



T. C.

HARRAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN HİKÂYELERİNDE
YAPI VE TEMA

Muhittin BULUT

ŞANLIURFA-2019

Muhittin BULUT
175210013

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN
HİKAYELERİNDE
YAPI ve TEMA

TÜRK DİLİ EDEBİYATI
ANA BİLİM DALI

ŞANLIURFA
2019



T.C

HARRAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN HİKÂYELERİNDE

YAPI VE TEMA

Muhittin BULUT

Danışman:

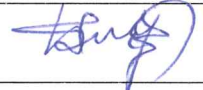
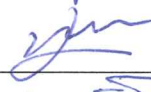
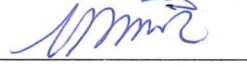
Dr. Öğr. Üyesi Halef NAS

ŞANLIURFA - 2019

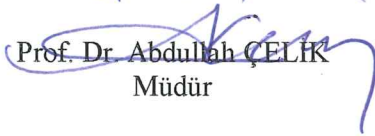
T. C.
HARRAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Enstitünüz Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı 175210013 numaralı Muhittin BULUT'un hazırladığı "Hasan Ali Toptaş'ın Hikâyelerinde Yapı ve Tema" konulu **yüksek lisans** tezi ile ilgili tez savunması, 17/06/ 2019 tarihinde, saat 13:00'te yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABUL (başarılı) olduğuna oybirliği/~~oy~~ ~~çokluğu~~ ile karar verilmiştir.

17/06/2019...

Sınav Jürisi	Unvan, Adı Soyadı	Kanaati	İmzası
Danışman	Dr. Öğr. Üyesi Halef NAS	Kabul	
Üye	Doç. Dr. Levent BİLGİ	Kabul	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SÜMER	Kabul	

Bu tezin Türk Dili Edebiyatı Anabilim Dalında Yapıldığını ve Enstitümüz Kurallarına Göre Düzenlendiğini Onaylarım.

01.07.2019

Prof. Dr. Abdullah ÇELİK
Müdür

Not: a) Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan alıntılar, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunundaki hükümlere tabidir.

b) Tez, HÜBAK'tan Bilimsel Araştırma Projesi mali destek ☐ Almıştır ☒ Almamıştır.



**HARRAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

ORJİNALLİK RAPORU VE BEYAN BELGESİ

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ

Adı-Soyadı	: Muhittin BULUT
Öğrenci Numarası	: 175210013
Enstitü Anabilim Dalı	: Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Programı	: Tezli Yüksek Lisans
Başlık (Türkçe)	: Hasan Ali Toptaş'ın Hikâyelerinde Yapı ve Tema

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yukarıda başlığı belirtilen Hasan Ali Toptaş'ın Hikâyelerinde Yapı ve Tema a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 132 sayfalık kısmına ilişkin, 20/06/2019 tarihinde şahsım/ danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, benzerlik oranı %17'dir.

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar ~~hariç~~/dâhil
- 4- 6 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Yukarıda bilgileri verilen tezli/tezsiz lisansüstü programlarda seminer, dönem projesi, tez vb Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu tarafından kabul edilen lisansüstü orijinallik raporu alınması uygulama esasları ile belirlenen azami benzerlik oranlarını aşmadığını ve bütün bilgilerin, akademik kurallara uygun olarak toplanıp sunulduğunu, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı, blok şeklinde alıntılar yapmadığımı ve tüm alıntıların bilimsel atıf kuralları çerçevesinde kaynağını gösterdiğimi, Yükseköğretim kurulu bilimsel araştırma ve yayın etiği yönergesi ile Harran Üniversitesi bilimsel araştırma ve yayın etiği yönergesinin 8. maddesinde yer alan etik ihlallerden her hangi birisinin yer almadığını, etik ihlal tespiti halinde, Enstitü yönetim kurulunca, diplomamın iptal edilmesini kabul ediyorum.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

20/06/2019
Hazırlayan Öğrencinin
İmzası

Yukarıda yer alan raporun ve beyanın doğruluğunu onaylarım. 20/06/2019

Dr. Öğr. Üyesi Halef NAS

ÖZET

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN HİKÂYELERİNDE YAPI VE TEMA

BULUT, Muhittin

Yüksek Lisans Tezi

Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Halef NAS

Mayıs, 2019, 126 sayfa

Bu çalışmamızda Hasan Ali Toptaş'ın *Ölü Zaman Gezginleri*, *Geçmiş Şimdi Gelecek* ve *Gecenin Gecesi* adlı hikaye kitaplarında yer alan öykülerini yapı, tema, iç ve dış unsarlar olarak ele almaya ve yine hikayeleri anlatıcı, bakış açısı, vaka – olay örgüsü, kişiler, zaman, mekan, dil ve üslup başlıkları altında analiz edip yapısal açıdan irdelemeye çalıştık.

İncelemeye çalıştığımız hikayelerde Toptaş'ın değinmiş olduğu bireyin çıkmazları, yalnızlığı, zaman ve mekan üstü davranışları bize yol gösterici olmuş ve yazarın oluşturduğu hikaye dünyasına da adım atmamızı sağlamıştır. Hikayelerinde öne çıkan yalnızlık, evlilik, memuriyet, çocukluk, cinsellik, karmaşa ve bunalım gibi temalar üzerinden hikayelerini analiz ederken kullandığı anlatım tekniklerini de incelemeye çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Hasan Ali Toptaş, Hikâye, Yapı, Tema, İnsan.

ABSTRACT

STRUCTURE AND THEME IN HASAN ALI TOPTAŞ STORIES

BULUT, Muhittin

Master's Thesis

Department of Turkish Language and Literature

Advisor: Asst. Prof. Dr. Halef NAS

May, 2019, 126 pages

In this study, we aim to examine structure, theme, internal and external elements of the stories in Hasan Ali Toptaş books titled Ölü Zaman Gezginleri, Geçmiş Şimdi Gelecek and Gecenin Gecesi. In addition, we also propose to analyse these stories' structure within the frameworks of narrator, point of view, plot, characters, setting, language and discourse.

Individuals' aporia, loneliness, timeless and non-spatial attitudes, which Toptaş referred to in the stories we have examined, have guided us to step into the world that the author has created in his stories. Therefore, while analysing the themes that become prominent in his stories such as loneliness, marriage, office service, childhood, sexuality, chaos and depression; we also try to examine the narrative techniques that the author has employed.

Keywords: Hasan Ali Toptaş, Story, Structure, Theme, Human.

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN HİKÂYELERİNDE YAPI VE TEMA

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	II
ORJİNALLİK RAPORU VE BEYAN BELGESİ	III
ÖZET	IV
ABSTRACT	V
İÇİNDEKİLER	VI
KISALTMALAR	VII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN HAYATI VE HİKÂYECİLİĞİ

1.1.HAYATI	5
1.2.EDEBİ KİŞİLİĞİ VE HİKAYECİLİĞİ	10

İKİNCİ BÖLÜM

HİKÂYELERİNDE ÖNE ÇIKAN TEMALAR

2.1. YALNIZLIK	24
2.2. SESSİZLİK	28
2.3. HAYAL – HAKİKAT	32
2.4. MEMURİYET	38
2.5. ANNE – BABA VE ÇOCUKLUK	42
2.6. EVLİLİK	47
2.7. CİNSELLİK	51
2.8. BUNALIM VE KARMAŞA	54

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HİKAYELERİN YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

3.1. İÇ UNSURLAR	60
3.1.1. Anlatıcı ve Bakış Açısı	60
3.1.2. Vaka – Olay Örgüsü	70
3.1.3. Kişiler	78
3.1.3.1. Karakter	81
3.1.3.2. Tip	84
3.1.4. Zaman	89
3.1.4.1. Belirsiz (Masalsı) Zaman	94
3.1.4.2. Belirlenemez Zaman	96
3.1.4.3. Döngüsel Zaman	98
3.1.5. Mekan	101
3.1.5.1. Gerçek Mekanlar	102
3.1.5.1. Hayali (Kurmaca) Mekanlar	104
3.1.6. Dil ve Üslup	106
3.2. ANLATIM TEKNİKLERİ	110
3.2.1. Anlatma ve Gösterme Tekniği	110
3.2.2. Özetleme Tekniği	112
3.2.3. Geriye Dönüş Tekniği	113
3.2.4. Otobiyografi Tekniği	115
3.2.5. Diyalog Tekniği	116
3.2.6. İç Monolog Tekniği	118
SONUÇ	121
KAYNAKÇA	124

KISALTMALAR

G Gölgesizler

GG Gecenin Gecesi

GŞG Geçmiş Şimdi Gelecek

SN Sonsuzluğa Nokta

ÖZG Ölü Zaman Gezginleri



GİRİŞ

Hikaye nedir diye bir soruyu ele alıp incelediğimizde şüphesiz ki bir çok tanımla karşı karşıya kalırız. Öyküyü en az kelimeyle tanımladığımızda zaman ve mekanın kişiyle buluşmasından meydana gelen bir alan olarak ifade edebiliriz (Bahtin, 2001, s. 315).

Hikayenin nasıl ve nerede başladığına dair Bates, “yaşam öykülerinden en kaba terimle halkın ‘iyi bir hikaye’ dediği metinlere kadar uzanan kısa öykünün geçmişi inanılmaz uzundur. İnsanoğlunun yaratılış öyküsündeki Habil ve Kabil birer kısa öykü kahramanıdır” (Bates, 2013, s. 7). diyerek bu şekilde insanoğlunun yaratılış öyküsüne kadar götürür öykünün tarihini. Kısa öykünün tanımına dünya edebiyatından isimlerle devam ettiğimizde, Wells, kısa öyküyü yarım saat içinde okunabilen bir kurmaca metin olarak görürken; Poe, kısa öyküde önceden tasarlanmış tek bir sözcüğü bile kabul etmez. Jack London kısa, öz, canlı ve ilginç olması gerektiğini söyler. Virginia Woolf ise kısa öyküyü karakterlerin sürekli olarak yer değiştirdiği bir sahne olarak tanımlamaya, açıklamaya çalışmıştır (Bates, 2013, s. 10-12).

Yapılan tanımlamalara baktığımız zaman, hikayenin düzyazıyla anlatılan bir kurmaca alanı olduğunu da anlıyoruz (Enginün, 2015, s. 163). Yine hikayenin ne olduğuna dair sorgulamamızda hikayenin, “Görülüp işitilmemiş şeyler yerine, herkes gibi yaşayan, her gün rast gelinen insanları ve olayları anlatan” (Özön, 1985, s. 18). edebi bir yazı çeşidi olarak tanımlandığını görürüz.

Edebiyatımızda hikaye geleneğini destanlara, masallara, menkıbelere kadar götürebiliriz. Özellikle Halk hikayeleri gerek muhteva ve gerekse bazen gerçek bazen kurmaca olma özellikleri itibarıyla hikaye geleneğinin kökenleri olarak görülebilir (Akyüz, 2017, s. 68).

Tanzimat devrinin ilk döneminde Giritli Ali Aziz Efendi’nin *Muhayyelat*’ı ile başlayan hikayeciliğimiz Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi ile devam eder. Ahmet Mithat Efendi’nin hikayecilikte ünü *Kıssadan Hisse* ve *Letaif-i Rivayat* adlı eserleriyle yayılır. Yine bu ilk dönemde Emin Nihat Bey’in *Müsameretname* isimli yedi hikayeden meydana gelen hikaye kitabı kayda değerdir. Modern hikaye anlamında

Samipaşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* isimli hikaye kitabı da realizm ve romantizmin izlerini taşıması bakımından önemlidir (Kolcu, 2010, s. 22).

Bu dönem hikayeciliğinde görülen en önemli mesele dildir. Yer yer halkın anlayacağı dil kullanılsa da, genelde hikayeler yabancı sözcük ve dil kurallarıyla örülmüştür (Kudret, 1977, s. 24). Bu dönem hikayelerinde gözleme dayanan hikayeler basit bir şekilde hikayeleştirilerek genel manada sanat gayesi güdülmemiş ve yazarlar kendilerini gizleme gereği duymadan hikayede aralara girerek topluma mesaj verme güdüsüyle hareket etmişlerdir diyebiliriz.

Servet-i Fünun edebiyatına baktığımızda gerçek manada hikayeciler çıkmaktadır karşımıza. Türk edebiyatında roman ve hikayenin Avrupai ilk örneklerini de bu dönemde buluruz. Bu dönemin roman ve hikayesinin en kusurlu yönü dil ve üslup meselesidir. Sözlüklerden unutulmuş yabancı kelimelerin bulunup Türkçenin yabancılaştırıldığı görülür. (Akyüz, 2017, s. 113). Halid Ziya Uşaklıgil'in *Bir Muhtıra'nın Son Yaprakları*, *Nakil*, *Küçük Fıkralar*, Mehmet Rauf'un, *Kadın İsterse*, *Son Emel*, *Üç Hikaye*, Hüseyin Cahit Yalçın'ın *Hayat-ı Muhayyel*, *Niçin Aldatırlarmış*, Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun *Haristan* ve *Gülistan* isimli hikaye kitapları önemli birer örnektir. Bu dönem hikayeciliğinin en önemli özelliği hikaye yoluyla halka seslenmek yerine, seçkin bir zümrenin hedef alınmasıdır. Bu yüzden de hikayede kullanılan dil tümüyle halk dilinden uzaklaşarak yabancı terkiplerle oluşan bir dile evrilmiş ve hikayede mesajın yerini sanat kaygısı almıştır denilebilir.

Çok kısa bir süre varlığını devam ettirebilen Fecri Ati edebiyatı içinde de iki hikayeci ile karşılaşırız. Cemil Süleyman Alyanakoğlu hikayelerini *Timsal-i Aşk* ve *Ukde* de toplarken; İzzet Melih Devrim de *Sermed* adındaki büyük hikayesi ile tanınır (Akyüz, 2017, s. 161). Bu dönem hikayeciliğinin Servet-i Fünun hikayeciliğinden bir farkı yoktur. Hikaye ve romanlarında dil ve anlatım yönünden taklitten öteye geçilememiştir (Kudret, 1977, s. 355). Bu dönem hikayesinde de dil ve anlatım ağıdalı olup yabancı kelime ve tamlamalar kullanılmış, aydın ve seçkin bir kitleye yönelik sanatsal eserler verilmiştir diyebiliriz.

Milli edebiyat dönemine geldiğimizde devrin sosyal ve siyasal olaylarına eserlerinde yer veren sanatçıların yer aldığı bu dönem, dil ve üslup açısından da yenilikçi bir dönemdir. Roman ve hikayelerde halkın anlayacağı bir dilin hakim

olduğu görülür. Eserlerde son derece sade ve yalın bir Türkçe kullanılır. Halide Edip Adivar'ın *Harab Mabedler*, *Dağa Çıkan Kurt*, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Bir Serencam*, *Rahmet*, Refik Halit Karay'ın *Memleket Hikayeleri*, *Gurbet Hikayeleri*, Aka Gündüz'ün, *Türkün Kitabı*, Reşat Nuri Güntekin'in *Tanrı Misafir*, *Sönmüş Yıldızlar* ve Ömer Seyfettin'in *Efruz Bey*, *Gizli Mabed*, *Yüksek Ökçeler*, *Yalnız Efe* gibi hikaye kitapları bizlere bu dönem hakkında bilgi veren önemli örneklerdir.

Hikayeyi Cumhuriyetten sonraki dönemde ele alıp incelediğimizde, ülkenin sosyal ve siyasal yapısına bağlı olarak toplumcu gerçekçilik, bireycilik, milli konular ve de modernleşmenin etkisi açıkça görülür diyebiliriz.

Cumhuriyetten sonraki ilk dönemde, başlangıçtan itibaren hikayede esas olan Maupassant tarzı vak'a öyküsüydü. Ömer Seyfettin, Yakup Kadri, Reşat Nuri ve Refik Halit gibi isimler bu tarzda öyküyü devam ettirdiler. Daha sonraki dönemde bu tarz vaka öyküsünün yerine Çehov tarzı durum öyküsüne Memduh Şevket ve Sait Faik gibi isimlerle geçiş yapıldı.

Cumhuriyet sonrası öykücülüğün gelişimi yolunda toplumcu gerçekçilik de ayrı bir yer ve öneme sahiptir. Toplumun yaşadığı sorunları, çıkmazları, katı kuralları hikayede esas olay haline getiren toplumcu gerçekçiler arasında Sadri Ertem, Reşat Enis Aygen, Sabahattin Ali, Kemal Tahir, Fakir Baykurt, Abbas Sayar ve Talip Apaydın gibi isimleri sayabiliriz.

II. Dünya Savaşıyla birlikte 1945 – 1960 arası Türk Edebiyatında öykü bir kırılma yaşamış ve ayrı bir noktaya gelerek savaşın toplum ve insan üzerindeki etkileri çerçevesinde yeni bir boyut kazanmıştır. Bu konuları içeren öykücülerimiz arasında da Kemal Bilbaşar, Samim Kocagöz, Orhan Kemal, Haldun Taner, Vüs'at O. Bener, Oğuz Atay gibi isimler öne çıkmaktadır.

Türk öykücülüğünde 1960 sonrası dönem daha bir çeşitlilik arz etmektedir. II. Dünya Savaşı sonrası toplumda ve bireyde gelişen fikir ve düşünce yelpazesi birçok sanatçının doğmasına yol açmıştır. Leyla Erbil, Tomris Uyar, Tahsin Yücel, Ferit Edgü, Nezihe Meriç, Bekir Yıldız, Ayla Kutlu, Füruzan ve Selim İleri gibi yazarlar bu dönem için adı öne çıkan yazarlardandır (Kolcu, 2009, s. 14-16).

Yine bu dönem içinde öyküde modernist eğilimlerin olduğu da görülmektedir. İlk güçlü temsilci olarak gördüğümüz Ahmet Hamdi Tanpınar, Sait Faik Abasıyanık, Haldun Taner, Vüs'at O.Bener, Ferit Edgü, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan ve Mustafa Kutlu'nun hikayelerinde gördüğümüz modernizmin yapı taşlarından olan bireysel bunalım, iletişimsizlik ve hayata tutunamama ilk etapta bu yazarlar vasıtasıyla göze çarpmaktadır. Batı'daki bu varoluşçu eğilimlere bizim modernist yazarlarımız da bigâne kalamamış ve aynı sorunlar etrafında bireyin bunalımı, hayatı sorgulamaları ve rahatsızlıkları öne çıkmıştır (Sağlık, 2014, s. 75).

Modernist eğilimlerin hikaye ve romanda bir sonraki adımı postmodernizm olmuştur. Modernist eğilimli yazarların edebiyata soktuğu düzensizlik içindeki düzen daha bir yerinden edilerek ayrı bir dil, ayrı bir yapı, ayrı bir kurguya kavuşmuştur. Felsefi ve edebi akımlar, ortaya çıkan toplumsal sorunlar bir ölçüde sanatçıların kendi "ben"lerini ortaya çıkarmasına neden olmuştur. Leyla Erbil, Oğuz Atay, Ferit Edgü, Bilge Karasu ve Selim İleri gibi isimler postmodern hikayeciler arasında gösterilmiştir (Lekesiz, 2000, s. 29).

Son dönem edebiyatımızdaki postmodern durum 2000'lerden sonra gelişen Türk hikayeciliğinde daha belirgin bir şekilde hissedilmiş, postmodern hikayeye uygun ilkeler etrafında eserler meydana getirilmiştir. Gerek muhteva ve gerek biçimsel özellikleri barındıran bu hikayeler son dönem edebiyatımızda önemli bir yer işgal etmektedir. Ferit Edgü, Mustafa Kutlu, Murathan Mungan, Murat Gülsoy, Cemil Kavukçu ve Hasan Ali Toptaş gibi isimler öykünün yapı ve içerik açısından geldiği noktayı da bizlere göstermektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN HAYATI VE HİKÂYESİ

1.1. HAYATI

Hasan Ali Toptaş, 1958 yılında Denizli'nin Çal ilçesine bağlı Baklan kasabasında dünyaya gelir. Bu kasaba onun “taşra”sı olarak sonu gelmez bir figür olarak neredeyse tüm eserlerinde de başat rol oynar. Deyim yerindeyse tam bir “taşra bunalımı” yaşar. Taşrada yaşıyor olmanın verdiği sızıları ruhunda duyar ve bunu da kelimelerin dünyasında harmanlamaya çabalar. Öyle ki, bu durumu *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha Da Yalnız* adlı söyleşi kitabında şöyle vurgular: “Benim hayatımın yirmi beş yılı küçük taşra kasabalarında geçti. Oralarda yazmak korkunç bir şey tabii, bir anlamda yalnızlık içi yalnızlık” (Toptaş, 2017, s. 13).

Toptaş'ın uzun yol şoförü olan babası, ev hanımı olan annesi ve taşra hayatı bütün yazın dünyasında vardır. Bilhassa ilk romanı olan *Sonsuzluğa Nokta*'da, daha sonraki romanlarından *Gölgesizler*'de, *Uykuların Doğusu*'nda ve de yer yer bazı hikayelerinde uzaklara giden suskun baba, kendi halinde konuşkan anne ve bu iklimi oluşturan taşra hep derinlemesine hissedilir. Bu eserlerinde hep var olan durumu Toptaş, “Bizim evde gülünmezdi...hep somurtulur ve uzaklara bakılırdı. Benim çocukluğumda babam uzaktaydı çünkü. Yıllar sonra döndü ama bu kez de ne varsa, o bakmaya başladı uzaklara” (Toptaş, 2017, s. 37). şeklinde ifade etmiştir.

Anne ve babasını, yazın dünyasındaki masalsi anlatımının izdüşümü olarak gösteren şu satırlar da yine Toptaş'ın ruhuna sinen alemleri gösterir: “Günlük hayata dair bazı olayları bir masal gibi anlatan annemin Şehrazat'a benzediğini fark ettim. Babamın da sessizliğiyle ve fiziğiyle tıpatıp Beckett'a benzediğini. Dolayısıyla Şehrazat ve Beckett'ın evliliğinden doğan bir çocuğum dedim. Bu cümle Doğu ve Batı kültürünü de işaret ediyor elbette ve ben başka bir şey de demiş oluyorum” (Toptaş, 2017, s. 79).

Bir taşra kasabasında, suskun baba ve hayatı bir masalmış gibi hisseden annenin varlığını bütünüyle içinde duyan Toptaş'ın yazma serüveni, ya da yazı dünyasına sığınma serüveni ilkökul yıllarına dayanır. İlkokul yıllarında başının arkasında bir yara çıkar ve o yaranın olduğu bölgede saç çıkmaz. Başında taşıdığı bu saçsız bölgeyi aynaya benzeten yazar, bu durumun kendisinin yazma serüvenine etkisini de şöyle anlatır: “Başımın arkasında bir yara oluşmuştu. Tedaviden sonra

orada saç çıkmadı. Saç olmayan yer, cep aynası gibi parlıyordu. Kasabadaki çocuklar bu yüzden bana “aynalı” lakabını taktılar. Nasıl aşağılayıcı bir şeydi benim için... Adımın üzerine yapışan etiketi silemiyor, kaçmak istesem kaçamıyordum. İşte, tam o dönemde okumaya başladım ben... Özetle, başlangıçta, kelimeler bir sığınaktı benim için. Kaçılacak ve yaşanacak yerd. Hala da öyle” (Toptaş, 2017, s. 142-143).

Yazar için adeta bir dönüm noktası olan başındaki yara onun hayatının, öykülerinin, romanlarının ruhuna sinen hüznün ve yalnızlığı da birebir anlatır adeta. Bu dönemde kitapların dünyasına dalar ve orada kendine has bir yaşam alanı bulur. Bu dönem zarfında kasabalarına gelen Halil Ahmet Bey’den aldığı *Konuşan Katır* adlı hikâye kitabı da onun edebiyat serüveninde ayrı bir role sahiptir. Kemalettin Tuğcu, Tolstoy, Balzac, Yaşar Kemal, Orhan Kemal gibi yazarları okumaya başlar ve bu okuma süreci onda kalıcı izler bırakır. İlk roman denemesi olan *Tahayyül Çemberi*’ni de bu süreçte yazmaya başlar.

Çal Lisesini bitirdikten sonra Uşak Meslek Yüksek Okuluna giden Hasan Ali Toptaş, dönemin sıkıntılı sağ-sol çatışmaları nedeniyle okulunu yarım bırakarak kasabasına geri dönmek zorunda kalır. Kasabaya döndükten sonra bir müddet dayısının kahvesinde çalışır. *Uykuların Doğusu* romanında da taşra hayatının sıkıcılığı ve tekdüzeliği ile büyükbaba, baba ve dayı karakterine sinen ruh o günlerin birer izdüşümü gibidir.

Askerden döndükten sonra evlenen Toptaş, bu süre zarfında çalışmak zorunda kalır ve bu defa da taksicilik yapmaya başlar. Kısa bir zaman sonra Denizli Defterdarlığı’nın açtığı sınavı kazanır ve veznedar olarak göreve başlar. Kötü bir memuriyet hayatı başlayacaktır. Çünkü sanatçı kişiliğiyle, sanatın ruhunda açtığı dünya ile gerçek hayat uyuşmamaktadır ki, bu durumu şöyle ifade eder: “Sanat, makul insanların işi değildir bana göre... Makul insandan çok iyi memur olur, çok iyi bakkal olur, ne bileyim çok iyi berber, terzi, kuyumcu ya da ayakkabıcı olur” (Toptaş, 2017, s. 104).

Mecburiyetten de olsa memuriyet hayatı devam eder. Bu memuriyet hayatı yazı hayatını daha bir tahrik eder düzeyde olmuş olmalı ki, Toptaş o günleri şöyle anlatır: “Söylemeye gerek yok, berbat bir memuriyetti, gün boyu kirlilik duygusu kat

kat birikiyordu üstümde ve geceleyin kaleme kağıda sarılacağım, kelimelere tutunacağım anı ipe çekiyordum” (Atlı, 2017, s. 4).

Beş yıl boyunca burada çalışmak zorunda kalan Hasan Ali Toptaş, daha sonra Ankara’ya, Sincan Vergi Dairesi icra memurluğu görevine atanır. Uzun süre yaptığı icra memurluğu onun ruhuna, yazarlık hayatına kalıcı ve sarsıcı izler bırakır. “Hayatta yapabileceğim en son iş, geldi beni buldu. Vergisini ödemeyen mükelleflerin evinde, işyerinde haciz işlemi yapıyordum. Gidiyorsunuz, çocuklar çizgi film seyrederken televizyonu kucaklayıp götürüyorsunuz” (Toptaş, 2017, s. 223). diyen Toptaş, yazarlık ve memuriyeti ayrı ruh halleri içinde sürdürmeye devam eder.

Bir türlü sevmediği bu memuriyet hayatından ayrılmak için Kültür Bakanlığı’na bir semt kütüphanesinde çalışmak için başvurur, ancak aldığı yanıt olumsuz olur. Sincan’da memuriyet hayatına devam eden Toptaş, 2005 yılında emekliye ayrılır. 25 yıllık memuriyet hayatını şöyle ifade eder: “Hayatın bana 25 yıllık süreç içinde bir jest yapmasını istedim. Koşulları zorladım. Anadolu’nun herhangi bir yerinde bir kütüphanede memur olarak çalışayım istedim ama olmadı. Beş yıl veznedarlık, dokuz yıl icra memurluğu, kalanı hazine avukatlığında memurluk...Belki istediğim olsaydı beş roman daha yazmazdım ama daha çok okur daha rahat yaşardım” (Toptaş, 2017, s. 68).

Yazıya ve edebiyata daha ortaokul yıllarında başlayan Hasan Ali Toptaş, öykülerini yayımlatmakta da bir takım sıkıntılar yaşar. İlk *Edebiyat 81* isimli dergiye gönderir öykülerini. Öyküler hayat hikayesi ile birlikte yayımlanacakken dergi kapanır. Aynı öyküler bu defa *Dönem* dergisine gönderilir ve bir öyküsü yayımlanır, ama o dergi de o sayıyla birlikte kapanır (Toptaş, 2017, s. 17). *Dönem* dergisinde 1983 yılında ilk yayımlanan öyküsü de “Dili Mühürlü Gelin” olmuştur.

Bir Gülüşün Kimliği isimli ilk öykü kitabını 1987 yılında Ankara’da kendi imkânlarıyla yayımlayan Toptaş, hikâye ile yazarlığa da ilk adımı böylece atmış olur. Ancak yayınevi tarafından dağıtımı yapılmayan kitap okura ulaşmaz ve yazar kendince kitaplarını dağıtır.

Toptaş, Cemil Kavukçu ve İzzet Kılıç ile birlikte *Yazıt* adlı dergiyi 1988’de çıkarmaya ve bu dergiyle birlikte kendi kitaplarını da yayımlamaya başlarlar. İlk olarak Cemil Kavukçu’nun kitabını çıkarırlar. Daha sonra Toptaş, ikinci öykü kitabı olan *Yoklar Fısıltısı*’nı 1990 yılında yayımlar, ancak okur dünyasında yine bir karşılık bulamaz.

Bu sıkıntılı kitap yayımlama sürecinde okur tarafından anlaşılmadığını, bir karşılığının olmadığını düşünür Toptaş ve bu nedenle bir dönem yazmak yerine edebiyatla olan ilişkisini okuyarak devam ettirmiş ve bu durumu şöyle anlatmıştır: “İlk iki hikaye kitabımdan sonra beni anlamıyorlar diye yazmamaya, hayatımı bir edebiyat okuru olarak sürdürmeye karar vermiştim. Elime hakim olamadım, *Yalnızlıklar*’ı yazdım o yaz” (Toptaş, 2017, s. 47).

Kendisine engel olamayarak yazmış olduğu *Yalnızlıklar* adlı bu şiirsel metin Stockholm’de yaşayan yazar arkadaşı Gökhan Uçkan tarafından İsveç’teki Kültür Konseyi’ne sunulur ve basılması için finansal destek bulunmuş olur. *Yalnızlıklar* adıyla 1993 yılında İstanbul’da Kavram Yayınları tarafından basılır.

Üçüncü öykü kitabı olan *Ölü Zaman Gezginleri* adlı dosyası ise 1992 yılında Çankaya Belediyesi ile *Damar* edebiyat dergisinin düzenlediği yarışmada birincilik ödülü alarak yayımlanır.

Yine aynı yıl ilk romanı olan *Sonsuzluğa Nokta* adlı yayımlanmamış eseriyle Kültür Bakanlığı’nın düzenlediği yarışmada mansiyon alır ve Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanır. 1994’te de *Gölgesizler* adlı yayımlanmamış romanıyla Yunus Nadi Roman Ödülü’nü alır. Daha sonra *Gölgesizler* adlı roman, Can Yayınları tarafından 1995’te basılır.

Toptaş’ın, “yazarken, benim en büyük ‘malzeme sandığım’ çocukluğumdu” (Toptaş, 2017, s. 50). dediği *Kayıp Hayaller Kitabı* da 1996’da yine Can Yayınları tarafından basılır. Ercan Dalkılıç bir söyleşide, “Bana kalırsa, edebiyatımızda taşranın ruhsal analizini *Kayıp Hayaller Kitabı* kadar iyi çizebilen ikinci bir roman daha bulmak çok zor. Yusuf Atılgan’da, Kafka’da, Joyce’da, Beckett’da olduğu gibi, Toptaş’ın dilinde de alttan alta sezilen, hissedilen bir ağır ‘taşra bunaltısı’ mevcut” (Toptaş, 2017, s. 288). dediği bu roman Toptaş’ın yazın dünyasına ayrı bir aşama olarak geçer.

1997’de, *Ben Bir Gürge Dalıym* adlı çocuk romanının basımı Damar Yayınları tarafından yapılır. Üç, dört sayfalık bir öykü iken bir arkadaşının ısrarı üzerine o öyküyü yeniden yazarak bugünkü haline getirdiğini söyler Toptaş (Toptaş, 2017, s. 263).

Bin Hüzünlü Haz adlı romanı Adam Yayınları tarafından 1998’de yayımlanır ve ardından 1999 yılında Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü’ne layık görülür. Yine Toptaş bu romanıyla 2000 yılında, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi öğrencileri tarafından Yılın En İyi Roman ödülünün de sahibi olur. Üniversite öğrencilerinden aldığı bu ödülü çok önemser yazar. Çünkü bu romanı yayımlatabilmek için birçok yayınevine başvurmuş ve aldığı cevaplardan kötü yazdığını düşünmeye başlamıştır. Ki bu durumu da şöyle anlatır: “Ödül törenine davet edildiğimde, bir yanlışlık olduğunu düşünmüş ve inanmamıştım” (Toptaş, 2017, s. 18).

Uykuların Doğusu adlı romanı ise 2005 Orhan Kemal Roman Armağanına değer görülen Hasan Ali Toptaş, 2013’te yayımlanan *Heba* adlı romanıyla da 2013 Sedat Simavi Ödülünü alır.

Toptaş, edebiyat ve hayata dair yazmış olduğu denemelerini *Harfler ve Notalar* adlı kitabında toplar ve 2007 yılında yayımlar.

Toptaş ile yapılan söyleşiler, *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* adıyla 2014 yılında kitaplaşır. Daha önce çeşitli dergilerde yayımlanan ancak *Ölü Zaman Gezginleri*’ne dahil olmayan öyküleri ile *Bir Gülüşün Kimliği* ve *Yoklar Fısıltısı*’nda yer alan öyküleri, *Geçmiş Şimdi Gelecek* adı altında 2016’da Everest Yayınları tarafından bir araya getirilir. Aynı yıl içinde Everest Yayınları’nca yazarın yazdığı son roman olan *Kuşlar Yasına Gider* basılır.

2017 yılında da, “Ne zaman olur ve gerçekleşir mi bilemiyorum ama belki gelecekte, ‘Yatak’ öyküsünün de yer alacağı bir öykü kitabı yayımlayabilirim” (Toptaş, 2017, s. 97). dediği *Gecenin Gecesi* adlı öykü kitabı Everest Yayınları’ndan yayımlanır. Toptaş’ın kitapları bu zaman zarfında ABD, İngiltere, Almanya, Fransa, İtalya, Hollanda, Finlandiya, İsveç ve Güney Kore’de yayımlanmıştır.

1.2. EDEBİ KİŞİLİĞİ VE HİKAYECİLİĞİ

Son dönem postmodern yazarlar arasında gösterilen ve Yıldız Ecevit'in, bu son dönem edebiyatçıları içinde "postmodern bir modernist" olarak gördüğü ve Dünya edebiyatından kıyasla "Türk edebiyatında bir Kafka'dır o" (Ecevit, 2016, s. 171) diye nitelediği Hasan Ali Toptaş'ın yazarlığı edebiyat dünyamızda önemli bir yer işgal eder.

Gerek kullandığı dil ve üslup, gerek anlatılarının genel havasına hakim olan masalımsı tat, gerek eserlerinde hayat bulan üstkurmacayla karışık kurgusal yapı ve de gerek kendi tarzını oluşturmak adına eserlerini kaleme alırken göstermiş olduğu çaba onu son dönem yazarları arasında ayrı bir konuma çıkarmıştır.

Henüz ortaokul yıllarında yazı dünyasının içine giren ve de "Bayram Şekeri" isimli öyküsünü 1975 yılında *Denizli Gazetesi*'nde yayımlayan Toptaş; küçükken kasabaya gelen postaneden emekli uzun boylu Halil Ahmet adında bir adamın emekli maaşını harcayacağı yerde çocukların okumaları için hikâye kitapları vermesinden çok etkilenir (Atlı, 2017, s. 3). Bu adamın "her defasında kolumuzdan tutarak, yerdeki kitapları gösterirdi bize. Sadece göstermekle kalmazdı hatta, gevrek bir sesle, 'kitap da alın çocuklar, kitap da alın' derdi" (Toptaş, 2017, s. 33). sözünü unutamadığını ve bu adamı bir "Edebiyat Tanrısı" olarak gördüğünü böylece aktarır Toptaş.

İlk okuduğu kitabın *Konuşan Katır* isimli bir kitap olduğunu ve bu kitabın hayal dünyasına katkısını da unutamaz. Okuduğu o hikaye kitabından dünyanın kasabadan ibaret olmadığını ve bambaşka dünyaların da var olduğunu öğrenir. O kitaptan Kemalettin Tuğcu külliyyatına, oradan Kerime Nadir, Muazzez Tahsin ve başka başka yazarlara yolculuğu böylece başlar (Toptaş, 2017, s. 34). Daha ortaokul sıralarındayken Balzac, Tolstoy, Hemingway, Orhan Kemal, Yaşar Kemal'le tanışır ve onların kitap dünyasına dâhil olur bir nevi.

Henüz ortaokuldayken okumuş olduğu yazarlardan ve kitaplardan etkilenerek roman yazmaya başlar Toptaş. Çocukluğunda sığındığı kelimelerin dünyasından kendine ait yeni bir dünya kurmayı dener. Elbette bu yaşta yazdıkları okuduğu kitapların kendi dünyasındaki izdüşümüdür. O yazma hevesinde olduğu yılları şöyle

anlatır: “Heveslendiğim ilk edebi tür romandır. Orta ikinci sınıftayken roman yazmaya karar verdim... elli altmış sayfa yazdım bu romanı ama, bu bir öykünmeydi. Kime öykünmeydi; o günlerde Orhan Kemal’in *Gurbet Kuşları*’nı okumuştum, ona öykünmeydi” (Toptaş, 2017, s. 205).

Daha sonraki yıllarda “kimi zaman Kafka okurum, kimi zaman Vüs’at O. Bener, Bilge Karasu, Turgut Uyar, Edip Cansever, kimi zaman da Türkçeyle yıkanmak için Yaşar Kemal” (Toptaş, 2017, s. 202). isimlerini sayarak dili alabildiğine özümsemeye çalıştığını söylemektedir.

Toptaş, sürekli olarak edebi kişiliğini geliştirip dönüştürmeye devam ederken, kendini yazı dünyasının ölümsüz isimleriyle çıktığı yolculuklarla da var etmenin derdindedir. Bu yolculuklarda Dünya edebiyatından Cioran, Adorno, Proust, Kundera, Beckett, Borges gibi bir çok önemli isimle buluşur elbet (Toptaş, 2017, s. 147). ve “Bir şekilde benim hala oğlum Kafka” (Toptaş, 2017, s. 12). da Toptaş’ın bu uzun yolculuğunda yol arkadaşı olarak vardır.

Toptaş’ın yazın dünyasında hikaye ayrı bir öneme sahiptir. Edebiyat dünyasına hikaye ile adım atan Toptaş, bu vesile ile yazıyı, yazının ait olduğu dünyayı keşfetmiş olur. Onun edebiyatta kalıcı adımlarının ilki hikayedir denilebilir. Hikayeyle biçimi, özü, ruhu derinlemesine hisseder. Hikayeyle kurguyu ve kurmacayı da başka başka keşfetmenin yollarını arama aracı olarak elinde bulur. Hikâye, Hasan Ali Toptaş’ın yazı hayatında önemli işaretlerin başlangıcıdır aynı zamanda.

Bir Gülüşün Kimliği isimli ilk öykü kitabını 1987 yılında İz Yayınları’ndan çıkaran Hasan Ali Toptaş, Ankara’da 1988’de İzzet Kılıçlı, Tamer K. Bilgin, Gülağ Öz ve Cemil Kavukçu ile birlikte *Yazıt Dergisi*’ni çıkarır.

Bir Gülüşün Kimliği isimli öykü kitabı ile ilgili *Yazıt Dergisi*’nde hikâyelerinin sosyo-ekonomik etkilenmeden kaynaklı dayatmalara inat, yabancılaşma, bireyselleşme, toplumsal duyarsızlık gibi gerçeklikleri okurun önünde tartışmaktan taviz vermediği görülür (Şahin, 2013, s. 36).

İkinci öykü kitabı olan *Yoklar Fısıltısı*’nı da, 1990 yılında, yine arkadaşlarıyla kendi aralarında para toplayıp sırayla çıkardıkları *Yazıt*

Yayınları'nda yayımlar. Hikâye kitaplarını arabanın bagajında eve getirirken ruhuna hakim olan umutsuzluğa hikayelerine herhangi bir tepkinin verilmediği de eklenince bir daha kitap yayımlamamaya karar verir, ama bu kararını uygulayamaz.

Üçüncü öykü kitabı olan *Ölü Zaman Gezgini* ise 1993 yılında Çankaya Belediyesi tarafından yayımlanır.

Toptaş'ın ilk hikâye kitabı ile ilgili postmodern edebiyatın izlerinin görülmediği vurgulanırken, “bir geç modernist, ama postmoderne dönüşmeye de yatkın” (Gümüş, 2010, s. 112). denilerek Toptaş'ın hikayelerinin modern öğeler taşıdığı vurgulanır. Ecevit de, Toptaş'ın eserlerindeki romantik öğeler nedeniyle romantik özelliği ağır basan bir postmodernist (Ecevit, 2016, s. 172). olarak gösterse de; bu doğrultuda Hasan Ali Toptaş'ın modernist yanının ağır bastığını savunur.

Genelde yazarın ilk hikâye kitabı ile ilgili olarak yapılan değerlendirmelerde, anlatının içerik olarak postmodern edebiyat sayılamayacağı vurgulanır ve bu doğrultuda Hasan Ali Toptaş'ın modernist olduğu savunulur. Ancak Hasan Ali Toptaş'ın hikâyelerinin genelinde öne çıkan değişik kurgu, hikâyelerdeki zamansızlık ve mekansızlık vurgusu, üstkurmaca gibi öğeler onun hikâyeciliğinin postmodern yapıda olduğunu gösterir diyebiliriz.

Toptaş'ın hikâyeciliği ile ilgili modern, postmodern ilişkisine dair görüşlerini Şahin şöyle dile getirir: “‘Yoklar Fısıltısı’ ve ‘Ölü Zaman Gezgini’nde Toptaş, postmodern edebiyatın başlıca özelliklerinden üstkurmaca ve çoksesliliği sık kullanır. Toptaş'ın hikâyeleri, kurguları bakımından postmodern edebiyatın özelliğini taşır. Yazarın hikâyeleri en az iki defa okunmalıdır. Klasik hikâyedeki kişi-mekân-zaman sırasını alt üst eden yazarın hikâyeleri durum ve olay hikâyelerinin dışında farklı bir tarzdadır, dikkatli bir okur ister. Hikâyelerin önemli bir diğer özelliği postmodern metinlerde geçen belirsiz zaman ve zamansızlıktır” (Şahin 2013, s. 37).

Toptaş, bu hikaye yazma/yaratma sürecinde hikaye denilen şeyin de kelime kusmak değil, kelime yutmak olduğunu özellikle vurgularken, “Oysa, bazı şeyleri saklamak, anlatma sanatının en eski özelliklerinden biridir...ilk günkü tazelikleriyle bize kadar ulaşan hikayeler, içlerindeki her şeyi bir şeye dayandırıp bolca

açıklamalarda bulunan hikayeler değil, yapılarında karanlık noktalar barındıran hikayelerdir” (Toptaş, 2017, s. 21). diyerek kendi hikaye dünyasının şifrelerini, sınırlarını, olmazsa olmazlarını ifşa etmektedir.

Hikayeye dair kelimeleri alabildiğine dökmeden saklamayı ve yutmayı içeren bu bakışını ve duruşunu *Uykuların Doğusu* romanında da “Dayı” karakterinin ağzından “hikaye anlatırken kelimeleri habire kusmayacaksın Hasanım Ali, birçoğunu yutacak ve kağıdın üzerine de yuttuğun kelimelerin boşluğunu bırakacaksın” (Toptaş, 2018, s. 260). diye söyleterek bizlere duyurur Toptaş.

Bir Gülüşün Kimliği isimli ilk öykü kitabını 1987 yılında kendi imkânlarıyla İz Yayınları’ndan çıkaran Hasan Ali Toptaş, “...istese nefes kesici hikayeler kurabileceğini bilmektedir. Ama o, içinde yaşadığımız çağın kavranılması zor olan karmaşık gerçekliğinin...” (Ecevit, 2016, s. 170) peşinde olduğunu gösteren hikayelerle okurun karşısına çıkmaktadır.

Toptaş’ın ilk öykülerinde zaman, mekan, belirsizlik kadar önemli bir unsur da bireydir. Hikayelerindeki birey konusuna eğilen Şahin şöyle açıklık getirir konuya: “Toptaş’ın öyküsüz metinleri, sayısız çağrışım ve anlam çokluğunu barındıran yapısıyla, başından sonuna, ara öykücükler ve hatta satırarası vurgularında bile ‘insanlığın öyküleri’nden izler taşır... Hangi çizgiden yürünürse yürünsün, neresinden bakılırsa bakılsın, yürünen çizgide de bakılan yerde de ‘insan’ ve onun ‘dramı’ çıkar karşımıza” (Şahin, 2003, s. 44).

Elbette ilk öykülerindeki duruşu, tavrı ve estetik anlayışıyla sonraki zamanlardaki anlatıları arasında farklılıklar vardır. Toptaş eserlerini meydana getirirken yaşadığı değişim ve dönüşümü şöyle ifade ederek “ne anlatmalı” dan, “nasıl anlatmalı”ya geçişini de göz önüne sermiş olur: “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 hikayelerimi ve romanlarımı yazarken, benim için önemli olan biçim ve kurgu oldu” (Toptaş, 2017, s. 159).

Toptaş bir söyleşisinde de belirttiği üzere, okur tarafından anlaşılmama, yayın evlerince beğenilmeme ve sürekli popüler yazarların yazı stilinin örnek gösterilmesi onu yolundan caydırmaz; çünkü, “benim zaman zaman kurduğum bir düş var. Bazen,

öyle bir metin yazayım ki, sonuçta hiçbir şey anlatmamış olayım” (Toptaş, 2017, s. 236). diyerek konuyu açıklık getirir.

Okura göre, ya da popüler kültürün gösterdiği çizgide yazmayacağını da şöyle ifade eder Toptaş: “Okuru hesaba katmak bana göre okura kötülük etmektir. Sadece okura değil, aynı zamanda edebiyata da kötülük etmektir. Yazarken okur bu paragraftan hoşlanır mı, bu cümleye bayılır mı, olayların seyrini şu yana çevirirsem hoşuna gider mi diye sorduğumuz an artık metni okur şekillendirmeye başlar çünkü. Yazar özgürlüğünü kaybeder, özgürlük kaybedilince nasıl yazılabilir bilmiyorum” (Toptaş, 2017, s. 149).

Toptaş, okurun isteği doğrultusunda yazmasının kendi yazma özgürlüğünü kaybetmeyle karşı karşıya kalınacağını bizzat vurgular. Çünkü okura göre yazmak, bir şekle, bir kalıba girmek ve özgürlüğü yitirmektir ona göre. Konuyla ilgili olarak “Okuyana Mektup” isimli bir denemesinde bu korkusunu şöyle dile getirir yine: “Bir yandan da fena halde korkarım tabii. Sana yazmaktan değil, senin için yazmaktan korkarım. Başka bir ifadeyle, senin için yazmakla sana ve edebiyata en büyük kötülüğü edeceğimden korkarım” (Toptaş, 2017, s. 8).

Bu anlaşılmazlık ve beğenilmeme ölçütleri arasında bir daha kitap yayımlamamaya karar verir, ama bu kararını uygulayamaz ve bu durumu şöyle özetler: “Sonuçta insanın yazma arzusunu, yazma tutkusunu ya da (diyelim) yazma hastalığını hiçbir şey yok edemiyor” (Toptaş, 2017, s. 18). diye özetler.

Üçüncü öykü kitabı olan *Ölü Zaman Gezginleri* ise 1992 yılında Çankaya Belediyesi tarafından yayımlanan Toptaş, edebiyat dünyasına yavaş yavaş iz bırakmaktadır artık. Anlatılarında kullandığı dil ve üslup bu üçüncü hikaye kitabında daha belirgin ve daha bir postmodern hava içermektedir.

Toptaş’ın ilk hikaye kitaplarından itibaren göze çarpan bu kurmaca ve üstkurmaca ile örülü kurgu ile şiirsel dil kendiliğinden ön plana çıkarken; bu durum Toptaş’ı yer yer modern ve yer yer postmodern edebiyatın bir bireyi olarak tescillemektedir.

Öykülerindeki derinlikli bu estetik anlayış, genele hakim olan üstkurmaca söylem, anlaşılamamayla karışık beğenilmeme durumu postmodern edebiyatın göze çarpan bir özelliğidir ve bu durum Toptaş'ın anlatılarında apaçık göze çarpar.

Postmodern edebiyatın içeriğine, yani ne olduğuna dair durumu Şaban Sağlık şöyle özetler: “Gerçeklik olgusundaki bu değişme, beraberinde yeni bir ‘estetik’ de getirmiştir. Michael Butor’un da dediği gibi, ‘değişik gerçeklere, değişik anlatı biçimleri denk düştüğü’ için, kurmaca gerçekliğe de ancak postmodern estetik uygun gelmektedir” (Sağlık, 2014, s. 64).

Toptaş'ın, genelde eserlerine hakim olan ve de sezgisel olanı seçip gündelik yaşamın sıkıcılığından dolayı sanata yoğunlaştığı anlara hakim olan o romantik anlatıyı (Ecevit, 2001, s. 172). korumakla birlikte anlatılarında öne çıkan zaman belirsizliği, farklı zaman - mekan tasavvuru, üstkurmaca ile dil ve kurguda belirgin olan anlatım tekniği ve estetik anlayışı dolayısıyla modernle postmodern arasında gidip gelmeleri hep var olagelmıştır zaten.

Zamanı nasıl algıladığına dair bir söyleşide Toptaş, “Zamanı her şeymiş gibi algılıyorum. Katılaşmış, sıvı hale gelmiş, buharlaşmış, şekil kazanmış bir zamanmış gibi. Bütün mekanlar birer zamandır benim gözümde bütün zamanlar da birer mekandır” (Toptaş, 2017, s. 146). diyerek zaman ve mekan kavramının iç içeliğini vurgular.

Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* romanının kahramanından hareketle Jale Parla, “Alaaddin’in postmodernitenin başka bedenlere girerek başkalaşan ve parçalanan yazarını simgelediği neredeyse kesindir. Onu arayan anlatıcıya da bu parçaların peşine düşmek kalır... Zamanda düşsel bir yolculuktan sonra anlatıcının vardığı yer zaman ötesi bir sonsuzlukta yaratıcılığın sıfır noktasıdır” (Parla, 2011, s. 229). diyerek Toptaş'ın postmodern edebiyatın ana öğelerinden olan zaman ve mekan kavramını kullanım tarzını açık eder.

Toptaş, öykülerindeki zaman ve mekan tasavvuru ile ilgili olarak bir söyleşisinde bu durumu kendince şöyle özetler: “Mekanın duyularla kavranabilir bir tanımından uzak durduğumun farkında değilim söz gelimi... Zaman zaman, zaman

kavramını didikliyorsam, bunu hem keyif aldığım, hem de o sıra çalıştığım bir metin için gereklilik olarak gördüğüm için yapıyorum” (Toptaş, 2017, s. 69-71).

Toptaş’ın öykülerindeki zaman kavramıyla bu derinden derine uğraşısını ele alan Parla, durumu, “toprağa, dağa, nehirlere, göllere, derken uzak kasaba ve şehirlere, yollara, sazlıklara, kayalıklara, bulutlara, rüzgarlara dönüşen zaman kah kasvetli bir dağ olarak çıkar karşısına kah yağmur ya da davetkar bir orman” (Parla, 2011, s. 230). olarak görüp Toptaş’ın okura da bu şekilde duyumsattığını söyler.

Toptaş, zamanın ve mekanın duyularla kavranmadığını, ya da kavranabilirlikten uzak olduğunu, zamanın ve mekanın kendisiyle uğraşmayı bir görev bildiğini ifade ederek, yazmış olduğu metnin ait olduğu dünyayı da bize göstermiş olur. Metnin zamanı ve mekanı aştığını, aşması gerektiğini, yer yer cisimleştiğini, yer yer de başkalaştığını şöyle anlatır: “Ben de Cioran gibi, bir hareketin bilincinde olunduğu zaman o hareketin artık yapılamayacağını, ya da yapılsa bile kötü yapılacağını düşünüyorum. Bu nedenle, önceden plan yapmadığım gibi, diyelim mekanı şimdi şu şekilde anlatayım diye bir karar da almıyorum” (Toptaş, 2017, s. 70).

Postmodern edebiyatın kurgusundaki öğelerin ana özelliğini şöyle ifade eder Ecevit: “Görecelik, belirsizlik ve olasılık gibi kavramlarla çizilen yeni gerçekliği kurmaca düzleme taşıyan edebiyat ürünleri, uyumdan çok uyumsuzluğu yansıtırlar; heterojen bir yapıları vardır; onları tek bir anlam çerçevesinde dizginlemek olanaksızdır; her yöne çekilebilen açık yapıtlardır bunlar; çözümlenemezler” (Ecevit, 2016: 175).

Toptaş da belirsizliği, çözümlenememe halini, anlaşılamazlığı bile isteye derinleştirdiğini kendisiyle yapılan söyleşide, “Ben oldum olası kesin olan şeylerden ürkmüşümdür zaten. Kesin olan şey benim gözümde ölüdür çünkü; beyaz da, siyah da bu anlamda ölüdür” (Toptaş, 2017, s. 55). demek suretiyle yazın dünyasında belirsizliğin o muhkem yerini böylece ifade etmektedir.

Hasan Ali Toptaş’ın anlatılarının genelinde, öne çıkan belli başlı bir hikayenin olmayışı, üzerinde uğraşılmış bir biçimsel yapı, kendini hissettiren değişik kurgu, hikâyelerdeki zamansızlık, mekansızlık, uyumsuzluk ve belirsizlik vurgusu ile üstkurmaca gibi öğeler onun

hikâyeciliğinin postmodern yapıda olduğunu gösterebilir bize. Toptaş, hikayeyi kağıdın ötesinde okurun zihninde başlatır ve orada bitirmeyi ister sadece: “Hikaye son bulacaksa kağıt üstünde değil, okurun zihninde son bulmalı aslında. Bende eğilim hem hikaye hakkındaki bu düşüncemden, hem de dünyayı algılayış şeklimden geliyor belki” (Toptaş, 2017, s. 87).

Romanlarında olmadığı gibi hikayelerinde de kesinlik yok gibidir Toptaş’ın. Siyah ve beyaz yok gibidir. Hikayenin zamanı ve mekanı değişken bir yapıdan değişken bir yapıya dönüşen biçimsel kurgunun bir ögesidir. Belirsizlik de kendini tüm anlatılarında üst düzeyde hissettirir.

Mesela *Gölgesizler* romanında baştan sona açığa çıkan o belirsizliklerle yüklü derin boşluğu yüz yüze görüştüğümüzde sorduğum zaman, Toptaş, “evet, bir boşluk, bir derinlik hakim ve de gerek bizde ve gerekse yurt dışında bir çok okur tarafından çok tutuldu romana has bu dil” diye cevaplamıştı beni (Toptaş, Kişisel görüşme, 22.09.2018).

Toptaş’ın eserlerinde görülen okuru içine çektiği boşluk ve belirsizlik, kurgu, kurmaca ve üstkurmacanın esere hakim olması, yazarın yaslandığı edebiyat dünyasının da izlerini gösteriyor bize. Modern ve postmodern edebiyatın özelliğini büyük ölçüde yansıtan Toptaş’ın yazın dünyasındaki yeri ve özgül ağırlığı sürekli tartışılmalı ve de incelemelere konu olmuştur.

Bu konuyla ilgili olarak yapılan bir değerlendirmede, “Hasan Ali Toptaş, romanlarında kimi postmodernist stratejilere başvuruyor olsa da, köklerini modernist estetikte bulan bir yazardır. Gerçekliği, metinleri aracılığıyla modernizmin tanımına koşut olarak tanımlar, okur varsayımını da bu gerçeklik tanımına göre belirler” (Tabanoğlu, 2010, s. 26). denilerek Toptaş’ın esas itibarıyla bir modernist olduğu söylenir.

Oysa Toptaş, konuyla alakalı olarak Şaban Sağlık’ın da ayrıntılı bir şekilde belirttiği üzere postmodern edebiyatın büyük ölçüde dayandığı varoluşçuluk felsefesinin, o doğrultuda yazan yazarların gölgesi altında meydana getirir eserlerini. Toptaş da, postmodernistler de hayatı bir belirsizlik, bir karmaşa,

bir kaos, bir bulanıklık olarak görür ve o şekilde yorumlar. Buradan hareketle postmodern edebiyatın dünyasına dahil olan bir yapının taşıdığı,

- Anlaşılmama sorunu,
- Öykünün kurmaca özelliğinin öne çıkarılması,
- Okurun ayrı bir öneme sahip olması,
- Yabancılaşma sorununu irdelemesi,
- Çeşitliliği barındırması,
- Çoğulculuk, üstkurmaca, metinlerarasılık gibi öğelerin bulunması (Sağlık, 2014, s. 64-71) onun postmodern sayılmasını gerektirir.

Türk öykücülüğünde postmodernizmi inceleyen ve Toptaş'ı da bu durumu tasnif ettiği üç kategoriden birine koyan Sağlık, görüşünü şöyle ifade eder: “Özellikle 1980’lerden sonra eser veren öykücülerimizin çoğu öykülerini, postmodern kavramından ve postmodern felsefeden haberdar bir şekilde yazmışlardır. Postmodern bir bilinç ve duyarlılıkla öykülerini yazan bu yazarlar arasında Murathan Mungan, Hasan Ali Toptaş, Sadık Yalsızuçanlar, Cemil Kavukçu, Murat Gülsoy vs. gibi isimleri sayabiliriz” (Sağlık, 2014, s. 75).

Toptaş'ın hikayelerinde vazgeçilmez ana öğelerden olan belirsizlik, zamansızlık ve karakterlerin başka kimliklerde buluşmasının onun yazın dünyasındaki karşılığını özgürlük kavramıyla denk tutar Parla ve şöyle açıklar bu durumu: “Hasan Ali Toptaş’a göre öyküler olasılık, olasılıklar başkalaşım, başkalaşımın özgürlükle eşanlamlıdır. Bunların hepsi öykülemenin ürperten hazzı ve kışkırtan olanaklarıdır” (Parla, 2011, s. 233).

Buradan hareketle Ecevit'in belirttiği ve 19. Yüzyıl romantiklerinin biçim düzlemindeki en aykırı ana düşüncelerinden biri olarak gördüğü “zamandizinsel anlatımın delinmesi” (Ecevit, 2016, s. 173) Toptaş'ın öykülerinde hayli yoğun bir şekilde kendini duyumsatan en önemli yapı taşlarından biridir ve bu bakımdan; “Toptaş'ın, romantik özelliği ağır basan bir postmodernist olduğunu söyleyebiliriz” (Ecevit, 2016, s. 172) şeklinde de özetlenmiştir.

Toptaş'ın romantik mi, modern mi, postmodern mi olduğu sorusuna verdiği şu cevap da, edebi kişiliğini nereye oturtması gerektiğini önemsemediğini, onun dünyasında önemli olanın yazmak ve kendini daha iyi anlamak olduğunu gösteriyor: “Ben ne olduğumu bilmiyorum ki. Belki de ne olduğumu anlamak için yazıyorum. Bizde postmodernizmin ne olduğunun pek anlaşıldığını da zannetmiyorum” (Toptaş, 2017, s. 221).

Toptaş her ne kadar edebi kişilik olarak nerede bulunduğunu, nereye yakın nereye uzak olduğunu önemsemese de hikaye ve romanlarında kullandığı dil ve üsluptan, yoğun bir şekilde görülen hayal gücünden hareketle durduğu ve yaslandığı felsefi altyapıyı kullanmış olduğu söylemlerle kendini bir noktada ifşa etmektedir denilebilir.

Tabanoğlu ise bunların aksine Toptaş'ın *Uykuların Doğusu* romanında geçen bazı kelimeler üzerinden onun postmodernizmden uzaklaşan tavrını şöyle açıklamıştır: “Toptaş'ın söylemi, gerçekten de anlamı ulaşılamaz bir noktaya konumlayan postmodernist yönelimin aksine, tutunduğu olasılığa ulaşmak için - okurunu da yanına alarak- neredeyse anlatsal her yolu seferber eder. Hayal gücü ve çağrışımların güdümünde varoluşsal bir işlev gören olasılıklar, anlatıların başlı başına sessiz ama güçlü bir sıkıntı ve isyan imgesine dönüşmesine neden olur. Söylem düzeyinde, olasılıklarla ortaya çıkan “belki, sanki, sözgelimi, bilmiyorum, efendime söyleyeyim” gibi ifadelerle güçlendirilen belirsizlik atmosferi ise *Uykuların Doğusu*’nda bir adım daha ileri götürülerek dilbilgisel düzleme de taşınır ve duyulan geçmiş zaman kipi anlatıya egemen olur” (Tabanoğlu, 2010, s. 34-35).

Oysa roman ve öykülerinde kullandığı biçim ve üslup ele alındığında salt bir yargıya varmak pek mümkün görülmemektedir. Zaten kendisiyle yapılan bir söyleşide edebiyat akımlarının hiçbirine tam anlamıyla dahil edilemediğinden bahisle bu bağlamdaki tasnifleri unutarak yazdığını ve başkalarınca yapılan değerlendirmeler olduğunu söyleyerek durumu şöyle ifade eder: “Yazarken insan bunları hiç düşünmüyor. Yani, şu anlayışa göre yazayım düşüncesiyle yola çıkmıyor. Daha doğrusu benim çalışma tarzım böyle. Ben bildiğim şeyleri de unutarak yazıyorum. Böyle olması gerektiğini düşünüyorum. Edebiyat söz konusuysa, bilgi tehlikeli bir şeydir çünkü” (Toptaş, 2017, s. 265).

Toptaş'ı bilindik estetik çizginin dışına çıkaran, eserlerini romantik, modernist, postmodernist öğelerle harmanladığını söyleyen, yazarlık gücünü yüksek bir sesle vurgulayan ve onu geleceğin Türk edebiyatı için kalıcı birkaç yazardan biri olarak gören Ecevit, Toptaş'a dair görüşlerini de şöyle noktalar: “Sıradışı bir yazarla karşı karşıyadır Türk edebiyatı. Hasan Ali Toptaş olağanüstü yetenekte bir dil ve kurgu ustasıdır. Türk edebiyatının en güçlü romantik kalemidir. O geleceğin Türk edebiyatına damgasını vuracak birkaç yazardan biridir. Eğer kendisine yaşama olanağı verilirse, Türk edebiyatı dev bir yazarın gelişmesine tanık olabilir” (Ecevit, 2016, s. 208).

Görüldüğü üzere Hasan Ali Toptaş'ın edebiyat dünyasında işgal ettiği alan ve edebi kişiliği üzerine kaleme alınmış yazıların çoğunda onun üslubunun farklılığı, dil işçiliğinin had safhada oluşu özellikle belirtilir. Gerek ilk dönem hikayelerinde ve gerek romanlarında olsun, belirgin bir şekilde görülen dilin şiirselliği eserlerinde hep varolagelmıştır. Öyle ki, üslubundaki bu dil işçiliği ve şiirselliğe dikkat çekilir sürekli olarak. Ve yine eserlerine hakim olan ve gelenekten beslenen o masalsı dil hep ön plana çıkmakla birlikte; eserlerinin ruhuna sinen bunalım, mutsuzluk, belirsizlik ve karmaşa ile anlatılarına hakim olan biçimsel ve kurgusal yapıyı yer yer romantik, yer yer modern ve de yer yer postmodern kılacak güce de sahiptir.

Bu doğrultuda Toptaş için, hikayeleri ve romanları özelinde görülen bu edebi kişiliğini kendinden önceki kaynaklardan beslenip onun üstüne kendine ait hayal dünyasını biçim ve kurguyla örülü bir şekilde kullanarak daha yaratıcı bir noktaya getirmiştir diyebiliriz.

İKİNCİ BÖLÜM

HİKÂYELERİNDE ÖNE ÇIKAN TEMALAR

Ortaokul yıllarında hikaye yazarak edebiyat dünyasına adım atan Hasan Ali Toptaş, *Bayram Şekeri* isimli öyküsüyle bu dünyayı bir nevi keşfetmiş ve 1983 yılında *Dönem* dergisinde yayımlanmış ilk öyküsü olan “Dili Mühürlü Gelin” isimli eseriyle de hikaye dünyasına girmiştir.

Toptaş’ın ilk öykülerinde görülen konu etrafında gelişen hikaye ve estetik anlayışla sonraki zamanlardaki anlatıları arasında farklılıklar açıkça görülür. Toptaş da eserlerini meydana getirirken yaşadığı bu değişim ve dönüşümü şöyle 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 hikayelerimi ve romanlarımı yazarken, benim için önemli olan biçim ve kurgu oldu” (Toptaş, 2017, s. 159).

Üçüncü öykü kitabı olan *Ölü Zaman Gezginleri* adlı dosyası ise 1992 yılında Çankaya Belediyesi ile Damar edebiyat dergisinin düzenlediği yarışmada birincilik ödülü alarak yayımlanır. Hikayelerinde kullandığı dil ve üslup açısından ortaya çıkan farklılıklar bu üçüncü hikaye kitabında daha da belirgin bir hal almıştır. Toptaş’ın konuyu aşan bu hikaye dünyası kullandığı dil ve üslupla birlikte ele alındığında daha bir postmodern hava içerdiği de görülmektedir.

Daha sonra uzun yıllar hikaye kitabı yayımlamayan Toptaş, 2017 yılında da, “Ne zaman olur ve gerçekleşir mi bilemiyorum ama belki gelecekte, ‘Yatak’ öyküsünün de yer alacağı bir öykü kitabı yayımlayabilirim” (Toptaş, 2017, s. 97). dediği *Gecenin Gecesi* adlı öykü kitabını yayımlar. Buradaki öyküler yayımlanan öykü kitaplarından sonra çeşitli dergiler için yazmış olduğu öyküleri içermekte ve yazarın öykü ile irtibatının devam ettiğini göstermesi açısından önemli görülmektedir.

Hasan Ali Toptaş’ın hikayelerinde öne çıkan unsurları ele aldığımızda açıkça görülen ana başlık, hikayelerinin birçoğunda belli başlı bir olayın, bir konunun

hikaye edilmeyişi ve hikayelerine konu olan hayatın da gerçek hayattan kaçış olduğudur.

Toptaş'ın hikayelerinde göze çarpan diğer unsurlara baktığımızda; metin üzerinde belirgin olan biçimsel yapı, öyküde kendini hissettiren değişik kurgu, hikayeye hakim olan zamansızlık, mekansızlık, uyumsuzluk ve belirsizlik vurgusu ile bunun yanında Toptaş'ın hikayelerinde olmazsa olmaz düzeyde sivrilen kurmaca/üstkurmaca gibi öğeler, diğer unsurlar olarak öne çıkabilmektedir.

Toptaş'ın ilk hikaye kitaplarında da görülen hikayeyi konunun dışına çıkarma isteği olarak göreceğimiz kurmaca, üstkurmaca ve estetik kurgu ile birlikte gittikçe kendini belli eden şiirsel dil, sonraki yıllarda yayımlanan hikayelerinde daha bir ön plana çıkmaktadır. Toptaş, neyi anlatmaktan çok nasıl anlatması gerektiği üzerine düşünerek biçim ve kurguyu bu şekilde düzenleyip ele almaktadır.

Toptaş'ın hikayelerinin bir çoğunda görülen ve okuru içine çeken derin boşluk ve belirsizlik de her daim hissedilmekte ve başat rol oynamaktadır. Çünkü Toptaş, hikayelerini okura basit ve hazır bir metin olarak değil, girift ve çok yönlü okumaya müsait bir metin olarak sunmuş ve okurun metnindeki anlam derinliğine ulaşmasını, bu uğurda çaba göstermesini istemiştir de diyebiliriz. Moran, Bilge Karasu'nun *Kılavuz* romanı için okurun üstlenmesi gereken etkin tutumu şöyle ifade etmektedir: “Anlamı okura hazırlop sunulmuş metinlerden değil. Belirsizlikleri, anlamı karanlık bırakılmış diyalogları, avucumuzdan kayıp giden karakterleri okuru edilgen tutumdan çıkarıp metni anlamlandırmaya zorlar. Okur, yazarın edinimine katılacak ve boşlukları kendince dolduracak olduğuna göre, metin çeşitli okurlar tarafından çeşitli biçimde okunacak ve farklı şekilde yorumlanacak demektir” (Moran, 1994, s. 132-133).

Moran'ın yukarıdaki ifadelerinden hareketle Toptaş'ın hikayeleri de okuru sürekli şaşırtan bir kurgu, bir üstkurmaca ihtiva ettiğinden ve de çok yönlü okumaya müsait olduğundan onun da hikaye dünyası farklı şekillerde farklı yorumlara açıktır ve okur etkin bir durumdadır, diyebiliriz.

Toptaş'ın hikayelerinde belirgin bir şekilde kendini duyumsatan kişilerde ve konuda ortaya çıkan bu belirsizlik, bu gerçek hayattan kaçış ile genel manada hikayeye hükmeden zamansızlık onun hikaye dünyasının farkını ortaya

çıkarmaktadır. Anlatılarında öne çıkan öykü karakterlerinin başka kimliklerde buluşması, bunalım ve karmaşanın içinde yoğrulması ile hayal-hakikat arasında gidip gelmeleri Toptaş'ın yazın dünyasındaki karşılığını da ele vermektedir denilebilir. Çünkü hikayelerinde kullandığı dil, ele aldığı konuları hikaye etme biçimi ve de belli başlı öğelerin mevcudiyeti bir noktada Toptaş'ın öykücülüğünü de ortaya koymaktadır. Türk öykücülüğünün gelişimini inceleyen ve bu doğrultuda tasnifler yapan Şaban Sağlık, Toptaş'ı da tasnif ettiği üç kategoriden birine koymuş ve buna dair görüşünü şöyle ifade etmiştir: “Özellikle 1980’lerden sonra eser veren öykücülerimizin çoğu öykülerini, postmodern kavramından ve postmodern felsefeden haberdar bir şekilde yazmışlardır. Postmodern bir bilinç ve duyarlılıkla öykülerini yazan bu yazarlar arasında Murathan Mungan, Hasan Ali Toptaş, Sadık Yalsızuçanlar, Cemil Kavukçu, Murat Gülsoy vs. gibi isimleri sayabiliriz” (Sağlık, 2014, s. 75).

Genel olarak varoluşçuluk felsefesine dayanan postmodern edebiyatın yaygın olarak kullanmış olduğu hayatı belirsizlik, bunalım, karmaşa, kaos sarmalında ele alma ve bir bulanıklık, bir grilik olarak yorumlama, kişiler ve karakterler üzerinde yalnızlık, gerçek hayattan kaçış, yabancılaşma ve bunalımı had safhada yansıtmaya eğilimi sürekli öne çıkmaktadır. Bu durum Moran'ın da belirttiği üzere postmodern edebiyatın ortak bir özelliği olarak öne çıkan gerçeklikten kaçıştır: “Postmodern diye adlandırılan dönemde gerçeklik anlayışı ikinci bir kez sarsıldı. Postmodern yazarlar gerçekliğe daha da köktenci bir şüpheyile bakıyor...” (Moran, 1994, s. 54-55). demek suretiyle Moran, bu akıma kapılan yazarların en bariz özelliğini gerçeklikten kaçış ve gerçekliğe şüpheyile yaklaşma olarak ele almaktadır.

Postmodern edebiyat içerisinde değerlendirilen eserlerde görülen anlaşılma sorunu, öykünün kurmaca özelliğinin öne çıkarılması, okurun ayrı bir öneme sahip olması, yabancılaşma sorununu irdelemesi, çoğulculuk, üstkurmaca, metinlerarasılık gibi öğelerin bulunması (Sağlık, 2014, s. 64-71). da bir metnin postmodern olduğunu gösterir denilebilir.

Hasan Ali Toptaş'ın hikayelerinde açık bir şekilde görülen üslup farklılığı, dil işçiliği, konu çeşitliliği, okur tarafından anlaşılammama, bireyin topluma karşı yabancılaşması, hikayelerinin genelinde hissedilen bunalım, mutsuzluk, yalnızlık,

sessizlik, boşluk algısı, hüznün, belirsizlik ve karmaşa ile hikayelerine hükmeder düzeyde olan biçimsel ve kurgusal yapı onu yer yer modern ve genel itibariyle postmodern bir noktaya çekmektedir.

Biz de bu doğrultuda Toptaş'ın hikayelerini tematik açıdan ele almaya çalışarak edebi kişiliğinin şekillenmesinde ilk adım olan bu hikayeleri, yazarın kendinden önceki kaynaklardan beslenip hayal dünyasını da kattığı konuları biçim ve kurguyla beraber daha yaratıcı bir noktaya getirmiş olduğunu söyleyebiliriz. Başlıklar altında ele alacağımız yalnızlık, hayal ve hakikat, sessizlik, anne – baba ve çocukluk, evlilik, bunalım, karmaşa, memuriyet hayatı ve cinsellik gibi temalar yazarın genellikle hikayelerinde değindiği ana öğelerdir diyebiliriz.

2.1. YALNIZLIK

Yalnızlık, son zamanlarda modern dünyanın en önemli işaretlerinden biri olarak çıkar karşımıza. Gerek sosyal hayatın içinde var olan eğitim ve maddiyat kaynaklı sınıf farklılığı, gerek modern hayatın insanı sürüklediği toplumdan uzakta bir yaşam biçimi ve gerek de ekonomik ve teknolojik gelişmelerin getirdiği ayrı bir hayat standardı insanı içinden çıkılamaz bir yalnızlığa sürüklemektedir.

Hergün aynı döngüsel bir hayatı yaşamakta olan insan, hem ruhsal hem de beyinsel bir tükenmişliğin içine girmekte ve de bu durum insanın gittikçe ve her zamankinden daha fazla yalnızlaşmasına sebep olmaktadır.

Akıllı adamı, ızdıraptan ve can sıkıntısından uzakta, sessiz ve sakin bir hayatın içinde yaşama alanı bulan biri olarak tanımlayan Schopenhauer, yalnızlığı seçen insanın büyük bir ruha sahip olduğunu savunur ve şöyle devam eder: “...hatta eğer büyük bir ruha sahipse büsbütün yalnızlığı seçecektir. Çünkü bir insan ne kadar kendi kendisine yeterse, başka insanlara o kadar az gereksinim duyacaktır. Haddizatında başka insanlar da ona o kadar az tahammül edebilecektir” (Schopenhauer, 2012, s. 48).

Sartre de *Bulantı* romanında kahramanın yalnızlık karşısındaki tavrını okura sunarken yalnız ruhların başka insanların düşüncelerini önemsemediğini, onlar gibi düşünmemenin mutsuzluk getirmeyeceğini şöyle anlatmaktadır: “Bu sevinçli, akıllı

uslu insan sesleri arasında yalnızım. Bütün bu adamlar, vakitlerini dertleşmekle, aynı düşüncede olduklarını anlayıp mutluluk duymakla geçiriyorlar. Aynı şeyleri hep birlikte düşünmeye ne kadar da önem veriyorlar” (Sartre, 2015, s. 25).

Bu modern dünyanın içinde var olan ve de giderek yalnızlaşan bireyin hayatı anlamlandırma çabası ve kendi farklılığını ortaya çıkarma isteği ile yalnızlığın birbirini desteklediğini şöyle özetler M.Ruhat Yaşar: “Gerçekten de şehir yaşamının bir sonucu olarak bireysellik ve farklılıkların ön plana çıkması bir yandan yalnızlık algısını pekiştirirken öte yandan bu yalnızlık algısı gerisin geriye dönerek farklılık ve bireysellik duygusunu beslemektedir. İşte zaman zaman işlevsel de olabilen bu farklılık ve bireysellik insanın diğerleriyle paylaşacağı en önemli empatik temel olan yakınlık ve benzerlik ortamlarını azalttığından yalnızlık algısında belirleyicidir. Gerçekten de günümüzün bireyci insanın yalnızlık algısından kurtulabilmesi için kime nasıl yakınlık kurması beklenebilir ki? Bu anlamda modern insanın anlam arayışı ve bireysel farkındalığı ile yalnızlığının birbirlerinden beslendiği düşünülebilir” (Yaşar, 2007, s. 251).

Yalnızlık temasının edebiyat dünyasında da bir karşılığının olması neredeyse kaçınılmaz bir noktaya ulaşmaktadır. Modern ve postmodern edebiyatın ayrılmaz temalarından olan yalnızlık birçok yazarın da en önemli konularından biri olarak çıkar karşımıza. Özellikle son dönem modern ve postmodern edebiyatçılarımızdan Oğuz Atay, Ferit Edgü, Adalet Ağaoğlu, Latife Tekin, Orhan Pamuk, Selim İleri gibi yazarlarımıza baktığımızda yalnızlık teması onlar için en önemli hazinelerden biridir. Yazın dünyalarında yalnızlık bir konudan öte adeta yazarların hayat biçimi olarak ortaya çıkmaktadır.

A. Mümtaz İdil de yalnızlıkla şöyle buluşturur yenilikçi yazarları: “Yenilikçi yazarlara göre insan doğuştan yalnızdır; başka insanlarla ilişki kurmayı beceremez, toplum dışıdır. Yalnızlığın kendilerine veya bir kaç kişiye değil, insanın varoluşunun kaçınılmaz sonucu olarak tüm insanlığa ait olduğunu savunur. Yalnızlıkları doğrudur, ama bu yalnızlık tüm insanlığa maledilebilen bir yalnızlık değil, her toplumda, her dönemde görülebilecek öznel bir yalnızlıktır” (İdil, 1983, s. 77).

Hasan Ali Toptaş’ın hikayelerine baktığımızda da onun birçok hikâyesine

sirayet eden, o hikâyeleri var eden asıl ve en önemli duygunun yalnızlık olduğunu söyleyebiliriz. *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha Da Yalnız* adlı söyleşi kitabında da şöyle vurgular yalnızlığını: “Benim hayatımın yirmi beş yılı küçük taşra kasabalarında geçti. Oralarda yazmak korkunç bir şey tabii, bir anlamda yalnızlık içi yalnızlık... O kasabalarda yaşadığım yalnızlığın şiddeti de belki beni tümüyle harflerin dünyasına itti” (Toptaş, 2017, s. 13).

Zaten genel olarak Toptaş’ın hayatına ve anlatılarına baktığımızda yalnızlığın, yazar için son derece önemli bir tema olduğunu görürüz. İlk iki hikaye kitabından sonra yazmayı bırakmayı düşünmüş ve kendisini tutamayıp yazdığı şiir olmayan ama şiirsel bir dille yazılan metinlerden oluşan *Yalnızlıklar* adlı kitabı da Toptaş’ın yalnızlık temasına gösterdiği önem ve yazı dünyasının ana başlıklarından biri olduğunu işareti olarak görülebilir. Toptaş’ın hayatına da bakacak olursak çocukluğunda başında çıkan yaradan dolayı yaşamış olduğu hastalık onu yalnızlığa itmiş olmakla beraber, bu yalnızlık onun ruhunda da sarsılmaz bir yer işgal etmiştir. Bu yaşadığı hastalığı ve çocukluğunun yalnızlığa açılan kapısını şöyle anlatır yazar: “Başımın arkasında bir yara oluşmuştu. Tedaviden sonra orada saç çıkmadı. Saç olmayan yer, cep aynası gibi parlıyordu. Kasabadaki çocuklar bu yüzden bana “aynalı” lakabını taktılar. Nasıl aşağılayıcı bir şeydi benim için... Adımın üzerine yapışan etiketi silemiyor, kaçmak istesem kaçamıyordum. İşte, tam o dönemde okumaya başladım ben... Özetle, başlangıçta, kelimeler bir sığınaktı benim için. Kaçılacak ve yaşanacak yerd. Hala da öyle” (Toptaş, 2017, s. 142-143).

Yine Toptaş, hikayelerinin birçoğunda çocukluğundan bu yana içselleştirdiği o “yalnızlık içi yalnızlık” temasını öykülerinin derinliklerinde işleyerek okurun dünyasını kendi ruhunun derinliklerine çekmektedir. Bilhassa “Şarap Lekesi”, “Gökyüzü Gri”, “Yabu”, “Çift Çizgi”, “Av”, “Çağrı” isimli hikayelerinde yalnızlık konusunu işlemiş ve bu duygunun ruhlarda yaptığı travmayı okurun dünyasına sunmuştur.

Mesela “Şarap Lekesi” isimli hikayede anlatıcı kahramanın karısının İzmir’e gitmesi üzerine evde kendisiyle yaşadığı sıkıntıyı yalnızlıkla bütünleştirip şöyle dile getirir:

“Üstelik, gerçekliğimi bir başına doğrulayacak ölçüde anlaşılmaz bir sıkıntıya kapılmışım ve kendimle kendim arasında uzanan o kat edilmez boşlukta yapayalnızdım” (ÖZG, 21).

Toptaş’ın askerlik hayatından izler de taşıyan “Yabu” isimli hikayesinde askerliğini yapan iki kahramanın Şanlıurfa’da Suriye sınırına yakın bir yerde Yabu adında yaşlı bir adamın yaşadığı yalnızlık gözler önüne şöyle serilir yine: “Kimsesiz bir ihtiyarmış; her gece dam başında oturur, gözlerini Resulayn’ın ışıklarına diker, sonra da şafak sökene dek sigara içermiş. Sigarası kalmadığında, ya da yıllardır çektiği yalnızlık birdenbire büyüüp boğazına düğümlendiğinde de, birisi yanına gelsin diye ağlamaya başlarmış böyle” (ÖZG, 84).

Yine “Çift Çizgi” isimli hikayede yolculukla yalnızlığı, ayrılıkla kalabalığı harmanlayarak yalnızlığın modern dünyada insanı sürüklediği noktaya işaret eder böylece: “Daha trene binmeden, garda bile başlayabilirdim bu işe; çantamla bedenimi o kanepeden o kanepeye sürükler, yalnızlığımı bekleme salonundaki kalabalığın içinde azaltmaya çalışırken kederli kederli sigara içer... “ (ÖZG, 90).

“Av” isimli hikayede de yalnızlığın geçmişle ilişkisi kurulur bir nevi. Çünkü insanın geçmişidir onu yalnızlığa götüren yolculukta esas olan gerçek Toptaş’a göre (Toptaş, 2017: 13): “Akdeniz’in dalgaları geçmişi kemirdikçe, yalnızlığı artmış adamın” (ÖZG, 107).

“Çağrı” isimli hikayesinde de hikayedeki kahramanın bir bankta kendisiyle baş başa olan yalnız hali dile gelir ve o yalnızlıkla dolu dünyanın içinde kısıp kalan ruhların açmazı okura bire bir şöyle duyumsatılır: “Banka oturmuşum. Gözlerim dalgın. Kendimi dinliyorum aklımca, oysa kendini kendine açıklayamayacak kadar yıpranmış bir beden taşıdığımı, duyularımın körleşe körleşe düz bir çizgiye dönüştüğünü biliyorum” (GŞG, 78).

Yalnızlık genel olarak anlatılarda önemli bir tema olarak karşımıza çıkar. Bilhassa son dönem edebiyatı içinde yalnızlık, modern ve postmodern yazarların etrafında dönüp dolaşarak ruh hallerini yansıttığını düşündükleri ve hasseten önem verdikleri bir konudur. Toptaş da anlatılarında yalnızlık konusunu kendi iç dünyasıyla bütünleştirip olmazsa olmaz bir boyuta taşımakta ve yalnızlığın tüm boyutlarını okura duyumsatmaya çalışmaktadır denilebilir.

2.2.SESSİZLİK

Sessizlik konusu da Toptaş'ın sık sık kullandığı temaların başında gelir diyebiliriz. Bir söyleşide yalnızlık, boşluk, sessizlik kavramlarının Hasan Ali Toptaş ismiyle çok sık anıldığı ve bu kavramlarla kendini yakın bulup bulmadığı sorulduğunda vermiş olduğu cevap konuyu özetler niteliktedir: “Boşlukta yalnızlığım ile birlikte sessizce yazmaya çalışıyorum işte...” (Toptaş, 2017, s. 226).

Sessizlik, aslında Toptaş'ın hikaye ve romanlarının gizli birer ögesidir. Bütün anlatılarının karmaşa, bunalım, belirsizlik, yalnızlık ve uzaklıkları içerisinde kendini inceden inceye hissettiren ince bir çizgidir adeta. Toptaş'ın ruhuna sinen yalnızlığın ayak dibinde varolan bu sessiz sedasız duruş, bu boşluklardan gelen, boşluklara ve uzaklara giden hayata bakışı, çocukluğu, çocukluğunda yaşadığı hastalığı hepsi ayrı ayrı onun sessizliğine katkı sağlamış ve yazarlığının yetkin düzeye gelmesinde sessizlikle bütünleşen yalnızlık Toptaş'ın aşamadığı bir duvar gibi önü sıra yükselmiştir diyebiliriz.

Günümüzde unuttuğumuz bir şey var ki, o da modern dünyanın bu hız devinimleri, bu kaos ve karmaşası arasında kendini kaybedip tüketen insanın durup yavaşlamaya ve kendini dinlemeye, sessizliğini dinlemeye ihtiyacı olduğunu unuttuğu gerçeğidir. Durup baktığımızda hayatın içinde kaybolan ve kaosla karmaşa arasında gidip gelen insanın bu trajik tavrı toplumsal yapının giderek yok olmasının en önemli işaretlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Hem sosyal hayatın içinde var olan bu gerçeklik ve hem de modern hayatın insanı sürüklediği bu toplum içi karmaşa, bu ekonomik ve teknolojik bunalım insanı sessizlik ve sukuneti arar bir noktaya getirip bırakmıştır diyebiliriz.

Toptaş da modern dünyanın bu açmazları karşısında hikaye ve romanlarında sık sık sessizlik temasını işler. Mesela *Sonsuzluğa Nokta* romanında Bedran'ın odanın içinde hareketsiz bir halde yatağa mahkum haliyle sessizliğin sınırlarını zorlamasını şu satırlarla dile getirir: “Kimi zaman, karşı duvarın dibinde üst üste duran sehpaları bile sapsarı görüyordum bu yüzden. Zaten onlar da Van Gogh portresiyle aynı odada bulunmanın kendilerine yüklediği çılgın bir sessizlikle duruyorlar yerlerinde; iç içe geçmiş uzun ve dirsekli bacaklarıyla, ahırdan boşanmaya hazırlanan huysuz atlara benziyorlar” (SN, 23).

Yine bir başka romanı *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda geceye hükmeden gerçeğin suskunluk olduğunu, uzayıp giden karanlığın derinliklerinde neredeyse her şeyin suskunluğa karıştığını ve sonra ortalığı çepçevre saran sessizliğin giderek büyüdüğünü şu şekilde sığdırır satırlara: “O sırada gece uzadıkça uzardı tabii, karanlık derinleşirdi ve uğuldayıp duran rüzgâr susardı dışarıda, köpekler, böcekler ve horozlar susardı... Ağaçlar konuşuyorsa fısıfısı onlarda susardı belki, hatta taşların duruşu, kerpiç duvarların bakışı, sokakların kıvrıla büküle akışı ve kapının üstündeki çingırağın susuşu da susardı” (Toptaş, 2017, s. 159).

Hasan Ali Toptaş'ın bu sessizliği aşırı derecede irdeleyen ve sık sık kullanan tavrının kökenlerine indiğimizde yine bir yaşanmışlıkla karşı karşıya kalırız. Kendi çocukluğunun, çocukluk yıllarında maruz kaldığı tavrın, birarada yaşadığı insanların hal ve hareketleri de onun kişiliği üzerinde baskın bir şekilde görülür. Bu durumu Latife Tekin'le yaptığı söyleşide de şöylece dile getirir: “Gerçekten, hiç mi hiç gülünmezdi; hep somurtulur ve uzaklara bakılırdı. Benim çocukluğumda babam uzaklardaydı çünkü. Yıllar sonra döndü ama bu kez de ne varsa, o bakmaya başladı uzaklara. Çok az konuşurdu. ‘Öyle ya,’ derdi sadece. (...) Belki de yoksulluk bizi öteki kutba atmıştı; susarak, somurtarak, iç çekerek yaşıyorduk onu. Öyle derin somurtmaların içinden çıkıp gelişimin, yazımdaki o ses tonuyla ilgisi vardır herhalde” (Tekin, 2006, s. 32).

Sessizlik, Toptaş'ın hikaye dünyasında da önemli bir yer tutar elbette. Hikayelerinin birçoğunda yine çocukluğundan kalma bu sessizlik gerçeği ile hemhal oluşunun yansımaları okunur. Öykülerinin satırlarında gittikçe artan bir düzeyde kendini duyumsatan sessizlik kavramı yer yer okurun dünyasına da hükmeder düzeydedir. Bilhassa “Şarap Lekesi”, “Ölü Zaman Gezginleri”, “Neredesin Gringo”, “Çift Çizgi”, “Karanlık Beyaz”, “Dünya Bir Gülnida”, “Sabah Karanlığı”, “Sümbüller Sen Kokar”, “Nihat” ve “Fotoğraf” isimli hikayelerinde sessizlik gerçeği ile karşı karşıya kalır okur. Toptaş, hikayelerindeki bu sessizlik ve suskunlukla örülmüş kişileri, karakterleri, eşya, zaman ve mekan okurun iç dünyasında duyumsatarak günümüz dünyasından bir nebze olsun çekip sessizliğin o kendi iç alemine itivermiştir denilebilir.

Mesela “Şarap Lekesi” isimli hikayede okuru çektiği dünya, bir karı-kocanın sessizliğe ihtiyacı olduğu gerçeğini sesten öte bir noktaya yani sessizliğe götürebilme becerisi olarak görür: “Daha önce de demişti belki, ne var ki pek konuşmamıştık onunla, konuşmazdık. En sıkı bağımız sessizlikti, bunu ikimiz de bilirdik; karımın bitip tükenmez dırdırlarına karşı, sürekli açılıp kapanan arsız ve anlamsız ağza inat, sürekli ve kesin bir sessizlik... Sesle iletilebilecek ne kadar duygu varsa, anında sessizliğin diline çeviriyorduk bu yüzden, duruşun diline ya da, bakışın, kıpırdanışın, nefes alıp verişin, irkilişin diline” (ÖZG, 21).

Yine aynı hikayede, “Oysa, ortalıkta kimsecikler yoktu. Bu yüzden, ayakkabılarımı çıkarıp sessizliğin kenarına bıraktıktan sonra bir süre dikildim kapının ardında” (ÖZG, 28). diyerek mekana hakim olan sessizliği vurgular.

“Ölü Zaman Gezginleri” isimli öyküsündeki sessizlikte de havaya, dağa yapışan sessizlikle insana yapışan sessizliği özdeş kılmanın çabası içindedir:

“Bizse susuyorduk.

Havada, belli belirsiz bir kahve kokusu. Aslında, bu koku olmasa, her şey dağa ilk çıkışımızdaki gibi. Gene, her yer sis... Dağ bile dağlığını tek başına yaşıyor neredeyse, görüp işiteni yok; kendini kendi onaylamak zorunda. Biz de, sessizliğimizle gitgide ona benziyoruz sanki; şeyi şeyle tanımladığımız yıllardan kalan sözcükler dilimizin ucunda buruk birer tat şimdi” (ÖZG, 64).

Sessizliğin sesini, suskunluğun uçsuz bucaksız derinliğini, sükunetin ele avuca sığmaz halinin tabiata yansıtılmasını, tabiattan insana geçen suskunluğun bizi nerelere çekip nelerde bıraktığının gizemlerini yine şu satırlarla sunuyor okura Toptaş: “Bardakları yere bırakıp beklemeye başlayacaktık şimdi. Susuyorduk gene, susacaktık; dağ hangi boşluğumuzu dolduruyor, susmak bizi nereden eksiltip nereye biriktiriyor ve bu sis hangi çıplaklığımızı örtüyor, hiç bilemeyecektik. Her şeyi bilmek için erkendi belki, bilmeler yaşamalardan geçerdi ve biz önce yaşayacaktık”(ÖZG, 69-70).

Toptaş, “Neredesin Gringo” isimli hikayesinde de sessizliği, sessizlik gibi bir kuyunun içinden derinleştirerek yeryüzüne sonsuz bir itiraf olarak sunar mesela:

“Bize göre en büyük itiraf, kimi zaman gitgide derinleşen bir sessizlik kuyusunun içinden, yeryüzüne ölü bir sazan gibi bakmaktır” (ÖZG, 75).

“Çift Çizgi” isimli hikayede de sessizliği, “Küçük sarsıntılar, kesik çuflamalarla durdu tren. Dışarıdaki Ege baharından iğde kokuları sızdı kompartımana. Kız sessizdi gene de. Şişmana göre, böylesine derin bir sessizliği ancak büyük gürültülere hazırlanan ruhlar taşıyabilirdi” (ÖZG, 94).

Sessizlik daha çok insana yakışır aslında. Bu yüzden sessizliği de insana bizzat yükler ve büyük ruhların taşıyabileceğine hükmeder Toptaş. Derin sessizlikleri bırakır insandan kente, kentin caddelerine böylece, “Yolcular, arkalarında derin bir sessizlik bırakarak İzmir caddelerine dağılınca, yavaş yavaş kalktım yerimden” (ÖZG, 96).

“Dünya bir Gülnida” isimli öyküde de sessizliği mekana, eşyalara yükler yazar. Sessizliğin gücünü bile bile hem de: “Evin içindeki eşyaların birbirleriyle fısıldaşarak beni sessizce boğmaya çalıştığını, bilmiyormuş gibi biliyorum. Evet, sessizce; çünkü sessizliğin sestten daha güçlü ve daha acımasız olduğunu biliyor bu kahrolası eşyalar!

Şimdi sessizliğimizi emiyorlar. Çünkü, öfkeli bir pişmanlık tanrıçası gibi gezinip durmaktan usandım da, bütün seslerimi içime topladım artık ben” (ÖZG, 114).

“Sabah Karanlığı” nda da, “Evin içinde uçuşup duran sinekler, nedense hiç ortalıkta görünmemişti o gece. Bu yüzden, sessizlik vızıltısız büyümüştü. Hatta, her gün pencerenin önünden gelip geçen elma kamyonları bile, sırf bu sessizliği bozmamak için, çok uzaklardan geçmişlerdi” (ÖZG, 123). diyerek de sessizliğin bozulmayan büyüsunü gözler önüne serir Toptaş ve bu büyüyü de bozmamak için çırpınır durur adeta.

“Sümbüller Sen Kokar” hikayesinde de sessizliği ve suskunluğu insan, hayvan ve bitki paylaştıkça sessizlik çoğalır buradan. Çoğaldıkça kasaba da sessizliğin hüküm sürdüğü alemde küçüldükçe küçülür sanki yazarın gözünde: “Beyaz yeleli bir at, uzun uzun kişniyordu ilk tümcede. Susuyordu sonra. Onunla birlikte insanlar, hayvanlar ve bitkiler de susuyordu. Kasaba, sessizliğin içinde küçüle küçüle tıpkı bir insan ağzı kadar kalıyor ve bu ağız, Burhan ölmüş, diye iç çekiyordu” (ÖZG, 129).

Yine Toptaş uzun bir süreden sonra yayımladığı son hikaye kitabı olan *Gecenin Gecesi*’nde de sessizliğin insan üzerindeki, zaman ve mekan üzerindeki yansımalarını

sunmaya devam eder. Çünkü yazarlık devam ettikçe yalnızlık devam eder, yalnızlık devam ettikçe de sessizlik ve suskunluk devam eder yazarın hayatında.

Mesela son hikaye kitabında yer alan “Nihat” isimli öyküde, “birgün evlerinin avlusunda, asmanın gölgesindeki tahta sandalyede otururken birdenbire kaskatı kesilmiş bu Nihat. O böyle kaskatı kesilince, Nihat’ın suratına benzeyen tuhaf bir sessizlik yayılmış avluya” (GG, 35) diyerek insandaki sessizliği, eve, evin avlusuna döşemiştir yine Toptaş. Sessizliğin olmadığı bir köşe bırakmamacasına hem de.

“Fotoğraf” isimli öyküde de kahramanın çocukluğunu, çocukluğundan çıkışını duyurarak okura hayalle gerçek arası bir sessizliği ifşa eder adeta: “Büyüdüm birden, kapıya yaklaşıp zili çaldım. Bir sessizlik oldu önce, hayali zil sesine benzeyen, uzun bir sessizlik. Sonra ayak sesleri geldi yavaş yavaş ve kapıya yüzü çizgilerle dolu, yaşlı bir adam çıktı” (GG, 47).

Sessizlik ve suskunluk, bir noktada anlatının ruhuna sirayet ederek kahramanların, zamanın ve mekanın durumunu da açıklamış oluyor. Modern anlatının durağan haline uygun olarak işlenen bu tema dolayısıyla son dönem edebiyat eserlerinin ruhu da açığa çıkmış oluyor denilebilir. Toptaş’ın hayatında derin bir şekilde öne çıkan sessiz ve durağan hali anlatılarında da bir tema olarak ortaya çıkarak etkin bir şekilde hissedilir diyebiliriz.

2.3.HAYAL - HAKİKAT

Edebiyatta yazarlar tarafından vazgeçilmez ve tükenmez iki temadan bahseder Jale Parla. Bunlardan birini gerçeklik/yanılsama ikilisi, bir diğerini de akıllılık/delilik ikilisi olarak ifade eder (Parla, s. 222).

Hasan Ali Toptaş’ın da hikaye ve romanlarında sık sık kullandığı temalardan biridir hayal ve hakikat kavramları. Toptaş’ın yazın dünyasına hakim olan fantastik ve masalımsı tadın da bu hayal hakikat kavramlarını sık sık işlemesinde payı vardır diyebiliriz.

Bir söyleşide, eserlerinde düş ile gereçeğin birbirine çok yakın durduğu sorulduğunda, gerçek denilen şeyin düşlerin birer parçası olduğunu vurgulayarak şöyle cevap verir Toptaş: “Metinlerimde gerçek ile düşün birbirine çok yakın durması, kimi zaman içiçe geçmesi ya da birbirine dönüşmesi, (...) bunu tam olarak

açıklayabileceğimi sanmıyorum. Gerçek dediğimiz şeyin, düşlerin sadece küçük bir parçası olduğunu söyleyebilirim belki. Ne de olsa toprağın değil, masalların, destanların ve efsanelerin üstünde oturuyoruz, diyebilirim. Düşle gerçeğin birbirine karıştığı yer, geldiğim dilin de geldiği yerdir, diyebilirim” (Toptaş, 2017, s. 145).

Olayların sürekli kasabada, taşrada geçtiği *Gölgesizler*, *Kayıp Hayaller Kitabı*, *Sonsuzluğa Nokta*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Uykuların Doğusu* gibi romanların, *Yoklar Fısıltısı*, *Bir Gülüşün Kimliği*, *Ölü Zaman Gezginleri*, *Gecenin Gecesi* gibi hikaye kitaplarının konusuna ve diline hakim olan çocukluk, taşra hayatı, masal ve efsaneler Hasan Ali Toptaş’ın hayalinde gerçekleşir ve bu da yazarın dilinde hayal hakikat kavramlarının öne çıktığı bir alan olarak okura sunulmuş olur.

Öyle ki, Toptaş eserlerinin geneline baktığımızda okura sunulan o uçsuz bucaksız alanın, o neredeyse dipsiz kuyunun tümüyle derin bir boşluktan ibaret olduğunu da söyleyebiliriz. Parla’nın da postmodern anlatılar için söylediği “evrensel yorum ya da etkilere yol açabilecek anlam bütünlükleri değil, anlamın sürekli kaybolduğu boşluklar ya da anlam kuyuları” tam da bu olsa gerek. (Parla, s. 172).

Berna Moran da edebiyatımızda 1980’lerden bu yana somut olarak ortaya çıkan olgunun gerçeklikten kaçıp fantastiğe yönelme olduğunu söyleyerek son dönem edebiyatı için bir genellemede bulunur (Moran, 1994, s. 68).

Ecevit’in Toptaş metni için belirttiği üzere, eserlerine hakim olan bu belirsizlik, bu hayal ve hakikat, düş ve gerçek düzleminde ortaya çıkan, “Düş, somut yaşam, iç dünya, farklı zaman katmanları ve coğrafya kesitleri ile üstkurmaca düzlemi aynı anda bir aradadır Toptaş’ın metninde de. Anlatının hüznü ve haz karışıklığından oluşan başlığı, metindeki çoksesli yapının da bir göstergesidir” (Ecevit, 2001, s. 177). demek suretiyle metne hakim olan unsurları ifade etmiş olur bir nevi. Toptaş’ın düş ve gerçek arasında, zaman mekan belirsizlikleri arasında kendine yeni bir dil, yeni bir üslup yarattığını kabul edersek aslında, “Türk yazarlarının çağdaş anlayışlar arasında kendilerine bir yol aradıklarını ve postmoderne yönelen bir çizgiden söz edilebileceğini” (Moran, 1994, s. 105). de söyleyebiliriz.

Toptaş, konu ve kişileri anlatılarının genelinde sık sık başvurduğu bu düş-gerçek, hayal-hakikat, ikileminin içerisinde ele almıştır. Öykülerine derinden derine sirayet eden belirsizlik durumu, kişiler arasındaki çoksesli yapı, kahramanlarda belirgin bir şekilde görülen çoklu benlik, zaman ve mekan arasında görülen geçişgenlik de onun anlatılarının varlık göstergesi ve vazgeçilmezleridir diyebiliriz. Yine bu konu hakkında Mesut Varlık da şöyle ifade eder kendi görüşünü: “Toptaş’ın anlatılarının en önemli özelliği, birinin karşıtı, birbirini tamamlayan değişik özelliklerden ve izleklerden oluşmasıdır. Öyküde keşfedilen ve çözümlenen her öge yeni bir ögenin kapılarını zorlamaktadır. Örneğin, şiirsel özneler yaratıcı öznelere gönderme yaparak yaratıcılık ile şizofreni arasında açıklanması zor bağlantılar kurmaktadır; uzam, şimdiki zamanı boydan boya geçerek, keserek gerçekliği sorgulanır hale getirmektedir. Bu çok katmanlı ve yüzeyli yapının kolayca tüketilmesi olanaksız gibi görünmektedir. Öyküler her okunuşunda oluşturdukları anlamın yeni bir yüzüyle karşımıza çıkmaktadırlar” (Varlık, 2010, s. 256).

Toptaş’ın *Gölgesizler*, *Kayıp Hayaller Kitabı*, *Sonsuzluğa Nokta*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Uykuların Doğusu*, *Yoklar Fısıltısı*, *Bir Gülüşün Kimliği*, *Ölü Zaman Gezginleri* gibi kitaplarının isimleri bile okuru efsanenin, masalın, hayalle hakikatin, düşle gerçeğin sınırlarını zorlamasını ister gibidir. Zaten Alaaddin, Kevser, Dayı, Nihat, Veysel... gibi karakterler de masalla, efsaneyle, hayalle, hakikatle iç içe roman ve hikaye kahramanları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Toptaş’ın hikaye dünyasında önemli bir yer tutan hayal ve hakikat kavramı yazarın yazın dünyasında büyük karşılığı olan masallar ve efsanelerle iç içedir. Hikayelerinin birçoğunda yine bu masal ve efsanenin etkisiyle açığa çıkmıştır yazarın hayal ve hakikat çatışması. Bilhassa “Şarap Lekesi”, “Gökyüzü Gri”, “Org”, “Ölü Zaman Gezginleri”, “Korkuyla Yaralı Dört Keklik”, “Neredesin Gringo”, “Nihat”, “Veysel’in Kanatları” ve “Şeytan Uçurtması” isimli hikayelerinde hayal ve hakikat iç içe geçmiş bir halde okura sunulur. Toptaş, hikayelerindeki bu gerçekliği okurun gözünde hayal ve hakikatle örür ve hikayeleri aşan bir dünyaya dönüştürür.

Mesela “Şarap Lekesi” isimli hikayesindeki bu satırlar hayal ve hakikatin hikaye kahramanı ile onun yanılması ve evcil hayvanı arasında gidip gelir. Öyle ki,

neyin gerçek neyin hayal olduğu bile yer yer gözden kaçır: “Alyoşa’nın kuyruk sallayışıyla bana neler dediğini düşünürken, işte, o gün kendimi birdenbire salonda buldum. Bu öyle hızlı gerçekleşti ki, salonda oluşum salonu hatırlayışından kaynaklanan tatlı bir yanılsama mıydı, yoksa yataktan kalkıp gerçekten oraya mı geçmiştim, hiç bilmiyorum. Bildiğim şu ki, etten kemikten ve bıkkınlıktan ibaret kaskatı bir geçtim” (ÖZG, 21).

Yazar bizatihi okuru hayalin içine çekmekte ve bu hayalle hakikat arasında kahramanın yaşadığı gibi bir yanılsamayla başbaşa kalmaktadır. Kahramanın duyduğu elsiz ayaksız kalma, eşyaların içinde kendini bir eşya gibi görme ve hepsinden öte kendini herşeyin dışında görme gibi bir hayal hakikat çatışmasında varolur. Ve yine hikayenin devamında bu hayalin peşinden sürüklenme devam eder. Hikayenin kahramanları aslında bir varla yok arasındadır:

“Derken, karım da kayboldu.

Ben, salonda, onun kulaklarımda çınlayan iğrenç gülüşüyle birlikte bir süre dikildim. Sonra, gözlerimi karımın kanepede kalan boşluğundan güçlükle ayırdım ve sevgili Alyoşa’mı aramaya başladım. 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. Kapı arkalarına baktım özleyerek, kanepede diplerine, masa altlarına ve odaların, eşiklerine doğru ağan derinliklerine baktım. Alyoşa’nın yokluğu karımın yokluğunu örterek önüm sıra geniş ağızlı bir uçurum gibi yürüyordu o sırada ve ben belki de o uçurumda gezinen bir düşe benziyordum. Ellerim gitgide hafifliyorduyani, ayaklarım hafifliyordu ve kafamdan geçenler tıpkı bir tüy harmanı gibi, inanılmaz bir hızla birbirine karışıyordu.

Evin içinde bir yerlerde, ikimizin de göremediği bir şey vardı sanki, gitgide büyüyerek, belki de kendisini eşyaların görüntüsüne dönüştürerek gizlice bize doğru yaklaşıyordu. Onun ayak seslerini, yuvarlanışını, ya da sürüklenişini işitiyormuşçasına Alyoşa’nın huzursuzluğu da gitgide artıyordu” (ÖZG, 23-25).

Yine “Ölü Zaman Gezginleri” isimli hikayede, hikaye kahramanının kendi kendine bir hayalin, varlık ile yokluk arasında bir yanılsamanın içinde bulunduğunu

ifade eder anlatıdaki bu satırlar:

“Bu sırada ben, yıllar önceki şu an düşündüklerimi geçiriyordum içimden. Gri sakallı bir kayıp herhalde, diyordum kendi kendime; kayıp olduğunu bilmediğimizden, karşımızda bir masal sandığı gibi oturmasına rağmen, onu bulamıyoruz. Dünya hâlâ sisin ötesinde dönüyor ve kaybolmak, yalnızca ortalıkta görünmemek diye yıllar önceki biçimiyle tanımlanıyorsa, birileri aramaya başlamıştı belki onu. Kim bilir, polis kayıtlarına geçiyordur ola ki şu anda adı; uzun sessizliklerle dolu bir telefon görüşmesinde anılıp nemli hıçkırıklarla heceleniyordur; ya da bir kadın, ellerini bir çift güvercin kadar günahsız sayan bir kadın, taşıdığı son kuşkunun karanlığına dikeydi gözlerini onu bulabilmek için. Bulamıyordur tabii” (ÖZG, 66-67).

“Korkuyla Yaralı Dört Keklik” isimli hikayede ise hikaye kahramanı ile şef arasında yaşanan ve yine hayal ile hakikat, varla yok arası bir durumla karşı karşıya kalır okur. Yazar, ölümün nasıl ve nerede vuku bulduğı, kimin kimle hayatta ya da kimin kimle ölü bulunduğuna dair hayal ve yanılsamaları diri tutar:

“Onları orada bırakmak zorundaydık. Şef, bir süre sonra peşimize düşeceklerini düşünüyordu belki, bilmiyorum. Benim bildiğim şu ki, peşimize düşen müşen olmadı. Biz şefle birlikte yürüdük. O önümdeydi, izlerini izlerimle örte örte ben de onu izliyordum.

Çok tepeler aştık sonra, çok dereler geçtik, çok düzlükler yürüdük. Derken, şef şehre yaklaştığımızı söyledi. Birkaç adım önümde, düşe kalka yürüyordu gene burnu kızarmış, gözleri kısılmıştı.

“Şehre yaklaştığımızı nereden anladın şef?” diye sordum ona. Eliyle uzakları gösterdi.

“Yaşlı bekçinin gözlerini görüyorum sanki!” diye bağırdı.

Koşmaya başladı sonra. Ben de koştum peşinden. Bekçinin gözlerini ben de görüyordum çünkü; beyazlığın içinde, iki mavi pusula gibi ışıldıyorlardı.

Taş döşeli alanı geçip merdivenlerin başına geldiğimizde, birden durdu şef. Soluk soluğa kalmıştı.

Yukarıya önce benim çıkmamı emretti. Sevinçle çıktım.

Sahi, şef hâlâ neden gelmedi?” (ÖZG, 59-60).

“Neredesin Gringo” isimli hikayede de kahramanın kendisinin kendinde kaybolduğunun, kendi varlığının yokluğa kavuşmasının bilincine varmanın ve herşeyin gitgide yokolduğunun ve yine bu yok olmanın bir yanılsamadan ibaret olduğunu, yani her yerde ve her şeyde olduğunu söylerken bile yokluğu göstererek okurda hayal ve hakikat çatışmasını yaşatır yazar:

“Kendini yokluyordun belki, hâlâ yaşayıp yaşamadığına şöyle bir göz atıyor, masaya abanan bedenini gördükçe de kendi gözünden biraz daha siliniyordun. Biliyorum, elinden gelse, her şeye karışıp başka gözlerden de silinecektin. Renklerin ardına gizlenmiş bir renk gibi tıpkı. Ama, silinemiyordun ve vardın. Üstelik, hem aynada, hem de masadaydın. İş arkadaşlarının gönlündeydin elindeki kahverengi çantayla. Onlarla birlikte şehrin her köşesine dağılmıştın; çocuğunun geçmişinde ve geleceğindeydin, karının aklındaydın, kardeşlerinin kardeşlik duygularında, bir denizin belleğinde, kendine mektuplar yazan bir adamın hatıralarında, kitapçılarının bilgisayarındaydın. Öyle çoktun ki, yoktun” (ÖZG, 77).

“Nihat” isimli hikayede ise bu hayal – hakikat çatışması hikayenin kahramanının annesiyle olan hikayesini aşarak anlatıcının gözünde hayal içinde hayal olmaya başlamıştır:

“Elindeki değnek tam olarak bir değnek değil de, değneğin hayal edilmiş gibiymiş senin anlayacağın. Koşması da koşmanın hayal edilmiş gibiymiş. Hatta işte bütün bunlar yüzünden, kendisi de bir anne değil, annenin hayal edilmiş gibiymiş artık” (GG, 38).

“Veysel’in Kanatları” nda da kumar masasında hayal hakikat çatışması yaşayan kahramanın gözünde bizi sürükler anlatıcı:

“Veysel kapıdan çıkmış, neredeyse bir keklik edasıyla, sekiyormuş gibi yürüyordu o sırada. Böyle on beş, yirmi adım ilerleyince, ayakları yerden kesildi sonra gözümüzün önünde havalanıp uçmaya başladı. Uçarken, o anda bir oyun icat etmiş de bize onu gösteriyormuş gibi bir o yana, bir bu yana eğilip bükülüyordu üstelik” (GG, 75).

“Şeytan Uçurtması” hikayesinde ise Toptaş, hayalle hakikati hikayenin kahramanı olan bir çocuk üzerinden öyle dokunaklı bir şekilde okurun dünyasına sunuyor ki, okur o an hayalin içinden hakikate ulaşmanın yollarını unutuyor denilebilir:

“Sesime gel, sesime, dedim birkaç defa.

Beni kovalamaya başladı tabii, kapılardan geçtik birlikte, duvarlardan, eşyalardan ve boşluklardan geçtik. Hayalet o sırada daha önce hiç keyiflenmediği kadar keyiflenmişti nedense, hem yalpalayarak koşuyor hem de habire kıkır kıkır gülüyordu.

Odadan salona, salondan balkona geçtik hızla.

Sonra ben bir an annem olduğumu düşündüm, topallığımla” (GG, 86).

Yukarıda alıntıladığımız hikaye pasajlarından da görüleceği üzere Toptaş, birçok hikayesinde hayal ve hakikatle örülü bir kurguyla çıkar okurun karşısına. Çünkü hayata bakış açısında da siyah ve beyaz yerine gri bir havayı tercih ettiğini beyan etmiş ve bu bulanık hayat algısı anlatılarında gerçeklik yerine hayal hakikat arasında gidip gelmelerle öne çıkmıştır diyebiliriz.

2.4.MEMURİYET

Edebiyat dünyasında memuriyet hayatı yaşayan ya da bir ofis ortamında çalışmak zorunda olan yazarlar, bunu sık sık anlatılarında kullanarak öne çıkarmışlardır. Genelde hayatlarına hükmeden, davranışlarını şekillendiren, yer yer sınırlandıran, özgürlüklerini kısıtlayan bir gerçekle yaşamak zorunda kalmışlar ve bu yaşanmışlığı da eserlerine yansıtmışlardır.

Dünya edebiyatında özellikle Kafka eserlerinde bu yaşanmışlığı öne çıkarmış, yaşadığı bu hayatın sıkıcılığını, ruhuna olan etkisini ve insanların ona bakış açısını *Dönüşüm*’de Gregor Samsa olarak bir böceğe dönüşüp ironik bir dille gösterme yolunu seçmiştir: “Günlerim hep dolaşıp durmakla geçiyor. Mağazadaki asıl masa başı işine kıyasla çok daha yıpratıcı. Üstelik benim için bir de tren değiştirme, tren kaçırma, düzensiz ve berbat yemekler yeme, insanlarla asla süreklilik kazanamayan, samimiyetsiz ilişkiler kurma mecburiyeti gibi dertleri de var. Hepsi yerin dibine batsın!” (Kafka, 2010, s. 10).

Dönüşüm romanında yer alan Gregor Samsa'nın her gün aynı düzen ve disiplin kaygısının arkasındaki psikolojik tahlili *Roman Sanatı* isimli kitabında şöyle yapar Milan Kundera: “Bir böcek olarak uyandığında, tek derdi vardır onun: Bu yeni haliyle büroya nasıl zamanında yetişecektir? Kafasında mesleğinin onda alışkanlık haline getirdiği itaat ve disiplinden başka bir şey yoktur: O bir memurdur, görevlidir ve Kafka'nın bütün kişileri de öyledir” (Kundera, 2017, s. 111).

Dünya edebiyatından Kafka'ya benzetilen Toptaş'ın bu benzerliği memurluk yapmaları hasebiyle de özdeşdir. Ecevit'in benzetmesiyle o, “yazmayı yaşamakla özdeşleştiren” Franz Kafka gibidir. Ecevit bu durumu şöyle ifade eder:

“Kafka'nın bir karabasan gibi sırtında taşıdığı iş kazaları sigortasındaki görevi gibi, o da bir süre haciz memurluğu yapar. Kafka'nın ince/kırılgan kimliğiyle görevi gereği, iş kazasında parmakları kopmuş elleri krokilediği gibi, Toptaş da nefret ettiği haciz memuru kimliğiyle çizgi film izleyen çocukların önünden televizyonlarının alınıp götürülmesini izlediğini söyler. (...) gündelik yaşamında oynadığı rollere özgü maskeleri çıkartıp atarak, gece yarısı yazı masasının başında kendisi olan Kafka'nın ağzından çıkmış gibidir” (Ecevit, 2016, s. 170-171).

Kafka'ya benzetilen Toptaş'ın ruh dünyası ve hayalleri bu maruz kaldığı iş hayatıyla hiç mi hiç örtüşmemektedir ve bu durumu bir söyleşisinde şöyle ifade eder: “Sanat, makul insanların işi değildir bana göre... Makul insandan çok iyi memur olur, çok iyi bakkal olur, ne bileyim çok iyi berber, terzi, kuyumcu ya da ayakkabıcı olur” (Toptaş, 2017, s. 104).

Ancak gerek mecburiyetten ve gerek de evlilikle doğan ekonomik zarureten dolayı memuriyet hayatı devam eder. Bu memuriyet hayatı öyle bir düzeyde etkiler ki ruhunu o günleri de şöyle anlatır:

“İcra memurluğundan istifa etmek gibi bir şansım yoktu ne yazık ki. Hayalimde her gün binlerce defa istifa ettim ama gerçekte hiç etmedim, edemedim ve ilençlere, bağırıp çağırmalara ve tehditlere rağmen o memuriyeti yıllarca sürdürdüm. Söylemeye gerek bile yok, berbat bir memuriyetti, gün boyu kirlilik duygusu kat kat birikiyordu üstümde ve geceleyin kaleme kağıda sarılacağım, kelimelere tutunacağım ânı iple çekiyordum. İşte, memuriyetimin benim üzerimde bir etkisi olmuşsa, herhalde böyle bir etkidir” (Varlık, 2011, s. 70).

Memuriyetin yaratıcılığı etkilediğinden, bireyi emir, kural ve talimatlarla dolu bir dünyaya mahkum ettiğinden hareketle, “İnsana dair tek maceranın bir bürodan ötekine gidip gelmekten ibaret olduğu bu itaat, makineleşme ve soyutluk alemine yerleştirmek, destansı şiirin özüne ters gibi görünür” (Kundera, 2017, s. 111). denilerek bir nevi yazarlık ruhunun soyut ve hayalci haliyle, memur ruhunun vasat ve mekanik halindeki tezatlık vurgulanır.

Yazarlık ruhuyla memurluk ruhu çatışan Toptaş da, icra memurluğunda yaşadığı ve ruhunu oldukça tahrip eden bir sahneyi şu satırlarla özetler: “Hayatta yapabileceğim en son iş, geldi beni buldu. Vergisini ödemeyen mükelleflerin evinde, işyerinde haciz işlemi yapıyordum. Gidiyorsunuz, çocuklar çizgi film seyrederken televizyonu kucaklayıp götürüyorsunuz” (Toptaş, 2017, s. 223).

Toptaş’ın yaşadığı bu memuriyet bazı eserlerinde her yönüyle açığa çıkar. *Gölgesizler* romanı bir nevi bu memuriyet hayatının sınırları arasında önemli ölçüde gidip gelmiştir. Romanda köyde kaybolan Güvercin isimli kız uzun aramalar sonunda bulunamayınca, bütün köylü hem bir suçlu hem de son bir çare olarak muhtarın gözüne bakar. Sonuçta muhtar devletin köydeki eli ayağıdır onların gözünde ve de köyde devletle bağı olan kişidir. Burada muhtarın bu bakışlar karşısında söylediği söz çarenin devlete, devlet memuruna bağlı olduğunu vurgular niteliktedir: “Devlete haber vereyim, kayıtlara geçirip asker ve polis marifetiyle arasınlar” (G, 18).

Köy muhtarının devlet daireleriyle ilişkisi, devlet kurumları ve devlet memurları karşısında kendini aciz ve çaresiz görmesi, o statükonun içinde ruhunu yitirmesi ve köye bir türlü dönememesi hep bu yazarın yaşadığı memuriyet hayatının izdüşümleri olarak görülebilir.

Bazı hikayelerinde de bu yaşamaya maruz kaldığı memuriyetin izleri görünür. Özellikle ilk dönem hikayelerinden “Korkuyla Yaralı Dört Keklik”, “Karanlık Beyaz”, “Düş Yorgunu”, “Rüştü Adlı Bir Karınca” ve “Herkes Gibi Safa Bey” isimli hikayelerinde bu yaşamış olduğu memuriyet hayatı otobiyografik bir eser gibi okuyucuda karşılık bulur. Toptaş, bu hikayelerinde neredeyse kendini açığa vurur ve devlet dairesinde yaşamış olduğu o hayatı hikayenin buğulu dünyasından okura sunar.

Mesela “Korkuyla Yaralı Dört Keklik” isimli hikayesinde yaşamış olduğu bu

memuriyet hayatının sıkıcılığını, devlet dairesinin statükocu, asık suratlı, şekilci tavrını “Şef” karakteriyle özdeşleştirip hayalle de örerek şöylece hikayeleştirir:

“Bütün bunlara rağmen, otomobildekiler gerçeği göremediler tabii, şehirden çıkıncaya dek, trafoya gidiyor olmanın rahatlığı içinde arkalarına yaslanıp öylece oturdular. Ben, acayip derecede tedirgindim oysa. Bu yüzden, şef akşam saatlerinde evlerimize dönebileceğimizi söyleyince hiç etkilenmedim. Ama, ötekiler sevindiler buna; şefin sesi şehre kadar gitmiş de karlılarıyla çocuklarına ulaşmış gibi, birdenbire rahatladılar. Hatta, şoför, hemen bir sigara yaktı kan dolaşımında gezinin sevincine yetişebilmek için. Şefin dikiz aynasına yansıyan yüzüyse, Dadaloğlu’ndan bir türkü mırıldanıyordu bu sırada.

Şef, saatine bakıp yüzünü buruşturdu. Telsize sarılıp şehri aradı sonra, belki yüzlerce kez var gücüyle bağırdı ama, kimseden yanıt alamadı. Hepimiz, ister istemez bütün dikkatimizi onun sesine vermiştik ve gitgide, sesin derinliklerinde yatan şefin korkusunu sezmeye başlamıştık. Aslında, ses şefin kendisine de korku veriyordu belki, zorunlu olmasa susacak ve sessizliğin içine saklanacaktı ama, bunu yapamıyordu. O bir şefi ve o anda yüzünde yalnızca kendi ağzını değil, bizim ağızlarımızı da taşıyordu çünkü” (ÖZG, 54-56).

Özellikle “Herkes Gibi Safa Bey” isimli hikayesi tam anlamıyla otobiyografik okumaya elverişli bir şekilde okunabilir. Çünkü hikayedeki anlatıcı devlet memuru Safa Bey’in halini ve tavrını öyle yerinde tespitlerle okura sunar ki, ister istemez Hasan Ali Toptaş’ın da bir memur olduğu bilgisinden kurtulmaz okur. Çünkü bir memurun yaşadığı rutin sıkıntılar, sabahtan akşama çalıştığı dairenin ruhuna yansıdığı sonsuz azap, odaya, masaya, kişilerin yüzüne yapışan o “memur sıkıntısı” ancak bir yaşanmışlıkla böyle geçebilir ancak diye nitelenebilir:

“Nüfus memurlarından Safa Bey, maaşını aldığı gün sıkıntıdan patlayacaktı. Sıkıntı yalnızca yüzündeymiş de, suyla yıkayınca geçecekmiş gibi gitti yüzünü yıkadı. Aynada kendisiyle yüz yüze geldi bir an. Alnındaki kimliksiz sıkıntıda, ağızındaki titrek endişede gezindi gözleri. Sonra, ışıyan, çiçeklenen eski yüzünü görebilmek için geçmişe doğru sürdü belleğini. Şu andaki kadar sıkıntılı birçok Safa Bey’le karşılaştı geçmişin koridorlarında.

Masadan kalktı. Sıkıntısının nedenini bulmuştu. Böyle şişip şişip patlayacak noktaya gelmesi herkes gibi olmayışından kaynaklanıyordu. Herkes gibi olabilmek için de, ansızın, içmeye karar verdi Safa Bey. Kiminle içeceğini düşünmeye başladı. Odada bulunanlara baktı önce. Sonra, nüfus dairesinde kadınlar dışında kaç memur varsa gözünün önüne getirdi” (ÖZG, 135-136).

Memur hayatının tekdüzeliği, ruhlara yapışan rutin hayatı ve aynı çizgi üzerindeki yaşamları ifşa edercesine hikaye devam eder:

“Kendi yaşamının da, sürekli çalınan bir şarkı olduğunu düşündü birden. Her sabah saat tam yedide uyanırdı. Yirmi geçe çayı hazırdır. Sekizde iş var. Ama, sekize beş kala, evet, tam beş kala dairedeki masasına varıp oturmuştur Safa Bey. Çalışmaya başlamış, gözleri ve elleri kâğıtların içinde çoktan kaybolmuştur. Sonra, öğle paydosu. Gariptir, öğle tatilleri ona yıllardır hep çalışma saatiymiş gibi gelir. Bir koşu evindedir, bir koşu dairede. Çoğu zaman daireye döndüğünde kapılar henüz açılmamış olur. Nöbetçi gibi gezinir oralarda. Kapının sağına yirmi adım, soluna yirmi adım. Akşam paydosları ise, yat borusunun ta kendisidir. “İyi akşamlar” mırıldana mırıldana çıkar işten. Çıkar çıkmaz, robot gibi, sabah geldiği öğleyin gittiği aynı yolu bir kez daha yürüyerek hemen evine koşar” (ÖZG, 137).

Başka bir hikayesi olan “Karanlık Beyaz”da ise Toptaş, yine daralmış memur ruhunu satırlara şöyle yansıtır: “Hasır şapkalının küçük bir memurken ancak bu kadar genişletilip memur ruhundan ancak bu kadar uzaklaştırılabileceğine ve romanın son sayfalarında bağrıışan insanların hasır şapkalıyı anlamadıklarına geçti” (ÖZG, 103).

Toptaş’ın eserlerinde gördüğümüz bu memuriyet halinin yansımaları bir nevi yazarlık ruhuyla, memur ruhunun uyuşmaz halinin bir göstergesi gibidir. Toptaş’ın yazarlık dünyasına hükmeden hayal dünyasındaki zenginlik ve çeşitlilik kesintiye uğrayarak memuriyet hayatı ile kesişmekte, bu da ister istemez anlatılarında belirgin bir şekilde hissedilmektedir.

2.5. ANNE – BABA VE ÇOCUKLUK

Bütün yazarların olduğu gibi Toptaş’ın da çocukluk yılları ile anne ve babası yazarlık dünyasında başat rol oynamıştır. Bilhassa çocukluğunun taşrada geçmesi, başındaki yaradan dolayı geçirdiği hastalık, anne – babasının hal ve hareketleri, ona

karşı tutumları bilinçaltına yerleşmiş ve bu da yazmış olduğu roman ve hikayelerde açık bir şekilde kendini hissettirmiştir. Zaten kendisi de yaşamış olduğu o zamanların yazın dünyasındaki etkisini söyleşilerinde net bir şekilde ifade etmiştir.

Yazma serüveninin nasıl başladığına dair bir soruya verdiği cevapta çocukluğunda geçirdiği hastalık neticesinde başında çıkan yaradan dolayı akranlarından bir çocuğun ona “aynalı geliyor” diye bağırmasını sebep göstermiş ve o anları, “O çocuğun bence o cümlesi, kaderimi değiştiren cümle oldu. (...) o günden sonra içime kapandım ben. Kasabada bir gölge halinde dolaşmaya başladım. Okulda teneffüse çıkmadım. Evde oturdum, oyunlardan elimi eteğimi çektim. Mutsuz bir çocuğa dönüştüm” (Toptaş, 2017: 203-204). diye özetlemiştir. Yine bu olayın neticesinde edebiyat ve yazı dünyasına nasıl girdiğini, çocukluğunda yaşadığı bu olayın kaderini nasıl değiştirdiğini, kasabaya gelen bir adamın elindeki kitaplara nasıl dadandığını da şöyle anlatır: “Her defasında kolumuzdan tutarak, yerdeki kitapları gösterirdi bize. Sadece göstermekle kalmazdı hatta, gevrek bir sesle, ‘kitap da alın çocuklar, kitap da alın’ derdi” (Toptaş, 2017, s. 33).

Çocukluğunun ve gençliğinin geçtiği taşra hayatını, nefret ettiği kasabayı ve orada kendisiyle dalga geçen insanlardan kaçışının en önemli tarafını da, “Kelimeler alemini öylece keşfettim. Bu bir kaçıştı aslında, harflerin arasına sığınmaktı. O sığınış daha sonra yazarak devam etti” (Toptaş, 2017, s. 205). diyerek çocukluğunun yazma serüvenine etkisini bir noktada özetler.

Yaşadığı taşra hayatının çocukluğuna etkisini ve o yıllarda çocuk haliyle mutsuzluğun ne demek olduğunu da bir söyleşisinde şöyle anlatır: “Ben mutsuz bir çocukluk yaşadım. Kasaba bile denilemeyecek bir yerde geçen bu mutsuz çocukluk, bu sevgi ve şefkat eksikliği beni kendiliğinden kitaplara yöneltti. O yıllardaki okumalarım, aslında bir tür kaçıştı. Kasaba ortamından, bu ortamın verdiği acılardan ve çocuk aklımla, çocuk yüreğimle aşamadığım şeylerden bir kaçış” (Çağlar, 2000, s. 28).

Bu etki Toptaş’ın hikayelerinde de açık açık görünür. Bilhassa “Gökyüzü Gri”, “Org”, “Yatak”, “Fotograf” isimli hikayelerde okur, çocukluk anlarıyla baş başa kalmaktadır.

“Gökyüzü Gri” adlı öyküdeki kadın karakter çocukluk anılarına dönmekte ve çocukluk özlemini annesi gibi görmek istediği kadına sarılmakla bir tutmaktadır: “...portakal yanaklı kadın hiç de bunlara izin verecek birine benzemiyordu; bir ana gibi kucaklamıştı beni, bakışlarıyla bir ana gibi sarmış, elimden de bir ana gibi tutmuştu” (ÖZG, 35).

“Org” isimli hikayede de kahraman çocukluk yıllarına dönüşünü bu satırlarla ifade eder: “Biri gelinlikler, gecelikler, dantelli çamaşırlar ve sim ışıltılarıyla dolu uğultulu bir çarşıda arada bir ortadaki havuzun sularına gözlerini dikip çocukluk yıllarını düşleye düşleye modaevi işletiyor. (...) Bütün çocuklukları org sesiyle doluydu çünkü; şu bahçedeki kirazlar onun sesiyle tatlanmış, çiçekler onunla açmış, çaylar onunla demlenmişti yıllarca” (ÖZG, 47-48).

Mesela yine “Yatak” isimli hikayesinde anlatıcı olan çocuk kahramanın yaşadığı çocukluk dönemine ait hatıralar, yaşanmışlıklar, söylemek istediği ama bir türlü söyleyemediği, geçmişinin karanlığına gömdüğü ve unutmak istediği olayları yazar, kendi dünyasından okurun dünyasına şöyle sunar: “Gerçi çok eskiden, ta çocukluğumda da bu tür yataklarda yatardım ama o yıllarda odaların tabanına ya uzun uzun biçilmiş tahtalar döşenir ya da sokak aralarındaki satıcılardan alınan sapsarı hasırlar serilirdi” (GG, 11).

Yatak önemli bir metafordur yazarın çocukluğuna dair o dünyada. Çocukluk yılları bir nevi itiraftır. Yazar o yılların, o itiraftın etrafında dolanıp durduğunu ve bir şeyler söyleme ihtiyacında olduğunu da şöyle ifşa etmiştir: “Sonra minnettarlığımı iyice ifade edeyim de kafalarda en ufak bir kuşku kalmasın diye yine dönüp yer yatağına, yer yatağında geçen çocukluk yıllarıma, o yıllarda yaşadığım bazı korkunç olaylara, bütün bunların bende bıraktığı izlere ve vicdan dediğimiz şu çok telli zımbırtıyı susturmanın ne güç bir iş olduğuna dair daha başka şeyler de söylemek söylemek istiyorum ama hiçbirini söyleyemiyorum bunların” (GG, 28).

“Fotoğraf” isimli hikayede de anlatıcı yine çocukluk yıllarına gidip gelmeler yaşar ve bu durum hikayede şöyle anlatılır: “Ben anlattıkça küçülmüş, ortaokul yıllarıma dönmüştüm tabii; kağıt hıştırtısına benzeyen tuhaf bir heyecanın içinde, öylece dikiliyordum. Burnuma da tatlı tatlı tebeşir kokuları geliyordu” (GG, 47).

Toptaş eserlerinde çocukluğuyla birlikte anne ve babasını da belirgin bir şekilde okura hissettirir. Yazı dünyasına hakim olan o masalsı anlatımını da açıklığa kavuştururken kendini şu sözlerle ifade eder: “Günlük hayata dair bazı olayları bir masal gibi anlatan annemin Şehrazat’a benzediğini fark ettim. Babamın da sessizliğiyle ve fiziğiyle tıpatıp Beckett’a benzediğini. Dolayısıyla Şehrazat ve Beckett’ın evliliğinden doğan bir çocuğum dedim. Bu cümle Doğu ve Batı kültürünü de işaret ediyor elbette ve ben başka bir şey de demiş oluyorum” (Toptaş, 2017, s. 79).

Toptaş, birçok yerde de babasıyla çocukluğunda iyi geçinemediğini, babasının kendi ruh dünyasına oldukça uzak olduğunu söyler. Zaten *Sonsuzluğa Nokta* romanında da kamyon şoförlüğü, muavinlik gibi mesleklerde kendini, kendi çocukluğunu, anne - babasını okuyabileceğimiz bir romandır.

Orada Bedran isimli bir gencin kasabadan kente yolculuğu ve orada tutunmaya çalıştığı yeni hayatı konu edilmiştir. Kentle kasaba hayatı, evlilikle evlilik öncesi dönemi, çocukluğunda babasıyla yaşadığı ve hatırlamak bile istemediği anlar kahraman anlatıcı Bedran’ın diliyle karşımıza çıkar. Bedran’ın hayatında babasının ağırlığı ve bunun sonucunda geçip gitmeyen mutsuzluklarla dolu bir yaşam vardır. Bir türlü kendini çekip koparamadığı bu çocukluğundan kala kala yine babasının mesleği olan şoförlük kalır ve bunu yapmak zorunda kalarak gittikçe babasına dönüştüğünü, gittikçe babası olduğunu hissetmeye başlar. Bunu ruhunun derinliğinde duyduğu andan itibaren de hayatı yeniden dar bir çemberin içinde kısıp kalmıştır artık. Romanda babasını, sevmediği karısıyla şöyle özdeş tutar mesela:

“Bir zamanlar baba diye binlerce, yüz binlerce kez seslendiğim halde bir türlü ısınmadığım o adamın gölgesinde nasıl küçülerek büyüdüysem, şimdi de karımın gölgesinde yaşayarak öldüğümü düşünüyordum. İkisi arasında gözle görülür bir fark yoktu; ya da babam, kılık değiştirip karıma dönüşmüştü sanki, onun bedeninde yaşıyor, ellerime ellerini onun ellerinden uzatıyor, gözlerime onun gözlerinden bakıyor ve beni onun evden gidişiyle yalnız bırakıyordu” (SN, 155).

Yine bir söyleşisinde gerek bu romandaki karakterlerle kendi arasındaki bağı ve gerekse hikayelerinde sık sık kullandığı “baba” figürünü şöyle açıklamıştır: “Ben de ilkokul ve ortaokul dönemimde, hafta sonları ve yaz tatillerinde bu minibüste muavinlik yaptım mecburen. Babamla pek geçinemezdik bu muavinlik sırasında, çünkü ben yolculardan para toplayamazdım. *Sonsuzluğa Nokta*’daki muavin gibiydim tıpkı; uyuyan yolcuları uyandırmaktan korkar, para toplarken de utanırdım” (Varlık, 2010, s. 57).

Toptaş babasının uzun yol şoförü olduğunu ve alıp alıp başını gittiğini bir denemesinde de şöyle döker satırlara: “Kasabadaki kahvelerden birine gidiyorum diye bazen kalkıp Dinar’a, oradan Konya’ya, oradan Malatya’ya, oradan da Urfa’ya gider ve kasabadaki kahvelerin birinden geliyormuş edasıyla, eve ancak birkaç hafta sonra döner. Dönünce, zahmet edip anneme bile söylemez nereye gittiğini. Yıllardır, böyle ikide bir başını alıp gitmesine annem alışmıştır artık. Dahası, onun ya bir minibüs, ya bir otomobil, ya da külüstür bir kamyon ilanının peşinden koştuğunun farkındadır” (Toptaş, 2017, s. 141).

Hikayelerine baktığımızda da baba figürü oldukça belirgin bir şekilde hissedilir. Mesela “Org” isimli hikayede okura duyumsatılan baba figüründe hayal ve gerçek iç içe geçmiş bir haldedir:

“Baba, bir çocuk sessizliğiyle dinlemişti onları. Hatta bağırp çağırmamakla biraz da şaşırtmıştı. Çocuklarının taşındığı akşamsa, hiç alışkın değilken ceketini omzuna atıp mahalle kahvesine gitmiş, balonlaşmış gözleriyle aptal aptal televizyon seyretmiş, oturanlar bir ağızdan gülünce gülümsemiş, okey taşlarıyla iskambil kâğıtlarının seslerini dinlemiş, sonra da kalkıp sokak lambalarının dibinde soluklana soluklana eve gelmişti. Bahçe kapısının dibinde durmuştu bir süre, çevresi güllerle kaplı havuzun başına oturmuş ve suyun yüzündeki yıldızlara bakarak, üç yıl önce ölen karısını düşünmüştü. O, babasından korkmuştu. Kara bıyıklı, iğrenç bir yüzü ilk o zaman tanımıştı” (ÖZG, 49).

“Yatak” isimli hikayede de babanın suskun ve yalnız tavrı, annenin ne yapacağını bilmeyen şaşkın hali anlatıcı durumda bulunan çocuk kahraman tarafından şöyle özetlenir: “Babamın odasına kapanıp annemin de ortalıkta bir süre şaşkın şaşkın gezindikten sonra bir köşeye oturduğu, televizyonu açtığı ve tıpkı

pörtlek gözlü bir heykel gibi ekranın karşısında öylece kalakaldığı saatlerde görürdüm” (GG, 12).

“Nihat” isimli hikayenin anne - baba figüründe de tıpkı Toptaş’ın babasının evden çekip gittiği gibi aniden giden bir baba vardır. Neden gittiğini, nereye gittiğini kimsenin bir türlü bilemediği bir baba ve geride kendisi ve çocuğuyla baş başa kalan bir anne:

“İşte, pazar yerine bakan o geniş avlulu evde yaşarken, babaları olacak adam günün birinde aniden bırakıp gitmiş bunları. Neden gitmiş bilmiyorum, bana işin bu yanını hiç anlatmadılar. (...) sadece kadının güzelliğinden söz ettiler. Güzelliğinin yanı sıra melekler kadar iyi oluşundna söz etiler sonra; dürüstlüğünden, sessizliğinden ve kibarlığından söz ettiler. Öyleki, sonunda adam sanki kadının bu özelliklerine dayanamayıp kaçmış gibi oldu benim gözümde. Ne bileyim, belki de gerçekten öyledir; gün gelmiş, bir kadını bu kadar iyi, bu kadar dürüst ve kibar oluşuna dayanamamıştır. Dayanamayınca da, ulan iyiliğin bu kadarı da fazla be, bu kadarı da fazla, diye almış başını çekip gitmiştir” (GG, 33-34).

Neredeyse bütün yazarların yazın dünyasında çocukluk, anne-baba önemli bir yer işgal eder. Yukarıda alıntıladığımız pasajlarda görüldüğü gibi bir anlatıda bazen çocukluk, bazen anne ve baba o anlatının öznesi konumundadır. Toptaş da yaşadığı çevrenin, taşra hayatının, çocukluğunun ve anne-babasının etkisi altındadır ve de bunu anlatılarında okura duyumsatmıştır.

2.6. EVLİLİK

Hasan Ali Toptaş’ın eserlerinde sıkça yer bulan bir diğer konu da evlilik hayatıdır. Roman ve hikayelerinde evlilik hayatının sıkıcılığı, eşlerin karşılıklı olarak birbirlerine duydukları bıkkınlıkla örülü duygu ve düşünceleri yer yer resmeder Toptaş. İlk olarak askerlik dönüşü hemen evlenen Toptaş’ın başından üç evlilik geçtiğini de zikredebiliriz burada. Başından geçen çok evliliğin de bir yazar için kaçınılmaz olduğunu Fethi Naci’den icazetle bir söyleşisinde şöyle ifade eder: “Fethi Naci’ye evlendiğimi söylediğimde bana sormuştu kaç oldu diye. Ben de üç oldu demiştim. O da, ‘Ohoo, bana yetişebilmen için daha bir fırın ekmek yemen gerek,’ demişti” (Toptaş, 2017, s. 67).

Toptaş, bu başından geçen gerek birden fazla evlilik ve de gerek yaşadığımız toplumda aile ile evliliğin yaygın ve kutsal kabul görmesinden hareketle evlilik hayatını anlatılarında sık sık işler. Anlatılarında evlilik hayatının insanı getirdiği noktayı, eşlerin birbirlerine tahammül güçlerini genelde olumsuz yönlerden ele alıp buradan bunalımlı bir ilişkinin insanda açtığı yarayı bir bir şerh eder.

Mesela *Sonsuzluğa Nokta* isimli romanda yatağa mahkûm bir halde karşımıza çıkan Bedran isimli kahramanın geçirdiği bir kaza sonucu evde yatağa mahkum oluşu ve bu süreçte karısıyla olan ilişkisinin bunalım ve gerginlik dolu yanlarını okura bir nevi resmeder. Evde yatağa mahkum bir şekilde ve de karısına bağımlı olarak yaşamak zorunda olan Bedran'ın yaşadığı psikolojik ve gerilim dolu ilişkinin tüm boyutları okura nüfuz edilir adeta.

Sonsuzluğa Nokta romanında Bedran'ın karısıyla aralarındaki sevgi bağının bir nevi yok olması, ilişkinin tıkanması, ruhlar arasındaki uçurumlar ve evliliğe bakış açısını yansıtan şu satırlar okur için önemli birer gösterge olabilir:

“Belki de bu kadın hiçbir zaman öğrenemeyecekti bir başkasının yerine geçtiğini. Hiçbir zaman, içimdeki boşluğu dolduramadığını, ruhuma yaklaşamadığını, yalnızlığıma ulaşamadığını da öğrenemeyecekti” (SN, 31). Yine başka bir yerde Bedran henüz yeni evlendiği karısının evde kendisinden çok evdeki eşyalarla ilgileniyor ve onlara gereğinden fazla ihtimam gösterildiğini görünce yaşadığı hayal kırıklığını, “...karımın günün birinde böyle bir insana dönüşeceğini sezemeyişimi içermekten başka yapılacak bir şey yoktu; çaresiz bugünü dünden göremeyenlerin acısını çekecektim” (SN, 36). demesi eşiyle aralarındaki hayata ve evliliğe bakış açısındaki derin uçurumu, anlaşmazlığı ve yaşadığı yalnızlığı gösterir düzeydedir.

Toptaş hikayelerinde de bu evlilik ve eş durumunu sıklıkla konu etmiştir. Özellikle “Ah Minik Kuşum”, “Şarap Lekesi”, “Gökyüzü Gri” ve “Neredesin Gringo” isimli hikayelerinde evlilik hayatının tekdüze oluşu ve sıkıcılığı, eşler arasındaki ilişkinin anlaşmazlığa varan boyutları ve buradan kaynaklı psikolojik gerilimler hikaye edilmiştir. Toptaş, hikayelerinde bir bakıma evlilik gerçeğini, eşler arasındaki psikolojik gerilimi satır satır örerek toplumumuzda aşırı hassasiyet

gösterilen bu kurumu da masaya yatırmış olur.

Mesela “Ah Minik Kuşum” isimli hikayede evliliğin başladığı gibi sürmediğini, eşlerin birbirine nasıl da yabancılaştığı şöyle dile gelir: “Ah, hayatım, ömrümün en büyük yanlışıyla evleniyor olduğumu nereden bilecektim ki! İnsan güzeli dediğim Hakan, adına yaraşır bir despotmuş oysa, insanlar ayırımında olmadan adlarına benzemeye mi çalışıyorlar ne? Nikahtan sonra, o ölçülü inceliği yatak edinen despot ayağa kalktı. (...) Hakan büsbütün değişti. İnceliği, sevecenliği kalmadı. Ah, ne kadar yanılmışım ben, evlenmeden önce onda gördüğüm bütün davranışlar, iç derinlikten beslenen davranışlar değil, büyük kentlerde yaşamının her insana takıp takıştırdığı gelgeç edinimlermiş!” (GŞG, 62-63).

“Şarap Lekesi” isimli hikayede de karısını başka bir şehre yolcu eden anlatıcı konumundaki kahraman, karısının gidişiyle bir nevi nefes aldığını, hayatına yeni soluk geldiğini, evde huzurlu bir zaman geçirdiğini, sürekli aynı sözleri duymaktan bunalan ruhunun farklı bir boşluk ve genişliğe erişmek istediğini hikayede şöyle anlatır:

“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 ve 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. Onun gidişiyle birlikte tuhaf bir genişlik oluşmuştu evde; duvarlar canlı birer yaratık gibi adım adım geri çekilmişti sanki, eşyalar küçüldükçe küçülmüş, hiç beklenmedik köşelerde de insanı bakışlarından tutup kendilerine doğru çeken acayip alanlar açılmıştı. Artık, her şey sabahtan akşama dek dilediğince tozlanabiliyordu” (ÖZG, 19).

Anlatıcı kahramanın karısının gidişiyle duyduğu bu içrahatlığı, bu huzur ve sükuneti yer yer kendisini boşluğa, yalnızlığa itiyor olmasını, karısının yokluğuyla varlığı arasında gelgitler yaşıyor olmasını ve hayatın anlamıyla anlamsızlığı arasında derin düşüncelere dalmaktan kendini alıkoyamayışını da şöyle anlatır:

“Karşımda da karım vardı. İzmir’e gitmemiştii sanki, kanepenin üstüne oturmuş, havayı rendeleyen bir sesle durup dinlenmeden konuşuyordu. Ben, duvarın dibindeki koltuktan sessizce ona bakıyordum. Yılların verdiği alışkanlıkla, onun söylediklerini işitip anladığımı belirtmek ve üstüme çullanan bir çift gözün ağırlığından kurtulmak için başımı da sallıyordum kuşkusuz. Yani, kendimi oturduğum koltukta bırakarak havada uçuşan sözcüklerin anlamına karışıyordum anlamsızca, karımın sesine, çürük diş kokusuna ve belleğinin karanlığına karışıp yavaş yavaş karışıklarına dönüşüyordum. Bir yandan da, karımın ağzından fırlayan her sözcüğün tenimde, eşyaların yüzeyinde, duvarlarda ve gitgide üstüme yığılan boşlukta birtakım yaralar açtığını ve salonun, o yaralardan akan çok renkli bir kanla dolup taşıtığını düşünüyordum” (ÖZG, 21).

“Gökyüzü Gri” isimli hikayede de hikaye kahramanı olan Nurdan eşini ve çocuğunu bırakarak evde, daha doğrusu evlilikte yok sayılan benliğini açığa vurmak için geneleve gitmeyi göze almıştır: “Ev kadınlığımdan kalma bir dürüstlikle doğruyu anlatıyordum onlara. Denizaltı gemisinde görevli bir astsubayla evli olduğumu ve bu evliliği hala sürdürdüğümü öğrenince şaşıyorlardı. İnanmıyorlardı tabii, ağızlarının kenarına yığılı veren iğreti bir gülümseyişle hiçbir şey demeden bomboş bakıyorlar ve sevişmenin önemli bir bölümü eksik kalmışçasına, bir veda öpücüğü ya da yine gelirim sözü vermeden kalkıp gidiyorlardı” (ÖZG, 39).

“Neredesin Gringo” isimli hikayede de bu evlilik hayatının karı koca arasındaki bıkkınlığı gerilim ve bunalımla dolu bir bölümle şöyle anlatır yazar: “O sırada, karın, ‘Ne bulursun bu pis kokulu balıkta?’ dese ve sen ona aldırmadan sazı tezgâhın üstüne upuzun yatırıp eline bıçağı alsan. Deriden önce, karının homurtusunu sıyrıp atsan balığın sırtından” (ÖZG, 76).

Evlilik meselesi, Toptaş’ın anlatılarının çoğunda olumsuz bir şekilde öne çıkmaktadır. Hikayelerinde de görüldüğü üzere evlilik, karı-koca ilişkileri hep olumsuz bir şekilde yansıtmaktadır. Toplumda kadının yaşadığı baskı, evlilik kurumunun tabu haline gelmesi gibi etmenler üzerinden evlilik meselesine Toptaş genel olarak olumsuz bir açıdan yaklaşmaktadır.

2.7.CİNSELLİK

Cinsellik konusu, tema olarak edebiyat eserlerinde önemli bir yer işgal etmektedir. Bilhassa modern ve postmodern edebiyat içerisinde yalnızlık kadar, bunalım kadar, benlik çatışması kadar önemli bir konumdadır diyebiliriz.

Roman Sanatı isimli kitabında Forster da cinsel duyguları ergenlikten önce başlatır ve bu duyguyu sevginin içinde ele almayı uygun bulur. Konuya ilişkin değişik görüşleri de şöyle ifade eder: “Bazı insanlar cinselliğin esas olduğunu; yurt sevgisi, dost sevgisi, Tanrı sevgisi gibi öteki bütün sevgilerin temelinde cinselliğin yattığını söylüyorlar. Kimileri, cinsel sevginin öteki sevgi türleriyle bağımlı bulunduğunu, ancak onların kaynağı olmadığını, aradaki bağın önemli sayılamayacağını ileri sürüyor; kimileri ise aralarında hiçbir bağ görmüyorlar. Ben ancak şu kadarını öneriyorum: Bu duyguların tümüne sevgi adını verelim ve sevgiyi insanın yaşadığı deneyimlerin beşincisi sayalım” (Forster, 2011, s. 89).

Son dönem modern ve postmodern edebiyatımız içinde yer alan eserlerin birçoğunda yalnızlık, bunalım, yabancılaşma kadar cinsellik teması da bolca işlenir yazarlarımız tarafından. Mesela, Leyla Erbil’in *Tuhaf Bir Kadın*, Selim İleri’nin *Cumartesi Yalnızlığı*, Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Otel*i, Latife Tekin’in *Sevgili Arsız Ölüm*, Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* isimli eserlerinde topluma yabancılaşması, bireyin kendi varlık ve anlamını sorgulaması ve yalnızlık kadar cinsellik konusu da ayrıntılı bir şekilde işlenmiş ve konu modern dünya insanının konuşulabilir bir sorunu olarak ele alınmıştır.

Cinsellik konusu Toptaş’ın eserlerinde de ele aldığı başlıca temalardan biridir diyebiliriz. Toptaş da edebiyat dünyasının şekillenmesinde bu isimlerden bigane kalamayarak eserlerinde bireyin topluma karşı duyduğu yabancılaşma sorununu, yine bireyin kendi içdünyasında büyüttüğü varlık ve anlamının boyutlarını yer yer cinsellik üzerinden sorgulamaya çalışmaktadır diyebiliriz. Toptaş, hikaye ve romanlarında cinselliğe bigane kalmadığı gibi cinselliği anlatırken bayağılığa düşmeden, belli bir estetik çizgiyi de koruyarak anlatmayı seçmiştir.

Toptaş özellikle *Sonsuzluğa Nokta* romanında erotizmin dozunu biraz daha yükselterek romandaki cinsellik vurgusunu bilhassa okura duyumsatmayı tercih

etmiştir. Yine *Gölgesizler*, *Bin Hüzünlü Haz* ve *Uykuların Doğusu* romanlarında da cinsellik temasını yer yer işleyerek kendi edebiyat dünyasında bu alanı boş bırakmamıştır denilebilir.

Mesela *Gölgesizler* isimli romanda taşrada geçen yer yer fantastik ve masalımsı, yer yer gerilim ve bunalımlı olaylar silsilesi içinde bir de köy yerinde bir tabu olmaktan öteye geçemeyen cinsellik konusu işlenmiştir. Roman kahramanlarından Aynalı Fatma ile Asker Hamdi'nin tuhaf ve masalımsı aşk hikâyesini anlatırken yazar, cinsellik ögesini oldukça belirgin kılarak okura hissettirir. Yine köyün bekçisinin köy yerinde gizlice buluşup birlikte olduğu Hacer'le aralarında yaşanan gizli aşkın üzerinden cinsellik vurgusu yapılmış olması da öne çıkan bir durumdur diyebiliriz.

Sonsuzluğa Nokta romanında da roman kahramanı olan Bedran'ın gerek gerçek dünyasında, gerek de hayal ve fantezi dünyasındaki cinsel düşlerle örülü, erotizmin üst perdeden ve fakat estetik ölçüden taviz verilmediği bölümler bir hayli yoğundur. Toptaş'ın edebiyat dünyasındaki cinsellik başlığı için romandaki şu satırlar da önemli birer gösterge olabilir:

“Evimiz de genişliyordu böyle gecelerde, daha da genişliyordu genişlemeyi alışkanlık edinmiş gibi ve Vivaldi eşliğinde büyüyüp ateşlenen okşamalar, kimi zaman birbirlerini cesaretlendirerek kanepelerden yere, salondan yatak odasına, belki de mutfığa, koridora ve öteki odalara kadar yayılabiliyordu. (...) böylece biz, kendi çıplaklığımızı bir başka çıplaklıkla tanıyor ve kendi çıplaklığımıza ulaşacaksak, başka çıplaklıkların dağlarını, ovalarını, nehirlerini ve pembe bulutlarla kaplı derin derin vadilerini aşmak zorunda kalıyorduk” (SN, 34).

Toptaş özellikle ilk dönem hikayelerinde yalnızlık, bunalım, taşradan ve insanlardan kendine, kendi çocukluğuna kaçış gibi konularla birlikte cinsellikle örülü konuları da hikaye etmiştir. Bilhassa “Gökyüzü Gri”, “Org”, “Çift Çizgi”, “Ak Saçlı Çılgındılar” gibi hikayelerde cinsellik üzerinden toplumun aileye, kadına, erkeğe ve genel olarak bireye yüklediği rolü sorgulamanın peşinden gitmeyi denemiştir.

Mesela “Gökyüzü Gri” isimli hikayesinde ev kadını olan hikaye kahramanı toplum tarafından kendine biçilen rolü birazda olumsuz bir tavrın ve halin içinde düşünüp tutar önce ve “kocam denizden dönmüşse boynuna iskele halatları gibi

sarıldım, yorgunluğundan sıyrılıp memelerime uzanmışsa açtım sutyenimi, bakışları yatağa çağırıyorsa gidip yattım altına” (ÖZG, 34). demek surtiyle yazar kadının rolünü, evlilik hayatındaki karşılığını ya da kocasının gözündeki tek ve yegane fonksiyonunu bu şekilde olumsuz bir bakış açısıyla özetleme yoluna gider.

Sonra aynı hikayenin devamında kadın karakter dişiliğini toplumca hoş karşılanmayacak bir alana, geneleve taşıyarak kendi ruhunun sınırlarını zorlayıp hayal ve fantezi dünyasının içine sürüklemektedir kendini:

“Bir yandan da, bedenlerinin ağırlığını üzerimde hissettikçe, dişiliğimin yüzlerce erkeğin tenine sinerek bütün şehre dağıldığını, giderek her şeye bulaştığını ve artık her köşede yaşamaya başladığını düşünüp sevinirdim. Bu sevincin verdiği rahatlıkla dişiliğimi kıvrım kıvrım açardım önlerine ve bedenimdeki tatları onların bozulup dağılan yüz çizgilerinden izlerdim. Kalçalarını titrete titrete üstümde boynu uçurulmuş horoz gibi çırpınışları, göbeklerini bir yandan öteki yana devirışleri ve alınlarında biriken ter damlacıklarıyla birlikte ölü gibi uzanıp kalışları günlerce aklımdan çıkmazdı” (ÖZG, 40).

“Org” isimli hikayede de Toptaş cinselliği bir başka boyutta buluşturur okurla. Cinselliğin hazdan ötelenerek hayvani bir güdüye nasıl dönüştüğünü, aşktan, sevgiden, hazdan başka başka bir güdünün cinselliği nasıl altettiğini şöyle döker satırlara:

“Hemencecik zafer sarhoşluğuna kapılırlardı sonra da, kendi güçleriyle büyülenir ve seçiciliklerini bir yana bırakarak, ağzı leş gibi kokan insanlarla kapı arkalarında ya da mutfak köşelerinde sevişirlerdi.

Yıllar önce ilk zaferlerini de böyle kutlamışlardı çünkü; iki kardeş aynı anda, biri buruşuk yüzlü bir badem bıyıklıya dip odada, öteki gülünce yanaklarından tozlar havalanan on yedi yaşındaki bir dilenci kızla banyoda. Badem bıyıklıya dilenci kızı sepetledikten sonra da, ikisi baş başa verip kırıta kırıta cin içmişlerdi. Kendilerince, belki de yaşamlarındaki en önemli başkaldırıyı gerçekleştirmişlerdi o gün” (ÖZG, 48-49).

“Çift Çizgi” isimli hikayede de cinsellik üzerinden toplumu, yoksulluğu, aileyi, aile bireylerini sorguluyor denilebilir. Hikayedeki kızın teyzesiyle olan diyalogunu da bu açıdan ele alabiliriz:

“İkide bir havlıyor, ikide bir erkeklerin ağzından çalınmış ipsiz sapsız küfürler savuruyordu ama, yatsın kalksın, teyzesine günde beş vakit şükretsindi deli kız. Her şeyi, bir paket yağ karşılığında Ekrem’e memelerini okşatmak kadar kolay sanmasıydı. Teyzesi olmasa, tek başına her şeyi yüzüne gözüne bulaştırır, önüne çıkan her erkek yaratıkla yatarı. Sokaklarda nereden gelip nereye gittiği bilinmeyen birçok insan vardı, iki adımda bir kimlik yoklaması yapıldığına ne bakılıyordu? Kim bilir bu insanların her gün kaçına kelepçe takılıyor, kaç adımda izleniyor, kaç dışarıya salınıyordu? Ya bunlardan biriyle aynı yatakta yakalanırsa ne olacaktı? Fuhuş suçunu bir yana bıraksın, versindi bakalım hangi örgüte üye olduğunun hesabını verebilirse” (ÖZG, 94).

“Ak Saçlı Çılgındılar” isimli hikayede de Toptaş, yine hayal gücünün zenginliği eşliğinde cinselliği düşsel boyutta şöyle ele alıyor:”...seslerin hangi yüzyıllarda alçalıp yükseldiğine kafa yoran bu kızla, eşimin dikkatinden kaçırılmış bir gecede sevişecektik. Dalgalandıkça inleyen kadife bir coğrafyada uzun yolculuklara çıkacaktı dilim” (GŞG, 69).

Genel manada baktığımızda Toptaş, anlatılarının ruhuna uygun bir biçimde cinsellik temasını işlemiştir. Yine bu doğrultuda anlatılarında bireyin yalnızlıkla büyüyen benliğini, hayat karmaşası içinde derinleşen bunalımını cinsellikle örmüş, ve de toplumda bir tabu haline gelen, üzeri örtülen, baskılanan cinselliği estetik çizgiden ödün vermeyerek ele almıştır diyebiliriz.

2.8. BUNALIM VE KARMAŞA

Son dönem edebiyatı içerisinde yenilikçi yazarların en fazla kullandığı temalardan bir diğeri de eserlerine derinden derine nüfuz eden bunalım ve karmaşadır diyebiliriz. Dünyada ekonomik ve teknolojik gelişmelerle beraber ortaya çıkan sonsuz gereksinim ve ihtiyaç duygusu ile buna bağlı olarak olumsuz bir şekilde varlığını sürdüren bireyin varoluşsal sorunu dünya üzerinde giderek artmaktadır. İnsanoğlu yaşamını, diğer insanlarla ilişkilerini belli bir düzeyde tutmaya çabalasa bile ortaya çıkan olumsuz gelişmeler ister istemez toplumu

bunalımın eşiğine getirmiş ve bu da kaçınılmaz olarak edebiyatın konusu olmuştur.

Dünya edebiyatından filozof ve yazar Sartre'ın *Bulantı* adlı romanı modern dünya insanının varlık problemi, hayatı anlamlandırma ve anlamsız kılma çabası sarmalında ilerlerken derinden derine okura nüfuz eden bunalımı da şöyle ifade eder yazar: “Bulantı bırakmadı beni, kolay kolay bırakacağını da sanmıyorum. Ama bir dert gözüyle bakmıyorum ona artık. Benim için bir hastalık, bir hırçınlık nöbeti olmaktan çıktı: Bulantı benim çünkü...” (Sartre, 2015, s. 172).

Günümüz insanı için hayatın ve insanın bizatihi kendisidir zaten bunalım, kaos ve karmaşa dersek abartmış olmayız herhalde. Ve tüm bu yaşanan ekonomik, toplumsal ve psikolojik gelişmelerin paralelinde giderek daha da bencilleşen, yalnızlaşan ve materyalist hale gelen insanın vardığı sonuç da ancak umutsuzluk, karamsarlık ve bunalım olarak kendini göstermektedir.

Bireyin yaşadığı bunalım, yalnızlık ve umutsuzluk hayata ve insanlara bakış noktasında sıkıntılara sebep olduğu toplumsal ve psikolojik açıdan ele alındığında gayet aşikardır. Toplum hayatında varlığını sürdürmeye çalışan bireyin yaşadığı bu sıkıntılar hayatın anlam ve anlamsızlık arayışı içinde insanın ruhunu gittikçe kemirip durmaktadır da diyebiliriz. Bu arayış neticesinde insanın karşısına çıkan bir diğer gerçek de bireyin toplumdan gittikçe uzaklaşarak topluma yabancılaşması ve bunalımın içine düşmesidir belki de. Modern dünyada insanın yaşadığı bu bunalım, yalnızlık ve yabancılaşma neticesinde bireyin varoluş sorunu giderek derinleşmekte ve içinden çıkılamaz noktalara ulaşmaktadır.

Konuyla alakalı olarak İdil de Dünya edebiyatından hareketle bireylerin yaşadığı bunalımı, “Gerek teknolojinin müthiş temposu, ve gerekse endüstri toplumunun kentlere ittiği bireylerin sorunlarını yansıtmaya eğilimi bunalım edebiyatını yaratmıştır. Samuel Beckett’in, zaman zaman Sartre’ın, Camus’nün yapıtlarında yirminci yüzyıl bunalımının yarattığı insan tiplerine rastlanır” (İdil, 1983, s. 95). diyerek böylece ifade etmiş ve son dönem postmodern yazarların anlatılarına hakim olan bunalımın kaynağını vurgulamıştır.

Varoluşçuluk felsefesiyle birlikte anılan postmodern edebiyatın neredeyse olmazsa olmazlarından olan ve postmodern yazarların eserlerinde sık sık kullanmış

olduğu insan hayatını belirsizlik üzerinden ele alıp sorgulama, yine insanın toplumda varolan yerinin derinleşmesi neticesinde yaşadığı bunalım, toplumsal hayatta karşılık bulan karmaşa ve kaosu giderek artması son dönem edebiyatında oldukça geniş bir şekilde yer bulmaktadır. Ve bu karmaşık duyguların içinde varlık ve yokluk sarmalından geçip yalnızlığa, toplumdan kaçışa, kendini arayışa vuran bireyin dünyayı bulanık bir çizgide görüp bu şekilde yorumlaması da postmodern yazarların bulunduğu çizgidir diyebiliriz.

Ecevit, son dönem edebiyatçıları içinde postmodern bir modernist olarak gördüğü ve “Türk edebiyatında bir Kafka’dır o” (Ecevit, 2016, s. 171). diye nitelediği Toptaş’ın, hem öykülerinde hem de romanlarında varoluşçuluk akımının etkisini taşıdığını vurgular. Toptaş, gerek bireyin varoluş mücadelesini ve gerek de bu mücadelenin yol açtığı bunalım, kaçış, arayış ve sorgulamaya götüren sebepleri hikaye ve romanlarında irdilemiş ve kendine has özgün bir dil ve üslûpla bu konular üzerinde yoğunlaşmıştır.

Toptaş hikayelerinde ele alınan önemli bir başlık da bunalım, kaos ve karmaşadır. Toptaş hikayelerinde sık sık bireyin sancısını çektiği varoluş problemi ile kendini arayış mücadelesini işlemiştir. Hikayelerinde öne çıkan bu başlıkları oldukça etkili bir dilde işleyip okurun dünyasına sunmuştur.

Mesela “Gökyüzü Gri” isimli hikayesinde Toptaş, öykü kahramanı olan Nurdan’ın kendini evde hapsedtiğini düşünüp özgürlüğünü arayış yoluna girmesi ve bu uğurda yaşadığı bunalım ve kaosu özgürlüğünü elinden aldığını düşündüğü kocası üzerinden yaşayarak ondan intikam almanın yolunu arar. Yaşadığı bu benlik çatışmasından, bu bunalımdan kurtuluşu da kocasını öldürmekte bulur. Nurdan’ın yaşadığı bu bunalımı Toptaş şöylece hikaye eder:

“Derin bir soluk aldım. Sonra, birdenbire doğrulup göbeğine oturdum ve hiç vakit kaybetmeden ellerimle boğazına sarıldım. Bütün gücümle sıkıyordum! Cılız bedenini ellerimden kurtarabilmek için debeleniyordu altımda, mosmor kesilen yüzü, büyüyüveren gözleri ve hırıltılarıyla kurbanlık koyunlar gibi debeleniyordu. Ben bırakmıyordum tabii, bırakmayacaktım! Ağzından fışkıran hırıltılar odanın her yanına saçılmış, kapı kolunu titretip perdeleri dalgalandırmaya başlamıştı. Dışarıdan

uğultular geliyordu bu sırada, birileri oradan oraya telaşla koşuşturuyordu sanki. Çok önceden, belli zamanda konuşup belli zamanda susmayı kararlaştırmışlarcasına, sesler bir parlayıp bir sönüyordu. Ne dedikleri anlaşılmıyordu bir ağızdan konuştukları için, yalnızca boğuk ve uzak bir ses bulutu kapıya dayanıp dayanıp geri çekiliyordu” (ÖZG, 45).

“Korkuyla Yaralı Dört Keklik” adlı hikayede de yaşanan bunalım ve karmaşa yüzlerden ayak sesine, ayak sesinden sokaklara kadar siner adeta. Ve bu durum hikayede, “Belki, buruşuk yüzlerle, her yöne dağılan sinsi ayak sesleri ve ten alışverişleriyle, ya da ürpertili sokak görüntüleriyle dolu karanlık öyküleri de ben uydurmuşumdur” (ÖZG, 53). diye ifade ederek bunalım ve karmaşayı böylece kahramanın benliğine geçirmiş olur.

“Karanlık Beyaz” adlı hikayede ise, anlatıcı kahraman genişçe bir vadidedir ve bu vadiye neden geldiğini de bilmemektedir. Sonra hasır şapkalı bir adamla düşle gerçek arası zamansal ve mekansal gelgitler yaşanır. Hikaye içinde ayrı bir hikayeyle devam eden öyküde yaşanan karmaşa ve kaos şöyle yansır satırlara:

“Sonra, öyle çok kalmış ki orada, artık roman boyunca birkaç metrekaleden geniş düş kuramamış. Aylar sonra, duvarları dişleriyle kemirip tırnaklarıyla kazmaya başlamış. Duvarları delmiş bir gün. Dışarı çıkmış. Ancak, bu kez öncekinden biraz daha geniş bir odada bulmuş kendini. Bulunca da, yeniden çırpınmaya başlamış tabii ve iç içe geçmiş odaları yıka yıka altıncı bölüme kadar gelmiş. O bölümde, son odayı da yıkmış. Toz toprak, buruşukluk ve küf toplamı halinde, geniş mi geniş bir ovaya atmış kendini. Atınca da, dağlara saldırmış hemen. Taşları dişlemeye, toprağı tırnaklarıyla kazmaya başlamış. Çünkü, kendini bu kez çok geniş bir odada sanıyormuş” (ÖZG, 99-100).

“Av” isimli öyküde de, bir pansiyonda yaşanmış gerilim dolu anlar insana, geceye, sese, harekete, mekana bir şekilde bulaştırılarak bunalım ve karmaşa şöyle hikayeleştirilir:

“Bir adam geldi pansiyona. Sesleri, kıpırtıları, kokuları izliyor sürekli. Gece, sabaha kadar uyumadı, odasının ışığı bir yandı bir söndü. Öksürdü durdu saatlerce. Bana kalırsa, ya birini arıyor, ya da birilerinden kaçıyor. İşin tuhafı, Selim’de de bir tedirginlik başladı. Pansiyonun önünü tam üç kez süpürüp yıkadı dün gece, masaları

toplayıp toplayıp yeniden sıraladı. Sabah kalktığımda, şu masada oturur buldum onu, uyumamıştı besbelli, kumrular gibi düşünüyordu” (ÖZG,107-108).

“Sabah Karanlığı” hikayesinde de Toptaş, hikayenin kahramanını konumlandığı noktayla ona reva gördüğü cinayeti düşle gerçek arasında satırlara dökerken yaşanan bunalımı şöyle dile getirir: “O, etinin diriliğini parmaklarında, nefesinin sıcaklığını yüzünde duya duya bir insanı boğamazdı. Bıçak da sokamazdı kimsenin karnına. Her şey birdenbire olmalıydı; birkaç el silah sesi, biraz duman...” (ÖZG, 124).

“Ölü Zaman Gezgini”nde ise karmaşa ve bunalıma bir bilinmezlik, bir esrar da ekleniyor ve karmaşa gittikçe daha bir karmaşık hale geliyor hikayede. Bir defada okunup geçilesi bir hikaye gibi durmuyor hikaye. Hikayede yer alan kahraman anlatıcı ve yanındaki diğer kişiler hayata ve insanlara garsonların gözüyle bakıyorlar. Toptaş bu hikayede, karmaşanın bir noktada hayata hakim olduğunu, hayatın vazgeçilmez bir parçası olduğunu şöyle döker satırlara:

“Yeryüzünde, beyninden ellerine uzanan yol kadar güzel ve tehlikeli bir yol olmadığını mı düşünüyordu bilemiyorum. Bildiğim şu ki, ben onun duruşunu içten iten ikinci bir duruşun varlığını seziyordum o sırada. Çünkü, tanıştığımızdan bu yana hep bir karmaşaydı o; kendine yenilen, yaşama, kadınlara ve çocuklara yenilen, ama her an her şeyin bir çözüme ulaşacağına inanan deli bir karmaşaydı. Daracık bir odada, fotoğraf makineleri, tozlu dergiler ve şarap şişeleriyle iç içe yaşıyordu. Yaşamak tek başına bir sıkıntıydı onun için” (ÖZG, 68).

Ve bu karmaşanın, bu karışıklığın üstüne bir de yine Toptaş’ın anlatılarında sıkça kullandığı düşle gerçek arasında gidip gelmeler yaşıyor kahramanlar. Yer yer birbirlerinin yerine geçip, birbirlerinin gözüyle görüyor yaşanan olayı. Kim olduklarını, nerede durduklarını ve neler yaptıklarını da bilmez bir halde hem de:

“Onu görünce, önce gri sakallının yanındaki karmaşa kalkıyor yerinden, tepsideki bira bardaklarına doğru bir su gibi akıyor; ardından biz de koşuyoruz hızla ve tepsi, kaşla göz arasında boşalıyor. Az sonra göğsümüz, gri sakalımız ve bıyıklarımız köpüğe batıyor. Bir yandan da, bardakların üstünden garsonu dikkatle süzüyor, onu bir yerlerden tanıyor, ama bir türlü çıkaramıyoruz. Ben gözlerimi

açıışından bu yana süren sessizliğe, ortalığı kaplayan sise ve dağ başındaki garsona bakarak olup biten her şeyin bir düş olduğunu düşünmeye başlıyorum. Kim bilir, diyorum, bedenlerimiz nerede şimdi? Gri sakallı ben miyim; ya karmaşa... karmaşa gri sakallı mı, yoksa o da mı ben? Bütün bunların da ötesinde, neredeyiz şimdi, neler yapmaktayken neler yapıyoruz?” (ÖZG, 69).

Bunalım ve karmaşanın anlatılarda yaygın olduğu son dönem modern ve postmodern anlatıların ruhuna uygun olarak Toptaş da, alıntılarda da görüldüğü gibi bunalım ve karmaşayı hikayelerinin derinliğine sızdırmış gibidir. Hikayede var olan kahramanlar arasındaki düş ve gerçek arasındaki hayatlara bir de bunalım ve karmaşa eklenerek hikaye daha bir postmodern yapının sınırlarına itilmiştir de diyebiliriz.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HİKAYELERİN YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

3.1. İÇ UNSURLAR

3.1.1. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Roman ve hikayede anlatıcının yeri ve konumu kuşkusuz tartışılmaz bir öneme sahiptir. Çünkü okura anlatıdaki hikayeyi sunan kişi, anlatıcının bizatihi kendisidir. Okurla metin arasındaki bir köprüdür dersek anlatıcının yerini belki daha iyi vurgulamış oluruz.

Forster, *Roman Sanatı*'nda, “Anlatıcının sesini duyurduğundan öykü, romana, olayları art arda anlatmanın ötesinde bir şeyler katar. Kattığı çok bir şey değildir. Örneğin yazarın kişiliği gibi önemli bir konuda bize bir yararı dokunmaz” (Forster, 2001, s. 79). diyerek anlatıcının etkisini pek önemsememiş ve sadece anlatıcının bir anlatıda kendisini okura duyurduğunu vurgulamıştır.

Aktaş ise, “İtibari alemde her şeyi bilen ve gören biridir” (Aktaş, 1991, s. 94). diye nitelediği anlatıcının vasıflarını *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*'te: “O, itibari alemde sınırsız bir güce sahiptir. Vaka ve şahıs kadrosu ile ilgili geçmişe ve geleceğe ait her şeyi en ince teferruatı kadar bilmekte, onlar arasından yaptığı bir seçimi dikkatlere sunmaktadır. Bu durumda o, itibari alemin hakim mevkiindedir” (Aktaş, 1991, s. 95). diyerek anlatıcının bulunduğu yeri ve konumu böylece belirlemiştir.

Kurguya ve anlatıma dayanan metinlerde anlatıcının varlığını önemseyen Tekin, anlatıcının konum ve işlevini şöylece açıklamıştır: “Bir romancı –veya hikayeci- metnini kaleme alırken, ilk elde, anlatıcının konumunu ve işlevini belirlemek zorundadır. Neyi, nerede, nasıl ve kiminle sunup anlatacaktır? Karşılık verilmesi, çözülmesi gereken ilk soru budur” (Tekin, 2017, s. 22). demek suretiyle bir anlatıda anlatıcının konumunu önemseyerek, yazarın yapması gereken ilk işin bu olduğunu vurgulamıştır.

Anlatıcının bir hikayeyi okura sunarken nerede durduğu, nereye kadar ilerlediği, neyi anlattığı ve anlattığı metni hangi ölçüde, nasıl sunduğu elbette önemlidir ve bu durum aslında yazarın başlı başına hayata bakışı, sanat anlayışı ve dünya görüşü bakımından da son derece önem arz eder. Çıkla'nın bu görüşü konuyu destekler mahiyettedir: “Anlatım tekniği ve bakış açısı yönünden bakıldığında anlatıcıyı dikkate almak zorundayız elbette. Ancak şu da bilinmelidir ki aslında romanda her ne anlatılıyorsa bütünüünün altında yazarın parmağı vardır. Çünkü en gerçekçi, en tarafsız olduğda iddia edilebilecek bir romana hayat veren yazar bile romanını tecrübelerinden, çevresinden, aile eğitiminden, kültüründen, duygularından, hayallerinden, dininden, ırkından, araştırma veya deneylerinden, dünya görüşünden ve sanat anlayışından hareket ederek yazmıştır” (Çıkla, 2002, s. 119).

Tekin'in de belirtmiş olduğu üzere “sanatçının, toplumu ve insanı anlatma konusundaki tercih ve eğilimleri, ‘anlatıcı’nın konum ve işlevini de tayin etmiştir” (Tekin, 2017, s. 23). denilmek suretiyle anlatıcının konumunda asıl belirleyicinin yazar olduğu vurgulanmıştır. Her şeyi bilen, derinden derine sezen, ayrıntılarıyla anlatan, toplumu sosyal ve estetik açıdan ele alıp değerlendiren anlatıcının durduğu yer ve konum aslında sanatçının dünya görüşü ve sanat anlayışından ileri gelmektedir.

Anlatıcının konumu onun bakış açısını da belirler. Anlatma esasına dayanan ve anlatıcının diliyle şekillenen metinde bakış açısı da yadsınamaz düzeydedir. A.Mümtaz İdil, “Romanda bakış açısı, romanı anlatan kişi ile roman okuru arasındaki ilişkiyi sağlayan yapıyı oluşturmada en önemli unsurdur” (İdil, 1983, s.28). demek suretiyle bakış açısının bir anlatıdaki yerini böyle açıklamakta ve anlatıcı ile okur arasındaki bağı sağlayan en önemli etken olarak bakış açısını göstermektedir.

Bakış açısının ne olduğunu araştırdığımızda, Aktaş, bu konuyu şöylece özetlemiştir: “Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekan, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmeye olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir” (Aktaş, 1991: 84).

Görüldüğü gibi bir anlatıda hikayeyi sunan kişinin belirlenip canlı tutulması en az hikaye kadar önemlidir ve bu doğrultuda “hikayenin ‘anlatı’ya dönüşmesinde asıl rolü oynayan anlatıcının tipini belirlemek, bakış açısını ortaya koymak, yazarın ilk görevi olmalıdır” (Tekin, 2017, s. 30). Denilmiştir.

Forster ise bir anlatıda bakış açısını temel olarak görenleri kabul etmeyerek, “Böyle bir temel oluşturmak konusunda ben kendim en ufak bir söz veremiyorum; benim yaptığım, roman sanatına dağınık, genel bir bakıştır” (Forster, 2001, s. 120). diyerek yazarın gücünün bakış açısından hareket etmek değil, yazdıklarının esas alınması gerektiğini vurgular.

Hasan Ali Toptaş’ın anlatılarında da modern ve postmodern kimliklerini kapsayıcı ve bu dile uygun farklı anlatıcılar ve bakış açılarıyla karşılaşırız. Hikayelerindeki üstkurmaca ve çoksesliliğe uygun olarak sık sık başvurduğu farklı anlatıcılar, (Ben) ve (O) anlatıcının yoğun bir şekilde kullanımı ve de çoksesliliğin getirmiş olduğu başka “ben”ler anlatılarında kendini iyiden iyiye hissettirir.

Milan Kundera, “Hayali bir kişi, bir kişilik yarattığınız andan itibaren siz kendiliğinizden şu soruyla yüz yüze gelmiş olursunuz: Ben nedir? Ben, neyle kavranabilir?” (Kundera, 2017, s. 31). sorusuna bireyin iç dünyasında cevap aranması gerektiğini şöyle söyler: “Ama eğer ‘ben’ ve ‘ben’in biricik karakterini insanın iç hayatında olmuyorsa nasıl ve nerede yakalayacağız” (Kundera, 2017, s.33).

Başta da belirttiğimiz üzere anlatıcı, bir anlatıda okurla hikaye arasındaki köprüdür. Anlatının ruhunu, duygularını, duruş ve bakışını okura sunan anlatıcının dili de hangi anlatıcı tipinin özelliğini yansıttığıyla birebir alakalıdır.

Roman ve hikayelerin çoğunda başvurulanan anlatıcı tipi genellikle 3.tekil kişi konumundaki (O) anlatıcı tipidir. Çünkü yazara tanıdığı geniş bir alan ve hareket kabiliyeti anlatının boyutlarını da genişletmektedir aslında. Anlatılarda sık sık kullanılan 3.tekil kişi konumundaki anlatıcı tipinin gücü her şeyi görebilmesi, düşünebilmesi ve sezebilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu anlatıcı tipinin okuyucudaki karşılığı bir nevi ilahi, yani tanrısal bir gücün de etkisinden kaynaklanmaktadır.

Toptaş'ın da anlatılarında sık kullandığı anlatıcı konumundaki (O), anlatılarına hakim olan belirsizlik, karmaşa, boşluğun sınırlarını da daha bir ileriye doğru zorlamaktadır. Mesela “Sabah Karanlığı” isimli hikayesinde bu her şeyi bilen, her şeyi gören, her şeyi sezen anlatıcı, hikayenin görülmeyenini, bilinmeyenini okura şöyle sunar: “Hapishaneden çıkalıdan beri düşünüyordu gitmeyi. Neredeyse her akşam, yarın erkenden gideceğim diye kendi kendine söz vererek giriyordu yatağa. Uyuyor, uyuyamıyor, gecenin bir vaktinde kalkıyordu. Kızarmış gözleriyle iri iri bakınarak, kendini engelleyecek nedenler arıyordu ortalıkta. Odadan odaya, tıpkı bir hayalet gibi geziniyordu. Verdiği sözü unutturacak bir iş bulunca da, ömrünün sonuna dek yalnızca o işi yapmak istiyormuşçasına, oyalandıkça oyalanıyordu” (ÖZG: 59).

Bir anlatıda anlatıcı konumunda olan (O), bir açıdan bakıldığında “ilahi” bir görüşle her şeyin üstünde ve her şeye hakim bir şekilde kendini var etmektedir. Bu yüzden ki yazarlar tarafından daha çok kullanılan bir anlatıcı tipidir. Çünkü diğer anlatıcı tiplerine kıyasla görüş alanı daha geniş, kabiliyet yeteneği daha elverişlidir.

“Kapıdan çıkarken durmuş, bedeninin boşluğunu oraya bırakmak istercesine, dakikalarca kıpırdamamıştı. Bir el uzansın istemişti içeriden, bir insan, bir hayvan ya da bitki eli; tutsun istemişti elini, ceketinin eteğinden asılsın, paçalarından yakalasın” (ÖZG, 60) derken anlatıcı konumundaki (O), aslında her şeyin kendinin bilgisi dahilinde olduğunu, her şeyi sadece kendisinin bildiğini hissettirmektedir.

Toptaş, mesela “Çiğdem Yürekli Reşat” isimli öyküsünde hakim anlatıcının gözünden “Tanrısal Bakış Açısı”nı tercih etmiştir. Her şeyi bilen, her şeyi gören, her şeyden haberdar olma esasına dayanan bu bakış açısıyla donatılan anlatıcı, hikayede yer alan kişilerin genel itibarıyla hayatlarını, özelde ise yaşadıkları acıları, sevinçleri, umutsuzlukları, kırılganlıkları bilir, ruh hallerini deyim yerindeyse derinden derine görür.

Hikayede anlatıcı, Reşat'ın yaşadığı işsizlik sonucu ilçede boş boş dolaşırken içinden geçen bütün duyguları bilir ve şöyle dile getirir: “Hani neredeyse, işine yeniden girip giremeyeceğinden çok, işten atılış nedenini merak eder olmuştu” (GŞG, 14). Yine Reşat'ın uzaklardaki akrabası Selim'den gelen iş teklifi üzerine kafasından geçen hayaller her şeyi bilen, her şeyi gören, her şeyden haberdar olma esasına dayalı bakış açısından hareketle şöylece okuyucunun bilgisine sunulur: “Toz

içinde kalmış otomobiller, çamurlu kamyonlar güröldeyerek yanaştılar yüreğine. Sürücüler birer sigara yakıp kenara çekildiler” (GŞG, 17).

Bir başka anlatıcı tipi olan (Ben) anlatıcı da hikaye ve romanlarda yaygın bir şekilde kullanılmış, ancak görme, bilme, sezme yetisinin (O) anlatıcı tipinden daha az olması hasebiyle nispeten daha az kullanılagelmiştir. Okurun gözünde çizilen dünya anlatıcının görüş ve bakış açısıyla sınırlı ve anlatıcının bakış açısını verdiği ölçüdedir. (Ben) anlatıcı, (O) anlatıcı tipinin gücü ve etkileme alanından da uzaktır. Bu durumu şöyle ifade eder Tekin:

“(Ben) anlatıcı, anlatı dünyasında 1. Tekil kişi olarak yer alır. (O) anlatıcıya kıyasla daha az denenen (Ben) anlatıcı, yapısından kaynaklanan bazı eksikliklere rağmen, roman sanatı için bir imkan kapısı olmuştur. Roman türü için gerekli olan lirik sıcaklığı sağlamak konusunda, (Ben) anlatıcı, anlatı dünyasının içindedir ve bu durum onun için adeta bir kaderdir. (Ben) anlatıcı, (O) anlatıcı gibi anlatı dünyasının içinde, üstünde ve hatta dışında bulunma gibi bir lükse, bir güce sahip değildir. Onun dünyası, anlatı çevresinde kurgulanan dünyadır ve bu dünyada o, hem ‘anlatan’, hem de ‘anlatılan’ figür konumundadır. Okuyucu, onun zihin ve bakış açısının izin verdiği ölçüde olaylara tanık olur; kişi ve nesneleri, yine onun verdiği/verebildiği ipuçlarıyla tanımaya, anlamaya çalışır” (Tekin, 2017, s. 47-48).

Anlatılarında (Ben) anlatıcı tipini kullanan yazarların kendilerini, kendi dünyalarından, kendi hayatlarından yansımalar görmek de mümkündür. Elbette yazar birebir kendisini eserinde yansıtmak istemez ama kullandığı bu anlatıcı tipiyle de özdeşleşmek zorunda kalmaktadır. Her yazar illaki kendini eserlerine katar. (Ben) anlatıcı bu yüzden bile olsa yazarın işini kolaylaştırır ve kendisiyle anlatı arasında bir paralellik kurulmuş olur. Hasan Ali Toptaş öykülerinin bir başka ve kendine has özelliklerinden biri de budur diyebiliriz. Anlatılarında (Ben) anlatıcı tipini kullandığı öykülerin bazılarında kendisinden izler bulmak mümkündür. Çünkü (Ben) anlatıcı tipini kullanan yazar bir noktada kendisiyle paralellik kurarak öyküye de kendi hayatından izler yansıtır.

Mesela “Sümbüller Sen Kokar” isimli öyküde öykü kahramanı (Ben) anlatıcı tipini kullanırken öykü yazmanın derdinde, harflerin dünyasına gömülmenin

peşindedir ve bu da hiç şüphesiz yazarla anlatıcı arasında bir paralellik kurulmasına yol açmaktadır:

“Eve gidip bir an önce yarım kalan öykümü yazacaktım. Zaten, öyküdeki kız, son yazdığım tümcede sümbül koparmak için yere eğilmiş, tembelliğim yüzünden de bir daha doğrulamamıştı. Doğrulamayınca da, evin her yerini sümbül kokusu sarmıştı tabii. Üstelik, bu koku giderek yoğunlaşıyordu. Kim bilir, belki bir süre sonra, komşulardan şikâyetler bile gelecekti.

Sen bilirsin, dedi arkadaşım. Git her zamanki gibi harflerin içine gömül bakalım.

Ben de, akşam ezanı okunurken, eve doğru yürüdüm böylece. Sokaklar terk edilmişti sanki, bomboştu. Ayak seslerimdeki telaşı hissedebiliyordum, kanepenin üzerinde beni bekleyen öyküye doğru yürümenin telaşıydı bu” (ÖZG: 62).

Anlatıcı hikayede öykü yazmanın telaşındadır. Üstkurmaca bir dil de kullanarak (Ben) anlatıcının konumunu kendi konumuyla pekiştirmektedir adeta. Çünkü “Onun dünyası, anlatı çevresinde kurgulanan dünyadır ve bu dünyada o, hem ‘anlatan’, hem de ‘anlatılan’ figür konumundadır” (Tekin, 2017, s.47).

“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.

Sonra kalkıp dakikalarca gezindim evin içinde, raflardaki kitapları karıştırdım, mutfığa gidip geldim, duvara raptiyelerle tutturduğum karakalem resim çalışmalarına baktım” (ÖZG, 64).

Fakat bu anlatı tipindeki anlatan-anlatılan arasındaki bağın sınırları belli bir ölçüde tutulmazsa yazarın anlatısındaki özgünlük ve anlatının gücünde yer yer zaafılar meydana getirebilmektedir. Bu hususta; ben anlatıcıyı donanımlı kılmak, görme ve sezme gücünü arttırmak, (Ben) anlatıcının sorumluluğunu paylaşıp yükünü hafifletmek ve birkaç gözlemci kahramana yer vermek gibi yöntemlerle bu anlatıcı tipinin kusur ve zaafıları kısmen giderilmiş olur (Tekin, 2017, s.50-52).

Yine Toptaş, son hikaye kitabı *Gecenin Gecesi*’nde yer alan “Yatak”, “Fotoğraf”, “Veysel’in Kanatları” ve “Şeytan Uçurtması” adlı öykülerinde de

(Ben) anlatıcı tipini benimsemiş, hikayelerin içinden kendi iç alemine, kendi çocukluğuna, kendi ailesine yolculuklar yaptığını okura duyumsatmıştır. Mesela “Şeytan Uçurtması” adlı öyküsündeki şu satırlar yine onun anlatan-anlatılan arasındaki bağın sınırlarını da bize göstermektedir. Babası ile olan mesafesini, annesine olan sevgi ve tutkusunu bu öyküyle bir daha ifşa etmiştir:

“Bir yandan da kapılara koşup bakardım babam geliyor mu diye, pencelere koşup bakardım. Babam, tıpkı cici annem gibi ortalıkta görünmezdi o sırada, fakat gelirdi. Ne vakit gelirdi, gelirken ayak seslerini nereye gizlerdi, kapıları nasıl açar ve beni aynanın önünde öyle taş kesilmişken birdenbire nasıl yakalardı bilmiyorum.

Pala bıyıklarının karanlığını görürdüm ben dönüp baktığımda.

O hep deli derdi bana” (GG: 79).

Görüldüğü üzere (Ben) anlatıcı tipinin belirgin özelliği olan kendiyle özdeşleşme diyebileceğimiz bir aynileşme söz konusudur. Anlatıda hissedilen, öne çıkan, başkarakter olan (Ben)’e gizlenmiş anlatıcı – yazarın kendisidir. Aktaş, (Ben) anlatıcı tipinin sürekli merkezde olduğunu şöyle açıklar: “Her hal ü karda kahraman anlatıcının “ben”i eserin merkezindedir. O hem vaka zamanı, anlatma zamanına ait müşahadelerini, düşüncelerini nakletme imkanına sahiptir. İki ayrı zaman dilimini varlığıyla birleştiren “ben”in sosyal çevresi, ferdi alışkanlıkları aynı metinde karşı karşıya getirilebilir” (Aktaş, 1991, s. 101).

Yani anlatıcı vesilesiyle yazar hikayenin merkezinde olmakla birlikte doğup büyüdüğü, yetiştiği kendi sosyal çevresinden izler görülmektedir anlatıda. Hikaye’de mekanın İstanbul’da bir apartman dairesinde geçtiğini okusak da taşraya, köye, çocukluğuna gidiş gelişleri daha hakim bir hava vermektedir okura. Babası ile olan ruh uyumsuzluklarını, annesine olan bağlılık ve sevgisini de hikayede okumuş oluruz: “Annem yok çünkü. Onu vaktiyle çok uzaklardaki köye, bulguru tencereye sayarak koyan anneannemin yanına atmışız. Kucağında babamın pala bıyıklı fotoğrafı var mıdır hala, bilmiyoruz. Varsa, ona bakıp bakıp içini çekiyordu hiç kuşkusuz, her çekişinde de hiç kuşkusuz, ellerindeki kına biraz daha soluyordu” (GG:81).

(Ben) anlatıcı tipinin yanında başka “ben”ler de bulunmaktadır. Öykünün anlatımında, okura duyurulmasında ortaya çıkan bu başka “ben”ler, (Ben)

anlatıcının farklı bir versiyonu da sayılabilir. Varlık, bu konuya “Benöyküsel anlatıcıların çoğu kendi “ben”leri içinde bir de kendilerinden farklı bir “başka”sını, “o”yu, “onlar”ı barındırmaktadırlar” (Varlık, 2010, s. 230). diyerek katkıda bulunmaktadır.

Hasan Ali Toptaş’ın öykülerinde de (Ben) anlatıcı tipinin yanında başka “ben”ler sık sık kullanılmaktadır. Postmodern edebiyatın unsurları arasında görülen metindeki çokseslilikten olsa gerek bu (Ben) anlatıcı tipiyle beraber kullanılan başka “ben”lerde anlatıcı farklı farklı duygu ve düşünceleri farklı dillerde öykülemektedir.

“Zaman Kimi Zaman” isimli öyküsünde Toptaş, (Ben) anlatıcıyı tercih ederken bir başka “ben”i de var eder aynı zamanda. Hikayede anlatıcı kendini iki benlikle var ederek zamanda yolculuğa çıkmayı, genç ve yaşlı birey arasında duygu ve düşüncelerini iki ayrı benlik üzerinden okura sunmaktadır. Yazar - anlatıcı, bu hikayede kendi bugünü (gençliği) ile yarını (yaşlılığı) arasında geçişler yapar ve dolayısıyla anlatan ve anlatılan konumunda hikayenin öznesi olup, 1. Tekil kişi olarak hikayede yer alır.

Anlatıcı bu hikayede genç bir birey kimliğinde (Ben) anlatıcı diyebileceğimiz 1. Tekil kişi olarak hikayede yer alırken, yaşlı ve yorgun birey kimliğinde bir başka “ben”i de var etmektedir aynı zamanda. Hikayede geçen olaylar iki ayrı bireyin, iki ayrı “ben”in gözlem gücüyle, bakış açısıyla değerlendirilip okuyucuya aktarılmaktadır. Okur, hikayeyi, hikayedeki olayları ve kişileri ancak bu “ben”ler arasında gidip gelen anlatıcı konumundaki yazarın bakış açısı nispetinde, daha doğrusu onun gördüğü, aktardığı ölçüde bilir/bilebilir.

Hikayede geçen olayı, kişileri, mekanı bu “ben” anlatıcının gözüyle görür okuyucu ve onun bakış açısıyla anlamaya çalışır. Mesela hikayenin başlangıç cümlesi olan, “Kendi kendime, zaman hep geleceğe mi akar diye sorup durduğum günlerde” (ÖZG, 14). Cümlesiyle okuyucuya hikayede geçen olayın haberciliğini yaparken, “yerler ıslaktı o gün, havada insanları birbirine yaklaştıran, bira kokulu, incecik bir serinlik vardı” (ÖZG, 14). Cümlesinde de hikayenin atmosferini kendi duyuş ve bakış açısıyla bu şekilde okura bildirir. Yine, “Fusun, koltuğunda taşıdığı

ceketi omuzlarına atarken hafifçe titremiştii... Fuat, bir yandan birasını yudumluyor, bir yandan da üst dudağından fışkırıp bütün yüzüne dağılan dikensi bıyıklarını oynatarak, sakin bir sesle” (ÖZG,14). Cümlelerinde de “ben” anlatıcı konumundaki genç birey, hikayede yer alan kişiler hakkında bazı bilgileri kendi bakış açısı cihetiyle okuyucuya duyurarak onu bilgilendirme yoluna giderken, “Fusun, yüz çizgilerini allak bullak eden acayip bir hevesle, geçmişin ve geleceğın şimdide buluşacağı ve kahramanlardan birinin geleceğının öteki kahramanın geçmişine dönüşeceği bir roman tasarısından söz ediyordu” (ÖZG, 18) diyerek yazar, geçmişle gelecek arasındaki bağı (Ben) anlatıcı konumunda ifadelendirmeye çalışmaktadır.

Öyküdeki “ben”ler arası bu geçişgenlikte genç erkek kahramanın ayrı bir “ben” ve yaşlı adamın ayrı bir “ben” olarak farklı dünyalarda okurun karşısına çıkmasını da şöyle anlatır anlatıcı: “...masadan masaya sürüklenirken, bir değişim geçirip yaşlandığımı da o zaman anladım işte bundan bir kez daha emin olmak istercesine yüzümü kaldırıp korkuyla karşı masaya baktım. Hala orda, gözlerimi buraya dikmiş oturuyordum” (ÖZG, 18).

Hasan Ali Toptaş anlatılarında yaygın olarak gördüğümüz düş ve gerçek arasında var olan gidip gelmeler, “Masanın birinde genç, birindeyse yaşlı ve yorgundum. Ben bana, ben bana bakıyordum. Daha sonra bu bakışım sırasında, ayrı zamanların çakışmasından apayrı bir zaman mı doğdu ne bilemiyorum ama, birdenbire kendimle göz göze geldim” (ÖZG, 18). denilmek suretiyle öyküdeki “ben”ler arasındaki karmaşa ve duygu farklılığı ile düş ve gerçek arasındaki gidip gelmeler daha bir okura duyumsatılmaya çalışılmıştır denilebilir.

“Gökyüzü Gri” adlı hikayede de bu “ben”ler arası çatışma ve farklılık göze çarpmaktadır. Hikayedeki Nurdan isimli kadın kahramanın iki ayrı benlikte kendini var ettiğine şahit oluruz. Hikayedeki kadın kahraman, çamaşır asarken aşağıda görmüş olduğu bir başka kadının kimliğine bürünerek kendi “ben”i içinde bir başka “ben” var ederek onun gibi yaşamaya, onun gibi düşünmeye ve onun gibi davranmaya çalışır ve bu durumu daha hikayenin başlangıcında (Ben) anlatıcı olarak okura şöyle sunar: “Balkondan görmüştüm onu, yumrukları boşluğu döverken ağzı bir mağara gibi açılıp kapanıyordu. Caddedeki otomobillerin arasından yürüyüp elektrik trafosunun önüne gelmişti. Tam balkonun altındaydı artık, dimdik durmuş, bana bakıyordu. Çamaşırları mandallayışıma küçümseyerek bakıyordu. Derken,

giysilerini parçalamaya başladı; eteğindeki ince yapraklı dal desenlerini koparıp koparıp şehrin öteki ucuna doğru savurdu. Bacakları bütün beyazlığıyla ortaya çıkmıştı. O soyundukça, her şey her şeye daha hızlı karıştı sanki; renkler birbirlerini emdiler uzun uzun, sesler eşyaların ömründen birer yonga daha kopardılar, erkekler biraz daha kadınlaştılar ve içlerindeki kadını örtsün diye, erkeksi davranışlarını ısrarla sürdürdüler” (ÖZG, 17).

Bir noktadan sonra hikayenin kahramanı olan Nurdan isimli kadın bir başka “ben” olan “ben”in içine, onun dünyasına girerek bambaşka bir benliğe karışır ve bunu (Ben) anlatıcı olarak, “İçimde bambaşka bir insan vardı sanki ve ben onun ardı sıra, büyülenmişçesine yürüyordum” (ÖZG, 35). diyerek hikayede benlik karmaşasını anlatırken, ev kadını olarak var olan hayatında oğlunun kanepede resim çizmesini de farklı bir boyutta yorumlayarak iki “ben” arasındaki bu çatışmada düşle gerçeği de birarada kavramamıza yardımcı olmaktadır:

“O sırada, oğlum salondaki kanepeye uzanmış, bacaklarını havada oynata oynata önündeki kâğıda tören resmi çiziyordu. Ben kapıya doğru yürürken, kâğıttaki tören alanından geçen otomobil bir an için yavaşlamış ve içindeki beş general yüzlerini çevirip arkamdan bakmışlar mıydı bilemiyorum. Bildiğim şu ki, oğlum o generallerin göğsüne ısıltılı madalyalar takarken, ben sokaklarda saatlerce yürümüşüm” (ÖZG, 18).

Nurdan’ın başka bir “ben”e büründüğü kadının gittiği yer de bir genelevdir aslında. Nurdan burada kendinden başka bir “ben”in sınırlarına girerek kendi “ben”inin sınırlarını yok etmeyi seçmiş, bir bilinçten başka bir bilince, kendine ait bir dünyadan, kendine ait olmayan bir dünyaya geçmiştir. (Ben) anlatıcı kimliğinde bir eş, bir anne, bir ev kadını olarak karşımıza çıkarken, kendi seçtiği başka “ben”in dünyasında da genelevde çalışan bir kadın olarak karşımıza çıkar. Birinci benlikte kocası olan adamla karşılaşır ve bu karşılaşma ikinci benliğin kocası olan adamı öldürmesiyle benlikler arası çatışmayla son bulur.

Hikayede yer alan şu satırlar da Nurdan isimli kadın kahramanın iki ayrı benlikte kendini niçin var etmeye çalıştığını daha iyi anlamamıza yardımcı olur: “Pencere önlerinde oturup aylarca kocasını bekleyen, karanlık bir odada ağlayan,

tenini kat kat kumaşların altına gizleyen, sırmalı astsubay giysilerini ya da televizyonun üstünde duran ve hiçbir limana ulaşamayan denizaltı maketine bakarak düşler kuran bir kadın değilim artık...” (ÖZG, 35). Burada da anlaşıldığı gibi, Nurdan’ın asıl amacı, benlik çatışması yaşamasının asıl nedeni olarak görülen gerçek, kendini eve hapsolmuş bir ruhun ötesine çıkarabilmek olarak özetlenebilir.

Görüldüğü üzere Toptaş’ın anlatıları, modern anlatının hakim olduğu temel öğelerin de etkisiyle anlatıcı ve bakış açısı üzerinden okunmaya kısmen elverişli bir durum arz etmektedir. Çok geniş bir yorumlama alanına açık olan anlatılarında Toptaş, anlatıcı ve bakış açısını da yer yer belirgin bırakarak okur üzerinde bir iletişim imkanı yakalamaktadır. Anlatıcı ve bakış açısı bazen hikayenin o çok katmanlı, çoksesli, çokbenlikli ve üstkurmaca dilinin altında önemsiz bir konuma gelse de, varlığı inkar edilememekte ve her yazar gibi Toptaş’ın da yazarlık gücünü göstermiş olduğu bir alan olarak ortaya çıkmaktadır denilebilir.

3.1.2. Vaka – Olay Örgüsü

Bir anlatıda en temel unsurlardan biri de anlatının konusudur. Anlatmaya bağlı tüm edebi türlerde anlatı, bir vakanın etrafında gelişir. Anlatıcının dayandığı bakış açısında neyi anlattığı her halükarda önem arz eder. Buna bağlı olarak vaka nedir, bir anlatının sınırları içinde neyi tanımlar diye soracak olursak şöyle bir cevap buluruz Şerif Aktaş’ta: “Öyleyse vaka, herhangi bir alaka ile bir arada bulunan veya birbirleriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münasebetlerinin tezahürüdür. Anlatma esasına bağlı edebi nevilerin hemen hepsinde, metin karakterini haiz en küçük bütün, bir vaka parçası etrafında teşekkül eder” (Aktaş, 1991, s. 48).

Anlatıda vaka ve olay örgüsü bir romanı, bir hikayeyi var eden temel bir unsur, önemli bir ayaktır. Bir hikaye kısmen o vakanın üzerine bina edilir çünkü. Tekin’in, “Aslında vaka, romana değil hayata ait bir parçadır ve hayatta rastladığımız, yaşadığımız, yaşayabileceğimiz bir şeydir” (Tekin, 2017, s. 69). dediği gibi hayatın içinde maruz kaldığımız vaka, aslında bizatihi hayatın kendisi ve anlamıdır.

Aktaş, edebi bir metinde karşılaşılan vakaları şöyle tasnif etmenin doğru olacağını söyler:

1. Vaka, tek bir zincir halinde nakledilir...Bir merkezi insan vardır, onun belirli bir zaman dilimi içinde sürdürdüğü yaşayış tarzı söz konusudur.
2. Eserin vak'ası, iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gelir. Bunlar bazı noktalarda kesişirler.
3. Bir vak'a, başka bir vak'a içine yerleştirilerek sunulur. Bu durumda ilk vak'a ikinciye çerçeve vazifesi görür. Böyle eserlerde vak'a zinciri yerine iç içe geçmiş vak'alardan söz etmek yerinde olur (Aktaş, 1991, s. 76-77).

Edebi bir metinde zaman, mekan, şahıslar gibi anlatının olmazıdır vaka. Çünkü anlatı ne olursa olsun “ne anlatıyor?” sorusuna cevap vermek zorundadır. Tekin, vaka olmadan bir anlatının olamayacağını şöyle vurgular:”Vaka, esas karakteri itibariyle ‘taklit’ ve ‘yansıtma’ eylemleriyle biçimlenen anlatıma dayalı türlerin (masal, hikaye, roman gibi türlerin) vazgeçilmez elemanıdır. Vakasız anlatı sistemi düşünülemez: Çünkü vaka, anlatı sisteminin ruhudur. Bir anlatı sisteminde vaka – belki- yok sınırına kadar çekilebilir, fakat yok edilemez” (Tekin, 2017, s. 70-71).

Tekin’in de vurguladığı gibi anlatıda vaka belki bir yere önemsizleştirilebilir ama asla yok edilemez. Özellikle modern anlatılarda konunun önemsiz bir noktaya çekilerek yazarın üslubunun ve anlatıyı ele alış biçiminin öne çıktığı durumlarda bile “ne anlatıyor?” sorusuna bir cevap illaki vardır.

Bir anlatıda vakanın yanında olay örgüsü de en az vaka kadar önem arz eder. Olay örgüsü nedir diye baktığımızda,”Olay örgüsü de olayların anlatımıdır; ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisidir” (Forster, 2001, s.128). demek suretiyle bir anlatıdaki olayla, buna bağlı bir nedensellik ilişkisinin olacağını söyleyen Forster, böyle bir tanım getirmiştir.

Hasan Ali Toptaş’ın da gerek roman ve gerekse hikayelerinde modern ve postmodern edebiyatın kurallarına uygun olarak belli başlı bir vaka ve olay örgüsünden tam anlamıyla söz edilemeyebilir. Klasik bir tarzda yazılmış bir anlatıya hakim olan sistematik bir konu ve olay örgüsü olmasa bile anlatının bir “hikaye”si her zaman olagelmıştır. Yazardan yazara değişen vakayı ele alış ve

işleme biçimi, Aktaş'ın, “Vaka, çok defa, anlatıcının onu idrak tarzına göre şekil alır” (Aktaş, 1991, s. 53). dediği gibi bir şekilde anlatıcının yorumuna bırakılmıştır.

Mesela anlatıda hikayenin belirgin ve yalın olduğu, modern/postmodern çizginin dışında duran “Çiğdem Yürekli Reşat” isimli hikayede vaka en basit şekliyle Reşat'ın küçük bir ilçede işini severek yapan bir temizlik elemanı olduğu ve daha sonra işten atılmasının onda yarattığı fiziksel ve ruhsal çöküntü ile karısına, topluma, hayata bakışının irdelenmesidir diyebiliriz. Daha hikayenin ilk cümlesinde kahramanın yaşadığı ruhsal çöküntü şöyle ifade edilir: “Her akşam buruşuk bir mendil gibi dönerdi evine” (GŞG, 14). İşsiz kalmasından dolayı Reşat'la karısı arasındaki giderek artan suskunluğu da ilahi bir konumdan değerlendirmeyi seçmiştir anlatıcı: “Yalnızca, kısa – çok kısa- bir an göz göze geliyorlar, bakışlarıyla sorup yanıtlıyorlardı birbirlerini” (GŞG, 15).

Yine Toptaş'ın vaka ve olay örgüsü basit ve son derece yalın olan nadir hikayelerinden biri de “Yabu” isimli öyküsüdür. Yazarın hayatını incelediğimizde askerliğini yapmış olduğu Şanlıurfa'nın Ceylanpınar ilçesinde Suriye sınırında yaşamış olduğu dramatik bir olayın hikaye edilmesini görürüz. Yıllar sonra aynı bölgeye gelen hikaye kahramanı olan anlatıcı ile arkadaşı Enver arasında geçen konuşmalardan anlatıcının geçmişe, askerlik günlerine, Yabu isimli bir yaşlının yalnızlıkla dolu hayatının ve her gece boşluğa bakıp bakıp ağlayışının hazin sebebini basit bir kurguyla öykülemiştir Toptaş:

“Kaç yıldır görmüyorsun buraları?” diye sordu Enver.

Gözlerimi kerpiç damlarda, demiryolu boyunca uzanan tel örgüde, tel örgünün arkasındaki Suriye toprağında ve daha ötede, akşam karanlığına gömülen Resulayn kasabasında gezdirdim bir süre.

“On iki yıl,” diye mırıldandım.

Sonra, on iki yıl adını verdiğim zaman dilimi, içinde taşıdığı on iki yıllık yaşamın tortularıyla birlikte aklımdan çekiliverdi de, ben bu kasabadaki askerlik günlerime dönmüş gibi oldum birden. Kendimi, at kışnemelerinin, koyun sürülerinin, kurşun seslerinin ve çay balyalarının arasında buldum bir bakıma. Şakaklarım zonkluyordu. Korkuyu çoğaltmaktan başka hiçbir işe yaramayan ölüm kokulu geceler, yaralı bir kaçak atı gibi alnıma yıkılıyordu sürekli. Eziliyordum altlarında” (GŞG,

40).

Kaçakçılık yapan Yabu'nun yaşadığı ayrılık, yalnızlık ve ağlayışlarla dolu geçen ömrü telafisi mümkün olmayan bir bayram anısından ibarettir aslında. Her bayram sınırdan uzaktan uzağa bayramlaşılır ve alınan hediyeler uzaktan uzağa görülürken, o bayram hediyeleşmeye müsaade edilir. Ama yoksulluktan bir şey alamayan Yabu'nun aklına bir fikir gelir ama, sonuçta torunlarına karşı yaşadığı utancı bir ömür unutamaz. Her aklına geldikçe ağlamaya başlar:

“Torunlarına, ninelerini mezardan çıkarıp götüremezmiş ama, bayram şekerini kesinlikle götürmesi gerekiyormuş. Nereden para bulurum diye düşününe düşününe, tam üç gün sakalını didiklemiş durmuş bu yüzden. İçinde karıncalar gezinen meşin cüzdanını nereden bulmuşsa bulmuş, sabah akşamduvarlara çarpmış.

Bayram sabahı da, çöp bidonlarına koşmuş erkenden. Sınırın ortasında kalakalan şaşkın tavuklar gibi, bidonların arasında gezinmiş bir süre. Sonra, paketin içinde şeker bile götürsem nasıl olsa torunlarıma veremedim geri getireceğim diyerek, boş bir kutu bulmuş. Ardından da, içine ot doldurup özene bezene sarmış” (GŞG, 41).

Toptaş'ın bu öyküsündeki yalın hikaye, onun hikayelerindeki karmaşa, belirsizlik, üstkurmaca, çokseslilik gibi öğelerden uzak bir şekilde geçmişte tanışmış olduğu yaşlı bir adamın hikayesinin basit şekilde öyküleştirmesi olarak karşımıza çıkar. Tıpkı Tekin'in “hayatta rastladığımız, yaşadığımız, yaşayabileceğimiz bir şeydir” (Tekin, 2017, s. 69) dediği gibi bir hayatın, bir yaşanmışlığın ve insanın içinden çıkamadığı bir dram olarak okurun karşısına çıkar. Vaka bir noktada hayatın gerçek yüzü olarak hikayede kendini duyumsatır.

Toptaş'ın anlatılarının konusunu oluşturan dünya bir kaç boyuttan ibarettir aslında. Hikayeleri de yer yer basit ve yalın, yer yer karmaşık ve bulanık, yer yer kurmaca, üstkurmaca ve çoksesliğin hakim olduğu vaka ve olay örgüsüyle iç içedir. Eserlerinin derinliğine sinen bu varoluşçuluk felsefesinin izleri de Toptaş'ın anlatılarında bariz bir şekilde görülür.

Toptaş, ait olduğu bu edebi görüşün içinde var olan ana unsurları, yani eserlerindeki düş ve gerçek, siyah ve beyaz, varlık ve yokluk sarmalını kendi gerçekliğiyle buluşturarak yapmakta ve de birçok öyküsünü bu çizgide meydana getirmektedir. Bu doğrultuda hikayede kendini var eden metnin kurmaca ve üstkurmaca sınırları sürekli olarak genişleyip sağlam bir zemine oturmaktadır diyebiliriz. Çıkla'nın kurmaca metinler için getirdiği tarifi de burada belirtmekte fayda görüyoruz: “Kurmaca metinler ise ilk çağların bugün için gerçeklik/kurmaca-lık derecesini bilmediğimiz mitolojik efsanelerinden destanlara, masallardan fabllere, dram, komedi ve trajediden şiire, romanslardan modern hikâye ve romana kadar yine çok büyük bir çeşitlilik gösteren ve edebî yönleri üst düzeyde bulunan metinlerdir” (Çıkla, 2002, s.112).

Toptaş'ın bazı öykülerinde metnin kurmaca ve üstkurmaca sınırları bilhassa okura duyurulur ki, Tosun bu konuyu postmodernist bir tavrın belirgin özelliği olarak şöyle ifade etmektedir: “Modernist sanatçılar eserleriyle yeni bir dünya yaratıp kurmacanın ‘hissedilmemesini’ isterlerken, postmodernistler özellikle yazdıkları eserin ‘kurmaca’ olduğunu okurun bilmesini isterler” (Tosun, 2008, s.376).

Mesela “Işığında Gül İzi” adlı öyküde kahramanın hastalıklar sonucu hastane odasında yaşadığı durum üstkurmaca ile hikayeleştirilmiş, hikayede vak'anın belirginliği bir başka yöntemle girift hale getirilmiştir. Rafet, üç yıldır tek başına hastanede yatmakta, yalnızlık ve hastalıkla boğuşmakta iken Cezmi isiminde bir başka hastanın odasına gelmesiyle anlatıcının öyküyü burada bırakarak, “Öykünün burasında, öykücü kalemini bıraktı. Bir sigara ateşleyip yaslandı arkasına. Yazdıklarını okudu. Bundan sonra olacakları, bal gibi biliyordu” (GŞG, 27). demek suretiyle yazar hikayenin konusunu, başka bir hikayenin konusu olarak iç içe geçirmiş ve konunun sınırlarını zorlamıştır.

Sonrasında anlatıcı, ne olacağını bildiğini söyleyerek Cezmi ile Rafet arasında gelişecek konuşmayı tasavvur eder. Fakat düşündüğü gibi gelişmez olaylar ve Cezmi, Rafet'le konuşmaz bir türlü ve sonuçta Rafet bir gece hastanede ölüverir: “Öykücü söndürdü sigarasını. Kalemini yenden alıp, yazmayı sürdürdü. Öyküdeki olaylar tam düşündüğü gibi oldu. Rafet ölümü bekledi sürekli. Cezmi üç gün sonra

kendine geldi. Ama, Rafet’e ‘Nerelisin?’ diye sormadı. Hiç ilgilenmedi onunla. Öykücünün bütün düşündükleri suya düşmüştü” (GŞG, 29).

Toptaş bu öyküde bir hikayenin kahramanlarını ortaya belirgin bir şekilde çıkarırken bir başka öykünün kahramanlarında onların nasıl davranıp neler yaşayacağını fikrini vererek öykünün içinde bir başka öyküyü örtüştürmüş, vaka ve olay örgüsünü konunun neden sonuç ilişkisi bağlamında ele almıştır diyebiliriz.

Yine anlatının üstkurmacayla örüldüğü, metinde vak’a – olay örgüsünün iç içe geçtiği bir başka öykü de “Çift Çizgi” adlı öyküdür. Bu öyküde yazar, genç bir kızın teyzesiyle olan hayatı üzerinden toplumda kadının yerini sorgularken, kötücül ruhlarla bezenmiş bir halde genç bir kızın bedenini satmak için uğraşan teyzesinin öldürülmesinin ardındaki kötüyü ortadan kaldırmak gerçeğini bir öykünün içinde şişman bir adamın dilinden başka bir öyküyle okura sunmanın derdindedir.

“Kız öyle dalgındı ki, pencereden gelip geçen onca manzaradan bir virgüllük gölge bile düşmüyordu yüzüne. Kulaklarını rayların şakırtısına yaslamış, öylece, içini dinliyordu.

Aslında, kömür kokulu trenlerle şehirden şehre taşınıp durmaktan bıkip usanmıştı bu kız. Gelgelelim, teyzesinin aklını çelip de otobüs bileti aldırılmıyordu bir türlü. Kara ve inatçı bir katır yaşıyordu bu buruşuk kadının içinde.

...

Şişman, burnunu elindeki gazetenin ortasına gömmüş, yaşlı kadına bakıyordu. Kadının yüzündeki kestane mevsimi solmuştu biraz. Şişmanın dediğine göre, öldürüleceğini sezmişti sanki. Bakışları ürkek kuşlar gibi televizyonun üstüne konuyor, oradan kanepeye sığıyor, sonra pencere camına çarparak yere düşüyor, yerde bir süre gezindikten sonra da, arada bir kızın yüzüne doğru uçuyordu” (ÖZG, 44).

Öykünün konusu olan metnin yoğunluğu ve taşıdığı mesaj, öykünün üstkurmacayla birlikte örülmesiyle vakanın hikayedeki yerini de daha belirgin bir hale getirmiştir. Şişman adam genç kızın ve teyzesinin hikayesini anlatırken aslında kendisi de bizatihi hikayenin kahramanıdır:

“Şişman da kalktı yerinden, teyzeyi kompartımanda tek başına bırakıp koridora çıktı. Ekşi ter kokularının, camlardan dışarıya sarkan başsız bedenlerin, çantaların,

sepetlerin arasından telaşla yürüdü. Kızı yitirdi birden. Aşağıya indi. İplik iplik yağan yağmurda, koşuşan insanlarla ıslak düdük seslerinin içinde gezindi bir süre. Gişelerin önünde bekleyen çocuktan bir simit aldı. Açlığını tokluğunu düşünmeden, simidi ağzına götürdü. Susam kokusunu duymuştu ki, iki el silah sesi yayıldı ortalığa. Simidi ısıramadı. Trene koştu hemen, insanlar koridoru tıkamıştı. Vardığında, kompartımanın vişne rengi perdeleri titreşiyordu hâlâ. Teyze yerde, televizyonun dibinde yatıyordu. Eli düğmelerden birine uzanıp çevirecek gibiydi. Pörsümüş memelerinin arasından taşan paralar kana bulanmıştı” (ÖZG, 45).

Metnin içinde gittikçe büyüyen vaka ve olay örgüsü Toptaş’ın hikaye dünyasının da zenginliğini ortaya koymakla birlikte daha bir hikayenin içindeki hikayeye var olmuş, üst kurmacanın sınırları içinde hikayede vakanın önemi vurgulanmıştır. diyebiliriz:

“O sırada, şehrin ışıkları geçmeye başladı camdan. Yarı karanlık çatılar, ağaç uçları, ıssız sokaklar ve sesler geçmeye başladı. Kompartımandaki insanlar da birdenbire hareketlenmişlerdi.

“Geldik,” dedi şişman. “İyi geceler.” “İyi geceler,” dedim.

Sonra, birdenbire trene doğru yürümeye başladım. “Heeey,” diye bağırdı bir görevli. “Heey şişman, nereye?” “Ceketimi unutmuşum,” dedim ona.

Trene bindim. Koridor bomboştu. Bitişişimizdeki kompartımanın önünde durdum. Dikkatle bakınca, vişne rengi perdelerin titreştiğini gördüm. Sonra, kapıyı açtım.

Teyze, kanlar içinde yatıyordu” (ÖZG, 47).

Görüldüğü üzere öykünün başında trendeki bir adamın, genç kız ve teyzesinin hikayesini anlatan şişman adamı dinlerken daha sonra şişman adamla hikayeyi dinleyen trendeki adamın aynı adam olması ve öykünün öykü içinde kendini bulup tamamlayarak cinayetin ortasında yazar-anlatıcının kendisini bulması vakanın okur üzerindeki karşılığının önemini vurgulamaktadır.

Bu doğrultuda gidersek “Av” isimli hikayede de iki farklı hikaye çıkar karşımıza. Hikaye yazmak için bir arayışın içindeki yazarın hikayesiyle, hikayede yer alan Mısra isimli kişinin yer aldığı bölümlerle kesişen ikinci hikayenin sonuçta

birinci hikayeyeyle birleşmesinin de hikayesidir:

“Mısra, bir pansiyona yerleştirdi beni. Pansiyon sahibiyle pamuk didikler gibi pazarlık yaptıktan sonra, “Pes doğrusu,” dedi. “Sen söylenen her ücrete evet mi dersin?”

“Aptal bir müşteri bulduğunu sanan pansiyon sahibini gözlemliyordum,” dedim ona. “Adama para versem, bu rolü böylesine içten yaptırabilir miyim?”

Gülümsedi Mısra, ya da apartmanların ardında kalan Akdeniz gelip onun yüzünde ışıltıyla dalgalandı.

“Özür dilerim,” dedi. “Öykü için ava çıktığını bilemezdim, demek sürekli tetiktesin?”

Yanıt vermedim. İnsanın bazı yanıtları yalnızca kendisine saklaması bir suçmuş gibi, bağışlatıcı öpücükler kondurdum ensesine. Ürperdi. Ürperince de, gülümsedi gözlerimin içine bakarak.

“Peki,” dedi. “Anlat bakalım, kim olacak bu adam?”

“Şimdilik,” diye kekeledim. “Şimdilik yalnızca bir pansiyon sahibi. Çok uzaklardan gelmiş buralara” (ÖZG, 51).

Anlatıcı (Ben) konumundaki kişi vakayı anlatmaya çalışırken aslında bir hikayenin içinde yer almakta ve bu hikayenin dışında üstkurmaca ile örülen başka bir hikayenin de kesiştiği noktada yer almaktadır. Etrafında gördüğü insanlardan kurgulamaya çalıştığı bir öyküyü yazmakla meşgul olan (Ben) konumundaki anlatıcı, birdenbire Mısra ile birlikte kendisi de bir öykünün konusu olmaktadır.

“Ertesi gün Mısra günlük gazetelerle çıkıp geldiğinde, “Gelişme var mı?” diye sordu hemen. Öykü defterimi kapattım.

“Çok şey oldu,” dedim fısıltıyla. “Bir adam geldi pansiyona. Sesleri, kıpırtıları, kokuları izliyor sürekli. Gece, sabaha kadar uyumadı, odasının ışığı bir yandı bir söndü. Öksürdü durdu saatlerce. Bana kalırsa, ya birini arıyor, ya da birilerinden kaçıyor. İşin tuhafı, Selim’de de bir tedirginlik başladı. Pansiyonun önünü tam üç kez süpürüp yıkadı dün gece, masaları toplayıp toplayıp yeniden sıraladı. Sabah kalktığımda, şu masada oturur buldum onu, uyumamıştı besbelli, kumrular gibi düşünüyordu.”

“Neler oluyor sence?” dedi Mısra.

Gözlerimi öykü defterinden kaldırarak uzaklara baktım” (ÖZG, 52).

Görüldüğü üzere hikayelerde baskın bir şekilde görülen bu vaka ve olay örgüsü içindeki kurmaca ve üstkurmaca dil, oldukça başarılı bir şekilde kendini hissettirmekte, olay belli bir bütünlük içinde aktarılırken bu bütünlüğü tamamlayan postmodern anlatının temel öğelerinden üstkurmaca dil de hikayelerin oluş sürecini şekillendirmektedir.

3.1.3. Kişiler

Bir anlatının temel yapı taşlarından vaka, zaman, mekan, anlatıcı gibi unsurların yanında anlatıda eyleyen konumundaki kişi veya kişiler de önemli bir unsurdur diyebiliriz. Çünkü anlatıyı diri tutan, onu yönlendiren, ona canlılık kazandıran, vakayı eyleyen konumunda yer alan kişi, anlatıda her daim aktif bir rol oynar.

Forster, bir anlatıda var olan kişiler hakkında şöyle der: “Öteki sanatçıların pek çoğunun tersine, roman yazarı aşağı yukarı kendini anlatan bir takım söz yığınları uydurur; bunlara kadın erkek adları verir, gerçeğe benzer tavırlar yakıştırır, tırnak işareti kullanarak onları konuşturur; başarabilirlerse tutarlı davranmalarını sağlar. Bu söz yığınları romancının kişileridir” (Forster, 2011, s. 83).

Kişi veya kişiler dediğimiz bu öğeyi Aktaş, şahıs kadrosu olarak ele almış, “itibari eserde nakledilen veya değişik şekillerde ifade edilen vakanın zuhuru için gerekli insan ve insan hüviyeti verilmiş diğer varlıklar ve kavramları” (Aktaş, 1991, s. 148). şahıs kadrosu olarak adlandırmayı uygun görmüştür.

Anlatıcının konumu, hikayenin ele alınış biçimi, vakanın dillendirilmesi ne kadar önemliyse, kişi ve kişilerin de anlatının temelinde bulunması ve anlatıya yön vermesi açısından o kadar önemli ve gereklidir.

Modern ve postmodern anlatılarda her ne kadar vaka, zaman ve mekan gibi kişiler de yeteri kadar öne çıkarılmasa bile anlatının kişilerden bağımsız varlığını koruması ve canlılığını yitirmemesi pek mümkün görülmemektedir. Tekin de kişilerin roman anlatısındaki yerini şöyle ifade etmektedir: “Roman bir takım elemanlardan örülmüş bir sistemdir. Bu sistemin oluşmasında, vaka, dil, kişi ve

teknik olmak üzere dört ortam önemli rol oynar. Romanın bilinen estetik dünyası kurulurken, vak'aya, kişi veya kişilerle canlılık kazandırılır ve bu canlılık, dil ve anlatım teknikleriyle dışa yansıtılır, hissettirilir. Sonuçta, aslının benzeri olan bir dünya, literatürdeki adıyla “kurmaca” bir dünya elde edilir. Romancının muhayyile gücü ve yazma yeteneğiyle aslına benzer yaratılan bu dünyada başlıca ilgi odağı kişidir. İlgi odağıdır; çünkü, diğer öğeler onun için vardır ve söz konusu dünya onunla bir anlam ve işlev kazanmaktadır” (Tekin, 2017, s. 79).

Görüldüğü üzere kişinin anlatı dünyasındaki önemli yerinin bir sebebi olarak da diğer öğelerin kişinin anlamlandırılmasında bir anlam ve işlev kazanmasıdır. Bir nokta kişi için, anlatıcının – yani dolayısıyla yazarın – yaratıcılığını, hayal gücünü, anlatı üzerindeki etkinliğini kanıtlayacak olan yegane öğedir de diyebiliriz.

Gerçek dünyada karşılaşılan, hayatın içinde var olan kişiler anlatıcı aracılığıyla edebi ve estetik bir şekilde işlenerek anlatıya dahil edildiğinde yazar - anlatıcının o geniş ve hayal gücüyle örülmüş dünyası ölümsüz bir kimliğe bürünebilir. Çünkü anlatıdaki vak'ayı ele alıp şekillendiren, ona hayatiyet kazandıran anlatıcının elindeki en önemli güç anlatının temel unsurlarından olan kişi veya kişilerdir.

Anlatıda yer alan kişi veya kişiler anlatılırken bunun ne olduğu, neler olduğu da ayrı bir önem arz eder. Kişi derken sadece insan mı ele alınacaktır, doğrusu bu da açıklanmaya muhtaçtır. Bu konuda Tekin'in, “Eyleyenin mutlaka insan olması gerekmez. (...) İnsan kimliği kazandırılmış (teşhis edilmiş, her şey ve – canlı, cansız- her varlık, kişi olarak kabul edilir, edilmelidir” (Tekin, 2017, s. 80) görüşü dikkate değerdir. Anlatıda vakanın faili, yani oradaki öznedir aslında kişi dediğimiz varlık. Bu canlı veya cansız, hayvan veya çiçek olabilir, olabilmelidir. Türk ve Dünya edebiyatından örneklerde de görüldüğü üzere, hamamböceği, at, kurt, araba, koltuk gibi canlı ve cansız insan dışı varlıklar anlatı içinde kişi veya kişiler olarak yer bulmuştur.

Son dönem modern edebiyat içinde önemini kaybeden vakanın neredeyse hiçleştirildiği, zaman ve mekan unsurunun belirsizlikle yükseltildiği anlatılarda kişi veya kişiler de klasik dönem anlatılarındaki kalabalık kişi ve şahıs kadrosu yerine vaka ile birlikte azalan ve neredeyse tek veya birkaç varlıktan ibaret hale gelmiştir.

Ama netice itibariyle vaka gibi, zaman ve mekan gibi kişiler de anlatıda hep var olmuştur. Hatta denilebilir ki son dönem modern edebiyatındaki anlatılarda yer alan kişi unsuru, vaka, zaman ve mekandan daha belirgin bir halde vardır. Çünkü son dönem modern edebiyatı kişilerden örülü, kahraman tiplere yaslanan anlatıdan ne kadar uzaklaşsa da, anlatı içinde kişi veya kişileri tamamen yok sayamamış ve bu kişiler üzerinden anlatıcı –veya yazar da diyebiliriz- kendini var ederek, okur üzerinde duyumsatmanın yolunu seçmiştir.

Bu son dönem modern edebiyatı üzerindeki kişilerin rolü ile ilgili olarak yazar ve söz konusu kişi yani kahraman arasındaki ilişkinin nasıl olacağı, bakış açısı ile mesafe ilkesinin modern anlatıdaki karşılığının hangi şartlarda gelişeceği ile ilgili olarak Tekin şöyle bir açıklamada bulunur: “Geleneksel anlatıda yazarla (hikayeci ile) kahramanı arasındaki mesafe görecedir; bu mesafe her an değişebilir, hatta yazar mesafeyi ortadan kaldırıp serüvenini sunduğu kişileriyle özdeşleşebilir. Oysa “bakış açısı” ile “mesafe ilkesi”ni (ironical distance) benimseyen modern anlatıda özdeşleşmenin şartları ve dereceleri vardır: özdeşleşme, anlatı sisteminin izin verdiği ölçüler içinde ve anlatı için gerekliyse yapılır, gerekmiyorsa yapılmaz” (Tekin, 2017, s. 87).

Son dönem modern ve postmodern edebiyatın önemli temsilcilerinden olan Toptaş’ın anlatılarında da kişiler yer yer silik, yer yer karakteristik ve yer yer de tipik özellikler taşımakla birlikte hikayelerin genelinde önemsiz ve sıradan kişiler olarak yer almaktadırlar. Hikayelerin birçoğunda kişi veya kişiler ya isimsiz olarak yer almakta, ya da şişman, gri sakallı, portakal yanaklı kadın, yaşlı teyze, genç kız gibi bazı yaş, şekil gibi sıfatlarla belirtilmektedir.

Modern ve postmodern edebiyatın karakteristik özelliklerinden olan bireyin silik bir şekilde yer alması, kişi veya kişilerin pek öne çıkarılmaması, şahıs kadrosunun az olması gibi temel unsurlar Toptaş’ın hikayelerinde de öne çıkmakta ve bu durum onun hikayesinin neredeyse başat unsuru olarak yer almaktadır. Biz de bu çalışmamızda Toptaş’ın hikayelerinde yer alan kişileri karakter ve tip olarak tasnif edip ele almaya çalışacağız.

3.1.3.1. Karakter

Bir anlatıda yer alan kişi veya kişiler o anlatıyı bir bakıma var eden, vakada yapan, eyleyen konumundadır. Kişi ve kişiler olmadan bir hikayenin varlığından, işgal ettiğı yerden, ne anlattığından bahsetmek de pek mümkün olmamakla birlikte hikayeyi okura sunan anlatıcı – yazarın da eli, ayağı ve dili diyebiliriz. İşte bu kişinin varlığında taşıdığı bazı özellikler onu farklı kılmakta, kendine özgü yapısı içinde o kişi karaktere dönüşebilmektedir. Varlık'ın, “Anlatıcıların kahramanların seslerini kimi zaman kendi ağızlarından, kimi zaman başka ağızlardan yorumlayarak vermeleri, metnin anlam katmanlarını zenginleştirmektedir. Öykü kahramanları bilinçleri, gözlemleri, söylemleri, betimlemeleri ve anlatımları ile son derece karmaşık karakterler oluşturmaktadırlar. Kurgu ve anlatım, kahraman ve anlatıcı her zaman düşün, düş ötesinin, kısacası gerçekliğin sınırlarını zorlayarak okura kurmaca bir evrende olduğunu, onun da yaratıcı okur olarak bu evrene katkıda bulunabileceğini kendisine anımsatmaktadır” (Varlık, 2010, s. 256).

Dediğı üzere anlatılardaki karakterlerin varlık alanları, işgal ettiğı yerler, düşleri her biri ayrı ayrı okurun dünyasına nüfuz etmektedir.

Konuyla ilgili olarak Tekin'in getirdiğı karakter tanımı da bize yol göstermesi açısından önem arz etmektedir.”Bir hikayeci veya romancının, anlatıyı sürükleyecek kişiyi, anlatının niteliğine uygun olarak çizmesine, ona “beşeri” bir yapı kazandırarak canlandırmasına karakterizasyon denir. Romancı bu işlemi gerçekleştirirken, canlandırmak istediğı kişiyi, ait olduğu cinsin özelliklerini dikkate alarak çizer, ona bedensel ve ruhsal bir yapı kazandırır. Sanıldığı gibi o, yaratmaz; karakterize eder” (Tekin, 2017, s. 88).

Kişileri karakterize etme hususunda iki yol izlenir. Açıklama yöntemi denilen ve daha çok kişinin tasvir edilmesi olarak görebileceğimiz ve modern öncesi edebiyatta sık sık gördüğümüz yöntemle; dramatik yöntem denilen, kişinin duygu ve düşüncelerle kendi karakterini ortaya koyduğu modern edebiyat çizgisine uygun olan bu yöntemin son dönem modern edebiyat anlatılarında karşılığı daha belirgin bir şekilde hissedilir.

Toptaş'ın hikayelerinde yer alan kişileri incelediğimizde kendine özgü özellikleri olan, kişide bedensel ve ruhsal özelliklerin az da olsa öne çıktığı karakterleri görebiliriz.

Mesela “Çiğdem Yürekli Reşat” isimli öyküye baktığımızda hikâyede yer alan kişi sayısı az diyebileceğimiz bir sayıdadır: Reşat, Reşat'ın karısı, Reşat'ın kızı, Selim ve kamyon şoförü. Ancak öyküyü sürükleyen, ona hayat veren, öyküdeki vakanın bizatihi sahibi ve eyleyeni olan Reşat isimli bir temizlik işçisinin hayatı, davranışları, ruhsal özellikleri onu adeta hikayedeki kişi konumundan özellik sahibi karakter konumuna taşıyor denilebilir. Çünkü Reşat isimli kahraman herkesin nefretle ve istemeden yapmak zorunda olduğu sokakları temizleme işini öyle bir tutku ve bağlılık içinde severek yerine getirmektedir ki bu özellik onu farklı kılmakta, şahsına mahsus bir farkındalık yaratmaktadır. Bir gün işten atılma haberiyle karşı karşıya kaldığında da yaşadığı bu travmanın kendisinde yarattığı psikolojik ve ruhsal çöküntü ve değişme onu modern ve postmodern anlatı içindeki silk kişiler konumundan hikayede yeri yadsınamayacak bir konuma taşımaktadır diyebiliriz.

Yazar, hikâyede bu kadar az sayıda kişiye vererek okuru, Reşat'ın iç dünyasına, hayallerine, hayal kırıklıklarına yoğunlaştırmak istemektedir diyebiliriz. Çünkü bu sınırlı sayıda kişiler bile çok az yerde hikâyeye girmekte ve hemen yeri hikâyenin başkışisi olan Reşat'a, onun kendine dair dünyasına bırakmaktadırlar. Hatta bazen bu öyle bir noktaya gelmektedir ki, Reşat'ın buruşuk yüzü, eli, parmakları, “biçimsiz kulakları, biber gibi uzayıp duran burnu” (GŞG, 17). bile hikâyede geçen diğer kişilerden daha bir önem arz etmekte, hikâyede daha belirgin bir konuma çıkmaktadır.

Reşat'ın işine karşı duyduğu sevgi ve bağlılık hikayede şöyle ifade edilir: “Bir yerleri temizleme tutkusu yüreğinde öylesine dallanıp budaklanıyordu ki, belediyeye dargınlığını unutup, yine de gazoz kapaklarıyla kağıt parçalarını ayağının ucuyla kenara itiyordu” (GŞG, 16).

Yine sevdiği bu işten ayrılmak zorunda kalmasının kendisinde yarattığı psikolojik ve ruhsal çöküntü okuyucuya şöyle bildirilir: “Bir gece düş gördü Reşat.

Belediyenin önünde yüzlerce süpürge'nin ortasında'ydı.” ,“Yüzü ısıdı Reşat'ın. Damarlarına taze kan yürüdü.”, “Sigara yere düşeceği yerde, gelip Reşat'ın yüreğine düştü. İçi cız etti Reşat'ın” (GŞG, 16-18).

Görüldüğü gibi hikayede anlatıcı, hikâyenin başkişisi de olan Reşat'ın duygu ve düşüncelerini, karısıyla olan suskunluğunun yansıdığı ruh halini, ilçeden ayrılığın kendisinde yarattığı bu dramatik durumu ayrıntılı bir şekilde açıklamış ve Reşat'ın şahsına münhasır bu tavrı onu hikayede karakter kişi konumuna çıkarmıştır diyebiliriz.

Yine “Zaman Kimi Zaman” isimli hikâyede yer alan kişi sayısı az diyebileceğimiz sınırlı bir sayıdadır: Nurhan, Füsün, Fuat ve yaşlı adam. Ve hiçbirinin fiziksel ve kişisel özelliğinden bahsedilmez. Her biri masada oturan birer figürdür aslında. Fuat ve Füsün, sadece masada oturup bir şeyler içen, birkaç kelam eden, ara ara tartışan ve sonra susan silik kişiler olarak yansıtılır. Ama hikâyenin başkahramanı ve aynı zamanda anlatıcı konumundaki Nurhan, hikayeyi sürükleyen ve hikayede olayın, olay örgüsünün kilitlendiğı asıl kahramandır. Hikaye bir bakıma Nurhan'ın eliyle çizilip, onun hayal ve hakikat arasındaki gidiş gelişleriyle şekillenmiştir.

Yazar, hikayede az sayıda kişiye vererek Nurhan isimli kişinin ruh halini, hayata, zamana, mekan bakış açısındaki değişimleri vererek onu okuyucunun gözünde karakter konumuna itmiştir diyebiliriz. Çünkü hikayede karakter konumuna itilen Nurhan'ın bir zamandan başka bir zamana geçişlerle dolu iç dünyası, gençlik ve yaşlılık çağlarındaki geçişleri, gençlik çağının hayal – hakikat dünyası bir bakıma onu şahsına mahsus özellikli bir kişi konumuna çıkarmıştır. Nurhan'ın “Düşlerimize günah derlerdi de, tenimiz yeşillendikçe her ayvada bir diş bırakırdık” (GŞG, 18). Cümlesinde saklanan hayata ve yaşamaya dair sitemlerini bilen okuyucu, bu yoğun anlatımlı zaman kavramının içine içine sokulmak suretiyle onun ruhsal ve psikolojik değişimlerine de şahit olur. Yine okuyucuyu ayrı ayrı zamanlara götüren Nurhan, okuyucuyu orada bırakmak, sonra oradan alarak başka bir zamana götürerek şahsında yaşadığı değişimi okura derin bir şekilde hissettirmektedir. Nurhan bu yoğun anlatımı dolayısıyla okuyucuyu kendi düş dünyasına çekerek, okuyucuda aynı güçte, aynı tonda bir karşılık yaratmak istemekte ve hikayedeki baskın karakterini

yansıtmaktadır.

Yukarıda verdiğimiz örneklerde de görüldüğü üzere Toptaş, bazı hikayelerinde yer vermiş olduğu baskın karakterli kişilerin duygu, düşünce ve ruh hallerini oldukça belirgin bir şekilde okura sunma yoluna gitmiştir. Okurun da bu duygu ve düşüncüyü anlamasını sağlamak ve yine okurdan hikayede yer alan karakterin ruh halini kendi ruhunda duyumsayarak bu kahramanı sevip sevmeme, kabul veya reddetme yönünde kişisel ve özgün bakış açısıyla bakmasını istemektedir diyebiliriz.

3.1.3.2. Tip

Anlatı sanatları içinde anlatıcının, vakanın, zaman ve mekanın olduğu kadar kişi veya kişilerin de öneminden bahsetmiş, kişi ve kişiler üzerinden yapılan tasnif üzere anlatıda yer alan karakter meselesini ifade etmeye çalışmıştık.

Bilhassa modern anlatılarda yer alan kişi veya kişilerin, ötelenmeye çalışılmasına rağmen anlatıdaki yerinin asla yok olmayacağı, hikayeyi sürükleyen ve bir noktada yönlendiren ana öge olduğu anlaşılmıştır. Anlatılarda anlatıyı tamamlayan kişiler üzerinden hareket ettiğimizde karakter tanımlamasından sonra tip tanımlaması da bir o kadar önemli bir yer işgal etmektedir.

Tekin'in "Hayatta insanlar nasıl eşit ve benzer değillerse, romanda da aynı şekilde olacaklardır. Kişilerin bazıları başkişi, bazıları karakter, bazıları figüran, bazıları da tip olarak hayattan romana taşınır" (Tekin, 2017, s. 110) dediği gibi anlatıların genel dünyasında da yer alan kişiler bazı özellikleri dolayısıyla farklı ad ve tanımlamaya muhtaçtırlar.

Tip kelimesinin ne olduğunu anlamaya çalıştığımızda, Moran, "roman dünyasının dışında kalan, dış dünyada mevcut bir kavramı, ya da bir insan türünü temsil eden bir roman kişisidir" (Moran, 1982) diye tipi tanımlarken, Kaplan da, "muayyen bir devirde toplumun inandığı temel kıymetleri temsil eden şahsiyet" (Kaplan, 1985, s. 5) olarak görür tipi.

Yine tip kavramının ne anlama geldiği hususunda Tekin'in şu tarifi de bize yol gösterebilir: "Toplumsal hayatta bazı insanlar farklıdır: duyuş, davranış, düşünüş ve eylem itibariyle; meslek, mizaç ve işlevleriyle ötekilerden ayrılırlar. Beşeri meziyet ve kusurlar onlarda daha belirgin, daha somutlaşmış gibidir. Bu yönleriyle onlar, ait oldukları cins ve guplardan ayrılırlar. Ancak buradaki ayrılığı, farklı olmak biçimiyle düşünmek, anlamak daha uygun olacaktır. Tip diye nitelenen kişi, toplumsal kimliğiyle 'temsili' bir nitelik taşır" (Tekin, 2017, s. 110).

Bir anlatıda yer alan kişi veya kişiler içinde tip kavramını karşılayan kişiyi anlayıp anlamlandırmamız, o anlatının psikolojik ve sosyal yönünü de anlamamız konusunda etkili olacaktır. Yazarların tip yaratma hususunda yeteri kadar üzerinde durmamaları da o anlatının anlatı dünyasındaki kapsamını daraltmaktadır denilebilir. Anlatıda yer alan düşünce eksenli (sağcı, solcu, dinci gibi), sosyal konum eksenli (öğretmen, imam, doktor gibi) ya da kişisel meziyetlerin hakim olduğu (zengin, fakir, cimri gibi) tipler yazarın kendi fikir ve düşünce dünyasını yorumlayarak toplumsal ve psikolojik açıdan ele almasını sağlayan birtakım araçlardır diyebiliriz.

Ancak modern anlatı içerisinde yer alan kişileri ele alıp incelediğimiz zaman tip; postmodern edebiyata dahil olan zaman ve mekan belirsizliği, konunun geri planda tutulması, kişi veya kişilerin silik olması özelliklerinden hareketle daha az yer kaplamaktadır. Çünkü modern edebiyat öncesindeki anlatılarda temel mesele haline gelen bir fikri sunmak ve o fikri temellendirmek gibi karakteristik özellik bugün yerini daha psikolojik ve ruhsal tahlillerin hüküm sürdüğü kişi ve kişiliklere bırakmıştır. Böyle bir modern anlatı dünyası içinde tipin yeri son derece sınırlı olmaktadır.

Modern anlatı içinde yer aldığı şüphe götürmeyen Toptaş'ın anlatılarına baktığımızda da kişi veya kişilerin bir düşünce üretme, felsefe yapma, misyon taşıma gibi özelliği olmadığı için bu tarz bir tip görmek de zordur. Anlatılarında edebi ve estetik çizgiden ödün vermek istemeyen Toptaş, anlatılarında yer alan tipleri sosyal ve psikolojik bilinci bilgiyle dolduran, fikirle, felsefeyle anlatan bireylerden çok; anlatılarında toplumsal karşılığını hayatın içinden bulabileceğimiz tiplerle karşımıza çıkar diyebiliriz.

Mesela “Herkes Gibi Safa Bey” isimli hikayesinde devlet memuru Safa Bey, toplumsal anlamda tam anlamıyla karşılık bulan bir tip olarak karşımıza çıkar. Bir memurun yaşadığı sıkıntı dolu anlar, resmi dairenin ruhuna yansıdığı satırlar, odaya, masaya, kişilerin yüzüne yapışan ruh halleri anlatıda tipik bir memur olan Safa Bey’le özdeşleşerek okuyucuya şöylece aktarılır: “Masadan kalktı. Sıkıntısının nedenini bulmuştu. Böyle şişip şişip patlayacak noktaya gelmesi herkes gibi olmayışından kaynaklanıyordu. Herkes gibi olabilmek için de, ansızın, içmeye karar verdi Safa Bey. Kiminle içeceğini düşünmeye başladı. Odada bulunanlara baktı önce. Sonra, nüfus dairesinde kadınlar dışında kaç memur varsa gözünün önüne getirdi” (ÖZG, 64).

Hikaye tam anlamıyla tipik bir memur hayatının sıradanlığını, ruhlara yapışan rutinliğini ve hayatın aynı çizgi üzerinde devam ettiği gerçeğini yine şöyle anlatır: “Kendi yaşamının da, sürekli çalınan bir şarkı olduğunu düşündü birden. Her sabah saat tam yedide uyanırdı. Yirmi geçe çayı hazırdır. Sekizde iş var. Ama, sekize beş kala, evet, tam beş kala dairedaki masasına varıp oturmuştur Safa Bey. Çalışmaya başlamış, gözleri ve elleri kâğıtların içinde çoktan kaybolmuştur. Sonra, öğle paydosu. Gariptir, öğle tatilleri ona yıllardır hep çalışma saatiymiş gibi gelir. Bir koşu evindedir, bir koşu dairede” (ÖZG, 66).

Öyküde tipik bir bireyin içinde yaşadığı toplumdan ayrı düşemediği, aynı ortamı paylaşan insanlar gibi olmak zorunda kaldığı, benliğinin gelişmesine fırsat vermediği ve bu yüzden de hayatının aynı çerçevede devam ettiği resmedilmektedir. Farklı bir davranış içine girmek istediğinde bile yine kendisini var ettiği kendi dar dünyasında, kendi oluşturduğu çizgide görmekten öteye geçememektedir.

Bireyin yaşadığı toplumsal ve ekonomik sorunların tipik bir karşılığı da “Rüştü Adlı Bir Karınca” adlı hikayede görülmektedir. Yaşanmış ekonomik sıkıntıların insan üzerindeki etkilerini gösteren bir hikayedir. Öyküde, anlatıcı kahraman konumundaki kişi ekonomik sorunlar yaşayan bir toplumda dükkân sahibidir. Bir gün dükkanda otururken borç verdiği insanları düşünür ve fenalaşır. Evinde gözlerini açtığında ise veresiye ile mal verdiği Rüştü’nün kendisini kurtardığını öğrenir. Dükkân sahibi, Rüştü’nün kendisini kurtardığını öğrendikten sonra daha bir korkmaya başlar. Korkusunun temelinde bu defa memur olan

Rüştü'nün kendisinin hastalığından faydalanıp veresiye defterindeki borçlarını sildiğini düşünür.

Hikayeye geniş bir açıdan baktığımızda isimsiz bir şekilde anlatıda yer alan dükkan sahibi, kötü ekonomik koşullar altında geçim sıkıntısı yaşıyan insanların karşısında alacaklı olarak duran tipik bir kahramandır. Dükkan sahibidir, veresiye olarak müşterilerine mal satmaktadır ve o bir alacaklıdır.

Yine aynı hikayedeki bir diğer tipik kahraman da hikayeye adını veren Rüştü'dür. Memur olan Rüştü de dükkân sahibinin alacaklı tavrı karşısında küçülmekte ve kendisini hırsızlık yapan bir karınca olarak gören dükkan sahibi karşısında ekonomik bunalımın verdiği çaresizlikle boğuşmaktadır. Rüştü'nün tipik bir memur olarak toplumda yarattığı acınası algı, hal ve tavrındaki çaresizlik durumu hikayede şöylece anlatılır: “Bizim çarşıdaki herkes bilir onu. Benimkiyle birlikte, herkesin veresiye defterinde adı yazılıdır. Memurdur Rüştü. Düşle gerçek arası bir beden kılığında dolaşmaktadır. Bir görünür, bir yiter. Kimse onu aradığında bulamaz, ama o kimi arasa şıp diye bulur. Bir de hüznü bakar ki insanın yüzüne, bir de hüznü bakar ki, veresiye vermemekte daha fazla direnemezsiniz” (GŞG, 18).

Rüştü'nün ekonomik sıkıntıda yaşadığı borç alacak krizi ile dükkan sahibinin yaşadığı alacağını alamama endişesi toplumda var olan bir gerçekliktir aslında. Yani borçlu ile alacaklının sergileyeceği tipik tavrıdır.

Anlatının tipik bir kahramanı olan Rüştü borçtan dolayı sıkıntılı bir psikolojik durumun girdabına düşerken, dükkân sahibi de alacak kaygısı yüzünden düşle gerçek arasında yaşadığı bu durumdan dolayı derin bir endişe duymaktadır. Yazar tarafından bu endişesi şöyle anlatılmaktadır: “Rüştü beni dükkânda yarı ölü olarak bulduğuna göre elbette bir şeyler çalmıştır, diye düşündüm. Çalmaz mı; bal gibi çalar! Götürürken gören olur diye raflardan bir şey almamışsa bile, kesinlikle çekmecedeki paralara el atmıştır” (GŞG, 18).

Hikayede de görüldüğü üzere bireyin yaşadığı toplumsal ve ekonomik sorunlar, yaşanan geçim sıkıntılara travmatik noktalara gelebilmekte ve bu durum da yer yer anlatıların konusu olabilmektedir. Toptaş'ın seçmiş olduğu bu konu, kendi memuriyet hayatının ve yaşadığı ekonomik sıkıntıların da bir yansımasıdır.

Bu ironik ve gerçekçi bakışını isimsiz tipik bir dükkan sahibi ile Rüştü ismindeki tipik bir memur üzerinden hikayeleştirerek toplumda var olan bir sorunu gözönüne sermiştir.

“Veysel’in Kanatları” hikayesinde de tip özelliğini yansıtan bir karakter çıkar karşımıza. Kahvede çalışan anlatıcı konumundaki bir çocuğun gözünden gece boyunca kumar masasında kendini tüken insanlar anlatılır. Burada dikkati çeken ve hikayeyi sürükleyen Veysel isimli kişidir. Bir yandan akli evinde karısında, çocuklarında olan Veysel; bir yandan da kumar masasındaki arkadaşlarının baskısı altında büklüm büklüm kıvrınmaktadır. Kumarın ruhunda yarattığı tahribat daha beter onu kasmakta ve tipik bir kumarcı gibi kaybetmeye müptela bir hale sokmaktadır. Kaybettikçe daha da hırslanmakta, varını yoğunu ortaya koymaktan çekinmemektedir:

“Derken, Veysel hareketlendi saat üç sularında; apar topar ayağa kalktı ve homurtular eşliğinde, hızlı hızlı ceplerini karıştırmaya başladı.

Boşunaa karıştırma oğlum, dedi Bekir, paran bitti senin!

Veysel’in yüzü pancar gibi oldu birden, ağzını da açtı ama bir şey diyemedi, gerisingeri yavaşça çöktü sandalyenin üstüne.

...

Hadi, dedi sonra, bird aha oynayalım!

Paran yok ki, dedi Bekir ellerini iki yana açarak; hani ne koyuyorsun masaya, görelim?

Azmak’taki tarlayı koyuyorum, tamam mı, dedi Veysel sesini alçaltarak, üç dönüm” (GG, 66- 67).

Hikayede Veysel’in yaşadığı bu saplantılı durum aslında hayatın içinde var olan gerçekliğin kendisidir. Bütün toplumlarda var olan, toplumsal ve psikolojik sorunlara yol açan, insanı tükenen, aileleri yok eden bu durum Toptaş tarafından bu şekilde hikayeleştirilmiştir. Çünkü Veysel’in hali, kendini kumar masasında kaybeden, elinde avucunda ne varsa ortaya döken tipik bir kumar müptelasının halidir. Önce cebindeki parası, sonra tarlası ve en sonunda oturduğu evi bile kumar masasında kaybetmeyi göze alan tipik bir kumar müptelasıdır.

Hikayede görüleceği üzere kumar masasında Veysel'in düştüğü durum, yaşadığı çıkmazlar, gittikçe tükenen varlığı bir bir gözler önüne serilmiştir. Toplumda gördüğümüz bu kişilerin kumar müptelası olarak resmedilen tipik bir örneği de hikayede Veysel olarak okurun karşısına çıkmıştır.

Genel olarak Toptaş'ın anlatı dünyasına hakim olan ve postmodern edebiyat sınırları içinde yer alan hikayelerinde kişi sayısının azlığı bilinen bir gerçektir. Hikayelerinde de görüldüğü üzere Toptaş, genel itibarıyla anlatılarını isimsiz ve silik kişiler, baskın olmayan karakterler, tipik özellik belirtmeyen kişi veya kişilerle var etmeye çalışmıştır. Yaşamış olduğu memuriyet hayatından dolayı dar bir çevre içinde oluşturmaya çalıştığı kişi veya kişilerde az da olsa tipik özellikler yansımaktadır hikayelerine. Kendisini postmodern edebiyat sınırları içinde bulan bir yazar için anlatılarında yer bulan bu kişi ve kişiler ayrıca önem arz etmektedir denilebilir.

3.1.4. Zaman

Zaman kavramsal açıdan bakıldığında insanoğlunun en çok üzerinde durup düşündüğü ve de önemini bir türlü yitirmeyen bir gerçekliktir. Bu nedenledir ki zaman kavramının tanımı tam olarak yapılamamış ve birçok tanım başkaca birçok tanıma ihtiyaç duymuştur. Zaman nedir sorusu her daim diri tutulmakla birlikte yine de doyurucu bir tanım verilememiştir.

Zaman kavramının peşine düşen ve bu anlamda bir arayışın içinde olan bireyin durumunu roman sanatı çerçevesinde değerlendiren Milan Kundera şöyle açıklar bu arayışı: "Roman kendi mantığı ve kendi yöntemiyle yaşamın çeşitli yanlarını bir bir keşfetmiştir... Zamanı inceledi; Marcel Proust'la yakalanamayan geçmiş anı; James Joyce'la yakalanamayan şimdiki anı ele almıştır" (Kundera, 2017, s.17). diyerek zamanın hep bir kaçış halinde bulunduğunu ve aslında bir anlatının bu zaman boyutlarını tümüyle kapsayamayacağını vurgulamıştır.

Bir çok bilim dalının da en fazla önem verdiği zaman kavramı felsefeden fiziğe, fizikten matematiğe değin çeşitli disiplinlerin uğraş alanı olmuş, her birinin cephesinden ayrı ayrı tanımlar ve tahlillerle farklı bir zaman evreni oluşturmuştur diyebiliriz.

Çeşitli bilim dallarında tarihsel bir sürecin süzgecinden geçen zaman kavramını tanımlamaya çalışan bilim adamı ve filozoflar çizgisel ve döngüsel olmak üzere iki temel zaman kavramı üzerinde durmuşlar ve bu durumu Köroğlu şöyle açıklamıştır: ”Zaman kavramının tarihine baktığımızda, eski uygarlıkların Batı düşüncesi ve biliminin hüküm sürdüğü günümüze gelene kadar bu iki zaman anlayışı arasında bir yer değiştirme görüyoruz. Antik uygarlıklar ve Ortaçağ boyunca döngüsel, çevrimsel bir zaman anlayışı toplumsal yaşama egemen oluyor. Bu anlayış, insanın doğadan tam olarak ayrılmadığı, daha organik bir zaman anlayışıdır. Öte yandan insanoğlu topraktan koptukça ve ticaret tarımın önüne geçmeye başladıkça çizgisel zaman anlayışı öne çıkmaya başlıyor. Ticaret ve sanayinin gelişimiyle süratli ve dakik olmanın önemi artıyor, dünyanın her yerindeki insanlar birbiriyle aynı, standart bir zamanı yaşamaya başlıyorlar” (Köroğlu, 1996, s. 3).

Eski uygarlıklardan bugüne zaman kavramına bakış açısı insanın doğayla olan ilişkisini, ticaret ve sanayi ile olan bağına da belirler düzeyde olmuştur. Doğayla bütünlüğünü kaybetmediğinde döngüsel zaman hakim olurken, doğadan, tarımdan, topraktan uzaklaşıp ticaret ve sanayinin sınırlarına girdiğinde çizgisel zaman hakim olmuştur.

Zaman kavramının değişkenliği diğer disiplinlere göre daha uzun bir süreyi kapsarken, “Parmanides-Platon-Aristo geleneğinde zaman, mutlak ve parçalanmaz bir güç olarak kabul edilmiş ve zaman ile fiziksel dünya arasında mutlak bir bağın olduğuna inanılmış” (Tekin, 2017, s. 119) ve mutlak olan zaman fiziksel dünyanın sınırları içinde değerlendirilmiştir.

Anlatıda zamanın değer ve önemini, kapsadığı alanı, karmaşıklığını, oluşturduğu algıyı, edebiyat dünyasındaki karmaşık ve değişken durumunu Mikhail Bakhtin şöyle açıklar: “Gerçek tarihsel zamanın ve uzamın edebiyatta temellük edilme sürecinin, tıpkı gerçek tarihsel kişilerin böylesi bir zaman ve uzamda eklemlenmelerinde olduğu gibi karmaşık ve değişken bir tarihi vardır” (Bakhtin 2001, s. 315).

Bir anlatının, bu anlatı gerek roman olsun gerekse hikaye, bulunduğu mekan

ve konum itibariyle herhangi bir zamandan ayrı düşünülmesi mümkün değildir. Bu zaman kavramı farklı adlandırmalar içinde, farklı tasniflere girse de zaman bizatihi vardır ve o anlatının temel taşlarından biridir. Forster da bu konuya şöyle açıklık getirir: “Nice seçkin metafizikçi zaman ettiği bir sözün yanlışlığı yüzünden gözden düşmüştür. Ben yalnızca şunu açıklamaya çalışıyorum. Şimdi burada konuşurken ben duvardaki satin tik-taklarını işitiyor olsam da bir, işitmiyorum olsam da bir; zaman duygusunu yitirmişim ya da koruyorum, önemi yok. Oysa her romanda bir saat vardır” (Forster, 2001, s.68).

Tekin de, zamanın anlatının temel öğelerinden olduğunu şöyle açıklamaktadır: “Bir romanda hikâye, mutlaka –belirli veya belirsiz- bir zamanda cereyan eder. Yine bu hikâye, belli bir süre sonra öğrenilir ve belli bir süre içinde kaleme alınıp anlatılır. Hâl böyle olunca, ‘zaman’ unsuru, romanın genel yapısını meydana getiren temel elemanlar arasında yer alır” (Tekin 2017, s. 123).

Bir anlatıda zaman öğesinin değeri, diğer ana öğelerle ilişkisi, vaka üzerindeki, kişiler üzerindeki etkisi hikayenin varlık problemini de belirler diyebiliriz. İlk anlatılardan bugüne kadar gelen süreç zarfında zaman kavramından bağımsız bir geleneksel yapı düşünülemediği gibi, bundan sonraki süreçte de zaman kavramı farklı adlandırma ve tasniflerle de olsa varlığını sürdürecektir. Forster da zaman kavramı ile ilgili, “...bir romanda her zaman bir saat vardır” (Forster, 2001, s. 43). diyerek zamanın kavramsal açıdan derinlik ve sınırsızlıkla anlatıdaki yerini her zaman koruduğunu söylemiştir diyebiliriz.

Zaman kavramı anlatının üzerinde her zaman egemen bir yapı oluşturmuş, zamanın içini dolduran nesne, varlık, işaret gibi araçlar hem eski hem de yeni anlatı türlerinde değişmez bir unsur olarak karşımıza çıkmıştır.

Modern anlatıya geldiğimizde ise karşımıza çıkan gerçeğin zaman sorunu olduğunu söylebiliriz. Modernist anlatıcılar Parla’nın da dediği gibi, “Geçmişin bir uzantısı olarak geçen anı, çeşitli anlatı teknikleriyle yakalamaya...” (Parla, s. 266) çalışmışlar, geçen zamanın peşine düşmüşlerdir.

Klasik hikayelerideki geçmiş zaman, şimdiki zaman, gelecek zaman gibi

zamanı bölümlendirme, tasnif etme, sınırlama gibi kesin ayrımlar modern anlatının zaman kavramında yer almamaktadır. Konuyla ilgili Kundera da: “Ama zamanımızın eğilimi öylesine geniş, öylesine yoğun bir güncellik üzerine oturtulmuştur ki, ufkumuzun geçmişini itiyor ve zamanı yalnızca şimdiki ana indirgiyor. Bu sistem içine sokulmuş roman artık yapıt (geçmiş geleceğe bağlayan ve sürekli olmaya yönelik bir şey) kabul edilemez. Güncel bir olay, yarını olmayan bir eylemdir” (Kundera, 2017, s.17). diyerek yalnızca şimdiki ana sıkışmadan, geçmiş ve gelecek anın boyutlarıyla sınırların zorlanması gerektiğini vurgulamaktadır.

Modern ile klasik anlatıdaki zamana bakış ve zamanı yorumlayış algısı büyük oranda farklılık göstermektedir. Çünkü modern anlatıda insanın bizatihi kendisi zaman algısıyla oynamakta ve karmaşık iç dünyasına ait zamanla çizgisel düzeyde ilişki içinde yaşamaya başlamıştır. Günümüz insanını bu modern zaman algısında Bergson’un, akıp giden bir zamandan bahsetmesi, zamanın nesnel olmadığını ve saate bakılarak ölçülemeyeceğini söylemesi, Einstein da görelilik kuramıyla zamanın çizgisel bir şekilde akmadığını, ışık hızına göre değişkenlik gösterdiğini ortaya koymuş olması elbette farklı bir sayfa açmıştır.

Konuyla alakalı olarak Parla da modern anlatılardaki zaman kavramına şöyle bir yorum getirir: ”Geçmiş, yaşanan anın parçaladığı ve yeniden anlamlandırdığı, bu yeniden anlamlandırmayla birlikte yaşanan anın bir kez daha parçalanmasına yol açan bir anımsayıştır” (Parla, s. 258).

Postmodern anlatıcı zaman kavramını, geçmiş, şimdi, gelecek arasındaki sınırı, bir noktada yok ederek anlatıdaki çizgisel ve kronolojik zamanı alt üst eder. Postmodernistler kronolojik zamana karşı çıkarken, zamanda belirsizlik ilkesini temel alırlar denilebilir. Anlatılarda sık sık kullanılan üstkurmaca metinlerde vaka zamanı ile anlatma zamanı karışık iç içe geçer ve anlatıcı da kendini hissettirir. Postmodern anlatıcının zaman kavramını ele alış biçimindeki farklılık anlatıda da bir karışıklık meydana getirir. Bu karışıklığın da temelinde postmodernistlerin zamanı belirsiz kılmaları yatmaktadır.

Postmodern anlatılardaki üstkurmaca yapının anlatının temel öğelerine etkisini ve bu etkinin zamansal sınırları yok ettiğini şöyle açıklar Ecevit:

“Üstkurmaca yazarı (metafiksiyonalist) çoğunlukla örtük ya da açık düzlemde bir meta evren yaratır metninde. Başta metnin öyküsü olmak üzere, roman kişilerinin, giderek de yaşamın kendisinin kurmaca olduğu gerçeği, bu meta evrende sürekli vurgulanır. Somut yaşam ve kurmaca metnin bir araya getirilmesi, birbiriyle çakıştırılması, aradaki sınırların yok edilmesi, üst kurmaca düzlemin ana özelliğidir. Metafiksiyonalist (üstkurmaca yazarı) önce metninde bu eşzamanlı birlikteliği belirgin kılmakla yükümlüdür” (Ecevit, 2004, s. 105).

Günümüz Türk edebiyatında postmodernizmin sınırlarına dahil ettiğimiz Hasan Ali Toptaş’ın da zaman kavramına bakışındaki belirsizlik belirgin bir şekilde kendini hissettirir. Anlatılarının genelinde zaman belirlenemez, belirsiz, döngüsel, masalsı bir hâl alır. Bir söyleşisinde öykü ve romanlarındaki zaman ve mekan algısına verdiği cevap şöyledir: “Zamanı algılama şeklimden kaynaklanan bir şey herhalde bu. Ya da zihnin işleyişinden kaynaklanan bir şey. Ya da zaten insan zamanların bir araya gelmiş halidir. Ya da zaman dediğimiz şey biraz da mekandır ve mekan dediğimiz şey de belki zamandır” (Erbaş, 2001, s. 48).

Toptaş’ın anlatılarında geleneksel zaman anlayışı terk edilmiş ve modern/postmodern anlatının zaman anlayışına girilmiştir. Toptaş anlatılarında zaman çizgisel, kronolojik olarak devam etmez. Kimi zaman geçmiş ve gelecek karışır, kimi zaman döngüsel bir halde gelişir zaman ve kimi zaman da iç içe geçen bir gereçlilik hâlinde.

Toptaş’ın zaman kavramına bakışını, “Zamanı her şeymiş gibi algılıyorum. Her şeyi zamanmış gibi ya da. Katılmış, sıvı hale gelmiş, buharlaşmış, şekil kazanmış bir zamanmış gibi. Bütün mekanlar birer zamandır benim gözümde bütün zamanlar da birer mekandır” (Dirican 2003, s. 67). cümlesinden daha iyi anlayabiliriz.

Toptaş’ın zaman algısını ele alan Özer, konunun özüne değinerek, zamanının bir yolculuk, bir köprü gibi kullanıldığını, başlangıçtaki zamanla, sonraki zamanının aynı düzlemde olamayacağını şöyle açıklamıştır: “Toptaş için Zaman bir ritim, bir şiir, bir iklim, bir ölümcül destroyer üzerinden geçip giden; kâh insanın beyninde yapılan bir yolculuk, bir sıçrama, bir sürükleniş; kah geçmişle gelecek arasında oynak bir köprü gibi duran ‘hal’ kah bütün objeleri sarıp sarmalayan, onların biçimlerini bir boşluk (ya da yokluk) resmine çeviren ürkütücü bir güç. Zaman

yaşlılık, zaman gençlik, zaman bazen de aynı anda ikisi birden. Ancak Toptaş'ın hiçbir öyküsünde Zaman, içinde genç girip yaşlı çıktığımız bir kolidor değil" (Özer, 2003, s. 99).

Postmodern anlatıların geneline hakim olan ve belirsizliğin net bir şekilde okunduğu bu zaman kavramının sınırları içinde biz de Toptaş'ın hikayelerini belirsiz (masalsı), belirlenemez ve döngüsel zaman olarak inceleyeceğiz:

3.1.4.1. Belirsiz (masalsı) zaman

Hasan Ali Toptaş'ın hikayelerinin masalsı, düşle gerçek arasındaki dünyasına uygun olarak kurguladığı anlatılarda zamanı ele alış ve yorumlayış biçimine baktığımızda belirsizliğin yani masalsı zamanın hakim olduğunu görürüz.

Postmodern edebiyatın temel ilkelerinden olan zaman kavramının belirsizliği Toptaş'ın bütün anlatılarında öne çıkarken, hikayelerinin genel yapısı içinde de iyiden iyiye hissettiğimiz bir durumdur. Hikayelerindeki o masalsı tadı tam olarak tamamlamaktadır da diyebiliriz.

Mesela "Korkuyla Yaralı Dört Keklik" adlı öyküde Toptaş, varla yok, düşle gerçek arasında bir hikaye var etmektedir. Hikayenin daha giriş kısmında bile hissedilen duygu budur. Okuyucuyu masalsı havanın sınırları içinde gezdirir: "Peki, şef merdivenleri çıkıp gelene kadar size her şeyi bir daha anlatayım. Az önce söylediğim, 'Elleri karanlıkta kalan çocuklar, dün gece masalların ne denli gerçek olduğunu düşünmüşlerdir' tümcesini ben uydurmuş olabilirim" (ÖZG,53).

Bu hikayede zaman kavramı da ister istemez belirsiz bir hale bürünmüştür. Zaman tam olarak bilinmez, bilinemez. Anlatıcı bile bilmez hangi zamanın içinde olduğunu: "Biz otomobilin içine doluşur doluşmaz camlar buğulanmıştı. Dışarıda kar vardı çünkü ve günlerden pazar olmalıydı; sisli çatıların arasından kimi zaman resmî kuruluşların göndere çekilmiş bayrakları görünüyordu" (ÖZG, 53).

Devam eden satırlarda da Toptaş, "Bilemiyorum ama, olacakları o bile anlamıştı belki, o bile, zaman denen şeyin giderek ritmini yitirdiğini bir şekilde fark

etmişti” (ÖZG, 55). diyerek zamanı bir şekilde yok etmenin, önemsiz kılmanın işaretlerini vermiştir. Çünkü genel manada anlatılarına hakim olan zaman siliktir ve belirlenemez.

Hikayenin genel durumuna (belirsizlik, suskunluk, karmaşa, düşünle gerçek gibi) uygun olarak da zaman durdurulur adeta: “Hepimiz susuyorduk böyle anlarda. Zaman durmuştu sanki; ya da zamanı zamansız bir şey ağzına almış, kocaman devinimlerle hapır hupur geveliyordu” (ÖZG, 56).

“Ölü Zaman Gezgini” isimli öyküde de ilk bakışta hissedilen masalsı hava ister istemez zaman kavramının belirsizliğine doğru okuyucuyu çekmektedir: “Gözlerimi dünyayı ürkütmekten korkarcasına yavaşça açtığımda, ortalığı kahve korkusu sarmıştı. Dağın tepesinde, Doğu heykelleri kadar hareketsiz, öylece oturuyorduk gene. Daha doğrusu, ben her zamanki gibi gri sakallıya bakarak kendimizi bir şeylere benzetmeye çalışıyordum. Sözgelimi, bitmiş bir şölen den bedenlerini alıp gitmeyi unutmuş, zamanın dışında ve yapayalnız üç tanrıya benzetiyordum bir an” (ÖZG, 31).

Okuyucu gözlerini dünyaya açmanın, dağın tepesine varmanın, Doğu heykellerinde oturmanın sınırlarını kafasında tahayyül edip bir masal dünyasının içine yavaş yavaş girerken, zaman yine bir boyut değiştirerek yok olmaya, zamansızlığa, zaman dışına çıkmakla baş başa kalmıştır diyebiliriz.

Zamanın, geçmişle gelecek arasındaki çizginin de sınırlarını kaldırmak ister Toptaş ve bunu öyküde şöylece duyurur: “Şehirlerin gürültüsünden uzaklaşmış olsak da, belleğimizdeki hatıralardan -yani geleceği ele geçirmek adına geçmişe saçıp savurduğumuz kendimizden- henüz kurtulamamıştık” (ÖZG, 31). Belki de zamanın sahibi olan insanının kendini hatıralarla var etmeye çalıştığını düşünerek zamanı yok etmenin derdindedir.

Zamanın bilinmezliğini, belirsiz ve geniş sınırlar içindeki boyutunu sunarken, geçip giden yılların, hızla tükenen zamanın da gerçekleşip gerçekleşmediği tam olarak bilinmemektedir: “Öyle hızlı yürümüştük ki, yürüyüp yürümediğimizi

bile hatırlayamıyorduk şimdi. Birdenbire dağın tepesinde bulmuştuk kendimizi. Sisinden ellerini uzatmıştı da, bizi çekmişti belki dağ; ya da şehir, hemen hemen her şeyiyle tutup bizi sırtımızdan itmişti. Sonra, şimdiki gibi, yıllar geçmişti üstümüzden. Açlık yılları... Kim bilir, bir o kadar da susuzluk, sevgisizlik ve sessizlik yılları yaşamıştık” (ÖZG, 31).

Devam eden satırlarda Toptaş, “belki kimi zaman; istasyonda trenden kimsenin inmeyişine dönüşerek peronda bekleyen bir çocuğun gözlerine aktarıyordu kendini” (ÖZG, 32). Zamanı kimliksiz, belirsiz bırakarak yolculukla insan arasında büyüyen anı “kimi zaman” diye yok etmenin derdindedir. Ya da zamanı herhangi bir anın içine hapsediyordu: “Fark edilemeyişi o gün de adsız bırakıyordu onu. Gene de o, ertesi sabah şehrin herhangi bir noktasından...” (ÖZG, 32).

Toptaş’ın “İçimdeki Orkestra”, “Bir Gülüşün Kimliği”, “Yatak”, “Nihat” gibi hikayelerinin dünyasına da hükmeden masalsı dokunuş, kişiler üzerinde, vaka üzerinde etkili olmuş, ama daha çok zaman ve mekan boyutunda kendini iyiden iyiye belli ettirerek belirsiz yani masalsı bir kimliğe bürünmüştür diyebiliriz.

3.1.4.2. Belirlenemez zaman

Toptaş hikayelerinin ve romanlarının tipik bir özelliği olan zaman kavramının belirlenemez oluşu özellikle seçilmiş bir tavidir denilebilir. Çünkü anlatıcının hikayede belirli bir zaman dilimine girmeden anlatının sınırlarını belirlemek istemesi postmodernist bir tavidir. Olayın geçtiği zaman, olayın anlatıcı tarafından anlatıldığı zaman, gelecek zaman, geçmiş zaman hep iç içe geçerek zaman kavramı bir kez daha belirlenemez ve sorgulanır hale gelmiştir. Geçmiş sorgulanıp anlatılırken birdenbire şimdiye, gelecek zamana geçiş yapılır ve zaman kavramının belirlenemez hale gelmesi kaçınılmaz olur.

Toptaş’ın bazı hikayelerinde kullandığı bu zamansızlık, bu zamanın belirleneme hali hikayenin genel yapısı içinde de hissedilir. Çünkü hikayelerinin birçoğunda oluş zamanı, vaka zamanı birbirinden girdiği gibi, sistematik, kronolojik bir yapıda ilerlemez diyebiliriz. Hatta zamanın belirlenmesi adına herhangi bir ibare

bile yoktur.

Toptaş'ın “Zaman Kimi Zaman” isimli hikayesi postmodern anlatılardaki zaman mefhumunun en bariz hissedildiği anlatıdır denilebilir. “Kendi kendime, zaman hep geleceğe mi akar diye sorup durduğum günlerde” (GŞG, 14). cümlesiyle daha ilk adımda bu yoğun zaman kavramını düşündürtmek isteyen ve bunu da kahraman – anlatıcıyla okuyucuya sunan yazarın amacı zaman kavramının ne olduğu, nasıl olduğu gibi sorgularla yoğunlaştırmak istemesidir diyebiliriz.

Bu hikayede zaman kavramı anlatıcının bulunduğu zamanla örtüşmemekte ve zaman kavramı geçişler içinde var olmaktadır. Bir masada, gençlik döneminde olan kahraman Nurhan'ın kendini karşı masada bir yaşlı adam olarak bulduğu an kendi kendine sorular sormakta, masadaki diğer kişilerin sessizliklerine katılmayıp kendi düş dünyasında hayalle hakikat arasında gidip gelmektedir. Masada yer alan diğer kişilerin de zaman kavramı üzerine düşündüğünü vurgulayıp, ya da onları da bu konuya çekip, “dördümüzün de ayrı zamanlara doğru kaydığını düşündüm” (GŞG, 16). diyerek zamanı onlarla birlikte bir başka zamana doğru çekmektedir.

Zaman mefhumunun ayrı ayrı boyutlara ulaştığı da şöyle anlatılır hikayede: “Oysa, benim sürüklenişimin dışında bunların hiçbirisi gerçekleşmedi o gün, gerçekleşmiyordu; her şey hangi zamanın biçimini almışsa, onun içinde öylece duruyordu” (Toptaş, 2017, s. 16). denilerek hangi zamanda hikayenin oluştuğu, vakanın geliştiği belirlenemez kılınmıştır.

“Dünya Bir Gülnida” isimli öyküde de zaman belirlenemez kılınarak geçmiş ve gelecek arasında çizgiler var edilmiştir. Bugünde yaşayan, geleceğe yelken açan bir kimlik iken birdenbire geçmişte bulmaktadır kendini kahraman: “Apartmanların üstünden bir kuş geçti. Gagası sese benzeyen bir kuş. O geçince, ben de sigara yaktım arkasından, dumanı ciğerlerime çekip peş peşe üfledim. Sonra, her şey karmakarışık oldu birden ve ben kendimi yıllar öncesinde buldum. Karşımda Cihan duruyordu. Yıllar önceki Cihan. Eti bugünkü kadar gevşememiş daha, bakışları, duruşu ve sessizliği bugünkü kadar kirlenmemiş” (ÖZG, 57).

Zaman kavramı üzerinde öyle bir yoğunlaşmaktadır ki kahraman, geçmiş, şimdi, gelecek kavramsal mahiyette bile farklı izler bırakmaktadır hikayede: “Kafamdaki geçmişin uğultusundan kurtulabilmek için, sigaraya uzandım yeniden. Aklımca, şimdinin kuyruğuna yapıştım. Çabam boşuna oysa, neyle ses, koku ve ten bağı kurarsam kurayım, şimdiyi yakalayamıyorum artık. Şimdi, çoğu kez kedim görüntüsüne bürünerek çıkıyor karşıma. Bunu fark ettiğimden beri, bir tutam pamuk sessizliğiyle yuvarlanıp duran, sessizliğim onunkini bastırınca kuyruğunu havada sallaya sallaya gelip bacaklarıma yaslanan kedimi “Şimdi” diye çağırıyorum” (ÖZG, 57).

“Balkon” isimli öyküde de görülen bu zamanın belirlenememe durumu, zamanın hikaye üzerinde etkisi daha girişte vurgulanır: “Bir kuşluk vakti, balkonda oturuyorduk. Sen maviler giymiştin, omuzlarından dökülen saçların usul usul uçuyordu” (ÖZG, 6). denilerek belirlenemeyen bir zamanın herhangi bir anı içinde başlayan öykünün akıp geçtiği zaman kayıp ve belirsizdir.

Toptaş öykülerinde görülen zamanın belirlenememe durumu, zaman kavramının geçişgenlikler arasında var olmaya çalışması, geçmiş gelecek gibi ayrı zaman dilimlerinin boyut değiştirerek sunulması postmodern anlatıya uygun bir durumdur. Toptaş zamanın etki alanını öykülerinde daha bir silik, daha bir belirsiz hale dönüştürerek dikkatleri zamana çektiği gibi, zaman dışı bir alemin varlığını da duyumsatmaya çalışmaktadır denilebilir.

3.1.4.3 Döngüsel zaman

Anlatılarda olayların başlangıç noktası ile bitiş noktasının aynı ana kesiştiği, yani olayın başladığı noktada bitmesi döngüsel zamanın varlığını göstermektedir.

Postmodern hikaye ve romanda zamanın düz ve çizgisel bir doğrultuda gitmediğini, kronolojik bir şekilde ilerlemediğinden bahsetmiştik. Döngüsel zamanda da anlatının zamanında başlangıç ve bitişlerle farklı bir zaman mefhumu ortaya çıkarken, zaman sürekli bir döngünün içinde var olur. Hikâye zamanın tek bir boyutu yerine, üst üste gelen anlar katlanır, uzar, başlar, biter ve bir daha başa dönerek bir çember gibi döngüsel bir hale dönüşür.

Toptaş'ın *Uykuların Doğusu* romanı bu zamansal kavram için oldukça belirgin bir örnektir. Toptaş bu zaman çizgileri arasında gidip gelmelerini Haydar isimli kahramanın diliyle şöyle söyler: “Açıkkası kimi zaman ortasında, kimi zaman sonunda, kimi zaman da hâlâ başındaymışım gibi hissediyorum kendimi” (Toptaş 2016: 130).

Zamanın bu döngüsellığı içinde okur kitabı bitirdiğinde kendini yeniden başta bulur. Zaten roman, daha başlar başlamaz bunun işaretini verir dikkatli okuyucuya. İlk cümle eksiltili bir cümledir ve döngünün başladığı görülür. Son cümleye geldiğimizde de yarım kalan cümle bizi romanın ilk cümlesine götürür.

Hasan Ali Toptaş'ın öykülerine baktığımızda da döngüsel zamanın varlığından söz edebiliriz. Toptaş genel olarak öykülerindeki zaman kavramına bakış açısıyla dikkat çekmekle birlikte zamanı öyküde başlayıp biten bir algının dışına çıkarmıştır.

Mesela “Sabah Karanlığı” öyküsündeki zaman, döngüsel zamanın açık bir örneğidir: “Tepedeki beyaz eve kadar tırmanacaktı daha. Sonra, elma ağaçlarının arasındaki yoldan yürüyecek, soğuk hava deposunun, çatısı kapanmamış inşaatın ve bahçesinden iğde dalları taşan sessiz evin önünden geçerek meşeliğe girecekti” (ÖZG, 61). denilerek sondan başa ilerleyen bir hikayenin sınırlarına işaret eder Toptaş.

Öykü kahramanının tepedeki eve gitmeyi planlamasıyla başlar ve kahraman hapisneden çıktığından beri beyaz eve gitmeyi ve orada yaşayan adamı öldürmeyi hayal eder. Sonraki günün sabahında eve geldiğinde öldürmeyi düşündüğü adam yerine kendini tutuklamak için gelen jandarmayla karşılaşır.

Hikayeye konu olan olaylar zinciri sondan başa doğru giderek döngüsel bir hal almıştır. Hikaye kahramanı üç yıl öncenin cinayetine dönerek “Cinayet, üç yıl önce nasıl tasarlanıyorsa aynen öyle gerçekleşmeliydi” (ÖZG, 121). şeklinde bir cümleyle devam eder. Hikaye kahramanı daha önce çıkmış olduğu eve geri dönmüş ve hikayenin döngüsel zamanı içinde hayat bulan zaman dilimi sondan başa doğru

sarmal bir hale gelmiştir.

“Çift Çizgi” adlı öyküde de döngüsel zamandan bahsedilebilir. Bu öyküde yazar, “Tren hareket edeceği sırada, kompartımanda bir şişman oturdu karşıma. Oturur oturmaz da, yüzünü pencereye döndü. Bakışlarında yazılanları okumamdan korkuyordu sanki” (ÖZG, 44). diyerek bir yolculuğun içinde zamanı saklar ve başlatır.

Öykünün ilerleyen bölümlerinde zaman kavramının hikayede hakim noktaya geldiği görülür. Çünkü hikayedeki anlatıcı kişi ile şişman denilen kişi aynı kişidir ve döngüsel bir zaman içinde hikayenin sonunda işlenen cinayetin trene tekrar dönüldüğünde işlenmiş olduğu ortaya çıkmıştır.

“Şişman da kalktı yerinden, teyzeyi kompartımanda tek başına bırakıp koridora çıktı. Ekşi ter kokularının, camlardan dışarıya sarkan başsız bedenlerin, çantaların, sepetlerin arasından telaşla yürüdü. Kızı yitirdi birden. Aşağıya indi.

...

Trene koştu hemen, insanlar koridoru tıkamıştı. Vardığında, kompartımanın vişne rengi perdeleri titreşiyordu hâlâ. Teyze yerde, televizyonun dibinde yatıyordu” (ÖZG, 45).

Metnin içinde gittikçe belirgin bir şekle bürünen olayın işleniş zamanı hikayenin sonunda döngüsel bir hale gelmiş ve hikayedeki cinayetin işlenme zamanı geçmiş ve gelecek zamanın içinde büyümesiyle şöyle neticelenmiştir: “Trene bindim. Koridor bomboştu. Bitişliğimizdeki kompartımanın önünde durdum. Dikkatle bakınca, vişne rengi perdelerin titreştiğini gördüm. Sonra, kapıyı açtım. Teyze, kanlar içinde yatıyordu” (ÖZG, 45).

Görüldüğü üzere döngüsel zaman, Toptaş anlatılarında varlığını hissettirdiği gibi zamanı ele alış ve yorumlayış bakımından da dikkate değerdir. Öykülerde olaylar başladığı yere gelerek, zamansal geçişler sağlanarak, zamanın bir çember misali döngüsel tarzda ilerlemesi gerçekleşmektedir denilebilir.

3.1.5. Mekan

Roman ve hikayenin genel yapısı içinde yer alan bakış açısı, kişi, vaka, zaman gibi öğelerin yanında mekan da anlatının temel taşlarından biridir. Mekan unsuru zaman unsuruyla birlikte anılsa da başlı başına bir varlık alanı işgal etmektedir. Vakanın anlatılabilmesi için bile olsa yeri ve işgal ettiği alan tartışmasız önem arz etmektedir. Çünkü bir anlatıda mekanın varlığı, o anlatının gerçekliğiyle ilişkilidir denilebilir.

Bir anlatıda mekan unsuru anlatılırken; olayların geçtiği çevreyi sunmak, kahramanları çizmek, atmosfer yaratmak gibi noktalar kullanılabilir ve bunları kullanmanın temelinde ise anlatılanlara bir gerçeklik katma kaygısı vardır (Tekin, 2017, s.142).

Bir anlatıda yer alan mekanın işlevlerinden bahseden Narlı, “Her şeyden önce ve en azından olayların bir dekorudur. Ama genel olarak mekan, vakanın varlık bulduğu yer, şahısların içinde yaşadıkları, kendi oluşlarını fark ettikleri alandır” (Narlı, 2002, s. 98) diyerek mekanın olay ve şahıs ilişkisini de açıklamış olur.

Anlatıda önemli bir yer işgal eden mekan unsuru, anlatı içerisinde yer alan kişi ve vaka üzerinde de etkisini belli eder. Hikayenin karakteristik özelliği, hitap ettiği çevre ve toplumsal nitelik kazanması anlatıdaki mekanın varlığıyla eşdeğerdir. Tekin’in şu ifadeleri konuyla daha bir açıklık getirebilir: “Mekan, temel niteliği itibariyle kapsamlı bir kavramdır ve içinde, toplumsallaşmanın temel değerini barındırır. En geniş anlamıyla mekan, uygarlığın ve uygarlaşmanın vitrinidir. İnsanlığın uygarlaşma serüveninin ilk ayak izlerini mekanda görürüz. Dolayısıyla mekan, genel ve geniş anlamda maddi ve manevi değerler manzumesini içinde barındırmaktadır” (Tekin, 2017, s. 145).

Klasik roman ve hikayelerdeki mekan algısı, mekanın işleniş ve ele alış biçimi daha önemli seviyede olagelmıştır. Mekan anlayışı bireyin psikolojik durumunun ötesine geçmiş, yer yer anlatıda yer alan vaka ile birlikte anılmıştır. Uzun uzun mekan tasvirleri, bir tablo gibi göze çarpan mekan algısı, mekanın toplumun aynası olma özelliğinin öne çıkarılması klasik diyebileceğimiz eserlerin temel

özelliklerindendir.

Ancak modern anlatıya geldiğimizde mekan algısı tıpkı diğer temel öğeler gibi değişmiş, bireyin sosyolojik ve psikolojik gerçeğinin çok çok gerisine düşmüştür. Toplumsal şartlar değişmiş, bireyin önceliği toplumsal bilincin önüne geçmiştir. Fakat her ne şartta olursa olsun mekan unsuru vakanın ve kişilerin zemini olmak konumundan tam anlamıyla çıkarılamamıştır. Eskisi gibi mekan çok belirgin değilse bile, hala anlatıdaki varlığından ve işgal ettiği yerden kimsenin şüphesi yoktur denilebilir.

Hasan Ali Toptaş'ın hikaye ve romanlarında da bu gerçek yadsınamaz. Anlatılarının çoğunda mekan belirsiz ve silik ve hatta yok denilecek düzeyde olsa da yok sayılamaz. Mekana dair tasvirler olmadığı gibi mekanın izleri de son derece silik ve belirsiz kılınmıştır. Zamana ve mekana dair bakışı sorulduğunda da, “İlk romanın *Sonsuzluğa Nokta*’dan sonra, mekanın duyularla kavranabilir bir tanımından uzak durduğumun farkında değilim sözgelimi” (Toptaş, 2017, s. 69) diyerek mekanın kavranabilmenin ötesinde bir gerçeklik olduğunu ifade etmiştir.

Genel olarak baktığımızda Toptaş, anlatılarını düş ile gerçeğin birbirine girdiği, zamanın ve mekânın izlerinin sürülemediği bir döngü içerisinde anlatırken zaman ve mekanı yok seviyesine çekmeye çalışmıştır. Toptaş'ın, “anlatıları, köy ve kent, gerçek ve hayal, şimdi ve geçmiş zaman arasındaki geçişler ile kayganlaştırılmış bir zaman-mekan düzleminde” (Varlık, 2010, s. 223). Kurduğunu vurgulayan Mesut Varlık, zaman ve mekan unsurunu kaygan bir şekilde kullandığını ifade etmiştir.

Toptaş'ın öykülerinde mekan, önemle üzerinde durulmayıp ayrıntılarıyla anlatılmasa da vardır. Hikayelerinde geçen yerler genelde belirsizliğin hakim olduğu, ayrıntıların yer almadığı mekanlardır. Mekan denilen unsur illa ki bilinen, tanınan, gerçek bir yer olmak zorunda değildir. Toptaş da hikayelerinde gerçek ve gerçek olmayan yerler ve mekanlar kullanmış olduğundan bizde incelememizde mekanı gerçek mekan ve hayali (kurmaca) mekan olarak ele alacağız.

3.1.5.1. Gerçek Mekanlar

Hasan Ali Toptaş'ın öykülerinde yer alan gerçek mekanlar çok az denilecek

düzydedir. Toptaş, postmodern anlatıların ruhuna uygun olarak öykülerinde mekanları gerçek mekanlar üzerinden kurgulamamaya özen göstermiştir diyebiliriz. Sadece bir kaç hikayesinde kullandığı bu gerçek mekanların da ayrıntısına girmemiş, isim vererek yüzeysel olarak geçmeyi seçmiştir.

Mesela “Herkes Gibi Safa Bey” isimli hikayesinde Toptaş, mekan olarak bir devlet dairesini seçmiştir. Hikayede devlet memuru olarak yer alan Safa Bey, toplumsal alanda karşılık bulan bir memur tipi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tip dolayısıyla seçilen mekanın gerçekliği de yerli yerindedir denilebilir. Ayrıca masa, lokanta gibi yerler de mekana dair yerler olarak şöyle geçer hikayede: “İçkili lokantanın kapısından girer girmez şaşırdı. Gözlerini yere mi, karşıya mı, masalara mı, yoksa tavandan sarkan renk renk avizelere mi yönelteceğini bir türlü bilemedi. Ansızın büyüveren ellerini de koyacak yer bulamadı. Yürüdü masaların arasından. Ama, o yürüdükçe salon derinleşiyor, çiçekli kâğıtlarla kaplı duvarlar iki yana açılıp genişliyordu” (ÖZG,65).

Yine hikayedeki Safa Bey’in evine giderken geçtiği “Demirci Efe Sokağı” da gerçek bir mekan ismidir: “Sokağa girerken ‘Demirci Efe Sokağı’ yazan tabelayı görmemişti; gorse de, gördüğünü okuyamayacak kadar mutluydu” (ÖZG,67).

“Yabu” isimli öyküsünde de gerçek bir mekanda geçer olay. Yazarın hayatını incelediğimizde askerliğini yapmış olduğu Şanlıurfa’nın Ceylanpınar ilçesinde Suriye’de Resulayn sınırında yaşamış olduğu dramatik bir olay anlatılmıştır: “‘Kaç yıldır görmüyorsun buraları?’ diye sordu Enver. Gözlerimi kerpiç damlarda, demiryolu boyunca uzanan tel örgüde, tel örgünün arkasındaki Suriye toprağında ve daha ötede, akşam karanlığına gömülen Resulayn kasabasında gezdirdim bir süre” (ÖZG, 40).

Yıllar sonra aynı bölgeye gelen hikaye kahramanı olan anlatıcı ile arkadaşı Enver’in aralarında geçen konuşmalardan hikaye kahramanı olan anlatıcının geçmişe, askerlik günlerine, Yabu isimli bir yaşlının yalnızlıkla dolu hayatına tanıklık ettiğini okuruz hikayede. Toptaş’ın az da olsa gerçek bir mekanı kendi hayatından taşıdığı izlerde görmüş oluruz.

“Çift Çizgi” adlı öyküde de gerçek bir mekandan yararlanılmış, fakat sadece

İzmir şehri olarak belirtilip buradaki bir tren garı seçilmiştir: “Uzun süredir yolculuğa çıkmadığım için, İzmir’e giderken her şeyi olduğundan derin, olduğundan çizgili ve karmaşık görerek yaşamı abartacağımı düşünüyordum. Daha trene binmeden, garda bile başlayabilirdim bu işe” (ÖZG, 43)

3.1.5.2. Hayali (Kurmaca) Mekanlar

Anlatılarının genelinde Toptaş, mekanları silik ve belirsiz kıldığından hikayelerinde de gerçek mekanlardan çok hayali (kurmaca) mekanları tercih etmiştir. Bu tercih, postmodern anlatılar içinde değerlendirildiğinde yazara özgür bir alan sunduğu fikri hasıl olur diyebiliriz. Bu hayali (kurmaca) mekanları seçtiği hikayelerde Toptaş, genel olarak adı sanı olan bir yerden bahsetmeyip; herhangi bir ev, herhangi bir cadde, sokak, dükkan, kahve gibi yerleri mekan olarak belirlemiştir.

Mesela “Balkon” isimli öyküde hikaye anlatıcı konumundaki kahramanın bir evin balkonundan bakarken anlattıkları üzerinden gelişir: “Bir kuşluk vakti, balkonda oturuyorduk. Sen maviler giymiştin, omuzlarından dökülen saçların usul usul uçuşuyordu” (ÖZG, 6). Ve yine hikaye balkondan caddelere, apartmanlara sirayet etmiş, hikaye bu mekanlar üzerinden dillendirilmiştir: “Çevredeki apartmanlara, caddelere, ellere ve omuzlara yağın, kamyonların kasalarını, kapaksız mataraları, trompetlerin ağzını ve tüfek namlularını dolduran gökyüzü, her şeyi kucaklamaktan masmavi kesilmişti” (ÖZG, 7).

“Islığımda Gül İzi” adlı öyküde de mekan belirsiz, silik bir mekan olarak geçer. Toptaş burda da bir hastaneyi seçmiştir mekan olarak. Hastane nerededir, adı nedir, mekan olarak nasıl bir yapıdır bilinemez ve özellikleri de belirtilmemiştir. Sadece hikayede geçen kahramnaların vaka yeri olarak geçen bir mekandır hastane.

“Ölü Zaman Gezginleri” isimli öyküde de ilk bakışta hissedilen masalsı tadın içinde zaman ve mekan kavramının belirsizliği ve hayali (kurmaca) oluşudur: “Dağın tepesinde, Doğu heykelleri kadar hareketsiz, öylece oturuyorduk gene. Daha doğrusu, ben her zamanki gibi gri sakallıya bakarak kendimizi bir şeylere benzetmeye çalışıyordum. Sözelimi, bitmiş bir şölenden bedenlerini alıp gitmeyi unutmuş, zamanın dışında ve yapayalnız üç tanrıya benzetiyordum bir an” (ÖZG,

31).

Hikayede seçilen mekanın sisli bir dağın tepesi olması, isimsiz bir şehre yol alması, bir bar, bir ev gibi belirsiz ve silik mekanlardan olması hikayenin bir masal dünyası içinde kendini var ettiğini göstermiş ve hikayede zaman-mekan tasavvuru da boyut değiştirerek mekansızlık vurgulanmıştır diyebiliriz.

“Zaman Kimi Zaman” isimli öyküde de Toptaş, hayali bir mekan kurgulamıştır. Hikâyenin, “masaların sandalyelerin ve pelteleşmiş insan yüzlerinin arasından geçerek hep birlikte Dostlar’a girmiştik” (GŞG, 14). denilmek suretiyle olayın “Dostlar” isimli bir mekanda geçmekte olduğunu anlıyoruz. Mekan olarak belirlenip seçilen bu yer anlatıcı tarafından okuyucuya bildirilmiş bildirilmiş olmasına da; bu yer nerededir, hangi şehirde, hangi ilçededir, büyük müdür, küçük müdür, eski mi, yeni midir, içeride ne var, ne yok hiçbir yerde hiçbir şey belirtilmemiştir.

Hikayede mekana dair bildiğimiz tek şey siyah giysili garsonların varlığı ile boş masaların varlığıdır diyebiliriz. Ve de hayal mi hakikat mi olduğunu tam olarak bilmediğimiz bir cümlede geçen şu eşyalardır mekana dair: “Kapıldığım akıntının şiddetine bakılırsa masalarla sandalyeler, beyaz desenli lacivert vazolar, onlarla birlikte küllükler, güller ve güllerden yaratılmış gül tasarımları da peşimden sürüklenip gelecek gibiydi” (GŞG, 16).

“Av” isimli hikayede de mekan bir kurmaca yer olarak karşımıza çıkar. Hikaye yazmak için bir arayışın içindeki yazarın Mısra isimli kişi tarafınan bir kasabada pansiyona yerleştirmesiyle gelişir hikaye:”Mısra, bir pansiyona yerleştirdi beni” (ÖZG, 51).

Anlatıcı konumundaki kişi vak’ayı anlatmaya çalışırken aslında bir hikayenin içinde yer almakta ve bu hikayenin dışında üstkurmaca ile örülen başka bir hikayeninde kesiştiği noktada kurmaca bir mekan olarak hikayede pansiyon var edilmiştir.

Toptaş, son hikaye kitabı *Gecenin Gecesi*’nde yer alan hikayelerde de hayali (kurmaca) mekanlar üzerinde yoğunlaşmış, anlatılarını bu belirsiz ve silik

mekanlar üzerine inşa etmiştir. “Yatak”, “Nihat”, “Fotoğraf”, “Veysel’in Kanatları” ve “Şeytan Uçurtması” adlı öykülerinde belirsizliğin belirgin olduğu ev, avlu, kahve, mezarlık, sokak gibi mekanları seçmeyi tercih etmiştir.

“Yatak” isimli öyküde, adından da anlaşılacağı üzere seçtiği mekan bir yataktır. Bir odanın içindeki yatakta başlatır zaten hikayeyi: “Bu sabah gözlerimi açtığımda her zamanki gibi yer yatağının içindeydim. Yorganı tutup omuzlarıma doğru çekerken, bu beni öldürecek diye düşündüm bir an” (GG, 11). Boş beton bir odada yer yatağının içinde başlayan yolculukta Toptaş, mekan olarak seçtiği yatağa derin anlamlar yükleyerek bütün geçmişini, anılarını yatak üzerinden anlamlandırma yolunu seçmiştir. Gerçekle düş arasındaki bu masalsi hikaye yine yatağın içinde son bulmuştur: “Demek, yorganı omuzlarıma doğru çekip, bu yatak beni öldürecek dedikten sonra yazının içinde uyuyakalmışım” (GG, 29).

“Nihat” isimli öyküde de karşımıza çıkan mekan bir evin avlusudur, avludan dışarıya uzanan sokaklardır. Nihat ve annesinin dramını gözler önüne seren Toptaş, bu hikayeyi de bir evin “avlusunda, asmanın gölgesindeki tahta sandalyede otururken birden kaskatı kesilmiş bu Nihat. O böyle kaskatı kesilince, Nihat’ın suratına benzeyen tuhaf bir sessizlik yayılmış avluya” (GG, 35) diyerek avluya soyut bir kavram olan sessizliği de yüklemiştir.

Yukarıda alıntıladığımız hikayelerde de görüldüğü üzere Toptaş anlatılarında mekan unsuru silik ve belirsiz halde hikayelerde yer alırken, bu mekanlar az da olsa gerçek mekanlardan oluşmaktadır. Ancak Toptaş, postmodern edebiyat dünyasının özelliklerinden olan hayali (kurmaca) mekanları daha sık bir şekilde hikayelerinde kullanmıştır. Bu gerçek ve hayali (kurmaca) mekanlarda ayrıntılardan özellikle kaçınılmış ve mekanın ayrıntısına gidilmeyerek hikayenin postmodern anlatıya uygun oluşuna dikkat edilmiştir denilebilir.

3.1.6. Dil ve Üslup

Bir anlatıda yer alan önemli yapı taşlarından bir diğer unsur da dil ve üsluptur diyebiliriz. Dil ve üslup, bir yazarın kendini en iyi ifade ettiği, farkını gösterdiği, kendi anlatısının karakterini oluşturduğu en hassas, en elverişli araçtır.

Yazarın kendine has tavrını ortaya çıkaran en etkili yardımcıdır. Bir noktada yazarın kullandığı dil ve üslup, onun beslendiği kültür ve estetik gelişimini de göstermektedir.

Henri Bergson, *Metafizik Dersleri*'nde dilin ortak ve müşterek bir zemin olduğunu, bir disiplin içinde var olduğunu şöyle açıklamıştır: “Her öznel intiba kişisel ve özgündür, bununla birlikte tüm bu çeşitli bilinçlerdeki çeşitli intibalar bir ve aynı kelimeyle ifade edilebilir. Dil de tüm bilinçler için müşterek bir alan kurar. Dolayısıyla bu kişisel intibalarda, müşterek bir dilde anlatılabilmeleri ve bu dilin mantık ve dilbilgisi kurallarına tabi olmaları için gereken her şey bulunur” (Bergson, 2014, s. 46).

Şüphesiz dil, “gerek somut, gerekse soyut tüm duygu ve düşüncelerin aktarılmasında en yaygın kullanım aracı” (İdil, 1983, s.103). en önemli ve en etkili iletişim araçlarından biridir. Bu şekilde bir iletişim aracı olan dil, insanlar arasında olduğu kadar edebi türler için de en elzem araçtır. Parla da dilin önemini ve son dönem edebiyat okurunun dili önemsemeyip metne yoğunlaşmasını şöyle ifade etmiştir: “Kendisini bekleyen en büyük belirsizlikten henüz haberi yoktu. Çünkü ilk durağının da son durağının da metin olduğuna inanıyordu. Ta ki yapısalcı ve postyapısalcı uyarılarla, metnin anlamlandırma ancak bir ara durak olduğu, metnin arkasında ve kendisinin arkasında hiçbir zaman tamamına erişemeyeceği bir başka derya, uçsuz bucaksız bir işaretler sistemi, yani dil olduğu kendisine hatırlatılınca kadar” (Parla, s. 179).

Bir edebi türün niteliğini belirlemesi açısından da bu iletişim aracının varlığı ve önemi ayrı bir noktadan dikkatlere sunulup, o edebi türün mahiyeti hakkında bilgi verip kanaat oluşturabilecek güçtedir, denilebilir.

İdil, “Dil ise romanın kullanım aracıdır. Her sanat kolunun içinde barındırdığı, var olması gereken teknik özellikleri gibi, romanın da var olması gereken teknik özelliklerinden en önemlisi dil ustalığıdır” (İdil, 1983, s. 102). diyerek bir anlatıda dilin fonksiyonunu ve yerini böyle ifade etmiş, Tekin de dil nedir sorusuna şöyle cevap vermiştir: “Dil, bir ‘anlatım’ ve ‘iletişim’ aracıdır. Destan, masal, hikaye ve roman gibi anlatıma dayalı edebi türler, bu araçtan farklı düzeylerde ve farklı beklentilerle yararlanırlar” (Tekin, 2017, s. 142).

Anlatıdaki üslup meselesine baktığımız zaman İdil'in getirdiği şu tanım bir anlatıda var olması gereken üslubu da geniş bir alana taşımaktadır: “Üslup daha çok ayrıntı seçimiyle ilintili bir konu olmakla, romanın bütünü içinde dolaylı dolaysız tüm ilişkileri içine alır. Yani başka bir deyişle üslup, romanın anlatım dilini, bakış açısını, ayrıntı seçimini; kısacası yazarın dünyayı kavrayışındaki yöntemin tümünü kapsayan daha büyük bir alandır” (İdil, 1983, s.101-102).

Üslubu belirleyen temel disiplin bir açıdan dille bağdaşmaktadır. Aktaş'ın üslup dilbilim ilişkisine dair şu görüşleri konuya açıklık getirebilir: “Üslup incelemesi, dilbilimden çok edebiyat araştırmasına, edebiyat araştırmasından çok dilbilime yakın bir çalışma alanıdır. Denilebilir ki, bir metnin üslup bakımından değerlendirilmesi, edebiyat araştırmasıyla dilbilimin üst üste çakıştığı bir sahada yer alan bağımsız bir disiplindir. Dilbilim de, daha ziyade Saussure'ün ayrımındaki dil üzerinde durmaktadır. Üslup incelemesi ise, aynı malzemenin metin adını verdiğimiz çok yönlü sistem içinde kazandığı söz değerini araştırmaya yöneliktir” (Aktaş, 2002, s.13).

Üslup meselesi bir anlatının ne olduğu, neyle tanımlandığı noktasında da ipucu verir bize. Anlatının dil, biçim, imla gibi hususlarının temelinde üslup yatar diyebiliriz. Tekin'in bu konu üzerine getirdiği tanım da şöyledir: “Üslup, anlatımın kazandığı biçimdir. Bir metin; dil, imla, noktalama, cümle, konu, zaman, vak'a, mekan...vs. gibi bir dizi birimden oluşur. Bunlar bir bakıma metnin ham malzemeleridir. Bu malzemelerin, ele alınıp işlenmesi, nihayet işlevsel bir mahiyet kazanması üslupla mümkün olabilir” (Tekin, 2017, s. 183).

Dil ve üslup kullanımında nihai hedef, bir metnin imla, cümle yapısı, zaman-mekan-şahıs gibi genel yapı ile hikayenin genel yapısının biçim ve kurgu aracılığıyla olgun bir hale gelmesidir denilebilir.

Hikayede dil nedir, üslup nasıl olmalıdır diye sorduğumuz zaman alacağımız cevap hikayenin dilinin bir yönüyle şiire benzemesi, derinliğe ulaşması olurken, üslubunun da çeşitli yapı ve disiplinler içinde yeni bir biçim ve kurguda meydana gelebilmesidir. Çünkü hikaye yapısı itibarıyla olayları ve kişileri bir roman gibi derinlemesine işlemeyip, daha dar ve de ayrıntılara inmeyen bir form içinde

sunduğundan; şiir gibi, şiire benzeyen bir yapıdadır ve okurun kendisinde yoğunlaşmasını bekler.

Düzyazı da şiirsel dile karşı çıkanların aksine Bakhtin, “Retorik bir oluşum olarak romansı düzyazıyı şiir alanından tümüyle dışlayan bakış açısı -tamamen hatalı bir bakış açısıdır bu- her şeye rağmen tartışmasız bir meziyete sahiptir” (Bakhtin, 2001, s.44). diyerek şiir alanından düzyazıyı çıkarmanın hatalı olaağını vurgulamıştır.

Hasan Ali Toptaş’ın anlatılarında kullandığı dil ve üslup da bu açıdan değerlendirilebilir. Çünkü kullanılan dil şiirsel bir dilin etki alanındadır. Yoğun bir şekilde çalıştığı dil üzerine, “Benim dil işçiliğim oldukça ağır ve çileli” (Ecevit, 1996) diyerek dil hassasiyetini vurgulamıştır. Toptaş anlatılarına hakim olan dil ve üslup bir açıdan onun sanat gücünü, edebiyat dünyası içindeki etki alanını da göstermektedir. Anlatılarında kullanmış olduğu edebi üslupla edebiyattaki yerini belirgin kılmıştır.

Toptaş’ın kullandığı dile ilişkin olarak Parla’nın, “Yapıtların şiirselliğine gelince, Toptaş’ın çok kuvvetli bir şiir geleneğinden, doğrudan doğruya Türk şiir geleneğinden beslendiğini söylemek hiç de yanlış olmaz” (Parla, 2011, s. 225). diye belirttiği üzere Toptaş’ın dili şiirden, şiirin köklü geleneğinden süzülüp gelmiş ve kendine has bir şekilde kişiselleşmiştir, denilebilir. Toptaş da yazdığı roman ve hikayeleri hakkında, “Şiirsel metin tanımlamasının doğru olup olmadığını da bilmiyorum. Kaldı ki bana göre, metinlerin derinliklerinde şiir her daim vardır” (Toptaş, 2017, s.74) diyerek dil ve üslubuna hakim olan şiirselliği açıklamış olur.

Yine Bilgin, Toptaş’ın hikayelerindeki dil ve üslupla ilgili olarak şöyle bir anekdot düşmüştür: “Bazı durumları verirken imgesel çeşitlemeyi o kadar yoğun kullanır ki; şiirsel bir tat aldığımız olur. Fakat şiirsel bir dil kullanma alışkanlığında aşırıya gittiğinde öykü dilinden uzaklaşmaktadır” (Bilgin, 1989, s.12).

Bu açıdan bakıldığında Toptaş’ın hikayelerinde kullandığı şiirsel dil, zaman ve mekanın belirsiz kılınması, kişilerin genel itibarıyla kişiliksiz ve silik bırakılması, üstkurmacanın anlatıda hakim olması o anlatıya dair dil ve üslubu da açığa çıkarmaktadır. Hikayenin geneline hakim olan üslup, şiirsel ve edebi dil de okur

üzerinde etkili olmakta, yazarın üslubunun estetik bir değer kazanmasına, kabul görmesine imkan sağlamaktadır.

Bir anlatıda yazarın üslubu onun kullandığı anlatım teknikleriyle de ilişkilidir. Anlatıdaki anlatıcının konumu, kullandığı bakış açısı, zaman ve mekan algısı, vaka ve kişiler yazarın üslubunu daha net bir şekilde görmemizi sağlar. Toptaş'ın hikayelerinde kullandığı dil ve üslubu da anlatım tekniklerinin yardımıyla daha açık bir şekilde görmek, kendi içinde çeşitli unsurlar arasında bağlantı kurmak, bu bağlantılardan hareketle üslubu hakkında bir görüşe varmak daha etkili olabilir.

3.2. ANLATIM TEKNİKLERİ

3.2.1. Anlatma ve Gösterme Teknikleri

Hikayenin okuyucuya sunulduğu, anlatıcının ön plana çıktığı bir olayı veya durumu yansıtan metinler anlatma ve gösterme ağırlıklı metinlerdir. Bu tekniğin kullanıldığı yerler daha çok diyalog parçalarıdır.

Hasan Ali Toptaş'ın da hikayelerinde kullanmış olduğu tekniklerden biri olan anlatma ve gösterme ağırlıklı metinlerde her zaman anlatıcı vardır ve anlatıcı kendisini okura duyumsatır. Anlatıcının yerini ve ağırlığını okur hisseder ve hikayeyi anlatıcının sunuşuyla dinler. Genelde hâkim bakış açısının kullanıldığı hikayelerde öne çıkan bu anlatım tekniğinde okuyucunun dikkati hikayede ve anlatıcının üzerindedir.

Toptaş'ın “Balkon” isimli öyküsünde anlatma ağırlık metinden söz edilebilir: “Bir kuşluk vakti, balkonda oturuyorduk. Sen maviler giymiştin, omuzlarından dökülen saçların usul usul uçuşuyordu. Yüzüme bakıyordun ikide bir, derime sinen geldiğim yeri arıyordun belki; ellerimin nasıl el olduğunu, kirpiklerimin nereye doğru kıvrıldığını öğrenmek istiyordun. Bense, büyümelerinden korkarak gözlerimi kapatmışım. Büyürlerse onlarla birlikte ben de büyüyecektim sanki” (ÖZG, 6).

Görüldüğü üzere hikayede anlatıcı ön plandadır ve bir hikayeyi, bir olayı

okura sunmanın, ona anlatmanın peşindedir. Anlatıcı, okuru daha hikayenin başlangıcından itibaren etkileyerek dikkatleri üzerine çekmekte ve hikayenin yürütücüsü konumundadır:

“Piknik tütünün üstündeki çaydanlık fısıll fısıll kaynamaya başladığında, caddeden tank homurtularıyla trompet sesleri geliyordu. Hatırlarsın, davul gümbürtülerini işitmiştik daha sonra; göğüs kafesimizin altında bir yerler zangırdarken, Egeli zeybeklerin hayata meydan okuyan geniş figürlerini düşlemiştik. Ardından da, seslerle birlikte pul pul cadde görüntüleri uçuşmuştu üstümüze, kulaklarımıza doluşarak caddeyi gözkapaklarımızın içinden geçirmişlerdi” (ÖZG, 6).

“Sabah Karanlığı” isimli hikayesinde de Toptaş, bu her şeyi bilen, her şeyi gören, her şeyi sezen anlatıcı konumundan hareketle anlatma tekniğinden faydalanmıştır diyebiliriz: “Tepedeki beyaz eve kadar tırmanacaktı daha. Sonra, elma ağaçlarının arasındaki yoldan yürüyecek, soğuk hava deposunun, çatısı kapanmamış inşaatın ve bahçesinden iğde dalları taşan sessiz evin önünden geçerek meşeliğe girecekti. Orada, yaprak hışırtılarının içindeydi varacağı ev” (ÖZG, 59).

Hikayede kahramanın ne yapacağı, nereye gideceği, nereden gideceği gibi bilgileri anlatıcı okura sunmakta, “ilahi” konumda olduğunu ve her şeyi bildiğini açıkça göstermektedir. Hikayede kahramanın yaptığı her şey, her fikir, her düşünce üzeri kapatılmadan, es geçilmeden okurun dünyasına sunulmaktadır ve bunda da anlatma-gösterme tekniği anlatıcıya oldukça kolaylık sağlamaktadır:

“Günlerdir yaptığı gibi, tabancasını bir kez daha temizlemişti dün akşam. Mavi çizgili mendilini madeni 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 tasarlıyorsa aynen öyle gerçekleşmeliydi. Anlık bir duraksama, ya da kekeme bir tabanca her şeyi berbat edebilirdi” (ÖZG, 59).

Hikayeleri okuduğumuzda görüyoruz ki, bu anlatım tekniğinde anlatıcı konumunda olan ve ilahi bakış açısıyla her şeyin üstünde ve her şeye hakim olan kişi,

her şeyi bilen konumdadır. Okuyucu hikayeyi okurken aslında anlatıcıyı dinlediğini, onun söyledikleriyle yetinmesi gerektiğini bilir. Hikayede kişiyi, olayı, durumu anlatan ve gösteren anlatıcı hep ön plandadır. Bu yöntemle aslında yazar da kendini saklayarak anlatıcıyı ön plana çıkararak onu okurla baş başa bırakmaktadır denilebilir.

3.2.2. Özetleme Tekniği

Anlatılarda kullanılan bir başka anlatım tekniği de özetlemedir. Bir anlatının geniş kapsamlı bilgi ve durumunun özet geçilerek okura sunulması, okurun o kişi ve olay hakkında kısa yoldan bilgiye ulaşması amaçlanır. Uzun uzadıya okura sunulacak olan bilgi, okuru sıkmadan, konuyu detaylandırmadan anlatılmış olur. Bu yöntem dolayısıyla anlatı gereksiz ve uzun açıklamalardan kurtulmuş olur.

Toptaş, konusunu kendi hayatından, yaşadıklarından hareketle yazmış olduğu “Yabu” isimli öyküsünde özetleme tekniğinden faydalanmıştır diyebiliriz. Şanlıurfa’nın - Suriye sınırında Resulayn bölgesinde yaşamış olduğu bu dramatik olay hikayede kısaca anlatılmaya çalışılmıştır. Yabu isimli bir yaşlının yalnızlıkla dolu hayatının ve her gece boşluğa bakıp bakıp ağlayışının hazin sebebi hikayede şöyle özetlenmiştir: “Sonra, on iki yıl adını verdiğim zaman dilimi, içinde taşıdığı on iki yıllık yaşamın tortularıyla birlikte aklımdan çekiliverdi de, ben bu kasabadaki askerlik günlerime dönmüş gibi oldum birden. Kendimi, at kişnemelerinin, koyun sürülerinin, kurşun seslerinin ve çay balyalarının arasında buldum bir bakıma” (GŞG, 40).

Hikayede kaçakçılık yapan Yabu’nun yaşadığı ayrılık ve yalnızlıklarla geçen ömrünün sınırın karşı tarafında yaşayan kızı ve torunuyla bir bayram anısından ibaret olduğu özetlenmiştir. Her bayram sınırda uzaktan uzağa bayramlaşılır ve alınan hediyeler uzaktan uzağa görülürken, o bayram hediyeşlemeye müsaade edilir. Ama yoksulluktan bir şey alamayan Yabu bir dramla karşı karşıya kalır:

“Torunlarına, ninelerini mezardan çıkarıp götüremezmiş ama, bayram şekerini kesinlikle götürmesi gerekiyormuş. Nereden para bulurum diye düşünür düşünür, tam üç

gün sakalını didiklemiş durmuş bu yüzden. İçinde karıncalar gezinen meşin cüzdanını nereden bulmuşsa bulmuş, sabah akşamduvarlara çarpmış.

Bayram sabahı da, çöp bidonlarına koşmuş erkenden. Sınırın ortasında kalakalan şaşkın tavuklar gibi, bidonların arasında gezinmiş bir süre. Sonra, paketin içinde şeker bile götürsem nasıl olsa torunlarıma veremedi geri getireceğim diyerek, boş bir kutu bulmuş. Ardından da, içine ot doldurup özene bezene sarmış” (GŞG, 41).

Hikaye böyle özetlenmiştir kısaca. Gereksiz ayrıntılardan uzak, okurun konuyu anlamasını sağlayan bir anlatım tekniğiyle örülmüştür hikaye.

Toptaş, “Nihat” isimli öyküsünde de yer yer özetleme tekniğini kullanarak hikayeyi özetlemiş ve hikayedeki masalsı tadı korumuştur. Okuru da gereksiz ve uzun bilgiden uzak tutarak masalın kısa ve öz bir şekilde hikaye edilmesini sağlamıştır. Anlatıcı hikayede Nihat ve annesinin dününü, bugününü, yarınını bilir ve bu bilgisini okura özetleyerek öyküleştirebilir: “Bu Nihat eskiden böyle değilmiş. Dediklerine göre annesi de böyle değilmiş...” (GG, 33) diyerek kahramanın ve annesinin öncesine hakim olduğunu okura bildirir.

Anlatıdaki bu masalsı tat, anlatıcı tarafından Nihat’ın hayatının hızlıca aktarılmasıyla korunur ve okuyucuya Nihat’ın çocukluğu, bebekliği anlatılır. Yine o masalımsı tadı koruyan bir güdüyle şöyle özetlenir hikaye: “Dediklerine göre, farkına bile varmadan, daha çok emekleme çağındaki Nihat yardımcı olmuş buna, gıdasını babasızlıktan alıyormuş gibi tutmuş, yaşlılarını geride bırakan acayip bir hızla çarçabuk büyümüş” (GG, 34).

Alıntılanan hikaye parçalarında da görüldüğü üzere Toptaş, hikayelerde gereksiz ayrıntılara girmeden hikayenin konusunu okura kısaca vermeyi ve hikayeyi gereksiz ayrıntılardan kurtarmayı amaçlamıştır diyebiliriz.

3.2.3. Geriye Dönüş Tekniği

Anlatının zaman bakımından geçişlerle kurgulandığı, şimdiden geçmişe, geçmişten geleceğe zaman akışlarının olduğu bir türdür. Bu tekniğin kullanıldığı

anlatılarda temel olan zaman dilimi geçmiş zamandır. Çünkü şimdiki halden geriye, yani geçmişe doğru hareketle hikaye şekillenir.

Hasan Ali Toptaş'ın hikaye ve romanlarında da geriye dönüş tekniği çok sık kullanılmıştır. Modern anlatıya uygun olarak zaman düz, çizgisel bir şekilde değil de kurgulanmış bir şimdi – gelecek arasında biçimlenmiş bir tekniktir. Toptaş, hikayelerindeki kurguyu, sıradan, tekdüze ve alışılmış bir şekilde biçimlendirmeyip zaman ve mekan farklılıkları ve geçişleri yoluyla biçimlendirmeyi seçtiği bir anlatım tekniğidir.

Toptaş, “Zaman Kimi Zaman” isimli öyküsünde bu anlatım tekniğini oldukça etkili bir şekilde kullanmış, (Ben) anlatıcı şimdiki zamanda kişi ve olayları anlatırken bir başka “ben”e bürünerek gelecek zamanda yolculuğa çıkar. Hikaye Nurhan isimli kahraman üzerinden genç ve yaşlı birey arasında iki ayrı benlik ve iki ayrı zaman dilimi üzerinden okura sunulmaktadır. Mesela hikayenin başlangıç cümlesi olan, “Kendi kendime, zaman hep geleceğe mi akar diye sorup durduğum günlerde” (ÖZG, 14). Cümlesiyle okuyucuya hikayede geçen olayın zamansal farklılığını duyumsatır ve iki ayrı zamanı haber verir.

Yine Toptaş, hikayede geçmişle gelecek arasındaki bağı (Ben) anlatıcı konumunda şu şekilde ifadelendirmeye çalışır: “Fusun, yüz çizgilerini allak bullak eden acayip bir hevesle, geçmişin ve geleceğin şimdide buluşacağı ve kahramanlardan birinin geleceğinin öteki kahramanın geçmişine dönüşeceği bir roman tasarısından söz ediyordu” (ÖZG, 18).

Öyküde Nurhan isimli kahramanın şimdiki halden geleceğe, gelecek zamandan geçmişe dönüşü de şöyle anlatılır: “...masadan masaya sürüklenirken, bir değişim geçirip yaşlandığımı da o zaman anladım işte bundan bir kez daha emin olmak istercesine yüzümü kaldırıp korkuyla karşı masaya baktım. Hala orda, gözlerimi buraya dikmiş oturuyordum” (ÖZG, 18).

“Yatak” isimli öyküde de bu geriye dönüş tekniğinin kullanıldığını söyleyebiliriz. Bir odanın içindeki yer yatağında, “Bu sabah gözlerimi açtığımda her zamanki gibi yer yatağının içindeydim. Yorganı tutup omuzlarıma doğru çekerken, bu beni öldürecek diye düşündüm bir an” (GG, 11). Böyle başlayan

hikayede kahraman şimdiden geçmişe, çocukluğuna, üzerinde iz bırakan anılara yolculuk yapma yolunu seçmiştir. Şimdi de olma, şimdi de düşünen kahraman geçmişin sınırlarında gerçekle düş arasında var olmaya çalışmıştır. Ve hikaye yine şimdi de, yani yatağın içinde son bulmuştur: “Demek, yorganı omuzlarıma doğru çekip, bu yatak beni öldürecek dedikten sonra yazının içinde uyuyakalmışım” (GG, 29).

Bu hikayelerde de görüldüğü üzere Toptaş, hayatın olağan çizgide, düz bir şekilde akışını farklı bir kurgu ve anlatım tekniğiyle öyküleştirmiş ve modern anlatı çizgisine uygun bir biçim ve kurguyla sunmuştur.

3.2.4. Otobiyografik Teknik

Neredeyse bütün yazarların sık sık kullandığı bu anlatım tekniğinde, kendi yaşam ve deneyimleri, kendi hayat öykülerini anlattıkları bir teknik olarak tanımlayabiliriz. Bu anlatım tekniğinde 1.Tekil kişi konumundaki anlatıcının dilinden hayat hikayesi öyküleştirebilir ve anlatılan kişi aynı kişidir.

Hasan Ali Toptaş da hikaye ve romanlarında sık sık kendi hayatından, yaşadığı ve çocukluğunu geçirdiği bölgeden, anne-babasından, memuriyet hayatının anlatılarına yansımalarından dolayı otobiyografik tekniği yoğun bir şekilde kullanmıştır.

Toptaş’ın istemeye istemeye yaşamış olduğu memuriyet hayatından izler bazı anlatılarına konu olmuş ve kendisini işgal eden bu memur ruhunun sıkıcılığını da Toptaş, “memuriyet beni fazlaca yıpratır, ruhumu fazlaca kanatan bir şeydi baştan beri” (Toptaş, 2017, s. 143). diyerek özetlemiş ve içinde kısıtlandığını düşündüğü bu hayatı “Herkes Gibi Safa Bey” adlı öyküsünde hikayeleştirmiştir.

Neredeyse her gün aynı minval üzere yaşanan hayatla başı belada olan bıkkın bir insan tipi çıkar karşımıza ve bu hayatı hakim konumundaki anlatıcının diliyle hikayeleştirirken özdeşleşmekten de kendini kurtaramamıştır: “Eviyle işi arasında uzanan yol vardı kafasında. Aynı evlerle kuşatılmış, aynı insanların gelip geçtiği, aynı seslerin dolup taşıdığı, tatsız bir yol... Kim bilir belki de, aynı yolu yürümekten ayakları, aynı renkleri görmekten gözleri, aynı sesleri duymaktan kulakları ne kadar

tez körelmişti on üç yıldır? Aynı, aynı, aynı... Bu aynılar o kadar çoktu ki yaşamında, o kadar çoktu ki..." (ÖZG, 135).

Bu hikayede baskın bir şekilde görülen anlatım tekniği otobiyografik tekniktir. Hikayede her gün aynı işleri yapmasıyla bilinen Safa Bey isimli memur bu sıradan ve tekdüze durumunu şöyle açıklar: "Kendi yaşamının da, sürekli çalınan bir şarkı olduğunu düşündü birden. Her sabah saat tam yedide uyanırdı. Yirmi geçe çayı hazırdır. Sekizde iş var" (ÖZG, 135). Yaşadığı memur hayatının sıradanlıklarla dolu anlarını böylece içeriden bir anlatımla hikayeleştirip kendi tecrübelerini okura sunar Toptaş, diyebiliriz.

Toptaş'ın "Veysel'in Kanatları" hikayesine baktığımızda da otobiyografik bir anlatım tekniğinin hakim olduğunu görebiliriz. Toptaş da bir müddet kahvede, dayısının yanında çalışmıştır. Hikayede kahvede çalışan anlatıcı konumundaki bir çocuğun gözünden gece boyunca kumar masasında kendini tüken insanlar anlatılır: "Ocağın girişinde, gazoz kasalarının yanındaydım ben; sağ omzumu duvara vermiş, yorgun gözlerle etrafa bakıyordum" (GG, 55). diyen kahraman anlatıcı konumundaki çocuk bulunduğu mekân gözlemlerken, dayısının sesi duyulur. Hikayedeki kahramanın dayısı, aslında gerçekte de Toptaş'ın dayısı olarak çıkar karşımıza. Çünkü hikaye bir hayat hikayesinin de yansımalarıdır:"Hadi artık yeğenim, dedi başını geri çekerken; daha demlenmedi mi çay, bizi ne zaman sulayacaksın? Kalktım hemen, bir tepsiye koyup çaylarını götürdüm" (GG, 56).

Toptaş'ın hikayelerinde yer alan bu otobiyografik öğeler, onun hikaye ve romanlarında sık sık yer almakta ve kullanmış olduğu anlatım tekniği üzerinde de etkili olmaktadır denilebilir.

3.2.5. Diyalog Tekniği

Diyalog tekniği, en yalın anlatımla iki veya daha fazla kişi arasında gelişen konuşma eylemidir. Roman ve hikayelerde yazarlar tarafından sık bir şekilde kullanılan diyalog tekniğiyle anlatıda yer alan kahramanlar düşünce ve fikirlerini aktararak anlatıyı zenginleştirme yoluna gitmişlerdir.

Toptaş'ın hikayelerinde klasik anlatıya uygun olan diyalog yöntemi pek

kullanılmasa da bir hikayenin olduğu, kahramanların yer aldığı anlatıda diyalog da yer yer kaçınılmaz olmaktadır. Diyaloglar, genelde kısa cümlelerden oluşmuş ve olayın akışına katkı sağlamak için kullanılmışlardır.

Mesela “Ölü Zaman Gezginleri” isimli öyküde gri sakallı kahramanla garson arasında şöyle bir diyalog yer almaktadır:

“Kusura bakmayın, geç kaldım,” dedi.

“Ağzımız kurudu,” diye homurdandı gri sakallı. “Nerede kaldın be koçum, Kербela mı burası?” Garson yutkundu. Gözlerinden bir dağ gelip geçti sanki.

Elindeki üç birayı bırakmış gidiyordu ki; “Gel şu oyunu bir kez daha oynayalım,” dedim. Gözlerini, onu bir suça itiyormuşum gibi, yalvarırcasına yüzüme dikmişti.

“Var mısın?” dedim.

“Varım,” dedi para üstü verircesine” (ÖZG, 73).

“Yabu” isimli öyküde de karşılaşırız diyalogla. O öyküde de Enver ile arkadaşı arasında geçen diyalog anlatıyı biraz daha anlamlandırmamızı, konunun neden kaynaklandığını anlamamızı sağlamıştır diyebiliriz:

“Uyumadın mı sen?” dedi Enver.

“Ödevimi yapıyordum,” diyerek elindeki kalemi gösterdi Sumru.

İçeri girip salondaki koltuklara gömüldüğümüzde, gözlerini gözlerime dikerek; “Bir şey mi oldu, çok durgunlaştın,” dedi Enver.

“Yabu’nun anlattıklarını düşünüyorum,” dedim ona. Kısa bir sessizlik oldu.

Derken dayanamayıp sordum; “Sonunu biliyor musun o öykünün?” “Bilmiyorum,” dedi Enver.

Kalkıp yeni bir sigara paketi aradı salonda.

Geri döndüğünde; “Bilmiyorum,” dedi yeniden. “Bildiğim şu ki, Yabu’nun tuhaflığı o bayram sabahından sonra başlamış” (ÖZG, 88).

Toptaş’ın hikayelerinde diyaloglar pek yer almamaktadır. Modern anlatıya uygun bilinçli bir tavır olan bu diyalogların azlığı, yerini kahramanların iç dünyalarına, ruh hallerine yoğunlaşmaya bırakmıştır.

3.2.6. İç Monolog Tekniği

İç monolog bir noktada iç diyalog gibidir. Kahramanın iç dünyasında gelişerek dışa yansır ve bu yansıma ya ses olarak duyumsanır okur tarafından ya da sese dönüşmeksizin insanın iç dünyasında gelişir. Anlatımda kullanılan bu teknikte amaç insanın iç dünyasında gelişen duygu ve düşüncelerin dışa yansıtılmasıdır.

İç monolog tekniğinde en önemli unsur kullanılan dilin konuşma diline yakın olmasıdır. Bir noktada konuşulan dilin yalınlığı içinde hikaye doğal akışında devam eder ve okuyucu yazarın kendi iç dünyasına farklı bir boyutla dahil olmuş olur.

Toptaş da bazı hikayelerinde iç monolog tekniğini kullanmış, kahramanların iç dünyasını, duygu ve düşüncelerini içten ve doğal konuşmanın hakim olduğu bu yöntemle okura duyumsatmıştır.

Mesela “Korkuyla Yaralı Dört Keklik” adlı öyküde Toptaş, varla yok, düşle gerçek arasında bir hikaye var ederek iç monolog tekniğini kullanmıştır diyebiliriz. Hikaye başlarken okur, anlatıcının doğal konuşma dilinden vakıf olur anlatıya: “Peki, şef merdivenleri çıkıp gelene kadar size her şeyi bir daha anlatayım. Az önce söylediğim, ‘Elleri karanlıkta kalan çocuklar, dün gece masalların ne denli gerçek olduğunu düşünmüşlerdir’ tümcesini ben uydurmuş olabilirim” (ÖZG, 53). Bu cümleler öyküye hakim olan iç monolog tekniğini gösterir bize. Anlatıcının duyguları çok yalın bir şekilde okura sunulmuştur. “Gerçi, siz bu ürpertinin bir bölümünü şehrin görüntüleriyle de açıklayabilirsiniz” (ÖZG, 54). Cümlesinde anlatıcı normal konuşma diliyle okurla diyaloga geçerken, “Aslında, ses şefin kendisine de korku veriyordu belki, zorunlu olmasa susacak ve sessizliğin içine saklanacaktı ama, bunu yapamıyordu. O bir şefti ve o anda yüzünde yalnızca kendi ağzını değil, bizim ağızlarımızı da taşıyordu çünkü” (ÖZG, 56). Cümlelerinde anlatıcı, hikayedeki şef karakterinin kendi dünyalarındaki karşılığını böylece boşluğa söyler gibi açıklamaya çalışmaktadır.

Hikayenin sonuna geldiğimizde ise düşle gerçek arasında olduğunu gördüğümüz

anlatıcının kurduğu cümleler boşluğa doğru bir konuşmadan ibaretmiş gibi gelir: “Koşmaya başladı sonra. Ben de koştum peşinden. Bekçinin gözlerini ben de görüyordum çünkü; beyazlığın içinde, iki mavi pusula gibi ışıltıyorlardı. Taş döşeli alanı geçip merdivenlerin başına geldiğimizde, birdendurdu şef. Soluk soluğa kalmıştı. Yukarıya önce benim çıkmamı emretti. Sevinçle çıktım. Sahi, şef hâlâ neden gelmedi?” (ÖZG, 30)

“Dünya Bir Gülnida” isimli öyküde de iç monolog tekniğinden faydalanılmıştır diyebiliriz. Hikayede iki “ben” içinde yaşayan kahraman anlatıcı, geçmiş ve gelecek arasında gidiş gelişlerinde duygu ve düşüncelerini boşluğa döker gibi doğal ve yalın bir hal ve tavır içinde okura bildirmiştir: “Kapıyı öfkeyle çarpıp salona geçerken, sesimi duymasa da yokluğumu duyacaktır birazdan, dedim kendi kendime. Sonra, pencerenin dibindeki koltuğa gömülüp eski yılları düşünmeye başladım. Bugünlerde, onları düşünmekten, düşünürken de üzülmekten başka hiçbir şey yapamıyorum zaten. Üzüldüğümde de, acayip şekilde telaşlanıyorum tabii. Öyle ki, parmaklarım bile birbirine karışıyor” (ÖZG,113-114).

Yine devam eden satırlarda anlatıcı “ben”, bir diğer “ben”i anlatırken onun dünyasından son derece samimi bir dili okura sunmaktadır. Kendi içinden akıp gelen duygular sese karışmıştır da diyebiliriz: “Dönüp bakmıyordu bana, yıpranmış bir bulaşık makinesi gibi çırpınışlarını sürdürüyordu tabakların, çatalların, kaşıkların arasında. Bense, kapıları çarpıp merdivenlerden akmak, caddelere dolmak, kırlara taşmak istiyordum. Ama, Gülnida’sız gidemem bu evden. Çünkü onun Cihan’a teslim edilmemiş küçücük bir yanıym ben” (ÖZG,121).

“Nihat” isimli öyküde de bu iç monolog tekniğinin kullanıldığını söyleyebiliriz. Anlatıcı tarafından doğal bir konuşma havasında hikaye okura sunulmuştur. Hikaye kahramanı olan Nihat ve annesinin hayat serüveni anlatıcıyla okur arasında kısaca şöyle öyküleşir: “Bu Nihat eskiden böyle değilmiş. Dediklerine göre annesi de böyle değilmiş, dokunsan kırılacak türden, dağ lalesi gibi incecik bir kadınmış” (GG, 33).

Anlatıdaki kahramanın ruh hali, durumu, duyguları yine anlatıcının dilinde doğal bir konuşma diliyle anlatılmış ve hikaye, “İşte böyle, her gün bir başka sokakta

sürermiş bu koşuşturma. Dediklerine göre bugün de buradan geçeceklermiş. Bak işte geçtiler, bak işte, gördün mü?” (GG, 39). diyerek sonlanmıştır.

Anlatıcının aktif rol aldığı bu iç monolog tekniğinde, hikaye oldukça doğal bir konuşma dilinde akıp gitmekte olup anlatıcı ile okur arasındaki mesafenin de azaltılmaya çalışıldığı görülmektedir. İç monolog tekniğiyle anlatıcının iç dünyası hikayeye oldukça sarıh bir şekilde yansır ve hikayenin kahramanlarının duygu ve düşünceleri daha iyi bir şekilde hissedilir. Görüldüğü gibi okur anlatıcı tarafından anlatının içine doğru çekilmektedir.



SONUÇ

Bu çalışmada Toptaş'ın hikayelerini genel manada incelerken özellikle bir bölüm halinde, hikayelerini tematik açıdan ele almaya çalışarak edebi kişiliğinin şekillenmesinde başat rol oynayan bu hikayelerin özünü ve dünyasını anlamaya çalıştık. Öykülerinde ele aldığı yalnızlık, hayal ve hakikat, sessizlik, anne – baba ve çocukluk, evlilik, bunalım, karmaşa, memuriyet hayatı ve cinsellik gibi temaları kendine has biçim ve kurguyla nasıl daha yaratıcı bir noktaya getirmiş olduğunu irdelemeye gayret ettik.

Toptaş, son dönem modern ve postmodern edebiyatında önemli bir tema olan yalnızlığı anlatılarında derinlemesine işlerken, aslında kendini de hissettirmiş ve kendi iç dünyasıyla bütünleştirmiştir. Yine anlatılarında öne çıkan temalardan sessizlik de bir noktada anlatılarının ruhuna sirayet ederek kişilerin, zamanın ve mekanın durumunu bizlere açıklamıştır. Toptaş'ın hayata bakış açısında siyah ve beyaz yerine gri bir havayı tercih etmesi ve bu belirsiz hayat algısı da anlatılarında belirgin bir şekilde görülmüş ve birçok hikayesinde hayal ve hakikat olarak farklı bir boyutta okurun karşısına çıkmıştır. Toptaş, genel manada anlatılarının ruhuna uygun bir biçimde, özenli ve estetik bir dil ve üslup eşliğinde öykülerinde cinsellik temasını işlemekten de kaçınmamış, bu noktada bireyin yalnızlıkla büyüyen benliğini, derinleşen bunalımını cinsellikle örmeye çalışmış ve bunu da estetik çizgiden ödün vermeden öykülerine yedirmiştir. Bir çok hikayesinde gördüğümüz evlilik hayatı, çocukluğu, anne ve babanın değişmez bir füğür olarak öyküde belirmesi de Toptaşın hikaye dünyasının bir başka vazgeçilmez gerçeğidir.

Toptaş'ın hikayelerinde kişi ve kişilerin modern ve postmodern kimliklerini kapsayan farklı anlatıcı ve bakış açılarıyla da karşılaşırız. Toptaş, hikayelerindeki modern çizgi doğrultusunda üstkurmaca ve çoksesliliğe uygun olarak kurguladığı hakim ve kahraman bakış açıları ile (Ben) ve (O) anlatıcıyı yoğun bir şekilde kullanarak hikayelerindeki çoksesli ve çokbenlikli yapıyı iyiden iyiye hissettirmiştir.

Hikayelerin genel yapısı içinde vakanın ele alınış biçimi son derece silik bir haldedir. Hikayelerdeki kişilerin, zaman ve mekanın da silik ve anlaşılmaz bırakılması özellikle Toptaş hikayesinin ana unsurlarından biridir. Çünkü modern anlatıda anlatının

temel öğeleri bu belirsiz ve silik öğelerin öne çıkmasıdır ve de Toptaş bu modern anlatının içinde hikayelerini var etmeye çalışarak bu çizginin sınırları içinde kalmıştır. .

Toptaş'a ait incelediğimiz hikaye kitaplarında, genel olarak zaman ve mekanın belirsiz kılınması, kişilerin de silik ve yok denecek derecede kişiliksiz bırakılması, kurmacanın/üstkurmacanın hikayeye hakim kılınması ve tüm bu öğelerin değişik bir şekilde ele alınıp farklı bir kurguyla okuyucuya sunulması ayrıca önem arz etmektedir.

Hikayelerinin genelinde Toptaş, kendi iç dünyasını okuyucunun gözleri önüne sererek zaman, mekan, olay ve kişilerden öte, bireysel duygu ve yönelimlerle, insanın ruh halini, hayata, olaya zamana ve mekana farklı bakış açılarını şerh etme gayreti gütmüştür. Toptaş'ın hikayelerinde toplumun sorunlarından çok, bireyin sorunları, sorgulamaları, hayata bakış ve onu ele alış biçimleri esastır. Toptaş, hikayelerinde topluma değil, toplumun içinde var olmaya çabalayan insana, insanın zaaflarına, çıkmazlarına, hayal dünyasına yönelmiş ve genellikle hikayelerini de gerçeğe düş, hayalle hakikat, varla yok arasında bina etmiştir.

Hikayelerinde öne çıkan hayalle örülü masalsı doku, şiirsel dil ve üslup, zamanı geçmiş ve gelecek arasında yorumlayış tarzı ve zamana kattığı farklı boyut, mekanı mekandan öteye taşıma biçimi, vakanın ve kişilerin genel ve bilindik manada önemsiz kılınması Toptaş hikayelerinin önemli özelliklerindendir. Toptaş'ın hikayelerinde öne çıkan bu özellik onu okurun gözünde farklı kılarak modern ve postmodern edebiyatın kayda değer yazarları arasına çekmiştir diyebiliriz.

Toptaş'ın hikayelerinde son derece belirgin olan biçimsel yapı, öyküde kendini hissettiren değişik kurgu, hikayeye hakim olan zamansızlık, mekansızlık, uyumsuzluk ve belirsizlik vurgusu ile sürekli öne çıkan kurmaca/üstkurmaca gibi öğeler özellikle dikkat çekmektedir.

Toptaş'ın hikayelerinde konu ve kişilerde belirgin olan belirsizlik, gerçek hayattan kaçış ve genel manada hikayeye hükmeden zamansızlık ve mekansızlık her daim öne çıkmıştır. Hikayelerindeki öykü karakterlerinin başka kimliklerde buluşması, bunalım ve karmaşanın içinde yoğrulması, düşünle gerçek arasında gidip gelmeleri de Toptaş'ın yazın dünyasındaki farkını ortaya koymaktadır.

Toptaş'ın öykülerine baktığımızda anlatının geneline hakim olan sanatsal ve estetik bir dille hikayeyi gündelik yaşamın sıkıcılığından kurtarıp sanat eseri kıvamına çekmesi özellikle dikkate değer bir husustur. Bunu yaparken de kişilerin, zamanın ve mekanın belirsizliğini ön planda tutarak farklı zaman ve mekan tasavvurunu, üstkurmaca bir dil ve kurguyla belirgin kılmış ve okur üzerinde bir farkındalık yaratmıştır.

Toptaş'ın edebiyatımızdaki yeri ve edebi kişiliği üzerine yapılan çalışmalarda onun üslubunun farklılığı, dil işçiliğinin had safhada oluşu özellikle belirtilir. Bu da ilk dönem hikayelerinden itibaren belirgin bir şekilde hikayelerinde hissedilmekte ve hikayelerinin geneline sinen üslubundaki bu yoğun dil işçiliği ve şiirsellik her daim kendini belli etmektedir. Yine Toptaş hikayelerinin genelinde görülen vaka ve olay örgüsü içindeki kurmaca/üstkurmaca da oldukça başarılı bir şekilde kendini hissettirmekte ve postmodern anlatının temel öğelerinden olan üstkurmaca dil hikayelerin oluş sürecini de önemli bir noktada şekillendirmektedir.

Toptaş, hikayelerinde kullanmış olduğu dil, üslup ve anlatım teknikleriyle bireyin yalnızlığını, çıkmazlarını, topluma yabancılaşmasını asıl mesele olarak ele alırken temelde çoksesli ve üstkurmaca bir dili benimsemiştir. Toptaş, genel geçer konular yazmaktan uzak durarak, bireyin zaman ve mekan tasavvurları üzerinde yeni ve farklı kurgular deneyen bir yazar, bir hikayeci olarak öne çıkmış ve de kendini çağdaşlarından ayrı bir noktada konumlandırmayı seçmiştir. Toptaş öykülerinin geneline sirayet eden sanatsal dil ve üslup da hikayelerinin ana zeminini oluşturmuş, hayal ve hakikatle örülü masalsı doku bir noktada öykülerinin en belirgin özelliği oluvermiştir.

KAYNAKÇA

- Akay, H. (1998). *Cenab Şahabeddin'in şiirleri üzerinde stilistik bir inceleme*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2002). *Edebiyatta üslup ve problemleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktaş, Ş. (1991). *Roman sanatı ve roman incelemelerine giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akyüz, K. (2017). *Modern Türk edebiyatının ana çizgileri*, İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Atlı, D. (2017). *Kafka Okur Fikir*, *Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 17, 3-7.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval'dan romana*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bates, H.E. (2013). *Kısa öykü*, İstanbul: Bilge Yayınları.
- Bergson, H. (2014). *Metafizik dersleri*, İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Bilgin, T.K. (1989). Bir gülüşün kimliği, *Kıyı Kültür ve Sanat Dergisi*, 43, 12-13.
- Çıkla, S. (2002). Romanda kurmaca ve gerçeklik, *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, 65-67, 111-129.
- Dirican, M. (2003). Hasan Ali Toptaş ile söyleşi, *Yom Sanat Dergisi*, 12, 64-69.
- Ecevit, Y. (1996). Hasan Ali Toptaş'la söyleşi: roman yazan bir şair, *Cumhuriyet Kitap*, 342, 4.
- Ecevit, Y. (2016). *Türk romanında postmodernist açılımlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erbaş, Ş. (2001). Hasan Ali Toptaş ile söyleşi: Başlarken yalnızsın, bitirdiğinde daha yalnız, *Adam Öykü*, 37, 48.
- Enginün, İ. (2015). *Yeni Türk edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Forster, E.M. (2001). *Roman sanatı*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Gümüş, S. (2010). *Modernizm ve postmodernizm, edebiyatın dünü ve yarını*, İstanbul: Can Yayınları.
- İdil, A.M. (1983). *Gerçeklik ve roman*, Ankara: Dayanışma Yayınları.

- Köroğlu, E. (1996). *Gidenle gelmeyenin eşiğinde: A. H. Tanpınar'ın romanlarında zaman kavramı* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Kolcu, A. İ. (2009). *Cumhuriyet edebiyatı II*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2010). *Tanzimat edebiyatı II*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Kafka, F. (2013). *Dönüşüm*, İstanbul: Lacivert Yayınları.
- Kudret, C. (1977). *Türk edebiyatında hikaye ve roman I*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Kundera, M. (2017). *Roman sanatı*, İstanbul: Can Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (2000). *Öykü izleri*, Ankara: Hece Yayınları.
- Moran, B. (2004). *Türk edebiyatına eleştirel bir bakış 3*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Narlı, M. (2002). Romanda Zaman ve Mekan Kavramları, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(7), 91-106.
- Özer, S. (2003). Türk edebiyatında modern gotik, *Yom Sanat Dergisi*, 12, 64- 69.
- Özön, M.N. (1985). *Türkçede roman*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2013). *Don Kişot'tan bugüne roman*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2011). *Türk romanında yazar ve başkalaşım*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sağlık, Ş. (2014). *Hikaye/Anlatı/Yorum*, Ankara: Hece Yayınları.
- Sartre, J. P. (2015). *Bulantı*, İstanbul: Can Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2012). *Okumak, yazmak ve yaşamak üzerine*, İstanbul: Şule Yayınları.
- Şahin, M. (2013). *Hasan Ali Toptaş, Murat Gülsoy ve Murathan Mungan'ın hikayelerinde postmodern unsurlar* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Çanakkale.
- Tabanoğlu, C. (2010). *Hasan Ali Toptaş: Bir üslubun kökenleri* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Tekin, M. (2017). *Roman sanatı I*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2017). *Başlarken yalnızsın bitirdiğinde daha da yalnız*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2017). *Bin hüznü haz*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2018). *Gecenin gecesi*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2017). *Geçmiş şimdi gelecek*, İstanbul: Everest Yayınları.

- Toptaş, H. A. (2017). *Gölgesizler*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2017). *Harfler ve notalar*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2017). *Ölü zaman gezginleri*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2017). *Sonsuzluğa nokta*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2017). *Uykuların doğusu*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Tosun, N. (2008). Postmodern öykü ve türk öyküsünde postmodernizmin etkileri, *Hece*, 138-139-140, 374-388.
- Varlık, M. (2010). *Efendime söyleyeyim Hasan Ali Toptaş kitabı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yaşar, M.R. (2007). Yalnızlık, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (1), 237-260.