sekizinci romanı *Kuşlar Yasına Gider* için, "sadece bir romanımı, *Kuşlar Yasına Gider*'i yazmadan önce planladım. Her bölümde ne anlatacağımı not aldım ve ona göre yazdım. Onun dışında yazdığım hiçbir metni planlamadım. Ya Allah bismillah deyip bir cehaletle ya da bir cesaretle ilk cümleyi yazarım." (Edt.

Argunşah, 2018: 385) der ve romanına “Bu yol Paris’e gider/Döner tersine gider” sözleriyle başlayan bir Ardahan türküsü ile başlangıç yapar. Türkünün devamına bakıldığında “Şurada bir garip ölmüş/Kuşlar yasına gider” cümleleri ise romanın adının bir Ardahan türküsünden geldiğini gösterir. Bu türkünün akabinde Toptaş, anlatıcı vasıtasıyla okuyucuya birçok türkü dinletir ve bu ritim anlatı boyunca okuyucuya sessiz bir tını şeklinde eşlik eder. Toptaş, Fatih Arslan ile yaptığı bir söyleşide Ardahan türküsünün nasıl bir ruh etkilenmesiyle romana isim oldu sorusuna “Romanın temasına uygun... İnsan hayatının bir döngüsü vardır, çemberi oluşturur. Yani bebek olarak doğarsın, büyürsün, genç olursun, orta yaşlı, yaşlanırsın ve yine ölüme yakın bir bebeğe dönüşürsün yine bakıma muhtaç hâle gelirsın ve halka o daireyi tamamladığında ömür dediğinde bitmiş olur. Türkünün ilk iki dizesi bunu anlatıyordu mesela. ‘Bu yol Pasin’e gider, döner tersine gider’ o daireyi anlatıyor, insanın dönüp dolaşıp geldiği yeri.” (2018: 403) şeklinde cevap verir. Bu daire de romanda Aziz Bey etrafında şekillenir ve anlatı boyunca bu döngünün nasıl tamamlanacağı okuyucu tarafından merakla beklenir.

“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 çeviriyormuşum gibi, lacivert gövdeli kalemi çıkardım kutusundan; kapağını açtım, yavaş yavaş mürekkep çektim ve haznesi tamamen doldu mu diye kaldırıp baktım. Solumdaki pencereye doğru tuttum bakarken. Ardından döndüm, aylardır önümde açık duran defterin ağartısına doğru tuttum. Haznenin dolu olduğu görmüştüm ama dayanamayıp bir de uzaklara çekilen içimdeki sesin şavkına doğru tuttum daha sonra. İşte tam o sırada telefon çaldı.”(Toptaş, 2018: 7).

Kuşlar Yasına Gider’in ilk paragrafı, anlatıcının ilk cümlesinden itibaren içindeki yazma isteğinden uzaklaştığı ve bir uzun süre sonra bir şeyler yazmak için masasına oturup kalemine mürekkebini doldurmasıyla başlar. Anlatıcı bu şekilde yazacağı şey için okuyucuyu hazırlar ve telefonun çalmasıyla birlikte bir anda hem anlatıya hem de olay örgüsüne giriş yapmış olur. On iki bölümden oluşan bu anlatının ilerleyen

vaka halkalarında bu telefon sesi sürekli tekrarlar ve her telefon çalması olayların seyri açısından önemlidir.

V.H.1: Anlatıcının babası Denizli'den Ankara'ya protez bacak yaptırmak için gelir fakat işlem yarım bırakarak sebepsiz yere memleketine geri döner.

V.H.2: Anlatıcının babasının eskiden tır şoförlüğü yaptığı ve geçirdiği trafik kazası anlatılır.

V.H.3: Anlatıcının babası Aziz Bey, günden güne bacağından daha da rahatsız hale gelir ve doktorlar ameliyat olması gerektiğini söyler. Ancak ameliyat pek yanaşmayan Aziz Bey, birkaç gün Ankara'da fizik tedavi aldıktan sonra onu da yarım bırakıp tekrar Denizli'ye geri döner.

V.H.4: Durumu gittikçe kötüleşen Aziz Bey, artık tekerlekli sandalye kullanmaya başlar. Bir süre sonra Aziz Bey'in lenfoma olduğu öğrenilir ancak bu durumu anlatıcı ve anlatıcının kardeşi Nihat'tan başka kimse bilmez.

V.H.5: Ankara ve Denizli arasında sürekli yolculuk yapan anlatıcıya yol boyunca türküler eşlik eder. Aynı zamanda anlatıcının yol boyunca gördüğü beyaz at ve Denizli'de evde gördüğü beyaz gömlekli çocuk okuyucuyu gerçeklik ve hayal arasında bırakarak anlatıda yan öykü oluşturur.

V.H.6: Sağlık durumu daha da kötüleşen Aziz Bey artık yataktan kalkamaz hale gelir. Gençliğinde tır şoförüken ailesiyle vakit geçiremediği için kendini suçlamaya başlar. En çok da kendisi yoldayken ölen bebeğinin cenazesine yetişememek Aziz Bey'e vicdanî rahatsızlık verir.

V.H.7: Anlatıcıya son telefon ise kardeşi Nihat'tan gelen babasının ölüm haberidir. Apar topar Denizli'ye gelen anlatıcı artık babasını kaybetmiştir. Orada bir gün kaldıktan sonra eşi Seher'le Ankara'ya döner ve tıpkı anlatının başındaki gibi masasına oturur, kaleminin mürekkebinin bittiğini görüp mürekkep şişesine uzanır.

Toptaş'ın bu romanında başlangıç durumundan itibaren temel hikâye okuyucuya verilir. Vak'a halkaları anlatının zaman ve mekân gibi diğer unsurlarıyla paralellik

taşır. Ancak bu romanda okuyucu anlatıcının adını romanın sonuna kadar bilmez. Anlatıcı tüm kişileri tanıtmaya rağmen kendini tanıtmaz ve adını duyurmaz.

Toptaş'ın dokuzuncu romanı *Beni Kör Kuyularda*'nın başlangıç durumu E.M. Cioran'ın *Çürümenin Kitabı* adlı eserinden alıntılanmış "Bir kez selâmete erdikten sonra, kendine hâlâ canlı demeye kim cesaret edebilir?" (2013: 31) epigrafi ile başlar. Bu soru cümlesi, romanı özetler nitelikte olup selâmet karşısında hâlâ insan kalabilmenin güç olduğunu romandaki kişilerle ilişkilendirir. "Hemen oracıkta beliriverdi Bahriye, başını çevirip sağa sola baktı. Bir eliyle belini tutarak, duvara vuran gölgesiyle birlikte hafifçe eğildi sonra, yavaş adımlarla kapıya doğru yürüdü. 'Çabuk ol'dedi eşiği geçerken. 'Baban acıkmıştır!' 'Tamam,' diye mırıldandı Güldiyar." (Toptaş, 2019: 7) cümleleriyle romana giriş yapılır. Görüldüğü üzere başlangıç durumunda Bahriye, Güldiyar ve baba okuyucuya tanıtılmadan direkt gösterilir. Kişileri tanıtma yöntemini kullanmayan yazar, olaylara da ani bir giriş yaparak daha başlangıç durumunda gerilim unsurlarını yüksek tutar. İlk bölümde Güldiyar'ın başına gelenler, romanın sonuna kadar sürdürülür ve farklı dönüşümlerle, çelişki ve entrika unsurlarıyla birleştirilerek akıcılık sağlanır. Romanın vak'a halkaları ise romanı özetler niteliktedir.

V.H.1: Güldiyar babasına yemek götürmek için evden çıkar. Ancak eve geldiğinde konuşamamaya başlar. Ağladığında ise gözünden yaş yerine taşlar dökülür. Bu durum karşısında şaşkınlık içinde kalan anne ve babası onu doktora götürmek ister fakat doktora gidecekleri gün Bahriye odanın eşiğinde ölü bulunur.

V.H.2: Meraklanan halk Güldiyar'ın gözünden dökülen taşları görmek için sürekli eve gelip gitmeye başlar. Bu duruma bir çare bulmak için yakın komşuları olan Emine ve Dursun yeğenleri Rüstem ve Cihan'a başvurur. Eve gelenleri sırayla içeri almaya başlayan bu iki kişi Güldiyar'ı öncelikle doktora götürürler ancak hiçbir yanıt alamayıp eve dönerler.

V.H.3: Evdeki kalabalığı dağıtmak için her gün gelen Rüstem yanına üç adam çağırır ancak bir süre sonra Rüstem ortalıktan kaybolur ve bu üç adam evi beklemeye başlar. Aynı zamanda her gün eve gelenlere, Güldiyar'a ve babası Muzaffer'e de yemek getiren bu üç adamdan Muzaffer şüphelenmeye başlar. Geçim sıkıntısı ve eve gelen kalabalıktan da kurtulmak isteyen Muzaffer, evi satıp köyüne yerleşmeyi düşünür.

V.H.4: Bir gün berber Zahit'in, Güldiyar'ı ziyaret için geldiğinde kapıdaki adamları ücret ödeyip eve girmesi Muzaffer'i çok sinirlendirir. Bu durumdan haberi olmayan Muzaffer, kızını da alıp evden kaçmak ister ancak yakalanır.

V.H.5: Bir sabah eve gelen beş adamdan Nedim abi olarak seslendikleri kişi işleri düzene sokmak ve daha çok para kazanmak için Güldiyar'ı herkesin görebileceği salona yerleştirir. Ancak Güldiyar'ın ağlamayı kesmesi üzerine eve gelenlerin dolandırıldıkları düşüncesi Nedim'i sinirlendirir.

V.H.6: Bir türlü ağlamayan Güldiyar için korkunç bir çözüm yolu bulan Nedim, Güldiyar'ın yanına birini koyar ve kızın canını bıçakla acıtarak zorla ağlatmayı başarır. Polisler eve gelse de fayda etmez.

V.H.7: Kapıda duran Hasan'ın hikâyesi anlatılır ve Cevher isimli kişi ortaya çıkar, Güldiyar'ı sevdiğini açıklar.

V.H.8: Nedim isimli kişi bir gün aniden kaybolur ve onun yerine işlerin başına Şakir isimli biri geçer.

V.H.9: Güldiyar aynı odanın içinde günden güne erimeye devam eder ve bir gün daha fazla dayanamayıp oracıkta yaşamını yitirir. Güldiyar'ın cenazesini kaldırırken Muzaffer kızının olduğu yerden kıpırdamaz ve hiç konuşmaz. Bu defa insanlar Güldiyar'ı değil Muzaffer'i görmek için para ödeyip eve gelmeye başlarlar. Muzaffer'in yanında ise bu adamları başına musallat ettiğini düşünen Dursun kalmaya başlar. Çark bir şekilde yine dönmeye devam eder.

Postmodern anlamda eserlerindeki başlangıç durumundaki çizgisini bozmayan Toptaş, okuyucuya anlatmak istediklerini doğrudan vermek yerine, olacakları sezdirmeyi tercih eder. Bu durumu ise bazen romanlarında oluşturduğu içindikiler kısmındaki başlıklar ile bazen de epigraflar ile yapar. Filiz Aygündüz ile olan bir söyleşisinde “Ben romanlarımı önceden tasarlamadan yazıyorum. Ne kafamda ne kâğıt üzerinde roman şöyle başlayacak, şöyle gelişecek diye bir tasarı oluyor. Benim sorunum ilk cümle, ilk cümleyi bulduktan sonra devamı geliyor. Metnin geleceğini metnin içinde, metinle birlikte düşünüyorum. Böylece, çalışırken milimetrik hesaplar yapa yapa genel kurguyu tamamlamış oluyorum.” (2005: 66) şeklinde eserlere

başlangıç durumunu belirten yazar, ilk cümleyi önemseddiğini vurgular. Toptaş'ın olay örgülerinde ani çıkışlar, kayboluşlar ve sıçramalar olsa da eserlerinin başlangıç durumları mutlaka olaylara yön verici konumda olur.

1.1.1.2. Bitiş Durumu

Bir anlatının vak'a halkalarının mantıksal bir düzen çerçevesinde birleştirilip anlamlı bir bütün hâline getirilmesi, içine anlatının temel unsurları olan zaman, mekân ve kişilerin de yerleştirilip olay örgüsüne dâhil edilmesi o anlatıyı okunabilir kılar. Her vak'anın, her durumun bir başlangıç noktası olduğu gibi onu sonlandıran bir bitiş durumu da mevcuttur. Bu bitiş yazarın istediği şekilde yön alır. Özellikle postmodern dairede yazan sanatçılar, bu durumdan yararlanarak anlatının bitiş noktasını okuyucuya bırakır ve her okuyucu oradan kendine bir pay çıkarır. Yoruma açık olan bu açık uçlu sonlar, Hasan Ali Toptaş'ın birçok anlatısında yer alır. İlk dönem öykülerinde bu durum çok açık görülme de son dönem öykü ve romanlarında bu durum git gide artar. Toptaş'ın ilk öykülerinden son yazdığı romana kadar anlatıların tümünün bitiş durumu incelendiğinde bu değişim ve döngü daha gözle görülebilir hâl alır.

Toptaş'ın ilk öyküsü "Bir Gülüşün Kimliği", anlatıcının "Gülüşüm gülüşündü çünkü."(Toptaş, 2016: 13) ifadesiyle sonlanır. Anlatıcı öykünün başında sorulan sorunun cevabını son cümlede okuyucuya verir. Cevabın tam verilmesi ise, okuyucuda yarım kalmışlık hissine yol açmaz. Bu soru ve cevap arasında ise anlatıcı yalnızlığının ve bastırılmışlığının öyküsünü okuyucuya aktarır.

"Çiğdem Yürekli Reşat", adlı öykünün bitiş durumu, başlangıç durumunda verilen "Her akşam buruşuk bir mendil gibi dönerdi evine."(Toptaş, 2016: 14) cümlesinin aksine bir gece artık o eve dönemeyeceği üzerine kurgulanır. Reşat ve ailesinin evden ayrılışı öyküdeki ana vak'ayı oluştururken bitiş durumunda Reşat'ın komşularıyla vedalaşıp, yaşadığı ilçeyi terk etmek zorunda kalışının portresi çizilir. "Sigara yere düşeceği yerde gelip Reşat'ın yüreğine düştü. İçi cız etti Reşat'ın. Gözlerini kapadı."(Toptaş, 2016: 18) cümleleriyle son bulan öyküde yazar kısa cümleler kullanarak iletmek istediklerini tam ifade eder. Yazar, Reşat etrafında kurgulanan öyküsünde, Reşat'ın gözlerini kapatarak öyküsünü de noktalar.

“Rüştü Adlı Bir Karınca” öyküsü anlatıcının kafasında oluşturduğu karıncaları tek tek yakalayıp onların kimliklerini sorgulamasıyla devam eder. Karıncaları anlatıcının veresiye defterindeki kişiler olarak tasnif eden yazar, karıncaların fiziksel özelliklerine göre de anlatıcının zihnindeki kişileri şekillendirir. Öykünün sonunda karıncaların artık düşlerine de girmeye başladığını söyleyen anlatıcı sabahları uyandığında onları tükürmek için lavaboya gittiğini söyler. Kendisini ölümden kurtaranın Rüştü olduğunu bir türlü kabullenemeyen anlatıcının öykünün sonunda “...dün ağzımda bir değil de birkaç karınca ölüsü vardı sanki. O birkaçı mutlaka Rüştü’nün çocuklarıydı.”(Toptaş, 2016: 23) cümleleri Rüştü’ye karşı olan tavrının değişmediğini aksine daha da kuvvetlendiğini belirtmek ister. Öykünün başından sonuna kadar düşünceleri değişmeyen anlatıcı, öykünün sonunda da kendisiyle tutarlılık gösterir.

“İçimdeki Orkestra”, öyküsünde yazar, herkesin tespih çektiği bir huzurevinde tespih bile çekmenin usulünü bilmeyenlerden “Muhlis Efendi” diyerek sitem eden bir anlatıcıyı okuyucu karşısına çıkarır. Öykü sonunu “Ah Muhlis Efendi, ah, bir gün bu tespihim de düşecek elimden! Yaşamıma tam otuz nokta koyacak dağılan taneler. İşte o anda, içimdeki gitarın son teli de kopacak...” (Toptaş, 2016: 29) cümleleri ile sitemden ziyade umutsuzluğa çevrilen bir duygu ile bitirir. İçinde yarattığı orkestrada yaşayan anlatıcı, tespih ile başladığı öyküsünü yine tespih simgesiyle sonlandırır.

“Islığımda Gül” öyküsü, diğer üç öykünün bitiş durumuna göre farklılık gösterir. Öykünün ilk katmanında anlatılan hastane odası ve kişileri, öykünün devamında bunları anlatanın bu öyküde bir öykü yazarı olduğu ortaya çıkar. Okuyucu öykünün sonunda “Öykücü, yarım kalan öyküsünü günün ucuna bıraktı.” (Toptaş, 2016: 33) sesini anlatıcıdan duyar. Öykücü, öykünün yarım kalanını okuyucuyla paylaşmaz. Öykücünün öyküsünü bilmeyen anlatıcı da okuyucuyu bu konuda aydınlatamaz ve öykü böylece son bulmuş olur. İki katmanlı bu öyküde anlatıcı tarafından tamamlanmış bir son bulunmaz. Bu durumda öykünün yarım kalan kısmını yorumlamak okuyucuya düşer.

“Boz Atlı Hızır”, öyküsünde anlatıcı, babanın iş bulma sevinci ile eve geldiğinde karısı ve çocuklarının sessizliklerine öykünün sonunda son verir. Oğlunun mahpushanede yattığını ve eşinin bir mahpushane inşaatında çalışmasını istemediğini

haykıran anne karşısında baba çaresizce kendini dışarı atar. “Adımları çoğaldı birden. Nereye gittiğini bilemeden, yel gibi koşmaya başladı.” (Toptaş, 2016: 37) Öykünün başlangıç durumunda verilen gizem ve sessizlik öykünün bitiş durumunda bozulur. Ancak paraya muhtaç ailede babanın işte çalışıp çalışmayacağı sonucu okuyucuya verilmez. Kişilerin anlık durumları betimlenirken öyküde bir karara varılmaz.

“Düş Yorgunu”, başlangıç durumundan itibaren gözlemin hâkim olduğu bir öyküdür. Mekân olarak bir otobüste başlayan bu öykü yine bir otobüste sonlanır. Cengiz Bey’in otobüsün camından dışarıya bakarak düşüncelere dalması onu yorar ve başlangıç durumunda ona oturması için yer veren adama “Ben yorulduğum, biraz da siz oturun, lütfen.” (Toptaş, 2016: 40) diyerek öyküyü sonlandırır. Bir düş yolcuğu içinde geçen bu öykü, düşlerinden yorulan bir adamın yorgunluğunu vurgulayarak bitmiş olur.

“Bu Kent Köyden Küçük” öyküsü, başlangıç durumunda kentte yaşayan bir adamın yalnızlığını anlatırken öykünün sonuna doğru köye yönelik başlar ve öykü mekân olarak köyde son bulur. Öykünün başında yapılan köy tasviri öykünün sonunda başkişinin yaşadığı mekâna dönüşür. Kentten köye olan bu yolculukta başkişinin eski bir komutan olması etkin bir rol oynar. Hayat telaşının ve insanın daha az olduğu köyde kendini ve anılarını anlatmaktan zevk alan başkişinin duygularını anlatıcı “...ne zaman kapıyı şak diye açıp köy kahvesine girse, herkes rap diye ayağa kalkıyor.” (Toptaş, 2016: 45) cümleleriyle ifade eder.

“Şüphesiz Bir Şüpheli” adlı öykünün başlangıç durumunda anlatıcının kafasındaki senaryo öykü boyunca çeşitlenirken öykünün sonunda kesin bir şüpheliye varılamaz. Böylece okuyucuyu da şüphede bırakan bu öyküde anlatıcıyı kimin izlediğini kimse bilemez. Ancak yazar, anlatıcının şüphelendiği kişileri detaylı anlatarak okuyucunun da şüphesini farklı kişilere doğru çekmeyi başarır. “En azından çalıştığım daire için, Himmet Efendi’yi izlemekte yarar var, diye düşünüyorum.” (Toptaş, 2016: 52) cümlesiyle biten öyküde anlatıcı en başa dönerek daire müdürü Himmet Efendi’den şüphelenmeye devam eder. Bir döngü içinde devam eden öyküde Toptaş’ın diğer öyküleri gibi kesin bir sonuca ulaşamaz.

“Acıya Demir Atmak” öyküsünde Cemil’in başından geçenler okuyucuya anlatıldıktan sonra Cemil’in annesinin acısı ve merhameti daha da vurgulanarak öyküye son verilir. Oğlunun kazada kopan kollarının yerine protez kol alabilmek için biriktirdikleri para, bölüşükleri bir simit ve annenin simidi yiyormuş gibi yapması öykünün sonunu daha da trajik bir hâle getirir. Ancak öyküde Cemil’in kollarına kavuşmak için senelerdir beklediği an okuyucuya gösterilmez. Böylece öykünün trajik havası bozulmaz ve başlangıç durumundan itibaren aynı duygu daha da şiddetlenerek öykü son bulur.

“Yeryüzünde Bir Kerem”de anlatıcı, ustasından para istemeye çekinen utangaç ve kendi hâlinde biri olan Kerem’in öyküsünü anlatır. İçindekileri karşısındakine söylemekten bile çekinen Kerem, öykünün başlangıç durumunda vurgulanan karısının “evde yiyecek bir şey yok” sözleri üzerine ekmek parası bulmak için iyice içine kapanır ve kimseyle konuşamaz. Öykünün sonunda çaycı Ali tarafından “iyi de ağbi yürürken kendi kendine konuşma, gözünü seveyim, herkes dönüp dönüp sana bakıyor.” (Toptaş, 2016: 60) sözleri üzerine kendine gelir. Cezmi Bey’e götüreceği kartvizitleri satıp köfte yemeği aklından geçiren Kerem bunları sesli düşündüğünün farkında değildir. Bitiş durumunda başkışının karakterini başlangıç durumundaki gibi kalmasını sağlayan yazar kişileri farklı rollere sokmaz. Böylelikle başlangıçta anlatılan Kerem, öykünün sonunda da aynı ahlakî özellikleriyle okuyucu karşısına çıkar ve okuyucuyu şaşırtmaz.

“Ah Minik Kuşum”öyküsü geçmişte yaşadıklarını Meltem isimli arkadaşına anlatan anlatıcının bir anda “Bir dakika Meltemciğim, mektubuma biraz ara vereceğim.” (Toptaş, 2016:65) cümlesiyle bölünür ve anlatıcı şimdiye döner. “Tıpkı oğlu gibi adının Göksen olduğunu söylediği üçüncü kattaki konservatuar öğrencisini bütün içtenliği ve ilgisiyle merdivenden inip çıkışını izler ya da dinler. Gelişme bölümündeki karamsar ve mutsuz tablo, oğlunun bu öğrenci gibi olması ideali ve aynı adı taşımasıyla olumlu bir atmosfere evrilir. Bu noktadan bakıldığında eş geçmiş, oğul ise idealize edilmiş geleceği temsil eder. Başkahraman ise geçmiş ve geleceği arasında var olmaya çalışan, kısır döngünün içindeki çaresizliği temsil edecektir.” (Aracı, 2019: 61). Öyküsündeki kişilerle geçmiş ile şimdi arasında köprü kuran yazar, öykünün bitiş durumunda “Bayıldığım bir şey daha var son günlerde...” (Toptaş, 2016: 66) diyerek şimdiye döndüğünü gösterir.

“Ak Saçlı Çılgındılar” öyküsünün bitiş durumunda ayna metaforu öykünün sonuca varmasında önemlidir. “Karşıdaki aynada gördüm onu, Anıl’ın erkeğine benziyordu, saçları beyaz, burnu patlıcan.” (Toptaş, 2016: 76). Öykü boyunca Anıl’ı arayan anlatıcı, öykünün sonunda aynada kendi yansımasını Anıl’a benzetir. Öyküde kavuşma anı fiziksel olarak gösterilmese de ayna metaforu üzerinden gerçekleştirilir. Toptaş’ın diğer öykülerinde olduğu gibi bu öyküsünde de sonuç açık açık söylenmez, okuyucuya sezdirilir.

“Çağrı” isimli öykünün bitiş durumu “Dostumun gözleri bir çift tekerlekti çünkü ve tavandan sarkan tozlu ip ayaklarını yerden kesmişti.” (Toptaş, 2016: 83) cümlesiyle ifade edilir. Yıllar sonra çocuk parkında eski bir dostuyla karşılaşan anlatıcı, nereye gittiklerini bilmeden bir anda kendilerini evde bulurlar. Bilinmezliklerle dolu olan bu öyküde zamanda ve mekânda ani sıçramalar yaşanır. Öyküde sürekli vurgulanan tekerlek imgesini öykünün başında “...gözlerim bir çift tekerlek olmuş!”(Toptaş, 2016: 78) diyerek kendine yükleyen anlatıcı öykünün sonunda “Dostumun gözleri bir çift tekerlekti çünkü...” (Toptaş, 2016: 83) diyerek dostunun gözlerine yükler. Öyküdeki bu dönüşüm, bitiş durumunda intihar eden kişinin gerçekten anlatıcının dostu mu olduğu sorusunu okuyucuda uyandırır. Hayal-hakikat arasında gelip giden öyküde tekerliğin devingenliği öykünün döngüsel bir atmosferde verilmesine olanak tanır.

“Kum Fısıltısı” öyküsünde okuyucu “Stop diye bağırdı yanındakilerden biri.” (Toptaş, 2016: 92) cümlesiyle bir anda duraksar ve öyküde başından beri anlatılanların bir senaryo olduğu anlatıcı tarafından okuyucuya aktarılır. Hayalden hakikate dönüşün olduğu bu cümleden sonra öyküde bahsedilen “cırıltı” sesi bir anda durur. Toptaş bu sesi, hayal-hakikat ikilemindeki geçişte kullanır. Öykünün sonunda “cırıltıyı başlatmadan önce, saçlarımdaki mavi sıvaları parmak uçlarımla süpürdüm.” (Toptaş, 2016: 93) cümlesiyle anlatıcı tekrar senaryodaki rolüne bürünür ve cırıltı sesiyle senaryo başlar. Bitiş durumuna kadar yaşananları gerçek hayatta oluyormuş gibi aktaran anlatıcının aslında bu senaryoda bir oyuncu olduğu öykünün sonunda anlaşılır. Yazar öyküsünü şaşırtma unsuru ile bitirerek, gerçek olanı sona saklar.

“Bir Dünyanın Akşam Resmi”, kendi evinde kendini konuk hissedenden anlatıcının evine konuk davet etmesiyle başlar. Bu süreçte eve gelen bu konuk üzerinden ne

kadar yalnız olduğunu anlatan anlatıcı, öykünün bitiş durumunda konuğunu evden uğurlar. Anlatıcının yalnızlığını anlatmasında bir figür olarak kullanılan konuk, aynı zamanda anlatıcının bir iki günlük de olsa yalnızlığı paylaşır. Ancak öykünün bitiş durumunda konunun evden gitmesiyle, anlatıcı yalnızlığını kaldığı yerden yaşamaya devam eder. Anlatıcının monotonlaşmış hayatında, öykünün başında da söylediği gibi “Tutsağım ben, zincirlerimi kimsecikler görmüyor, şakırtılarımı duyanlar anlamıyor.” (Toptaş, 2016: 95) cümlesindeki ruh hâli bitiş durumunda da aynı şekilde devam eder.

“Savrulan Etek Balesi” adını bir ezgiden alan bu öyküde, ezgi öykü boyunca devam eder. Ancak öykünün sonuna yaklaşıldığında “Kasetçalardaki ‘Savrulan Etek Balesi’ bitmiş, sokakta yalnızca ayak sesleri kalmıştı.” (Toptaş, 2016: 105). Biten ezginin ardından kapı eşiğinde oturan bir kadınla karşı karşıya kalan anlatıcı, eşikte oturan kadın ve susup duran kadının yıllarca bakıştığını ifade eder. Burada zamanı ileri sıçramalarda gösteren anlatıcı, eşikteki kadının “Demek o dönmedi.” (Toptaş, 2016: 106) cümlesiyle öyküye son verir. Kimin dönmediği, niçin dönmediği okuyucuya öykü sonunda verilmez. Öykü açık uçlu bir sonla bitirilmiş olur.

“Yoklar Dağı” öyküsünün başlangıç durumunda verilen üç arkadaş ve birlikte içtikleri rakı sofrası, öykünün sonunda anlatıcının eline aldığı bir gazete yaprağında gördüğü fotoğrafla birebir uyuşur. Yaşadıkları anı bir anda bir fotoğraf karesiyle karşısında gören anlatıcı öykünün sonunda duygularını ifade etmez. “Siyah çerçeveli bir fotoğraf vardı ön yüzünde. Dikkatle baktım. Dallarını arasından çekilmişti. Üç kişi bir düzlükte rakı içiyorlardı; ortalarında çıplak bir çift ayak.” (Toptaş, 2016: 111). Öykünün bitiş durumunda fotoğrafı kimin çektiğine dair gizem uyandıran anlatıcı onun kim olduğunu açıklamaz. Mekânın, kişilerin ve zamanın belirsiz olduğu bu öyküde, bitiş durumu da belirsiz olarak bırakılır. Toptaş, fotoğrafı çeken kişinin kim olduğunu düşündürmek ve anlatıyı daha iyi okumak için okuyucuya harekete geçirmek ister.

“Herkes Hiçbir Yere” başlığından da anlaşılacağı üzere öyküde belirsizlik hâkimdir. Anlatıcının kurduğu düş, öykünün bitiş durumunda gerçeklikten “...kuş kadarcık bir gerçektim.” (Toptaş, 2016: 130) diyerek payını alır. Kentin kasabayı yok ettiğini

düşünen anlatıcı, öykünün sonunda bir korkuluğa dönüşerek kasabaya can verir. Toptaş'ın diğer öyküleri gibi bu öyküsü de okuyucuyu düşündürmeye yöneliktir.

Ölü Zaman Gezginleri kitabının ilk öyküsü “Balkon”, başlangıç durumundan bitiş durumuna kadar mekân olarak öyküye de adını veren balkonu kullanır. Ancak zamanda belirsizlikle dikkat çeken Toptaş, günlerin, ayların yahut yıllarını hesabını yapmadan öyküsüne devam eder. “...balkondan tek başıma, tıpkı bir kuş gibi uçup gitmişimdir.” (Toptaş, 2016b: 12) cümlesiyle anlatıcısını daha da belirsizliğe götürmek isteyen yazar, öykünün sonunda onu odasında asılı olan bir fotoğraftan esinlenerek bando takımının ikinci sırasında trompet üfleyen bir kişiye dönüştürür. Anlatıcının eşi ise öykünün başında olduğu gibi hala balkonda çay doldurmaya devam ediyordur.

“Zaman Kimi Zaman” öyküsünde “...hangi kendime yapacaktım? Masanın birinde genç birinde yaşlı ve yorgundum. Ben bana, ben bana bakıyordum.” (Toptaş, 2016b:17) diyen anlatıcının yaşadığı karmaşa ve çift kişilik duygusu hâkimdir. Öykünün başlangıcında oturdukları “Dostlar”da derin bir sessizlik ile kendini karşı masada yaşlı bir hâlde görmeye başlayan anlatıcı bir süre kendinle çatışır. Öykünün sonunda ise arkadaşı Nurhan'ın “Karşımızdaki masaya bakıyordum. Derken, masaya yaşlı bir adam geldi. Rakı içiyordu bu adam ve ikide bir gözlerini bizim masaya çevirip bana bakıyordu. Hatta, bir ara, önündeki peçeteye bir şeyler yazdı.” (Toptaş, 2016b:18) cümleleriyle şaşırان anlatıcı arkadaşının tüm bu söylediklerini kendisinin yaptığını öykünün birkaç sayfa öncesinde okuyucuya zaten söylemiştir. Böylece öykünün bitiş durumunda okuyucu da anlatıcının iki kişiliğine de şahit olur.

Bir mektup havasında anlatılan “Şarap Lekesi” öyküsü, başlangıç durumundaki “...bu satırları şarap şişesinin yanında bulup okumaya başladığında...” (Toptaş, 2016b: 19) cümlesini, bitiş durumunda “Şimdi sen bu satırların sonuna geldiğinde” (Toptaş, 2016b: 30) cümlesi ile neticelendirir. Anlatıcının yoğun şekilde hissettiği yalnızlık teması ise öykünün sonuna kadar devam eder ve anlatıcı son satırlarını “Yalnızlığıma damlayan şarap lekesi yetecek sana.” (Toptaş, 2016b: 30) diyerek sonlandırır. Bitiş durumunda amacını gerçekleştiren anlatıcı, köpeği Alyoşa'nın ölmesini de “şarap lekesi” benzetmesiyle ifade eder.

“Gökyüzü Gri”, Toptaş’ın yine hayal mi yoksa gerçekten yaşandı mı sorusuna cevap arayacak öykülerinden biridir. Başlıkta verilen “gri” rengi öykünün atmosferine yayılır. Hiçbir şey ne siyah ne de beyazdır. Tıpkı öykünün sonunda “Dışarıda ne bahçe vardı, ne dut ağaçları.” (Toptaş, 2016b: 46) cümlesindeki gibi. En başında tasvir edilen birçok şey öykünün sonuna doğru yok olmaya başlar. Kişiler, mekân ve zaman da buna dâhil edilir. Öyküde anlatıcıyı yönlendiren kişi olan portakal yanaklı diye tabir edilen kadın da öykünün sonunda “Portakal yanaklı kadın nerede? diye mırıldandım bir ara. Kimse yanıt vermedi.” (Toptaş, 2016b: 46) cümleleri üzerine öyküde daha önce hiç olmamış gibi sessizliğe bürünür. Toptaş bu öyküsünün bitiş durumunda yine okuyucuyu düşünmeye ve sorgulamaya sevk eder.

“Org” öyküsünde de “Gökyüzü Gri”deki gibi varlık-yokluk arasında kalan okuyucu, öykünün bitiş durumunda kamyoneti süren anlatıcının “...hesaplanmış bir hıza ulaşabilmek için üst üste vites değiştirmekle meşguldüm çünkü.” (Toptaş, 2016b: 52) cümlesi, daha öncesinde kurgulanmış bir planı gerçekleştireceği hissini okuyucuda uyandırır. Yıllar önce annelerini baştan sona ince ince hesaplanmış bir planla öldüren adamın kamyonetinde şimdi o annenin kızı ve oğlu vardır. Ancak anlatıcının çocukları öldürüp öldürmeyeceği okuyucuya direkt söylenmez, sezdirilir. Bu sezgi, anlatıcının kendi öyküsünü anlattığı yerlerde daha da kuvvetlenir. Orgu çalmak için girdikleri evin bir odasında babalarını görmüş gibi olan çocuklar sessiz bir şekilde evden çıkarlar. Kamyoneti süren anlatıcının aslında başından beri amacı “...babanın çırpınışlarını bir kez daha hissetmek istiyorum.” (Toptaş, 2016b: 50) cümlesinden anlaşılacağı üzere babanın gözü önünde çocuklarını da ölüme sürüklemektir. Öykünün bitiş durumunda erkek çocuğun kız kardeşine dönüp “O odada babamı gördüm sanki.” (Toptaş, 2016b: 52) demesi, anlatıcının amacına ulaşmasına çok az kaldığını gösterir.

“Korkuyla Yaralı Dört Keklik” öyküsünün sonunda anlatıcının “Sahi, şef hâlâ gelmedi.” (Toptaş, 2016b: 60) cümlesi ile başlangıç durumundaki “Peki, şef merdivenleri çıkıp gelene kadar size her şeyi bir daha anlatayım.” (Toptaş, 2016b: 53) cümlesine geri dönüş yapması öyküde adeta bir döngü oluşturur. Bu döngüyle birlikte okuyucu, anlatıcının aktarmak istediği şeye artık hâkimdir. Ancak öyküde oluşturulan düş yolculuğu atmosferi, olayları ve kişileri belirsiz kılar. Dört kişiden oluşan bu öyküde anlatıcı dışında iki kişi şefin öldüğünü söylerken, anlatıcı şefin

yaşadığını söyler ve onun sayesinde şehre geldiğini belirtir. Şefin hayatta olup olmadığı ise okuyucularda soru işareti uyandırır. Yazar, şefin hâlâ gelmemiş olmasını öykünün sonunda anlatıcı aracılığıyla vurgulayarak bu soru işaretini daha da güçlendirir ve öyküsünü sonlandırır. Ucu açık olan bu bitiş durumu Toptaş'ın birçok öyküsünde uyguladığı bir tekniktir.

“Ölü Zaman Gezginleri” öyküsünde ise başlangıç durumunda bahsedilen “kahve kokusu”, bitiş durumuna kadar öykünün genel atmosferini oluşturur. “Briket evin önünde durmuş, üçümüz de, telleri fırlamış bir koltukta kahve içen kel kafalı yaşlı adama bakıyorduk.” (Toptaş, 2016b: 74). Öykü, Toptaş'ın birçok öyküsü gibi açık ve net bir sonuca bağlanarak son bulmaz. Devamı gelecekmış gibi gösterilen öyküler bir anda kesilir ve bitirilir. Yazarın bu tavrını öyküdeki ani zaman ve mekân değişimleri de kanıtlar niteliktedir.

“Neredesin Gringo” öyküsü, anlatıcının “Derken ben, hiç düşündün mü, desem sana; ya Fuentes *Koca Gringo*'yu sınırın öteki yanında yazdıysa?” (Toptaş, 2016b: 79) soru cümlesiyle biter. Daha önce öykünün başlangıç durumunda soruyla başlayıp onu öykünün sonuna kadar dolduran yazar bu defa sormak istediği şeyi öykünün bitiş durumunda anlatıcısına sordurur. Meksika devrim yıllarına ait olan bu romanı öyküsünde metinlerarasılık bağlamında başarılı şekilde kullanan yazar, öyküsündeki arayış temasını “Gringo” karakteri üzerinden kendi öykü kişisine yükler. Aynı zamanda Amerikalı yazar Poe'nun da “Morgue Sokağı Cinayetleri” öyküsündeki Morg Sokağı'nı da öyküsünde mekân olarak kullanan anlatıcı, bir önceki öyküsünde de olduğu gibi kendi hayal dünyasında çıktığı yolculuğu okuyucu ile paylaşır. Öykünün sonunda anlatıcının takındığı şüpheli tavır ve “hiç düşündün mü?” (Toptaş, 2016b: 79) sorusu da anlatıcının okuyucu düşündürmeye yönlendirmek istediğinin göstergesidir.

“Yabu”, olay örgüsü sonuç bölümünde çözüme kavuşan bir öyküdür. Yabu adındaki bir adamın tuhaf davranışları ve anlattıkları anlatıcıyı Türkiye-Suriye sınırında görev yaptığı askerlik anılarına götürür. Arkadaşı Enver'in “Yabu'nun tuhafılığı o bayram sabahından sonra başlamış.” (Toptaş, 2016b: 89) cümlesinden sonra anlatıcının “O gün tel örgüde nöbetçi idim ben. Suriye'den gelenlerle Türkiye'dekilerin görüşmesi ve hediyeye alıp vermeleri ilk kez serbest bırakılmıştı.” (Toptaş, 2016b: 89) demesi

üzerine okuyucu üzerinde bir aydınlanma hâli belirir. Yabu bir bayram sabahı parasızlıktan dolayı torunlarına şeker bile alamaz. Çöpten bulduğu bir kutunun içinde nasılsa torunlarıma veremiyorum diye koyduğu otlar Yabu içi hayal kırıklığıyla sonuçlanır. Sınırdaki insanların serbest bırakılması üzerine torunlarına karşı büyük bir mahcubiyet hisseden Yabu’nun trajik hikâyesi öykü boyunca devam eder. “Yabu neden bu kadar tuhaf bir insan?” sorunun cevabına bitiş durumunda yer verilir ve merak duygusu sonlandırılır.

“Çift Çizgi” öyküsü gitmek eylemi üzerine kurulu bir öyküdür. Anlatıcının trene unuttuğu ceketini almak için geri dönmesi ve o anda trende “Teyze kanlar içinde yatıyordu.” (Toptaş, 2016b: 96) şeklinde ifade edilen manzara ile karşılaşması öyküde olup bitenleri okuyucuya tekrar sorgulatmaya yönlendirir. Yolculuk esnasında anlatıcının yanına oturan ve “şişman” olarak nitelendirilen adamın anlattığı öykü, anlatıcının hafızasından silinmez. Şişmanın anlattığı öyküde bir kızın teyzesini öldürme ihtimali üzerine anlatıcı trende teyzeyi kanlar içinde görür. Ancak bu yolculuğun, şişman isimli adamın ve anlattığı öykünün gerçeklik payı öykü boyunca okuyucuyu düşündürür. Öykünün bitiş durumunda verilen sahne ise ya anlatıcının zihnindeki travmadır ya şimdiye kadar şişmanın anlattığı öyküyü kanıtlar niteliktedir. Ucu açık bırakılan bu son tüm bu yolculuk anlatıcının çıktığı bir düş yolculuğu da olabilir.

“Karanlık Beyaz” öyküsündeki belirsizlik ve kimliksizleşme öykünün sonuna kadar devam eder. Öyküde anlatılan öykülerin bile iç içe girdiği bu öyküde, isimleri verilmeyen kişiler, bir öyküde var oldukları süreçte hayatta kalabileceklerini düşünürler. Başlangıç durumundan beri mekân olarak kullanılan vadi, öykünün bitiş durumunda karla kaplı bembeyaz bir vadi olarak okuyucu karşısına çıkar. Ne yapacaklarını ve ne yöne gideceklerini bilemeyen öykü kişileri anlatıcının deyişiyle “beyaz karanlık hepimizi yutacaktı.” (Toptaş, 2016b: 104) şeklinde ifade edilir. Öykünün başlangıç durumunda “Yıllar sonraydı belki, hasır şapkalı bir adam çıkıp sisin içinden.” (Toptaş, 2016b: 97) şeklinde ifade edilen adam öykünün bitiş durumunda anlatıcının “Günlerce kalacaktık orada, sonra da bir çift el gelecekti nereden gelecektse, karları eşeleye eşeleye bulup çıkaracaktı bizi. Gözlerimizi açınca da, gülümseyen bir şapka görecektik, belki hasır.” (Toptaş, 2016b: 104) sözleriyle hatırlatılır. Bembeyaz kar yığının altında kalan öykü kişilerinden anlatıcı, tıpkı

başlangıç durumundaki gibi bir gün hasır şapkalı birinin gelip onları kurtaracağını ümit eder.

“Av” öyküsünde anlatıcı sonlara doğru öyküde öldürülecek kişinin kimliğini ortaya çıkarır. Mısra’nın öykünün başlarında anlatıcıya “Uydurduğunu biliyorum, ama anlat.” (Toptaş, 2016b: 107) demesi üzerine kurgu ve gerçeklik arasında gelgitler yaşanır. Anlatıcının gözlem gücüne ve şüphelerine dayanarak pansiyon sahibi Selim’in ve yanındaki adamın cinayet işleyeceğini düşünmesi bitiş durumuna kadar öyküdeki aksiyonu diri tutar. Öykünün sonunda pansiyon sahibi Selim’e adı sorulduğunda kendi adı yerine öldürülecek adamın adını söylemesi ise okuyucuda soru işaretleri uyandırır. Nihayetinde tam bir çözüme kavuşamayan öyküde, anlatıcının öykücü olması, anlatılanların kurgu olması ihtimalini güçlendirir.

“Dünya Bir Gülnida”, iç hesaplaşmanın fazla şekilde yapıldığı ve ayna motifiyle çift benliğin oluşturulduğu bir öyküdür. Öykünün bitiş durumunda bu hesaplaşma “Gitmek mi yoksa çekip gitmek mi?” (Toptaş, 2016b: 121) cümlesiyle daha da öldürücü bir boyuta ulaşırsa da, iç ses Gülnida’yı bırakamayacağını vurgular. Bu durumun sebebini de “Çünkü onun Cihan’a teslim edilmemiş küçücük bir yanıyım ben.” (Toptaş, 2016b: 121) şeklinde açıklar ve öyküyü bitirir. Gülnida yerine Gülnida’nın iç sesinden okuyucuya aktarılan bu öyküde bitiş durumu, tam bir çözüm niteliğindedir. Öykü boyunca Gülnida ve iç sesinin niçin birbirinden kopamadıklarının cevabı öykünün sonunda açık bir şekilde okuyucuya verilir.

“Sabah Karanlığı”, bilinmezlik ve hayal-hakikat zıtlığının yaşandığı bir bitiş durumu ile okuyucuya aktarılır. Tasvir ağırlıklı başlayan bu öykü, ince detaylar ile oluşturulan bir planı gerçekleştirmeye yönelik şekilde ilerler. Düşlediği şeyleri bir bir yaşadığını düşünen anlatıcının aslında doğrudan yaşadığı şeyleri aktardığı öykünün sonunda belli olur. Suçundan bile habersiz olduğunu söyleten anlatıcının, öldürmeyi düşündüğü kişiyi aslında dün gece öldürdüğü jandarma tarafından okuyucuya iletilir. Şaşırtıcı bir sonla biten bu öyküde aslında başından beri anlatıcının yapmak istedikleri değil, yaptıkları okuyucuya aktarılmış olur.

“Sümbüller Sen Kokar”, Toptaş’ın daha önce birkaç öyküsünde de yaptığı gibi koku duyusunu öykünün atmosferine işlediği bir anlatıdır. Öykünün içinde öykü yazar anlatıcının gerçek hayatta odasına yayılan şarap kokusu, öykünün içindeki öyküye

geçildiğinde yerini sümbül kokusuna bırakır. Çerçeve şeklinde oluşturulan bu öyküde ilk katmandaki şarap kokusuna öykünün bitiş durumu yaklaşırken “ Öyküyü buraya kadar yazmıştım. Evin içini bayıltan sümbül kokusu da bu yüzdendi zaten. Son tümceye, bundan sonra yazacağım tümcelerin hepsini onun karnından çıkaracakmışım gibi bakarken, sümbül kokusunun şarap kokusuna dönüştüğünü fark ettim birden.” (Toptaş, 2016b: 132) cümleleri ile ifade edilir. Şarap kokusuyla başlayan öykünün ilk katmanından sonra sümbül kokusuyla öykünün ikinci katmanı verilir. Son olarak da öykünün ilk katmanına yani gerçek öyküye dönüldüğünden öyküde şarap kokusu kalır. Ancak bitiş durumunda aniden anne ve babasının evlilik yıl dönümlerini hatırlayan anlatıcı onlara birer demet sümbül alarak, öykünün atmosferini de aniden değiştirmeyi başarır.

“Herkes Gibi Safa Bey” öyküsünün başlangıç durumunda anlatıcının Safa Bey için söylediği “...sıkıntıdan patlayacaktı.” (Toptaş, 2016b: 135) cümlesi, öykünün sonunda yerini “...gördüğünü okuyamayacak kadar mutluydu.” (Toptaş, 2016b: 139) cümlesine bırakır. Sıkıntıdan mutluluğa dönüşen bu duygu sürecinin işlendiği öyküde, Safa Bey hayatında bir gün de olsa farklı bir şey yapar. Bu farklılığın anlatıcıyı sıkıntıdan ve yalnızlıktan alıkoyup mutluluğa itmesi, öykünün bitiş durumunu “Oh be!” (Toptaş, 2016b: 139) rahatlığına kavuşturur.

“Yatak” öyküsünün bitiş durumunda anlatıcı, diğer tüm öykülerinden farklı olarak okuyucu ile “Şimdi sen, öyleyse bütün bunları neden yazdın, diyeceksin belki bana.” (Toptaş, 2017a: 29) cümlesini kullanarak diyalog oluşturur. Öykünün sonuna kadar, “yatak” objesinin kendisine olan çağrışımlarını anlatan anlatıcı, öykünün sonunda bu anlattıklarına ve kendine “Doğrusu, neden yazdığımı ben de bilmiyorum.” (Toptaş, 2017a: 29) diyerek cevap verir. “Bilmiyorum” eylemini sıklıkla kullanan yazar, bu öyküsünü de bilinmezlik ile bitirir. Mekân olarak yatakta başlayan öykü “Demek, yorganı omuzlarıma doğru çekip bu yatak beni öldürecek dedikten sonra yazının içinde uyuyakalmışım.” (Toptaş, 2017a: 29) cümlesiyle de yatakta son bulur. Tüm bu anlattıklarını yazının içindeki uyuyakalmışlık hâli olarak nitelendiren yazar, anlattıklarının gerçekliğine gölge düşürür.

Anlatıcı “Nihat” öyküsünün bitiş durumunda da tıpkı “Yatak” öyküsünde olduğu gibi okuyucu ile diyalog kurar. Nihat ve annesinin anlatıldığı bu öyküde kişilerin fiziksel

ve ruhsal durumları tasvir edilerek okuyucunun gözünde özellikle Nihat'ın ve annesinin portresi çizilmek istenir. Öykünün bitiş durumundaki “Bak işte geçtiler, bak işte, gördün mü?”sorusuyla da onaylanmak istenen anlatıcının cevabını okuyucuyu verecektir.

“Fotoğraf” öyküsünün bitiş durumu, Fuat Yücesoy'un fotoğrafını arayan kameramanların ve anlatıcının da bulunduğu Himmet Yücesoy'un evinde son bulur. Mezar yazıcının ölmesi üzerine, mezar yazma işi öğretmen Himmet Yücesoy'a kalır. Mahalledeki insanların dedelerinden ve babalarından yola çıkarak öleceği tarihi Himmet Yücesoy belirler. Mezar yazıcılığı sırasında Sadife isimli teyzenin daha yapılacak işleri olduğu için ölüm yaşını ertelemek istediğini Himmet Yücesoy'a söylemesiyle öykü biter. Farklı sosyal mesajlar da içeren bu öyküde Toptaş, okuyucuya hem toplumsal hem de ironik bir tablo çizer.

“Veysel'in Kanatları”, öyküsünün sonunda “...ayakları yerden kesildi sonra, gözümüzün önünde havalanıp uçmaya başladı.” (Toptaş, 2017a: 75) cümlesiyle de ifade edildiği gibi Veysel kanatlanıp uçmaya başlar. Bunu gören öykünün diğer kişileri şaşkınlıkla ona bakar ve öykü son bulur. Veysel'in uçmaya başlaması öykünün bitiş durumunda olağanüstü bir eylem teşkil eder. Kumar masasında her şeyini kaybeden Veysel'in, üstüne maddi olarak hiçbir şeyi kalmadığı için hafiflemesi ile kanatlanması arasında ilişki kurulabilir. Çünkü öykünün sonunda Bekir ve dayının yüzlerindeki ifade şaşkınlık olarak vurgulanırken, Veysel'in yüzündeki ifade “...her şeyini kumarda kaybetmiş gibi, tuhaf bir ifade vardı.” (Toptaş, 2017a: 75) cümlesi ile vurgulanır.

“Şeytan Uçurtması” öyküsünde yalnızlığınla mücadele eden anlatıcı öykünün bitiş durumunda bir annesi olduğunu düşünerek umutlanır. Yazar, ilk önce kaza yüklediği topallık özelliğini daha sonra anneannesine, öykünün sonunda da kendisine yükler. Öykünün başından beri var olma çabası içinde olan anlatıcı, öykünün sonunda annesini düşünerek ve onda kendini bularak bu çabayı tamamladığını yansıtsa da total kalarak yine okuyucunun aklında bir zıtlık ve yarım kalmışlık hissini uyandırır. Öykülerinin çoğunda bitiş durumunu açık bir tezle bitirmeyen anlatıcı özellikle son dönem öykülerinde bu durumu daha da kuvvetlendirir. Tüm öykülerindeki bitiş durumları incelenen yazarın, öykülerinde uyguladığı tavrı romanlarında ne derece

uyguladığı ancak romanlarının da bitiş durumlarına bakılırsa görülür. Toptaş’ın tüm eserleri hakkında kuvvetli bir teze varabilmek ve eserlerini bir bütün görebilmek için romanlarının da bitiş durumları incelenmelidir.

Sonsuzluğa Nokta’da başından beri anlatıcının okuyucuya babasının şoför oluşunu ve geçirdiği kazayı hatırlatması, romanın sonunda tekrar okuyucuya sunulur. Kendi varlığını babasıyla özdeşleştirip, yanına oturttuğu çocukta da küçüklüğünü gören anlatıcı “Şoför olmak ister misin?” (Toptaş, 2016c: 213) sorusuyla yanındaki çocukla yer değiştirir ve roman burada son bulur. Ucu açık bir şekilde biten bu romanda “yer değiştirelim” cümlesiyle kendisini ve yanındaki çocuğu ölüme sürüklemesi okuyucuyu romanın “Bir akşam karanlığında o feci kazayı yaşadım. Geriye, körpe bir çocuk ölüsü kaldı o akşamdan, bir de yatağa çivilenmiş ben.” (Toptaş, 2016c: 46) cümlelerine geri götürür. Bu durumda anlatıcı romanın sonunda çocukla yerini değiştirerek aslında çocuğun hayatını kurtarmış olacaktır. Başlangıç durumundan itibaren kazada ölen çocuğu aklından çıkaramayan anlatıcı, romanın bitiş durumunda bu defa çocuğu kendi içinde de olsa kurtararak vicdanî rahatlığa erecektir. Romanın sonunda çocuğun ve kendisinin akıbetini okuyucuya bırakan anlatıcının aslında yapmak istediği romanın satır aralarını iyi okumaktan geçer.

Gölgesizler de diğer tüm romanlar gibi başlangıç durumu ile bitiş durumu arasına kurgunun temel öğelerinin yerleştirildiği bir romandır. Anlatı, romanın başında berbere giden kişinin romanın sonunda eve dönmesiyle son bulur. Fakat bu iki zaman dilimi arasında yaşanan olaylar, romanın kurgusuna zenginlik katar. Başlangıç durumunda romanın portresi “berber”, “keçi sakallı”, “güvercin resmi” gibi kelimelerle çizilir. Romanın sonuna gelindiğinde ise okuyucu için bu kelimelerin hepsi artık birer anlam ifade etmeye başlamış olur. Çünkü başlangıç durumunda “Yeni bir oyun başlıyor”, “oyun kanlı olacak anlaşılır”, kanlı bir oyun seyretmeye...”, “Hala roman yazıyor musun sözgelimi, onu anlat” gibi ifadelerle okuyucuyu bir oyuna dâhil etmeyi amaçlayan anlatıcı, romanın sonunda oyunu başta belirtildiği gibi kanlı olduğunu “Bir kızı ayı kaçırmış!” (Toptaş, 2016d: 256) haberiyle okuyucuya duyurur. “Giriş bölümünde olduğu gibi eserin tümünde ‘oyun’ kavramının bu denli vurgulanması, okuyucunun anlatılanların kurgu olduğuna dair algısını sürekli ayakta tutar. Yazar, böylelikle gerçeklik anlayışını sorgulanarak belirsizliğin egemen olduğu, farklı bir gerçeklik anlayışı yaratır.” (Tekin, 2011: 71).

Başlangıç ve bitiş durumundaki belirtilen iki zaman dilimi arasında geçen olayların gerçekliği bu haber ile sorgulanmaya başlanır. Ancak Toptaş, bir önceki romanında da olduğu gibi bitiş durumunu bir sonuca bağlamaz. Romanda şimdiye dek anlatılanlarla, bitiş durumunda verilen haber arasında bağlantıları kurmak okuyucuya kalır.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda başlangıç durumundan itibaren sözü edilen Hamdi'nin, romanın sonunda "Hamdi de kim?" (Toptaş, 2017b: 310) sorusuyla bitmesi, *Gölgesizler* romanında olduğu gibi okuyucuya şimdiye kadar anlatılanların hepsi oyun yahut kurgu muydu sorusunu sordurur. Romanın bitiş durumunda Hamdi'nin gerçekliği olmayan hayalî bir kişi olduğu yazar tarafından açık açık verilmez ancak "Hamdi de kim?" sorusuyla sezdirilir. Böylelikle roman düşündürücü bir son ile biter.

Bin Hüzünlü Haz, arayış temasının ağırlıklı olduğu roman anlatıcının "Dönüp bana bakan Alaaddin'le göz göze gelmişim çünkü..." (Toptaş, 2015: 130) cümlesiyle son bulur. Romanın başlangıç durumundan beri Alaaddin'i arayan anlatıcı, romanın bitiş durumunda Aladdin ile göz göze gelir ancak ondan sonrası anlatılmaz. Roman boyunca geçen bu zorlu arayışta anlatıcı istediğine ulaşır ve hazza kavuşur. Toptaş'ın bu romanın bitiş durumu diğer romanlarından farklı olarak düşündürücü yahut açık uçlu bir son ile bitmez. Yazar, Alaaddin ile göz göze gelerek hazza ulaşan anlatıcıyı romanın sonunda açık şekilde ifade eder. Okuyucuda merak uyandıran tek şey ise, bu zahmetli arayışın sonunda Alaaddinle karşılaşan anlatıcının tavrıdır.

Ben Bir Gürgen Dalıyım, gürgen dalının sitem dolu seslenişi ile son bulur. Başlangıç durumunda kendini bir gürgen dalı olarak tanıtan gürgen, ileride insanlar tarafından kesildiğinde ne olacağını merak ederek ve bunun hayalini kurarak yaşar. Ancak bir gün darağacı olacağını öğrendiğinde tüm umutları ve hayalleri son bulur. Genç ve güzel kalmak için senelerini vermenin ve bebek beşiği olmak isterken darağacı olmanın derin üzüntüsünü yaşar. Bitiş durumundaki seslenişinde de okuyucuya onu bir darağacı değil hala eskisi gibi gürgen dalı olarak hatırlamalarını söyler. Öykülemenin hâkim olduğu bu romanda kısaca bir gürgen dalının hayat yolculuğu gözler önüne serilir. Bizzat gürgenin kendi sesinden okuyucuya sunulan bu romanda

son bölümün başlığı “Kara gözlerini sevdiğim oğlan / Oldu bize olan oldu bize olan” dizeleri, okuyucuya hazin bir sonu hissettirir.

Toptaş, *Uykuların Doğusu*’nda bitiş durumunu yine diğer romanlarından farklı olarak oluşturmayı başarır. Romanın içindeki olayların döngüselliği, romanın biçimsel döngüselliğine dönüşür. Bitiş durumundaki son cümle “Sonra, dayımın hikâyesini yazabilmek için kalktım, sendeleye sendeleye, ürkek...” (Toptaş, 2016e: 280) şeklinde biterken romanın başlangıç durumu adeta bitiş durumunun devamı niteliğinde olan “bir gölge gibi, masaya yeniden yürüdüm.” (Toptaş, 2016e: 7)cümlesiyle başlar. Bu döngüsellik, yazarın bir önceki romanlarında yaptığı “oyun” kavramıyla örtüşür ancak bu oyunda okuyucular en başa dönmek zorunda kalır. Adeta bir çemberin içine yerleştirilmiş olan kurgu, okuyucu her defasında başladığı yere geri getirir.

Heba’da okuyucu romanın sonlarına doğru ilk kez anlatıcıyla karşı karşıya gelir. Böylelikle hayal ve gerçek çatışmasını iyi kuran yazar bu durumu romanın son cümlesinde “Ziya başını çevirip bana baktı yeniden. Beni buldular, dedi büyük bir şaşkınlıkla.” (Toptaş, 2016f: 376) diyerek tekrar okuyucu karşısına anlatıcıyı çıkarır. Yazar, Ziya’nın şaşkınlığını, anlatıcının romana dâhil olmasıyla birlikte okuyucuya da hissettirir. Ancak, köylülerin Ziya’yı bulduktan sonra Ziya’ya ne yaptıkları yine merak konusu olarak kalır. Ancak iyilerin daima ödüllendirildiği kötülerin ise cezalandırıldığı klasik öykü anlayışına da aykırı olarak romanın sonunda iyi olan Ziya, köylüler tarafından cezalandırılmak için aranır. Bitiş durumunda Ziya’nın akıbetini yine okuyucu zihninde belirlemeye çalışır. Çünkü Ziya anlatıcının evinde sedirin orada top gibi büzüldüğünü düşünürken bir anda kayanın arkasından adamların kendini çıkarıp götürdüğü görür ve şaşkınlıkla anlatıcıya bakıp onu bulduklarını söyler. Bu durumda Ziya’nın kayanın arkasında mı yoksa anlatıcının evindeki sedirin arkasında mı olduğu okuyucuya ikilem oluşturur. Toptaş’ın sıklıkla kullandığı bu teknik, okuyucu düşünmeye sevk eder. Anlatıcı değişimiyle dikkat çeken bitiş durumu ise, Toptaş’ın okuyucuyu hayrete düşürmek için yaptığı tekniklerden biri olarak düşünülebilir. Roman, merak uyandırıcı bir sonla biter.

Kuşlar Yasına Gider’de anlatıcıbaşlangıç durumunda “...lacivert gövdeli kalemi çıkardım kutusundan...”, “Haznenin dolu olduğunu görmüştüm...” (Toptaş, 2018b:

7) cümlelerine karşılık bitiş durumunda “...lacivert gövdeli kalemi elime aldım. Haznesinin boş olduğunu biliyordum tabii. Doldurmak için, soluma dönüp raftaki mürekkep şişesine uzandım.” (Toptaş, 2018b: 248) cümleleriyle karşılık verir. Romanın başında mürekkebi dolu olan lacivert gövdeli kalem, romanın sonunda boşalmıştır. Ancak roman boyunca anlatıcı, masasında yazı yazdığına dair herhangi bir şeyden bahsetmez. Bu durumda okuyucunun kafasında oluşacak “mürekkep neden bitti?” sorusu cevapsız kalır. Böylelikle Toptaş, yine birçok romanında olduğu gibi bu romanın bitiş durumunu da düşündürücü şekilde bitirmiş olur.

Beni Kör Kuyularda’nın bitiş durumunda kızını kaybeden Muzaffer’in hazin sonu anlatılır. Rüstem ve Cihan’ı, Muzaffer’in başına musallat ettiği için tüm bu olanlardan kendini sorumlu hisseden Dursun, biraz da olsa vicdanî rahatlığını sağlamak için Muzaffer’in yanında durmayı gönüllü olarak kabul eder. Güldiyar’ın gözlerinden taşlar dökülmesini herkese reklam ederek bu durumu ticaret hâline getirenler ise bu defa kızının ölümünden sonra Muzaffer’in delirmesini, kızının öldüğü yere sürekli bakarak gülmesini, duvarın dibinden hiç ayrılmayışını kullanarak para kazanmaya devam ederler. Kısacası olayların başında yaşananlar, bitiş durumunda da Muzaffer üzerinden yaşanmaya devam eder. Bu çarkı döndürenler ise romanda sürekli değişim gösterdiği için tam olarak ortaya çıkmazlar. Bu olayların karşısında halkın merakı da bu çarkı döndürmede işin başındakilere büyük kolaylık sağlar. Bu düzenin bozulmasına polisler de dâhil olmak üzere kimsenin gücü yetmez. Olayların tam olarak sonuca bağlanmadığı bu romanın bitiş durumunda da okuyucunun aklında yine birçok soru işareti kalır. Muzaffer’in kızını kullanarak evini bir ticarethaneye çeviren kişilerin belirsizliği, sürekli evin çatısında oturan Hasan’ın anlattıkları, ak sakallı olarak tabir edilen adamın Muzaffer’in daha çok kötü günler yaşayacağını bilmesi, Güldiyar’ın doktorlar tarafından tedavi edilememesi, insanların bir anda kayboluşları, sürekli bir yerlerden yükselen flüt sesi, Muzaffer’in bundan sonraki akıbeti gibi birçok yarım kalmışlıklara romanın bitiş durumunda cevap verilmez. Aynı zamanda insanların tüm bu olaylara karşı olan seyir merakı da romanda tartışılmaz ve diğer yarım kalmış sorular gibi bu durum da okuyucuya bırakılır. Acımasızlık duygusunun ağır bastığı bu romanda bitiş durumu da yine bu duygu yoğunluğu ile son bulur.

Toptaş'ın tüm eserlerinin bitiş durumu incelendiğinde, hiçbir eserinin açık açık bir tezi savunarak bittiği söylenemez. Son üç romanı dışında, ilk dönem romanlarında kişilerin, mekânın özellikle de zamanın belirsizleştiği daha sık görülür. Genellikle düşündürücü bir son ile eserlerini bitirmeyi başaran yazar, bu durumu okuyucuya sorduğu sorularla üslubuna da yansıtır. Böylece Toptaş'ın eserlerinde anlatıcı vasıtasıyla okuyucuya aktaracakları bittiğinde artık söz okuyucuya düşer ve okuyucu romanı veya öyküyü yazarın verdiği ipuçlarıyla tamamlamaya çalışır. Özellikle bitiş durumlarında hayal ve gerçeklik çatışması üzerine yoğunlaşan yazar, tüm anlattıklarının gerçekliğini okuyucuya sorguladır. Yazarın iç içe oluşturduğu metin halkaları ise eserlerinin bitiş durumunda mutlaka mantıksal bir bağ ile bağlanır ve böylelikle eserlerine bir bütün olarak bakabilme olanağı okuyucuya sağlanır.

1.2. Anlatı Kipleri

Bir anlatının işlevinin "...bir düzen vermek, bir isteği ifade etmek, bir koşulu belirtmek vb. değil, bir hikâye anlatmak dolayısıyla olguları nakletmek." (2011: 171) olduğunu düşünen Genette, anlatıcı ve öykü arasında devam eden bir mesafe olması gerektiğini vurgular. Olguları nakletmek ile görevli anlatıcının bu mesafede, bakış açısı ve kullandığı kiplikler önemli bir işleve sahiptir. "...‘mesafe’ ve ‘perspektif’, anlatısal bildirişim düzenlenmesinin, yani kipin önde gelen iki kipliğidir, zira bir resme dair görüş açımın netliği tam da beni ondan ayıran mesafeye dayanır ve herhangi bir kısmî engel açısından benim konumumun uzaklığı görüntüyü az çok engellemektedir." (Genette, 2011: 172). Anlatıya bakılan perspektifin de bu mesafedeki etkisini vurgulayan Genette, anlatıcının aktardığı şeyin az mı çok mu olduğu konusunda da farklılaşmalar meydana geleceğini düşünür. Kısacası "anlatı mesafesi" ve "anlatı perspektifi" olarak ikiye ayrılan anlatı kipleri, anlatının temel belirleyicileri olur.

Kökenleri Platon ve Aristo'ya kadar uzanan, "diegetik (anlatmaya bağlı)" ve "mimetik (göstermeye bağlı)" olarak tanımlanan en temel anlatı kipleri, anlatıcının naklettiği olaylar arasındaki mesafe hususunda köprü görevi görür.

"Diegetik yapıda okuyucu/izleyici, anlatıcının anlatma eylemine doğrudan tanık olur. Okuyucu/izleyici, olayları bir anlatıcının 'doğrudan anlatımı'yla ve böylece bulunduğu mekân-zaman ayrımı içinde ve belli bir zihinsel mesafeden öğrenir.

Olayları okuyucunun zihninde geçmiş zamanda olup biter ve bu nedenle de anlatıcının olaya uzaklığı okuyucunun olayla bütünleşmesine engel olur. Buna karşın mimetik yapılanmada ise anlatıcı devreden çıkarılmakta; olay ayrıntılarıyla okuyucunun veya izleyicinin gözünün önünde canlanıyormuş yanılsaması verecek şekilde aktarılarak, okuyucu/izleyici olaylara doğrudan tanık durumuna getirilir. Burada kahramanların sözleri, monolog ve diyalog şeklinde verildiğinden ‘doğrudan anlatım’ söz konusudur; dolayısıyla burada doğal olarak mesafe kısılır ve böylece okuyucunun/izleyicinin yapıtla özdeşleşmesi sağlanabilir.” (Sözen, 2008: 125).

Anlatıcının anlatma eyleminde kendini var edip etmemesi üzerine kurulu olan bu iki anlatı kipini Barthes “Gerçekçi Etki” olarak adlandırır. (Alıntıl原因an, Genette 2011: 175). Genette, olay anlatılarını Platon’un “saf anlatı” şeklinde tanımladığını söyler. (2011: 176). Saf anlatı olarak adlandırılanmimetik anlatılarda, olaylar okuyucunun gözünde canlandırılarak anlatıldığından ve gerçeklik hissi daha yoğun verildiğinden betimlemeler, iç monologlar ve diyaloglar uzar. Diegetik anlatılarda ise anlatıcı öyküsünü doğrudan anlattığından dolayı, olaylar birinci plana geçer. Anlatıcı öyküde var olduğundan dolayı, anlatıcı ve okuyucu arasında bir mesafe gider. Okuyucu bu mesafeden olaylara tanıklık eder. Barthes’ın “gerçekçi etki” olarak tanımladığı şey ise, mimetik anlatıların göstermeye dayalı anlatılar olmasından kaynaklıdır. Okuyucu ya da izleyici, öykü kişileri ile anlatıcı olmadan, aracısız şekilde direkt iletişime geçer. Bu durumun da okuyucu üzerindeki gerçekçi etkiyi arttırdığı ifade edilir.

Diegesis ve mimesis arasındaki ayırmadan bahseden Dervişcemaloğlu, “Genette’e göre bütün anlatılar, kaçınılmaz bir biçimde ‘diegesis’ tir, yani anlatmadır. Buna göre, öykünüzü gerçekçi ve yaşanmış gibi gösterseniz bile bir mimesis ilüzyonu yaratmaktan öteye gidemezsiniz. Genette, her anlatının bir anlatıcı içerdiğini belirtir. Genette’e göre bir anlatı ne kadar gerçekçi olursa olsun, aslında gerçeği taklit edemez; ancak bir anlatıcıdan doğan kurgusal bir dil yaratır. Anlatı gerçek ya da kurgusal bir öyküyü ‘temsil etmez’; onu “nakleder” yani dil vasıtasıyla ifade eder. Kısaca anlatıda taklide yer yoktur.” (2016:114) der ve böylelikle bir anlatının tamamen anlatmaya dayalı olduğunu savunan Genette, Barthes’ın “gerçekçi etki” söylemine de karşılık verir.

Şamil Yeşilyurt’a göre “Bu mesafe, yazarın üslup seçimini de tayin eder. Karakterin sözlerinin gerçeklik derecesi, anlatıcının varlığını gizlemesi ya da sezdirmesi, kullanılan fiilin anlatıcıya olan mesafesini ifade eden söylemlere ver verilmesi, karakterlerin sözlerinin anlatıcı tarafından aynen aktarılıp aktarılmadığı gibi hususlar anlatıcının bulunduğu bakış açısı ile üslup arasındaki yakınlığı işaret eder.” (2014: 154). Özlem Kale ise anlatıcı ile öykü arasındaki mesafenin bir anlatıdaki kesinlik derecesinin ve iletilen bilginin doğruluğunun belirlenmesine yardım ettiğini, karakterin sözleri ve eylemlerinin bir olay gibi anlatıldığı söylem tipinde bu mesafenin fazla olduğunu belirtir (2017: 44). Tüm bu hususlar incelendiğinde hem yazarın anlatıya olan yaklaşımındaki üslubu hem de bu mesafede anlatıcıyı konumlandığı yer belirlenmiş olur. Genette’in, anlatıcının anlatıya olan mesafesine ilişkin sınıflandırmasını uygulamalı olarak görmek, bu yaklaşımları daha iyi belirlemeye olanak tanır.

1.2.1.Olay Anlatıları

Olay anlatıları, anlatıcının anlatıda ne aktardığından daha çok anlatıyı nasıl aktardığı ile ilgili bir durumdur. Bu aktarım esnasında anlatıcı ve anlatı arasındaki bir mesafe mevcuttur. Bu mesafe, anlatıcının eylemlerle olan yakınlık derecesine göre değişkenlik gösterebilir. Olayların birbirine olan bağıntısıyla birlikte de olay örgüsü meydana gelir. Manfred Jahn olay örgüsünü “Bir öykünün mantıksal ve nedensel yapısı” (2015: 92) olarak tanımlar. “Olay örgüsünün yapısıyla ilgili temel soru ‘Bu neden oluyor?’ sorusudur.” (Jahn, 2015: 92).

Toptaş’ın eserleri değerlendirildiğinde bu mantıksal bağın “Acıya Demir Atmak” öyküsünde kurulduğu görülür. “Kırk yaşındaki oğlunu, dört yaşındaymış gibi kolundan tutup çekti. ‘Oturalım Cemil. Kemiklerim ağrıdı.’ Cemil, anasına sokuldu görmeyen gözleriyle. Ürkek adımlarla oturacakları betona çarpana dek yürüdü. Oturacağı yeri elleriyle yoklayıp, elleriyle görmek istedi bir an. Ürperti sonra. Ürpertisi, dirseklerine kadar indi. Bilekleri ve parmakları inemedi ama. Cemil’in kolları bir yıldan bu yana dirseklerinde bitiyordu çünkü.” (Toptaş, 2016a:53) cümleleriyle başlayan bu öyküde anlatıcı, bir annenin niçin kırk yaşındaki oğlunu dört yaşındaki bir çocuk gibi tutup çektiğinin cevabını pasaj sonunda açıklayıcı bir şekilde verir. Anlatıcı ilerleyen sayfalarda olayı daha da detaylandırarak Cemil’in

kollarını bir trafik kazasında kaybettiğini anlatarak başlangıçta verilen durumu daha da detaylandırır. Jahn'ın “Bu neden oluyor?” sorusuna da cevap veren öykü aynı neden-sonuç ilişkisiyle devam eder. Böylece olay örgüsü sağlanmış olur. Bu esnada “Oturalım Cemil, kemiklerim ağrıdı.”(Toptaş, 2016a: 53) cümlesinde de görüldüğü üzere anlatıcı bir anda sözü Cemil'in annesine bırakarak, anlatı ile olan mesafesini değiştirir. Daha sonra sözü tekrar alarak öyküsüne devam eder ve açıklama işlevini kendisi yapar.

Olayların dizilimindeki mantıksal bağ, anlatıda verilen eylemlerin nasıl meydana geldiği sorusunun yanı sıra anlatıda yer alan semboller, imgeler aracılığıyla da sağlanabilir. Genette anlatıcı için “Anlatıcı, anlatının kaynağı, garantörü ve örgütleyicisi olarak, analist ve yorumcu olarak, üslupçu olarak ve özellikle - bildiğimiz gibi- ‘metafor’ üreticisi olarak vardır.” (2011: 177) ifadesini kullanır. Metafor üretici olarak da anlatıya işlevsellik katan anlatıcı, olay anlatılarında çeşitli imgeler kullanarak geçmişe gidebilir ya da gelecekte olmasını istediği şeylerin hayalini kurabilir. Tam da bu durumda anlatıcının anlatıya olan mesafesi tekrar değişim gösterir.

Toptaş'ın “Yatak” adlı öyküsünde, anlatıcı bir sabah gözlerini açtığında kendisini yer yatağında bulur. Bu yer yatağının anlatıcıda uyandırdığı his, onu çocukluk yıllarına götürür ve öykü anlatıcının anılarını anlatmasıyla devam eder. “Her neyse, işte ben daha ağzımı açıp bir şey demeden bu çocuklar yatağı alıp büyük bir şamatayla sırtıma koyuyorlar sonra. Koyarken de ısıltı ısıltı parlayan o kocaman gözleri, hafifçe aralanan sulu ağızları ve küçücük çeneleriyle yüzüme olacakları bilmiş gibi öyle bir bakıyorlar ki ben bir an için ne yapacağımı şaşıyorum.” (Toptaş, 2017a: 20). Anlatıcı onu geçmişe götüren yer yatağını anlatırken aynı zamanda hatırasında canlanan farklı şeyleri de betimleyerek okuyucuya sunar. Bu durumda Genette'in olay anlatılarıyla ilgili söylediği “Bu anlatıcının burada hikâyenin kendisini anlatmasına izin verdiği söylenemez ve bunu kendisini silme ihtiyacı duymadan anlattığını söylemek yetersiz olacaktır: Burada ele aldığımız hikâyeye değil, hikâyenin ‘imgesidir’, bir hatıradaki izidir. Fakat bu iz, çok gecikmiş, çok uzak ve çok dolaylı olup, aynı zamanda varlığın kendisidir.” (2011: 178) cümlelerini akla gelir. Çünkü “Yatak” öyküsünde de anlatıcı yer yatağı imgesinden yola çıkarak tüm hatıradaki izlerini dolaylı bir şekilde anlatarak asıl olaydan uzaklaşır. Hatta öykünün sonunda

anlatıcı“Şimdi sen, öyleyse bütün bunları neden yazdın, diyeceksin belki. Doğrusu neden yazdığını ben de bilmiyorum.” (Toptaş, 2017a: 29) diyerek bir imgenin insanı bir anda ne kadar etkileyip ona zamanda yolculuk yaptırma gücüne sahip olduğunu vurgular. Aynı zamanda Genette’in de dediği gibi bu imge ile yaratılan hatıradaki iz, çok gecikmiş, çok uzak ve oldukça dolaylıdır. Birçok öykü ve romanındaki kişileri imgelerle yönlendiren yazar, hikâyeden ziyade hikâyenin imgesini vermeyi başarır.

1.2.2. Dolaylı Anlatım

Dolaylı anlatımda konuşmalar, doğrudan kişilere bırakılmadığı için anlatıcı etkin bir konumda yer alır. Bu sebeple dolaylılık sağlanmış olur. Dolaylı kavramı Hawthorn’a göre “Bu kavram bir anlatıcı teknik olup okuyucuya karakterin konuşmasını, düşüncelerini veya bahsedilmeyen hareketlerini bile doğrudan kilit cümleler kurmadan (düşündü, dedi gibi) hatta tırnak işareti bile kullanmadan aktarmayı içerir.” (2014: 343). Böylece sahnede bir tek kişi değil anlatıcı da yer alır. Toptaş’ın *Sonsuzluğa Nokta* romanında Bedran’ın arkadaşı Turan’ın şaşkınlığı “Sonraları hem doktor, hem de eski bir dost olarak beni görmeye geldiğinde Turan da şaşırmıştı buna ve onca şeyi aklımda nasıl tutabildiğimi sormuştu.” (2016a: 19) cümleleriyle dolaylı olarak ifade edilir. Yazar anlatısında “Onca şeyi nasıl aklımda tutabiliyorsun? diye sordu” şeklinde doğrudan konuşma anlatı kipiyle de ifade edebilirdi. Ancak anlatıcının devreye girmesiyle dolaylı anlatım gerçekleşmiş olur.

Bakhtin yazarı “Yazar, dolaylı konuşma yeteneğine sahip olan dilin dışında dururken dilde çalışabilen kişidir.” (2001: 344) şeklinde tanımlar. Toptaş da kullandığı kelimeleri, sesli ve sessiz harflerin kulakta yarattığı etkiyi hesap ederek ince hesaplar yaparak eserlerini oluşturur. Hep aynı şeye bağlı kalmayıp eserlerinde birçok anlatı kipini bir arada kullanır. Örneğin *Gölgesizler* romanında dolaylı anlatım ve dolaysız konuşmanın bir arada kullanıldığı şu pasaja rastlanır: “Kadın iki gözü iki çeşme, saçları dağınık, dizleri âh çekilip dövölmekten yamyassı; kocasının dün akşam ruhum daralıyor diyerek evden çıktığını, bir daha geri dönmediğini söylemişti. Çocuklar analarının iki yanına geçip yan yana sıralanmıştı o sırada muhtar, dört boncuklu bir tespihe benzetmişti onları; imamelerini arıyorlar, demişti.” (Toptaş, 2016d: 16). Görüldüğü üzere önce kadının fiziksel özellikleri tasvir edilerek anlatıcı tarafından okuyucuya sunulur. Daha sonra kadın tarafından adamın bir daha eve

dönmediği dolaylı şekilde okuyucuya söylenir. Ancak muhtarın kadın ve çocukları dört boncuklu bir tespihe benzettikten sonra “imamelerini arıyorlar” demesiyle birlikte anlatıcı sözü o anda muhtara bırakır ve dolaysız konuşma gerçekleşir. Bu iki anlatı kipi birçok anlatıda eş zamanlı kullanıldığı için mimesis ve diegesis de aynı zamanda kullanılır.

Yine *Gölgesizler* romanında bir pasajda şu dolaylı anlatıma rastlanır: “Kadın, kocasının dün neler yediğini, neler konuştuğunu, dükkândan eve gelirken gökyüzündeki kuşlara nasıl baktığını, küçük kızını eşikte nasıl tokatladığını ve ruhum daralıyor diye içini çektiğinde sırtında hangi gömleğin bulunduğunu anlatmıştı sonra; onun nereye gitmiş olabileceğini, öldürülüp bir dereye mi atıldığını, akrabalara yem mi olduğunu, yoksa kayalıklardan mı yuvarlandığını ya da kırklara mı karıştığını sormuştu.” (Toptaş, 2016d: 16). Görüldüğü üzere kadın muhtara kocasıyla ne konuştuklarını, kocasının ne yediğini anlatır ancak okuyucu kadın ve kocası arasındaki diyalogu bilmez ve buna şahit olmaz. Ancak kadının muhtara anlattığı kadarını bilebilir. Kocasının ne yediğini ya da karısıyla ne konuştuğunu, kuşlara nasıl baktığını bilmez. Böylelikle kişiler ve okuyucu arasına da mesafe girmiş olur. “Vogt’un ifadesiyle burada anlatıcının yaptığı iş, ilgili konuşmayı olduğu gibi ‘alıntılanmak’ değil olsa olsa onun içeriğine ‘gönderim’de bulunmaktadır. Dolaylılık yüzünden ilgili kişiler değil, anlatıcının sözüm onaduygusuz ve araya mesafe koyan ‘nefesi’ hissedilir. Kişilere ait bireysel üslup korunmaz.” (Akt: Tepebaşılı, 2012: 197-198). Vogt’un da dediği gibi bu pasajda konuşulanlar alıntılanmamıştır. Anlatıcı aracılığıyla bir gönderimde bulunulmuştur. Anlatıda kişilerin üslubundan ziyade anlatıcının üslubu korunur.

1.2.3. Serbest Dolaylı Anlatım

Anlatıcı, bu tür anlatımlarda metinde geçen kişilerden sözü alma yetkisine sahiptir. Aynı zamanda kişilerin zihninden geçenleri de okuyucuya aktarabilir. “Serbest dolaylı anlatımda anlatıcı, karakterin konuşmasını üstlenir ya da dilerseniz, karakter anlatıcının sesinden konuşur.” (Genette, 2011: 186). Böylece anlatıcının anlatıya olan mesafesinde de değişim olur. James Wood ise, serbest dolaylı anlatım ile aynı anda üç farklı bakış açısına girileceğini söyler. “Her şeye hâkimlik adı verilen şey neredeyse imkânsızdır. Birisi bir karakterle ilgili bir hikâye anlattığı anda, anlatı

sanki bu karaktere evrilmek, onunla birleşmek, onun düşünme ve konuşma biçimine bürünmek ister. Bir romancının her şeye hâkimiyeti, kısa bir süre sonra gizli bir paylaşıma dönüşür. Buna ‘serbest dolaylı anlatım’ denir ki, romancılar bu terime ‘yakın üçüncü kişi’ ya da ‘karakterin içine girmek’ gibi farklı isimler verirler.” (2013: 20). Burada önemli olan yazarın, her zaman kendi dili, karakterin dili ve dünyanın dili ile bir bütün oluşturarak anlatıya bakmasıdır.

“Serbest dolaylı anlatım sayesinde dünyayı karakterin gözünden ve onun sözleriyle görürüz; ama aynı zamanda yazarın gözünden ve onun sözleriyle de görürüz. Aynı anda hem her şeye hâkim hem de taraflı oluruz. Yazar ve karakter arasında bir uçurum oluşur ve onlar arasındaki köprü -ki bu serbest dolaylı anlatımdır- aynı anda hem bu uçurumu kapatır hem de aradaki mesafeye dikkat çeker.” (Wood, 2013: 22).

Toptaş’ın eserlerindeki serbest dolaylı anlatımlar incelendiğinde bu anlatım tarzı ile sıklıkla karşılaşılır. Anlatılarında birçok görevi karaktere yükleyen yazar, anlatıları da karakter üzerinden okuyucuya verir. Okuyucu da bu anlarda karakterin gözünden her şeye hâkim olur. Ancak bu esnada da yazar ve anlatıcı mesafesi gittikçe uzar. Örneğin *Heba* romanında, Hayatî adlı kişinin öfkesine yenik düşüp bağırıldığının anlatıldığı bölüm, serbest dolaylı anlatıma örnektir.

“Banyosu ve tuvaleti olmayan bu uyduruk binaları buraya diken ve bizi badem ağacına astığımız tıraş olmaya mahkûm eden yarım akıllı heriflere de ben ne diyeyim bilemedim ki? Müstahak mıyız biz bu sefaleti yaşamaya ha? Ayrıca, on üç aydır buradayım, bölükteki bütün karakollarda görev yaptım ve herkesle tanıştım ama tek bir zengin çocuğu görmedim ben, kitap çarpsın görmedim; gören bir Allah’ın kulu varsa, çıksın söylesin. Canımızı sınıra serip bütün gece o dağılana kadar mevzileri terk etmiyoruz ve neticede anamızdan emdiğimizizi burnumuzdan getiriyorlar ama şu yediğimiz yemeğe bak; yemek demeye bin şahit lâzım!” (Toptaş, 2016f:247-248).

Yukarıdaki pasajda da belirtildiği üzere, anlatıcı aradan çekilir ve anlatma görevini Hayatî adlı kişiye yükler. Bu durumda Hayatî’nin düşünceleri yazarın ifadelerinden kurtarılmış olur. Bu ifadeler boyunca “kendine şöyle dedi”, “bilemedi”, “düşündü” gibi eylemler yer almaz. Çünkü anlatıcı kendini anlatıdan soyutlar. Soyut bir hâle bürünen anlatıcının anlatı ile olan mesafesi de uzar. Çünkü anlatıcının anlatımın neresinde olduğuna dair bilgi bu anlatımda verilmez. Toptaş’ın “Savrulan Etek

Balesi” öyküsüne bakıldığında serbest dolaylı anlatımın daha çok gözlem gücüyle verildiği görülür. Karakterin iç konuşması ve düşüncelerin yazarın ifadelerinden kurtarılmış olarak aktarılır.

“...nal sesleri işitiyorum. Nereye neyi taşıyorlar diye düşünüyorum; Cumhuriyet’i mi kurmaya gidiyorlar yeniden, marşsız ve çıplak? Koşuyorum arkalarından. Nal seslerine kapılıp gidecek bir yanımda olduğuna inanıyorum birden, o eğilimin yıllardır içimde uyuduğuna, beslendiğine masallarla ve düşlerle. Kurulan her şeye yıkıntıyı katmak istediğimi düşünüyorum sonra. Atların geçtiği yoldan ayrılarak kayalıklara tırmanıyorum, kayalıklar kartal izleriyle dolu, gölgeleri yaralı. Geçide varınca gökyüzü genişliyor, üşüyorum.” (Toptaş, 2016a: 100).

Yukarıdaki örnekte verildiği üzere anlatıdaki kişinin duyguları bir başka anlatıcı tarafından aktarılmaz. Karakter tüm duygu ve düşüncelerini “işitiyorum”, “düşünüyorum”, “koşuyorum”, “tırmanıyorum”, “üşüyorum” eylemleriyle birlikte kendi sesinden okuyucuya verilir. Bir anlatı her zaman aynı anlatım ile gitmez. İçinde serbest dolaylı anlatımlardan, doğrudan anlatımlara da geçilebilir. Ya da bu durum çeşitlendirilebilir. Böylece de anlatıcı anlatıya hep aynı mesafede kalmaz.

“-‘Tanıdım seni’ dedi, sesi hem uzaktı hem yakın. ‘Sen Pazar yerindeki dilencisin!’

-Şaşırmadım söylediklerine. Şaşırmadığıma şaşırdım yalnızca. Çok uzun yaşamış olmalıyım diye düşündüm, hiçbir şeye şaşırmayacak kadar uzun.

-‘Hayır’ dedim kadına, ‘ben dilenci değilim.’” (Toptaş, 2016a: 105).

Anlatı mesafesi öykü boyunca aynı şekilde devam etmez. Başta karakterin sesinden anlatılan öykü, ilerleyen sayfalarda doğrudan ya da alıntılanmış bir anlatıma dönüşebilir. Burada “dedi” ve “diye düşündüm” yüklemlerinin geçmesi ve tırnak içinde konuşmaların belirtilmesi serbest dolaylı anlatımın aksine doğrudan anlatım tekniğinin bir özelliğidir.

1.2.4. Dolaysız Konuşma

Dolaysız konuşma, dolaylı konuşmanın aksine anlatıdaki kişilerin düşüncelerini doğrudan aktarılmasıyla gerçekleşir. Anlatıcı, anlatı kişileri ile mesafesini koruyarak

anlatmak istediği duygu, düşünce ya da olayları direkt kişilerin sesinden okuyucuya aktarır. Ancak serbest dolaylı anlatımdan farklı olarak dolaysız konuşmadan sonra anlatıcı, anlatı kişinin söyledikleri bittiğinde devreye girer ve “dedi”, “söyledi” gibi eylemlerle anlatıya müdahale eder. Genette dolaysız konuşma için “...modern romanın özgürleşmesinin ana yollarından biri bu konuşma mimesisini uç noktasına ya da sınırına kadar taşımak ve anlatılama ediminin son izlerini silerek, sahneyi doğrudan karaktere bırakmaktır. Okur ilk satırlardan itibaren ana karakterin düşüncesine konuşlanacak ve geleneksel anlatı biçimini tümüyle ikame ederek karakterin ne yaptığı ve ona ne olduğu konusunda bizi o düşüncenin kesintisiz bir şekilde ortaya serilmesiyle bilgilendirecektir.” (2011: 184-185) cümlelerini kullanır. Sahneyi doğrudan devralan anlatı kişinin, kendi sesinden anlattıkları okuyucuda gerçeklik hissi uyandırır.

Toptaş’ın *Kayıp Hayaller Kitabı* romanında sıklıkla diyaloglar ve iç monologlar anlatıcının sesiyle okuyucuya verilir. “Oldukça ciddi göstermeye çalıştıkları bir sesle ‘Peki sizin şu en n’oldu,’ diyorlardı damdan düşercesine, ‘yoksa öldü mü?’ ‘Onu Hicabi bilir,’ diye yanıtlıyordu Elif. Soruyorlardı, ‘Ne yapacağını söylemiyor mu sana?’ ‘Söylemiyor,’ diyordu Elif dişlerinin arasından. ‘Bir zamanlar ne de güzel anlatırdı oysa’ diye hayıflanıyordu ötekiler.” (Toptaş,2017b: 187-188). Anlatı kişilerinin cümleleri doğrudan okuyucuya aktarılır. Yazarın bu şekilde diyalog kullanması anlatmadan daha çok göstermeye bağlı metin türüne yaklaşır. Bu şekilde olduğunda da “dolaysız konuşma” kategorisine giren metinler diğer anlatı kiplerine göre daha mimetik olma özelliği kazanır.

Genette “...dolaysız konuşma ile ‘dolaylı anlatım’ arasındaki genellikle yanlış anlaşılan ilişkiye değinmekle yetineceğiz. Daha baştan şunu belirtelim, biçimsel açıdan bu ikisi arasındaki tek fark birinin başında bildirim kipli bir takdimin olmasıdır.” (2011:186) diyerek dolaysız konuşma ve dolaylı anlatım arasındaki farkı fiillerde bulunan zaman ekleri ile ayırır. Biçimsel açıdan olan bu farklılık cümlelerdeki anlam kaymasını da önler. Ancak Chatman, bazı cümlelerin sadece doğrudan biçimde olabileceğini söyler. Örneğin “Egbert ağzından kaçırıldı, ‘Nasıl sevdim onu’” ifadesi “Egbert onu nasıl sevdiğini ağzından kaçırıldı” ifadesine dönüştürüldüğünde orijinal halini koruyamaz. İlk cümlede “nasıl”, “ne kadar çok”

anlamına gelirken ikinci cümlede “hangi yolla” ağzından kaçırdığı anlamına gelir. (2008: 186-187).

Dervişcemaloğlu, dolaysız söylemle serbest dolaylı söylem arasındaki farka dikkat çeker. “Serbest dolaylı söylemde anlatıcı, karakterlerin sözlerini üstlenir ya da tercihe bağlı olarak karakter, anlatıcının sesiyle konuşur. Böylece karakter ve anlatıcı birbirine karışıp birleşir. Dolaysız söylemde ise anlatıcı silinir ve onun yerine karakter(ler) geçer.” (2016: 73). Örneğin Toptaş’ın *Uykuların Doğusu* romanında yazar öncelikle diyaloglara yer verir: “Yaa, öyle mi, dedim alaycı bir sesle. Öyle, dedi Haydar. Ama, dedim, bunlar dayımın sözleri. Hayır, bunlar dayının sözleri değil, dayının ağzından gelip geçen hayatın sözleri, dedi Haydar.” (2016e: 159). Bu diyalogun hemen ardından “Ben de arkama yaslanarak, boş gözlerle uzun uzun baktım ona. Bakarken, bir an önümdeki kâğıtların beyazlığı da yansıdı hatta bakışlarımın içine. Sonra, hep birlikte canlanıp birdenbire kâğıtların üstündeki harflerin duruşları da yansıdı ve bunlar neredeyse ormanlara özgü derin bir uğultuyla boşlukta, benim kirpiklerime ve gözkapaklarıma çarpa çarpa acayip bir şekilde uçuşmaya başladılar.”(Toptaş, 2016e: 159) cümleleriyle göstermeye bağlı anlatım tarzından anlatmaya bağlı anlatıma geçer. Diyaloglu anlatımda yani dolaysız konuşmada konuşulanlar anlatıcı sesinden değil kişilerin sesinden verilir. Ancak serbest dolaylı anlatımda anlatıcı ve kişi eşitlenir. Anlatılanlar anlatıcının mı yoksa kişilerin mi sesinden çıktığı anlaşılmaz.

Toptaş, eserlerinde farklı anlatı kiplerini aynı metin üzerinde sıklıkla gösterir. Aynı zamandaToptaş’ın tüm eserlerinde kullandığı dolaysız konuşmalara bakıldığında *Sonsuzluğa Nokta*, *Kayıp Hayaller Kitabı*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Ben Bir Gürgen Dalıyım*, *Ölü Zaman Gezginleri*, *Geçmiş Şimdi Gelecek* ve *Beni Kör Kuyularda* kitaplarında dolaysız konuşmaların tırnak işaretiyle belirtildiği görülürken *Gölgesizler*, *Uykuların Doğusu*, *Heba*, *Kuşlar Yasına Gider* ve *Gecenin Gecesi* kitaplarında bu ize rastlanmaz. Yazar, bu kitaplarında diyalogları tırnak işareti ile göstermez. Bu durumda tırnak işareti dolaysız konuşmanın belirleyicisi olmaktan çıkar. Ancak bu durum dolaysız konuşmanın hala en mimetik anlatı kipi olduğu gerçeğini de değiştirmez. Aynı zamanda anlatıcının “dedi”, “söyledi” gibi eylemlerle, kişinin sesine müdahale etmesi o diyalogun dolaysız konuşma olmadığı anlamına gelmemelidir. Çünkü dolaysız konuşma da kendi içinde bağımlı ve

bağımsız dolaysız konuşma olarak ayırım gösterir. Anlatıcıya ait bu anlatım ifadeleri kullanılan bir anlatı bağımlı dolaylı konuşmaya örnek olurken bu aktarım ifadelerinin kullanılmaması bağımsız dolaylı konuşmaya örnektir. Örneğin *Gölgesizler* romanında;

“-Berber yok mu?

-Yok.

-Nerde peki?

-Söylesem inanmazsın, dedim usulca.

-Meraklanmıştı.

-Söyle hele.

-Kuşluk vakti çırağı jilet almaya göndermişti.

-Eee?

-Çırak dönmedi, epeyce bekledik, ama dönmedi.

-Eee?

-Sonra berber dayanamadı ve onu aramaya çıktı. Nedense o da dönmedi hâlâ.”
(Toptaş, 2016d: 182).

Bu şekilde geçen dolaysız konuşmada yazar, “dedim usulca” cümlesiyle anlatıcıyı araya sokarak bağımlı konuşmaya örnek verirken kalan tüm diyaloglarda anlatıcıyı aradan çekerek bağımsız dolaysız konuşmaya örnek vermiş olur. Bağımsız dolaysız konuşmalarda sahne tamamen kişilere kalır.

1.3. Anlatı Düzeyleri

Birçok anlatı tek bir olay örgüsüne bağlı kalmadan çeşitli olaylarla mantıksal bir çerçevede birleşir ve bir bütün oluşturur. Bu bütünlükte olaya sonradan dâhil olan kişiler, mekân ve diğer unsurlar da anlatıyı oluşturan temel örgüye bir mantık çerçevesi içinde katılırlar. Bu anlatı dünyasında birbirinden bağımsız gibi görünen

kişiler yahut olaylar mutlaka bir yerde kesişirler veya aynı şeye hitap etme amacı güderler. Böylelikle çerçeve gittikçe genişleyerek büyür. Genişleyen çerçevede olayları daha iyi takip edebilmek, olay örgüsünü ve vak'a halkalarını daha iyi saptayabilmek amacıyla anlatılar belirli düzeylerde ayrılır. Bu anlatı düzeylerini Dervişcemaloğlu "...bir anlatıdaki birden fazla sayıda, yani iç içe geçmiş anlatılar ya da hikâyeler arasında 'dikey' ilişkileri betimlemek amacını taşıyan analitik bir kavramdır." (2016: 83) şeklinde tanımlar. Dikey ilişki olarak anlatıların arasına giren bu hikâyeler hep aynı düzeyde değildirler. Bu düzeyi belirlerken öncelikli amaç ilk başta bahsedilen diegetik düzeyin yani öykü düzeyinin bulunmasıdır. Diegetik düzeyin içinde olanlar, bu düzeye daha sonradan eklenmiş olanlar veya bu düzeyin dışında olanlar öykü dünyasına çeşitlilik ve hareketlilik kazandırır. Rıza Filizok, anlatı düzeylerinin sınıflandırılmasını şu şekilde yapar:

"Bir hikâyenin içinde ikinci yahut üçüncü bir hikâye anlatıldığı zaman metinde birbirinden farklı düzlemler ortaya çıkar. Metnin çözümlenmesinde bu düzlemlerin oldukça dikkatli incelenmesi gerekmektedir. Çünkü metnin her yeni düzleminde yeni bir "hikâye etme" aktı, yeni bir anlatıcı, yeni bir bakış açısı ortaya çıkar. İkinci hikâyenin iç içe olduğu durumlarda, birinci hikâyeye ait "hikâye etme" olgusu "hikâye dışı" (extradiégétique) düzlemini oluşturur. Bu birinci düzlemde anlatılan hikâye yani olayların bizzat kendisi ise ikinci bir eksen yaratır ve bu eksen "hikâye içi" (intradiegétique) adını alır. Birinci düzlemdeki hikâyede yer alan bir şahıs, eğer bir hikâye anlatmak için söz alırsa yeni bir "hikâye etme" aktı doğar. Bu akt, birinci hikâyenin içinde olduğundan hikâyenin diğer unsurları gibi "hikâye içi" (intradiegétique) düzlemine ait olacaktır. Buna karşılık, bu şahsın anlattığı ikinci hikâye bir "iç hikâye"dir (métadiégétique) ve yeni bir düzlem oluşturur. Bu düzlemlerin tespit edilmesi "hikâye", "anlatı" ve "hikâye etme" arasındaki ilişkilerin kavranmasını sağlar." (erişim yılı: 2019).

Toptaş'ın eserlerindeki anlatı düzeylerini daha iyi saptayabilmek için başlangıç durumunda verilen vaka halkalarından yola çıkılarak öncelikle hikâye dışı, daha sonra da hikâye içi ve iç hikâyelerin belirlenmesi, bu eserleri daha işlevsel kılacaktır. Öncelikle bu üç anlatı düzeyinin tanımları yapıp birer örnek verildikten sonra, anlatı düzeylerinin geçişleri Toptaş'ın tüm romanlarında gösterilecektir.

1.3.1. Ekstradiegetik Anlatı

Ekstradiegetik anlatı adı verilen yapı ögesi, “diegetik düzeyin dışındaki düzeydir; yani öykü dünyasının dışındadır.” (Dervişcemaloğlu, 2016: 83). Bu aşamada temel anlatının çerçevesi oluşturulur ve sınırları çizilir. Toptaş’ın ilk romanı *Sonsuzluğa Nokta*, Bedran adlı kişi kente olan yolculuğunu kendi sesinden okuyucuya anlatır. “Otobüsün ön koltuğuna yorgun bir tavşan gibi büzülmüş, öylece bakıyordum. Çantam dizlerimin üstündeydi; onu tepemdeki rafa ya da aşağıdaki bagajın karanlığına, onca sepetin, naylon torbanın ve içlerinde ne olduğu bilinmeyen eciş bücüş bavullarla çuvalların arasına koyamazdım.” (Toptaş, 2016a: 7). Romanın başlangıcında görüldüğü üzere ana öyküye geçilmeden önce Bedran betimlemelerle önce öykünün sınırını belirler. Bu durumda başlangıçta kullanılan ekstradiegetik anlatı düzeyi bir süre bu şekilde devam eder.

Bedran’ın ikinci bölümde “Çünkü, yaptığınız her davranışı o andaki acılarınızla açıklıyor insanlar; ağlasanız da neden ağladığınızı sormuyorlar, bildiklerini sanıyorlar ve bu yüzden, size acıyanların gözlerine baka baka, geçmişteki kimi olaylara da doyasıya ağlayabiliyorsunuz.” (Toptaş, 2016a: 17) cümleleri okuyucuyu hikâye içi düzlemden çıkarır ve onu yeni bir dünyaya yani anlatıcının dünyasına geçirir. Bu gibi durumlar da ekstradiegetik düzey olarak değerlendirilmelidir. Çünkü anlatıcı hala anlatıda hikâye etme düzeyine geçmez ve hikâye dışı unsur olarak varlığını korur.

1.3.2. İntradiegetik Anlatı

İntradiegetik anlatı düzeyi, diegetik düzeyde anlatılan olaylardır. Öykü içi olarak da adlandırılan bu düzeyde anlatıcıdan ziyade kişiler ve kişilerin anlattıkları ön plandadır. Extradiegetik düzeyde yer alan bir kişi tarafından anlatım sağlanır. “Anlatıcı burada tamamen kendisini gizlemiştir. Anlatıcı olarak datemel görevini yapmakta, olayları hikâye etmektedir. Anlatıcı, burada başka bir mekânda başka bir zamanda kısaca başka bir dünyada geçen olayları anlatmaktadır. Kendi dünyasıyla yarattığı dünya ayrıdır.” (Filizok, erişim yılı: 2019).

“Akşamı dar etmiş o gün, kirman gibi, dönmüş durmuş evin içinde. Nasıl olsa acı soğan kuru yavan bir şeyler yeriz diye yemek de yapmamış. Sonra babam eve

geldiğinde, olup bitenleri bir bir anlatmış ona. Len Müslüman, durduk yerde o muşmula suratlı, eğri bacaklı Gülbahar'ı benim üzerime sıçratma, şu mereti onların evine geçtikten sonra çalıştır, diye de sıkı sıkıya tembihlemiş.” (Toptaş, 2018b: 67).

Toptaş'ın *Kuşlar Yasına Gider* romanından alınan bu pasajda anlatıcının dünyasından ziyade anlatıcının anne ve babasının yani romandaki diğer kişilerin dünyasını göz önüne serilir. Evde yaşanan olaylar anlatıcı tarafından hikâye edilmekte ancak anlatıcı olaylara müdahale etmemektedir. Böylece kişilerin anlatımları ön plana çıkarılmış olur.

1.3.3. Metadiegetik Anlatı

Öykü üstü olarak da adlandırılan metadiegetik anlatı düzeyinde, intradiegetik anlatı düzeyindeki esas öyküye ilave edilmiş bir anlatı söz konusudur. Toptaş'ın *Heba* romanında Ziya'nın sınırda askerlik yaptığı dönemde Yabu isimli kişiyi merak edip Seyfettin'i sormasıyla birlikte olay örgüsüne Yabu'nun da öyküsü de dâhil edilmiş olur. “Fukaranın biri işte, dedi Seyfettin sigarasını derin derin çekerek; gördüğün gibi, karnını her gün buradan götürdüğü yiyecek artıklarıyla doyuruyor. Yeni değil eskiden beri böyleymiş bu. Yıllar önce sıcak bir yaz günü karısı da burada, bizim çöp bidonlarının dibinde ölmüş. Kimse içeriye niye giriyorsun, askeriye'nin çöpünü neden eşeliyorsun demez Yabu'ya; komutanlar dâhil herkes göz yumar.” (Toptaş, 2016f: 257). Bu satırlarla okuyucu artık Yabu'nun da hikâyesinden haberdardır. İntradiegetik düzeye ilâve edilmiş bu düzeyde anlatıcı anlatma görevini kendisi değil Seyfettin isimli kişiye verir.

“Genette metadiegetik düzeyi birinci anlatıya bağlayan üç ilişki tipi belirlemiştir. Bunlardan biri açıklayıcı ilişkidir; burada diegetik ve metadiegetik düzeydeki olaylar arasında doğrudan bir nedensellik ilişkisi vardır. İkincisi tematik ilişkidir; burada metadiegetik düzeyin, diegetik durumu muhtemelen etkileyebileceği düzeyler arası bir benzeşim ya da tezat söz konusudur. Üçüncüsü, anlatma eylemiyle ilgili ilişkisidir; burada ikinci düzeydeki anlatma eylemi, mevcut durumla birleşerek metadiegetik içeriğin önemini azaltır.” (Dervişcemaloğlu, 2016: 84).

Heba'da bahsedilen Yabu'nun öyküsü, metadiegetik düzeyi açıklayıcı niteliktedir. Yemekhanenin oraya her ikindi vakti bir sürü çocukla saç sakalına karışmış kısa

boyu bir adamın neden geldiği bir süre sonra Ziya'yı meraklandırır. Bu merakla o kişiyi araştıran Ziya, onun hikâyesini Seyfettin'den dinler ve geliş nedenini açıklayıcı bir şekilde öğrenmiş olur. Yabu'nun hikâyesi, esas olay örgüsünü destekler nitelikte olup sınırda yaşanan zorlukları da anlatmaya yardımcı olur. Metadiegetik anlatılar, Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında genellikle vak'adaki kişileri tanıtmak, olaylara nedensellik katmak ve olayları metinlerarasılık boyutuna taşımak gibi gerekçelerle vak'a zincirine yahut paragraflara dâhil edilirler.

Şimdiye kadar bahsedilen bu üç anlatı düzeyi, Toptaş'ın diğer romanlarında geçişli şekilde gösterilip detaylandırılacaktır.

Tablo 1. *Sonsuzluğa Nokta*'nın anlatı düzeyleri:

Hatta eve bir an önce varabilmek için, peşimden bir ordu kovalıyormuşçasına soluk soluğa koşmaya başladım.	Hikâye Dışı Düzlem (Ektradiegetik Düzlem)
Beni gördüğünde, o şaşılasi sezgisiyle annem yüreğimin titreyişini fark ederdi hemen.	Hikâye İçi Düzlem (İntradiegetik Düzlem)
“Bu bayramlar seni çok heyecanlandırıyor, acaba n’etsek?” derdi.	Hikâye İçi Düzlem (İntradiegetik Düzlem)
Kasabadaki törenler, işte böyle hiç değişmeyen bir programla sürüp giderken, bir gün alışılmadık bir durumla karşılaşmıştı. Kasabalılara göre belki de kasaba tarihinin en kara sayfasıydı o gün... (Toptaş, 2016c:58-59).	İç Hikâye Düzlemi (Metadiegetik)

Tabloda da görüldüğü üzere ilk anlatı düzeyinde anlatıcı olayları kendi sesinden aktarır. Ana vak'aya girilmeden önce anlatıcı kendi fiziksel durumunu okuyucuya sunar. Devamında “fark ederdi” eylemi ile birinci tekil kişi değişir ve diegetik düzleme geçmek için alt yapı oluşturulur. Sonrasında doğrudan aktarım kullanılarak söz anneye bırakılır ve intradiegetik düzleme geçilmiş olur. Romanın başkışı Bedran'ın kalabalık korkusu üzerine aklına bir anısı gelir ve pasajın devamında bu anlatılmaya başlanır. Böylelikle metadiegetik düzleme geçilen anlatıda ana öyküye farklı bir öykü dâhil edilerek anlatının teması pekiştirilmiş olur.

Anlatı düzeylerini paragraf içlerinde ya da cümle içlerinde olduğu gibi anlatıların vak'a halkalarında da görmek mümkündür. Örneğin *Gölgesizler* romanında her bölümde anlatıcının değiştiği gibi anlatı düzeyi de değişim gösterir. Roman ilk olarak

berber dükkânında başlar ve ikinci bölüme geçildiğinde muhtarın seçimi kazanmasıyla birlikte köyde meydana gelen olaylar anlatılmaya başlanır. Geri dönüşler yapılarak anlatıya dâhil edilen olaylarda Dede Musa'nın "Asker Hamdi ve Aynalı Fatma" hikâyesi anlatının metadiegetik düzeyini oluşturur.

Tablo 2. *Gölgesizler*'in anlatı düzeyleri

Sen Aynalı Fatma'yı bilir misin?	
Adını bilirim, diye yanıtladı muhtar , çocukluğumda duymuştum.	Hikâye İçi Düzlem (İntradiegetik Düzlem)
Dede durgunlaştı birden, yüzü yavaş yavaş karardı.	Hikâye Dışı Düzlem (Ekstradiegetik Düzlem)
Aynalı Fatma aynalı bir kuştur, dedi giderek uzaklaşan sesiyle; ola ki Güvercin onun aynasındandır.	Hikâye İçi Düzlem (İntradiegetik Düzlem)
...	
Çünkü, söylendiğine göre Aynalı Fatma hem orospu hem evliyaymış. Kurtuluş yıllarında asker kaçakları taburlar hâlinde geçmiş bacakları arasından; birliğinden firar eden birliğine dönen ya da çetelere katılmak için soğuk gecelerde dağlara doğru giden her asker ellerini onun memelerinde ısıtırmış. Kaçanla birlikte firar edilmiş çünkü, yakalananla görülür, ölenle ölmüş... (Toptaş, 2016d:73).	İç Hikâye Düzlemi (Metadiegetik)

İkinci vak'a halkasında muhtarın köyde meydana gelen olayları derinlemesine araştırmaya başlaması üzerine anlatıya farklı hikâyeler dâhil edilir. Vak'a halkasının içine yerleştirilen "Aynalı Fatma" hikâyesi, diegetik düzey ile tematik bir ilişki sağlar. Güvercinin kaybolma tezini kuvvetlendirmek ve bir nedensellik oluşturmak için bu hikâye okuyucuya sunulur. Böylece diegetik düzey ile bir benzeşim kurulur. Bu benzeşim romanın ilerleyen sayfalarında olayları çözümlemek için okuyucuya ipucu olacaktır.

Kayıp Hayaller Kitabı'nın üçüncü bölümünde gece yarısı kasabadaki kapıları ve pencereleri çalan Kevser'den bahsedilir. Ancak niçin bu hareketleri yaptığına dair bilgi verilmez. Kitabın dördüncü bölümüne geçildiğinde Kevser'in hikâyesi başlar.

Tablo 3. *Kayıp Hayaller Kitabı*’nın anlatı düzeyleri

O köpeğin, neden bu kadar hüzünlenip acı çektiğini kasabadaki herkes gibi az çok ben de biliyordum çünkü.	Hikâye Dışı Düzlem (Ekstradiegetik Düzlem)
Oldukça eski bir hikâyeydi bu ve sık sık anlatılırdı.	
Kasaba sokaklarında şimdi bir hayalet gibi dolaşan bu Kevser, Hasan’ın dedesi Ali’ye sevdalanmış bir tomurcuk güldü gençliğinde... (Toptaş, 2017b:80-81).	İç Hikâye Düzlemi (Metadiegetik)

Bu geçiş aşamasında ise yukarıda görüldüğü gibi anlatı düzeylerinde farklılıklar oluşur. Ekstradiegetik düzeyde “ben de biliyordum” ifadesiyle anlatıcının dünyası görülür. Esas öyküye giriş yapılmadan önce bir hikâye anlatılacağı üçüncü bölüm sonunda söylenir ve dördüncü bölüm bu hikâye ile başlar. Kevser’in hikâyesi ile diegetik ve metadiegetik düzeydeki olaylar arasında doğrudan bir nedensellik ilişkisi kurulur. Aynı zamanda bu metadiegetik düzey, Kevser’in diğer insanlardan niçin farklı olduğunu da açıklayıcı niteliktedir.

Bin Hüzünlü Haz’da, Alaaddin’i arayış sürecinde okuyucuya birçok farklı hikâye sunulur. Özellikle Alaaddin’i bulmak için ormana giren anlatıcı adeta bir metinlerarasılık ormanına girmiş sayılır. Bu ormanda anlatılan hikâyelerin hepsi, Alaaddin’i bulmaya yönelik ipuçlarıyla doludur. Birçok hikâyeden sonra “Sonra, Alaaddin’in hikâyesi, tahtı ele geçiren kardeşi tarafından boynunun vurdurulup vurdurulmayacağını düşünen bedbaht bir şehzade kararsızlığıyla sarayın çevresinde ağır ağır gezinir.” (Toptaş, 2015: 107) cümlesi ile başlayan hikâye “Gelgelelim hikâyenin dediğine göre Alaaddin o sırada hem bunu hem de gecenin içine dağılıp ansızın kaybolan kızın sesindeki ihanet titreşimlerinin hiç farkında değildi.”(Toptaş, 2015: 112) şeklinde biter ve anlatıcı tarafından yorumlanır. Böylece anlatıcı öyküsünü doğrudan anlattığı ve kendisini de doğrudan gösterdiği için olaylar diegetik düzeyde gerçekleşir. Ormanda bahsedilen hikâyeler anlatıcının Alaaddin’i bulmada yani diegetik düzeydeki tezini kuvvetlendirdiği için metadiegetik düzey

olarak sınıflandırılır. Toptaş'ın diğer romanlarında olduğu gibi bu romanında da üç anlatı düzeyi bir arada bulunur.

Ben Bir Gürge Dalıym, romanının başlangıç durumunda da bahsedilen dördüncü vak'a halkasında Köknar'ın hikâyesi anlatıya dâhil edilir. Gürge'in insanlar tarafından kesildikten sonra ne olacağı ile ilgili merakı ve endişesi üzerine Köknar'ın akıbeti ormandaki tüm ağaçlar tarafından merak uyandırır. Köknar'ın kesildikten sonra mahpushanenin kapısı olduğu rüzgâr tarafından Gürge'e ve diğer ağaçlara iletilerek anlatıda farklı bir düzeye geçiş yapılır.

Tablo 4. *Ben Bir Gürge Dalıym*'ın anlatı düzeyleri

Derken, işte bu rüzgârla birlikte, birden bire köknarın sesi geldi kulağımıza. ... Ardından da sesimizi soluğumuzu keserek, acaba neler anlatacak diye, bize uzaklardan seslenen köknarı pürdikkat dinlemeye başlamıştık.	Hikâye Dışı Düzlem (Ekstradiegetik Düzlem)
Dediğine göre, o gece insanlar gelip yanı başına dikildiğinde, dalları, yaprakları ve toprak altındaki kökleriyle birlikte derin bir duygunun içinde, mışıl mışıl uyuyormuş bizim köknar...	İç Hikâye Düzlemi (Metadiegetik)
Şimdi ne mi olmuş? Kapı. Ama, neyin kapısı? Mahpushanenin. (Toptaş, 2018a:52).	Hikâye İçi Düzlem (İntradiegetik Düzlem)

Bu romanda diğer metadiegetik düzeylerden farklı olarak anlatılan hikâye esas sahibinden değil, aracı olan rüzgâr tarafından okuyucuya sunulur. Ancak bu durum anlatılan hikâyenin metadiegetik düzeyde yer almadığı anlamına gelmemelidir. Çünkü köknarın hikâyesi, olayların seyrini değiştirmez ve bütüncül olay örgüsündeki mantıksal bağı bozmaz. Ormandaki ağaçların merakını giderir ve onların ileride ne olacakları ile ilgili düşünceleri ile onlara kapı aralar. Yani buradaki metadiegetik düzey Dervişcemaloğlu'nun da dediği gibi anlatma eylemiyle ilişkili bir durum oluşturur. İntradiegetik düzey bu hikâye ile birleşerek metadiegetik düzeyin önemi azalır.

Uykuların Doğusu romanında da ihtiyar ve dede motifleri hikâye anlatıcısı görevini üstlenip romanda birçok hikâyeyi okuyucuya aktarırlar. Böylece de romana eklenmiş birçok metadiegetik düzey meydana gelir. Bunlardan bir tanesi ihtiyarın “cehennemin hikâyesi” olarak anlattığı bölümdür.

Tablo 5. *Uykuların Doğusu*’nun anlatı düzeyleri

Mezarlık diye gösterdiği yer bir çeşit sonsuzluğa benziyordu aslında ve bu sonsuzluğun bitişiğinde bulunan gri renkli bölgeden de göğe doğru, dumanlar içinde, girintili çıkıntılı kocaman bir bina yükseliyordu.	Hikâye İçi Düzlem (İntradiegetik Düzlem)
Badem bıyıklı adam dükkâna pek gelmek olmuştı.	
Sonra, işte bizim ihtiyar o gün orada bu cehennemin hikâyesini de anlattı bana .	Hikâye Dışı Düzlem (Ekstradiegetik Düzlem)
Dediğine göre , uçurumun dibinde gördüğümüz bina farklı bir binaymış ama burada tam olarak ne üretildiği belli değilmiş... (Toptaş, 2016e: 188-189).	İç Hikâye Düzlemi (Metadiegetik)

İntradiegetik düzeyde olay anlatılmaya devam ederken anlatıcı hikâyeyi anlatmak için araya girer ve ekstradiegetik düzeye geçer. Devamında ise bahsedilen binanın ne için yapıldığına dair rivayetler anlatılır. Bu hikâyeler, esas olay örgüsünde yani intradiegetik düzeyde bahsedilen “kocaman bir bina”yı okuyucuya daha kuvvetlendirilmiş şekilde verilmek için anlatıya eklenmiş hikâyeler görevini üstlenir.

Heba romanında Kenan’ın Ziya’ya yüzündeki izleri sormasıyla birlikte Ziya izlerin sebebini anlatmaya başlar. Böylelikle anlatı düzeyleri çeşitlenmeye başlar.

Tablo 6. *Heba*’nın anlatı düzeyleri

Yüzümdeki izleri mi merak ettin?	}	→	Hikâye İçi Düzlem (Intradiegetik Düzlem)
Evet, nasıl oldu onlar?			
Ziya yutkundu birden ve yüzünü kaldırıp hafifçe kımlıdayan ardıc dallarının üstünden uzaklara, çok uzaklara doğru baktı.		→	Hikâye Dışı Düzlem (Ekstradiegetik Düzlem)
Haklısın, dedi bakarken; yerinde olsam hiç kuşkusuz ben de merak ederdim.			
...			
Bu izler, diye devam etti daha sonra; on altı yıl önce yaşadığım, hayatımı altüst eden feci bir olayın eseri. (Toptaş, 2016f: 136-137).		→	İç Hikâye Düzlemi (Metadiegetik)

Tabloda görüldüğü üzere doğrudan aktarım ile oluşturulan intradiegetik düzeyde, anlatıcı aradan çekilir ve kişiler sözü devralır. Daha sonra gelen cümlede ise anlatıcı araya girerek ekstradiegetik düzey oluşur. Ziya’nın “feci bir olay” olarak tanımladığı olayı anlatmaya başlamasıyla ise metadiegetik düzey oluşur. Bu feci olayda Ziya’nın karısı Kader’i bir patlamada kaybetmesi ve yüzündeki izlerin de oradan geldiği anlatılır. Bu anlatı düzeyi, romanın intradiegetik düzeyine bir nedensellik kazandırmak için eklenmiştir. Böylelikle hem Ziya’nın yüzündeki izler hem de Ziya’nın yalnızlığı vurgulanmış olur.

Tablo 7. *Kuşlar Yasına Gider*’in anlatı düzeyleri

Dokuzuncu gün tekrar <u>aradığımda</u> , sesi çok kötüydü annemin.	→	Hikâye Dışı Düzlem (Ekstradiegetik Düzlem)
Oğlum, <u>dedi</u> hafifçe yutkunup <u>derin</u> bir nefes aldıktan sonra; nasıl olsa duyacaksın bari ben söyleyeyim, <u>ki</u> gün önce Gülfem Yenge’ni kaybettik.	→	Hikâye İçi Düzlem (Intradiegetik Düzlem)
İrkildim hâliyle, bir müddet elimde telefon, <u>kaldım</u> öylece.	→	Hikâye Dışı Düzlem (Ekstradiegetik Düzlem)
Demek gitti, dedim ardından da, nur içinde yatsın.		
...		
Onun öldüğü gün, <u>diye devam etti</u> annem... (Toptaş, 2018b: 175-76).	→	İç Hikâye Düzlemi (Metadiegetik)

Görüldüğü üzere *Kuşlar Yasına Gider*'de extradiegetik düzlemde anlatıcı diegetik düzleme geçmeden önce annesiyle ilgili “sesi çok kötüydü” diyerek durum bildirimini yapar. Daha sonra anne sözü aldığı anda artık öykü düzlemi intradiegetik olur. Devamında anlatıcı tekrar sözü alır ve diegetik düzlemden ayrılarak ektradiegetik düzleme geçiş yapılır. En son ise anlatıcının annesi, Gülfem Yenge'nin öldüğü gün babasında olan değişimlerle ilgili başka bir hikâye anlatmaya başlar. Tam da bu sırada metadiegetik anlatı düzeyi devreye girer. Çünkü esas öyküye ilave edilmiş başka bir öykü söz konusudur.

3.4. Metalepsis

Metalepsis, anlatı düzeylerindeki geçişlerde anlatıcıların ani değişimi ile okuyucuda ve anlatıda oyun hissi uyandıran, anlatıcının dünyası ile öykü dünyası arasındaki sınırın geçilmesiyle meydana gelen bir düzeydir. Dervişcemaloğlu, “Metalepsis en genel anlamıyla hiyerarşik bir yapı içerisinde konumlanmış düzeylerin birbirine karışmasını ifade eden bir manevra, işleyiş ya da stratejidir.” (2019: 142) şeklinde metalepsisi tanımlar. Bu hiyerarşik yapıdaki anlatı düzeylerinin belirli bir sırayla yahut belirli bir düzenekte geçildiği yukarıdaki örneklerde görülür. Ancak metalepsiste bu düzenek yıkılır ve farklı bir düzeydeki okuyucu diegetik düzeye aniden giriş yapabilir. Dervişcemaloğlu'nun bir diğer tanımı ise “...metalepsis, bir düzeyden bir başka düzeye izinsiz geçiş yapılmasını yani düzey ihlalinin ifade etmektedir. Mesela yetkili yazar anlatıcının birdenbire öykü dünyasının içine dalması ya da anlatıdaki karakterlerin yazarla tartışmaya girmesi vb. durumlar metalepsise örnektir.” (2019: 142) şeklindedir. Özellikle postmodern yazarlarda daha sık görülen bu duruma, Toptaş'ın *Heba* romanı örnek teşkil eder.

“Hemen ardından da, uyursam kötü olur diye düşündü ve yerinden kalkıp on beş, yirmi adım ötedeki kulübeye doğru yürüdü. İki büklümdü kapıya vardığında, toz toprak içindeydi ve artık ayakta duracak hâli yoktu. Elini kaldırıp kapıyı güçlükle çaldı bu yüzden. Tahta kapının sesi tok bir şekilde yankılandı.

Kalkıp açtım.

Eşikten adımını atar atmaz sendeledi ve bana sarıldı. Birlikte, kapıyı kapatarak yavaş adımlarla, ağır aksak içeriye doğru yürüdük.”(Toptaş, 2019: 374).

Roman boyunca okuyucunun karşısına çıkmayan anlatıcı, romanın son sayfalarında Ziya'nın tahta kapıya vurmasıyla birlikte okuyucu ile buluşur. Anlatıcının “kalkıp açtım” demesi üzerine okuyucunun aklına “bu da kim?” sorusu gelir. Olaylara aniden dâhil olan anlatıcı aynı zamanda Ziya'ya kapıyı açarak ona yardım eden bir kişi olarak romanda yer alır. Hatta anlatıcı “Yanımda olduğuna, omuzlarıma tutunduğuna ve benimle konuştuğuna inanamıyormuş gibiydi.” (Toptaş, 2019: 374) cümlelerini Ziya için kullanırken okuyucunun da hislerine tercüman olur. Ziya, pencerenin dibindeki sedire top gibi büzüldükten sonra, bir anda onu arayan adamların onu bulduğunu ve onu alıp götürdüklerini görür ve bu olanlar karşısında anlatıcıya şaşkınlıkla bakar. Ziya'nın şaşkınlığı ile son bulan romanda anlatıcının bir anda olaylara dâhil olup olay örgüsünü değiştirmesi ve başkisi Ziya ile iletişime geçmesi düzey ihlâli olarak adlandırılan metalepsise örnek olarak gösterilir.

İKİNCİ BÖLÜM

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ESERLERİNDE SES, PERSPEKTİF VE RİTİM

2.1. Anlatıcı ve Türleri

Anlatıcı, anlatı ve okuyucu arasındaki aktarma işlevini sağlayarak köprü görevini üstlenen yapı birimlerinden biridir. Mehmet Tekin'e göre anlatıcı "...roman denilen anlatı türünün temel unsuru, aynı zamanda en etkili figürüdür. Roman, onun etrafında kurulur, kurgulanır. O olmadan hikâyeyi anlatmak, olayları nakletmek ve olayların akışında rol alan figürleri tanıtmak mümkün olamaz. Çünkü o, anlatı dünyasının hem 'yapıcı' hem de 'yansıtıcı' unsurudur. Anlatıcı, anlatının hayata en yakın elemanıdır; okuyucunun kulağına ilk önce onun sesi ulaşır ve okuyucu, onun sıcak çağrısıyla anlatı dünyasına yönelir." (2009: 17). Böylelikle romanı şekillendiren anlatıcı, kurgu dünyasının okuyucuya aktarılma aşamasında temelsorumluluğu üstlenir. Aynı zamanda anlatıcıdan gelen sese göre okuyucunun kafasında şekillenen kurgu dünyası, anlatıların daha kolay anlaşılmasına ve çözümlenmesine olanak tanır.

Anlatının temel ögesinin anlatıcı olduğunu vurgulayan Yavuz Demir ise anlatıcıyı şu şekilde ele alır: "Kurgulu metnin katılımcılarından olan anlatıcı, metnin sesidir; bunu genelleştirerek nakledilen bütün haber parçaları için düşünebiliriz. Yani, aktarılan her haber parçaları için karşımıza çıkan ve ilk önce sesini duyduğumuz figür 'aktarıcı'dır." (2002: 29). Metinde ses olan anlatıcı, aktarma görevini üstlenirken okuyucu ile olan mesafesini de korur. Hawthorn'un dediği gibi "Anlatı ne kadar 'şimdi ve burada' olursa okuyucu o kadar karaktere yakın bulur kendini." (2014: 183). Anlatıyı şimdi ve burada tutacak olan kişi de anlatıcıdır. Hawthorn aynı

zamanda anlatıcının okuyucu ile olan mesafesi üzerine üç olasılık geliştirir ve anlatıcının okuyucuya ne denli gösterilip gösterilmediğini tespit eder.“(i) kişileştirilmiş, ismi verilmiş ve tam bir insan kimliğiyle; (ii) insan ancak anonim; (iii) herhangi bir fark edilebilir insan varlığına karşılık gelmeyen.” (2014: 167) şeklinde olasılık süreci oluşturarak anlatıcının anlatıya ve okuyucuya karşı tavrını belirlemiş olur.

“Anlatıcı, çeşitli devirlerde yaşayan, şahısların zihninin en gizli köşelerine sızıp giren insan-üstü, her şeyi bilen ve her yerde olabilen derece olarak kurulmuş olabilir, bazen ise, örtük yazarla karışarak hayal meyal duyulur şekilde olabilir. Anlatıcı, bazen tutarsız bir tarzda kurulmuş olabilir, onun tipi değişebilir; bir anlatıda anlatıcı çoğu zaman her yerde bulunabilen, her şeyi bilen, karakterlerin en gizli ruh köşelerine girebilen şahıssız derece olarak karşımıza çıkarken zaman zaman da kendi bilgilerinin sınırlı olduğu, ilk bakışta çok fazla gereksiz gibi görünen şeyleri de anlatan sanki bir haber ajansına da dönüşebilir. Böyle değişimler dolayısıyla, katılımının bazen çok duyulduğu, bazen de tamamen unutulduğu anlatıcının anlaşılma derecesi de çok farklıdır. Ancak o ne kadar nesnel, şahıssız ve değişken olursa olsun, Schmid’in de belirttiği gibi, anlatıcı her zaman anlatmakta olduğu “öyküye” “olaylardan” belli bir unsurları seçmesi için kendinin belirli bir bakış açısı bulunan özne olarak karşımıza çıkar.” (Alıntılayan Kulamshaeva, 2009: 1768).

Anlatıbilimin temellerini oluşturan isimlerden biri olan Schmid, anlatıcının anlatıda farklı konumlarda olabileceğini, farklı bakış açılarına sahip olan bir özne olduğunu vurgular. Böylelikle farklı bakış açılarıyla birlikte değişken şekilde anlatıcılar meydana gelerek anlatıcı türleri oluşur. Genette ise anlatıcının anlatıya dâhil olma durumuna göre anlatıcıları sınıflandırır.

2.1.1. Anlatıya Dâhil Olma Durumuna Göre Anlatıcılar

Anlatı ve anlatıcı arasındaki ilişki, anlatıcının anlatıya olan mesafesine göre konumlandırılır. Anlatıcı bir bakış açısı edinerek anlatıya olan yaklaşımında değişiklikler gösterir. Bu değişim ise anlatı-okur arasındaki ilişkiyi büyük ölçüde etkiler. Anlatılardaki gerçeklik, anlatıcıya güvenme durumu gibi birçok değişken yazarın anlatıda kullandığı üslubu da paralel şekilde ilerler. Anlatıcının anlatısında yer alıp almaması durumuna göre Genette anlatıyı “homodiegetik”,

“heterodiegetik” ve “otodiegetik” şeklinde üç farklı anlatıcı konumuna göre sistematize eder.

“Asıl soru ise anlatıcının, karakterlerinden birini belirtirken birinci şahıs kullanıp kullanamayacağıdır. Bu nedenle burada iki tür anlatıyı birbirinden ayıracağız: Biri anlatıcının, anlattığı hikâyede yer almadığı anlatılar (İlyada'da Homeros ya da Aşk Eğitimi'nde Flaubert gibi), diğeri ise anlatıcının, anlattığı hikâyede bir karakter olarak var olduğu anlatılar (Gil Blas ya da Uğultulu Tepeler gibi). Malumunuz veçhile, birinci tür anlatıyı heterodiegetik (dış-anlatıcılı), ikinci tür anlatıyı ise homodiegetik (iç-anlatıcılı) olarak adlandırıyorum. Anlatıcı sanki anlatının bir figüranı olamazmış, ancak anlatının yıldızı ya da sadece bir seyirci olabilirmiş gibi görünmektedir. Bir ölçüde iç-anlatıcılı anlatının daha güçlü derecesini temsil eden ilki için, kaçınılmaz olarak, ben-anlatıcılı (otodiegetik) terimini kullanacağız.” (Genette, 2011: 267-268).

“Yapısalcı anlatıbilimcilerin anlatıcıları tanımlamak için kullandığı standart teknik terimler bu farkların bazılarına değinir. Burada temel terim, ‘anlatı seviyesi’ karşısında anlatının ‘öykü seviyesine’ değinen anlatı teorisyenleri tarafından kullanılan saf anlatı terimidir. Bu temel fark daha çok özel terimlerle belirginleştirilir. Genel olarak yapısalcı bilimciler, karakterlerin yaşadığı aynı kurgusal dünyaya ait olup olmadığı ya da anlatıcının, anlattığı hikâyede bir karakter olmak, genellikle karakterlerle aynı dünyada yaşamayı gerektirse de, kişileştirilip kişileştirilmediği sorularından çok, bu gibi “seviyelerle” daha çok ilgilidir.” (Hawthorn, 2014: 168).

Genette’in bu terminolojisi üzerine Hawthorn anlatıcının, anlatıdaki konumunu anlatı seviyeleriyle ilişkilendirir. “Saf anlatı” terimini de vurgulayan Hawthorn, anlatıcının anlatıya dâhil olma durumunda bile anlatı seviyesiyle olan ilişkisinin göz ardı edilmemesi gerektiğini ve “birinci seviye anlatıcı”, “ikinci seviye anlatıcı” gibi teknik terimlerle belirtilmesi gerektiğini savunur.

2.1.2. Dış Anlatıcılı (Heterodiegetik Anlatı)

Dış anlatıcılı anlatılarda, anlatıcı öykü içinde yer almaz. Hasan Ali Toptaş, hikâye ve romanlarında anlatıcıları farklı şekilde konumlandırır. Toptaş’ın eserlerindeki ilk

heterodiegetik anlatı örneği *Geçmiş Şimdi Gelecek* kitabının “Çiğdem Yürekli Reşat” adlı hikâyesinde görülür. Anlatıcı, bu hikâyede Reşat’ın naif yüreğini ve Reşat’ın ailesini hikâyeye dâhil olmadan okuyucuya aktarır.

Toptaş’ın romanlarına bakıldığında ise heterodiegetik anlatı türü yalnızca *Beni Kör Kuyularda* romanında görülür. Ondan önce yayımladığı *Heba* romanı, son sayfalara kadar heterodiegetik anlatı olarak düşünülse de anlatıcının bir anda “Kalkıp açtım.” (Toptaş, 2016f: 74) cümlesiyle metadiegetik düzeye sıçrama olur ve anlatıcı olaya dâhil olarak heterodiegetik anlatı özelliğini yitirir. *Beni Kör Kuyularda* romanında ise, baştan sonra Güldiyar ve yaşadıkları anlatıcı tarafından okuyucuya aktarır. Romanda geçen birçok vak’a halkası olmasına rağmen anlatıcı hiçbir zaman anlatıya müdahale etmez ve anlatının içinde bir kişi olarak yer almaz. Tüm yaşananları gözlemleyerek farklı anlatım teknikleri kullanarak okuyucuya aktarır.

“Güldiyar’ın gözlerinden dökülen taşları seyretmeye gelenleri seyretmeye gelenler de vardı artık, zamanla bu tür insanlar peyda olmuştu. Bunlar her gün ötekilerle birlikte paldır küldür avluya doluşuyor, sonra da yeni bir şey olacaktı beklentisiyle sabahtan akşama kadar Nedim’in adamlarına, evin içine girip çıkanlara ve dışarıda bekleyen kalabalığa bakıyorlardı.” (Toptaş, 2019: 143).

Görüldüğü üzere anlatıcı bu şekilde roman boyunca tüm gözlemlerini, gerek betimleyerek gerek öyküleyerek anlatır. Bazı vak’a halkalarında romanda geçen kişilerin zihinlerine girerek onların düşüncelerini aktarır ancak hiçbir zaman romanda bir kişi ya da kahraman olarak yer almaz. Bu sebepten dolayı da *Beni Kör Kuyularda*, heterodiegetik anlatı türünde dış anlatıcılı olarak sınıflandırılır.

2.1.3. İç Anlatıcılı (Homodiegetik Anlatı)

İç anlatıcılı anlatılarda, dış anlatıcılı anlatıların aksine anlatıcı öykü içinde bir kişi olarak yer alır. Anlatıcı, bu tip anlatılarda bir karaktere yahut bir tipe bürünür. Böylelikle okuyucu da anlatıcı kadar her şeye hakîm olmuş olur. Homodiegetik anlatı tipinde anlatıcı, iki farklı konumda yer alabilir. Bunlardan birincisi, anlatıcının ikinci derecede bir rol üstlenerek anlatılan olayların bir gözlemcisi yani bir şahidi olmasıdır. Diğer konumda ise anlatıcı kendi hikâyesinin anlatıcısı olur. Genette bu

durumu “autodiégétique” olarak adlandırır. Anlatıcı bu durumda hikâyenin başkişisidir.

Toptaş’ın iç anlatıcılı anlatısına ilk örnek ilk hikâyelerinden olan “Rüşti Adlı Bir Karınca”dır. “Gözlerimi açtığımda evimdeydim. Başucumda karım, çocuklarım. Karşımda da dükkân komşum Necmettin Efendi. Öğleyin öbür dünyaya gitmişim de, az önce bavullarımla dönmüşüm gibi bir tuhaf bakıyorlardı yüzüme.”(Toptaş, 2016a: 19).Görüldüğü üzere hikâyede başına gelenleri anlatan kişi yani anlatıcı aynı zamanda hikâyenin kişilerindendir. Hikâye onun tarafından anlatılır ve çevresindeki insanlar da öyküye dâhil edilerek tanıtılır. Böylece anlatıda karakter olarak da var olan anlatıcı, homodiegetik anlatı türünde iç anlatıcılı olarak örneklendirilir.

Toptaş’ın romanlarında ise iç anlatıcılıya örnek olarak *Gölgesizler* gösterilir. Romanın başlangıç durumunda anlatıcı “...onuruma içilecek bir kadeh gibi yavaşça kaldırarak, hoş geldin beyim, dedi berber.” (Toptaş, 2016d: 7) cümlesiyle birlikte romana dâhil olur. Ancak anlatıcı romanda doğrudan başına gelenlerden ziyade köyde şahit olduğu durumları anlatır. Örneğin on beşinci bölümün sonu “Bunu ikinci kez söyleyip söylemediğinden emin değildim, zaman ikimizi ayrı ayrı kuşatıyordu sanki. Evet, dedim gene de, belki rüya görüyor. Ama uyandığında anımsayabilecek mi?” (Toptaş, 2016d: 84) cümleleriyle biterken on altıncı bölüm farklı bir mekânda “Kapı açılır açılmaz bekçi ayağa kalkmıştı, ama Cennet’in oğlu duvar dibinde sandalyede, içeriye dolan öfkeyi umursamadan öylece oturuyordu.”(Toptaş, 2016d: 85) şeklinde başlar. Görüldüğü üzere anlatıcı roman boyunca sadece başına gelenleri anlatmak yerine köy halkında ve köyde yaşanan gariplikleri de anlatılarak anlatıcı değişikliklerine rastlanır.

Ben anlatıcılı anlatılarda, anlatıcı anlatıda başkişi olarak yer alır. Homodiegetik anlatı tipinden farklı olarak anlatıcı burada yardımcı yahut yan karakter olarak bulunmaz. Bizzat olayları yaşayan ve okuyucuya başından geçenleri anlatan kişi konumundadır. Toptaş’ın *Sonsuzluğa Nokta* romanı otodiegetik anlatı tipinde ben anlatıcılı şeklinde aktarılan bir roman olma özelliği taşır. Anlatıcının otobüs yolculuğu sırasında anlattıklarıyla başlayan roman, on dört bölüm boyunca geri dönüşlerle birlikte devam eder. Bu esnada romanın başkişisi olan Bedran kendini ve çevresindeki insanları okuyucuya kendi tanıtır. Roman boyunca Bedran’ın başından

geçenler okuyucuya Bedran'ın sesinden aktarılır ve birinci tekil şahıs eki kullanılır. Bu durum, romandaki her bölümün başlangıcına bakıldığında görülür.

Birinci bölüm başlangıcı : “Otobüsün ön koltuğuna yorgun bir tavşan gibi büzülmüş, böylece bakıyordum.” (Toptaş, 2016c: 7).

İkinci bölüm başlangıcı: “Otobüsün uğultusu hâlâ kulaklarımda çınlıyor.”(Toptaş, 2016c: 16).

Üçüncü bölüm başlangıcı: “Otobüs, ertesi gün akşam saatlerinde girmişti kente. Önümüzde mor dağlar yoktu artık...”(Toptaş, 2016c: 50).

Dördüncü bölüm başlangıcı: “Karımıştenden döner dönmez, yatağımın altındaki sidik ve bok dolu kabı boşaltıp pencereleri sonuna kadar açıyor.”(Toptaş, 2016c: 78).

Beşinci bölüm başlangıcı : “Bindiğim taksi saatlerce dönüp dolaştıktan sonra, bir caddenin köşesinde durmuştu o akşam.” (Toptaş, 2016c:92).

Altıncı bölüm başlangıcı : “Dün, aylardır ortalıkta görünmeyen Turan ziyaretime geldi.” (Toptaş, 2016c: 132).

Yedinci bölüm başlangıcı: “Bodrum katından kıvrıkcık saçlıyla birlikte çıkmıştık o gün.” (Toptaş, 2016c: 143).

Bu şekilde on dört bölüm boyunca devam eden Bedran'ın sesi, son bölümde de “Günlerdir bekliyorum ama, karım hâlâ dönmedi. Artık kimi vuracağımı biliyorum.” (Toptaş, 2016c: 214) şeklinde yer alır. Böylelikle Bedran'ın romanda eylem düzeyinde bir karakter olduğu anlaşılır ve bu durumda anlatıyı otodiegetik anlatı durumuna taşır.

Dervişcemaloğlu'na göre “bir metnin homodiegetik mi yoksa heterodiegetik mi olduğuna karar vermek için en uygun yol, anlatıcının anlattığı öyküyle olan ilişkisine bakmaktır. Eğer eylemin içinde yer alıyorsa homodiegetik, yer almıyorsa heterodiegetiktir.” (2015: 23). Bu durumda eserleri incelerken, şahıs eklerine bakmaktan ziyade anlatıcı ve öykü arasındaki ilişkiye bakmak okuyucuyu doğru tespitlere götürür. Her birinci şahıs zamirinin kullanıldığı anlatıları homodiegetik anlatı, her üçüncü şahıs zamirinin kullanıldığı anlatıları da heterodiegetik anlatı

olmadığını bilmek gerekir. Çünkü her anlatıcı, birinci tekil şahıs zamirini kullanarak kendine gönderme yapabilir.

2.2. Anlatıcının Görevleri

Anlatıcı ile öykü arasında geçen mesafede, anlatıcının öyküye yaklaşımındaki bazı tavırlar okuyucuyu farklı derecelerde etkiler. Hasan Ali Toptaş, kendi romanından yola çıkarak anlatıcının konumu ve işlevini şöyle anlatır:

“Bir gölge gibi masaya doğru yeniden yürüyen kişi, anlatıcıydı hiç kuşkusuz ve ben yolculuğun başında, yaşadıklarımı yazıyor gibiydim. Farkına varmadan, kendi hareketlerimi ve ruh halimi romanın anlatıcısına yüklemiştim. Tabii, bu durumu romanın genel yapısı içinde temellendirmem, tamamen anlatıcıya ait kılmam gerekiyordu. Derken, Haydar belirdi anlatıcının karşısında. Hiç hesapta yokken onun böyle ortaya çıkıvermesi, benimle birlikte kaleme sarılan bilinçaltımın işiydi aslında; çünkü Haydar'ı hayatımın bir döneminde tanımıştım. Sokaklarda gezinip duran iriyarı bir deliydi ve tıpkı romandaki gibi tuhaf hareketler yapardı. Romanda da yaptı o hareketleri. Sonra, durup dururken, ‘kaçın yağmur yağacak’ diye üç kez bağırdı. O böyle bağırdığında, onun ağzından çıkan yağmur kelimesinin romanın kaderini değiştireceğinin farkında değildim. Oysa roman belli bir mecraya doğru akmaya başlamıştı. Başka bir deyişle, ben anlatıcının zihnindeki şehre yağan yağmurun altındaydım artık. (...) Çocuklar tarafından yerlerde yuvarlanan, kolu bacağı kopmuş bir karakter hayal etmeye başlamıştım çünkü. Hatta romanın bu karakterin hikâyesi üzerine kurulması gerektiğini düşünmeye başlamıştım. İşte bu düşünce, hem romanın kaderini bir kez daha değiştirdi hem de metnin enerjisini sağlayan bir noktaya dönüştü.” (Toptaş, 2018c: 129-130).

Toptaş, zihninde belirlediği anlatıcıları farklı konumlarda ve işlevlerde eserlerinde toplar. Zaman zaman bir anda olaylara hâkim olan anlatıcılar bir anda da yok olup hikâyenin seyrini değiştirebilir. Genette ise anlatıcının işlevlerini “Kip” başlığı altında beş ana başlıkta toplayarak anlatıcıların farklı konumlarda anlatıya katıldıklarını savunur.

2.2.1. Hikâye Etme Görevi

Hikâye etme görevi, anlatıcının asıl işlevlerindendir. “Nerede bir anlatı varsa orada bu rolü üstlenen bir anlatıcı vardır, anlatıcının görünen bir anlatıcı yahut görünmeyen bir anlatıcı olması bu gerçeği değiştirmez. Anlatıcı, genellikle kendisini açıkça göstermeyen, görünmeyen bir varlıktır. Görülen anlatıcı ise ‘Size işittiğim ilginç bir hikâyeyi anlatacağım...’, ‘size anlatacağım hikâye...’ vb diyerek kendisini açıkça ortaya koyar” (Filizok, erişim yılı: 2019). Görülmeyen anlatıcılar ise okuyucu ile birebir diyalog kurmadan hikâyeyi anlatmaya başlar. Görülen anlatıcının aksine üçüncü tekil şahıs zamir ekini kullanırlar. Anlatıcının anlatma görevi olarak da adlandırılan bu işlevde anlatı, temel unsur olduğundan tüm eserlerde mevcuttur. Toptaş, hikâye etme işlevini, görülen anlatıcı şeklinde “Bir Gülüşün Kimliği” öyküsünde şu şekilde kullanır: “Bugün ne oldu biliyor musun? Sensiz geçen beş aydan sonra ilk kez güldüm. Güldüm dediğim şey de, dudagımın ucunda tomurcuklanan miniminnacık bir gülücük. Ama, iç denizlerimi o anda nasıl dalgalandırdı bir bilsen.” (2016a: 9). Örnek incelendiğinde anlatıcının daha ilk cümlesinde okuyucuya soru yönelterek kendisini açıkça ortaya koyduğu görülür. Okuyucu ile olan bu diyalog, öykünün ilerleyen sayfalarında da “Öldün gittin bir türlü öğrenemedin gülmeyi. Yaşarken de böyleydin biliyor musun?” (Toptaş, 2016a: 12) gibi soru ifadeleriyle devam eder.

Toptaş’ın birçok eserinde hikâye etme görevi kullanılır. Bunlardan bir diğeri de *Heba* romanıdır. Anlatıcı, bu romanda Ziya’nın evliliğini, askerlik anılarını, Yazıköy’e yerleşmesini hikâye etme görevini kullanarak okuyucuya aktarır. Aynı zamanda anlatıcı bu görevi, geri dönüş ve ileri sıçramalarla pekiştirerek okuyucu karşısındaki mesafesinde de değişiklikler yapar. Anlatıcı, *Heba*’da hikâye etme görevine ağırlık verirken en çok betimleme ve metaforlardan yararlanır. Özellikle kitabın “Yazıköy” bölümünde doğa betimlemeleri yapması hikâye etme görevini güçlendirir.

2.2.2. Yönetim Görevi

Yönlendirme işlevi olarak da adlandırılan bu görevde anlatıcı, anlatısını bir anda keserek araya anlatımın düzeniyle ilgili şeyler sıkıştırır. Örneğin o anda verilmesi yahut verilmemesi gereken bir bilgi anlatıcı tarafından bir anda okuyucuya verilir.

Anlatıcının araya girerek yorum yapmasıyla birlikte yönetim işlevi, hikâye etme işlevine göre daha öznel bir tutum sergilenir. Anlatıcı aynı zamanda anlatıdaki zamanı, mekânı veya kişileri de yöneterek anlatısına yön verebilir. Toptaş'ın anlatıcısını yönetim işlevi görevinde kullandığı “Islığımda Gül İzi” öyküsü buna örnek olarak gösterilebilir.

“Bir gün, canevimdeki kuş çırpınsa çırpınsa da, uçsa gitse şu pencereden diye düşünürken, Cezmi’yi yatırdılar o pencerenin önüne... Öykünün burasında, öykücü kalemini bıraktı. Bir sigara ateşleyip yaslandı arkasına. Yazdıklarını okudu. Bundan sonra olacakları bal gibi biliyordu. Rafet hep ölümü bekleyecekti yatağında.” (Toptaş, 2016a: 30).

“Islığımda Gül İzi” öyküsünde anlatıcı, öykücünün öyküsünü yarıda keser ve öykücüyü gözlemlemeye başlar. Öykücünün bundan sonra olacaklarını bildiğini söyleyerek de okuyucuyu olacaklar hakkında bilgilendirip yönlendirir. Anlatıcının araya girip okuyucuyu olacaklar hakkında yönlendirmesi, okuyucudaki merak unsurunu azaltır. Toptaş'ın “Herkes Gibi Safa Bey” öyküsü de anlatıcının yönetim görevini üstlendiği bir başka öyküdür.

“Çünkü, içki içilen tüm kapları önüne koysalar, hangisiyle neyin içileceğini bilmiyordu. Safa Bey. Süt takımıyla likör takımı arasında da herhalde bir fark olmalıydı. Sonra, mezeler? Önce sıcaklar mı alınır soğuklar mı? Hangi meze hangi içkinin yoldaşdır? Kadehin bile bir tutuluş biçimi vardır mutlaka. Dahası, içki içmek, cam kaplarla mideye alkol taşımacılığı değildi herhâlde. Her yudumu bir kahkahaya, bir söyleşiye pınar edebilmeliydi insan. Safa Bey, ömründe kaç kez içmişti ki, bütün bunları rahat hareketlerle, daktiloda istatistik cetveli yazarcasına yapabilsindi?” (Toptaş, 2016b: 136).

Anlatıcı, Safa Bey'in içki içme adabını bilmediğini yukarıda verilen soru cümleleri ile vurgular. Aynı zaman “Dahası, içki içmek, cam kaplarla mideye alkol taşımacılığı değildi herhâlde. Her yudumu bir kahkahaya, bir söyleşiye pınar edebilmeliydi insan” diyerek kendi fikrini de araya girerek belirtir. Aynı zamanda anlatıcı, bu parçada yönetim görevinin yanında okuyucuya da soru yöneltmek okuyucuyla iletişim görevini de sağlamış olur.

2.2.3. İletişim Görevi

Bildirişim işlevi olarak da adlandırılan iletişim görevi, anlatıcının okuyucu ile kurduğu etkileşimdir. Anlatıcı bu işlevde doğrudan okuyucusuna seslenerek onunla iletişim hâline girer. Yeşilyurt’a göre bu durum “Okuyucunun merak ettiği şeyleri soran dışöyküsel anlatıcı, onlara hemen cevaplar vererek hem aksiyon oluşturur hem de kısa süreli bu aksiyonu ve entrik havayı tekrar yok edebilir.” (Yeşilyurt, 2014: 156). İletişim işlevi, anlatıcının okuyucu ile olan iletişimde okuyucuyu etkileyebilmesi açısından da önemlidir. İletişim işlevi ne kadar kuvvetli olursa, okuyucu ve anlatıcı arasındaki bağ da o kadar kuvvetli olur. Toptaş’ın anlatıcılarına bakıldığında iletişim işlevi “Bu Kent Köyden Küçük” öyküsünde görülür.

“Aklında son günlerde sıkça düşünür olduğu köyü var. Ama köyünden önce, ille babası! Zaten ne zaman köyünü düşünecek olsa, önce babasının taş ve toprak yüzü geliyor gözlerinin önüne. Genişleyip büyüyor usul usul. Sonra, yumuk gözlü kerpiç evler kuruluyor bu yüzün üstüne. Çitler çekilip ağaçlar dikiliyor. Ardından, uzak uzak dalgalanan köpek ulumaları... Ve kerpiçlerle kuşatılmış daracık sokaklarda gölgelerini sürükleyen yaşlılar... İşte şu tahta minârenin dibindeki ev onların. Buradan daha iyi görünüyor, bak; koca çınarın üstündeki şu kambur yapı.” (Toptaş, 2016a: 41).

Yukarıdaki örnekte anlatıcı, öncelikle köyün betimlemesini yapar. Daha sonra anlatıcı, “şu”, “buradan”, “bak” gibi zamirler ve emir kipi kullanarak okuyucu ile iletişime geçer ve tarif ettiği evi göstermeyi amaçlar. Bu sırada anlatıcı ve okuyucu arasında etkileşim sağlanarak anlatıcı iletişim görevini yerine getirmiş olur.

“Korkuyla Yaralı Dört Keklik” öyküsünde de anlatıcı, cümlelerine “Peki, şef merdivenleri çıkıp gelene kadar size her şeyi bir daha anlatayım.” (Toptaş, 2016b: 53) şeklinde başlayarak daha başlangıç durumunda okuyucu ile arasındaki mesafeyi aza indirir ve okuyucuyu kendine çekmeyi başarır. Postmodern anlatıda sıklıkla kullanılan iletişim görevi Hasan Ali Toptaş’ın birçok eserinde tespit edilir. Özellikle *Bin Hüzünlü Haz* romanında anlatıcı, okuyucu ile birebir iletişime geçmek için mesafeyi oldukça aza indirir. Bunu ise soru cümleleri ve iç odaklanma ile yapar.

“Ola ki, siz hikâyenin burasında, yürüyüp geçtiği yerlere mor dağların gizemli kokularını saçan o sırma saçlı Tatar kızının, herkesi Alaaddin’e benzediği bu kuşklar ve korkular şehrinde olup bitenler yüzünden bir gün dilini tutamayıp mahzene gizlenen Alaaddin’i ele vereceğini sonra da Alaaddin’in karanlıkta çürümüş ufacık bir korku yumağı halinde merdiven basamaklarından sürüklenip apar topar kardeşinin huzuruna getirileceğini ve hemen kapı arkasında hazır bekleyen dilleri koparılmış palabıyıklı cellatlarca, sorgusuz sualsiz boynunun vurulacağını düşünürsünüz.” (Toptaş, 2015: 116).

Burada anlatıcı, “siz” olarak ifade ettiği okuyucu ile doğrudan iletişime geçerek okuyucunun aklından geçenleri de bilir edasıyla anlatısına devam eder. Roman boyunca bu iletişim görevi sıklıkla tekrarlanır ve anlatıcı-okuyucu arasındaki mesafe azalır.

2.2.4. Tanıklık Görevi

Doğrulama işlevi olarak da bilinen tanıklık görevi, anlatıcının anlatısındaki gerçekliği doğrulamak için tarihî kaynaklara, önemli dönemlerden alınan metinlerarası ilişkilere başvurmasıdır. Filizok’a göre bu görevdeki anlatıcı, bir tanık olarak olaylar ve şahıslarla ilgilideğerlendirmeler yapar, hükümler verir; duygularını dile getirir; aktardığı bilgilere hangi kaynaklar yoluyla ulaştığını açıklar.(erişim yılı: 2019). Öznel bir tutum sergileyen anlatıcı, anlatıda yer almak yerine olayları gözlemlemeyi tercih eder. Bu bilgiler doğrultusunda Toptaş’ın “Yabu” öyküsünde anlatıcı tanık olma görevi üstlenir.

“Rasulayn’ın ak sıvalı evlerine yaklaştıklarında, horozlar ötüyormuş. Şalvarları rüzgârda uçuşan düğün kalabalığı karşılamış onları. Ertesi gün, kuşluk vakti başlamış düğün. Dört kişiyle taşınan pılav kazanları ateşe sürülürken, zurnayla davulun sesi göklere yükseliyor, bir yanıla Halep’e doğru rengârenk bir bulut hâlinde yayılıyor, bir yanıla da Ceylanpınar sokaklarını aşip da Urfa’ya kadar ulaşıyormuş.” (Toptaş, 2016b: 85).

Bu öyküde anlatıcının, Enver’e Yabu’yu sormasıyla başlayan iç içe geçmiş iki öykü anlatılır. Anlatıcı, Yabu’nun hâlini merak eder ve Enver de tanık olduğu bu olayı anlatıcıya mekân isimlerini de vererek anlatır. Anlatıcının kendisi olaya doğrudan

tanık olmasa da öyküdeki yardımcı kişi olan Enver yaşandığını iddia ettiği olayı okuyucuya kendi sesinden aktarır. Toptaş, daha sonrasında Yabu'nun bu öyküsüne *Heba* romanında yer verir. Ziya'nın askerlik anılarının anlatıldığı bölümde anlatıcı, bu defa Yabu'yu Ziya'nın merakı üstüne Seyfettin isimli kişiye anlatır. “Onun adı Yabu, dedi aşçılardan biri; Ceylanpınar'da buraya izin almadan girip çıkabilen tek kişi odur. Eskiden karısı Yade de gelirmiş ama o ölmüş.” (Toptaş, 2016f: 256). Romanda daha detaylı yer verilen Yabu'nun öyküsüne tanık olan yine anlatıcı değildir. Seyfettin isimli kişinin sesinden anlatılan bu hikâyeye aynı zamanda metinlerarasılık olma özelliğini taşımaktadır. Yazar böylelikle ilk öykülerinden olan Yabu'ya gönderme yapmış olur.

2.2.5. Eğitici Görevi

İdeolojik işlev olarak da bilinen eğitici görevi, anlatıcının okuyucuya bir ders vermek amacıyla uyguladığı ve genellikle anlatının sonunda bulunan düşünce ve tezlerdir. Yeşilyurt'a göre bu görevde “...çoğunlukla yazarın kültürel seviyesi ve hayat görüşü gibi etkenler devreye girdiğinden romanlarda benzer ideolojik çıkarımların yapılmasıyla karşılaşılabilir.” (2014: 157). Anlatıcının öznel tavrıyla yapılan bu çıkarımlarda anlatıcı isterse anlatısını durdurabilir. Toptaş'ın eserlerine bakıldığında “Fotoğraf” öyküsünde anlatıcının eğitici görevini üstlendiği görülür.

“Yok, dedi Himmet Nadir Yücesoy öfkeli bir sesle; sözde geçen hafta ölecekti, öyle kararlaştırmıştı. Kasabada bu şekilde, öleceği tarihi hesaplayıp mezar taşı hazırlatan yedi sekiz kişi var. Az evvel dediğim gibi, Sadife de sözde geçen hafta ölecekti, siparişi vermiş, taşı hazırlatmıştı. Fakat ölümüne iki gün kala taşı oğlunun omzunda geri gönderdi. Velhasıl, durduk yerde beni sıkıntıya soktu yeniden. Yapılacak işleri mi varmış bilmiyorum, bir zahmet tarihi değiştiriversin, üç ay daha uzatsın demiş.” (Toptaş, 2017a: 51).

Anlatıcı bu öykünün sonunda savunduğu tezi açık açık belirtmese de öykü boyunca köy halkının öleceği tarihi belirleyip mezar taşı yaptırma düşüncesi eleştirilir. Köy halkının cahilliği ve batıl inanışları ironi yoluyla anlatıcı tarafından aktarılır. Bu durumdan ders çıkarmak ve bu tarz şeylere inanmamak da okuyucuya kalan bir davranıştır. Anlatıcının eğitici görevi, yazarın kültürel seviyesi ve hayat görüşü gibi etkenler devreye girdiğinden *Beni Kör Kuyularda* romanında da benzer ideolojik

çıkarımların yapılır. Gözlerinden yaş yerine taş dökülen Güldiyar'ı izlemeye gelen halk Güldiyar öldükten sonra da babasının perişan hâlini izlemeye gelmekten vazgeçmez. Bu tarz anlatılarda yazar, olaylar üzerinden toplumun eleştirisini yapar ve okuyucuların ders çıkarmasını ister. Toptaş da anlatıcının eğitcilik görevini kullanarak bu duruma eserlerinin birkaçında eleştiri getirir. Ancak bu durumu doğrudan söylemek yerine, kişiler üzerinden örneklendirerek verir.

Ben Bir Gürge Dalıyım'da Köknar'ın “Keşke insanlar dünyayı sevmeyi öğrense; yaşadıkları topraklarda birer misafir olduklarını anlayıncaya ve çocuklarına daha yeşil bir gelecek hazırlamanın bilincine erişinceye kadar, ne yazık ki bu katliam böylece sürüp gidecek!” (Toptaş, 2018a: 23) cümleleri eğitcilik görevini üstlenir. Yazar, Köknar'ın aracılığıyla, onu sitemkâr bir tavra sokarak okuyucuya mesaj vermek ister. Toptaş, bu tavrı roman boyunca farklı seslerde okuyucuya sunmaya devam eder.

Anlatıcının tüm bu görevleri üstlenmesiyle, anlatısına olan mesafe arasında oluşan paralellik Filizok'a göre şu şekilde örneklendirir. “Bir tabloda gördüklerimiz nasıl o tabloya olan uzaklık ve yakınlığımıza göre değişirse, bir hikâyeye hakkında bildiklerimiz de anlatıcının konusu karşısında seçtiği mesafeye göre değişir” (erişim yılı: 2019). Tüm bunlara göre anlatıcı türleri ve onların sahip oldukları bakış açıları Hasan Ali Toptaş'ın eserlerinde şu şekilde yer almaktadır:

2.3. Bakış Açısı ve Türleri (Anlatı Perspektifi)

Anlatıcı, sunduğu olayları kendine özgü bir bakış açısıyla okuyucuya aktarır. Aynı zamanda bu bakış açısı, anlatıcının perspektifi durumundadır. Genette, anlatı kiplerini “mesafe” ve perspektif” olarak iki ayrı anlatısal bildirişim düzeyine ayırır. Tezin, “Anlatı Kipleri” bölümünde bahsedilen anlatı mesafesi, okuyucu ve anlatıcı arasındaki iletişimde ne kadar etkiliyse anlatı perspektifi de bu etkileşimin vazgeçilmez unsurlarındandır. “Kim görüyor? Kim konuşuyor?” (Genette, 2011: 199) sorularının anlatıcının kim olduğuna dair belirgin ipuçları verdiğini belirten Genette, bu soruların karıştırılmamasını da önerir. Mehmet Tekin ise perspektif meselesini şöyle açıklar:

“Sanat, yorumun yanısıra, biraz da ‘perspektif’ meselesidir. Eşya, hangi sanat dalında olursa olsun, sanatçının bulunduğu konuma göre anlam ve işlev kazanır. Ne var ki, ‘eşya’ doğal niteliğiyle bir “malzeme”den öte gitmez. Ona şekil, renk ve ruh veren ‘perspektif’ hadisesidir. Sanatçının “eşya” karşısındaki konumu, eşyaya bakış tarzı, nihayet eşyayı yorumlayış ve sunuş biçimi, sanat olayını doğurur. Sanat, bu anlamda, ‘özne’ (sanatçı) ile “nesne” arasındaki ilişkinin (uzaklık ve yakınlığın, hatta iletişimin) estetik bir duyarlılıkla sunulması demektir. Bu sunuşta, daha doğrusu sunuşun başarılı olup olmayışında, ‘perspektif’in rolü, hayli önemlidir.” (2009: 46).

Lukacs’a göre ise anlatı perspektifinin sanat eseri üzerindeki etkisi sanatçının seçim yapmasına olanak tanır. “...herhangi bir sanat eserinde perspektifin çok büyük önemi vardır. Perspektif sanat eserinin yönünü ve özünü belirler: Anlatımın değişik düşünce dizilerini sıraya kor; sanatçının önemliyle önemsiz, can alıcı ile geçici öğeler arasında bir seçim yapmasını sağlar.” (1975: 37). Genette, anlatıcı ve anlatı perspektifi arasındaki farkı daha iyi verebilmek için soyut bir kavram olan “Odaklanmalar” terimini kullanır. Hasan Ali Toptaş’ın eserlerinde de Genette’in bu modeli uygulanarak bakış açısı ve türleri saptanacaktır. Tüm eserlerindeki odaklanmalar tespit edilip tablo şeklinde sonuç kısmında belirtilecektir. Ancak Toptaş’ın eserlerinin çokluğundan kaynaklı aşağıdaki başlıklar altında belirgin olan bir veya iki odaklanma örneği verilecektir.

2.3.1. Sıfır Odaklanma

Bu odaklanma türünde anlatıcı, karakterlerden daha fazla bilgiye sahiptir. Anlatıda geçen zamana, mekâna hatta kişilerin düşüncelerine bile hakîm pozisyonundadır. Filizok, bu bakış açısına niçin “sıfır odaklanma” denildiğini şu şekilde açıklar: “...belirli bir odaklanmanın yokluğudur. Anlatım üçüncü şahıs ile ‘o’ yapılır. Anlatıcı, hikâye şahıslarından daha fazla bilgiye sahiptir. Bu tip anlatılarda anlatıcıbazen kendisini gösterebilir, ortaya çıkabilir.” (erişim yılı: 2019). Toptaş’ın “Çiğdem Yürekli Reşat” isimli öyküsü sıfır odaklanmaya örnek olarak gösterilir.

“Bir gece düş gördü Reşat. Belediyenin önünde, yüzlerce süpürgenin ortasındaydı. Süpürgelerin kimisi uzundu, kimisi kısa. Kimisi çöp karası, kâğıt beyazı, yaprak sarısıydı, kimisi gök mavisi... ‘En iyisini seç’ diyorlardı. “Çünkü bütün sokakları sen süpüreceksin bundan sonra.” Seviniyordu. Kuş tüyü kadar hafif, meşe ağacı kadar

büyüğünü seçmek istiyordu. İlçenin bütün sokakları gözlerinin önünden geçiyor, oraya buraya dağılmış çöpler, en iyi süpürgeyi seçecek olan ellerine tatlı bir telâş düşürüyordu.” (Toptaş, 2016a: 16).

Anlatıcı, Reşat’ın düşünüyüşünü okuyucuya aktarırken ne kadar bir kamera gözüyle olaylara yaklaşırsa da bu durum anlatıda dış odaklanma olduğu anlamına gelmez. Çünkü anlatıcı, Reşat’ın ne istediğine, ne hissettiğine, gördüğü düşe Reşat’ın sesinden önce hâkimdir.

Yazarın romanlarından *Gölgesizler*’de sıfır odaklanmaya rastlanır. “Bekçi eskiden beri severdi böyle anları; köydeki evler, avlular ve ahırlar içindekilerle birlikte kendininmiş gibi gururlanırdı. Her şeye sahip olduğunu düşündükçe kafasından tuhaf düşünceler geçmeye başladılar sonra, sözgelimi birkaç kişiyi gidip yatağında uyurken kurşunlamayı isterdi.” (Toptaş, 2016d: 116). Görüldüğü üzere bu pasajda anlatıcı bekçinin aklından geçenleri okuyucuya aktarır. Toptaş, şimdiye dek yazdığı eserlerin toplam on iki tanesinde sıfır odaklanma türünü kullanmıştır. İç odaklanmadan sonra eserlerinde kullanılan en sık odaklanma türüdür.

2.3.2. İç Odaklanma

Bu odaklanma türünde karakter ne kadar şey biliyorsa anlatıcı da o kadar bilgiye sahiptir. Genette iç odaklanmayı “sabit odaklanma”, “değişken odaklanma” ve “çoklu odaklanma” olarak üç başlığa ayırır. Karakterin bakış açısının temel alındığı bu iç odaklanma çeşitlerinde, eğer her şey belirli bir karakterin bakış açısından anlatılıyorsa “sabit odaklanma”, birden fazla karakterin bakış açısından anlatılıyorsa “değişken odaklanma” şeklinde adlandırılır. Eğer aynı olay farklı karakterlerin bakış açısından anlatılıyorsa da “çoklu odaklanma” adını alır. Filizok’a göre iç odaklanma için iki şartın sağlanması gerekir. “Odaklanma hikâyenin içindeyse ve hikâyenin bir kahramanının şuuru içinden yapılıyorsa o metinde bir ‘iç odaklanma’ vardır” (erişim yılı: 2019).

Toptaş’ın eserlerine bakıldığında çoğunlukla iç odaklanma kullanıldığı görülür. Örneğin “Nihat” öyküsü incelendiğinde; “Bu Nihat eskiden böyle değilmiş. Dediklerine göre, annesi de böyle değilmiş, dokunsan kırılacak türden, dağ lalesi gibi incecik bir kadınmış. İşte, pazar yerine bakan o geniş avlulu evde yaşarken babaları

olacak adam günün birinde aniden bırakıp bunları. Neden gitmiş bilmiyorum, bana işin bu yanını hiç anlatmadılar.” (Toptaş, 2017a: 33) cümlelerinden de anlaşılacağı üzere anlatıcının bildiği kadarını okuyucu bilebilir. Aynı zamanda anlatılanlar öyküde yer alan bir karakterin bakış açısından anlatıldığı için öyküde sabit odaklanma mevcuttur denilebilir.

Yazarın ilk romanı *Sonsuzluğa Nokta*’da da iç odaklanma hâkimdir. “Ertesi gün, onların arasına katıldığımda, iş bulmanın heyecanı ile tir tir titriyordum. Sevinç yoktu yüreğimde, böyle bir duyguyu yaşamak aklımın ucundan bile geçmiyordu. Yalnızca uzun soluklu bir yürüyüşün sonuna vardığımı, boşlukta savrulup duran uyumsuz bir görüntü olmaktan çıktığımı ya da zayıflığının gülünesi bir yöntemle beni ele geçirmesine boyun eğip eninde sonunda bir noktaya bağlandığımı düşünüyordum.” (Toptaş, 2016a: 144) cümlelerinden de anlaşılacağı üzere, hem anlatıcı hem romanın başkışısı olan Bedran, kendi hislerini kendi sesinden okuyucuya duyurur. İç odaklanma yazarın en fazla kullandığı odaklanma türüdür. Neredeyse eserlerinin çoğunda yer alan bu tür, anlatıcı ve başkışısı arasındaki durumu eşitler niteliktedir.

2.3.3. Dış Odaklanma

Bu odaklanma türünde anlatıcı, karakterlerden daha az bilgiye sahiptir. Anlatıcı bu odaklanma türünde sadece olayları aktarır. Karakterin düşüncelerine ve hareketlerine yön veremez. Üçüncü şahısla yapılan anlatımda anlatıcı, öznellikten ziyade nesnel bir tutum sergiler. Adından da anlaşılacağı üzere anlatıcı dışta kalır ve dışarıdan gözlem yaparak olayları aktarır. Toptaş’ın eserlerine bakıldığında hiçbir anlatıya dış odaklanmanın tamamen hâkim olmadığı görülür. Anlatıcının perspektifine göre değişim gösteren dış odaklanmalar genellikle sıfır odaklanmanın hâkim olduğu anlatılarda görülür. Dış odaklanma türü öykü ve romanların bir kısmına kadar sağlansa da Toptaş’ın çoğu eserinde anlatıcının düşünceleri okuyucuya aktarıldığı için tam bir dış odak mevcut değildir. Yani anlatıcı hiçbir zaman sadece anlatılanları aktarmakla görevli olan bir aracı değildir. Olaylara dışarıdan gözlem yapılsa bile eserlerin çoğunda nesnel tutum yerine öznel tutum görülür.

2.4. Anlatısal Metinlerdeki Farklı Zamansallıklar

Anlatıya bağlı eserlerde, öykü zamanı ve anlatı zamanı olarak iki temel zaman ile karşılaşılır. Öykü zamanı, anlatıdaki kişilerin içinde bulunduğu, anlatılan olaylara ait bir zamandır. Yazar, olayları anlatırken kronolojik sıraya uymak zorunda değildir. İsteddiği eklemeleri yapıp, istemediği bölümleri çıkartabilir. Forster, bu durumu “Belkemiği gibi uzar gider öykü; daha doğrusu, bir şerit gibi, çünkü romancının dilediği yerde başlar, dilediği yerde biter.” (1985: 164) diyerek açıklar. Yazarın olaylar üzerindeki bu tutumu üslubunun bir parçası sayılır. Bir edebî eserdeki tarihlendirmeler, “saat, gün, sabah, yıl, üç hafta önce” gibi ifadeler öykü zamanını gösterir. Örneğin bir öykü, altı aylık bir zaman dilimini de karşılayabilir, tek bir günden ibaret de olabilir.

Bir edebî eserdeki öyküleme zamanı ise, anlatıcının olayları nasıl anlattığına göre şekillenen zamansal bir kurgudur. Buradan hareketle “hem öykü hem de öyküleme zamanının güç kaynağı kurgunun beşiği olan yazarın hayal gücüdür.” (Yeşilyurt, 2014: 278) sonucuna varılabilir.

2.4.1. Öykü Zamanı ve Öyküleme Zamanı Arasındaki Zamansal İlişkiler

Öykü ve öyküleme zamanı arasındaki zamansal ilişkilerde ilk olarak anlatıcının anlatıya olan konumu belirlenmelidir. Dumantepe’ye göre “anlatıcı ile anlattığı olay arasındaki mesafe ne kadar büyük olursa, okur üzerindeki inandırıcılığı da o kadar azalır.” (2018: 312). Genette bu sebeple anlatıcı ile anlattığı olaylar dizisi arasındaki mesafeyi belirlemek amacıyla “sonradan öyküleme”, “önceden öyküleme”, “eşzamanlı öyküleme” ve “ara öyküleme” olarak dört aşama kullanır.

“Sonradan öyküleme, dönemin anlatılarındaki en yaygın zaman kullanımıdır. Anlatıcı, öyküleme zamanından geçmişte olan olayları anlatır. Önceden öyküleme, anlatıcı, henüz gerçekleşmemiş olayları adeta bir önsezi yoluyla anlatır. Bu tür anlatma yöntemi genellikle bir tahmin ya da hayal biçiminde tasarlanır ve genellikle gelecek zaman kullanılır. Eş zamanlı öyküleme, öykü zamanı ile öyküleme zamanının çakıştığı anlatılardır. Dolayısıyla aksiyonla eş zamanlı bir öyküleme söz konusudur. Ara öyküleme, bu anlatma yönteminde aksiyon ile aksiyon öncesi yani ‘önceden anlatma’ ile ‘eş zamanlı anlatma’ birleştirilir.” (Genette, 2011: 216-

220).Toptaş'ın eserlerinden “Şarap Lekesi”nde öykü zamanının kullanıldığı açıkça görülür.

“Karımı İzmir’e yolcu edişimin üçüncü günüydü. Her zamanki gibi erken saatlerde uyanmıştım gene; bir süre yatakta Alyoşa’yla birlikte uzanmış, bir yandan onun sıcak nemli burnunu okşarken bir yandan da karımı düşünmüştüm. Onu İzmir’deki kardeşine göndermekle hiç değilse birkaç gün şöyle rahat rahat soluk alıp verebileceğime inanıyor ve kendi kendime, karımdan boşalan yerleri ele geçirmeye hazırlanıyordum.” (Toptaş, 2016b: 19).

Anlatıcı, daha öykünün ilk sayfasında kullandığı, “üçüncü gün”, “erken saatler”, “bir süre”, “birkaç gün” ifadeleriyle öykü zamanını yakalamak için okura fırsat sunar. Aynı zamanda “rahat rahat soluk alıp verebileceğime inanıyorum” ifadesiyle de yazar, anlatıcısını yani ana karakterini rahat bırakır. Öykünün devamında ise bu karakterin karısının yokluğunda neler yapacağını “Karımdan boşalan yerleri ele geçirmeye çalışacağım.” (Toptaş, 2016b: 19) cümlesiyle ifade ederek okuyucuda merak duygusu uyandırır. Bazen de öykü zamanındaki ilerlemeler çeşitli ipuçlarıyla verilir. Olayların zamanını ve bu zaman ait değişimleri örtük bir şekilde anlatılabilir.

“Kulaklarını dikip mızıkladı. Onu anlıyordum, üç yıldır birlikteydik ve benden ilk kez böyle bir şey istiyordu. Onu hiçbir zaman evde tek başına bırakmamıştım, hep yan yanaydık, göz göze, kucak kucağa, koyun koyunaydık.” (Toptaş, 2016b: 26).

Öykünün bu kısmında Alyoşa ve sahibinin ile üç yıldır birlikte olduğunu vurgulayan anlatıcı, zaman içerisinde yaşanan değişimi de “ilk kez benden böyle bir şey istiyordu” cümlesiyle anlatır. Aynı zamanda okura Alyoşa ve sahibinin uzun zamandır birlikte olduğu izlenimini verir. Öykü zamanındaki ipuçlarını yakalamada metin içinde kullanılan mekânlar da okura önemli ipuçları gösterir. Çünkü farklı bir mekâna geçiş aynı anda zamanın da değiştiğinin göstergesidir.

Hasan Ali Toptaş, “Şarap Lekesi” öyküsünde,öyküleme zamanının çeşitleri olarak sonradan öyküleme ve eşzamanlı öyküleme aşamalarına ağırlık verdiği görülür. Öykü, baş kişinin karısının İzmir’e gitmesi ve devamında gelen olayların kronolojik sırayla verilmesi gibi görünse de aslında öykünün ilk ve son paragrafı anlatıcı ve anlattığı olaylar dizisini akronik hâle getirir.

“Ben seni, seni ben ne kadar çoğaltacak olan bu satırları şarap şişesinin yanında bulup okumaya başladığında, Alyoşa’nın anısını hafifletmek için yazdığını anlayacaksın belki, bilmiyorum. Ama, ne zaman doğduğumuz sorulduğunda hep anamızın bacakları arasından çıktığımız tarihi belirtmemize rağmen, artık insanları analardan daha çok yaşamın doğurduğunu biliyorum. Bu yüzden, o gün olup bitenlere pek şaşırdığımı söyleyemem şimdi sana.” (Toptaş, 2016b: 19).

Bu paragrafta geçen “Ben seni, seni ben ne kadar çoğaltacak olan bu satırları şarap şişesinin yanında bulup okumaya başladığında, Alyoşa’nın anısını hafifletmek için yazdığını anlayacaksın belki, bilmiyorum.” cümlesi ve “Bu yüzden, o gün olup bitenlere pek şaşırdığımı söyleyemem şimdi sana.” cümlesinden de anlaşılacağı üzere yazar, okuru anlatacağı hikâyeye hazırlar ve başından geçen bir olayı anlatmaya başlar. Öykünün sonunda ise, “Şimdi sen bu satırların sonuna geldiğinde, hiç kuşkusuz beni tanımak için ne kahkahalardan yola çıkacaksın ne de hıçkırıklardan. Yalnızlığımı damlayan şarap lekesi yetecek sana.”(Toptaş,2016b: 30) cümleleriyle öyküsünü noktalar. Örnekte de görüldüğü üzere sonradan öykülemeye olaylarda bir geriye dönüş söz konusudur. Ancak bu geriye dönüş, hikâyenin başındaki bir olguya geri dönüş değil, gerçek zaman ve kronoloji içindeki bir geriye dönüştür.

Toptaş, birçok öykü ve romanında eş zamanlı öyküleme tekniğini kullanır. İç içe geçmiş öykülere sıklıkla yer veren Toptaş, okuyucunun zihninde de her zaman tek öykü anlatarak ilerlemez. *Uykuların Doğusu* romanı bu duruma en iyi örnek teşkil eden eserlerindendir.

“Bir gecenin içinden geçerek ertesi sabah gelip dükkânı açmışlar.

Evet, iste kırk yıl önce insanın aklını bir şemsiye gibi tersine çeviriveren bu şehirhikâyelerinden birkaçını hasbelkader ben de duymuştum. (...)

Dükkânın içinden geçen günlerin içinden geçmişler.

Evet, iste gerçek yüzü böyleymiş bu hikâyenin. Biliyor musun, bunları öğrendikten sonra ben o günlerde büyük bir sarsıntı geçirdim. İnsanlardan iyice sıktımsıyrıldı açıkçası. (...)

Dükkânın içinden geçen haftaların içinden geçmişler.

Plakçı dükkânlarının arka tarafında gezinirken, biliyor musun, sonunda buldumHoroz Dede'yi; incir ağaçlarının dibine uzanmış, yorgun bir yükseklik halinde öyleceyatıyordu. (...)

Dükkânın içinden geçen ayların içinden geçmişler.

Bu sözleri duyunca kalbim fana halde burkulduğu için kaçmaktan vazgeçtimartık ben, gittim, cebimde ne kadar para varsa çıkartıp hepsini ona verdim. (...)" (Toptaş, 2016e: 47-153).

Yukarıdaki örnekte belirtildiği gibi romanın bu kısmında tek bir olay anlatılmaz. İç içe geçmiş iki olay, eş zamanlı olarak okuyucuya aktarılır. "İki vak'a halkasının aktarımında farklı kipler kullanılmıştır. Geri plana itilen çerçeve hikâyede, zaman hızlandırılmıştır. Dikkatin yöneltildiği diğer hikâyede ise geriye dönüşlerle birlikte zaman yavaşlatılmıştır. Yazar hızlandırma ve yavaşlatmalarla, geriye götürme ve ileriye taşımalarla çok boyutlu ve karmaşık bir zaman yaratmıştır." (Tekin, 2011:272). Hikâye geçişlerinin daha iyi gösterilmesi için cümleler bold şekilde gösterilmiştir.

"Ah Minik Kuşum" öyküsünde de anlatıcının Meltem'e yaşadıklarını anlatması "ara öyküleme" tekniği ile yapılır. "Ah, minik kuşum, nasıl anlatsam sana her şeyi? O güzelim öğrenciliğimizin üstünden kaç yıl geçti; beş mi? Okuldan sonra, iki yıl tiyatro ile ilgilendiğimi duymuşsundur. Provalardan sıkıldığım, yorgun düştüğüm bir akşam, caz konserine gitmiştim. Orada insan güzeliyle tanıştım; adı Hakan. (...) Bir dakika Meltemciğim, mektubuma biraz ara vereceğim. Ayak sesleri geliyor merdivenden. Hayır, Hakan değildir, gelen. Onun bir lokalde bira höpürdetme zamanıdır şimdi. Bu ayak sesleri üçüncü kattaki konservatuar öğrencisini, sanırım." (Toptaş, 2016a:62). Uzun zamandır görüşmediği arkadaşına analepsis yardımıyla tanıştığı kişiyi anlatan anlatıcı öncelikle "sonradan öyküleme" tekniğini kullanır. Anlatıcı, daha sonrasında şimdiye dönüş yapar ve okuyucu ile mesafesi bir anda değişim gösterir. Mektubuna ara vermesiyle birlikte eş zamanlı öykülemeye geçilir ve bu karma anlatı mektup boyunca analepsis ve prolepsislerle devam ederek okuyucuya aktarılır.

“Karanlık Beyaz” öyküsünde ise anlatıcı, olacak olanları öykünün sonunda okuyucuya söyleyerek “önceden öyküleme” tekniğinden yararlanır. “(...) Bizi bulduğumuz yere çivileyen telâşın zikzakları arasında koşuştururken; ‘Üzülme’ diyecekti kör, ‘sen çıgın altında kalmayacaksın!’ Çünkü sen öykünün içindesin, diye bağıracaktı yakışıklı da. İkisi de bilmeyeceklerdi oysa, bu beyaz karanlık hepimizi yutacaktı. Günlerce kalacaktık orada, sonra bir çift el gelecekti nereden gelecekte, karları eşeleye eşeleye bulup çıkaracaktı bizi. Gözlerimizi açınca da, gülümseyen bir şapka görecektik, belki hasır.” (Toptaş,2016b:104). Görüldüğü üzere anlatıcı burada gelecekte olmasını istediği şeylerden bahseder. Ancak buradan anlatılanların kesin gerçekleşmesi gerektiği anlamı çıkarılmamalıdır. Burada önemli olan anlatma işleminin olaylardan önce gerçekleşmesidir.

Sonradan öyküleme tekniği ise, eş zamanlı öyküleme tekniği gibi Toptaş’ın birçok eserinde görülür. Bunlardan en belirgin olanı *Sonsuzluğa Nokta* romanında Bedran’ın başına gelenlerin geri dönerek anlatmasıyla gerçekleşir. Hatta romanın tamamına bakıldığında “eş zamanlı öyküleme” ve “sonradan öyküleme” tekniğinin birlikte kullanıldığı tespit edilir. İki ayrı metin halkası içinde devam eden bu anlatı, en sonda birleşerek bir bütün oluşturur. Aynı zamanda *Heba*’da da Binnaz Hanım’ın Ziya’ya apartmana sahip olma öyküsünü anlatması, “sonradan öyküleme” anlatı tekniğine uygundur.

“Evvela şu anahtar meselesini anlatayım, diye söze başladı Binnaz Hanım dilini alt dudağının üstünde hızlıca gezdirerek; anlatayım ki, giderayak davranışlarım sizin gözünüze abuk sabuk görünmesin. Bu kadar şahsî bir şey hangi kelimelerle anlatılır hiç bilmiyorum gerçi. Eveleyip gevelemeden, apartmandan başlayayım en iyisi. Siz bilmezsiniz Ziya Bey, bu apartman atalarımın falan miras kalmadı bana, hiç kuşkusuz durup dururken gökten zembille de inmedi; ben onu yıllarca didinerek, dişimle, tırnağımla kazandım.” (Toptaş, 2016f: 28).

Toptaş, öykü ve öyküleme zamanı arasındaki zamansal ilişkileri kurarken öyküleme tekniklerine oldukça yer verir. Özellikle romanlarında farklı metin halkalarını eş zamanlı öyküleme tarzını benimseyerek anlatır. Öykülerinde de çerçeveli anlatımı kullanan yazar, okuyucu ve anlatıcı arasındaki mesafeyi olabildiğine azaltma eğilimindedir. Bu sayede okuyucular, metinlerin gerçekliğine inanma konusunda da

zorluk çekmeyerek kendilerini anlatının içinde hissederler. Aynı durum öykü ve anlatı zamanı arasındaki ilişkide de geçerlidir.

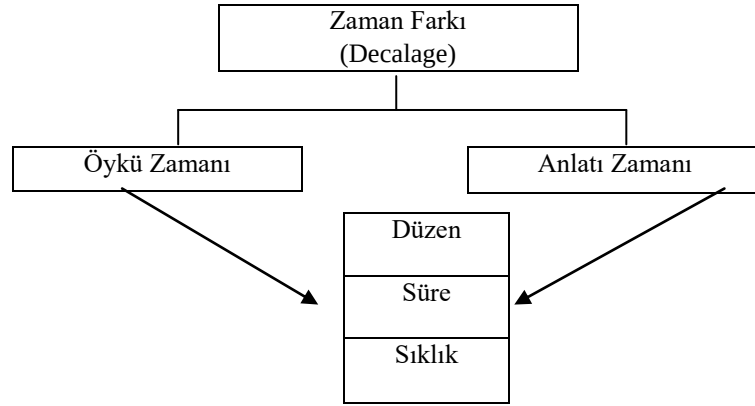
2.4.2. Öykü Zamanı ve Anlatı Zamanı Arasındaki Zamansal İlişkiler

Bir edebî eserde, “Anlatılan nedir?” sorusunun cevabı öyküyü verirken, “Nasıl anlatılıyor?” sorusunun cevabı öykülemeyi verir. Bu durum da bir anlatıdaki anlatı zamanı ve öykü zamanı arasındaki zıtlığı ve zamansal ikiliği destekler. Bu iki zaman arasında, yazar ya da anlatıcı kronolojik şekilde ilerleyen sırayı bozarak metne müdahalelerde bulunur ve anlatı zamanı ve öykü zamanı arasında zamansal bir fark yaratır. Anlatı zamanı, metnin kendisine ait bir zamandır. “Yazarın hikâye zamanını düzenlemesi, seçmesi, sıralaması sonucunda ortaya çıkan ve metnin boyutu içinde yer alan ve metnin satırlarıyla, sayfalarıylaölçülen bir zamandır. Bu olay, aslında zamanın mekâna taşınması hadisesidir. Yazar, zaman içinde olup biteni mekân üzerinde yani metnin oluşturduğu sayfalarda tekrar düzenler: Yazarın kullandığı mekan satırlar ve sayfalar ve ciltlerdir.” (Akdeniz, erişim yılı: 2019).

Mehmet Tekin ise, öykü zamanı ve anlatı zamanını iki temel düzeye yerleştirir ve her iki zamanı da birbirine paralel olarak değerlendirir. “Bir romanda zaman tablosu, ilk elde, ‘vak'a zamanı’ ve ‘anlatma zamanı’ olmak üzere iki düzeyde şekillenir. Bir vak'a -veya olay- hiçbir zaman sığacağı sığacağına anlatılamayacağına göre, ‘vak'a zamanı’ ile ‘anlatma zamanı’ arasında geçen süreyi de hesaba katmak, roman sanatı açısından bu süreyi de gözden uzak tutmamak gerekir. Çünkü arada geçen süre, uzun veya kısa olsun, romancı ile nakledilecek olay üzerinde etkili olacaktır. Yine bu bağlamda, romanın, anlatıma dayalı bir sanat türü olması, gündeme nakletme ya da anlatma süresini de getirir. Bütün bu noktaları bir cümle çerçevesinde toplayacak olursak, şöyle diyebiliriz: Bir olay belli bir zamanda cereyan eder(vak'a zamanı), bu olay, belirli bir süre sonra romancı tarafından öğrenilir/duyulur, yine aynı olay, belli bir zamanda kaleme alınır (anlatma zamanı) ve yine belli bir sürede (anlatım süresi) sunulur, anlatılır.” (2009: 118).

Hasan Ali Toptaş’ın “Şarap Lekesi” öyküsünde söylem planına bakıldığında; on altı sayfalık tek bölümden oluşan metinde otuz dört paragraf ve üç yüz kırk satır bulunmaktadır. Bu şekilde Toptaş’ın eser incelemelerine yapısalıcı olarak yaklaşıldığında, kurmaca planı ve söylem planı arasındaki zamansal ilişkiler üç

düzeyde meydana gelir.



Şekil 1. Zaman Farkı (Dumantepe, 2018:234).

2.4.3. Zamansal Çarpıtmalar (Düzen)

Genette’in sistematığıne göre düzen, olayların kronolojik durumlarını, zaman sapmalarını, zaman belirsizliklerini ve akronik yapıları tespit edip metni daha sistemli hâle getirmektir. Toptaş’ın, “Şarap Lekesi” de bu zamansal çarpıtmaların eşliğinde yazılmış olan bir öyküdür. Daha öykünün ilk paragrafında, “...bu satırları şarap şişesinin yanında bulup okumaya başladığında, Alyoşa’nın anısını hafifletmek için yazdığımı anlayacaksın belki, bilmiyorum.”(Toptaş, 2016b: 19) cümlesiyle anlatıcının okura bir şeyler anlatacağı sezdirilir. “Karımı İzmir’e yolcu edişimin üçüncü günüydü.” (Toptaş, 2016b: 19) cümlesiyle de yazar, anlatıcısına başından geçen bir olayı anlattırır. Bu olay on sayfa boyunca her ne kadar kronolojik bir düzende ilerlese de ara ara zaman sapmaları, okuru geçmişe yahut geleceğe götürür.

Hawthorn, “analepsis ve ya prolepsis düşünülmesi gereken bir süreci akla getirirken, ‘an’ın zaman içerisinde daha kısa ileri ve geri hareketlenmeleri akla getirdiği için tercih edilmektedirler.” (2014: 209) diyerek bu zamansal çarpıtmaları değerlendirir. Düşünülmesi gereken bu süreçte, yazarlar zaman sapmalarını bazen bir iki kelimeyle verirken bazı yazarlar da bir tarihe geri dönerek daha belirgin ve anakronik şekilde bu düzeni sağlar. Toptaş’ın bu öyküsünde ise, geri dönüşleri belirgin şekilde ifade edilmiştir.

“Sözelimi, Alyoşa’yı yaşamın acımasızlığına karşı bir sığınak olarak kullandığımı ve bundan yavaş yavaş nefret ettiğimi, hatta utanç duymaya başladığımı düşünürken ansızın onu satın aldığım günü hatırlıyordum; kırlangıçların çatıları delik deşik ettiği o soluk mavi ikindiye, kır bıyıklı satıcının paraya uzanan ellerini, ellerinin paraya dokunurken birdenbire kirlenişini; sonra Alyoşa’yla ilk kez göz göze gelişimizi; benim onu sessizce, bin bir ihtiyatla süzüşümü; sonra sessizliğin sözcüklerini kullanarak gizli bir anlaşmaya varışımızı; sonra onun peşin sıra soru sorup dırdır etmeden yürüyüşünü ve ben dönüp baktıkça kuyruğunu kısıp bir köpek heykeli gibi taş kesilişini...” (Toptaş, 2016b: 24).

Bir hatırlama ile öyküsünde geri dönüş yapan yazar, bu zamanı detaylandırarak anlatır. Hatırlamanın ansızın oluşu ise Genette’in “silepsis” terimiyle anlattığı çağrışıma bağlı anakronik yapıyla olur. Anlatıcının, evin her yerini aramasına rağmen Alyoşa’yı evde bulamayışı, onu kaybetme korkusu ve onu bir daha bulamama endişesi ona eski günleri, Alyoşa’yı ilk aldığı zamanı ve ona olan bağlılığını anımsatır.

Bazı edebî metinlerde, analepsis ve prolepsis birbirinden kolay ayrılmayan bir bağlam oluşturur. Bunların iç içe geçtiği karmaşık anakroniler de vardır. Böyle bir durumda hızlı geçişler nedeniyle okurda kafa karışıklığı meydana gelir. Genette bu tür tarih verilmeyen pasajlar için de “akroni” terimini kullanır.

“Sonra, gözlerimi çivilendikleri noktadan ayırıp Alyoşa’ya çeviriyor ve onu görünce, sığınağına kavuşmuş küçücük bir çocuk gibi, yalnızca kavuşmanın verdiği sıcaklıkla iliklerime dek ısınıp gevşiyordum. O sabah, olup bitenler olup bitmeden önce, dediğim gibi, yatakta, sığınağımdaydım gene. Karımın geride bıraktığı seslere, kokulara ve onun dokunup gittiği eşyaların katı görünümüne karşı tedbirimi almıştım yani...” (Toptaş, 2016b: 20).

Yukarıda verilen pasajda yazar, “sığınağımdaydım gene” ifadesiyle kronolojik sırayı bozmadığını gösterir. Fakat “olup bitenler olup bitmeden önce, dediğim gibi” ifadesiyle de okuru öykünün başında “... o gün olup bitenlere pek şaşırdığımı söyleyemem şimdi sana.” cümlesine götürür. Bu durumda zaman geçmiş mi geçmemiş mi, olup bitenler olmuş mu olmamış mı gibi birçok soru işareti okurun zihninde belirir. Böylece öyküde zaman belirsizliği meydana gelerek akronik bir yapı

oluşur.

2.4.4. Zamansal Mesafe (Süre)

Bir edebî eserde iki katmanlı yapı olan anlatı zamanı ve öykü zamanı arasındaki süre, o anlatının zamansal mesafesini okura sunar. Bir anlatıda geçen her olay, belli bir süre içinde gerçekleşir. Bu süre, yazarın okura vermek istediği kadardır. Yazar, anlattığı olayları istediği gibi şekillendirip dilediği kadarını uzun uzun anlatıp, istediği bölümleri de özet geçebilir. Fakat bu durumda öykü zamanı aynı kalırken, anlatı zamanında değişimler meydana gelir. Yani metinde artan ya da azalan öykü zamanı değil, anlatı zamanı olur. Bu da yazarın olayı anlatmak için ayırdığı sayfa sayına tekabül etmektedir. Anlatı zamanında yazar-okur, metin-okur ilişkisi olduğundan dolayı kişiye göre değişiklik gösteren okuma süresi hiçbir zaman tam olarak ölçülemez. Anlatı zamanı ve öykü zamanı arasındaki bu ilişki anlatının hızını etkileyen önemli unsurlardandır. Genette, anlatının hızı açısından metne yaklaşırken, “eşzamanlı anlatı (isokronik anlatı)” ve “değişken zamanlı anlatı (anisokronik anlatı)” olmak üzere iki türden bahseder. (2011: 84).

Eşzamanlı anlatılarda önemli olan anlatı zamanı ve öykü zamanının aynı anda gerçekleştiği noktayı tespit edebilmektir. Böyle anlatılarda olay, hızlanma ve yavaşlama olmadan durağan şekilde ilerler. Değişken zamanlı anlatılar ise anlatının ritmini daha diri tutar. Çünkü bu anlatılar, süre üzerinde genişletme ve daraltma hareketlerini kapsar. Genette, anisokronileri yani değişken zamanlı anlatıların önemini şöyle vurgular: “Bir anlatı anakroniler olmadan yapabilir, ancak, anisokroniler ya da ritmin etkileri olmadan yapamaz.” (2011: 85).

“Şarap Lekesi” adlı öyküde daha ikinci paragrafta “Karımı İzmir’e yolcu edişimin üçüncü günüydü” cümlesiyle anlatıda ritm etkisi yakalanır. Yazar o üç gün içindeki olayları es geçerek asıl anlatmak istediği zamana gelir ve “Her zamanki gibi erken saatlerde uyanmıştım.” diyerek cümlesine devam eder. Öykünün devamında da erken saatlerde başlayan bu bir gün yaklaşık on sayfa kadar anlatılır. Buna göre anlatı zamanı on sayfayla anlatılırken, öykü zamanı bir gün olarak tespit edilir. Bu ritmi etkileyen anlatım biçimleri Genette’in kullandığı “duraklama”, “sahne”, “eksilti” ve “özet” gibi terimlerle zenginleştirilerek okura sunulur ve böylece Toptaş’ın eserlerinin tek düzeliği kırılır.

2.4.4.1. Duraklama

Anlatı zamanı ve öykü zamanı arasındaki zamansal mesafede, öykü zamanının çeşitli nedenlerde kesilmesiyle anlatıya ara verilir. “Mola” olarak da tanımlanan bu durum için Chatman, “...bilinçli olarak, zevk için yapılmıyorsa, modern anlatılar betimleme yapmak için göstere göstere duraklamaktan kaçınır, dramatik bir mod tercih ederler.” (2008: 68) der ve kurmaca dünyanın yüzeyini olabildiğince ayrıntılandırmak isteyen ancak sözcükleri bir anlatıcının sesinden vermeyi reddeden yazarların, bu işi karakterlerine de yaptırabileceğini vurgular. Şaban Sağlık ise, “Duraklama, hiçbir olay öyküleme süresiyle denk değildir. Okur bazen öykü hiç ilerleme göstermeden sayfalarca okuyabilir. Bu anlatım bir yavaşlamayı gösterir. Duraklama anlatıda hiçbir olayın olmadığı, olayların akışını kesen anlatıcının yorumlarına ya da betimlemelerine yer veren bir bölümdür.” (2002: 138) diyerek “duraklama” terimini tanımlar. “Şarap Lekesi” öyküsünde de, anlatıcı ve karakter aynı olduğundan dolayı hem tasvirler gösterilerek molalarla verilir hem de karakter için dramatik bir mod tercih edilir.

“Artık, her şey sabahtan akşama dek dilediğince tozlanabiliyordu. Ne zaman bakarsam bakayım, ortalıkta sürekli insanın üstüne yürüyen sevinçli bir boşluk vardı, ama sevinci bakış süresine bağlı bir boşluktan bu, gözlerim herhangi bir noktaya çivilenip kaldığında daralıyordu yavaş yavaş, aydınlığını yitiriyor ve beni eşyaların donuk görüntüleriyle kuşatılmış kör bir derinliğe itiyordu. Karımın anlaşılmasız sözleri yığılıyordu böyle zamanlarda üstüme, sürekli açılıp kapanan kocaman bir ağız yüzüme yaklaşıyor, hatta ellerimi alıp çürük diş kokuları arasında uğuldayan karanlığa doğru çekiyordu.” (Toptaş, 2016b: 19-20).

Görüldüğü üzere bu pasajda anlatıcının yorumları ve tasvirleri gereği anlatı zamanı ilerlerken, öykü zamanı durur. Öykü içindeki bu tasvirler, öykünün zamansal yapı taşları olarak öyküseldir ve anlatı söyleminin sınırları içindedir. Anlatıcı, karısının İzmir’e gidişinden sonra oluşan boşluğu tasvir ederken aynı zamanda öykü zamanına da mola vermiş olduğunu okuyucuya gösterir. Daha belirgin bir örnek de öykünün sonuna doğru verilir.

“Parmak uçlarıma basarak mutfığa doğru ilerledim. Kafamın içi allak bullak olmuştu. Üstelik, önüm sıra bir beden oylumundaki boşluğun da benimle birlikte

yürüdüğünü düşünüyordum. Bir adım sonraki bendim sanki o boşluk, ya da mutfığa yıllardır girip çıkan bedenim boşluğun yüzünde yüzlerce iz bırakmış ve o izler derinleşe derinleşe bedenime benzemişti de onları hissediyordum. Aslında, aynı bedensel boşluktan yüzlercesinin de arkamdan geldiğini düşünebilirdim ama, buna fırsat kalmadı. Alyoşa'nın boğuk boğuk havladığını işittim birden. Kafamda ne varsa hepsi uçmuştu.” (Toptaş, 2016b: 29).

Yazar, bu pasajı “Parmak uçlarıma basarak mutfığa doğru ilerledim. Alyoşa'nın boğuk boğuk havladığını işittim birden. Tam kapıyı açacaktım ki, bu kez de içeriden havlamalara karışan insan homurtuları geldi, ister istemez duraksadım.” şeklinde de ifade edebilirdi. Fakat yazar, araya yorumlar ve tasvirler de ekleyerek, anlatıcının iç dünyasına girer ve öykü zamanını duraklatır. Böylece öyküyü daha da genişletmiş olur.

“Bu Köy Kentten Küçük” öyküsünde ise anlatıcı bir anda karakterin zihnine girerek onun düşüncelerini okuyucuya aktarır. Bu esnada öykü zamanındaki eylemler azalır ve öykü duraksamaya uğrar. “Geçe gelecek, diyor karısı. ‘Okuldan sonra spor salonuna gidecekti. Karate kursuna mı katılıyormuş ne?’ Susuyorlardı. Kafasının içinde bir o yana bir bu yana savrulup duran yüzlerce resim karesinden kurtulamıyor bir türlü. Öğrencilik yılları... Saçları kesilmiş, burnu tomru, kulakları kepeçe, kavruk bir askerî öğrenci (...) ‘Niye daldın?’ Kendini, kendi içinden çekip alamıyor bir süre. ‘Hiç’ diyor düşünüyorum.” (Toptaş, 2016a: 42-43). Görüldüğü üzere öyküdeki başkişi karısıyla diyalog hâlindeyken bir anda hayale dalar. Daha sonra karısının onu uyarmasıyla birlikte diyalog devam eder. Bu esnada anlatıcı, kahramanın iç dünyasına girer ve öykü duraklar.

“Düş Yorgunu” öyküsünde kısaca Cengiz Bey’in durakta otobüs beklemesi, otobüse binmesi ve otobüsteki adamın Cengiz Bey’e yer vermesi anlatılır. Ancak bu olaylarda araya zamansal duraklamalar girdiği için öykü uzar. Yedi paragraftan oluşan öyküde anlatıcı, her paragraf başında Cengiz Bey’in eylemlerini şu şekillerde belirtir.

Birinci paragraf başlangıcı: Otobüs caddenin ucunda görününce, duraktakiler kıpırdandı. Cengiz Bey de yarım adım yürüdü. (Toptaş, 2016a: 38).

İkinci paragraf başlangıcı: Otobüs geldi. (Toptaş, 2016a: 38).

Üçüncü paragraf başlangıcı: Susamıştı. (Toptaş, 2016a: 39).

Dördüncü paragraf başlangıcı: Oturdu Cengiz Bey. (Toptaş, 2016a: 39).

Beşinci paragraf başlangıcı: Yasak bir sevgiyi büyütürlerdi gözden uzak köşelerde... (Toptaş, 2016a: 39).

Altıncı paragraf başlangıcı: Bakışlarını camın dışında topladı Cengiz Bey. (Toptaş, 2016a: 40).

Yedinci paragraf başlangıcı: “Ben yorulдум” dedi. “Biraz siz oturun lütfen.” (Toptaş, 2016a: 40).

Herparagraf başında Cengiz Bey’in eylemleri birer cümle ile anlatılır. Sonrasında ise düşlere dalan Cengiz Bey’in düşündükleri, anlatıcının yorumlamaları ve betimlemeleri ile okuyucuya aktarılır. Bu esnada öyküde duraklamalar meydana gelir. Eğer bu duraklamalar olmazsa öykü, “Otobüs caddenin ucunda görününce, duraktakiler kıpırdandı. Cengiz Bey de yarım adım yürüdü. Otobüs geldi. Susamıştı. Oturdu Cengiz Bey. Bakışlarını camın dışında topladı Cengiz Bey. ‘Ben yorulдум’ dedi. ‘Biraz siz oturun lütfen’” şeklinde olurdu. Buradan da anlaşılacağı üzere zamandaki duraklamalar, anlatıda edebî estetik hazzını arttırır.

2.4.4.2. Sahne

Genette, edebî metinlerde, anlatı zamanıyla öykü zamanının örtüştüğü durumları “sahne” terimiyle tanımlar. Diyaloglar, iç monologlar bu tarz örtüşmelere örnektir. Antakyalıoğlu, “...roman, bir ‘anlatı’ sanatı olarak olayları ‘sahnelemeyi’ görev edinmiştir. Artık tek sesli ve olayları kronolojik olarak anlatan ve dış gerçekliği, görünenleri yansıtmayı iş edinen geleneksel realist romandan, çoksesli, olayların oluş sırasıyla anlatılmadığı, çoğu zaman olay örgüsünün bile olmadığı, iç dünyaya yönelen, durum ve ruh analizleri yapan modernist romanın zemini hazırdır.” (2013: 102-103) diyerek bir anlatıdaki sahneleme görevinin önemini vurgular. “Şarap Lekesi” öyküsünde sahneleme iç monologlarla okuyucuya gösterilir.

“Karımın ağzından fırlayan ve artık evliliğimizi asla kurtaramayacak olan sesler,

içimde yatan ölü sözcükleri dürtüp canlandırmıştı sanki. Bir şeylerin gırtlığıma doğru yükseldiğini hissediyordum. Yutkunuşuma bakılırsa oldukça anlamlı sözler edecektim. Karım, sesimdeki kararlılığı ve şiddeti görüp belki de şaşıracaktı.

ysa, hiç de düşündüğüm gibi olmadı; başkalarından işittiğimde ağırlıklarını yerli yerinde bulduğum sözcükler, ağzımdan dökülür dökülmez fıstık kabuğu kadar anlamsızlaşıverdi. Bunu fark edince hemen sustum ama, karım yüzünü elleriyle kapatıp kıs kıs güldü.” (Toptaş, 2016b: 23).

Görüldüğü üzere, burada anlatıcı, karısına karşı konuşmak ister fakat başarılı olamaz. Karısına karşı doğru anlatmak istediklerini içinden geçirir ve bu durumu okurla paylaşır. Toptaş, eserlerinde çoğunlukla dolaysız konuşma tekniğini kullandığı için diyaloglu konuşmalar fazlasıyla mevcuttur. Bu yüzden de Toptaş’ın eserlerinde sahneleme tekniği oldukça fazladır. Örneğin *Ben Bir Gürge Dalıyım* romanında sahne tamamen kişilere bırakılır, anlatıcı hiç devreye girmez.

“-Yani kesilince hemen ölmeyiz öyle mi?

-Deli misin sen, elbette hemen ölmeyiz. Benim büyüklerimden öğrendiğim kadarıyla, ağaçlar, ya iyice çürüyüp un ufak olduklarında, ya da yanıp büsbütün küle dönüştüklerinde ölürlermiş.

-Yaa?

-Hiç düşündün mü kapılar neden eğrilir sence, ya da duvara dayalı bırakılan bir gitar aylar sonra neden akort tutmaz, ya da pencereler bir süre sonra neden doğru dürüst açılıp kapanmaz?

-Hâlâ yaşarlar da ondan mı?

-Ondan tabii...

-Demek, eğri büğrü olursak insanlar bizi hemen yakarlar ve biz hemen ölürüz!

-Evet, ne yazık ki öyle.” (Toptaş, 2018a: 24).

Görüldüğü üzere yukarıda geçen dolaysız konuşmada, göstermeye bağlı metinlerde olduğu gibi sahneleme tekniği oldukça belirgin şekilde gösterilir. Anlatılarda kullanılan bu teknik ile anlatı zamanı ve öykü zamanı birbirine eşit şekilde ilerler.

2.4.4.3. Eksilti

Belirli bir zaman diliminin atlandığı kısımlar için Genette, eksilti terimini kullanır. Bu durumda olay bir sıçramayla ileri atlayabilir. Hawthorn da bu terimle ilgili şu görüşleri dile getirir: “Bir romancı genellikle okuyucunun hayal gücünü çalıştırmak için işaretlenmiş bir eksilti kullanır: Burada neler oldu? Neden bize bir şey söylenmiyor? İşaretlenmemiş bir eksilti daha sonra büyük bir önem taşıyabilir.” (2014: 210). Genette “Zamansal açıdan bakıldığında, eksilti analizi, atlanmış bir hikâye süresini düşünmeye indirgenecektir ve buradaki ilk soru bu sürenin belirtilip (belirli eksilti) belirtilmediğini (belirsiz eksilti) bilmek olacaktır” der. (2011: 107). Örneğin, “beş sene sonra kızım yurt dışından dönmüştü, o neredeyse hiç değişmemişti” cümlesinde “beş sene” belirli bir eksiltiyi gösterirken, “neredeyse” sözcüğü belirsiz bir eksiltiyi gösterir.

“Şarap Lekesi” öyküsünde de anlatıcı ve köpeği arasındaki ilişki belirli ve belirsiz eksiltilerle okura sunulur. “Daha önce de demiştik belki, ne var ki pek konuşmamıştık onunla, konuşmazdık.” (Toptaş, 2016b: 21). Bu cümlede anlatıcı, köpeği Alyoşa ile önce konuştuğunu daha sonra kararsızlığını en son da konuşmadığını söyler. Fakat okur daha öncesini bilmediği için arada kalır ve ne olduğunu anlayamaz. Böylelikle “daha önce” diye belirtilen zaman dilimi belirsiz eksilti yoluyla atlanır.

“Evliliğimizin iflasından bu yana, yaklaşık üç yıldır bana arkadaşlık eden o sessiz ve vefalı yaratığın avuçlarımda biriken sıcaklığını bir pusula gibi kullanarak ağlamaklı çocuk adımlarıyla bir süre odadan odaya gezindim.” (Toptaş, 2016b: 23).

Bu pasajda ise “evliliğimizin iflasından sonra” diyerek önce zaman belirtmeyerek belirsiz eksilti kullanan yazar, hemen ardından “yaklaşık üç yıldır” diyerek belirli eksiltiye geçiş yapar. Cümlemin devamında “Bir süre odadan odaya gezdim” ifadesiyle de belirsizliği tekrardan okura hissettirir. Zamandaki eksiltiler, *Ben Bir Gürgen Dalıyım* romanının bazı bölüm başlarında açık şekilde belirtilir.

Dördüncü bölüm başlangıcı: “Kış gelip çatmıştı.” (Toptaş, 2018a: 35).

Beşinci bölüm başlangıcı: “Aradan yıllar geçmişti.” (Toptaş,2018a: 43).

Altıncı bölüm başlangıcı: “Büyüyüp serpilmişim artık.” (Toptaş, 2018a: 55).

Sekizinci bölüm başlangıcı: “Aradan aylar geçti.” (Toptaş, 2018a: 71).

Dokuzuncu bölüm başlangıcı: “Yüzü kurşunî bulutlarla kaplı soluk bir ikindi vakti, her şey allak bullak oldu.” (Toptaş,2018a: 77).

Onuncu bölüm başlangıcı: “Bir sabah, hiç umulmadık bir şey oldu.” (Toptaş, 2018a: 87).

On birinci bölüm başlangıcı: “Ertesi gün gözlerimi, her yanında tozlar havalanan, kocaman bir depoda açtım.” (Toptaş,2018a: 95).

On ikinci bölüm başlangıcı: “Depoya getirilişimizin üzerinden kaç gün, kaç ay, kaç yıl geçmişti bilmiyorum.” (Toptaş, 2018a: 99).

On üçüncü bölüm başlangıcı: “Şafak sökmek üzereydi. Zaman durdu birden.” (Toptaş, 2018a: 107).

Örneklere bakıldığında neredeyse her bölümün başı, anlatının süresi ile ilişkilendirilip okuyucuya aktarıldığı görülür. Bu hususta verilen eksilteler, Genette’in“açık eksilti”, “zımnî eksilti” ve “varsayımsal eksilti”(2011: 107-110) olarak sınıflandırdığı üç ayrı kategori üzerinden değerlendirildiğinde anlatıdaki süre daha da belirgin bir hâl alır. Genette’e göre açık eksilteler, “...ya atladığı bir sürenin, ‘birkaç senenin ardından’ türündeki hızlı özetlerin potasında erittiği bir (belli olsun olmasın) işaretten; ya da, yalın bir eksiltmeden ve ‘iki yıl sonra’ da olduğu gibi anlatı tekrar devreye girdiği sırada geçen sürenin belirtilmesinden oluşur.” (2011: 107). Buna göre *Bir Gürgen Dalıyım* romanının bölüm başlarında verilen eksiltilerden “Kış gelip çatmıştı.” , “Aradan yıllar geçmişti.”, “Aradan aylar geçti.” cümleleri, çok hızlı özet tiplerine örnek olduğu için açık eksilti olarak adlandırılır. Belirli eksilti ile aynı işleve sahip olan açık eksiltelerde geçen zaman dile getirilir.

Zımnî eksilteler ise “Varlığın metinde telaffuz edilmeyen ve okurun ancak anlatısal

devamlılık içindeki kronolojik bir eksiklikten ya da boşluktan çıkarabildiği eksiltiler”dir. (Genette, 2011: 109). Açık eksiltiye göre belirlenmesi daha zordur. Örtük eksilti olarak da adlandırılan bu tür eksiltelerde anlatısal devamlılık oldukça önemlidir. Örneğin; “Depoya getirilişimizin üzerinden kaç gün, kaç ay, kaç yıl geçmişti bilmiyorum” cümlesinde gün, ay, yıl gibi zamansal kavramlar kullanılmıştır ancak tarih tam olarak belli değildir. Bu sebeple bu durum zımnî eksilti olarak adlandırılabilir. Zımnî eksilti türünde okuyucu, bu geçen zaman sürecinde anlatıdaki kişiler hakkında bilgi alamaz ve aynı zamanda anlatının devamında geri dönüş yardımıyla bile olsa depoya getirilişlerinin ne kadar süre olduğu okuyucuya söylenmez. *Sonsuzluğa Nokta*’da on altıncı bölümün başlangıç durumunda geçen “Bir pazar günü, briket odaya kapanmış, havada vızıldayan sinekleri arada bir elimle kovarak şiir yazmaya çalışıyordum.” (Toptaş, 2016c: 293) cümlesinde de zımnî eksilti görülür. “Bir pazar günü” şeklinde tarih görünürde belli olsa da o pazar gününün “hangi pazar günü?” olduğu konusunda tam bir şey söylenemez.

2.4.4.4. Özet

Anlatı zamanının öykü zamanından daha kısa olduğu “özet” türünde ise yazar, anlatıdaki bazı olayları özetleyebilir. Örneğin üç yıllık bir dönemi bir paragrafta anlatabilir. Böylelikle özetler, eksilteleri içinde barındırmış olur. Tekin, “Özetleme tekniği, adı üzerinde, verilecek bilgi ile yapılacak tanıtmanın 'özet' halinde sunulmasıdır. Klasik anlatım tarzında romancı, bir olayı veya bir kişiyi tanıtmak için, o olay ve kişi hakkında geniş açıklamalar yapmak zorundaydı. O, bu görevi yerine getirirken, bazı noktaları, kısaca açıklayarak, bazılarını açıklamadan -fakat hissettirerek- geçer, bazen de özetleyerek aktarır. Özetleme tekniği, gereksiz ayrıntıyı silen, dolayısıyla esere derli toplu bir görünüm kazandıran bir yoldur. Bu yöntemle olaylar ve kişiler, bariz yön ve çizgileriyle tanıtılır, anlatılır. Sonuçta sayfalar boyu sürececek -belki de okuyucuya sıkıcı gelecek- tanıtma meselesi, birkaç satır veya paragrafla çözümlenmiş olmaktadır.” (2009: 230) diyerek özet türünü detaylandırarak açıklar.

Özetin en sık kullanıldığı yerlerden biri geri dönüşlerdir. Genette, bu durumu şöyle açıklar: “Özetin en önemli ve sık kullanımlarından biri, geçmiş yaşamın taslağını çarçabuk çıkarmaktır. Bir sahneyi aktararak bizde karakterlerine karşı ilgi uyandıran

romancı, birdenbire seyrini eskiye götürüp sonra bir daha ileri sararak bize karakterlerin mazisine dair hızlı bir özet, bir geriye dönüşlü bakış sunar.” (2011: 96).

Özet tekniğinin kullanıldığı yerlerdeki anlatı kipleri için Dumantepe “Edebî eserlerde özet yapılırken, genellikle geniş zaman, görülen geçmiş zaman ve şimdiki zaman kullanılır. Çoğu zaman zarflar da özet anlatımlarında karşımıza çıkar. Diyaloglar içinde yapılan özetlerde ise görülen geçmiş zaman kullanılır.” (2018: 295). Toptaş’ın *Heba*’da Ziya’nın yüzündeki izleri anlattığı sahne özet tekniğine örnek olarak gösterilebilir.

“Sabahtan beri sorsam mı sormasam mı diye düşünüp duruyorum.

Yüzümdeki izleri mi merak ettin?

Evet, nasıl oldu onlar?

Ziya yutkundu birden ve yüzünü kaldırıp hafifçe kımıldayan ardıç dallarının üstünden uzaklara, çok uzaklara doğru baktı.

Haklısın, dedi bakarken; yerinde olsam hiç kuşkusuz ben de merak ederdim.

Sustu bir süre, hiç konuşmadı.

Bu izler, diye devam etti daha sonra; on altı yıl önce yaşadığım, hayatımı altüst eden feci bir olayın eseri...” (Toptaş, 2016f: 136-137).

Bu dolaysız konuşmada Ziya, yüzündeki çizgilerin sebebini geri dönüş tekniği ile geçmişe döner ve okuyucuyu aydınlatır. Dumantepe’nin dediği gibi bu diyaloglu anlatımda anlatıcı görülen geçmiş zaman kipini kullanmayı tercih eder. Ziyanın başından geçen olayları anlatırken karısı Kader’in hamile olduğunu ve patlamada onun da öldüğünü söyler. Daha sonra, “Biliyor musun, dedi Ziya ağzındaki dumanı boşluğa gelişi güzel bırakarak; oğlum doğmuş olsaydı, şimdi on altı yaşında olacaktı.” (Toptaş, 2016f: 141) diyerek yaşanan bu olayın on altı yıl önce gerçekleştiğini de okuyucuya söylemiş olur. “Yabu” öyküsünde ise geçen zaman açıkça belirtilip, Yabu’nun neden farklı haller içinde olduğunun açıklaması özet tekniği ile okuyucuya aktarılır.

“On iki yıl önce ne mi olmuş?

Önce, karısı Yade’yi yitirmiş Yabu.

Güneşin kasabayı kızgın tava gibi cızırdattığı bir öğle üzeri, seyyar jandarma bölüğünün çöp bidonlarından makarna artığı toplarken yıkılıvermiş Yade... (Toptaş, 2016b: 86).

Yabu’nun her gece ağlamasının sebebi okuyucuya hemen verilmez. Öykünün ilerleyen sayfalarında ise bu merak unsurunu gidermek için anlatıcı özet şeklinde Yabu’nun öyküsünü okuyucuya verir. Bunun üzerine merak giderilmiş olsa da Yabu’nun öyküsü Enver’i geçmişe götürür ve zamanında Yabu’ya şahit olduğunu hatırlar. Kısacası, özet tekniği ile öykü ya da romana iliştilen anlatılar okuyucuyu bilgilendirmenin yanı sıra anlatının tamamı ile bütünlük oluşturup mantıksal bir bağ kurulmasında da önemlidir.

“Her özet, eksiltiyi içinde barındırır. Fakat her eksilti, özet değildir. Bazen özetleme, anlatıda metaforlar yardımıyla yapılır” (Dumantepe, 2018: 294). Bu hususta özet ve eksilti birçok anlatıda sık sık bir arada kullanılır. “Rüştü Adlı Bir Karınca” adlı öykü bu duruma örnek olarak gösterilebilir. “Dükkândan yıkılıp kalışından bu yana dört gün geçti. Dün karıncalar düşlerime de saldırmaya başladı. Uykularım karınca ısırtıklarıyla deli deşik oldu. Sabahları uyanınca da, dişlerimin arasında bir karınca ölüsü var sanıyorum. Hemen lavaboya koşuyor, ağzıma su alıp tükürüyorum, su alıp tükürüyorum.” (Toptaş, 2016a: 23). Görüldüğü üzere anlatıcı, dükkânda yaşanan olayı anlattıktan sonra hızlı bir şekilde dört gün sonrasına geçiş yapar. Bu durum, hızlı bir özet olmasından dolayı ve günün belirtilmesinden dolayı açık eksiltiye örnek olarak verilebilir. Böylelikle öykünün anlatı süresinin belirlenmesinde hem özet hem de eksilti aynı anda kullanılmış olur.

Sonuç olarak, anlatıda kullanılan öykü zamanı ve anlatı zamanı arasındaki mesafe; duraklamalar, hızlanmalar, yavaşlamalar, sahne, eksilti gibi birçok etkenle anlatının ritmini belirler. Bu ritim, metindeki heyecansallığı diri tutarak okurda dinamik bir izlenim yaratır.

2.4.5. Zamanın ve Anlatının Ritmi (Sıklık)

Bir edebî eserde, anlatının ritmini hareketli hâle getirmek için bir olayın öyküde kaç defa meydana geldiği saptanmalıdır. Genette, anlatıda meydana gelen bir olayın tekrarlanmasıyla, metinde ifade edilme sayısı arasındaki ilişkiyi “sıklık” terimi ifade eder. Kurgulanan olaylar gerçek hayatta bir defa olurken, insanoğlu bu olayı defalarca anlatabilir. Tıpkı yazarın vurgulamaya çalıştığı olayların eserinde sık sık geçmesi ve onları hatırlatması gibi. Bu durum anlatıda sıklık etkisi yaratır. Bu hususta önemli olan öyküdeki zaman ile anlatıdaki zaman arasındaki sıklık ilişkisinin belirlenmesidir. Genette, “Bir olay yalnızca gerçekleşebilir olan şey değildir; aynı zamanda tekrar gerçekleşebilir, yani tekrar edilebilir bir şeydir: Güneş her gün doğar. Bu çoklu tezahürlerin özdeşliği, kesin olarak konuşmak gerekirse, elbette tartışmalıdır: Her sabah ‘doğan güneş’, o günden bu güne tıpatıp aynı değildir.” (2011: 115) diyerek örneklendirir. Yani, tekrar edilen olaylar hiçbir zaman birbirleriyle aynı olamazlar. Burada dikkat edilmesi gereken iki husus vardır: Olayların tekrarlanıp tekrarlanmaması ve sözlerin tekrarlanıp tekrarlanmaması. Bu durumda da olaylarla anlatma arasındaki sıklık ilişkisinden dört tip anlatma tarzı ortaya çıkar.

Genette, bu dört tipi “bir kere olmuş bir şeyi bir defa anlatılama”, “n kere olmuş bir şeyi n defa anlatılama”, “bir kere olmuş bir şeyi n defa anlatılama” ve son olarak da “n kere olmuş bir şeyi bir kerede anlatılama” olarak ayırır ve bir olay bir defa anlatılıyorsa “tekilci anlatım”, bir defa olan olay birçok defa anlatılıyorsa “tekrarlı anlatım”, birden çok benzer olayların aynı hikâyede bir defa anlatılması da “toplu anlatım”(2011:116) olarak adlandırır.

Toptaş’ın, “Şarap Lekesi” öyküsünde, anlatıcının karısının İzmir’e gitmesinden sonra anlatıcının başına gelen bir olay anlatılır. Fakat evde karısı olmamasına rağmen, anlatıcı bir anda “karşımda karım da vardı” diyerek onu görmeye başlar. Bu durum bir süre böyle devam ettikten sonra “Karımın İzmir’de olduğunu bir kez daha inanarak koltuğa çöktüm.” (Toptaş, 2016b: 25) diyerek öyküsüne devam eder. Böylece yazar, bir defa olmuş olayı karısının bir görünüp bir kaybolmasıyla tekrarlar ve bu da anlatıyı tekrarlı anlatım hâline getirir. Bu cümlede kullandığı “bir kez daha” zamiri de bu durumu kanıtlar niteliktedir. Dumantepe’ye göre “bir defa olan olayın

çok defa anlatılması, metinsel zamanı genişletme usullerinden biridir. Burada tekrar eden olay değil, olayın anlatılmasıdır. Anlatım planına aittir. Olayın ikinci tekrarı, aynı zamanda bir geriye dönüş örneğidir.” (2008: 300). Bu durumda, “Şarap Lekesi” öyküsündeki anlatıcının “Onu İzmir’deki kardeşine göndermekle hiç değilse birkaç gün şöyle rahat rahat soluk alıp verebileceğime inanıyorum.” (Toptaş, 2016b: 19) demesiyle, karısının sürekli karşısına çıkması geri dönüş örneği olarak da gösterilebilir.

2.4.5.1. Tekil Anlatım

Tekil anlatım, Genette’in yukarıda da belirttiği üzere bir defa gerçekleşmiş olayın, bir defa anlatılmasıdır. Toptaş’ın eserlerinde bakıldığına çoğu yerde tekil anlatımla karşılaşılır. Örneğin; *Sonsuzluğa Nokta*’da Bedran, arkadaşı Turan’ı aramak için onun evine bir defa gider ve bu olay bir defa anlatılır.

“Bindiğim taksi saatlerce dönüp dolaştıktan sonra, bir caddenin köşesinde durmuştu o akşam. Ben de çantamı alıp usul usul çiseleyen yağmurun altında, şoförün gösterdiği apartmana doğru yürümüştüm. Apartmanın girişinde, nereden yayıldığını bilmediği bir ışık vardı.” (Toptaş, 2016c: 92).

Kayıp Hayaller Kitabı’nda da Kevser’in evinde çıkan yangın bir defa anlatılır. “...horul horul uyuduğu bir saatte yangın çıkmıştı evlerinde... Damın saçaklarına kadar tırmanan alevlerin kızılığ avluları aydınlata aydınlata geçip ta uzaktaki pencere camlarına vurmuş, oradan ikiye katlanarak göğe ağmış, olup bitenleri gören Kevser de gelip torbasıyla birlikte tepine tepine çılgılık atmaya, yanıp kavrulmak istercesine bazen alevlere doğru koşmaya, hatta bütün engellemelere rağmen korkunç bir gürültüyle savrulan dumanların içine dalıp kelekler gibi fırl fırl dönmeye başlamıştı.” (Toptaş, 2017b: 256).

Tekilci anlatımda, görüldüğü üzere anlatı zamanı ve öykü zamanı birbirine eşittir. Dumantepe’ye göre “...bu durum yazıyı genişletme metodudur ve yazar burada çoğaltma kipini kullanır.” (2018: 299).

2.4.5.2. Tekrarlı Anlatım

Tekrarlanan anlatı olarak da adlandırılan bu sıklık türünde bir kere olmuş olay n defa anlatılır. Dervişcemaloğlu'na göre bu anlatım "...okuyucuların dikkatini çeker ve metni yorumlamalarına doğrudan etki eder. Tekrarlanan bir şeyin mutlaka bir anlamı olduğu, bir şeylere işaret ettiği düşünülür. Ayrıca, bir olay birkaç kere anlatıldığı için, her anlamda üslup, odaklayıcı, anlatıcı, süre vb. ister istemez değişir, buradan da bir çeşitlilik doğar. Aynı olayın farklı anlatıcılar tarafından anlatılması ise 'çok perspektifli' anlatmayı ve bu farklı anlatmaların 'güvenirliği' ya da 'güvenilmezliği' meselesini beraberinde getirir." (2016: 165-166). Toptaş'ın *Kayıp Hayaller Kitabı*'nın ilk bölüm ve ikinci bölüm başlangıçları tekrarlı anlatıma örnek olarak gösterilebilir.

Birinci bölüm başlangıcı: "Dışarıda, Sinemacı Şerif'in jeneratöründen yükselen pat pat sesleri... Hamdi, duyuyor musun dercesine gene yüzüme baktı heyecanla." (Toptaş, 2017b: 7).

İkinci bölüm başlangıcı: "Dışarıda, Sinemacı Şerif'in jeneratöründen yükselen pat pat sesleri... Hamdi, duyuyor musun dercesine gene heyecanla yüzüne baktı Hasan'ın." (Toptaş, 2017b: 38).

Bir defa olan bir olay ikinci bölümde yeniden tekrarlanır. Bunun yanı sıra Sinemacı şerif ve pat pat sesleri romanın ilerleyen sayfalarında birkaç kez daha tekrarlanarak anlatıdaki ritim devam etmiş olur. Dumantepe'ye göre "burada tekrar eden olay değil, olayın anlatılmasıdır. Anlatım planına aittir. Olayın ikinci tekrarı, aynı zamanda bir geriye dönüş örneğidir." (2018: 300). *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda da görüldüğü üzere ikinci bölümde tekrarlanan anlatının devamında gelen cümle, okuyucuyu aynı zamanda geriye götürür. Bu defa anlatıcı değiştiğinden dolayı "ben" zamiri yerine "Hasan" ismi kullanılır. Bu durum da olayların devam ettiğinin bir göstergesidir.

Tekrarlı anlatımlar yalnızca aynı sözcüklerin tekrarlarıyla oluşmazlar. Aynı olayların roman içinde geri dönüşlerde tekrarlanması da tekrarlı anlatıma örnek olarak gösterilir. *Sonsuzluğa Nokta*'da Bedran'ın hafızasından silemediği kaza anı romanın birkaç yerinde birden fazla kere tekrarlanır. Romanın ikinci bölümünde "Oysa o

kahrolası trafik kazasından önce, hangi cildin hangi yıla ait oluşu bir yana, içlerindeki Şiileri, öyküleri ya da hangi sayıda neye değinildiğini...” (Toptaş, 2016c: 46) cümleleriyle ilk kez kazadan söz ettikten sonra ikinci bölümün sonlarında tekrar “Bir akşam karanlığında o feci kazayı yaşadım. Geriye, körpe bir çocuk ölüsü kaldı o akşamdan, bir de yatağa çivilenmiş ben...” (Toptaş, 2016c: 46) cümleleriyle kaza anını tekrar okuyucunun zihnine düşürür. Romanın dördüncü bölümünde de “Oysa, kolumu kanadımı kıran o trafik kazasını geçirdiği günlerde, ilgiyle dinlerdim onun anlattıklarını.” (Toptaş, 2016c: 79) cümlesiyle kaza anı tekrar okuyucuya verilir.

“Savrulan Etek Balesi” öyküsünde de *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda olduğu gibi öyküye bir ses hâkim olur. Bu defa “pat pat” seslerinin yerini ince bir flüt sesi alır. Öykünün başlarında “Havada ipince bir flüt sesi. Mektupsuz kışlaların üstünden geçiyor sanki, kanlı harmanların, yakılıp yıkılmış konakların, ellerin ayakların ve yüzyıllar öncesini okuyor bana.” (Toptaş, 2016a: 100) cümleleri verilirken bu flüt sesinin devamı ilerleyen sayfalarda “Uzanıp açtım kasetçaları. Gene o flüt sesi.” (Toptaş, 2016a: 102) şeklinde tekrar iştilir. Öykü boyunca tekrarlanan bu flüt sesi aynı zamanda öykünün ritmini de belirler. Bir metafor olarak da verilen bu flüt sesi, insanoğlunun iç sesi olarak da adlandırılabilir. *Uykuların Doğusu*’nda ise *Âfat-ı Temmuz* olarak nitelendirilen kitabın belirli aralıklarla birçok kez tekrarlandığı görülür.

“... *Âfat-ı Temmuz* adlı kitabı açarak, yüz on iki yıl önce yaşanan bu felaketin çeşitli ayrıntılarını içeren bazı bölümleri bile okumuş...” (Toptaş, 2016e: 118).

“... *Âfat-ı Temmuz* adlı kitabından –mümkünse- ibret verici bölümler okuyarak, gerçekleşmesi muhtemel olaylar hakkında halkı iyice aydınlatması istenmiş. (Toptaş, 2016e: 119).

“...*Âfat-ı Temmuz*’un sayfalarını rastgele açarak, o gün, böyle kritik bir günde okunmaması gereken bazı bölümleri bile okumuş.” (Toptaş, 2016e: 120).

“... *Âfat-ı Temmuz* adlı kitabı açıp onun bazı sayfalarını okumaya da devam etmiş.”(Toptaş, 2016e: 124).

Âfat-ı Temmuz ismi ve okunması, yedi sayfada beş defa tekrar edilerek romanda tekrarlı anlatım meydana gelmiş olur. Dumantepe’ye göre “çoğaltma kipi” (2018:

299)’ni kullanan yazar, anlatısını da böylelikle genişletmiş olur. Kısacası, Toptaş’ın öykü ve romanlarında kullandığı tekrarlar ve yansıma sesler, anlatılarına ayrı bir ritim ve estetik kazandırır.

2.4.5.3. Toplu Anlatım

Toplu anlatım sıklığında birçok defa olmuş bir olay, bir defa anlatılır. Genette bu anlatım sıklığını “yinelemeli anlatı” (2011: 119) terimiyle ifade eder. Dumantepe ise toplu anlatımı “nO/1A (n Olay= 1Anlatı)” şeklinde formülleştirerek “...hikâyede birden çok benzer olayların bir defa da anlatılmasıdır. Böylece azaltma kipi kullanılır. Anlatım 1 defa yapılır, olay birçok defa cereyan eder.” (2018: 302) şeklinde tanımlar.

Örneğin *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda anlatıcının “Sabahları, hemen her şeyi satıp sarmalayan inanılmaz bir tedirginlik başlıyordu evde. Elif geceleyin nerede yıkılıp kalmışsa orada oluyor, gün ağarınca yavaşça kalkıyor, mavi sırlı çaydanlığı bulup ateşe koyuyor, tahta dolabın karanlığından biraz tulum peyniri çıkarıyor, sonra da gidip sendeleye sendeleye aynı yere, aynı şekilde tekrar oturuyordu.” (Toptaş, 2017b: 178) cümlesi toplu anlatıma örnek olarak verilir. Çünkü anlatıcı bu cümle ile her sabah olan tedirginliği bir cümleyle okuyucuya verir. Aynı zamanda Elif’in her günkü hareketleri betimlenerek okuyucuya bir defa açıklanır.

“Bu Kent Köyden Küçük” öyküsünün başlangıcında verilen “İşte yine balkonda oturuyor.” (Toptaş, 2016a: 41) cümlesinde geçen “işte” ve “yine” kelimelerinden de anlaşılacağı üzere toplu anlatım görülür. Sürekli gerçekleşen balkonda oturma eylemi, anlatıcı tarafından sadece öykünün başında verilir.

“**Artık her gün** oraya gelip bayrak direğine sırtını vererek bomboş gözlerle köy meydanına bakıyordu. Asker kaputu sırtındaydı **gene, kimi zaman** çıkarıp dizlerinin dibine seriyor, mavzeri de uykuya dalmış bir bebek gibi üstüne yatırıyor. Meydandan **el ayak çekildiğinde, çoğunlukla öğle sığağında**, tepesinde dalgalanan bayrağa dikiyordu gözlerini; onun sessizliğinde muhtarın yokluğunu arıyor, **sonra** o yokluğun içinde at sırtında ağır ağır yaklaşan muhtarı görüyor ve sevinçle haykırarak köy meydanına doğru fırlıyordu.” (Toptaş, 2016d: 186).

Yukarıda koyu renkle belirtilen zaman ifadeleri, anlatıcının birçok defa tekrarlanan olayları, bir defada okuyucuya aktarmasıyla bağıntılıdır. Dumantepe’ye göre “sıklık kiplerini birbirinden ayırırken göz önünde bulundurmamız gereken ilk nokta, olayların mı yoksa anlatmanın mı tekrar ettiğidir. Eğer tekrarlayan olaylar ya da olgular, anlatımda tek bir sefer yer alıyorsa ‘toplu (yinelemeli) anlatım’ söz konusudur. Eğer tek bir olay ya da olgu, anlatımda birden çok ifade ediliyorsa ‘tekrarlı anlatım’ söz konusudur.” (2018: 307). Bu ayrımın daha iyi anlaşılması için Toptaş’ın “Zaman Kimi Zaman”ve “Sabah Karanlığı” öyküleri karşılaştırılabilir.

“Nurhan anlattıkça hatırlıyorum şimdi; yerler ıslaktı o gün, havada insanları birbirine yaklaştıran, bira kokulu, incecik bir serinlik vardı. Hatta, Füsün, koltuğunda taşıdığı ceketini omuzlarına atarken hafifçe titremişti.

(...)

Nurhan anlattıkça hatırlıyorum şimdi; bir ara, onca gürültünün patırtının içinde, ne kadar sürdüğünü bilemediğimiz derin bir sessizlik yaşamıştık.

(...)

Nurhan anlattıkça hatırlıyorum şimdi; Füsün, bu romanın ilk elli sayfasını yazdığını söylemişti” (Toptaş, 2016b: 14-15-18).

“Günlerdir yaptığı gibi, tabancasını bir kez daha temizlemişti dün akşam. Mavi çizgili mendilini madenî yağla ıslatarak, kabzayı, namluyu ve tetiği özene bezene silmişti. Şarjörü avuçlarına boşaltıp tek tek incelemişti mermileri. Renklerini, boylarını, uçlarını ve altlarındaki kırmızı noktaları birbirleriyle karşılaştırırken şarjör yayı aklına takılmış, onu da birkaç kez yağlayıp kontrol etmişti. Bir aksilik olsun istemiyordu çünkü, cinayet, **üç yıldır** nasıl tasarlanıyorsa aynen öyle gerçekleşmeliydi.” (Toptaş, 2016b: 123-124).

“Zaman Kimi Zaman” öyküsünde “Nurhan anlattıkça hatırlıyorum şimdi” cümlesi üç defa tekrarlanarak “tekrarlı anlatım”a örnek oluşturulur. Burada tekrarlanan olgudur. Ancak “Sabah Karanlığı” öyküsünde “Günlerdir yaptığı gibi” derken her gün yapılan eylem bir defa tekrarlanarak “toplu anlatım”a örnek olarak gösterilir.

Sonuç olarak bakıldığında Toptaş'ın eserlerinde “sıklık” kipinin yaygın kullanıldığı görülür. Sadece olay anlatılarında değil, sözcük anlatılarında da tekrarlamalar yapan Toptaş, bu durumu kurgunun içine yerleştirmeyi başarır. Bu sayede Toptaş'ın anlatılarında oluşan ritim, onu diğer yazarlardan farklı yapar.



SONUÇ

Modern Türk edebiyatının oluşumunda önemli ve aktif bir role sahip olan Hasan Ali Toptaş, şimdiye kadar yayımlamış olduğu öykü ve romanlarıyla kendine has dil ve üslubu, kurgu anlayışı, nesneleri ve kişileri algılayış biçimi, çatışma unsurlarını eserlerine soyut biçimde yerleştirmesiyle Türk edebiyatına yeni bir soluk getirir. Bu çalışmada Hasan Ali Toptaş'ın eserleri anlatı tipolojisi bağlamında incelendiğinde, iki ana bölüme ayrılmıştır. İlk bölümde, anlatı ve unsurları temel alınarak öncelikle “anlatı” terimi üzerinde durulmuş daha sonra anlatı evreleri incelenerek Toptaş'ın tüm eserlerindeki başlangıç ve bitiş durumları tespit edilmiştir. Toptaş için asıl olanın ilk cümle ile son cümle arasındaki hayatî alan olduğunu bilmek, bu evreleri daha da dikkatli incelemeyi gerektirmiştir. Başlangıç durumunda verilen vak'a halkaları, romanları çözümlmek ve derin yapıya ulaşmak için önemli ipuçları barındırır. Bu ipuçlarından yola çıkarak romanların bitiş durumu ile ilgili tahminlerin ve sezgilerin, yazar istediği sürece okuyucuya verildiği görülür.

Toptaş'ın öykülerindeki başlangıç durumları değerlendirildiğinde ilk göze çarpan öncelikle zamanın ya da mekânın verilmesidir. Toptaş'ın özellikle *Ölü Zaman Gezgini*'nde topladığı öykülerinin başlangıç durumlarında geçen “bir kuşluk vakti”, “zaman hep geleceğe mi akar?”, “saatlerdir onu bekliyorum”, “merdivenleri çıkıp gelene kadar”, “kimi zaman”, “kaç yıldır”, “uzun süredir”, “varır varmaz”, “sabaha kadar” gibi zamansal ifadeler dikkat çeker. Romanlarının başlangıç durumlarında ise bu durum daha farklıdır. Toptaş, zamanı en başta vermekten ziyade onu kurgunun içine öyle bir yerleştirir ki okuyucu hangi zamanda ve nerede olduğunu şaşkınlığını hisseder. Toptaş'ın eserlerindeki bitiş durumlarına bakıldığında ise çoğunlukla ucu açık son kullanılır. Toptaş'ın bu tarz bitiş durumları oluşturma eserini kendisinin değil okuyucusunun bitirmesini istemesi olarak

yorumlanabilir. Aynı zamanda bu durum, postmodern yazarların bir özelliği olarak görülür.

“Anlatı Kipleri” başlığı altında incelenen eserlerde Toptaş’ın çoğunlukla dolaysız konuşma tekniğini kullanması, aktarmak istediği olayları, kişilerin sesinden doğrudan iletmesi dikkat çeker. Toptaş’ın *Uykuların Doğusu* romanında, dolaysız konuşmaların tırnak içinde gösterilmeden doğrudan aktarılması onu diğer romanlardan ayıran bir özelliktir.

“Anlatı Düzeyi” başlığı altında verilen mimetik ve diegetik düzeylerin daha iyi anlaşılması için oluşturulan tablolar, anlatı kiplerine ayrılarak vurgulanmıştır. Bir eserde farklı düzeylerin bir arada bulunmasıyla, o metinlerin iç içe geçerek farklı katmanlar oluşturabileceği gözlemlenmiştir. Farklı düzeylerde bulunan anlatılarda zaman zaman kural ihlali olması gözden kaçmamış ve “metalepsis” olan düzeyler ayrıca gösterilmiştir. Bütün düzeylerin, eserlerde tespit edilmesi ise Toptaş’ın eserlerinin çok sesliliğine işaret etmektedir.

Birinci bölümde verilen anlatının bu boyutları, ikinci bölümde anlatıcı ve zamanla birleştirilerek anlatıcı ve türleri, bakış açısı ve türleri ve zamanın kullanımıyla ilgili olgular örneklendirilerek detaylandırılmıştır. Toptaş’ın eserlerindeki anlatıcılar, anlatı seviyesine göre değerlendirildiğinde çoğunlukla homodiegetik düzeyde olduğu tespit edilmiştir. Anlatıcının görevlerine bakıldığında ise aşağıdaki tablo ile karşılaştırılır:

Tablo 8. Toptaş’ın eserlerinde anlatıcının görevleri

Toptaş’ın Öyküleri	Anlatıcının Görevleri
Bir Gülüşün Kimliği	Hikâye Etme Görevi
Çiğdem Yürekli Reşat	Hikâye Etme Görevi
Rüştü Adlı Bir Karınca	Hikâye Etme Görevi
İçimdeki Orkestra	Hikâye Etme Görevi
Islığında Gül İzi	Yönetim Görevi
Boz Atlı Hızır	Hikâye Etme Görevi
Düş Yorgunu	Hikâye Etme Görevi
Bu Kent Köyden Küçük	İletişim Görevi
Şüpheli Bir Şüphesiz	Hikâye Etme Görevi
Acıya Demir Atmak	Hikâye Etme Görevi
Yeryüzünde Bir Kerem	Hikâye Etme Görevi
Ah Minik Kuşum	Hikâye Etme Görevi
Ak Saçlı Çılgındılar	Hikâye Etme Görevi

Çağrı	Hikâye Etme Görevi
Kum Fısıltısı	Hikâye Etme Görevi
Bir Dünyanın Akşam Resmi	Hikâye Etme Görevi
Savrulan Etek Balesi	Hikâye Etme Görevi
Yoklar Dağı	Hikâye Etme Görevi
Herkes Hiçbir Yere	Hikâye Etme Görevi-İletişim Görevi
Balkon	Hikâye Etme Görevi
Zaman Kimi Zaman	Hikâye Etme Görevi
Şarap Lekesi	Hikâye Etme Görevi
Gökyüzü Gri	Hikâye Etme Görevi
Org	Hikâye Etme Görevi
Korkuyla Yaralı Dört Keklik	İletişim Görevi
Ölü Zaman Gezinleri	Hikâye Etme Görevi
Neredesin Gringo?	Hikâye Etme Görevi
Yabu	Tanıklık Görevi
Çift Çizgi	Yönetme Görevi
Karanlık Beyaz	Hikâye Etme Görevi
Av	Hikâye Etme Görevi
Dünya Bir Gülnida	Hikâye Etme Görevi
Sabah Karanlığı	Hikâye Etme Görevi
Sümbüller Sen Kokar	Hikâye Etme Görevi
Herkes Gibi Safa Bey	Yönetim Görevi-İletişim Görevi
Yatak	Hikâye Etme Görevi-İletişim Görevi
Nihat	İletişim Görevi
Fotoğraf	Eğitcilik Görevi
Veysel'in Kanatları	Hikâye Etme Görevi
Şeytan Uçurtması	Hikâye Etme Görevi

Toptaş'ın Romanları	Anlatıcının Görevleri
Sonsuzluğa Nokta	Hikâye Etme Görevi
Gölgesizler	Tanıklık Görevi
Kayıp Hayaller Kitabı	Hikâye Etme Görevi-Tanıklık Görevi
Bin Hüzünlü Haz	İletişim Görevi
Ben Bir Gürgen Dalıyım	Hikâye Etme Görevi-İletişim Görevi-Eğitcilik Görevi
Uykuların Doğusu	Hikâye Etme Görevi-Tanıklık Görevi-İletişim Görevi
Heba	Hikâye Etme Görevi
Kuşlar Yasına Gider	Hikâye Etme Görevi
Beni Kır Kuyularda	Hikâye Etme Görevi-Eğitcilik Görevi

Tabloda da belirtildiği üzere Toptaş'ın eserlerinde çoğunlukla anlatıcı, “Hikâye Etme Görevi”ni üstlenmiştir. Anlatıcının asıl işlevi olan bu görev, Toptaş'ın özellikle öykülerinde anlatıcının olayları aktarması açısından önemlidir. Toplamda kırk öyküsü ve dokuz romanı bulunan yazarın, otuz üç anlatısında sadece “hikâye etme görevi”nin kullanıldığı, altı anlatısında da “hikâye etme görevi”ne, eğitcilik, tanıklık ve iletişim görevlerinin de dâhil edildiği saptanmıştır. “Hikâye etme görevi”nden sonra ise en çok yedi anlatıyla “İletişim görevi”nin kullanıldığı tespit edilmiştir.

“Anlatı Perspektifi” başlığı altında da Toptaş’ın tüm eserlerindeki odaklanmalar tespit edilmiş ve aşağıdaki şekilde tablo hâline getirilmiştir.

Tablo 9. Toptaş’ın eserlerinde odaklanmalar

Toptaş’ın Öyküleri	Odaklanmalar
1- Bir Gülüşün Kimliği	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
2- Çiğdem Yürekli Reşat	Sıfır Odaklanma
3- Rüştü Adlı Bir Karınca	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
4- İçimdeki Orkestra	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
5- Işığında Gül İzi	Sıfır Odaklanma
6- Boz Atlı Hızır	Sıfır Odaklanma
7- Düş Yorgunu	Sıfır Odaklanma
8- Bu Kent Köyden Küçük	Sıfır Odaklanma
9- Şüpheli Bir Şüphesiz	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
10- Acıya Demir Atmak	Sıfır Odaklanma
11- Yeryüzünde Bir Kerem	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
12- Ah Minik Kuşum	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
13- Ak Saçlı Çılgındılar	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
14- Çağrı	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
15- Kum Fısıltısı	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
16- Bir Dünyanın Akşam Resmi	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
17- Savrulan Etek Balesi	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
18- Yoklar Dağı	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
19- Herkes Hiçbir Yere	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
20- Balkon	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
21- Zaman Kimi Zaman	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
22- Şarap Lekesi	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
23- Gökyüzü Gri	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
24- Org	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
25- Korkuyla Yaralı Dört Keklik	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
26- Ölü Zaman Gezinleri	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
27- Neredesin Gringo?	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
28- Yabu	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
29- Çift Çizgi	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
30- Karanlık Beyaz	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
31- Av	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
32- Dünya Bir Gülnida	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
33- Sabah Karanlığı	Sıfır Odaklanma
34- Sümbüller Sen Kokar	İç Odaklanma-Sıfır Odaklanma
35- Herkes Gibi Safa Bey	Sıfır Odaklanma
36- Yatak	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
37- Nihat	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
38- Fotoğraf	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
39- Veysel’in Kanatları	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
40- Şeytan Uçurtması	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)

Toptaş'ın Romanları	Odaklanmalar
1- Sonsuzluğa Nokta	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
2- Gölgesizler	Sıfır Odaklanma
3- Kayıp Hayaller Kitabı	Sıfır Odaklanma-İç Odaklanma
4- Bin Hüzünlü Haz	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
5- Ben Bir Gürgen Dalıyım	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
6- Uykuların Doğusu	Sıfır Odaklanma-İç Odaklanma
7- Heba	Sıfır Odaklanma
8- Kuşlar Yasına Gider	İç Odaklanma (Sabit Odaklanma)
9- Beni Kör Kuyularda	Sıfır Odaklanma

Tabloda görüldüğü üzere Toptaş'ın eserlerinin çoğunda “iç odaklanma” tespit edilir. Sadece on üç anlatıda sıfır odaklanma hâkimdir. Dış odaklanma ise Toptaş'ın hiçbir eserinde tek başına bulunmaz. Böylelikle incelenen eserlerinin çoğunda anlatıcı ya her şeye hâkim olup sıfır odaklayıcı pozisyonundadır ya da odaklanma hikâyesinin içinde olup ve hikâye kişinin şuuru içinden yapıp iç odaklanma pozisyonundadır.

Zaman, ucu bucağı olmayan, kimsenin önünde duramayacağı, tanım ve tarifi hâlâ tartışılmakta olan bir kavramdır. Metin incelemelerinde de dört ana yapıdan birini oluşturan zaman, kurgunun yaşayabilmesi için bir gereksinim niteliğindedir. Şimdiye kadar pek çok kişi ve disiplin, zamanı kendi bakış açılarına göre incelemişlerdir. Böylelikle zamanı inceleme üzerine de birçok teori üretilmiştir. Bu çalışmada ise üretilen teorilerden anlatı üzerine odaklanılmasının sebebi, Hasan Ali Toptaş'ın birçok eserinde zamanla oynadığı oyunları yakalayabilmektir. Çoğu eserinde olduğu gibi, zamanın, bir var olup bir yok olması okuyucuyu metne bağlar ve anlatıcı okurdan “Bu nasıl oldu?” sorusunun cevabını bulmasını bekler.

Bu çalışmada Genette'in *Anlatının Söylemi* adlı eserinde kullandığı terimlerden yola çıkılarak incelenen eserler zamansal değişimleri, geçişleri, mesafeleri olan çok katmanlı bir yapı oluşturur. Bu sebeple öncelikle anlatı teriminin muğlaklığını gidermek amacıyla Genette'in bir metni öykü, öyküleme ve anlatı olmak üzere ayırdığı üç aşama tespit edildi. Daha sonra anlatının aşamalarına paralel olarak “öykü zamanı”, “anlatı zamanı” ve “öyküleme zamanı” olarak ayrıldı. Anlatı söylem analizinin temelini oluşturan bu üç zaman, “Metinlerdeki Farklı Zamansallıklar” başlığı altında irdelendi ve çeşitli örneklerle öykü zamanı, anlatı zamanı ve öyküleme zamanı tespit edildi. Devamında öykü zamanı ve anlatı zamanı arasındaki ilişkiler “zamansal çarpıtmalar”, “zamansal mesafe” ve “anlatının görünüş kategorisi” tespit

edilerek, öyküdeki zaman analizi daha da detaylandırıldı. Böylece, tespit edilen ipuçlarından ve metindeki göstergelerden yola çıkılarak bu öykülerin söylem planı, kurmaca planı, tahkiye planı ve bildirişim düzeyleri tespit edilmiş oldu. Kısacası metin düzeyinde zaman incelemesine geçmeden önce, metnin temel birimlerini tanımak, metnin birimleri arasındaki ilişkileri ve geçişleri daima göz önünde bulundurmak tespitleri kolaylaştırdı ve anlatıları tek düzelikten kurtararak onlara heyecansallık ve hareketlilik kazandırdı.

Bu tezin çalışma eksenini oluşturan sistematğin sahibi olan Genette, anlatının çözümlenmesi bakımından birçok terim incelemiş ve kendi terminolojisini oluşturmuştur. Dolayısıyla bu sistematik Toptaş'ın eserleri üzerine yerleştirildiğinde de tam oturmuş ve zorlama örnekler verilmekten kaçınılmıştır. Bu çalışmada Hasan Ali Toptaş eserlerinin konu edilmesinin en önemli sebebi, yazarın insanı konu edinmesi, önemsemesi ve bu sayede çok sesliliği yakalamasıdır. Toptaş'ın eserlerindeki kişiler, farklı işlevlerde yer alan normal ve sıradan insanlardır. Bu sebeple birçok toplumsal eleştiri, yazarın eserleri üzerinden yapılabilir. Bu araştırmada yazarın tüm eserlerinin konu edilmesinde amaç ise metinlerin yüzey yapılarındaki ortak noktaları tespit edip derin yapıya ulaşmaktır. Aynı zamanda Toptaş'ın tüm eserlerinin incelenmesi, yazarın edebî seyrindeki üslup, dil ve kurgudaki değişimlerini daha iyi gözlemlemeyi sağlamıştır.

KAYNAKÇA

- Akdeniz, Safiye (2010). “Ömer Seyfettin’in Gizli Mâbed Hikâyesinde Anlatı Zamanı”. <http://www.ege-edebiyat.org/docs/571.pdf>
- Antakyalıoğlu, Zekiye (2013). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Sanat ve Kuram Dizisi Ayrıntı Yayınları.
- Aracı, Emre (2019). “Hasan Ali Toptaş’ın Eserleri Üzerine Bir İnceleme”. Yüksek Lisans Tezi, Kültür Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Aygündüz, Filiz (2005). “Kafka’nın dayısının oğlu”. *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha Yalnız*. (Edt. Mesut Varlık), İstanbul: Everest Yayınları, 2017, s. 66-68.
- Bakhtin Mikhail (2001). *Karnavaladan Romana*. (Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baran, Ethem (2009). “Tamamlanan Metin Eksiktir”. *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha Yalnız*. (Edt. Mesut Varlık), İstanbul: Everest Yayınları, 2017, s. 94-95.
- Barthes, Roland (1988). *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*. (Çev. Mehmet Rıfat-Sema Rıfat), İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Barthes, Roland (2009). *Yazının Sıfır Derecesi Yeni Eleştirel Denemeler*. (Çev. Tahsin Yücel), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Chatman, Seymour (2008). *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* (Çev. Özgür Yaren), Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Cioran, Emil Michel (2013). *Çürümenin Kitabı*. (Çev. Haldun Bayrı), İstanbul: Metis Yayınları.
- Demir, Yavuz (2002). *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât Bir Üst Kurmaca Olarak Müşâhedât*. İstanbul : Dergâh Yayınları.
- Dervişcemaloğlu, Bahar (2016). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Dervişcemaloğlu, Bahar (2019). “Metalepsis Üzerine” *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 66, s. 141-154, Erzurum.
- Dumantepe, Seçil (2018). *Roman ve Öyküde Zaman: Yöntem ve Uygulama*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ecevit, Yıldız (1996). “Roman Yazan Bir Şair”. *Başlarken Yalnızsın Bitirdiğinde Daha Yalnız*. (Edt. Mesut Varlık), İstanbul: Everest Yayınları, 2017, s. 156-165.
- Filizok, Rıza. “Hikâye Etme Düzlemleri”. <http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=484>
- Filizok, Rıza. “Hikâye Etme Bilimi”. <http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=478>
- Filizok, Rıza. “Edebî Eserlerde Bakış Açısı”. <http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=124>
- Forster, Edward Morgan (1985). *Roman Sanatı*. (Çev. Ünal Aytür), İstanbul: Adam Yayınları.
- Genette, Gerard (2011). *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*. (Çev. Ferit Burak Aydar), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Hawthorn, Jeremy (2014). *Roman Analizi*. (Çev. Ufuk Köse, Özge Gümüş, Özcan Bayrak), İstanbul: Kesit Yayınları.
- Jahn, Manfred (2015). *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*. (Çev. Bahar Dervişcemaloğlu), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kale, Özlem (2017). “Anlatıcının Macerası”, *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 6, S. 12, s.41-47, Samsun.
- Korat, Gürsel (2007). “Hasan Ali Toptaş İle”. *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha Yalnız*. (Edt. Mesut Varlık), İstanbul: Everest Yayınları, 2017, s. 69-76.
- Kulamshaveva, Baktygul (2009). “Kurmaca Yazar veya Anlatıcı Kavramlarına Anlatıbilimsel Yaklaşım” *Turkish Studies*, Cilt: 8, S. 4, s. 1764-1783.

- Lukacs, Georg (1975). *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*. (Çev. Cevat Çapan), İstanbul: Payel Yayınları.
- Sağlık, Şaban (2002). “Kurmaca Alemin Kurmaca Sözcüklerinden Romanda Mekan-Tavır” *Hece*, S. 63, s.130-163.
- Sazyek, Esra (2013). “Jung Işığında Heba” *Turkish Studies*, Cilt: 8, S. 8, s. 1097-1125, Ankara.
- Serbes, Emrah (2006). “Kelime Yolculuğu”. *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha Yalnız*. (Edt. Mesut Varlık), İstanbul: Everest Yayınları, 2017, s. 21-26.
- Sözen, Mustafa (2008). “Anlatı Mesafesi-Anlatı Pespektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler”, *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 4, S. 8, s. 123–145.
- Ricoeur, Paul (2012). *Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*. (Çev. M. Rıfat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Tekin, Mehmet (2009). *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tekin, Zehra (2011). “Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarının Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi”. Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Diyarbakır.
- Tepebaşı, Fatih (2012). *Roman İncelemesine Giriş*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Tokay, Murat (2013). “Yeryüzüne Bir Kafka Yeter, İkinciye Gerek Yok” *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha Yalnız*. (Edt. Mesut Varlık), İstanbul: Everest Yayınları, 2017, s. 109-117.
- Toptaş, Hasan Ali (2015). *Bin Hüzünlü Haz*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toptaş, Hasan Ali (2016a). *Geçmiş Şimdi Gelecek*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, Hasan Ali (2016b). *Ölü Zaman Gezginleri*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, Hasan Ali (2016c). *Sonsuzluğa Nokta*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, Hasan Ali (2016d). *Gölgesizler*. İstanbul: Everest Yayınları.

- Toptaş, Hasan Ali (2016e). *Uykuların Doğusu*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, Hasan Ali (2016f). *Heba*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, Hasan Ali (2017a). *Gecenin Gecesi*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, Hasan Ali (2017b). *Kayıp Hayaller Kitabı*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, Hasan Ali (2018a). *Ben Bir Gürge Dalıyım*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, Hasan Ali (2018b). *Kuşlar Yasına Gider*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, Hasan Ali (2018c). “Hindistan’a Gitmek”, *Harfler ve Notalar*. İstanbul: Everest Yayınları. s. 128-133.
- Toptaş, Hasan Ali (2018c). “Hiçliğin Doruklarında Bir Alacakaranlık Düşünüğü”, *Harfler ve Notalar*. İstanbul: Everest Yayınları. s. 151-156.
- Toptaş, Hasan Ali (2019). *Beni Kör Kuyularda*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Uluşahin, Aslı (2013). “Gaddarlık Doğamızda Var.” *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha Yalnız*. (Edt. Mesut Varlık), İstanbul: Everest Yayınları, 2017, s. 268-270.
- Yeşilyurt, Şamil (2014). *Ahmet Mithat Efendi'nin Romancılığı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Wood, James (2013). *Kurmaca Nasıl İşler*. (Çev. Ekin Bodur), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.