



**İnönü Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı**

**HASAN ALİ TOPTAŞ ROMANLARINDA
POSTMODERN ÖGELER**

**Hazırlayan
Semih TOPSAKAL**

**Danışman
Doç. Dr. İsmet EMRE**

Yüksek Lisans Tezi

Malatya 2011



**İnönü Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı**

**HASAN ALİ TOPTAŞ ROMANLARINDA
POSTMODERN ÖGELER**

**Hazırlayan
Semih TOPSAKAL**

**Danışman
Doç. Dr. İsmet EMRE**

Yüksek Lisans Tezi

Malatya 2011

KABUL VE ONAY

Semih TOPSAKAL tarafından hazırlanan “Hasan Ali Toptaş Romanlarında Postmodern Ögeler” başlıklı bu çalışma, 18/03/2011 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

İ m z a

(Başkan- Danışman: Doç. Dr. İsmet EMRE)

İ m z a

(Doç. Dr. Tarık ÖZCAN)

İ m z a

(Yrd. Doç. Dr. Ebru Burcu YILMAZ)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

İ m z a

Prof. Dr. Mehmet TİKİCİ

Enstitü Müdürü

ÖN SÖZ

Roman, ilk örneklerinden bugüne birçok değişime, gelişime maruz kalmış edebi türlerden biridir. Kuşkusuz bu gelişim ve değişimde, milletlerin ve özelde insanların geçirmiş olduğu, kültürel, sosyal, ekonomik vb. değişimlerin, gelişimlerin payı oldukça fazladır. Orta Çağ'ın karanlıklarla dolu Avrupa'sında hapsedilmiş zihinlerin, özgürlüğü elinden alınmış bireylerin, yaşanan savaşların, hastalıkların, açlığın, zorbalıkların olduğu bir dünyayı yansıtan romanla, Yeni Çağ'ın aklın ve bilimin öncülüğündeki özgürlük hareketleriyle, insanların yaşamlarında görülen çok ayaklı değişimlerin anlatıldığı dünyaları yansıtan roman birbirinden *özde* ve kısmen de *biçimde* farklılıklar gösterir. Tezin birinci bölümünde de irdelenmeye çalışıldığı gibi çağların hatta yüzyılların insanlara ve insanların dünyayı algılayışlarına göre farklı söylemler, bakışlar, arayışlar ve bu durumları ifadelendiren değişik biçimsel denemeler de görülmüştür. Tanrı merkezli bir dünya ve gerçeklik algılayışından insan merkezli bir dünya ve gerçeklik anlayışına geçişte yaşanan bu değişim, insan icadı yeni kurtuluş reçetelerine sarılmayı gerektirmeye başlar. Bu yeni yaşam standartları yeni kuralları da beraberinde getirir. Bir bakıma Tanrı'nın kuralları ile idare edilen dünya artık insanların yarattığı kurallarla yönetilmeye başlanır. Orta Çağ'ın kilise ve papazların aşırı kuralcı ve özgürlükleri kısıtlayan statükosuna, derebeylerin kural tanımaz idarelerine karşı simgesel bir savaş başlatan Don Kişot'lar, bu yeni sistemde insanlığın kendi elleriyle kurduğu sisteme köleler haline gelmeye başlar. Modernizmin kapitalist, sanayileşmiş, sömürü çarklarının dişlileri haline getirilen insanlık, kısa zamanda vücudun bir hastalığın cerahatını dışa atmaya başlaması gibi bu duruma karşı duruşunu değiştirmeye başlar ve yeni arayışlar içine girer. İnsanlığın Tanrı merkezli bir kurallar manzumesinden, insan merkezli kurallar manzumesine geçişinin, insanlık için hiç de iyi bir gelişme olmadığını düşünen, bu yeni dünyanın teknolojik ve bilimsel gelişmeleri, atom bombaları, nükleer bombalar, kimyasal bombalar, kitlesel ölüm makineleri haline getirdiğini gören birtakım insanlar, bu durumun eleştirisini yapmaya başlarlar. Ancak yapılan bu eleştiri, eleştirilenin yerine çözüm getirmeyen, sadece mevcut durumu betimleyen hem de en karanlık senaryoları ve ihtimalleri gözetildiği bir eleştiridir. Yanlışı gösteren ancak

çözümünü ardından söylemeyen bir bakış açısıdır. Bir bakıma son bölümü yazılmamış, açık bırakılmış roman gibi, eleştirinin çözümünü insanlığın içinde taşıdığı saf düşüncenin, insanı insan yapan özün kendisinin bulabileceğine inanan bir durumdur bu anlayış. Daha fazla özgürlük için birtakım özgürlüklerden feragat etmek yerine, daha fazla özgürlük ama insanlığın özünde var olan, Tanrının insanlara üflediği ruhun kutsiyetini ve değerini bilip başka insanların özgürlüklerini kısıtlamadan, onlara zulmetmeden, onları sömürmeden yaşanabilir bir çoksesliliğin, kültürel ve dilsel senfonisinin olduğu özgürlükler dünyası arzulanır bu yeni durumda. Dünyanın, doğanın kendisinde olduğu gibi farklılıklar ve çokluklarla zenginleştiğini, güzelleştiğini, bu yüzden de onların her birinin değerli olduğunu ve korunması gerektiğini kabul eder. Bu yeni algılayış biçimi, Afrikanın ortasındaki en ilkel kabile insanının da Paris'in sosyetik sokaklarında yaşayan insanlarla aynı değerde olduğunu, homoseksüellerin, eşcinsellerin, zencilerin, beyazların, sarı ırkların, bütün dinden insanların eşit olduğunu, hepsinin can, mal, dil ve kendisini ifade etme, en önemlisi yaşama haklarının olduğunu savunur. Bu yeni anlayışa 20. yüzyılın ortalarından itibaren eleştirdiği ama bir çözüm üretmediği modernizme göndermede bulunan ve “post” ön ekiyle ötesinde, karşısında bulunan anlamında postmodernizm, yaşama yansıyan yönüyle, uygulanabilirlik olarak posmodernite, yaşayan, savunan anlamında postmodern denilmeye başlanır.

Kısaca özetinin yapılmaya çalışıldığı bu algı ve bakış değişiklikleri; hayatın kendisini, insanları ve insanlığın yaşam serüvenini, kendini ve gerçeği arayışını konu edinen romanın muhtevasında, biçiminde, özünde de değişiklikler yapması olağandır. Bu tezin taşıdığı misyon işte sözkonusu bu yeni anlayışın, yani postmodernizmin roman türünde gerçekleştirdiği değişim, mutasyon ve ona getirdiği yeni özellikler bakımından Hasan Ali Toptaş romanlarında yansımalarıdır. Tezin giriş bölümünde psotmodernizm, teorik ve felsefi alt yapılarıyla tanımlanmaya çalışılmış, birinci bölümde postmodern romanın özellikleri öncesinde roman türünün tarihi gelişiminden kısaca bahsedilerek verilmiş, ikinci bölümde ise bu postmodernist özelliklerin Toptaş romanlarındaki yansımaları verilmeye çalışılmıştır.

Kavramın sınırlarının ilk ortaya atıldığı günden bu güne hâlâ tam anlamıyla çizilemediği, bir kurallar manzumesi olmadığı için, bazı noktalar dikkatten kaçmış, yorumlamada fazlaca zorlama yapılmış olabilir. Bu eksiklik, hoşgörü perdesinin

arkasından giderilebilecek bir durumdur. Henüz Türk edebiyatı için kavramsal boyuttan uygulama ve eleştiri boyutuna pek fazla postmodern metin tahlili örneği olmadığından yapılan çalışmalar yeni bir bakış açısı getirmesi ümidini içinde barındırır. Tezin hazırlanmasında postmodernizme ilişkin bakış ve temellendirmeler, Doç. Dr. İsmet Emre'nin *Postmodernizm ve Edebiyat* adlı geniş incelemesinde kullanılan perspektif esas alınarak oluşturulmaya çalışılmıştır. Yine bu bakış açısıyla daha önce yazılmış Ekrem Güzel'e ait *1980– 2000 Yılları Arasında Türk Romanında Postmodern Yansımalar* adlı tez çalışması da hazırlanan bu teze örnek olarak alınmıştır.

Bu tezin hazırlanmasında benden desteğini hiçbir zaman esirgemeyen aileme ve nişanlım Tuğba Büşra KARAYAY'a, yardımlarından dolayı kıymetli arkadaşım Ekrem GÜZEL'e, benden hiçbir zaman bilgisini ve ilgisini eksik etmeyen, hep yanımda olan, çok saygıdeğer hocam Doç. Dr. İsmet EMRE'ye teşekkürlerimi sunuyorum.

Semih TOPSAKAL

ÖZET VE ANAHTAR SÖZCÜKLER

Son yüzyılın en çok tartışılan kavramlarından birisi olan postmodernizm hayatın her alanını etkilemiş ve modern bilincin ortaya koyduğu algılayış ve bu algıyı ifade ediş biçimlerini değiştirmiş, bozuma uğratmıştır. En fazla etkinin hissedildiği alanlardan birisi de sanat etkinliklerinden biri olan roman türü olmuştur denilebilir. Dünya edebiyatında postmodernist kırılmalar 20. yüzyılın ilk yarısında örneklerini verirken asıl örneklerini İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra vermeye başlamıştır. Türk edebiyatında ise 40'lı yıllardan sonra Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay gibi yazarların romanlarında görülmeye başlanan postmodernist özellikler, 1980'den sonra yaygın bir şekilde kullanım alanına girer.

1990'dan sonraki dönemde eserlerini vermeye başlayan Hasan Ali Toptaş, romanlarıyla postmodernist anlayışın önemli temsilcilerinden olmayı başarmıştır. Birçok ödül almış bir yazar olarak, yaptığı söyleşilerde ve yazdığı yazılarda, postmodernist özelliklerin romanlarındaki yansımalarını kabul eden ifadeler kullanır. *Bin Hüzünlü Haz* adlı romanı Türk edebiyatının en önemli postmodernist örneklerinden birisi olmayı başarmıştır.

Anahtar Sözcükler: Modernizm, Postmodernizm, Roman, Modern Roman, Postmodern Roman, Hasan Ali Toptaş.

ABSTRACT AND KEY WORDS

As one of the most debated concepts of the last century, postmodernism has effected all aspects of life and changed and distorted the perception put forward by the modern consciousness and the ways this perception is expressed. It can be stated that one of the most effected aspects is novels, one of the art activities. Even though the first examples of postmodernist fractures came into being in the first half of the 20th century, the prime examples were created after the Second World War. As for the Turkish literature, postmodernist aspects were first observed in the novels of authors such as Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan and Oğuz Atay and were widely used after 1980.

Starting to present his Works after 1990, Hasan Ali Toptaş became one of the leading representatives of postmodern understanding with his novels. As an author who has received many awards, he uses expressions that admit reflection of postmodernist aspects on novels in his interviews and manuscript. His novel titled *Bin Hüzünlü Haz* (Pleasure with a Thousand Sorrows) has managed to become one of the most important postmodernist examples of Turkish literature.

Key Words: Modernism, Postmodernism, Novels, Modern Novel, Postmodern Novels, Hasan Ali Toptaş.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	
ÖN SÖZ	i
ÖZET VE ANAHTAR SÖZCÜKLER	iv
ABSTRACT AND KEY WORDS	v
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM	
1. POSTMODERN ROMANIN ÖZELLİKLERİ	18
1.1. Postmodern Romanlarda Olay Örgüsü	27
1.2. Postmodern Romanlarda Zaman	32
1.3. Postmodern Romanlarda Mekân	35
1.4. Postmodern Romanlarda Şahıs Kadrosu / Birey	39
1.5. Postmodern Romanlarda Bakış Açısı / Anlatıcı	43
1.6. Postmodern Romanlarda Tema	46
1.7. Postmodern Romanlarda Dil	48
1.8. Postmodern Romanlarda Üstkurmaca	52
1.9. Postmodern Romanlarda Metinlerarasılık	55
1.9.1. Parodi / Yansılama	58
1.9.2. Pastiş / Öykünme	60
1.9.3. İroni / Alaycı Dönüştürüm	63
II. BÖLÜM	
2. ROMAN TAHLİLLERİ	
2.1. OLAY ÖRGÜSÜ	
2.1.1. Sonsuzluğa Nokta	65
2.1.2. Gölgesizler	69
2.1.3. Bin Hüzünlü Haz	72
2.1.4. Kayıp Hayaller Kitabı	76
2.1.5. Uykuların Doğusu	78
2.1.6. Hasan Ali Toptaş Romanlarının Olay Örgüsü Bakımından Ortak Yönleri	80

2.2. ZAMAN	
2.2.1. Sonsuzluğa Nokta	82
2.2.2. Gölgesizler	84
2.2.3. Bin Hüzünlü Haz	86
2.2.4. Kayıp Hayaller Kitabı	88
2.2.5. Uykuların Doğusu	90
2.2.6. Hasan Ali Toptaş Romanlarının Zaman Bakımından Ortak Yönleri	92
2.3. MEKAN	
2.3.1. Sonsuzluğa Nokta	94
2.3.2. Gölgesizler	96
2.3.3. Bin Hüzünlü Haz	98
2.3.4. Kayıp Hayaller Kitabı	100
2.3.5. Uykuların Doğusu	102
2.3.6. Hasan Ali Toptaş Romanlarının Mekan Bakımından Ortak Yönleri	104
2.4. ŞAHİS KADROSU / BİREY	
2.4.1. Sonsuzluğa Nokta	106
2.4.2. Gölgesizler	108
2.4.3. Bin Hüzünlü Haz	110
2.4.4. Kayıp Hayaller Kitabı	112
2.4.5. Uykuların Doğusu	114
2.4.6. Hasan Ali Toptaş Romanlarının Şahıs Kadrosu / Birey Bakımından Ortak Yönleri	116
2.5. BAKIŞ AÇISI / ANLATICI	
2.5.1. Sonsuzluğa Nokta	118
2.5.2. Gölgesizler	120
2.5.3. Bin Hüzünlü Haz	122

2.5.4. Kayıp Hayaller Kitabı	124
2.5.5. Uykuların Doğusu	126
2.5.6. Hasan Ali Toptaş Romanlarının Bakış Açısı / Anlatıcı Bakımından Ortak Yönleri	128
2.6. TEMA	
2.6.1. Sonsuzluğa Nokta	130
2.6.2. Gölgesizler	132
2.6.3. Bin Hüzünlü Haz	135
2.6.4. Kayıp Hayaller Kitabı	137
2.6.5. Uykuların Doğusu	139
2.6.6. Hasan Ali Toptaş Romanlarının Tema Bakımından Ortak Yönleri	141
2.7. DİL KURGUSU	
2.7.1. Sonsuzluğa Nokta	143
2.7.2. Gölgesizler	146
2.7.3. Bin Hüzünlü Haz	148
2.7.4. Kayıp Hayaller Kitabı	151
2.7.5. Uykuların Doğusu	153
2.7.6. Hasan Ali Toptaş Romanlarının Dil Kurgusu Bakımından Ortak Yönleri	155
2.8. ÜSTANLATI / ÜSTKURMACA	
2.8.1. Sonsuzluğa Nokta	157
2.8.2. Gölgesizler	159
2.8.3. Bin Hüzünlü Haz	161
2.8.4. Kayıp Hayaller Kitabı	163
2.8.5. Uykuların Doğusu	165
2.8.6. Hasan Ali Toptaş Romanlarının Üstkurmaca Bakımından Ortak Yönleri	167
2.9. METİNLERARASILIK	

2.9.1. Sonsuzluğa Nokta	169
2.9.2. Gölgesizler	171
2.9.3. Bin Hüzünlü Haz	173
2.9.4. Kayıp Hayaller Kitabı	175
2.9.5. Uykuların Doğusu	178
2.9.6. Hasan Ali Toptaş Romanlarının Metinlerarasılık Bakımından Ortak Yönleri	180
SONUÇ	182
KAYNAKÇA	188

GİRİŞ

Bütün edebi çalışmalar, felsefi düşünceler, sosyal olaylar ve bunların metinsel ya da kavramsal yansımaları olarak ele alacağımız ürünler, içinde yaşanan sosyo-ekonomik durumlardan, var olan edebi ve felsefi düşüncelerden bir şeyler barındırır içinde ya da en azından bu arkeolojinin üzerine bina edilmiştir. Postmodernizmin edebi yansımalarının belli başlı bazı metinlerdeki yansımalarının inceleneyeceği bu araştırmanın öncülünde de bu durumların bir haritasını yapmak, postmodernizmin anlaşılabilmesi ya da onun var olan durumlardan hangi konularda sapmalar gösterdiğini anlayabilmek için önemlidir.

Postmodernizmin kavramsal yönüne geçilmeden evvel ona bir tepki olarak ortaya çıktığı ya da onun bir süreği olarak tanımlanan modernizmin ve modernizmin kendisini ayırttığı ve varlığını borçlu olduğu Ortaçağ'ın kısmen de olsa irdelenmesi gerekir. Bu yaklaşım dönemsel bir ayırıştırma isteğinin bir sonucu değil, postmodernizmin anlaşılabilirliği için büyük bir öneme sahiptir.

“Toynbee Batı tarihini dört dönem olarak sınıflar: Karanlık Çağlar (7. yüzyıldan 11. yüzyıla kadar), Orta Çağlar (11. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar), Modern Çağlar (15. yüzyıldan 19. yüzyılın sonlarına kadar) ve Postmodern Çağ.”¹ Genel olarak Ortaçağ'ın ardından gelen büyük değişimlerin olduğu “16. yüzyılda başlayan ve 20. yüzyıla kadar süren dönem ve bu dönem içinde ortaya çıkan belli bir dönüşüm (Batı Avrupa'nın dönüşümü) modernleşme süreci”² olarak adlandırılabilir.

Modernizmin pozitivist düşünce mekanizmasının temelinde akla verilen görevin büyük önemi bulunmaktadır. Bir başka ifadeyle modernizmin belirleyici özelliği *“insana ve insan aklına duyulan sınırsız güven”*³dir. Ancak akla verilen bu önem Orta Çağ'da kendisini farklı bir şekilde de olsa göstermiştir. Orta Çağ'ın akla vermiş olduğu rolü modernizminkinden ayırttığımızda ortaya tarihsel bir bölünme çıkar. *“Orta Çağ'da kilise usu yasallaştırırken rolünü ve işlevini belirlemiştir; kilisenin doğmalarına rasyonel bir temel oluşturmak ile farklı inanç ve dogmaları*

¹ ŞAYLAN, Gencay; **Postmodernizm**, İmge Kitabevi, Ankara, 2009, s.37.

² a.g.e., s.73.

³ a.g.e, s.74.

tutarlı bir teolojik sisteme kavuşturmak... Böylece neyin doğru bilgi, neyin saçma olduğunu belirleyen ölçüt oluşturulmuş oluyordu. Bu ölçütten sapan kişi de sapkın... Engizisyon, bunun kurumsallaşmış bir biçimiydi. Tanrı'nın yarattığı dünyada olguların merkezinin ve yaradanın yine Tanrı olduğu düşüncesi egemendi..."⁴ Böylelikle aklın görevi kilisenin dogmalarını ve Tanrı'nın varlığını onaylamak olarak belirlenmiş ve bu doğrultuda Tanrı dünyaya egemen ve kilise Tanrı adına iktidar, insanlar da onun kulları / kilisenin köleleriydi. Modern akılcılık ise bir yer değiştirmeye "... Tanrı'nın merkezde olduğu yere bu kez *sujé*'yi, *özne*'yi, *insan*'ı yerleştirir."⁵ Böylelikle akıl kilisenin ve Tanrı'nın hizmetinde olmaktan çıkarak kendisine bağımsız bir yer edinir. Bu anlayışta "...kendi bağımsız, rasyonel düşünmesine dayanan insan; bağımsız bir nesneler dünyasının üzerinde ve karşısında yer alan ve doğru bir biçimde bunun bilgisini temsil eden *özne*"⁶ durumuna gelmiştir.

Böylelikle Tanrı'nın makamının yeni talibi kendi çıkarımlarını ve gerçeklerini Tanrısal bir düzlemde bütün insanlık için müşterek bir gerçek olarak göstermek için önermenin ya da gerçekliğin "... başkalarının da ulaşabileceği kanıt ya da kanıtlara dayalı olması ve biricik kanıt türünün de empirik kanıt ve matematiksel ilişkiye dayanması ve bu kanıttan yapılacak çıkarımların açık ve tutarlı bir biçimde yapılabilir olması..."⁷ mecburiyetini koymuştur.

Modernite kavramı John Mc Gowan tarafından "*Toplumun herhangi bir dış otorite ya da deity (tanrısal kökenli) söz konusu olmaksızın kendi kendine ürettiği ilkelere dayanarak meşruluğunu temellendirmesi*"⁸ şeklinde tanımlanır. Bu sayede kanıtlanabilirlik ve yapılabilirlik açısından mümkün olmayan değerleri bünyesinde barındıran din, ahlak, kültür, yaşamın anlamı gibi aşkın düşünceler üzerinde kafa yormak anlamsızlaşmış ve bunlar modernizmin bünyesinde kendisine yer bulamamışlardır. "*Modernist ussallığın tipik bir özelliği olan tutarlı, tek bir yanıtı ulaşma çabası bir yanda görkemli bilimsel ve teknolojik başarılarla yol açarken öte*

⁴ BÜYÜKDÜVENCİ, Sabri; Öztürk, S. Ruken; (Derleme, Çeviri), **Postmodernizm ve Sinema**, Ark Yay., Ankara 1997, s. 16.

⁵ a.g.e., 16.

⁶ a.g.e., s. 17.

⁷ a.g.e., s. 17.

⁸ ŞAYLAN, Gencay; **Postmodernizm**, İmge Kitabevi, Ankara, 2009, s.73.

yandan Hiroşima, toplama kampları, katliamlar, ozon tabakasının delinmesi, savaşlar...”⁹ gibi bir sürü olumsuzluğu da beraberinde getirir. Merkezi bir değişimle her şey Tanrı ile açıklanırken, bilim merkezli bir dünyada her şeyin anahtarı akıl olmuştur. Orta Çağ’ın Tanrı merkezli kurumsal yapısından laik ve demokratik değerlerden oluşan ve (sözde) bireyin özgürlüğünü savunan yeni bir çağa merhaba deniliyordu. Batı Orta Çağ’ının karanlığını aydınlatan çağ yani Aydınlanma Çağı, “bilim aracılığı ile insanların her sorunu çözebileceklerini temel alan bir kültür anlamına gelmektedir. Gerçekten de aydınlanma düşüncesi adeta insanlara yeryüzünde cenneti kurma vaadinde bulunmaktadır.”¹⁰ Aydınlanma felsefesinin modernite çağının kültüründe merkezi bir konuma sahip olduğu açıktır. “Bu, aynı zamanda aklın ve bilimin belirleyiciliğini temel alan evrensel bir kültür anlayışını yansıtmaktadır.”¹¹

Modernizmin uygulanırlığı sürecini ifade eden modernleşmenin “siyasal modernleşme, toplumsal modernleşme, kültürel modernleşme, ekonomik modernleşme”¹² gibi bir çok boyutu vardır. Gencay Şaylan modernleşme sürecinde meydana gelen bazı değişim ya da yenilikleri şu şekilde ifade eder:

- a) Katolikliğin yeniden akla uygun bir biçimde yorumlanması (Reformasyon)
- b) Dinsel kozmoloji yerine bilimin geçmesi ve yaşama ekonominin egemen olması
- c) Kentlerin ön plana çıkması
- d) Monarşi ve oligarşilerin yıkılıp siyasal sistemlerin demokratikleşmesi ve yeni türde toplumsal kimliklerin (ideolojiye bağlı olarak ulusal ya da sınıfsal türden kimlikler gibi) toplumsal bütünleşmede belirleyici konuma gelmesi¹³

Modernleşmeyi “... modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, kültürel fahlaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve

⁹ BÜYÜKDÜVENCİ, Sabri; ÖZTÜRK, S. Ruken; (Derleme, Çeviri), **Postmodernizm ve Sinema**, Ark Yay., Ankara 1997, s. 17.

¹⁰ ŞAYLAN, Gencay; **Postmodernizm**, İmge Kitabevi, Ankara, 2009, s.56.

¹¹ a.g.e., s.55-56.

¹² a.g.e., s.72.

¹³ a.g.e., s.73-74.

rasyonelleşme süreçlerini anlatan bir terim.”¹⁴ olarak tanımlayan düşünceyi olumladığımızda karşımıza kendisini akla ve pozitif düşünceye dayandıran ve kendi sistematiğini kendisi kurgulayan bir sistem çıkar. İçinde bulunsun ya da bulunmasın toplumu ve onu oluşturan her şeyi bir girdap gibi içine çekip öğüten ve daha sonra “normalleştirip” bir kenara bırakan bu yeni din, “...doğrusal gelişmeye, endüstriyalizme, kapitalizme, demokrasiye, laikliğe, teknolojiye, pozitif bilimlere / pozitivizme, akılcılaşıma ve özneleşmeye vurgu yaparken...”¹⁵ bireyi bu sistemi ayakta tutan efendiler olarak ama sistemin ikamesi ve ebediyeti için köleler olarak görüyordu. Modern insan bilim sayesinde önce doğaya egemen olacak, sonra da bu iktidarın verdiği sınırsız yetkiyle doğa üzerinde istediği özgürlüğü yaşayacaktır. Doğa ile yetinmeyen yeni dünya anlayışı toplum ve insan bilgisi söylemleriyle insan ve toplum hayatına yön vermeyi kendisine bir vazife sayar. Böylelikle modernizm adeta kaşıkla verdiğini kepçeyle tekrar almaya başlar. Gerçekte modernizmin sunduğu özgürlük çığılığı “her birey özgürdür ama modernizmin kitabında yazan özgürlük kadar” şeklinde ifade edilebilir.

Abel Jeanniere’nin saptamalarını da modernizmin yukarıda açıklanmaya çalışılan düşüncelere bir destek amacıyla belirtmek faydalı olacaktır. Jeanniere modernizmi oluşturan ve onun doğasını ve oluşumunu öncülleyen kıstaslar olarak ve onun ayrışmasında önemli olacak saptamalar yapar. Ona göre “Endüstriyel-teknik yapı, tekbiçimleştirici bir sıra düzeni yaratır ve ekonomilerde devletler, ardından, bunun bir sonucu olarak, bireyler arasında çözülemez karşılıklı bağımlılıklar yaratır. İşte modern budur.”¹⁶ şeklinde bir yaklaşımla modernizmi totalleştirici ve üretim düşkünü bir şekilde ifade eder. Jeanniere’e göre modernini betimleyen ve modernizme geçişi sağlayan dört unsur vardır. Bunlar: Bilimsel Devrim (ki bunu Newton’un Evrensel Yer Çekimi Kanununa dayandırır.), Siyasal Devrim (Demokrasinin yalnızca bir yönetim biçimi olmayı bırakıp, Devlet’in tek rasyonel biçimi haline gelmesi.), Kültürel Devrim (Toplumsal yaşamın temellerinin yalnızca rasyonel temeller olabileceğini görmek, dinin toplumdan uzaklaştırılması), Endüstriyel

¹⁴ BEST, Steven / KELLNER, Douglas; **Postmodern Teori**, , çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay., İstanbul 1998, s. 5.

¹⁵ KIZILÇELİK, Sezgin; **Postmodernizm Dedikleri**, Saray Kit., İzmir 1996, s. 96.

¹⁶ JEANNIERE, Ebel; **Modernizm Postmodernizm**, (Çev: N.T. KÜÇÜK) Birikim, S.40, s.79.

Devrim (İnsanla doğa arasında aracı konumda bulunan teknik-yapının gittikçe daha büyük bir özerklik kazanması, aletten makineye geçiş)’dir.

Bütün yönleriyle kendisini inşa etmeye başlayan modernizm, çok kısa bir sürede kendi olurluğunu tamamlayarak sömürgeci bir mantıkla önce endüstriyel bir yayılmacı politika izledi ve sonra kültürel bir emperyalizm kendisini gösterdi. Sıkıntılarını da beraberinde getirdi elbette. *“Modern kitle iletişim teknolojisinin yayılmasıyla birlikte, sadece hizmetlerde ve serbest sanayide bir gelişme olmamış; fakat aynı zamanda gerçekliğin taklitlerinde de bir artış olmuştur.”*¹⁷ Gerçek bundan itibaren yerini taklide ve adiliğe bırakır. Bu daha sonra yerini simularc bir gerçekliğe bırakır. Böylelikle sahteleşme ve gerçeğin yerini ideal olana ve yeni önbelirlenmeciliğe bırakan yeni bir durum ortaya çıkar. Baudrillard’a göre *“...hipergerçek, modellerin gerçeğin yerine geçtiği bir durumdur; bunun örnekleri kadın dergilerindeki ya da hayat tarzı dergilerindeki ideal ev, seks kitapçıklarında ya da cinsel ilişki kitaplarında tasvir edilen ideal seks, reklamlarda ya da moda gösterilerinde örneğini bulan ideal moda, bilgisayar el kitapçıklarında ortaya konulan ideal bilgisayar vasıfları gibi olgularda görülebilir. Bu örneklerde model, gerçeğin belirleyicisi haline gelir ve hipergerçeklik ile gündelik hayat arasındaki sınır silinir. Bu sonradan küçük burjuvazinin büyük sıkıntılarını yeniden canlandıran gerçek hayattan alınma olayları doğrudan doğruya simüle eden televizyon programlarını ve dinin, politikanın simüle edilmesini doğurur”*¹⁸ şeklindeki ifadesi gerçeğin yerinin hipergerçeklik’e bırakılmasını yorumlar. Kısaca Baudrillard modernliği nesneler sistemi, tüketim toplumu medya ve enformasyon, modern sanat, çağdaş moda ve cinsellik ile günümüzdeki düşüncenin analiz edilmesi çerçevesinde teorileştirir.

“Modernizm 20. yüzyılın ilk yarısında sorgulanmaya, ikinci yarısının başında ise tenkit edilemeye başlanır. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra yerinden oynayan modernizmin temelleri, İkinci Dünya Savaşı’ndan itibaren iyice sarsılmaya

¹⁷ BRYAN, S. Turner, derleme, **Theories of Modernity and Postmodernity** (Modern ve Postmodern Teoriler) Sage, London 1990, s.3-4.

¹⁸ BAUDRILLARD, Jean; **Simulakrlar ve Simulasyon**; (Çeviren: Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2003.

başlar.”¹⁹ Bu sarsıntı şüphesiz nedensiz değildir. Modernizmin kurduğu yeni dünya düzeni basit bir metaforla izah edilmesi gerekirse, fabrikaların kanalizasyonlarından akan kimyasal maddelerin doğayı kirletip canlıların hayatta kalma mücadelelerinde yeni evrimler bulması gibi, insanları ve insanların kurduğu toplumsal düzenleri de zehirleyerek onlardan farklı organizmalar, dünyaları, yaşayışları, bakış açıları, gülümsemeleri, sevinçleri değişmiş, değişik mutasyonlar ortaya çıkardı. Belki de postmodernizmi tam da bu her şeyi değiştirilmiş insanların ve insan topluluklarının küresel benzerliklerinin üzerine temellendirmek daha doğru olacaktır.

Modernizmin kuramsal ve pratik alanda tanımlama çalışmaları, onun bir süreği ya da karşıtı olarak değerlendirilen postmodernizmin kavramsal olarak ortaya konulmasında büyük öneme sahiptir. Çünkü postmodernizmi anlayabilmek, modernizmi tanımaktan geçer.

Öncelikle postmodern kavramının 20. yüzyılda başlayan serüvenini incelemek gerekir. Çünkü kavramın taşıdığı anlam ya da ona yakıştırılan anlamlar hem içinde bulunulan zamanın şartlarını, hem de eleştirmenlerin ve düşünürlerin ondan anladıklarını yansıtır. “Söz konusu terim, 1934 senesinde İspanyol yazar Frederico de Önis tarafından modernizme karşı ve modernizmin içindeki bir tepkiyi tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. Daha sonra bu terim Arnol Toybee’nin 1947’de basılan *Bir Tarih Çalışması*’nda, edebiyat eleştirmenleri Irwing Howe ve Harold Levine; ve yazar Leslie Fiedler tarafından da 1960 da kullanılmıştır.”²⁰ Ancak terimin tarihini daha eskilere kadar götürenler de vardır. Best / Kellner postmodernizmin arkeolojik arka planını yaparken, tam anlamıyla ele alınan postmodernizmi karşılamasa da onun öncülleri sayılan ve postmodernizmden izlekler taşıyan durumlara da yer verir. Sözgelimi İngiliz ressam John Watkins Chapman’ın 1870 yılı civarında, Fransız izlenimci resimden daha modern ve avangard olduğu iddia edilen resim türünü ifade etmek üzere postmodern resimden söz ettiğini belirtir. Yine Best / Kellner’e göre terim, 1917 yılında Rudolf Pannovitz’in yazdığı *Die Krisis der Europäischen Cultur*’de, çağdaş Avrupa kültüründeki nihilizmi ve değerlerin çöküşünü betimlemek üzere kullanılmıştır. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, modern çağdan bir postmodern kopuş anlamında, İngiliz tarihçi Arnold

¹⁹ EMRE, İsmet; **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2004, s. 32.

²⁰ SERDAR, Ziyaüddin; **Postmodernizm ve Öteki**, , Söylem Yay., İstanbul 2001, s.11.

Toynbee'nin *A Study of History* başlıklı eserinin ilk altı cildini bir ciltte özetleyen D.C. Somervell'in çalışmasında ortaya çıktığını ve bundan sonra Toynbee'un terimi benimseyerek postmodern çağ nosyonunu *A Study of History*'nin VIII. ve IX. ciltlerinde kullandığını söyler ve sonra birçok kişi tarafından ele alınan bir olgu olduğunu ifade eder. Bu arkeolojik araştırmalardan sonra postmodernizmin neliği konusunda çok farklı görüşler ortaya atılır.

Yine postmodernizmin kökenlerini geniş bir inceleme ile mercek altına alan Perry Anderson, Postmodernizmin ilk kullanımının 1930'lara kadar uzandığını söyler. Ona göre bu kullanım 1930'ların Hispanik dünyasında, İngiltere ile Amerika'da ortaya çıkışından bir kuşak önce belirmeye başlamıştır. *"Postmodernismo terimini, Unamuno ile Ortega'nın dostu Federico de Onis ortaya atmıştı. De Onis bu terimi, modernizmin kendi içindeki muhafazakar bir gerileyişi tanımlamak üzere kullanmıştı: Modernizmin lirik meydan okuması karşısında bir ayrıntı mükemmeliyetçiliği ile ironik bir mizah anlayışına sığınan, en özgün özelliği kadınlara ilişkin yeni otantik anlatımı olan bir hareket. De Onis kısa sürdüğünü düşündüğü bu postmodernismo akımını, ardından gelen ultramodernismo ile karşılaştırıyordu. Ona göre ultramodernismo, o sırada evrensel bir boyutlara ulaşan "tam anlamıyla çağdaş bir şiir" yaratmakta olan bir dizi avant-garde şairle, modernizmdeki radikal öğeleri yeni bir aşamaya ulaştırmaktaydı."*²¹

Anderson terimin De Onis tarafından ortaya atıldıktan sonra, bir "postmodern" üslup fikrinin İspanyolca eleştirinin terimleri arasına girdiğini, yine de sonraki yazarlarda De Onis'in ona yüklediği kesin anlama pek rastlanmadığını ve terimin başka dillerde pek geniş yankı uyandırmadığını söyler. Dilek Doltaş da terimin ilk kullanımının yazın metinleriyle ilgili olarak ilk kez 1934'te Federico de Oniz'in *Antologia de la Poesia Espanola e Hispanoamericana* (İspanyol ve Amerikan Şiiri Antolojisi) adlı kitabıyla olduğunu²² ifade eder.

Onis'ten yirmi yıl sonra terim tekrar ama farklı bir anlamda, estetik değil, zamansal bir kategori olarak ortaya çıkar. Anderson, Arnold Toynbee'nin, *A Study of History* adlı kitabının sekizinci cildinde Fransa-Prusya Savaşı ile açılan çağı

²¹ ANDERSON, Perry; **Postmodernitenin Kökenleri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 10.

²² Bkz:DOLTAŞ, Dilek; **Postmodernizm ve Eleştirisi**, İnkılâp Yayınları, Ankara, 2003, s. 33.

postmodern çağ olarak adlandırdığını; ancak bu tanımın, özünde olumsuz olduğunu söyler. Toynbee'ye göre *“Batı cemaatleri, toplumdaki egemen öge olmaya yetecek kadar kalabalık ve güçlü bir burjuvazi yaratmayı başardıkları andan itibaren modern oldular. Buna karşılık postmodern çağda dizginleri elinde tutan, artık bu orta sınıf değildi.”*²³

Bununla birlikte terim hemen hemen aynı zamanda Kuzey Amerika'da Charles Olson tarafından yine farklı bir yorumlama ile iktisadi bir konuma yerleşir. Olson *“Keşifler ile Sanayi Devrimi'nin emperyal çağının ardından gelen bir postmodern dünyanın”*²⁴ varlığından söz eder. Olson ayrıca *“20. yüzyılın ilk yarısının, modernin, postmoderne bir hazırlık aşaması”*²⁵ olduğunu da belirtir.

1950'li yılların sonuna gelindiğinde postmodern terimi yeniden ortaya çıktığında başka çevrelerce, bu kez olumsuz anlamda kullanılır. Az çok yüzeysel biçimde kullanılan terim, modernin ötesinde değil modernden daha eksik bir şeyi göstermekteydi. 1959 yılında C. Wright Mills postmodern terimini *“liberalizm ve sosyalizmin modern ülkülerinin bütünüyle yıkıldığı, bilinçsiz bir sürüklenişten, boş bir uzlaşmadan ibaret postmodern bir toplumda, us ile özgürlüğün yollarının ayrıldığı bir çağı belirtmek üzere kullandı.”*²⁶ Irwing Howe ise, daha yumuşak bir ifadeyle *“savaş sonrası zenginliğin sınıfsal sınırları giderek daha da belirsizleştirdiği bir toplumla arasında modernist gerilimi sürdürmeyi başaramayan çağdaş kurmacayı tanımlamak”*²⁷ şeklinde yorumladı.

Anderson'a göre bir yıl sonra Toynbee'nin terime verdiği anlamdan yola çıkan Harry Levin, postmodern oluşumlar konusunda çok daha katı bir fikir öne sürer. Levin terimi, esnek, orta yollu bir bireşim adına modernizmin yüksek entelektüel standartlarını bir yana bırakan taklitçi bir edebiyatı tanımlamak üzere kullanır. *“Böylelikle, postmodernizmin bütünüyle aşağılayıcı anlamdaki kullanımının tohumları atılmış oldu.”*²⁸

²³ ANDERSON, Perry; **Postmodernitenin Kökenleri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 12.

²⁴ a.g.e., s. 14.

²⁵ a.g.e., s. 14.

²⁶ a.g.e., s. 22.

²⁷ a.g.e., s. 23.

²⁸ a.g.e., s. 23.

Anderson, 1960'lı yıllara gelindiğinde ise terimin yeniden –çoğunlukla-gelenekdışı bir gelişmenin göstergesi olarak kullanılmaya başlandığının altını çizer. Leslie Fiedler'den aktararak postmodern hareketin, “*modernizmin üst ile alt ayrımını bir yana, hem ironisini hem de ciddiyetini reddederek, abartılar ve gülünç taklitlerle, çoğunlukla ciddi ve saygın bir şeyi, kimi zaman da önemsiz ve sıradan bir şeyi alaya alan üsluplarla sınıfları kesiştirip türleri birleştirdiğini ve posmoderni sıradan insanın özgürlüğü ve içgüdülerinin serbestliği*”²⁹ olduğunu ifade eder. Bütün bu kullanımlara ve gelişmelere rağmen postmodern kavramı, 1970'lere kadar henüz büyük bir yaygınlık kazanmamıştır.

1972 yılının sonbaharında Binghamton'da, açıkça “*Postmodern Edebiyat ve Kültür Dergisi*” alt başlığını taşıyan *Boundary 2* adlı bir eleştiri dergisinin çıkmasının, gerçek bir dönüm noktası olduğunu belirten Anderson'a göre “*Olson'un mirası yeniden canlanmıştı.*”³⁰ Kavramı bütün bir sanat alanını kapsayacak biçimde genişleten, daha sonraları yaygın olarak kabul gören ayrımlara dikkat çeken ilk kişi Ihab Hassan olur. Dilek Doltaş da postmodernizm sözcüğünün modernist düşünceye karşı çıkış anlamında ve sanat ile yazın bağlamında ilk kullanan, Arap kökenli Amerikalı bilim adamı *Ihab Hassan*³¹ olduğunu söyler.

1977 yılında yayımlanan *The Language of Post-Modern Architecture* adlı kitabıyla terime asıl şöhretini kazandırdığı söylenen eleştirmen Charles Jencks şu ifadeleri kullanır: “*Postmodernin eklektizmini bir tür çift kodlama olarak kuramlaştırır. Modernizm ile tarihselciliğin karışımından oluşan melez bir sözdiziminden yararlanan, hem incelmış zevklere hem de popüler duyarlılığa hitap eden bir mimarlıktır bu.*”³² Bütün bu gelişmeler yeni bir bakışın ve yeni bir medeniyetin kapılarını aralıyordu. “*Çoğulcu hoşgörüyle, seçenek bolluğuyla tanımlanan postmodern bir dünya uygarlığı*”³³ oluşmaya başlıyordu artık.

La Condition Posmoderne yayımlanana kadar kavram genellikle mimarlıkla ilgili örneklerle birlikte anılmıştır. Jean-François Lyotard postmodern terimini

²⁹ a.g.e., s. 24.

³⁰ a.g.e., s. 27.

³¹ DOLTAŞ, Dilek. ; **Postmodernizm ve Eleştirisi**, İnkılâp Yayınları, Ankara, 2003, s. 194-195.

³² ANDERSON, Perry; **Postmodernitenin Kökenleri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 37.

³³ a.g.e., s. 39.

felsefenin kıta sahanlığına çekerek kavramın kapsamını da genişletir. Lyotard kendisine postmodern kavramı için Hassan'ı referans alır. Ona göre postmodernin derdi “*temsil sınırları içinde hakikati sergilemek değil, iradenin dönüşü içinde perspektifler oluşturmak*”³⁴tır. Postmodernitenin başlangıcını / doğuşunu sanayi sonrası toplumun ortaya çıkmasıyla işaretleyen Lyotard, postmodern durumun tanımlayıcı özelliği olarak üst anlatılara duyulan güvenin sarsılmış olmasını gösterir. “*La Condition Postmoderne, postmoderniteyi dünya koşullarındaki genel bir değişim olarak alan ilk kitap olmuştur.*”³⁵

Bundan bir yıl sonra ise Jürgen Habermas *La Condition Postmoderne*'den belki de habersiz olarak kavramın tarihsel serüvenine yeni bir sayfa açıyordu. Habermas için postmodernin başlangıcı “*yaşam dünyasının sömürgeleştirilişi*”³⁶dir.

Sonuçta ne Olson, ne Jencks, ne Lyotard ve Habermas postmodernizmin sınırlarını çizebiliyor ne de tanımını yapabiliyordu. Jencks için “*dinin sağladığına benzer bir ortak simgesel düzen*”³⁷, Lyotard için “*modernizmin kendi içinde bir kıvrılması*”³⁸, Habermas için “*bir yeni muhafazakarlık figürü*”³⁹ olarak postmodernizmin tarihsel serüveninde yerlerini alıyordu.

Böyle bir tarihsel serüveni olan postmodernizm elbette modern dünyanın başucu kitaplarından olan ansiklopediler ve sözlüklerde de yerini alması kaçınılmazdı. Birçok farklı kaynakta farklı tanımları olan terimin belki de bütün tanımlarından meydana gelmiş yeni bir tanımı da yapılırsa bir şeyler eksik kalacaktır. Ahmet Cevizci postmodernizmi “*Kapitalist kültürde ya da daha genel olarak Batı dünyasında, yirminci yüzyılın son çeyreğinde, resim edebiyat, mimari, vb. güzel sanatlar alanında ve bu arada özellikle de felsefe ve sosyoloji belirgin hâle gelen hareket, durum veya yaklaşım; son birkaç yüzyıl boyunca Batı düşüncesinin ve toplumsal yaşamın üzerinde kurulduğu pek çok ilke ve varsayıma karşı şüpheci bir tutum benimseyen, geniş kapsamlı bir kültürel hareket.*”⁴⁰ olarak; Stuart Sim ise

³⁴ a.g.e., s. 40.

³⁵ a.g.e., s. 42.

³⁶ a.g.e., s. 67.

³⁷ a.g.e., s. 39.

³⁸ a.g.e., s. 68.

³⁹ a.g.e., s. 68.

⁴⁰ CEVİZCİ, Ahmet; **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2005, s. 1358.

kelimenin var olan mevcut durumu eleştiren septik bir yaklaşım olduğunu vurgular. *“Genel olarak postmodernizm, doğası gereği görüş olarak anti-otoriter ve tutum olarak olumsuz, daha uzun süreli bir felsefi şüphecilik geleneğinin bir parçası olarak düşünülebilir: Yerlerine olumlu bir şey koymaktansa, diğer teorilerin haksız iddialarını çürütmekle daha çok ilgilenir.”*⁴¹

Hasan Bülent Kahraman postmodernist sanatın en önemli özelliklerinden birisinin, modernizmin doruklarına taşıdığı matematik ussallığını aşması olduğunu; herhangi bir postmodernist yapının, bu nedenle, steril, arınmış, saf, sezgisel olduğunu düşünmenin olanaksızlığını ifade eder. Ayrıca postmodernizmin modernist metafiziğin getirdiği düzene tam bir saldırı niteliği taşıdığını; sıradan, olağan ve basit, gündelik durumlar etrafında oluştuğunu; bu nedenle eklektizmin, postmodern yapının bir kurucu ögesi⁴² olduğunu söyler.

Postmodernizmin bir başka tanımı da şu şekilde yapılır: *“En genel anlamda yerleşik bakışların yerleşiklerini sorun hâline getirmeye dönük özgül bir bakışı bütün yönleriyle nitelendiren felsefe anlayışı. Başta müzik, sinema, tiyatro, resim, yazın olmak üzere sanatın hemen bütün alanlarında genelde bütün geleneksel anlayışlarına, daha özelden modernist yaklaşımlara karşı tepki olarak doğmuş bir dizi yenilikçi ve tepkici deyiş ile biçimi anlatan sanat felsefesi terimi.”*⁴³

Postmodernizmin post ön ekine gönderme yapılarak modernin sonu, onun devamı, içerdiği boyutlardan birinin süreği, anti-modernizm anlamlarında da kullanıldığı görülür. Onun bir süreği olduğunu savunan görüşlere göre postmodernizm, modernizmin eksikliğini gidermek için ortaya atılmış ultra-modernizm olarak ifade edilir. Burada bir anektot olarak terimin modernizmin karşıtı olarak savunulan görüşün daha benimsenebilir bir sav olduğunu söylemek gerek. Kavramın anlamlandırılmasında tanımı yapan kişinin kendi görüşleri de etkili olduğu için çok farklı yaklaşımların olması doğaldır. Postmodernizmin eleştiri oklarını yönlendirdiği modernizmden bir çok konuda farklılıklar içermesi ve onu keskin bir dille reddetmesi onun bir durumun süreğini ya da tamamlayıcısı olduğu görüşlerini çürütmektedir.

⁴¹ SIM, Stuart; **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, Babil Yayınları, Ankara, 2006, s. 362.

⁴² KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, s. 20.

⁴³ GÜÇLÜ, Abdülkâri ve Diğerleri; **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, s. 1160.

“Postmoderniteyi ele alan iki yaklaşımdan söz edilebilir. Bu yorumların ilk grubu postmoderniteyi moderniteye karşı geliştirilmiş bir eleştiri olarak kabul eder. İkinci grup ise onu modernden türemiş, özel bir durum olarak ele alır ve tanımlarlar. Gerçekten de, geniş bir açıyla ve farklı alanlardaki verimlerle ele alınıp bakılırsa her iki yaklaşımı da doğrulayacak göstergeler, kanıtlar bulunduğu söylenebilir.”⁴⁴

Potmodernizme eleştirel yaklaşanlar potmodernin ya geçici bir heves olduğu üzerinde yoğunlaşırlar ya yeni bir söylem ve kültürel sermaye arayışı içerisindeki entelektüellerin aldatıcı bir icadı olduğunu ifade ederler ya da özgürleşimci modern teorileri ve değerleri değersizleştirmeye girişen başka bir muhafazakar ideoloji olduğunu savunurlar. Ancak Best / Kellner kavramın post ön ekinin muğlaklığına dikkatleri çekerek bu düşünce farklılıklarının normal olduğunu söylerler. İsmet Emre de bu iki farklı bakışa dikkat çeker: *“Postmodernizm, modernizmi aşırıya götürülmesi anlamında kullananlara göre modernizmin bir devamı; onun ileriye vardırılmış hâlidir. Ancak terimin Batı değerlerinin yerinden edilmesi, kırılması ya da büsbütün ortadan kaldırılması anlamında kullanan teorisyenler de vardır. Fakat tam tersine bu sürekliliği modernliğin yenilenmesi, onun eksiklerinin giderilmesi, onun kanserleşen yerlerinin tedavi edilmesi olarak görenler de en az öncekiler kadar ciddi örnekler ortaya koymaktadır.”⁴⁵*

Kızılçelik de postmodern kavramının ilk kez 1934 yılında edebiyat tarihçisi Federico de Öñiz tarafından kullanıldığına dikkat çekerek; Oniz’in yeni İspanyol ve İspano-Amerikan şiirinin dönemlerini modernismo (1896-1905), postmodernismo (1905-1914) ve ultramodernismo (1914-1923) diye bölümledikten sonra postmodernizmin kavramsal içeriğiyle işlevselliğini kaynaştırarak, onun modernizmin bütün değerler manzumesine bir karşı hareket olduğunu ifade eder. *“Postmodernizm Aydınlanma Hareketi ve bu hareketin şekillendirdiği modernlik projesine karşı çıkış, ve / veya başkaldırı hareketidir. Postmodernizmin belirsizliğe, parçalılığa, eklektizme, heterojenliğe, dine geri dönüşe, politikanın çöküşüne, toplumsalın sonuna, çoğulkültürcülüğe, yerelliğe ve anlatsal bilgiye önem verir.”⁴⁶*

⁴⁴ KAHRMAN, Hasan Bülent; **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, s. 9.

⁴⁵ EMRE, İsmet; **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2004, s. 29.

⁴⁶ KIZILÇELİK, Sezgin; **Posmodernizm Dedikleri**, Saray Kit., İzmir, 1996, s. 32-96.

Postmodernizmin felsefi, iktisadi, sanatsal vb. alt yapılarını irdeleyerek edebiyattaki yansımalarını *Postmodernizm ve Edebiyat* adlı incelemesinde ele alan İsmet Emre, postmodernizmin; modernitenin pratiklerinin modern teorinin düşlediği bir zeminden çıkarak kendine yabancılaştığını, kendini dönüştürüp yeni bir dönem başlattığını ve bu yönüyle postmodernizmin, modernitenin devamı olmaktan çıkarak, ondan farklı bir anlayışa dönüştüğünü⁴⁷ söyleyerek modernizm ve postmodernizm arasındaki kırmızı çizgiyi belirtir. Andreas Huyssen de postmodernizmi, moderniteden koparak uzaklaşan ve bizi ondan uzaklaştıran bir süreç olarak görür ve bir kopmanın olduğunu, bu şekilde postmodernizmin kendisini moderniteden ayrı bir süreç olarak ortaya koyduğu savını destekler. Deleuze ve Guattari'nin köksap yöntemini doğrultusunda ele aldığımızda zamandizinsel olarak postmodernizmin ve modernizmin aynı zaman dizininde (kök) farklı boyutlarda ve öncelik sırasının modernizmde olduğu bir paralellikte birlikte uzamsal olarak budaklandığını (sap) söyleyebiliriz. Postmodernizmin kaynak olarak içinden karşıtlık olarak filizlendiği ve sonra ayrı bir dal şeklinde geliştiğini belirtmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Çünkü reaksiyonel bir çizgiyi takip eden postmodernizm varlığını modernizmin açmazlarında bulur. Hasan Bülent Kahraman postmodernizmin genel olarak modernizmin doğurduğu gerilimler ve sorulara karşı bir eleştiri işlevini yerine getirmek üzere ortaya çıkmış bir akım olarak kabul edilebileceğini⁴⁸ söyleyerek, postmodernizmi, modernizmin içinden neşvü nema bulduğunu, en azından onun meydana getirdiği sıkıntılı durumların ortaya koyduğu yeni durum olarak kabul eder.

Ziyaüddin Serdar da modernizmin açmazlarından doğmuş bir hareket olarak değerlendirir postmodernizmi. Ancak bunu yaparken postmodernizme karşı olan eleştirel tutumunu da elden bırakmayarak daha temkinli davranır. *“Postmodernizm sanat ve mimarlık alanındaki Batılı eleştirel hareketlerden doğmuştur. O daha çok modernitenin boğucu kuşatmasına, onun enstrumentalist (araçsal) akılcılığına, sürekliliğin yabancılaştırıcı düşüncesine, doğrusal ilerlemeciliğe (aydınlanma düşüncesinin öngördüğü sürekli ilerleme düşüncesine) ve seçkin kültür fikrine karşı*

⁴⁷ EMRE, İsmet. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2004, s. 34.

⁴⁸ AYDIN, Mustafa; “Postmodernizm ve Eleştirisi”, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, s. 34.

büyük bir tepkiydi.”⁴⁹ şeklindeki bakış açısıyla modernnden eksikliğine ve yanlışlığına gönderme yapılan modernizmin olumsuzlayıcısı olarak belirtir. Postmodernizm “*Kendini tamamen insan düşüncesi üzerine temellendiren, akıl yürütmenin en belirleyici yön haline geldiği ve Avrupa medeniyetini, kültürünü, toplumunu, diğer tüm medeniyetlere, toplumlara, kültürlere, düşünce ve davranış biçimlerine karşı evrensel bir ölçütmüş gibi kabul ederek onları betimlemeye çalışan On sekizinci yüzyıl Avrupa Aydınlanmacılığına karşı bir isyan hareketi şeklinde gelişmiştir.*”⁵⁰ şeklinde postmodernizmi modernizmden ayırıştırken, postmodernizme biçtiği rolü ise; “*...mutlak akılcılığa, Avrupa’nın ırkçı kültür ve medeniyet fikrine karşı bir kalkış yapmakta ve tüm sınıflar, ırkları temsil etmenin yollarını arayan bir durumun ifade edilmesidir.*”⁵¹ olarak belirtir.

Daha sonra Serdar, postmodernizmin şekillenmesinde öncül olan değişimleri sıralayarak postmodernizmin ne olduğu konusundaki görüşlerini belirtmeye devam eder. Ona göre postmodernizmin biçimlenmesinde;

“Kuhn, Feyarebend ve birçok Marksist bilim eleştirmeni tarafından bilimsel nesnelliğin kutsallığının eleştirilmesi,

Büyük oranda Wittgenstein, Derrida ve Rorty’nin çabalarıyla Batı felsefesinin çöküşü;

Kuantum fiziğinde ve matematikte belirsizliğe yapılan vurgular;

Başta Foucault olmak üzere diğer tarihçilerin de katkılarıyla tarihin süreksizliğine ve uyuşmazlığına yapılan vurgular;

Kurgunun ‘büyülü gerçeklik’ okulunun yükselişine Borges, Marquez ve diğer Latin Amerikalı roman yazarları tarafından öncülük edilmesi;

Tarih, Antropoloji ve politikada ‘Öteki’nin temsili üzerine duyulan endişeler;

Hristiyanlığın sekülerleştirilmesi ve ahlaki bir güç olarak toplumdan kovulması;

⁴⁹ SERDAR, Ziyaüddin; **Postmodernizm ve Öteki**, Söylem Yay., İstanbul 2001, s.15.

⁵⁰ a.g.e., s.18.

⁵¹ a.g.e.,s 18.

Piyasa ekonomisinin zaferi ve tüketici 'seçim'inde baş gösteren patolojik / nedensiz endişeler”⁵² in etkili olduğunu vurgulayarak buradan sadece sanat ve mimari gibi alanlarda değil, tarih, felsefe, bilim, tarih, edebiyat, ekonomi vs. gibi alanlarda da etkili olduğunu belirtir. Böylelikle Serdar postmodernizmin ilkelerini sıralarken bir yandan da modernizmden kopmaları dile getirir. Serdar postmodernizmin modernizmden ayrıştığı yönleri şu şekilde sıralar.

“1- Modernizmde geçerli olan her şey, postmodern zamanda geçersiz ve eskimeye yüz tutmuştur. Modernite, kültürel jargonunda büyük anlatılar (Grand Narrativs) denilen ve hayata duygu ve yön veren büyük fikirlerle (Big Ideas) kuşatılmıştır. Postmodernistlere göre Akıl, Erdem, Tanrı, Gelenek ve Tarih gibi fikirlerin çözümsel araştırmalarına uyarak yaşamak hepten anlamsızdır. Bilim, Din ve Marksizm gibi kesin doğruya ulaştığını iddia eden tüm dünya görüşleri, gücü tekeline alan doğaları gereği yaşancı yapılarıdır. Doğru izafidir ve her şey ihtimal dahilindedir ya da Rorty’nin dediği gibi hiçbir şeyin kesinleşmiş ya da temsil edilebilecek gerçek bir doğası yoktur, her şey zamanın ve şansın ürünüdür. Böylece postmodernizm, hiçbir şeyin kesin olmadığını kabul ederek, tümünden bir görelilikle mutlu olmaktadır. Postmodernistlere göre bilgi araştırma yoluyla değil, hayal kurarak edinilir. Aynı şekilde felsefe yerine kurgu; kuram yerine anlatı insan davranışlarına daha iyi bir bakış açısı kazandırır. Wittgenstein, sahip olduğumuz tek şeyin dil olduğunu ve onun da gerçekliği betimlemesinin yaklaşık ve eksik olduğu tezini ileri sürer. Rorty, postmodern projenin yalnızca dünyayı kutsaldan arındırma çabasından ibaret olduğunu ileri sürer. Postmodernist hedeflere ulaşılabilmesi için temel araçlar: ironi, alay ve parodidir.

2- Postmodernizmin ikinci ilkesi gerçekliğin reddedilmesidir. Postmodernizm şeylerin gerisinde mutlak bir gerçeğin olmadığı önermesini yapar. Bizler sadece görmek istediklerimizi, zaman ve mekandaki konumlanışımızın bize izin verdiklerini, kültürel ve tarihi algılarımızın odaklandıklarını görürüz.

3- Postmodernizmin üçüncü ilkesi; gerçekliğin, imgeyle yani hayalle maddi gerçekliğin arasındaki farkların kaybolduğu bir dünya olduğu ilkesidir. Postmodernizm dünyayı, siber uzayda savaşı, rakamsal bilgi kırıntılarıyla aşk yapan bizlerin, cezbedici bir görüntü tarafından baştan çıkarılıp, evrensel bir

⁵² a.g.e., s.19-20.

bilgisayar oyunundaki kişiliklere büründüğümüz bir oyun şeklinde tasarlar. Artık tüm toplumsal hayat, gerçeklerin değil taklitlerin, modellerin, saf imgelerin ve temsillerin denetimi altına alınmıştır. Bunlar sırasıyla yeni taklitler yaratır ve bütün süreç amansız bir akıntı içinde, bireylerin tavırlarında ve toplumlarda herhangi bir gerçekliğe ilişki kurmaktan vazgeçilinceye kadar devam eder; her şey ve herkes bu saf yalancı hayal dünyasında (simulacrumda) boğulmuştur.

4- Postmodernizmin dördüncü ilkesi anlamsızlıktır. Doğrunun ve akıl yürütmenin, bilgi edinmenin mümkün olmadığı, var oluşla çok zayıf bir bağlantının yalnızca dille yapıldığı, gerçekliğin imgeler okyanusunda boğulduğu bu dünyada anlama yer olması mümkün değildir. Düzensiz bir çözümleme yöntemi olan yıkım, postmodernizmin bir normudur. Her şey yıkılmalıdır.

5- Şüphe postmodernizmin ebedi ve kalıcı şartıdır. Kimseye güvenme. Postmodern kuram bunu hiçbir kuram, hiçbir kesinlik ve hiçbir deney kalmayınca kadar genişletir. Her şeyden şüphe et.

6- Bütün bu ilkelere ek olarak, postmodernizmin niteliğini belirleyen, belki biraz daha olumlu olan başka bir ilke daha vardır. Postmodernizm çeşitlilikle, çokluklarla ilgilenir. Cinselliklerin ve akıl yürütmenin çoğulcu oluşuna vurgu yapar ve hiçbir tarzın diğeri üzerinde egemen olamayacağını ileri sürer. Tüm ayrıcalıkları yıkma endişesiyle, postmodernizm sınıf, cins, cinsel köken, ırk, milliyet ve kültürlerin eşit temsiline yollarını arar.”⁵³

Son olarak Dilek Doltaş postmodernizmi, modernist dünyaya karşı bir duruş ve modernizmi sorgulayan bir yöntem, ideoloji karşıtı bir ideoloji, bir düşünce biçimi, bir sanat akımı ve kültür olgusu olarak ifade ederken postmodernizmi bir akım olarak postmoderniteden ayırmak gerektiğinin altını çizer.⁵⁴

Belki de postmodernizm hiçbir şeydir, ya da her şeyi içine alan genişlikte bir şey. İnsanlığın uyku ile uyanıklık arasında olduğu, gerçekle simülasyonun birbirine karıştığı bir rüya hali de olabilir, ya da Lyotard’ın dediği gibi bir durumdan ibarettir, ya da insanın akılla girdiği ilişkiden dünyaya gelmiş bir cismin kendisi gibi olanla girdiği ilişkiden doğan yeni bir canlı. Belki de aydınlanma çağının dünyayı cennete çevirme girişiminin gelişme bölümünde yarım kalmış tamamlanamamış

⁵³ a.g.e. s. 21-24.

⁵⁴ DOLTAŞ, Dilek. ; **Postmodernizm ve Eleştirisi**, İnkılâp Yayınları, Ankara, 2003, s. 192.

kompozisyonudur ya da kapitalizmin, emperyalizmin, küreselleşmenin, yüksek teknolojinin, bilişimin, hızlı hatta süper hızlı iletişimin, insanlığın son birkaç yüzyılda kendi elleriyle yoğurduğu bütün bu gelişmeleri içinde barındıran hamurdan yapılan genetiği değiştirilmiş bir yeni dünya düzenidir.

Ne söylenirse söylensin, sonuçta postmodernizm küçük bir çocuk gibi hiçbirine cevap vermeyecektir. Cevap vermeyecektir çünkü, postmodernizm insanlığın bütün dillerinin karışımından meydana gelmiş yeni bir dildir ve bu dili tam anlamıyla çözebilmiş birisi bulunmuyor yeryüzünde. Bu yüzden ne o insanlığı anlayabiliyor ne de insanlık tam olarak onun derdinin ne olduğunu. Ondan bahsederken sadece, onda olmayanlardan ve tepkilerinden bahsedebiliriz. Belki de bu kavram konusunda bunca fikrin ortaya konulmasında ve teorik farklılıkların çokluğunda bu nedeni / sorunu tek amil olarak gösterebiliriz. Postmodernizm kendisini savunamayan -insanlığın dilini bilmediği için- ve bu sebeple tanımlarla, sınıflandırmalarla, anlamlandırmalarla karnı gittikçe büyüyen kocaman bir ejderhaya doğru gitmektedir.

I. BÖLÜM

1. POSTMODERN ROMAN⁵⁵IN ÖZELLİKLERİ

Buraya kadar olan kısımda postmodernizmin felsefi, ekonomik, toplumsal vb. alt yapısı ve postmodernizmle ilgili farklı bakış açılarından değişik yorumlar verilmeye çalışıldı. Elbette ki bu çalışmanın amaçları arasında postmodernizmin tüm boyutlarıyla incelenmesi yoktur. Bu tezde çözümlemeye çalışılan postmodernizmin romandaki yansımalarıdır. Bu nedenle romandan ve romanın kısaca serüveninden bahsetmek incelemenin hedeflenen boyutta ilerlemesi için yararlı olacaktır.

Postmodern romanın özelliklerine geçmeden önce roman türünün tarihi gelişiminden bahsetmek geleneksel roman, modern roman ve postmodern roman unsurlarının birbirinden ayrımını yapmakta büyük kolaylık sağlayacaktır. Bu üç gelenek de birbirinden tamamen bağımsız ya da habersiz değildir. Her biri bir öncekinin ya da ötekinin içinden yeşermiş bir başka çiçek gibidir. Gıdasını, suyunu aldığı toprak elbette kendisinden önce var olan şartları da içinde barındıran bir topraktır. Bu sebeple nasıl ki sosyal, iktisadi, kültürel vb. unsurlar birbirinden tamamen koparılabilir sınırları çizilemiyorsa, bütün bu sayılan özelliklerin arasında insanoğlunun verdiği yaşam mücadelesini anlatan, onun duygularını, hayallerini, umutlarını, sıkıntılarını, yanlışlarını, eksiklerini, fazlalıklarını konu edinen roman türünü de kesin sınırlarla birbirinden ayırmak doğru bir yöntem sayılmayacaktır.

Romanın bugüne kadar birçok tanımı yapılagelmiştir; ancak üzerinde tam anlamıyla uzlaşmış bir tanım olduğunu söylemek kolay değildir. “*Roman, tanımlanması en güç olan edebiyat türüdür.*”⁵⁶ Jale Parla romanın insanın dünya serüveninde yaptığı yolculuğu romanın serüveniyle eşdeğer kabul eder. Ona göre birçok roman kuramcısı şu ya da bu şekilde bunu ifade eder.⁵⁷

⁵⁵ Burada postmodern roman söylemiyle kastedilen “anlatı” kavramıdır. Postmodernizmin hiçbir konuda kendisini kategorize etmeye imkan vermek istememesinden dolayı, edebiyat alanında en büyük kategorizasyonlarından biri olan “roman” ifadesine de karşı çıkar. Ancak bu çalışmada, geleneksel ve modern romanla karşılaştırma durumunda bir taraf olabilmesi için “anlatı” kavramı yerine “roman” denilmiştir.

⁵⁶ *Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi*, cilt: 15, Ana Yayıncılık, s. 467.

⁵⁷ PARLA, Jale; *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İletişim Yay., İstanbul, 2003, s.144.

Arslan Tekin romanın gerçek yaşama uygun, yaşanabilir ya da yaşanmış olma kriterine göre “*olmuş ya da olması muhtemel olayları anlatan yazılar*”⁵⁸ olarak ifade eder. Bir başka tanımlama çabasında ise romanın geçmiş türlerle bağlantısına ve onun evrimine gönderme yapılarak “*en mükemmel şekliyle eski destanların zamanımıza kadar ulaşmış şekli ve tiyatro eserleriyle birlikte, zamanımızın iki edebiyat dalından biri*”⁵⁹ olduğu belirtilir. Karaalioğlu da romanın gerçeklikle / yaşanmışlıkla ya da yaşanabilirlikle bağlantısını atlamadan hikaye ile arasındaki en önemli farklardan birisi olan uzunluk ve kısalık durumuna şöyle vurgu yapar: “*Olmuş, olması mümkün bulunan olayları etraflı şekilde anlatan uzun yazı. Bir bakıma büyük yazıdır. Olağanı olmuş gösterme sanatıdır.*”⁶⁰ Gürsel Aytaç da “*romanı, bireyin ya da bireyler topluluğunun kader ve çevre gibi güçlerin etkisi altında bulunduğu bir dünya- hayat kesitini yaratıcı bir biçimde ortaya koyan, tasvir, hikâye etme, konuşma vb. sunuş biçimlerinden örülü bir anlatı dokusudur*”⁶¹ şeklinde tanımlar. Bütün bu tanımlar romanı toplumsal ve bireysel tecrübe ve deneyimler momentinde birleştirir. Aristo’dan beri gelen mimetik perspektifin edebi eserde varlık bulmuş bir tezahürüdür bu aslında. Aristo’ya göre sanatlar tabiatın / yaşamın birer kopyası olmalıdır. Berna Moran romanı feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşu ve bireyciliğin gelişimi sırasında tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen anlatı türü olarak ortaya çıktığını⁶² söyler. Moran romanı iktisadi bir değişimin meydana getirdiği yeni sosyal ve kültürel durumun kendisini ifade tarzı olarak açıklar. Ali İhsan Kolcu da romanı yeni düzenin / durumun ürünü olarak açıklar: “*Sanayi devrimi ile zenginleşen orta sınıf yeni bir toplum ortaya çıkarmıştır. Bu kendisine göre bir ahlak, zevk ve estetik, dolayısıyla yaşama biçimi olan burjuva toplumdur. Bu toplumun yukarıda zikredilecek hasletlerini anlatacak bir edebi türe ihtiyaç vardır. Feodal ve aristokrasinin hayatının anlatıldığı edebi türleri kullanamayacaklarına göre, böyle bir ihtiyacın karşılanması gerekli görünmekteydi. İşte roman bu tür bir ihtiyacın*

⁵⁸ Arslan TEKİN, *Edebiyatımızda İsimler ve Terimler Sözlüğü*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1995, s. 504.

⁵⁹ WELLEK R., WARREN A.; *Edebiyat Biliminin Temelleri*, Çeviren: Ahmet Edip Uysal, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 290.

⁶⁰ KARAALIOĞLU, Seyit Kemal; *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1993, s. 656.

⁶¹ AYTAÇ, Gürsel; *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yay., Ankara, 1990, s. 492.

⁶² MORAN, Berna; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, cilt 1, İletişim Yay., İstanbul, 1999, s. 9.

adıdır.”⁶³

Lukacs modern çağın başat edebi türü olarak romanın doğuşunun, insan bilincindeki radikal bir kopuşa denk düştüğünü, modeli eski Yunan toplumu olan bütünlüklü bir deneyimden modern dünyanın parçalanmış deneyimine geçiş⁶⁴ olduğunu belirtir.

Yıldız Ecevit “*Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*” adlı eserinde Theodor Adorno’dan yaptığı alıntıda, onun romanı dış dünyayı deşifre etme işi olarak gördüğünü söylemektedir.⁶⁵ Hanry James ise romanın gerçek amacının insanlara yaşamı göstermek olduğunu⁶⁶ söyler. Lawrence ise romanın insan ilişkilerini ele almakta kusursuz bir araç olduğunu, bize yaşamakta romandan daha çok yardımcı olacak hiçbir şey olamayacağını⁶⁷ ifade eder.

Ne kadar çok insan varsa o kadar çok roman tanımı vardır. Ne kadar çok yaşam varsa o kadar farklı bakış açısı vardır. Eski devirlerden beri her birey kendi gerçekliği ile yön vermiştir sanata ve edebiyata. “*Her çağın yaşama / uzaya / dünyaya / insana bakış açısı, söz konusu zaman kesitinin sanat anlayışına doğrudan yansır.*”⁶⁸ der Yıldız Ecevit. İnsanoğlunun tarih içindeki yolculuğu ve mücadelesi devam ederken ve değişirken roman da bu sürece eşlik etmiş ve her dönemde haykırıları farklı tepelerden akis bulmuştur; ama hiç sesini çıkarmamış yoluna devam etmiştir ve insanoğlu romanla olan birlikteliğini her yüzyılda farklı bedenlerde yaşam hakkı bularak bugüne kadar getirmiştir. İsmet Emre romanın insanın yaşam mücadelesi ve kaderiyle iç içe bir gelişme içinde olduğunu, hatta insanın her anında olduğunu söyler: “*Çıkışı, hangi şartlarda neşv ü nema bulmuş olursa olsun, hangi süreçlerde, ne gibi dönemeçlere düşer kalmış bulunursa bulunsun, bu gün artık roman gerçeği, hayatın ta kendisidir. Ne salt teorik ve hayatın kıyısında köşesinde bir sünepe, ne bütünüyle teoriden yalıtılmış yalınkat bir pratik; roman hayatın tam ortasında, dimdik durmaktadır. O, hatta Türkiye insanı için,*

⁶³ KOLCU, Ali İhsan; *Tanzimat Edebiyatı II Hikaye ve Roman*, Bakanlar Matbaacılık, Erzurum, 1999, s. 39,40.

⁶⁴ LUKACS, George; *Roman Kuramı*, Çev: Cem Soydemir, Metis Yay., İstanbul, 2002, s.11.

⁶⁵ ECEVİT, Yıldız; *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 36.

⁶⁶ FORSTER, E.M.; *Roman Sanatı*, Çeviren: Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 2001 s. 17.

⁶⁷ a.g.e., s. 21.

⁶⁸ ECEVİT, Yıldız; *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 21.

giyilen pantolon, üzerinde yemek yenen masa, seyredilmeyince eksikliği hissedilen iyi bir film, mamulleri tüketilen bir fabrika kadar gerçektir ve kendisidir.”⁶⁹

Bir edebi tür olarak roman ilk örneklerinin verilmeye başlandığı asırdan bugüne birçok değişim geçirir. Orta Çağ’ın skolastik düşüncesi ve kilisenin etkinliği, feodalitenin halk üzerinde bıraktığı hüznü anılar, mutlakiyet, Rönesans, reform, Fransız İhtilali, Sanayi devrimi, kapitalizm ve sunduğu hayat tarzı ve teknolojik devrim, iletişim ve ulaşım da gelinen noktalar ve bunların insan üzerindeki etkileri, televizyon ve medyadaki olağanüstü yeni teknikler vb. önce insanların hayatlarını derinden etkilemiş daha sonra da, insanın dünyadaki yaşama serüvenini kendisine ana tema edinmiş romanda büyük değişimler meydana getirmiştir.

Arthur Danto sanat tarihinin bu teknolojik, bilimsel vb. gelişmelere bağlı olarak meydana gelen gerçeklik algısına göre üç aşamasından bahseder. “*Birinci aşamaya yani klasik / geleneksel sanat anlayışına egemen olan modelde tüm sanat dallarının gerçekliğin temsilini kurmaya yönelmiş görüldüğünü, sanatçının gerçeği algılayarak bir yorumsal mesaj içinde algıladığı gerçekliğin temsilini kurduğunu*”⁷⁰ ifade eder. Bu gerçeklik anlayışına benzer bir çıkarım yaparken, gerçeklik anlayışının oluşmasındaki etki Yıldız Ecevit’e göre “*Aristo fiziğinin, Ptolemaios astronomisi ve İncil doğmalarıyla bir arada harmanlanmasındır.*”⁷¹ Bu yeni gerçeklik anlayışında Aristo’nun dünya odaklı saydam gök küreler modeli, Ptolemaios tarafından biraz daha detaylandırılmış, en dış kürenin çevresine kilisenin cennet ve cehennemi için yeterli yer ayrılmıştır. Sınırlı bir evren modelidir bu; dengeli ve uyumludur. Tanrı’nın ve kilisenin desteği altında hiçbir kuşkunun olmadığı gerçekliktir bu. Üzerinde insanların yaşadığı bir odak dünya ve onun çevresinde dönen bir evrenden oluşan bu gerçeklik; her şeyin, üzerinde bir insanlık dramının sahneye konacağı bir dünya için, ona dekor amacıyla Tanrı tarafından yaratıldığı yolundaki Hristiyanlık görüşüyle koşutluk içindedir.⁷² 19. Yüzyılın ortalarına kadar getirilebilen klasik / geleneksel sanat ve edebiyatın estetik anlayışında temel ölçütlerden birisi sanatsal

⁶⁹ EMRE, İsmet; *Kıyıdağlar*, Dilek Matbaacılık, Sivas, 1999, s. 71.

⁷⁰ ŞAYLAN, Gencay, Postmodernizm, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009, s.63.

⁷¹ ECEVİT, Yıldız; *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul, 2009, s.19.

⁷² a.g.e., s.19.

olarak ortaya konan ürün ile anlatılan şey / nesne / doğa / toplumsal bir öge ile bire bir aynılık / yakınlık / gerçekliktir.

Tanrı'nın elinin tam olarak dünyadan çekilmediği bu dönemde “*sanatın amacı ve estetiğin ölçüsü gerçekliğin temsilidir.*”⁷³ 20. yüzyıla doğru gelindiğinde gelişen olaylar zinciri, realist / mimetik estetiğin üstünde boy attığı gerçeklik anlayışını güçlü bir biçimde sarsmaya başlamıştır. Bilimdeki / teknolojideki akıl almaz gelişmeler yeni bir dünyanın habercisidir. Bu yeni dünyada; insanın, doğanın kendiliğinden ve doğal olanın yerini, maddenin yönlendirdiği yeni bir değerler sistemi almaya başlamıştır artık. “*Ana ereğin kazanmak / para / prestij / çıkar olduğu bu yeni değerler dizgesinde insancıl ölçütler giderek daha da saldırganlaşan bir maddeler evreninde etkisiz kalmakta, arkaik / naif bir görünüm almakta olduğunun*”⁷⁴ altını çizer Yıldız Ecevit. Bu dönem Arthur Danto'nun sanat tarihi sınıflamasında ikinci döneme denk düşer. Danto'ya göre bu dönem gerçekliğinde “*teknoloji belirleyici bir etkinlik sağlamış bulunmaktadır*”⁷⁵ ona göre 20. yüzyılda başladığı öne sürülen bu ikinci gerçeklik anlayışında estetik ilke, sanatın konusunun temsil edilme yerine yorumlanmasını öngörmektedir. Sanatçı ilgilendiği konuyu tam bir özgürlük içinde yorumlayabilecektir. Bu yeni anlayış bugüne kadar geçerliliğini koruyabilen ayna metaforunu reddederek sanatçıya sonsuz ve sınırsız yorumlama imkânı sağlar.

Paranın, gücün, ekonominin güç hakimiyetinde egemen olduğu bu yeni dönem dünyasında insan, makinelerin durmaksızın çalışan pistonlarının arasında bir dişliden farksızdır. “*Devleşen bir teknoloji ve anonimleşen, bu nedenle de daha ürkütücü olmaya başlayan güç odakları karşısında önemini iyiden iyiye yitirerek, yüz – yüz elli yıl önce yeryüzünün küçük tanrısı diye tanımlanan insan; doğaya da, çevresindeki nesnelere de yabancılaşıyordu.*”⁷⁶ Bu yabancılaşma, insanların kendi benliklerine, kişiliklerine, etrafındaki insanlara, içinde bulundukları kültüre, doğaya ve yaşadıkları hayatı oluşturan tüm öğelere karşıdır. Birbirinden bağımsız, birbirinden kopuk, habersiz ve yalnızdır artık insanoğlu. Bu anlayış ve bakış açısı değişikliği 20. yüzyıl

⁷³ ŞAYLAN, Gencay; Postmodernizm, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009, s.65.

⁷⁴ ECEVİT, Yıldız; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, 2009, s.35.

⁷⁵ ŞAYLAN, Gencay; **Postmodernizm**, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009, s.64.

⁷⁶ ECEVİT, Yıldız; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, 2009, s.35.

sonrası roman estetiğini de değiştirir. Bu yeni roman artık “*dış dünyayı doğrudan yansıtmaz, dış dünyadan alınmış gerçek parçacıklarıyla iç dünyayı birbirine harmanlar ve yeni bir dünya kurgular. Bu yeni dünyada, içinde yaşanan görüngüsel dünya yabancılaştırılarak anlatılıyordur; olayları art arda sıralayan mimetik estetiğin içerik öyküleyen kurgu dünyasından tümüyle ayrımlıdır.*”⁷⁷ İçeriğin doğrudan anlatımı yerini “*gerçekliğin giderek parçalanması nedeniyle yaratıcı izlenim öne çıkar.*”⁷⁸ Bu bakış açısı gerçekliği biricik olarak, bir bütün olarak değil, yorumlayana bağlı bir algılayış farklılığıyla orantılı görür. Buna göre artık yeni romancı “*gerçeği, bir modeli örnek alarak yansıtmıyor, onu baştan yaratıyordur. Bu yaratma ediminde sanatçının yapabileceği gerçek parçacıklarını düşlerini, bilincinin / bilinçaltının kıvrımlarından bulup çıkardığı malzemeyi biçimlendirmektedir.*”⁷⁹ Mimetik estetiğin yansıtılan gerçekliğe yakınlığı ile örtüşen sanatsal değeri bundan sonra yerini yaratıcısının bilinç ve altı katmanlarının hakim olduğu algılayış ve perspektif süzgeçlerinden geçerek kendisine bir değer oluşturmaya çalışıyordur. Bununla birlikte modern romanlarda artık tek bir gerçek, olmadığına, öznenen özneye, yazardan yazara değişebilen gerçekler olduğuna göre geleneksel romanın olmazsa olmazlarından birisi olan içerik - gerçeklik – anlam yerini biçime, kurguya bırakır. “*Modernist romanda önemli olan biçimdir. Bu metinlerde anlam sözel düzlemde yer almaz. Üstelik maddenin ele geçirdiği bir dünyada anlamın varlığı da tartışmalıdır. Geleneksel romanlarda, Batı uygarlığının karşıtlıklar üzerine kurulu kültürel yapısındaki anlam kavramı kesin bir çerçeve içinde alınmıştır. Klasisist roman kurgusu, bu anlayışın tez – antitez – sentez formülüyle bütünleşir. Anlam geleneksel romanın kurgusunda diyalektik yapı içinde karşıtıyla birlikte var olur. Romancı kahramanını, ruh – madde, toplum – birey, toplum – doğa, burjuva – sanatçı, türünden karşıtlıklar içinde yaşatır, sonra da bu karşıtlıkları, çağının ideolojik / etik eğilimlerine uygun bir biçimde çözüme ulaştırırdı. Temeli, söz konusu anlamsal karşıtlıklar üzerine kurulu, düzen ve uyum içeren bir yapısı vardır geleneksel roman doğasının.*”⁸⁰ Bu uyum geleneksel romanı oluşturan bütün öğeler için geçerlidir. Zamanı dün – bugün – yarın düzleminde kabul

⁷⁷ a.g.e., s.36.

⁷⁸ ŞAYLAN, Gencay; Postmodernizm, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009, s.65.

⁷⁹ ECEVİT, Yıldız; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, 2009, s.38.

⁸⁰ a.g.e., s.46-47.

eder geleneksel roman. Mekân yaşananların geçtiği ve anlatılan içeriğin gerçekliğini kanıtlayan bir unsurdur. Şahıslar iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin ama bir karakteri olan parçalanmamış kişilerdir. Modern romanda gerçekliğin parçalanması ve kırılğanlığından ötürü zaman çizgiselliğini kaybetmiş, mekan değersizleşmiş, anlatılan olaylar zaten gerçekliğin algılayana ya da anlatana göre değişebilirliğinden ötürü etkisizleşmiş, yeni yaşam biçiminin gündelik uğraşları arasında sıkışıp kalan ve parçalanan bireyler tek ve karakteristik özelliklerinden uzaklaşarak, silikleşmiştir. Şaylan'a göre modernizm sanatta belli başlı dört özellik üzerine inşa edilir. Bunlardan birincisi sanatsal ifadenin her yönünü (biçim, içerik, form...) kapsayan özgürlük ve özgünlük, ikincisi yansıma ve misyon yani sanatçının içinde bulunduğu koşullar altında konusunu seçip, ürününde yansıtması; üçüncü olarak kültürün ve sanat ürünlerinin metalaşması; son olarak da sanat anlayışının seçkin olmasından yani sanatın her insanda ya da ortalama insanda bulunmayan bir yaratıcılık yeteneğinin yansıması olarak düşünülmesidir.

20. yüzyılın ilk yarısına gelindiğinde, modernistlerin sanatta / edebiyatta başlattıkları estetik devrim hızını kesmeden ve daha da radikal bir hale dönüşür. Teknolojide ve bilimde meydana gelen olağanüstü gelişmeler hem insanların gerçekliğe bakışını hem de yaşama biçimlerini değiştirmiştir. Hayatın her alanına nüfuz eden bir değişim yaşanmaktadır bu yeni dönemde. *“Bir tüketim, / medya / iletişim / bilişim toplumdur: High – Tech çağıdır içinde yaşanan. Ancak iletişim / ulaşım teknolojisinin doruğa tırmandığı,..telefon / televizyon / bilgisayar gibi aygıtlarla bireysel ya da kitlesel düzlemde tüm bilgilerin anında edinebildiği bu üst düzey teknoloji toplumunda, tüm iletişim olanaklarına karşın insanın yalnızlaşması, çevresine ve kendisine yabancılaşması süregelenmektedir.”*⁸¹ Arthur Danto'nun sanatın tarihsel sınıflandırılmasında üçüncü döneme denk gelmektedir bu yeni dönem. Ona göre sanat artık bir felsefeye dönüşmekte ve kendi kendini sorgulamaktadır. *“Sanatın bir şeyi izlenim ya da yoruma dayalı olarak anlatması son bulmuş, onun yerine sanatın kendi kendini yansıtması geçmiştir... Sanatçı aklına gelen her şeyi, bir ön tasarım ya da düşünce söz konusu olmaksızın ortaya koyabilmektedir.”*⁸² Danto'ya göre kapitalizmin gelişmiş ve farklı bir aşamasına özgü olan bu dönemde tarihsellik

⁸¹ a.g.e., s.57.

⁸² ŞAYLAN, Gencay; **Postmodernizm**, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009, s.64.

ortadan kalmış ve herhangi bir gerçeklik yorumu anlamsızlaşmış, yani sanatçı için iç gerilim ve kaygılar ortadan kalkmıştır. Bu son dönem, Danto'ya göre sanatın ölümünü ifade eder.

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra postmodern insan / özne / birey, modern insan gibi davranmıyor, onun verdiği refleksleri ya eskisi kadar vermiyor ya da eskisinden daha radikal şekillerde veriyor, onun gibi düşünmüyor, yaşamıyor, sevmiyor, ne yapacağını bilmeyen bir kaos halinde koşuşturup amaçsızca dolaşan insanlardır artık. Postmodern insan *“yaşanmakta olan kaostan çatlaklarından sızacak bir ışık, her şeye karşın var olduğunu düşündüğü bir anlam aramaktan vazgeçmiştir yaşamda; karışıklıkları / çelişkileri kabullenmiş, geleneksel görüşün hiçbir biçimde bir ortak paydaya alamayacağı değerleri / ölçütleri yan yana getirmeyi öğrenmiştir.”*⁸³ Bu birleşim birleşen unsurların kendilerini kaybedip kendi özgünlüklerinden bir şeyler kaybetmesi şeklinde değil aksine her şeyiyle kendileri kalabildikleri bir birleşimdir. Yani bütünü oluşturan her parça kendi özelliğini kendi lisanıyla ifade etme imkanı bulur. *“Böyle bir bilincin edebiyatı da yaşanmakta olan değerler kargaşasını olduğu gibi sergilemekle yetiniyordur artık; karışıklıkların çoğulluğunu, tatların özgüllüğünü koruduğu bir kokteyl gibi sunmaktadır okuruna.”*⁸⁴

Postmodern sanatçılar ya da eleştirmenlerin eleştiri oklarından en çok nasibini alan modernizm ya da modern sanat anlayışı olur. Postmodernistlerin modern sanat anlayışında eleştirdikleri birinci husus; sanat yapının misyonu olması gerektiği düşüncesi, içinde bulunulan durumu kritik ederek çıkış yolu araması ya da göstermesi ve geçmişten kopmuş bir yeni kurmaya kalkması⁸⁵ durumları söylenebilir. Postmodern sanatçı bir çözüm getirmek yerine sorunu sadece ifade eder; tarihe, geçmişe tamamen sırt çevirmek yerine bazen ironik bir dille bazen hasretle, bazen eleştiriyle kucak açar. İkinci eleştiri noktası ise modern sanatın seçkinciliği, toplumun tüm bireyleri yerine belli bir eğitim almış ya da belli bir ekonomik sınıfın bireylerine yönelik algıyı, düşüncüyü, yaşama biçimini kendisine kitle olarak seçmesidir. Bu seçkincilik hem üslup anlamında hem de içerik bağlamında olur.

⁸³ ECEVİT, Yıldız; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, 2009, s.65-66.

⁸⁴ a.g.e., s.65-66.

⁸⁵ ŞAYLAN, Gencay; **Postmodernizm**, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009, s.122.

“Postmodern sanatçılar için sanatsal estetik popülist bir çerçeveye oturmalıdır; kitlenin beğenisi ile sanatsal ürünün estetik değeri arasında, buna göre doğrusal bir orantı vardır.”⁸⁶

Buna göre postmodern sanat anlayışı herhangi bir toplumsal kritik iddiası taşımayacak, estetik ölçütlerini popülizm ve eklektizm üzerine kuracak, sanat eserinde yaşamda bir misyon olmadığı için herhangi bir misyon olmayacak, postmodern sanatta mekansallık ve yerellik ön planda olacak, her türlü evrensellik iddiası reddedilecek, şu anda burada ölçütü esas alınacak, özgünlüğü yıktığı için taklitler kullanılacaktır. Şaylan postmodern sanat estetiğinin özelliklerini şu şekilde sıralar.

- a) Estetik ölçütünde artık toplum değil sanatçının kendi için bilinci belirleyicidir, ön plandadır.
- b) Misyon ve anlatı yadsınırken onların yerine montaj konmaktadır.
- c) Gerçek açık uçlu olarak kavranmakta ve kararsızlık esas alınmaktadır.
- d) Bireyin bütünleşmiş kişiliği, tutarlığı bir tarafa atılmakta, hümanist değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış kişilik belirleyici olmaktadır.
- e) Yüksek sanat ile kitle sanatı ayrımı ortadan kalkarken taklit ve yapıştırma sanatsal yapının üretilmesinde ön plana geçmektedir.⁸⁷

Sanatın, romanın tarihsel serüveninden bahsedilmesi postmodern romanın unsurlarına / öğelerine giriş için bir kolaylık sağlayacaktır. Birçok konuda modern romana eleştiride bulunan postmodern roman hem modern romana tepki göstermiş hem de onun tekniklerini fütursuzca kullanmıştır. Bir sonraki bölümde tamamen postmodern romanın özellikleri ele alınacaktır. Bu özellikler hem postmodernizmin roman getirdiği yenilikler hem de mevcut modern roman unsurlarında gerçekleştirdiği değişiklikler şeklinde olacaktır.

⁸⁶ a.g.e., s.122.

⁸⁷ a.g.e., s.131-132.

1.1. POSTMODERN ROMANLARDA OLAY ÖRGÜSÜ

Postmodern metinlerin olay örgülerinin nasıl olduğuna geçmeden önce, kendisine bir tepki olarak ortaya çıkan modern metinlerin olay örgülerine kısa da olsa değinmek gerek. Modern metinler her şeyden önce modern bilincin ortaya koyduğu yaşam standartlarına uygun bir izlek takip ederler. Pozitivist ve rasyonel bir bakış açısını kendisine başlangıç ve sonuç olarak gören modern bilinç, herkes ve her şey için tek bir genel geçer kurallar bütünü saptamaya, evrensel bir dünya görüşü sunmaya ve oluşturmaya çalışır. Modern sistematığın bireylerden beklediği şeyler hemen hemen aynıdır. Kurallara riayet, disiplin, pozitivist düşünce... modern dünyada her şey sınırlanmıştır. Neyin nasıl yapılacağı insanların ellerine tutuşturulan hayat kullanma kılavuzuyla adeta önceden belirlenmiştir. Bu sebeptir ki dünyanın neresine gidilirse gidilsin, modern bireyin refleksleri aynıdır. Modern mantıkta her şeyin bir simetrisi, sınırlılığı ve oranı olmalıdır. Çünkü modernite bir aynileştirme operasyonudur. Hangi yola giderse gitsin bireyin sonuçta varacağı / varması gereken tek bir nokta vardır. O da modernite krallığında kraliçe modernite tarafından belirlenmiştir.

Modern metinlerin olay örgüleri de modern bilincin ortaya koyduğu gerçekliğe uygun biçimde, belli bir mantık silsilesi doğrultusunda, belli kurallara göre biçimlenmiştir ve olaylar çizgisel bir yol izler. Modern metinlerde birtakım stabilize yollara sapılır. Ancak sonunda gelinecek yol yine bireyden varması istenilen yoldur. Metnin başındaki bir eksikliğin metnin ortalarına doğru giderilmeye çalışılması ve sonuçta eksikliğin ortadan kalkması modern metnin olay örgüsünü belirler.

Bir metnin modern mi postmodern mi olduğunu anlayabilmenin en kestirme yolu, metnin okunduktan sonra olay örgüsünün akılda kalıp kalmamasıdır. Bu farklılığı modern yaşamla, postmodern yaşam arasında oluşan temel farktan, düzenle düzensizlik ve karmaşa arasındaki farktan dolayı ortaya çıkan düşünme biçimiyle özetleyebiliriz. Bu farklılığın bir başka sebebi de *“postmodern yazarların metinlerini bilincin normal akışına tabi olarak değil de iç patlamaya göre oluşturmalarından kaynaklanan olay örgüsündeki normal bilincin her okumada farklı algılayabileceği*

daha karmaşık bir düzenin meydana gelmesidir.”⁸⁸ Postmodern düşünceye göre bütün koşullarda geçerli olan tek bir kural yoktur ve her zaman başvurabileceğimiz bir tek dayanak noktası da. Bununla birlikte metinsel olarak bir tek olay örgüsü anlayışı, bir tek roman üslubu ve bir tek anlatım biçimi de. İşte postmodern anlatıların olay örgülerindeki farklılık, karmaşa ve irrasyonel tutum, tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Modernin mekanik hale getirdiği, bilimselleştirdiği, belli normlar ve kurallara indirgediği olay örgüsünden, irrasyonel, kural tanımaz, kopuk kopuk olay örgüsüne geçilir. Buna göre “*edebiyatta rasyonaliteye meydan okuyan postmodern romancılar katı, çizgisel olay örgüsünden vazgeçerler: Öyküdeki her türlü düzenli öge ya da tasarım okur tarafından sağlanmalı hatta uydurulmalıdır.*”⁸⁹ Bu da postmodern yazarların metinlerindeki olay örgülerinin karmaşık ve iç içe geçmiş, bütünlükten uzak, çok anlamlı bir hale dönüşmesini sağlar. “*Modern metinlerin olay örgüleri ne denli modernin gerçekliğine uygun bir biçimde, belli bir mantık silsilesi izleyip, belli kurallara göre biçimleniyorsa, postmodern metinlerde o kadar irrasyonel, o kadar birbirinden kopuk, o kadar karmaşık ve hatta neredeyse yokmuşçasına bir olay örgüsüyle karşı karşıyayızdır.*”⁹⁰ Postmodern metinlerde olay örgüsü çok karışıktır ve düz bir mantıkla bakıldığında olayların ayrılma çizgisi görülemez. Postmodern metinlerin olay örgülerinin omurga kemiği yoktur. Olaylar arasında bir kopukluk vardır. Metne bütüncül bir yaklaşımla bakıldığında tek bir olay örgüsü yerine birden fazla olay örgüsünün bulunduğu görülür. Postmodern bir metnin olay örgüsünün karmaşık, anlaşılmaz, kapalı girift bir yapıya çeviren, olay(cık)lar arasındaki organik bağın zayıflamasına sebep olan diğer bir yöntem “*metni aralarla, başlıklarla ya da simgelerle ayrılan kısa parçalar ya da bölümlere parçalamaktır.*”⁹¹ Bu yüzden okuyucu tek bir olay değil birçok olayın bir arada ama birbirinden bağımsız olduğu bir kaygan zeminde bir yerlere tutunmaya çalışır. Çoğu zaman tutunacak bir anlam ya da olay örgüsü bulamaz postmodern metinlerde okuyucu ve kurguya sarılır.

⁸⁸ EMRE, İsmet; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 167.

⁸⁹ ROSENAU, Pauline Marie; **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s. 25.

⁹⁰ EMRE, İsmet; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 167.

⁹¹ SIM, Stuart; **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, s. 150.

Kubilay Aktulum da postmodern metinleri ya da bazı postmodern kırılmaları bünyesinde barındıran eserleri ele aldığı *Kopuk Yazı / Kopuk Yapıt* isimli eserinde olay örgüsündeki bu karmaşıklık ve kopukluğu postmodern metinlerin belirleyici unsurları olarak gösterir. Aktulum’a Göre postmodern romanlar, *“klasik roman yazma tekniklerinin yadsındığı, romanı kuran uzlaşımların yıkıldığı, bir bakıma kural tanımayan romanlardır. En belirgin özellikleri ayrışık ya da kopuk bir yazı yöntemini öne çıkarmalarıdır. Bu özelliğinden dolayı romanların bütünlüğü içerisinde tam olarak ne anlattıkları, neden söz ettikleri, gerçek öykünün ne olduğunu söylemek oldukça güçtür. Tek bir öykü yoktur, birden fazla öykü, daha doğrusu öykü parçaları bulunur.”*⁹²

Postmodern metinlerde odak bir konunun bulunmayışı anlam çokluğuna olanak sağlamasının yanında, bu özelliği nedeniyle, bütünlükten yoksun bir yapıtın ortaya çıkmasına yol açar. Bu yapıt anlamdan yoksun değil, ancak odaktan, çekirdek bir olaydan yoksundur.

Bu noktada postmodernlere göre dağınıklığın, kopukluğun, parçalanmışlığın, yazının / yapıtın olduğu kadar yaşamın da bir özelliğidir. Yazar, kimliğini yazarak tekrar bulmak uğraşındadır. Böylelikle yazar *“ben’inin sürekliliğini olası kılar.”*⁹³

Postmodern metinlerin olay örgülerinin dağınık ve karmaşık olmasının, tek bir olayın olmayışının en önemli sebebi Julia Kristeva’nın da altını çizdiği *metinlerarasılıktır*. Öyle ki metinlerarasılık, postmodern romanı belirleyen en önemli özellik durumuna gelir. *“Postmodern söylemi (yazıyı) geleneksel söylemden (yazıdan) ayıran en temel özellik, onun metinlerarasına yani farklı alanlara açılabilir olma özelliğidir.”*⁹⁴ Metinlerarasılık böylelikle yazardan bölünmüş, parçalanmış özne anlayışına, söylemde ayrışık unsurların genel ve belirsiz bir oluş içerisinde olduğu anlayışına, başka metinlere ait gösterge dizgelerinin yeniden dağıtıldığı, ayrışıklık özelliğiyle belirlenen bir metin anlayışının kapılarını aralar.

Postmodern metnin olay örgüsünün karışık olmasına metinlerarası göndermelerin katkısı büyüktür. Postmodern metinlerin olay örgüleri,

⁹² AKTULUM, Kubilay; *Kopuk Yazı / Kopuk Yapıt*, s. 13.

⁹³ a.g.e., s. 240.

⁹⁴ AKTULUM, Kubilay; *Metinlerarası İlişkiler*, s. 9.

metinlerarasılıkla, kullanılan eğretilmelerle büyük ölçüde sürekliliğini kaybeder. *“Metin kopukluklara, süreksizliğe açık duruma gelir, eklentilerden oluşan bir metin havasına bürünür; çizgisellik izleyen bir öykü, bir olay örgüsü ortadan kalkar.”*⁹⁵

Böylelikle metinlerarasılık, postmodern metinlere çeşitli yazınsal türleri kullanma imkanı sağlar. Postmodern bir metinde, tiyatral bir anlatımın, biyografik unsurların, günlük, deneme, roman yazısı gibi türlerin bir arada bulunmasına imkan verir. Farklı türlerin bir metinde bulunması metindeki olay örgüsündeki kopukluğun da en belirgin göstergesidir.

Metinlerarasılık kapsamında yer alan montaj, kolaj, parodi, pastiş gibi teknikler de postmodern metnin belirleyici unsurlarıdır. Metne dışardan, metin dışı bir unsurun sokulması anlamına gelen ve postmodern yazarların metinde biraz olsun gerçekliği yakalama isteklerinin bir sonucu olan montaj, kolaj, parodi, pastiş, ironi gibi teknikler, metnin olay örgüsünü yaralayıcı özellikler taşırlar ve olay akışının arasına yerleştirilen dış metinler bir kopukluk yaratırlar.

Postmodern yazar olay örgüsünü bilinçli bir şekilde parçalar, dağıtır. Olay örgüsünde yapılan bu kopukluk, parçalanmışlıkla postmodern yazar *“felsefenin bütünlük sunan söyleminden ve / ya romandaki geleneksel ‘gelişme’ düşüncesinden kopma isteğini dile getirir. Bu yolla yapıtlarda belli bir mantık ve düzene göre yaratılan tutarlı bir bütünlük düşüncesini yıkmak söz konusudur. Durağan, sınırları belli bir biçim olmaktan çok, yer aldığı yapıtta süreksizliğin önünü açan, yazıyı belirleyen kopukluğu bir dile getiriş yolu olan kolaj farklı unsurları anlamsal olduğu kadar biçimsel bir düzlemde bir bütünlük oluşturabilecek biçimde kesin olarak bir araya getirme çabasını boşa çıkarır.”*⁹⁶

Postmodern metinlerde olay örgüsü noktasında bir dağınıklığı, parçalanmışlığı sağlayan diğer bir etmen de anlatı içinde başka bir anlatıya yer verilmesidir. Genellikle yazar bir metnin içinde bir iç metin daha oluşturur. Bu metin, kendi dışındaki bir başka metinle eşzamanlı olarak gelişir. Bu özellik de olay örgüsünün parçalanmışlığına ve kopukluğuna katkı sağlayan bir başka sebeptir.

⁹⁵ a.g.e., s. 18.

⁹⁶ AKTULUM, Kubilay; **Kopuk Yazı – Kopuk Yapıt**, s. 39.

Postmodern metinlerin olay örgülerinin parçalanmışlığına, dağınıklığına ve bir bütünlükten yoksunluğuna sebebiyet veren bir başka sebep de, metinde kimin konuşup kimin dinlediğinin, kimin kime konuştuğunun tam olarak ayrıştırılamamasıdır. Metinde yazar / anlatıcı / kahraman arasındaki geçişlerin biraz daha kapalı olması, metne çokseslilik kazandırmasının yanında bir karışıklık da yaratır.

1.2. POSTMODERN ROMANLARDA ZAMAN

İlk çağlardan beri insanın zamana bakışında, zamanı algılamasında, zamanı kullanmasında birçok değişimler olmuş ve bu değişimler yaşam merkezli sanatlarda da kendisine yer bulmuştur. “*Platon – Aristo geleneğinde parçalanmaz mutlak bir güç olarak görülen zaman, Newton’da mekandan ayrı düşünülmesine rağmen parçalanmazlık düşüncesinin dışında yer almaz. Einstein ise süre gelen zaman anlayışını görecelik kuramıyla temelinden sarsar. Bergson ve Wittgenstein, kendi zamanlarına kadar fizik bilimi çizgisinde devam eden anlamlandırmalara metafizik perspektifi de ilave ederler.*”⁹⁷ Jale Parla, bu zaman algısındaki değişimi “*on dokuzuncu yüzyıl anlatılarında pozitivist felsefeye daha çok düz-çizgisel zaman şemaları ve sebep sonuç ilişkilerine yaslanan kurgulamalar egemen olurken, modernist anlatılarda zaman birey psikolojisiyle, postmodern anlatıda ise dille bağlantılı olarak kurgulanır*”⁹⁸ şeklinde izah eder. 20. yüzyılda teknolojiye ve bilimde görülen büyük ilerleme, iletişim ve bilişim alanında da büyük yenilikler ve kolaylıklar sağlar. “*Newton’dan esinlenen modernite içinde zaman mutlak olarak algılanır.*”⁹⁹ Bu anlayış modernizmin sunduğu hayat tarzına uygun bir anlayıştır. Modern zamanlarda her bireyin yapması gereken bazı görevler vardır ve bu görevler belli bir zaman diliminde sıkıştırılmış, belirlenmiştir. Birey bu zaman diliminin dışına çıkamaz, çıkarsa sistem tarafından ya da sistemin işleyişinden sorumlu olan kişi ya da kişiler tarafından uyarılır, gerekirse sistemden dışarıya atılabilir. Tarih ve zaman insan hayatının en önemli iki etkeni olur bu dönemde. Modern bireyin yattığı zaman, kalktığı zaman, işe gittiği zaman, yemek dediği zaman, işten çıktığı zaman, maaş aldığı zaman, borç ödediği zaman vb. önceden belirlenmiş, sınırlandırılmıştır. Bu zaman anlayışı modern bireyi ve hayatları anlatan modern romanlarda da yansımaları bulur. Modern romanlarda zaman düz bir çizgi halinde, ileriye ve geriye doğru akabilen, kronolojik, neden sonuç ilişkisine bağlı ve belirgindir.

⁹⁷ TEKİN, Mehmet; **Roman Sanatı (Romanın Unsurları) I**, Ötüken Yay., İstanbul, 2001, s.107-108.

⁹⁸ PARLA, Jale; **Donkişot’tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s. 248.

⁹⁹ ŞAYLAN, Gencay; **Postmodernizm**, İmge Kitabevi, Ankara, 2009, s.170.

Einstein'in görecelik kuramı birçok alanda olduğu gibi zaman algısında da değişimlere neden olur. Kesin, katı kurallar ve çizgilerle belirli olan, tek olan zaman, göreceleşmiş ve belirsizleşmiştir. Birey belli bir zaman diliminde yaşarken farklı zaman dilimlerinde yaşadıklarını ya da yaşamak istediklerini hayal edebilir. Bu noktada insan, hayal dünyasında geçmiş zamanı ve gelecek zamanı aynı anda düşünebilir. Geriye dönüşlerle, bilinçakımı teknikleriyle, iç monolog yaparak kendisiyle konuşan, kafasında eskiyi tekrar yaşatan ya da geleceği kurgulayan kişi aynı kişidir ve aynı anda birçok zamanı yaşar. Böylece *“tıpkı, romana ait diğer unsurlarda olduğu gibi, zaman konusunda da postmodern metinlerde mekanik, belirli, ölçülebilir, hesaba kitaba gelir bir zaman anlayışının yerini, dağınık, sınırları belirsiz, birbirine girişik, rasyonel düşüncenin belirlediği zaman anlayışının dışında bir durum”*¹⁰⁰ alır. Bu karmaşa, belirsizlik, çizgisel olmayan, zamanda kayboluş metnin olay örgüsünde neden ve sonuç arasında bağlantısızlık, kopukluk meydana getirir. *“Çizgisel zaman olmaksızın, bilimsel bir çerçeve içinde neden-sonuç ilişkilerinin saptanması imkânsızdır, çünkü birini diğerinden ayırabilmek için zamansal öncelik belirlemek gerekir. Şimdiki an hem sonsuza hem de karşı-sonsuza yaklaştığı için hakikat olasılığı sıfıra iner.”*¹⁰¹ Böylelikle metnin gerçek dünya ve tarihsel durumla bağlantısı da koparılmış olur. Postmodern metinde gerçeklik zaten arzulanan ve hedeflenen bir durum değildir.

İsmet Emre *Postmodernizm ve Edebiyat* adlı kitabında *“postmodern metnin zaman kurgusunun, modern metin kurgusundakinin aksine, insanlık tarihinin sonradan belirlediği gün, ay, yıl ile ifade edilen takvimsel zaman kurgusunun dışında, bazen bunların birbiriyle harmanlandığı karmaşık bir zaman”*¹⁰² olduğunu söyler. Çağlar öncesinde yaşayan bir kahraman, kişi yaşayan zaman içinde kendisine hayat bulabilir ya da bu zamanda yaşayan kahraman çağlar öncesinde yaşanmış bir olayın aktif kahramanlarından birisi olabilir. Zamanın kronolojik düzenliliği bütün anlamını kaybeder postmodern anlatılarda. *“Zamandaki dizi yok edilir, zamansal ve mekansal yan yanlıklar oluşturulur.”*¹⁰³ Dün ve yarın, bugünle içe içe yan yanadır. Metinde yazar, içinde bulunduğu bir zamanda geçmişi hatırladığını belirtmeden

¹⁰⁰ EMRE, İsmet; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 170.

¹⁰¹ a. g. e., s. 111.

¹⁰² a.g.e., s.287.

¹⁰³ AKAY, Ali; **Postmodernizmin ABC'si**, Say Yayınları, İstanbul, 2010, s.148.

geçmişte yaşadığı bir olayı anlatmaya başlayabilir ve yine tekrar başlangıçtaki zamana dönebilir. Postmodern metinlerde “*zaman birden fazla tekrar yapar, ama bu ayrı dünyalardır ve bu dünyaların her biri var olabilir.*”¹⁰⁴ Bu durum herhangi bir olayın daha önce yaşanmış gibi hissedilmesi yani dejavu olarak gösterilebilir. “*Önce ve sonra birbirine karışır*”¹⁰⁵, neden ve sonuç, yani pozitivist düşüncenin en büyük silahı determinizm ortadan kalkar.

Barry Lewis, *Postmodernizm ve Roman* adlı makalesinde postmodern romanın “*yalnızca geçmişi bozmakla kalmadığını şimdiyi de yozlaştırdığını; anlamlı zaman duygusunu ya da sıradan zamanın durgun akışını çarpıtarak, anlatının çizgisel tutarlılığını düzensizleştirdiğini*”¹⁰⁶ söyler. Sonuç olarak postmodern romanda “*pek çok unsur gibi zaman da büyük oyunun bir parçası olarak ele alınır ve bu çerçevede üst üste bindirilir, silikleştirilir ve bireyselleştirilir.*”¹⁰⁷ Roman kişilerinin duygu ve düşünceleri, içinde bulundukları koşullar zamana olan bakışlarında bireysel farklılıklar meydana getirir.

¹⁰⁴ a.g.e., s.148.

¹⁰⁵ a.g.e., s.148.

¹⁰⁶ LEWIS, Barry, **Postmodernizm ve Roman**, (SIM, Stuart; Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü, Ebabil Yayınları, Ankara, 2006, s.147)

¹⁰⁷ KARABURĞU, Oğuzhan; Postmodern Anlatılarda Zaman, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, Sayı: 138-139-140, Ankara, 2008, s.366.

1.3. POSTMODERN ROMANLARDA MEKÂN

Geleneksel ve modernist romanlarda üzerinde ısrarla durulan ve metnin ana unsurlarından birisi olan mekan kültürel bir göstergedir. “*Kültür, mekanda hayat bulur; mekanda yaygınlaşır. Mekan, kültürün hayata dahil olduğu mahaldir; onu varlık sahnesine çıkaran zemindir. Kültürün kendini üretmesi, yaygınlaştırması ancak mekanlarda gerçekleşebilir. Her kültür ortamı öncelikle mekan üretmek ve mekanda kendini ifade etmek zorundadır.*”¹⁰⁸ Geleneksel / klasik dünya görüşünün tanrı merkezli bir konuma sahip, mimetik özellikte olan gerçekçi mekan anlayışı, modern zamanlarda parçalı bir görünüm arz etse de yine realist tasvirler ve olabilir / yaşanabilir hayali mekanlarla bu gerçeklik anlayışını devam ettirirler. Bununla birlikte içinde bulunulan zaman dilimi, mevsimler, aylar hatta günler bile mekânların algılanmasında önemli bir etkiye sahiptir. Romantik akımın sanatçılarındaki görülen psikolojik tahlillerin mekânla kurduğu işlevsel bağ, realistlerin ve natüralistlerin nesnellik adına fotoğraf çeker gibi yaptıkları mekan tasvirleri sonuçta aynı bakışın temsil edilmesidir.

Diğer taraftan modernitenin sunduğu hayat tarzı insan hayatında birçok açıdan olduğu gibi mekan bakımından da büyük değişimler gerçekleştirir. Her şeyi kesinlik ve netlik içinde önceden belirleyen bu yeni düzende “*mekânın neredeyse matematiksel kesinlikle devlet ve insanlar tarafından paylaşılıp kendi başına hiçbir somutluğun bırakılmamış olması bireye mekân içinde hiçbir özgürlük alanı bırakmaz.*”¹⁰⁹ Her şeyin kesin, önceden belirlenmiş / tanımlanmış görüntüsü; modern bireyi dünya denen bir kafesin içinde yaşamak zorunda olan insancıklara dönüştürür ya da birey kendisini bu şekilde hisseder. Modern zamanın bütün unsurlarının bir karabasan gibi üzerine çöreklandığını düşünen, yüksek binaların soğuk betonları arasında toplumsallığını ve insani niteliklerini kaybetme noktasına gelen modern insan, kendisini bütün bu olumsuzluklardan kurtaracak yeni bir dünyanın, mekanın hasretini dillendirir: ütopia. Hiçbir yerde anlamına gelen ütopia “*bir yerde bulunduğunun düşünülmesiyle ya da bir yerde yaratılması isteğiyle, toplumsal*

¹⁰⁸ ALVER, Köksal; Mekân Tartışmaları ve Değişen Mekân Algısı; **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, Sayı: 138-139-140, Ankara, 2008, s.558.

¹⁰⁹ EMRE, İsmet; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 182.

değişme özlemini, mevcut durumu yadsımayı, kışkırtan bir gelecek tasarımını dile getirir."¹¹⁰ Hiçbir yerde olmaktan çıkarak burada yaratılması düşünülen ideal toplumu dile getirmek anlamına bürünen ütopia modern metinlerin mekân konusundaki duruş noktalarını da gösterir. Hayali bir tasarım olsa da mümkünlüğü olabilen, gerçeğe benzer bir mekân görünümünü içinde taşır ütopia. Postmodernitenin sunduğu mekân anlayışı ise heterotopia kavramıyla ilişkilendirilir. Her yerde bulunabilirlik, herhangi bir zaman ve yerle belirlenmemişlik anlamına gelen heterotopiada, *"öznenin bakışı, bakılan yerden bağımsızlaşmış ve özne merkezcilik ortadan kalmıştır."*¹¹¹ Modernizmde bir nesneye, olaya, ilişkiye, belirli bir yerden ve belli bir zaman içinden bakmak hem bir şeylere bağlanmış olmayı (bir toplumsal sınıfa, ulusa, bir düşünce sistemine, bir çıkara, bir duyguya bağlanmış olmak gibi), hem de o nesnenin, olayın ya da ilişkinin diğer bağlantıları, geçmişe, geleceğe ilişkin eğilimleri ve hareket biçimleri hakkında, kısacası onun da bağlantılarının bulunduğu hakkında bir bilincin gerekliliğinden söz edilirken postmodernizmde böyle bir durum da gereklilik de bulunmaz. Heterotopia kavramı, yer ve zaman kavramlarını yadsıyarak, nesnelere, olaylara ve ilişkilere her yerden bakabilmeyi önerir. Böylece yer ve ad'da ortak olanın yok edildiği, özne ve nesne ayrımının ortadan kalktığı bir durum yaratılmış olacaktır. Postmodernizm, bu tezini aynalı gökdelenlerle özetlemektedir. Aynalı gökdelenler, o muazzam büyüklükteki görünümleri ile kendi varlıklarını inkar ederek, dış dünyayı yansıtırlar. Kendisi vardır, ancak şeffaf, silik bir var oluştur bu. Ancak aynada yansıttığı görüntü o kadar fazladır ki, aslında görülenin yapının görüntüsünün kendisi değil, bakan kişinin içinde bulunduğu mekan ya da durum olduğu dikkatten kaçır ve şeffaf, silik halde bulunan gökdelen tekrar ve daha muazzam bir büyüklükle somutlaşır.

İsmet Emre postmodern metinlerde mekanın *"yer değiştirdiğini, renkten renge girerek, biçim değiştirdiğini; akışkan, şeffaf, ele avuca sığmaz bir görüntü olarak belirlediğini, yani, modernite ve modernizmin somutlamaya çalıştığı her durum ya da görüntüyü soyutlama eğilimine girerek mekânda da karmaşa yarattığını"*¹¹² belirtir. Öyle bir karmaşa ya da soyutlamadır ki bu, bazen mekanlar arasındaki

¹¹⁰ ÖZKİRAZ, Ahmet; **Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum**, Çizgi Kitabevi, 2. Baskı, Konya, 2007, s.125.

¹¹¹ a.g.e., s.125-126.

¹¹² EMRE, İsmet; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 183.

mesafe yok sayılır ve fizik kurallarının dışında olağanüstü bir durum ya da mekan tasavvuru ile karşı karşıya kalınır. Yer kabuğu hareket halindedir, kaygandır postmodern metinlerde. Kitle iletişim ve ulaşım araçlarının sağladığı imkanlarla küçülen ve avuç içine sığabilen dünyada bir yerden başka bir yere sessel, görsel ya da bedensel ulaşmak artık çok kolaydır. Bu kolaylık, bakış açısının genişlemesine, perspektifin yayılmasına da olanak sağlar. *“Artık mekan yerini zone’a (bölge) bırakmıştır. Bu zone’lar birbirleriyle aralarında mantıksal ilişki bulunması zorunlu olmayan mekânlardır.”*¹¹³ Tarihin ilk çağlarından bir şahsiyetin bütün tarihselliğiyle metnin yazıldığı zamanın herhangi bir mekanında atıyla gezmesi mümkündür.

Jameson’a göre şizofrenik ve parçalanmış bir özelliğe sahip olan postmodern mekân, *“herhangi bir bütünlüğü olmayan, birbirinden kopuk parçaların bir kolajıdır. Kişinin gündelik yaşamında bu kopuk mekânları zihninde bile birbirine bağlayabilmesi son derece güç, hatta olanaksızdır.”*¹¹⁴ Postmodern anlatılarda gündelik yaşamda yaşanan bu karmaşanın benzeri bir durum yaşayan birey kendini daha özgür hisseder. Zamanın onu mahkum eden sınırlarını ortadan kaldırır ve yapay bir mekân kurgusuyla kaygan bir zeminde kendisini bağlayıcı unsurlardan münezzeh olur.

İçinde bulunulan çağın, zamanın, dönemin gerçekliğini simularc bir gerçeklik olarak ele alan Jean Baudrillard postmodern mekânları hipermarket, vitrin, otoyol ve Disneyland gibi örnekler ile açıklığa kavuşturmak ister. Ona göre *“hipermarketler birçok bakımdan yeni toplumsallık biçiminin gelişmekte olduğu mekânlardır. Büyük bir montaj fabrikasını andıran hipermarketler, gelecekte karımıza çıkacak her türlü toplumsal denetim biçimi yani toplumsal yaşama ve birlikteliğin dağınık işlevlerini (iş, boş zamanları değerlendirme, beslenme, sağlık, ulaşım, medya, kültür) tek bir homojen çatı (zaman / mekan) altında buluşturan bir modeldir. Tüm karşıt akımların kapalı devre terimleriyle yeniden yorumlanmasından başka bir şey değildir.”*¹¹⁵ Postmodern mekan ile ilgili Zygmunt Bauman da önemli katkıları olan eleştirmenlerdendir. Bauman, toplumsal mekanları bilişsel, estetik ve

¹¹³ YAMANER, Güzin, **Postmodernizm ve Sanat**, Algi Yayın, Ankara, 2007, 47-48.

¹¹⁴ IŞIK, Oğuz, **Değişen Toplum / Mekan Kavrayışları: Mekânın Politikleşmesi, Politikanın Mekânsallaşması, Toplum ve Bilim**, Sayı: 64-65, s.26.

¹¹⁵ ALVER, Köksal; **Mekân Tartışmaları ve Değişen Mekân Algısı; Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, Sayı: 138-139-140, Ankara, 2008, s.566.

ahlaki mekânların bir birleşimi olarak görür. Bu üç mekân, toplumsal mekânın üç farklı boyutunu yansıtır. “*Bilişsel mekân, bilginin edinilmesi, ve dağıtımıyla düşünsel yoldan inşa ediliyorsa, estetik mekân merak ve deneysel yoğunluk arayışının kılavuzluğundaki dikkatle duygusal olarak çizilir, ahlaki mekan ise hissedilen / üstlenilen sorumluluğun eşitsiz bir dağılımı aracılığıyla inşa edilir.*”¹¹⁶

Postmodern mekan anlayışı, kuşkusuz bu düşüncelerden birçoğunu barındırır bünyesinde. Ancak postmodern metinlerde mekanın modern romanlara nazaran ikinci plana atıldığı, normal fizik kanunlarına aykırı durumların bulunduğu bir şekilde tezahür ettiği söylenebilir.

¹¹⁶ a.g.e., s.567.

1.4. POSTMODERN ROMANLARDA ŞAHIS KADROSU / BİREY

İnsanın yazgısının, Sisyphos efsanesinden bu yana çaresiz bir döngüsellikle imgelendiğini söyler Güzin Yamaner. Ona göre “Antik düşünce yapısının üstünden binlerce yıl geçtikten sonra, 20. yüzyıl gibi bir modernlik abidesi olan yüzyılda bile, insanın yalnız, umarsız ve anlamsız bir çark içine rahatlıkla mahkum edilebileceği gerçeği varlığını korumuştur... Modern insan, 20. yüzyılın sunduğu her türlü teknik donanımına rağmen gitgide kendine ve çevresine çok daha uyumsuz, ve yabancı bir yazgıya temellenmeye başlamıştır. Çünkü belki de her yüzyılda olduğu gibi çağın sunduğu nimetlerin bir bedeli vardır ve insan o bedeli ödemeye yazgılıdır.”¹¹⁷ Yaşamın birçok alanında olduğu gibi birey / özne kapsamında da toplumun geçirmiş olduğu dönüşümün yansımaları görülür. Tanrıyı Nietzsche ile öldüren modern felsefe / bilim ve edebiyat, kendini birey / özne ekseninde, merkezinde kurgular. Klasik / modern / postmodern zamanlardaki birey / özne merkezindeki değişimi / dönüşümü İsmet Emre: “Klasik çağda Tanrıya ve dine vurgu yapan anlatıcılar, modern dönemde bireyi ön plana çıkarırlar. Postmodern dönemde ise bireyden özneye doğru bir evrilme süreci baş gösterir.”¹¹⁸ şeklinde açıklar. Aydınlanma çağının sihirli değneğiyle Tanrı’nın yerini teslim alan akıl ve onun silahı bilim sayesinde dünyaya meydan okuyan birey / özne kendisini de yaşamın merkezine koyar. Modern birey, akıl sayesinde kendisini diğer yaratılmışlardan üstün gören ve onların üstünde hakimiyet kurma hakkını kendisine verilmiş bir hak olarak telakki eden, mükemmel bir varlık olarak düşünür kendisini. Bu mükemmel özne “çabalama zorlaması altındadır ve kendine ilişkin imgesi ‘sıkı çalışma’ ve ‘elinden gelenin en iyisini yapma’ gibi tabirle kurulmuştur. Kendine özgü, tuhaf yanları yoktur ya da en azından bunların üzerinde durmaz. İleriyi planlar, organize eder ve haz almayı erteler. Siyasî projelere bağlanabilir ve ideolojik nitelikli amaçlar için çalışabilir. Özgür iradeye ve kişisel özerkliğe inanabilir, ama oylama yapıldıktan ve karara varıldıktan sonra çoğunluğun görüşüne (ya da parti çizgisine) uyacaktır. Bir başka deyişle, modern özne kolektifin iyiliği için kendi çıkarlarını ikinci plana atmaya razıdır. Rasyonel kurallara, genel iradeye, toplumsal uzlaşılara, adil görünen sabit

¹¹⁷ YAMANER, Güzin, **Postmodernizm ve Sanat**, s.41.

¹¹⁸ EMRE, İsmet; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 117.

standartlara saygı gösterir. Gerçekten inanarak hakikati arar ve böyle bir arayışın son kertede boşuna olmadığını umar. Bu demektir modern özne akla, rasyonaliteye ve bilime güvenmekte ve bütün bunları duygularının önüne koymaktadır.”¹¹⁹ Modernist dönemin birey sözcüğünden anladığı, yeni ekonomik düzenin asilleri olma yolunda büyük adım atan burjuva sınıfının devamı ve toplumun bir parçası sayılmış, toplumun bir ögesi olarak ön plana çıkarılmıştır. Böylelikle herkes modern dünyada tek tek, fert fert birey / özneydi, hepsinin ayrı dünyaları ve ayrı hayalleri vardı; ancak aynı zamanda bu bireyler bir toplumsal ağa bağlı olmak zorundadır. “Yani birey toplumu oluşturan fert olarak biraz dar, biraz kalıp, biraz da standardize edilmiş bir kavram alanında ifadesini bulur. Bu bireye biçilen roller toplumun bir parçası olarak tanımlanmak kaydıyla pragmatist bir üretici ve egoist bir tüketici olma(r). Söz konusu birey aynı zamanda pozitivist bir anlayışla algılar ve fonksiyoncu bir bakışla planlar.”¹²⁰ Modern birey kendisini birey olarak hisseden ancak birey olmaktan uzak, farkında olmadığı bir bütünün parçası olmuştur. Tıpkı Matrix filminde insanların birey olarak her türlü icraatı yapma özgürlüğüne sahip olmalarına rağmen aslında farkında olmadıkları bir sistemin içinde enerji üreten bir pil olarak kullanılmalarına benzer bu durum ya da Truman Show’da filmin başkişisinin kendisine ait bir hayatı özgürce yaşadığını sanmasına rağmen sonunda her şeyin bir film seti olduğunu ve etrafındaki insanların tamamının oyuncu olduğunu ve yaşadığı mekanın da bir şeffaf gök kubbe ile çevrilmiş stüdyo olduğunu fark etmesiyle aynıdır modern bireyin içinde bulunduğu durum. Yani Foucault’un ifadesiyle modern birey, “kimlik, arzular, gövde ve ruh olarak disiplin edici kurallar ya da bir başka deyişle siyasal tekniklerle biçimlenip, kurulmuş bulunmaktadır. Bu disiplinin amacı, normalizasyonu sağlamak; yani her türlü toplumsal ve psikolojik düzensizliği elimine ederek hem akli hem gövdesi belirlenmiş, kolayca öğrenebilen öznelere yetiştirmektir.”¹²¹ Modernizmle Tanrıyı öldüren ve yerine geçen, yeniden doğan birey / insan; içinde bulunduğu sistemin ayakta durması için olması gerekli, ancak olmadığında da işlerin devam ettirilebileceği başka kişilerin varlığından ötürü değersiz sayılmış yani postmodernistlere göre tekrar ölmüştür. “Özne öldüğüne göre,

¹¹⁹ ROSENAU, P. M ; **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, s. 74-75.

¹²⁰ ATEŞ, Dinçer; “Moderninden Postmodern Anlatılara Uzanan Yolculuğunda Roman Kişisinin Birey Olma Sorununa Genel Bir Bakış”, **Hece Dergisi (Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı)**, s. 362.

¹²¹ ŞAYLAN, Gencay, **Postmodernizm**, s.325.

artık yazar da ölmüştür. Yazar, artık yazdığı metnin ardında duran mutlak bir otorite değildir. Yazara tanınan bu geleneksel statü, nasıl insan çağının bireyciliğinin tarihsel bir ifadesiyse; yazarın ben'i de, aynı şekilde kanlı canlı bir özne olmaktan ziyade gramatik bir kurgudur. Önümüzde, sadece gösterenlerin içsel oyunuyla organize olmuş, daha doğrusu bu akışkan gösterenlerin oyunuyla sürekli olarak organize edilen ve çözülen dilsel bir doku olarak metin vardır; onun ardında da başka metinler... Kısacası, öznesiz ve insansız bir metinler labirenti içindeyiz.”¹²²

Postmodern romanlarda ortadan kalkan başkahraman olgusunun altında yatan gerçeklik, yaşamın ta kendisinden gelmektedir. Büyük gökdelenlerin, beton yığınlarının, devasa eğlence ve alışveriş merkezlerinin arasında kaybolmuş, benliğini ve kişiliğini kaybetmiş birey / özne kendi özünü kaybettiğinden sıradanlaşmış, sıradanlaştığı için diğer öznelerle aynileşmiş ve kaybolmuş yani ölmüştür. “Sözünü ettiğimiz kahraman daha çok tekil ve yalnız bir karakterdir. Onun zihnindekiler ve zihnindekilerin hayata yansımaları, diyalogların azaldığı, monologların çoğaldığı, olay örgüsünün arka plana atıldığı ve bireyin öne çıktığı bir mekanizmayı tetiklemektedir.”¹²³ Postmodern çağda bireyler Baudrillard’ın ifadesiyle simülasyon dünyasında yaşar ve onun bütün gerçekliğini, bu simülasyon tanımlar, biçimlendirir, kurgular ve sunar. Özne artık uzaktan kumanda ile idare edilen, bir tuşla duyulanan, başka bir tuşa basıldığında ağlayan, gülen, acıkan, alışveriş yapma isteği duyan sanal bir oyun kahramanına dönüşür. “Yeni postmodern çağda birey artık öylesine yoğun bir biçimde meta işaretleri, medya gösterileri, taklit ve temsil süreçlerinden oluşan bir dünyada hapsedilmiş bulunmaktadır ki, bu durumda kendisine bir kod düzeni içinde verilen gerçeğe ulaşması kesinlikle mümkün değildir. Çünkü gerçek artık sadece bir kurgudur ve hiperrealite sözcüğü bunu anlatmak için kullanılır.”¹²⁴ Böyle bir dünyayı yansıtan ya da böyle bir bakışın, yaşamın hakim olduğu bir dünyayı yansıtan romanın bireyleri de elbette ki normal olmayacaktır. Postmodern romanlarda “ne gerçek dünyanın içindeki şahıslarla ne de onların duygularına ve psikolojik vaziyetlerine ilgi duyulmaz; ancak psikanalitik süreçlerin ortaya çıkardığı

¹²² ARGİN, Şükrü, **Nostalji ile Ütopya Arasında**, Birikim Yayınları, İstanbul, 2003, s.49.

¹²³ ATEŞ, Dinçer; “Modernden Postmodern Anlatılara Uzanan Yolculuğunda Roman Kişisinin Birey Olma Sorununa Genel Bir Bakış”, **Hece Dergisi (Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı)**, s. 362.

¹²⁴ ŞAYLAN, Gencay, **Postmodernizm**, s.309.

garip kimseler postmodern kahramanlar olabilir.”¹²⁵ Bu yeni insancılık anlayışına göre “*insan yüce duygu ve düşüncelere sahip olduğu için değil, kusurlu ve eksik yanları nedeniyle sevimlidir. Çünkü insan bu kusurları ile vardır ve değerlidir... o da benim gibi insan yüce gönüllülüğünden, ben de işte onun gibiyim eşitlemesine doğru geliştiriyor erdem anlayışını, aşağılanmış ırkların, farklı cinsel eğilimlerin, azınlıkta kalmış olanların, ikinci sınıf sayılanların öykülerini*”¹²⁶ anlatıyor postmodern metinler.

Lewis postmodern romandaki başkışı ile ilgili paranoyak bir durumdan bahseder. Ona göre postmodernist romanın başkarakteri, çoğu kez haklı bir biçimde, bir entrikanın ortasında tuzağa düştüğünden şüphelenir. Postmodern romanın şahısları sürekli bir korku ve şüphe içindedir. Kimseye tam anlamıyla güvenmezler. Hatta o kadar ileridir ki bu korku, romanın başkarakteri metnin yazarına bile şüpheyile bakar, ona isyan etmenin yollarını arar. İsmet Emre’ye göre bu savaş metnin içinde yazar ve kahraman arasında meydana gelen bir mücadeleyi anımsatır. “*Yazarın sesini dinlemeyi ya da onun otoritesini tanımayı reddederler. Bu özne-karakterler yazarlarından kaçmak, ona meydan okumak ve direnmek için ellerinden geleni yaparlar. Yazarın istemediği, hatta belki de kendilerine yasakladığı şeyleri yaparlar. Bu öznelere bazen de bir metne yazılmış olmanın onlara ne kadar acı ve pişmanlık verdiğinden dem vururlar.*”¹²⁷

Sonuç olarak modern romanlardaki düzgün kişilikli, mükemmel niteliklere sahip, seçkin insanlardan oluşan şahıs kadrosuna karşılık, postmodern metnin şahıs kadrosunu, şizofren, paranoyak nitelikte insanlar, deliler, katiller, kenara itilmişler, patolojik rahatsızlıkları olan insanlar, insanlarla, toplumla, kendisiyle dahi uyumsuz kişiler, tutunamamış, bir yerlere entegre olamamış insanlardır.

¹²⁵ AKAY, Ali; **Postmodernizmin ABC’si**, Say Yayınları, İstanbul, 2010, s.148.

¹²⁶ YAMANER, Güzin, **Postmodernizm ve Sanat**, s.43.

¹²⁷ EMRE, İsmet; **Postmodernizm ve Edebiyat**, 170.

1.5. POSTMODERN ROMANLARDA BAKIŞ AÇISI / ANLATICI

Geleneksel ve modern romanlarda görülen anlatıcı / bakış açısı konusu genel hatlarıyla tanrısal / hakim bakış açısı, kahraman anlatıcının bakış açısı ve müşahit anlatıcıya ait bakış açısı olarak sınıflandırılır. Modern romanın bir ucu bireyselliğe ve kimliğe, diğer ucu özgürlüğe ve özgürlüğün sağladığı bütün avantajları kullanmaya varan bu özellikleri içselleştirecek anlatıcı figürüne sahip olması gerekirdi. “*Modern anlatıcı bu bağlamda pek çok anlatım tekniği kullanır. Bunlar arasında öyküsü anlatılan kişinin iç dünyası ve psikolojisi öncelik arz eder. Her iki kelime iç monolog ve bilinç akışı adı verilen modern anlatım tekniklerinin doğmasına sebep olmuştur.*”¹²⁸ Böylece anlatıcı bu iki anlatım tekniğinin sağladığı imkanlarla zamanda ve mekanda istediği gibi ileri geri gidebiliyor ve istediği şeyi yap(a)masa da en azından zihninde kurgulayabiliyor ya da düşünebiliyordur.

Postmodern söylem modernizmden bambaşka bir dünyayı işaret eder ve bu yüzden modernizmi kendi silahlarıyla vurduğu gibi kendisine yeni silahlar da edinir. Yeni bir değer ya da bir dünya görüşünü tanıtmayı amaçlayan eserlerde yeni malzemeyi yorumlayacak ve değerlendirecek bir anlatıcıya ihtiyaç duyulur. Bu yeni anlatıcılar “*her şeyi bilen bir üst varlık olarak değil de, dünyayı kahramanlardan birinin gözüyle görmeye ve dünyanın içine onun düşünce ve izlenimleriyle girmeye başlar ve anlatıcı ile figür arasındaki mesafe de kalkar.*”¹²⁹ Anlatıcı, kahramanın acziyetini, zayıflığını üzerine bir elbise gibi geçirir ve sıradan bir unsur haline gelir metinde. Onun da diğer özelliklerde olduğu gibi bütün forsu postmodern romanlarda alaşağı edilir. Anlatıcı ile figürlerin birbirine bu kadar yakınlaşması, anlatıcının kahramanın dışından / kabuğundan çok içine yaklaşmasına sebep olur. “*Bu sebeple de iç monolog, bilinç akışı gibi anlatım teknikleri de çokça kullanılmaya başlanır.*”¹³⁰ Postmodern romanın modern romanın bu iki tekniği kullanmasından ötürü bakış açısı konusunda postmodern roman ve modern roman arasında bir yakınlık hatta bir benzerlik kurulabilir. Bu yakınlığı İsmet Emre “*edebî metinler bağlamında modernden postmoderne geçişte, en az kırılmaya uğrayan öğelerden biri*

¹²⁸ SAĞLIK, Şaban; “Modern/Postmodern Öykü ve Romanda Anlatıcının Değişimi ve İşlevi”, **Hece Dergisi (Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı)**, s. 306.

¹²⁹ a.g.e., s. 308.

¹³⁰ a.g.e., s. 308.

*bakış açısidir. Bununla birlikte, yine de postmodern metinlerin tıpkı romanı oluşturan öteki öğelerde olduğu gibi, bakış açısını da çoklaştıran, bir anlamda, tek ya da birkaç merkezli olmaktan çıkaran bir anlayışla karşımıza çıktıkları söylenebilir*¹³¹ sözleriyle vurgular. Ona göre bakış açısında modern roman ile postmodern roman arasında en büyük ayrım, diğer birçok durumda olduğu gibi çoğulculuk anlayışıdır. Bir kahraman ya da anlatıcı yerine birçok kahraman ya da anlatıcının seçimi “*anlatıcı denilen merkez figürün dağılmasına ve tek merkezli olmaktan çıkmasına çoğul bir nitelik kazanmasına*”¹³² sebep olur.

Postmodern yazar kahramanla kendisi arasında benzerlikler kurabilir. Hatta “*yazarla aynı ismi taşıyan, aynı adreste oturan birçok roman karakteri karşımıza çıkabilir... Yine üstkurmaca sayesinde postmodern kimlik ve anlatı oyunlarında biyografik göndermelere sıkça rastlarız.*”¹³³ Bu da yazarın metnin kahramanı ile kendisi arasındaki ilişkiyi gizlemek istememesi ya da kendisini gizlemek gibi bir ihtiyaç içinde görmemesindendir. Modern romanlarda yazarla kahraman / anlatıcı arasında bir çizgi vardır ve bu çizgiye mümkün olduğunca dikkat edilirdi. Ancak bu çizgi postmodern dünyada gerçek – hipergerçek / simülasyon gibi belirsizliklerden ötürü anlamını yitirmiş ve kimin gerçek, hatta metinde konuşanlardan hangisinin kahraman hangisinin yazar olduğu bile belirsizleşmiştir. Postmodern metindeki tek gerçeklik bundan sonra anlatıcının sunduğu / aktardığı gerçeklik haline gelmiştir.

Postmodern metinde, modern metinlerde olduğu gibi anlatıcı bütün kutsiyetini / kıymetini kaybettiğinden “*insanlar dışında nesneler ve diğer varlıklar da birer anlatıcı olmaya başlarlar.*”¹³⁴ Bir metnin içinde birden fazla anlatıcı kendi bakış açısıyla aynı olayı ya da durumu farklı şekillerde algılayıp aktarabilir. Bu bakış açısı zenginliği çoğu zaman okuyucunun net bir fotoğraf izlemesine engel olmakla birlikte onun hayal dünyasına kapı aralar. Postmodern romanlarda “*geçmişin güvenilir / sağlam / ağırbaşlı yazarı, yerini, ağırlık / bilgelik sergilemekten hoşlanmayan, yaşamın anlamı konusunda kuşkulu olan ve okuru yönlendirmeyi*

¹³¹ EMRE, İsmet; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 192.

¹³² SAĞLIK, Şaban; “Modern/Postmodern Öykü ve Romanda Anlatıcının Değişimi ve İşlevi”, **Hece Dergisi (Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı)**, s. 308.

¹³³ a.g.e., s. 308.

¹³⁴ a.g.e., s. 308.

aklından bile geçirmeyen oyunbaz bir kurgu sanatçısına bırakır.”¹³⁵ Roman boyunca bazı durumlarda okuyucu ile birlikte olacakları merak eden, olayların akışında kendisini etkisiz hisseden bir anlatıcı / yazar söz konusudur postmodern metinlerde.

¹³⁵ ECEVİT, Yıldız. ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 76.

1.6. POSTMODERN ROMANLARDA TEMA

Postmodern romanlarda yazarın tematik olmak ya da herhangi bir tema üzerinde yoğunlaşma gibi bir mecburiyeti ya da derdi yoktur. Bir metinde herhangi bir temayı işlemek demek bir gerçekliğe ya da ideale inanmak demektir. Postmodern dünyada böyle bir durum bulunmadığından yani üzerinde uzlaşılmış, kabul görmüş bir gerçeklik olmadığından, hipergerçeklik ve simülasyon gibi sanal bir gerçekliğin hakim olduğu dünyada yazarın da benimsediği bir ideal, düşünce ya da gerçeklik yoktur ve bu yüzden metinde anlatacağı bir tema da bulunmaz. Postmodernistlerin savundukları bu inanış, *“onların metin içinde herhangi bir tezi savunmalarına engel olur. Bundan dolayı onların meydana getirdikleri metinlerde, herkesçe aynı şekilde algılanıp kabul edilecek belirgin bir temaya pek rastlanmaz. Yargı vermekten kaçınan postmodernistler bir şeyleri savunmanın ya da ileri sürmenin peşinde değillerdir; daha ziyade var olan durumu anlatmak isterler.”*¹³⁶ Postmodern metnin yazarı çözümsüzlüğü haykırır ama çözümden bahsetmez, yanlış insanları gözüne ironik bir dille sokar ancak doğruyu açıklamaz, postmodern yazarın en büyük teması içinde bulunduğu dünya ile olan uyumsuzluktur, problemleridir, açmazlarıdır, çaresizliğidir. Ve bu durumdan kurtuluş yoktur, yani postmodern insanın içinde bulunduğu durum değiştirilemez bir neden ve sonuçlar zincirinin ağına düşmüş bir sinek gibidir ve kurtulamaz.

*“Postmodern metnin öznesi karşıtıklara dayanan seçimlerde herhangi bir tercihten yana tavır koymaz. Durumu gözler önüne serer, oradaki çarpıklıkları, aksaklıkları ironik bir şekilde dile getirir; okuru şoka uğratar ancak bu çarpıklık ve aksakların yerine yeni bir şey, yeni bir düşünce ikame etme gereği duymaz. Çünkü ona göre zaten varılan noktada ortalık öyle toza dumana bürünmüştür ki neyin doğru neyin yanlış olduğunu belirlemek, onlardan biri lehine yahut aleyhine taraf olmak bir tarafa doğru ve yanlış kavramlarının içeriğine dair bir şey yoktur ortada.”*¹³⁷ Bununla birlikte yine postmodern düşünce adamlarının altını ısrarla çizdikleri metni yazanla okuyanın metne yükledikleri ve metinden anladıklarının farklı olacağı,

¹³⁶ EMRE, İsmet. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 188.

¹³⁷ a.g.e., s. 191-192.

gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin göreceliliğinin yazar – metin – okuyucu arasındaki iletişimde anlamı ve yorumu çoklaştıracakı düşüncesi, anlamın ve anlatılanın bir kıymetinin kalmamasına sebep olur.

Postmodern metinlerde tematik unsurun zayıf olmasının sebeplerinden birisi de bir olay örgüsünün olmamasıdır. Modern metinlerde omurgayı oluşturan olay örgüsünün etrafında verilen tematik unsurlar / mesaj / gönderge; postmodern romanda olay örgüsünün silikleşmesi ya da ortadan kalkması nedeniyle boşlukta kalır. Sonra da metinlerarası geçişler arasında, kaotik bir belirsizlikler arasında kaybolup gider. Çoğu zaman da postmodern metnin tek teması metnin kendisinin var oluş süreci olur. Postmodern yazarların sıklıkla kullandığı bir durumdur bu. Bu da metni tematik olmaktan ziyade kurgusal bir biçime dönüştürür. Belki de postmodern roman için tema değil de kurgusallık ifadesi kullanılsa daha doğru olacaktır.

1.7. POSTMODERN ROMANLARDA DİL

Klasik insandan başlayıp, modern insana oradan da postmodern insana kadar dil insanın kendisini yeryüzündeki konumlandırmasına göre değişir. “Klasik okurun metinle irtibatı bir müzisyenin notalarla irtibatına benzer. Metnin kağıt üzerindeki varlığı, notaların porte üzerindeki varlığı gibidir. Seslendirilmedikten sonra hiçbir anlamı yoktur. Çünkü metin, yüklendiği anlamı kağıt üzerindeki lekeli varlığına değil, sözün göklerdeki asıl sahibine veya sahiplerine borçludur.”¹³⁸ Eski dünyanın, söz merkezli evren tasavvuruna bağlı bir bireyin okuma eylemi böylelikle metni seslendirmekten ibaret olur. Yine aynı sebeple, yani sözün asıl sahibinin Tanrı olmasından dolayı yazar tanrının sözünün temsilcisidir ve yazarın ortaya koyduğu eser bu yüzden kutsal sayılır. Aristo’dan başlayan sanatın ahlaki ve faydalı olma işlevi temelini bu düşünceden alır. Modern birey ise “hakikatin hem içeriğini hem bağlamını metnin sınırları içinde bulur. Bu yüzden metne kapanır. Oysa klasik insanın gözünde metin, hakikatin içeriğinden ve bağlamından yoksun bir berzahtır. Bir istasyon.”¹³⁹ Yani klasik okur metne dışarıdan kutsiyet yüklerken, modern okur o kutsiyeti metnin kendisinde, içinde bulur.

Bu ayrım temelde geleneksel olanın Tanrı merkezli bir dünya ile anlamlandırdığı dünyanın modern zamanda yerini akıl ve bilime bırakmasındadır. Aydınlanma çağının insan merkezli yeni dini pozitivizm, tanrının ayetlerinin karşına bilimsel makaleleri, eserleri, icatları koymak ister. Modern yazar bir bakıma tanrıya özentisi içinde olandır. Bu sebeple tanrının sisteminin kusursuzluğuna, onun ayetlerinin netliğine, açıklığına ve tek anlamlılığına, ifadelerin, sözlerin seçiciliğine, kurallılığına, ahengine, armonisine hayran olan modern yazar, eserlerinde bu mükemmelliği taklit etmek ister. Modern eserler bu sebeple katı dilbilgisel kurallara sahiptir. Kullanılan kelime ifade edilecek anlamı en iyi anlatan kelime olmalı, kurulacak cümle en kısa haliyle, bütün yapmacıklıktan ve samimiyetsizlikten uzak, gerçekliği ve göndergeyi en güzel şekilde ifade edebilmeli. Yazar metnini meydana getirirken bunları düşünerek hareket etmeli aynı zamanda özgün olmayı da

¹³⁸ TAVUKÇUOĞLU, Metin; “Modernliğin Zaferi ve Hezimet”, **Hece Dergisi (Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı)**, s. 492.

¹³⁹ a.g.e., s. 492.

becerebilmelidir. Kendisinden öncekilerden farklı bir üslup belirlemeyebilmelidir. Bu da modern yazar için kısıtlayıcı bir durum meydana getirir. Yazar sözünü en güzel şekilde ifade etmek için çırpınırken kendisini parmaklıkları kelimeler olan bir hapisanede bulur. Gramerin soğuk duvarlarına çarpan modern yazar kendisini kısa zamanda tüketir.

Postmodern zamanlara gelindiğinde ise postmodern düşünürlerin dil üzerinde yaptığı çalışmalarla yeni bir eksene taşınır. Dil gönderen ile algılayan arasında algılayandan yana bir anlamlandırma içinde taraf tutar. Yani postmodern süreçte sözü söyleyen kişinin ne söylediğinin bir hükmü kalmaz, dinleyenin ya da okuyanın sözden veya yazıdan ne anladığı önemli olur. Bu yeni dil anlayışına göre bilimin ve bilimsel dilin bütün geçerliliği ve gerçekliği yerini kaygan bir göreceliğe bırakır. Dilin genel geçer ve evrensel bir kuralının olmadığını savunur postmodern düşünürler. Bir dil olarak bilimin, herkes için geçerli (yani nesnel) doğruyu yansıtması gerekirken, dilin pragmatik ögesi ve kişiden kişiye değişen anlamlandırma girişimi sayesinde bu mümkün olmaz. *“Burada sorun, bir nesnel gerçekliğin nesnel gerçekliğe sahip olmayan bir süreç (dil) ile temsilinin mümkün olup olmayacağıdır. İşte postmodern düşünürler, bu noktanın altını çizerek, yani dilin taşıdığı özellikler nedeniyle doğruluk temsili yapmaya uygun olmadığını öne sürerek bilimin olabilirliğini sorgularlar.”*¹⁴⁰ Derrida herhangi bir sözcüğün standart yazınsal anlama sahip olduğuna inanmanın yanılgıdan başka bir şey olamayacağını ileri sürmektedir. Derrida’ya göre insan metafor yaparak bir benzetme kümesinin başka bir benzetme kümesinin yerine geçmesine yol açmaktadır ama bu keyfi bir süreçtir. Bu da kişiden kişiye değişebilen bir anlam ve yorum farkı ortaya çıkarır.

Diğer bir postmodernist düşünür Lyotard’a göre ise *“gerçek ancak dilin kullanımıyla hayal ürünü olmaktan çıkar. Bilgi ise nesnel olmaktan çok, dil kurallarıyla düzenlenen ve yönlenen varsayımların birleşimidir.”*¹⁴¹ Böylelikle dil varlığını gerçekliğe değil, gerçeklik varlığını dile borçlu olur. Diğer bir ifadeyle postmodernizmde gerçeklik dilin ortaya koyduğu gerçekliktir. Bu sebeple metnin gerçekliği tamamen metnin içindeki unsurların birbiri ile olan bağından ve meydana gelen sinerjiden müteşekkil düşünülür.

¹⁴⁰ ŞAYLAN, Gencay, **Postmodernizm**, s.255.

¹⁴¹ ÖZKİRAZ, Ahmet, **Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum**, Çizgi Kitabevi, Konya, 2007, s.136.

Postmodern metinlerde sıklıkla kullanılan ve anlamı belirsizleştiren, çoklaştıran bir imkan olarak düz değişmece de gösterilebilir. Düz değişmecedeyse, ad değiştirme, bir özel adı başka dile çevirme, anlamı değiştirme, bir başka kavramı belirlemede kullanma gibi işlevleriyle postmodern sanatlarda önemli bir yer tutar. Bilimin ve bilimsel dilin, modernizmin dayattığı kuralcılığı, dilbilimsel ve gramatik olan her şeyi alt üst etmek isteyen “post-modernistler geleneksel, akademik söylem tarzlarını reddederler; cüretkâr ve kışkırtıcı hitap biçimleri, canlı ve merak uyandırıcı bir üslûp kullanmayı tercih ederler. Postmodernizmin kendisinin özgüllüğü kısmen bu özelliklerin bir işlevidir elbette. Bu tür sunuş biçimleri toplum bilimlerinin halinden memnun okurunu şoke eder, ürkütür, tedirgin eder. Bunlar özellikle yeni ve alışılmadık bir post-modern okuma faaliyetlerini kışkırtmak üzere tasarlanmıştır. Modern söylem kesin, hatasız, pragmatik ve katı bir üslûp tutturmayı amaçlarken, post-modern hitabet daha edebî bir karakterdir. Ama üslûp ve sunuş üzerindeki bu post-modern vurgu içerikle ilgilenmediği anlamına gelmez.”¹⁴² İçerik olarak kendisini simülasyon ve hipergerçeklik bağlamında ifade eden postmodern düşünce kendisini ifade için de bütün belirsizlikleri ve kaotik durumları barındıran, anlamın tekliğinden ziyade çokluğunu yücelten bir dil meydana getirir. Bu dil kendisinden önceki gramer, sentaks, semantik gibi birikimleri reddederek aslında atasızlaşır. Dilin geçmişle bağlarını koparmaktır bu. “Yani dili içinden mayınlamak, ‘minörleştirmek’, bu anlamda yapılan ‘devrimci bir eylem olarak çıkmaktadır karşımıza. Dili yersiz yurtsuzlaştırmak budur. Onun kurallarını bozmak, onu başka anlatım şekillerine koymak, kelimelerin anlamlarının sabitliğinden kurtarıırken aynı zamanda cümlelerin sözdizimsel sabitliğini de bozmak, sanat yapmanın yeni biçimi olarak durmaktadır.”¹⁴³ Bu kural tanımaz, her şeyi reddeden, bütün kuralları alt üst eden yeni dil anlayışı adeta postmodernizmin modernizme açtığı savaşın olduğu mekândır, yani savaş meydanıdır. Çünkü modernizmde dil çok önemli bir yere sahiptir, bütün bilimsel ve modern görüşlerin tek ifade şekli olan dil koruma altına alınır modern dünyada. İsmet Emre’ye göre de “modernin sistematik hale getirip ihtisaslaştırdığı dil böylece, dil bilgisi kurallarına uyulmayan, alışılmış konvansiyonların dışında kullanılan daha anarşik bir zemine çekilmiş olur. Aslında

¹⁴² ROSENAU, P. M ; **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, s. 25.

¹⁴³ AKAY, Ali. ; **Postmodernizm**, s. 112.

bu kaos üretimi postmodernistlerin modernizme karşı yürüttükleri anti-modernist hareketi, etkin bir tarafını da oluşturduğu için postmodernistler tarafından özellikler önemsendir."¹⁴⁴

Postmodern metinlerde dil, hem son derece önemlidir hem de en fazla ihmal edilen unsurdur. Önemli olmasının sebebi modernizme açılan savaşta dilin modernizmin en büyük silahı olmasından dolayı bunu karşı silah olarak kullanması gerekmesi, ihmal edilmesinin sebebi de modernizmin en güçlü silahını (dili) kendini savunamayacağı bir savaş meydanından kendisini anlamsal karışıklıklar ve kaotik durumlarla en iyi savunabileceği yeni bir savaş meydanına dönüştürme çabasındandır. Bu yeni savaş meydanında modernizm postmodernizm karşısında çok zorlanacaktır. Çünkü kurallarına göre savaşıp kazanan modernizmin kuralın olmadığı bir savaşta kazanması zor olacaktır.

¹⁴⁴ a. g. e., s. 111.

1.8. POSTMODERN ROMANLARDA ÜSTKURMACA

Geleneksel edebiyattan modernizme, oradan da postmodernizme uzanan yoldaki estetik değişime dikkat çekmek isteyen Yıldız Ecevit, 19. yüzyıl gerçekçi romanının içerik üzerinde yoğunlaşan geleneksel yansıtmacı / mimetik sanat anlayışıyla başlayan çizginin; 20. yüzyılın ilk yarısındaki modernistlerde yabancılaştırma estetiği düzleminde içerikten biçime, konu kurgulamaktan deneysel biçimcilik aracılığıyla yapı kurmaya, oradan da yabancılaştırma estetiğinin bir uzantısı olan postmodernizmin üstkurmaca tekniği aracılığıyla kendisiyle de, dış dünyadan aldığı malzemeyle de oynayan bir edebiyat anlayışına ulaştığını¹⁴⁵ ifade eder. Böylelikle dış dünyadan (geleneksel gerçekçiler) soyut biçimciliğe (modernistler), oradan da kurmacanın kendine yöneldiği üstkurmaca düzlemine (postmodernistler) yapılan bir yolculuk haline dönüşen estetik anlayış içinde postmodern anlatıların en önemli özelliği olarak üstkurmaca / metafiction birçok düşünür tarafından kabul edilir. Daha önce her şeyin yazıldığını / söylenecek bütün sözlerin söylendiğini düşünen postmodernistlere göre “*artık edebiyat, dış ya da iç dünyayı, somut ya da soyut yaşamı anlatmaktan çok, kendini yansıtmaktadır; objektifi kendi üzerine çevirmiştir.*”¹⁴⁶ William Gass tarafından ilk defa 1960 sonlarına doğru kullanılan üstkurmaca, teknik olarak romanın kendisine yapılmış bir öz eleştiri kabul edilebilir ya da yazarın metnini yazma aşamasında yaşamış olduğu sıkıntıları, sorunları, duyguları, acıları vs. okuyucuyla paylaşması ve metni metnin kendi kaderinin yazılmasıyla eşzamanlı bir şekilde kurgulaması şeklinde düşünülebilir. Diğer bir ifadeyle “*üstkurmaca edebiyat eserinde anlatıcılar metnin düzenlenişi ile yakından ilgilidir. Anlatıcı sık sık kendisinin bir kurgu olduğunu ve asıl yazarın varlığını hatırlatır. Zaman zaman okura seslenilerek okurun varlığını da kurgunun bir parçası olarak eserin oluş sürecine dahil edilir.*”¹⁴⁷ Bu durum postmodern anlatının kurgusunda gerçek dünya – anlatının dünyası – okuyucunun yorumu – yazarın bakış açısı gibi polifonik bir görüntü oluşturur.

¹⁴⁵ ECEVİT, Yıldız; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 71-72.

¹⁴⁶ a.g.e., s. 98.

¹⁴⁷ ÜNAL, Hayriye. ; “Postmodern Stratejiler ve Yöntem Sorunu Üzerine”, **Hece Dergisi** **Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, s.291.

Hayriye Ünal Mark Currie'den düşüncesini aktarırken üstkurmacayı “*bir sınır söylemi, yazın ile eleştiri arasındaki sınırdaki konumlanan ve bu sınırın kendisini yazma nesnesine dönüştüren söylem*”¹⁴⁸ olarak alır. Böylelikle sanatsal bir yapıyla eleştirinin arasında bir yerlerde ancak içinde ikisinden de özellikler barındıran bir yeni anlatım haline dönüşür roman.

Yavuz Demir yazmış olduğu makalesinde Patricia Waugh'tan üstkurmaca anlatıların “*romanın varlık sorununu öne çıkardığını, onun en bilinen tanımıyla roman teorisini roman yazma pratiği içerisinde gösterme işi olduğunu*”¹⁴⁹ ifade eden düşüncelerine yer verir. Bu roman yazma pratiği içinde okurun da katkısı beklenir. Postmodern anlatılarda okur pasif değil bizzat olayların ya da kurmacanın içinde bir roman kişisi gibidir. Sayfaların arasında yazarın, anlatıcının yardımıyla dolaşır, roman kişileriyle görüşür, tartışır, roman yazma sürecine katkıda bulunur. Bu durum okuru “*yazılı olanı, sahte / yapma bir sanat olarak algılamaya zorlar, eserin gerçekçi etkilerini azaltarak bütün dikkatin kendi varlığı üzerine yönelmesini sağlar.*”¹⁵⁰ Metin gerçeklik kisvesinden sıyrılarak yapma / suni bir hâl alırken, okuyucu da bütün bu karmaşık durumlar arasında metnin yazılış sürecine tanıklık etmekle birlikte aynı zamanda yazar okuyucuların “*kurmaca içindeki dünya ile örtüşmelerini ve eğlenmelerini de ister.*”¹⁵¹

Stuart Sim de üstkurmacayı açıklarken onun çoğu kez kurgusal dünyayla gerçeklik arasındaki ayrımı bulanıklaştıran ya da en azından araştıran, öz bilinçli öz göndergesel bir niteliğe sahip olduğunu ifade eder. Üstkurmacayı yazarın okuyucuyla bir oyununa benzetir Stuart Sim. Ona göre “*yazar, süreç içerisinde okurla öz-bilinçli oyunlar oynayarak anlatının kurgusal statüsüne dikkat çekmek için çeşitli şekillerde anlatıyı bozmayı tercih edebilir. Yapıtın bir anlatı inşasından oluştuğunu kavramamız konusunda ısrar eden yazarla birlikte yazma eyleminin kendisi ön plana çıkarılır.*”¹⁵² Böyle bir durumda her insan kendisinin de bir roman yazabileceğine inanır. Çünkü yazar yoktur yani ölmüştür. Okuyucu anlatıyı basit bir

¹⁴⁸ ÜNAL, Hayriye. ; “Postmodern Stratejiler ve Yöntem Sorunu Üzerine”, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, s.291.

¹⁴⁹ DEMİR, Yavuz ; “Üst(ü) Kurmaca A(n)l(a)tı Roman”, **Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı**, s.357.

¹⁵⁰ a.g.e., s.358.

¹⁵¹ a.g.e., s.358.

¹⁵² SIM, S. ; **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, s. 393.

iş gibi algılayabilir, sıradan, bayağı, basit konulardan bahseden içeriksiz bir sayıklama ya da nöbet halinde söylenen sözler gibi yorumlayabilir. Böylelikle yazar aynı zamanda modernin seçkinciliğine karşı da bir karşı savaş halinde olduğunu gösterir. Modern romanlarda sanatçı bir sınıf olarak sıradan halkın hatta zengin ve makam sahibi insanların bile ulaşamadığı bir saygınlığa sahiptir. Postmodern romanlarda bu durum bizzat yazarın kendisi tarafından ortadan kalkar ve yazarla okuyucu hatta roman kişileri aynı seviyeye indirgenir.

Yıldız Ecevit'e göre üstkurmaca “*edebiyatı oyun olarak gören bir anlayışın ürünüdür; özne – nesne, iç dünya – reel yaşam, kurmaca – gerçeklik karşıtlıklarının birbirine karıştığı ya da aynı anda yaşandığı, çoğulcu (pluralist) ve eşzamanlı (simultaneous) bir gerçeklik anlayışını yansıtır.*”¹⁵³ Yıldız Ecevit gerçeğin belirsizleştğini, klişe kalıplarla üretilip tüketime sunulduğu bir çağın sanatçısının kendisine sürekli yabancılaşan bir dünyayı yeniden üretmek yerine, rotayı farklı bir estetik doğrultuya kaydırıldığını, salt sanatsal yaratıcılığı, hem biçim hem de içerik / motif düzleminde odağa almış, oynamakta olduğunu, bunun aynı zamanda edebiyat estetiğini ters yüz eden bir adım olduğunu söyler.¹⁵⁴

¹⁵³ ECEVİT, Yıldız; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 99.

¹⁵⁴ a.g.e., s. 99.

1.9. POSTMODERN ROMANLARDA METİNLERARASILIK

Metinlerarasılık, postmodern metnin olay örgüsü açıklanırken, metinlerdeki ayrışıklık olgusunu somutlaştıran unsurlardan birisi olarak belirtilmiş ve metinlerarasılığın ayrışıklık etkisi yarattığı vurgulanmıştı. Daha çok olay örgüsünün parçalanmasında katkısı bağlamında ele alınan metinlerarasılık postmodern metnin el belirleyici unsurlarından birisidir. Metinlerarasılık kavramı bugün kullanılan anlamıyla ilk defa Julia Kristeva tarafından “*kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak*”¹⁵⁵ tanımlanmıştır. La Bruyere’in söylediği “*Her şey daha önce söylenmiştir... Yedi bin yıldır insanlar vardılar ve düşünmektedirler.*”¹⁵⁶ Sözüden yola çıkarak her metnin diğer bütün metinlerin – açık ya da kapalı- bir kesişme yeri olduğu düşüncesine varılabilir. Postmodern metnin parçalı bulutlu yani biraz bütünlükten uzak ve olay örgüsünün daha imgesel ve kurgusal olmasını metinlerarasılığa bağlayabiliriz. Okuyucunun metin içerisindeki metinlere –göstergelere / göndermelere- yabancı olmaması gerekir. Öyleki; yazar kendi metninde farklı bir metindeki kahramanın sadece ismine yer vermesi halinde, okuyucu bu kahramanın bulunduğu metne gönderilir ve hangi sebeplerle *alıntıl原因an* metinde yer aldığını, alıntıl原因an metindeki kurgulanımla ne gibi bir benzerliğin ya da özdeşliğin olduğunu tespit etmek zorundadır. Bu sayede olay örgüsünü tamamlayıcı bir özellik de taşır metinlerarasılık. Çünkü ana metnin o kısmını dolduran parça başka bir metne gönderilerek ya da o metinden alıntılanarak kullanılır.

Kubilay Aktulum metinlerarasılığı hem ayrışıklık, bölünmüşlük ortaya çıkarması hem de bir çok metnin kesişmesi sonucu yeni bir metnin ortaya çıkması açısından değerlendirir. “*Artık metinlerarası bir görüngüde tanımlanan metin bir alıntılar mozaiği, son derece farklı, ayrışık unsurların bir araya geldiği bir uzam olarak tanımlanır. Metinlerarasının yaratılmasıyla yazardan bölünmüş, parçalanmış bir özne anlayışına, bir kaynak ya da etki anlayışından söylemde ayrışık unsurların genel ve belirsiz bir oluş içerisinde olduğu anlayışına, gelişimin sürdüğü*

¹⁵⁵ AKTULUM, Kubilay; **Metinlerarası İlişkiler**, s. 17.

¹⁵⁶ a.g.e., s. 18.

anlayışından metnin başka metinlere ait parçaların bir değiş tokuş yeri olduğu, başka metinlere ait gösterge dizgelerinin yeniden dağıtıldığı, ayrışıklık özelliğiyle belirlenen bir metin anlayışına geçilir.”¹⁵⁷ Daha sonra Aktulum; metinlerarasılığı, postmodern söylemi (yazıyı) geleneksel söylemden ayıran en temel özellik olarak belirledikten sonra bu süreç sonucunda yazının kendi başına anlam üretebileceği metinsel bir görünüm sunduğunu savunur.

Yıldız Ecevit metinlerarasılığı “*içinde yaşadığı gerçekliğe yabancılaşan çağcıl yazarın, bütünleşmekte zorlandığı gerçekliği yansıtmayı bırakıp, daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerin dünyasına sığınması, onlardan yola çıkarak ikinci elden yeni bir kurmaca gerçeklik yaratması*”¹⁵⁸ olarak tanımlar. Bu durum çoğunlukla entelektüel bir yalnızlık sendromunun kitaplar, metinler arasında, daha önce yazılmış roman kahramanları aracılığıyla bir nebze olsun giderilmeye çalışılması olarak da ele alınabilir. Yazar yaşadığı dünyanın kendisine acı veren trajedisinden kurtulup kurmaca bir dünyada özgürce dolaşma fırsatı bulur metinlerarası gelgitlerle. “*Postmodern söylem için sanat yapıtı ya da metin belli bir misyonu olan orijinal bir nesne değildir.*”¹⁵⁹ Postmodern düşünürlere göre bu şu anki durumda mümkün de görülmez. Çünkü bu durum dilin kendisi ile ilgili postmodern bir çözümsüzlükten ileri gelir. Derrida’ya göre her insan dili kullanırken bir metin dünyaya getirir ve herhangi bir metin yazılırken, mutlak olarak, şu ya da bu ölçüde daha önce yazılmış metinlerden alıntılar yapılır. Bu anlamda herhangi bir kültürün düşünce süreci kuşaktan kuşağa geçen metinler serisinden başka bir şey değildir. Herhangi bir metnin yazılması başka metinlerden yapılan alıntı ve göndermeler nedeniyle bir deconstruction’dur ama aynı zamanda metnin oluşumu ile bir construction yapılır. Bir kişinin yazdığı metnin, o kişinin metni kaleme alma amacı ne olursa olsun, anlamlandırılması kendine özgü bir dinamizm içinde olacaktır. Derrida’ya göre deconstruction bu anlamlandırma süreci içinde ortaya çıkacak; metni okuyan kişi, daha önce okuduğu metinlere göndermeler yaparak metni anlamlandıracaktır. Bu gönderme yaparak anlamlandırma, yapıştırma ve

¹⁵⁷ a.g.e., s. 9.

¹⁵⁸ ECEVİT, Yıldız; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 110.

¹⁵⁹ ŞAYLAN, Gencay; **Postmodernizm**, s. 119.

montaj olarak tanımlanır.¹⁶⁰ Böylelikle “metni yazan kişi yazımı belli bir önemseme modu içinde üretmekte, metni alan ya da okuyan kişi ise kendi önemseme modu içinde metni tüketmektedir; yani hem metni kaleme alan hem de okuyan tüketicisi anlamlandırma ya da önemseme işlemine katılmaktadır. Böylece dilin özelliği gereği, ortaya bir kararsızlık ve çok seslilik çıkmaktadır.”¹⁶¹ Postmodernistlerce dilin gerçekliği ve anlamı taşıma ve bir sonraki kuşağa aktarma, böylece de her şeyin daha önceden söylenmiş olması nedeniyle postmodern yazarın ya da bireyin söyleyeceği her söz daha önceden söylenmiş olacağından bir metinlerarasılık söz konusu olacaktır.

Postmodernist Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü’nde metinlerarasılıkla ilgili şunlar yazılıdır: “Metinlerarasılık kavramı, gösterenlerin her zaman ve yalnızca diğer gösterenlere gönderme yaptıkları yönündeki postyapısalcı iddiadan türedi; dil, dönüştürebilir, çevrilebilir, aktarılabilir, ancak hiçbir zaman aşılamaz. Sözcükler anlamlarını, dili kullananın zihninde temsil edilen bir nesneye gönderme yapmasıyla değil, sonsuz anlamlandırma oyunuyla kazanırlar.”¹⁶² Bu sebeple herhangi bir sözcüğün ifade ettiği anlam bağı tarihin en eski dönemlerinde kullanılmaya başlandığı zamandan o sözcüğün söylendiği ya da yazıldığı zaman dilimine kadar geçen sürede onu taşıyan / sonraki nesle aktaran bütün insanların ona kattığı anlamları da içine alır. Metinlerarasılık kapsamında değerlendirilebilecek birçok yöntem bulunmasına rağmen “romanlarda farklı şekillerde görülmekle birlikte postmodernist yazarlarca kullanılan metinlerarasılığın türleri en genel biçimde parodi, pastiş ve gülünç dönüştürümdür.”¹⁶³

¹⁶⁰ a.g.e., s. 264.

¹⁶¹ ŞAYLAN, Gencay; **Postmodernizm**, s. 264.

¹⁶² SIM, Stuart, **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, s. 337.

¹⁶³ ŞAYLAN, Gencay, **Postmodernizm**, s. 116.

1.9.1. PARODİ / YANSILAMA

Postmodern metinlerde metinlerarası ilişkiyi sağlayan “Yunanca kökenli bir sözcük olan parodi; paro: karşıt ve oidia: ezgi sözcüklerinin bir araya gelmesinden oluşan ‘Parodia: karşıt ezgi’ anlamına gelmektedir. Ciddi olduğu varsayılan bir yapının bir bölümünü ya da tümünü koşutlukları koruyarak alaya alan, biçimini bozmadan ona bambaşka içerik vererek, özle biçim arasındaki bu karşıtlıktan gülünç ve eleştirel etkiyi var eden oyun biçimi”¹⁶⁴ şeklinde tanımlanır. Bir başka tanımda parodi, “metnin referans metnini taklit yoluyla, o metnin içerik, biçim veya herhangi bir bağlamını değiştirerek kullanmak”¹⁶⁵ olarak ifade edilir. Benzer bir açıklamayı Kubilay Aktulum da ifade eder: “Bir şarkıyı başka bir makamda söylemek, yani melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek.”¹⁶⁶

Esas itibarıyla parodinin mantığında eski Büyük Anlatıların eleştirisinin bulunduğu söylenebilir. Klasik dönemin ya da modern zamanların büyük eserlerinin saygınlığına şüpheyile yaklaşma ya da saygı duyma vardır parodinin kökeninde veya postmodernin moderne ait her türlü söylemi reddiyle ilgili olarak sistematik ve bilinçli bir saldırıdır parodi. Bu durumda parodinin iki amacının olduğu söylenebilir: “Ya referans metne saygı duymak ya da onu karikatürize etmek.”¹⁶⁷

Parodinin postmodern metinlerde değişik şekillerde uygulanabilirliği vardır. Postmodern metinlerde genellikle parodi “ele aldığı yapının zayıf yanlarını ortaya koymak, saldırıda bulunmak, onu gülünç duruma düşürmek, basit bir yapıya yüce bir tarzı uygulamak ya da tam tersine ciddi bir yapının gülünç taklidini yapmak”¹⁶⁸ gibi şekillerde görülebilir. Yamaner; parodinin, postmodernizmin içinde eylemsel bir olgu şeklinde var olmakta olduğunu ve genelde alayı, taklidi içerdiğini, parodisi yapılan sanatsal biçimin orijinaliyle alay edildiğini ve mizah dolu bir şekilde

¹⁶⁴ YAMANER, Güzin; **Postmodernizm ve Sanat**, s.31.

¹⁶⁵ ÜNAL, Hayriye ; “Postmodern Stratejiler ve Yöntem Sorunu Üzerine”, **Hece Dergisi (Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı)**, s.287.

¹⁶⁶ AKTULUM, Kubilay; **Parçalılık/Metinlerarasılık**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004, s. 290.

¹⁶⁷ ÜNAL, Hayriye ; “Postmodern Stratejiler ve Yöntem Sorunu Üzerine”, **Hece Dergisi (Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı)**, s.287.

¹⁶⁸ YAMANER, Güzin; **Postmodernizm ve Sanat**, s.31-32.

taklidinin yapıldığını ifade eder. Yine bir başka ifadeyle “soylu bir metni sıradan bir olaya indirgeme”¹⁶⁹ işidir parodi.

“Bir edebî eserin biçimini konusundan koparıp o konunun yerine başka ve aykırı bir konu yerleştirerek gülünç bir uyumsuzluğu ortaya çıkarmak, böylece alaya alan bir taklit etkisi uyandırmak”¹⁷⁰ demek olan parodi metnin temelinde, konu / içerik bağlamında yapılan bir değişikliktir.¹⁷¹ “Önceki metinden sonraki metni yaratmak, kısacası, bir metni yeni bir metin yaratmak için örneklemek”¹⁷² şeklinde de ifade edilir parodi.

¹⁶⁹ a. g. e. , s. 287.

¹⁷⁰ AYTAÇ, Gürsel; **Genel Edebiyat Bilimi**, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1999, s.237.

¹⁷¹ IŞIKSALAN, Nilay, Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap / Orhan Pamuk, **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı / No:2, s.431.

¹⁷² SAZYEK, Hakan. ; “Türk Romanında Postmodern Yöntemler ve Yönelişler”, **Hece Dergisi (Türk Romanı Özel Sayısı)**, s. 503.

1.9.2. PASTİŞ / ÖYKÜNME

İtalyanca pasticcio sözcüğü “çeşitli parçaların bir karışımı, bir karmaşa, bir karışım, intizamsızlık”¹⁷³ anlamlarına gelir. Barry Lewis’a göre “bireysel bir yazarı pastişlemek, harflerden değil daha çok bir üslubun bileşenlerinden bir anagram yaratmaya benzer. Bu yüzden pastiş bir tür permütasyon, bir türsel ve gramatik tikler karışımıdır.”¹⁷⁴

Postmodern toplum tüketim kültürüdür, her şey henüz var olmadan tüketilir. Böyle bir zamanda sürekli yeni icatlar, yenilikler ortaya konmak zorundadır. “Postmodern dünyada yaşanan baş döndürücü hızla kaydedilen bu değişimler, sürekli daha yeninin ve ilginçin üretilmesi zorunluluğu, bu dünyada tüm üslupların bulunduğu, eşsiz sanılanların bile çoktan düşünüldüğü ve artık üslup açısından yeniliğin yaratılmasının olanaksız olduğu görüşleri öne sürülür. Bu koşullar altında da ancak şimdiye dek var olan üslupları taklit etmek mümkün olacaktır. İşte pastiş bu noktada ortaya çıkmakta ve alıntılarla, yinelemeler, parçaları bir araya getirmelerle postmodern içinde yer almaktadır.”¹⁷⁵

Daha önce de ifade edildiği gibi postmodernistler modern sanatın özgünlük ve seçkinlik anlayışına karşı çıkarlar. Gencay Şaylan *Postmodernizm* adlı eserinde modernist sanat ve estetik anlayışında özgünlüğün yaratıcılığın ölçüsü olduğunu ve taklidin yadsındığını, postmodern sanatçıların ise taklide (kitsch) kesinlikle karşı olmadıklarını ifade eder.¹⁷⁶ Fredrich Jameson postmodernizmin en önemli unsurlarından biri olarak niteler pastiş. Jameson pastişin gerekçesini şu şekilde açıklar: “Büyük modernizm kişisel ve özel biçimin icadına dayandırılmış, modern estetik, otantik benlik kavramının yanında, kendine özgü dünya görüşüne sahip, kendi hata yapmaz biçimini işletecek olan özel bir kimlik kavramına bağlı kılınmıştır. Post yapısalcılara göre, kendine özgü birey kavramı ve bireyciliğin kuramsal tabanı bütünüyle ideolojiktir. Burjuva bireyi yalnızca geçmişe ilişkin değil aynı zamanda bir söylencedir ve asla gerçekten var olmamıştır, yalnızca bir

¹⁷³ LEWIS, Barry, Postmodernizm ve Roman, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, s.147.

¹⁷⁴ a.g.e., s.147.

¹⁷⁵ YAMANER, Güzin; *Postmodernizm ve Sanat*, s.33.

¹⁷⁶ ŞAYLAN, Gencay, *Postmodernizm*, s.126.

*gizemselleştirmedir. Dolayısıyla biçimsel yeniliğin artık olanaklı olmadığı bir dünyada bize kalan tek şey pastıştır.”*¹⁷⁷ Güzin Yamaner bu gerekçeyi belirttiikten sonra pastışı “ölü biçemlere öykünmedir ve nostalji filmlerinde çok sık örneği görülür”¹⁷⁸ şeklinde tanımlar.

Hayriye Ünal postmodern yöntemler ve stratejiler ile ilgili yazmış olduğu makalesinde pastiş için “*parodiden farklı olarak eleştirel bir amaç taşımayabilir. Yazar referans yazarın üslubunu benimseyerek metni kendi metnine uyarlar. Sadece üslup değil izlek veya içerik de uyarlanabilir. Taklit ve öykünme ilişkinin özüdür*”¹⁷⁹ şeklinde açıklamada bulunur. Bu şekilde bir karışım ortaya tam da postmodern düşünceye uygun bir melezlik sağlar. Bütün üslupların karışımından meydana gelmiş yeni bir üslup. Barth’ın cesedin, kesilmiş kollarını, bacaklarını ve parmaklarını yeni permütasyonlarla bir araya getirerek yeni bir beden / tür meydana getirmesi gibidir pastiş. Bu farklı bedenlerden parçaları bir araya getirip yeni bir üslup, tür, sanat eseri meydana getirme işi postmodern romanda “*başka sanatçıların yapıtlarının tamamından ya da sadece bir kısmından sözcük grupları, örüntüler, imgeler, epizodlar... almak yoluyla gerçekleşir. Pastişte, iyi bilinen öğeler, duyarlı ve etkileyici bir biçim yaratmak amacıyla kullanılır ve bu sıkça kullanılan öğeleri yineleme ve yapay bir birleşime gitme yoluyla daha canlı bir etki bırakmaya çalışır.*”¹⁸⁰ Bu iyi bilinen öğelerin postmodern metinlerde taklit edilmesi sadece biçimsel değil aynı zamanda içerik boyutunu da kapsadığı Kubilay Aktulum tarafından da vurgulanır. “*Öykünme, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit ederek gerçekleşir. Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır.*”¹⁸¹ Bununla birlikte Aktulum pastiş ve parodinin ayırıcı özelliğini ifade ederken pastişte taklidin, bir biçimin örtük yolla alıntılanması, parodide ise bir metnin dönüşümü biçiminde olduğunun altını çizer¹⁸². Yine Jameson da pastiş ve

¹⁷⁷ YAMANER, Güzin; **Postmodernizm ve Sanat**, s.32.

¹⁷⁸ a.g.e., s.32.

¹⁷⁹ ÜNAL, Hayriye ; “Postmodern Stratejiler ve Yöntem Sorunu Üzerine”, **Hece Dergisi (Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı)**, s.293.

¹⁸⁰ YAMANER, Güzin; **Postmodernizm ve Sanat**, s.33.

¹⁸¹ AKTULUM, Kubilay; **Metinlerarası İlişkiler**, s. 133.

¹⁸² a.g.e., s. 295.

parodi arasındaki benzerlik ve farklılıklara dikkat çeker. “*Pastiche de parodi gibi kendine özgü ya da benzersiz nev-i şahsına münhasır bir üslup, linguistik bir mask, ölü bir dilde yapılan bir konuşmadır. Ancak pastiche’de parodinin gizli amaçları yoktur, alaycı güdülerini kopartılmıştır. Gülme duygusundan ve geçici bir süre için kullandığımız anormal dilin altında sağlıklı bir dilbilimsel normalliğin hâlâ var olduğu konusunda herhangi bir kanıdan yoksun, nötr bir uygulamadır. Bu nedenle pastiche, boş bir parodi, kör bir heykeldir.*”¹⁸³ Postmodern bir teknik olarak türlerin karıştırılması olarak nazarı dikkate almak gerekir pastiş.

¹⁸³ JAMESON, Frederich, **Postmodernizm**, (Çev: Nuri Plümer), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s.46.

1.9.3. İRONİ / ALAYCI DÖNÜŞTÜRÜM

Postmodern sanatçıya göre sanat eserinde üslup, biçim ya da yazı alanındaki gelenek pek ciddiye alınmaz. Bilinçli bir şekilde yapılan bu üslupsuzluk, ciddiyetsizlik içerik konusunda da kendisini gösterir. Postmodern yazar modernin her durumuna eleştiriyle bakar, onu köşeye sıkıştırmak için çabalar. Modern düşüncenin cevap veremeyeceği sorular sorar ya da tartışmayı oyun düzleminde yapar ki karşılık veremesin modernist. İronide böyle bir durum söz konusudur. İki anlamı birden içinde barındırır ironi. Beğeni ve eleştiri. İronik bir dille kurulan bir cümlede yazarın hangi anlamı kastettiği tam olarak yazarın bilebileceği bir şeydir. Böyle olunca muhatap kendisini savunamaz duruma gelir. Sadece garipser ya da tuhaf tuhaf yazarın veya kişinin tam olarak ne demek istediğini düşünür ironinin muhatabı. *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*'nde ironi ile ilgili şunlar yazılıdır: “Hepimiz ironiyi, kastedilen anlamın kullanılan sözcüklerle ifade edilen anlamın karşısı olduğu bir söz figürü olarak biliriz. İstihza ve alay biçiminde ironi, bir husumet derecesini ifade edebilir... İroni, şeyleri (kendimiz de dahil) aşırı ciddiye almamaya ya da en azından şeyleri itibari değerleriyle ele almamaya yönelik bir taleple daima ilişkilidir.”¹⁸⁴ Hayriye Ünal kavramın bilenen anlamıyla postmodern düşüncenin kastettiği en azından bir yöntem / tarz olarak kullandığı anlamı arasındaki farka dikkat çeker ve postmodernin kullandığı anlamıyla artık “ironinin kurbanın bitimsiz edebiyat eserleri sergeni”¹⁸⁵ olduğunu söyler. Yani sanat eserinin kendisi ironinin muhatabı haline gelir. “İronik hiyerarşinin alt basamağında duran edebiyatın kendisidir. Bir diğer ifadeyle ironi de farkındalığın yöneldiği yere yönelir. Bir yazma tekniği olarak ironi yaratan anlatım metnin içindeki işleviyle kurguya dair bir unsurdur. Bir diğer deyişle ironi, kurgusal bir unsur olarak belirir; ancak teknik olarak ele alınamayacak kadar kurgunun niyetine sızmıştır.”¹⁸⁶ Hayriye Ünal metinlerarasılık düzleminde kullanılan diğer tekniklerin de bir bakıma ironi yarattığını ifade eder. Hatta pastiş, parodi gibi tekniklerin başarısının dahi ironi

¹⁸⁴ SIM, Stuart, *Postmodern Düşüncenin eleştirel Sözlüğü*, s.299.

¹⁸⁵ ÜNAL, Hayriye. ; “Postmodern Stratejiler ve Yöntem Sorunu Üzerine”, *Hece Dergisi (Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı)*, s.294.

¹⁸⁶ a.g.e., s.294.

yaratabilmesiyle ölçüldüğünü belirtir. Ona göre “*metne ve diğer edebi bütünselliklere bir saldırı ve parçalama etkisi ironiktir. Bunu sağlayan tekniklerse metinlerarası başlığı altında incelenmelidir.*”¹⁸⁷ İroni için kavramsal anlamda farklılığa dikkat çeken diğer bir kişi de İsmet Emre’dir. O da normal kullanımdaki ironi kavramıyla postmodernin kastettiği ironi arasındaki farkı açıklar. “*Eğer ironi, moderne yönelik bir yıpratmayı ya da aksaklığı göstermeyi içeriyorsa postmodern bir özelliktir, yoksa, sorun hâline getirilen durumu alaya almak anlamına gelmiyorsa bir mizahtan pek de farklı olmayan eleştiri türlerinden biri olmaktan kurtulamaz.*”¹⁸⁸ İsmet Emre böylelikle ironiyi, modernin veya moderne ait olanın bilinçli bir şekilde yıpratması erekselliğiyle birlikte anlamlandırır.

Kubilay Aktulum “*bir yapıtın konusunu ve/ya içeriğini değiştirerek daha çok, ciddi bir yapıttan gülünç, eğlendirici yapıt türetmek*”¹⁸⁹ olarak tanımlar ironiyi. Barry Lewis Hutcheon’dan yaptığı alıntıyla “*postmodern yazımın en iyi, öz bilinçli biçimde tarihi bozan tarihyazımsal üstkurgu eserlerle temsil edildiğini*”¹⁹⁰ ifade eder. Yine Lewis; Brian McHale’in bir incelemesinden alıntı yaparak, postmodern metinde bu tarihyazımsal üstkurgunun apokrrifal tarih, anakronizm ya da tarih ve fantezi karışımı gibi araçlarla yapılabileceğini veya yapıldığını söyler. “*Apokrrifal tarih, ünlü olayların uydurma açıklamalarını içerir. Anakronizm, apaçık ayrıntı ya da ortam tutarsızlıkları sergileyerek, zamansal düzeni bozar.*”¹⁹¹ Postmodern yazar tarihin tozlu sayfalarından aldığı ya da daha önce sanatsal bir metinde yaşamış kahramanı, kişiyi kendi metninde misafir edebilir. Yazar, çağırdığı çok meşhur tarihi kişiye ya da saygı duyulan bir roman kahramanına dansöz elbisesi giydirebilirken, sıradan, basit, fakir bir insanı geçmişten çağırarak saygın bir konuma da getirebilir. Ya da postmodern yazar tarihte olmuş önemsiz bir olayı veya daha önce bir metinde bahsi geçen herhangi basit bir olayı en ince ayrıntısına kadar anlatarak ona haddinden fazla önem vermek kaydıyla okuyucu tarafından garip karşılanacak bir durum ortaya koyabilir.

¹⁸⁷ a.g.e., s.294.

¹⁸⁸ EMRE, İsmet; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 158.

¹⁸⁹ AKTULUM, **Metinlerarası İlişkiler**, s. 126.

¹⁹⁰ LEWIS, Barry, **Postmodernizm ve Roman**, (SIM, Stuart; Postmoder Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü, Ebaıl Yayınları, Ankara, 2006, s.146)

¹⁹¹ a.g.e., s.146-147)

II. BÖLÜM

2. ROMAN TAHLİLLERİ

2.1. OLAY ÖRGÜSÜ

2.1.1. Sonsuzluğa Nokta

Sonsuzluğa nokta romanında belli bir olay örgüsünün olduğundan söz etmek çok zordur. Anlatıcı / kahraman Bedran'ın hatırladıkları ve hayalleriyle harmanlanmış yaşantılardan söz edilebilir ancak. Bu yaşantılar da belli bir hiyerarşi ya da kronoloji göz önüne alınarak değil de kopuk kopuk ve farklı zaman kesitlerine denk gelecek karışık bir düzen içinde verilir. Roman yazar tarafından sayılarla belirlenmiş on dört bölüm olarak düzenlenmiştir. Bu bölümler romandaki olay örgüsünü birbirine bağlayan neden sonuç ilişkisini ortadan kaldırarak bölümler arasında bağlantısızlık yaratır. Romana omurga olabilecek bir olay örgüsünden ziyade parça parça olaycıklardan bahsedilebilir. Bu olaylar arasındaki bağı yazar okuyucuya bırakmış, kendisi olaylar ve durumlar arasında somut bağlantılar kurmamıştır.

Roman Bedran'ın köyden şehre gelişinin anlatıldığı bir otobüs yolculuğuyla başlar. Babasının gölgesinde yaşamaktan bıkarak kente gitmeye karar veren Bedran, yolculuk esnasında otobüsün dikiz aynasından geride kalan kırmızı kiremitli evleri, iğde kokulu bahçeleri, bahçelerden sarkan sessizlikleri ve bu sessizliklerin içinde yüzen, çiçek saksılarıyla dolu, tekdüze pencereleriyle yavaş yavaş geride kalan kasabayı, kimi zaman da yüzleri dikiz aynasının sarsıntısıyla bozulup dağılan çocukları görür. Bu her biri ayrı zamanlarda yaşıyor gibi görünen çocukların anılarını, Mehmet Ali'nin omuzlarında içinde bulunduğu zamana taşıyor gibidir Bedran. Bütün Bedran'ları geride bırakıp uzaklaşmaya devam eder otobüs karanlık ve ıssızlığın hakim olduğu bozkırda.

İkinci bölümde Bedran'ın trafik kazası sonucunda yatağa bağlı kaldığı anlatılır. Turanın kucağında getirilip de yatağa bırakıldığı yerden etrafında olan eşyaları, çevreyi, dünyayı yeni bir bakışla, yeni bir anlayışla, çaresizliğin can sıkıcı havasıyla solur Bedran. Odanın içindeki eşyaların dünyasından evliliklerinin ilk

yıllarına gider ve o zamanlarda karısının eşya tutkusunun olmadığını hatırlar. Karısıyla birlikte evliliklerinin ilk zamanlarında sıklıkla kitap aldıklarını, okuduklarını, karısına akşamları şiirler okuduğunu anımsar Bedran. Bedran evliliğinin ilk yıllarından biraz daha geriye giderek karısıyla düğün hazırlıklarından söz eder. Evlerine fazla bir eşya almadıklarını, bunun da eve ziyarete gelenler tarafından yadırgandığından bahseder. Yıllar geçtikçe artan eşya sayısı ile birlikte baş gösteren huzursuzluklardan ve yaptıkları ilk kavgadan sahneler gelir hatırına. Bedran bu kavgadan sonra artık eşinin eşya almasına ses çıkarmaz ve karısı da bir karınca gayretiyle eve taşıyıp salonu ve odaları daraltmayı sürdürür. Sonra Bedran eşinin evinde ancak evli değilken toplandıkları bir gün eşinin ablası, Günay, eşinin arkadaşı Figen, eşi ve kendisinin de olduğu yaşadıkları bir olayı anlatır. Bedran değişik zamanlarda yaşamış olduklarını sırasız, düzensiz bir şekilde hatırlar ve anlatır bu bölümde.

Üçüncü bölümde, birinci bölümde yola çıkan otobüs akşam saatlerinde şehre girmiştir. Bedran, terminalin önündeki taksi durağında beklerken hatıralarının kapısını aralar. Çocukluğunu hatırlar, çocukluğunda katılmak zorunda olduğu milli bayramlara itile kakıla götürülmesini anlatır. Çocukluğunun dehlizlerinde dolaşır. Tekrar yaşadığı zamana uyanır ve taksiye biner. Taksi şoförünü babasına benzetir ve babasıyla ilgili hatıraları canlanır gözünde. Babasının kamyon şoförü olduğunu, sıklıkla yola gittiğini ve sonra minibüs sahibi olduklarını, kendisinin de babasına yardımcı olduğunu anlatır. Taksi şoförünün nereye gitmek istediğini söylemeyecek misin daha sorusuyla kendisine gelir, adresi taksiciye verir ve şehrin derinliklerine, karanlığına doğru hareket ederler.

Dördüncü bölümde Bedran, trafik kazasından sonraki bir zamanda karısıyla yaşamış olduğu durumları hatırlar ve dile getirir. Kendisini bekleyen belirsizliği, geçmişten koparıp getirdiği anılarla birlikte hayal eder. Bazen eşinin ablası gelir bu hayale katılır, bazen Rasim, bazen Figen, Meftune, Ayhan, Ergül, Güler belirir perdenin arkasından. Hepsi bir hayalin zaman aralığında kendisini gösterir ve rolünü tamamlamış oyuncu gibi terk eder sahneyi. Bu bölüm Bedran'ın, karısının kendisini terk edeceği şüphesiyle sona erer.

Beşinci bölümde Bedran'ın bindiği taksi, Turan Küçükbaşlan ve arkadaşlarının kaldığı apartmanın önünde durur. Bedran Bu bodrum katında kalan üniversite öğrencilerinin sıkıntılarını, düşüncelerini, yaşamlarını onlarla birlikte yaşar. Bedran bu bölümde iş arar ancak bulamaz, görüşmelerden olumsuz cevaplar alınca ümitleri kırılmaya başlar. Yine böyle bir iş görüşmesinden sonra aldığı olumsuz cevabın ruh haliyle köyüne döner. Orada geçmişin, babasının, dayısının gölgesini, nefesini tekrar üzerinde hisseder. Bir hafta sonra yine kente, Turan, İsvan ve kıvrıcık saçlının kaldığı eve gelir.

Altıncı bölümde uzun süredir ortalarda olmayan Turan'ın ziyareti anlatılır. Bu gün Bedran ve Gülderim'in evlilik yıldönümleridir. Bu kısa bölümden sonra gelen yedinci bölüm, Bedran'ın kıvrıcık saçlıyla birlikte evden çıkmaları ve bir işyerine gitmeleriyle başlar. Bedran bu atölyede Meftune ile tanışır. Bedran bir işe girmenin heyecanı ile çevresine uyum sağlamaya çalışır. Gördüğü sanayi çarşısının çağrıştırdığı çocukluk yıllarını hatırlar. Babasının minibüsü, kamyonu ve kanarya renkli bir arabasının olduğunu anlatır. Bu hayal ikliminden tekrar arkadaşlarıyla birlikte kaldığı bodrum kata döner. Kıvrıcık saçlıdan İsvan'ın öldürüldüğünü öğrenir. Aceleyle kendilerini sokağa atarlar ve İsvan'ın cesedini Asuman, Gülderim ve kıvrıcık saçlıyla beraber İsvan'ın köyüne götürürler.

Sekizinci bölümde Bedran evde yalnızdır. Uyandığında karısı evde yoktur. Kafasında kurduğu düşler ve hayaller arasında Turan'ın silahını alır ve karısını bekler. Dokuzuncu bölümde Bedran'ın hatıraları; İsvan'ı köyde badem ağaçlarıyla dolu mezarlığa gömdükten sonra kente bodrum kata dönmesi ve işten atılması ve Meftune'nin ona yeni bir iş bulması, bu yeni iş yerinde Meftune ile sık sık bir araya gelmeleri, daha sonra da Bedran'ın Ayla ile tanışması üzerine yoğunlaşır.

Onuncu bölümde sadece Bedran'ın elinde silahla karısını beklediği verilmiştir. On birinci bölümde Meftune nişanlanacağını söyler Bedran'a. Bedran Meftune'nin hayatında bıraktığı boşluğu Ayla ile doldurmaya çalışır ve onunla yakınlaşır. Bedran'ın çalıştığı prefabrik büro belediye tarafından yıkılır ve Bedran Gülderim ve ablası Asuman'ın kaldığı bodrum kata taşınır. On ikinci bölümde Bedran hâlâ karısını elinde silahla bekliyordur.

On üçüncü bölümün zamanı Bedran ve Gülderim'in evliliklerinin ikinci yılıdır. Bedran babasının mesleğini yapmaya başlar. Artık o da sevmediği babası gibi bir şofördür. On dördüncü yani son bölümde Bedran karısını öldürmek için bekliyordur hâlâ. Roman Bedran'ın artık kimi vuracağını bildiğini söylemesi ile sona erer.

Romanın geneline bakıldığında bir olay örgüsünün olmadığı, anlatılanların Bedran'ın zihninde canlandığı görüntüler ve yaşantılardan ibaret olduğu görülecektir. Anlatıcı kahraman anlatmaya kazadan sonra başlamıştır. Gülderim'i elinde silahla beklediği birkaç gün dışında tamamı geçmişte olan olayların ve durumların Bedran tarafından hatırlanmasıdır. Bu hatıralar gelişigüzel bir şekilde herhangi bir neden sonuç bağı gözetme zorunluluğu hissedilmeden karışık bir şekilde sunulmuştur. Bu bakımdan roman, postmodern romanın olay örgüsündeki anlayışıyla uyumaktadır. Parça parça, kopuk kopuk anlatımları, bir araya getirilmesi zor olan olay kırıntılarını gelişigüzel bir düzensizlik içinde sunma taraftarı olan postmodernist yazar burada, bu romanda kendisini ifade etme imkanı bulmuştur denilebilir.

2.1.2. Gölgesizler

Roman bir berber dükkanında başlar. İçerde berber, çırak, keçi sakallı, zindan karası tespihi olan bir adam ve dükkana sonradan gelen berberin “*Hoş geldin beyim.*”¹⁹² dediği bir başka müşteri vardır. Sonradan bu müşterinin bir roman yazdığı öğrenilir. Koltuktaki müşterinin tıraşı bitmiştir. “*Ruhum sıkılıyor... Gene de geçmedi bak...*”¹⁹³ diyerek berber dükkanından çıkar. Zindan karası tespihi olan adam hareketlense de keçi sakallı adamı oturtur koltuğa berber. “*Yeni bir oyun başlıyor.*”¹⁹⁴ diye geçirir içinden roman yazarı olan adam. Sonra yine aynı roman yazarı olan kişi “*oyun kanlı olacak anlaşılan*”¹⁹⁵ der kendi kendine. Berber neden konuşmadığını sorar en son gelen müşteriye. Ne anlatacağını soran roman yazarı olan adama “*Ne anlatırsan anlat... yeter ki anlat.*”¹⁹⁶ der berber. Bu noktadan sonra anlatılanlar yazarın kurguladığı hayal ürünü bir şey midir, yoksa berberden köy meydanına, köy meydanından muhtarlık odasına ve oradan tek tek evlere yayılarak genişleyen gerçekliğin seyircisi midir roman yazarı olan adam, bu belirsizdir. Bu belirsizlik son bölümde biraz daha belirginleşse de netleşmez. Kırk yedinci bölümde “*Apartmanın önüne geldiğimde, başımı kaldırıp üçüncü kattaki odanın penceresine baktım; her zamanki gibi bir kanadı açıktı. İşte bu iyi, dedim merdivenleri yorgun adımlarla tırmanırken kendi kendime, karşıma çıkan onca engele karşın hâlâ yazıyorum demek ki...*”¹⁹⁷ diye konuşur kendi kendine yazar ve merdivenleri çıkarken kendisini şeffaf, görünmez, hatta yokmuş gibi hisseder. Böylelikle yanından geçen insanlar onu fark etmeden kapının önüne gelir. Yine o görünmezliğin mutluluğuyla kapıdan içeri girer ve çalışma odasına geçer. Kendisine bir çay alır, oturur ve beklemeye başlar. Ancak neyi beklediğini bilmez ya da hatırlamaz. Kapı çalınır, oğlunu kapıda görünce şaşırır. Oğlunun şaşkınlıkla “*Aaaa yüzündeki sabunu yıkamamışsın.*”¹⁹⁸ demesi kendisini şaşırtır. “*Şunlar senin Perma-Sharp marka*

¹⁹² TOPTAŞ, Hasan Ali, **Gölgesizler**, s. 5.

¹⁹³ a.g.e., s. 5.

¹⁹⁴ a.g.e., s. 6.

¹⁹⁵ a.g.e., s. 6.

¹⁹⁶ a.g.e., s. 6.

¹⁹⁷ a.g.e., s. 231.

¹⁹⁸ a.g.e., s. 232.

jiletlerin”¹⁹⁹ der oğlu. Aldığı gazetede bir haberi aktarır çocuk. “Bir kızı ayı kaçırmış.”²⁰⁰

Gölgesizler adlı romanda üstkurmaca tekniği ile ilgili incelemede daha geniş bir şekilde ele alınacak bu gerçeğe hayal ürününün iç içe geçmiş görüntüsü olay örgüsünün parçalanmışlığını çoğaltan bir unsurdur. Yazar romanını yazmaya berber dükkanında iken mi başlamıştır, yazar yazdığı romanı berber dükkanında anlatmaya mı başlamıştır yoksa yazar oğlunun ve karısının da yanında olduğu son bölümdeki apartman katındaki çalışma odasında mı yazmıştır belirsizdir. Kuşkusuz bütün bu saydıklarımız asıl yazarın bir kurgusudur ve roman içinde bir roman şeklinde meydana gelir. Bir başka ifadeyle Hasan Ali Toptaş *Gölgesizler*’de bir roman yazarı yaratmıştır eşi ve çocuğuyla birlikte, bu roman yazarı da kendi romanında başka kahramanlar yaratmıştır. Aralarında Cingil Nuri’nin, muhtarın, bekçinin, güvercinin vs. olduğu hayal ürünü kahramanlardır bunlar.

Gölgesizler romanının bir olay örgüsü varsa bu da roman içindeki roman yazarının romanı yazması / anlatmasıdır. Ancak bunun dışında *Gölgesizler*’in omurgasını teşkil edecek herhangi bir olay örgüsünden bahsetmek çok güçtür. Roman yazarının köyde olup bitenlerin arasında etrafını gözlemlemesi, köy meydanında dolaşması, berber dükkanında olup bitenleri anlamaya çalışması sonra da yazdığı romanın dünyasından tekrar kaldığı apartmana gelmesi, ışığa bakıp hâlâ yazdığını düşünmesi ve bundan mutlu olması, roman yazarının kurduğu hayal dünyasının içine kendisini de bir roman kişisi olarak aldığını gösterir. Kendisi de yarattığı hayali kahramanlar gibi kendi romanında bir kahramandır. Bazen yazarın sahip olduğu geniş bakış açısıyla, bazen roman kahramanı olan berber dükkanındaki müşteri bakış açısıyla, hatta bazen başka başka kahramanların kısıtlı bakış açılarıyla köyde olup bitenler anlatılır.

Köyde olan olaylar sanki bir masal dünyasından fırlamış gibidir. Cingil Nuri’nin bir gün kaybolması, başta muhtar bütün köylünün onu araması, herkesin ümidi kestiği bir zamanda çıkıp gelmesi; berberin çırağının jilet almak için çıkıp gitmesi ve bir daha geri gelmemesi, Aynalı Fatma’yla Asker Hamdi’in garip

¹⁹⁹ a.g.e., s. 232.

²⁰⁰ a.g.e., s.232.

hikayesi, Reşit'in kızının kaçırılması, bekçinin Cennet'in oğlunu suçlu sanarak muhtarlık odasında ona işkence etmesi, Cennet'in oğlunun aklını yitirmesi ya da kendi içinde yok olması, bütün aramalara rağmen Reşit'in kızı Güvercin'in bulunamaması ve bir gün Cennet'in oğlunun Güvercin'i bulup sırtında köy meydanına getirmesi, köylünün onun kaçırdığını düşünüp onu öldürmek istemesi, Cennet'in oğlunun elinde bir oyuncak gibi oynadığı yılan tarafından sıkılarak ölmesi, Rıza'nın oğlunun bir at tarafından kovalanıp, nal sesleri arasında bütün kemikleri kırılıp ölene kadar ayak altında çiğnenmesi, Reşit ve Rıza'nın atı öldürmek için köşe bucak, dağ taş demeden ellerinde tüfekle araması, at yerine bir ayıyı vurup köy meydanına getirmeleri, Güvercin'in doğurması... Bütün bunlar bir masal tadında ve merak unsuru etkili bir şekilde kullanılarak anlatılır. Ancak belirtildiği gibi bütün romanın iskeletini oluşturacak bir olay örgüsü bulunmaz *Gölgesizler*'de. Bu bahsedilen olayların arasında bir haberci, gözlemci gibidir roman yazarı.

Özetle kırk yedi bölümden oluşmuş *Gölgesizler* romanı, küçük bir köyde insanların kırk yedi parçaya bölünmüş yaşamlarıdır, hayali de olsa. Ancak kırılan büyük parçalar birleştirilebilirken un ufak olan parçaların eksikliği aynanın tam şeklini birleştirmeye imkan vermez. Bazı yerleri bantlarla bir araya getirilmiş yamalı, parçalı bir görüntü ortaya koyar. Bu durum da postmodernist metinlerin yamalı, bohçalı anlatımlarıyla eş değerdedir. Parçaları bir araya getirip ondan bir hikaye çıkarmak ya da ufalan cam parçalarının yerini doldurmak okuyucunun hayal dünyasını hareket geçirir. Böylece sunulmuş bir hikayeden ziyade, parçaları verilmiş bir puzzle'ın varlığından söz edilebilir. Bu yap bozu birleştirecek kişi de okuyucudur.

2.1.3. Bin Hüzünlü Haz

Alaaddin'in anlatıcı olduğu bu romanda aslında Alaaddin anlatılan bir roman kişisidir. Varlığı gerçek dünyadan koparılan parçaların bir araya getirilmesiyle meydana gelmiş, içinde her şeyden ve herkesten bir şeyler olan hayal ürünü bir insandır. Alaaddin'in de dediği gibi o, *"hayatın akıl almaz derecede oyuna dönüştüğü, hayallerin sınırı aşp aşp gerçeklere karıştığı, yerini göğünü ne idüğü belirsiz kıpırtılarla uzun kuyruklu, güzel güzel yalanların doldurduğu ve her şeyin kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öldürüldüğü, acayip ve soluk renkli bir dünya"*²⁰¹da yaşayan hayal mahsulü bir insandır. Her şeyin kelimelerle yaşatılıp, kelimelerle öldürüldüğü, soluk renkli dünya da olsa olsa bir yazarın hayal dünyasında ürettiği bir romandır. Birinci bölümün sonunda Alaaddin'in anlatıcı değil de anlatılan olduğu *"diye konuşmasını sürdürüyordu Alaaddin"*²⁰² cümlesiyle ortaya çıkar. Belki de anlatıcı bundan sonraki bölümlerde yazmak istediği hikayenin kahramanını kaybetmiştir de onu arayacaktır.

Romanda aranan kişinin, yazarın iç metinde yazmak istediği roman ya da hikayenin kahramanı olduğunu ve yazarın tekrar göremediği, aradığı, bulamadığı ve bu yüzden tekrar yazmaya başlayamadığının işaretlerini taşıyan cümlelere yer verilir. Alaaddin'in tekrar gelmesini bekleyen yazarın iç sesi yazmak için silahlarını kuşanmış olduğunu söyler. *"Beklerken, soluğumu biriktirmek, her türlü olabilirliğe karşı sesimi ayarlamak, ya da kelime dağarcığımı alt üst edip kelimelerimin en güzelleriyle en çirkinlerini, en yumuşaklarıyla en sertlerini, en ateşlileriyle en soğuklarını tek tek gözden geçirmek, birbirleriyle karşılaştırmak, tozlarını almak ve anlamlarının ağırlığını yeniden tartmak gibi birtakım hazırlıklar yapıyordum hatta; hiçbir işe yaramayacağını bildiğim halde kafamdaki tasarımlara dönüp bir daha bakıyor, bu tasarımların yanına bol bol değişebilirlik payları koyuyor ve gözlerimi yollara dikip sürekli Alaaddin'in geleceği ânın güzelliğini hayal ediyordum."*²⁰³ Görüldüğü gibi yazar aslında kahramanını kaybetmiştir ve onu arıyordur. Yazar kaybettiği Alaaddin'in yokluğu düşünmemek için terastan şehri izler, soluksuz

²⁰¹ Toptaş, Hasan Ali, **Bin Hüzünlü Haz**, s. 17.

²⁰² a.g.e., s. 17.

²⁰³ a.g.e., s. 19-20.

hayaller, düşünceler ve bunları omuzlayan cümleler kurar. Bunu da sırf laf olsun diye yapar. Yazdıklarını okuyan bir okuyucunun varlığıyla konuşur ve itirafta bulunur anlatıcı / yazar: “...böyle bir girişim, beni bir süre daha çocuklar gibi oyalayıp Alaaddin’in yokluğunu düşünmekten alıkoyarken, size de metnin içinde kaybolup gidebilmeniz için çeşitli kapılar aralamış olurdu.”²⁰⁴ Yazar bir üstanlatı şeklinde Alaaddin’in hikayesini yazarken / anlatırken okuyucu ile konuşur ve sayfalar durmaksızın anlattıklarının okuyucunun kafasını karıştırmak için olduğunu da itiraf etmiş olur. Anlatıcı teraslarda gördüğü insanları ve hayallerini bir tarafa bırakarak Alaaddin’i aramak için kendisini “uğuldayan binlerce kelimedenden artakalmış binlerce kelime tadındaki bir boşluk, bu boşluğa sığmayan bir sarhoşluk, bir tutku ve umut halinde palas pandıras dışarıya”²⁰⁵ atar. “Alaaddin’in ağzından dökülen kelimelerin anlamlarını takip edersem onu şehrin herhangi bir yerinde, elimle koymuş gibi kolayca bulabileceğimi düşünüyordum”²⁰⁶ diyerek kelimeleri ve hayalleri de sırtlayıp arayış yolculuğuna başlar.

Şehrin karanlık sokaklarında dolaşırken karşısına papyonlu bir garson çıkar ve Alaaddin’in MOTEL ROM denen bir yerde olduğunu söyler ve anlatıcı oraya gider, yaşlı bir kadınla karşılaşır. Kadın, anlatıcıya bu arayışın sonunda ancak arayış boyunca çekeceği zevkli bir ıstırapın damaklarında kalan tadını bulabileceğini söyler. Kadın, anlatıcının aradığı Alaaddin’in her şey olabileceğini söyler. “Bu Alaaddin, pekala hiç tadılmamış bir özlemin, kelimelere hiç dökülmemiş bir duygunun, henüz şekline göz değmemiş bir eşyanın ya da hayali bile kurulmamış bambaşka bir hayatın adı olabilir.”²⁰⁷ Yaşlı kadından bir şey öğrenemeyen anlatıcı sokaklarda gezmeye devam eder. Sokaktaki insanların alınlarında gördüğü hikayelerde arar Alaaddin’i, ancak onların hikayeleri arasında kaybolur. “Hikayeden çok hikaye görme arzusuna benzeyen, belli belirsiz, küçücük küçücük hikayelerdi(r) bunlar.”²⁰⁸ Bu hikayelerin arasından “Alaaddin’in hikayesini arayan cılız bir hikaye şeklinde”²⁰⁹ geçip giderken herkesin yüzünde Alaaddin’in yüzünden bir parça görmeye başlar. Sokakta yürürken MOTEL ROM’daki kadını görür bir ara ve onu takip eder. Kadını

²⁰⁴ a.g.e., s. 28.

²⁰⁵ a.g.e., s. 32-33.

²⁰⁶ a.g.e., s. 33.

²⁰⁷ a.g.e., s. 47.

²⁰⁸ a.g.e., s. 50.

²⁰⁹ a.g.e., s. 52.

kaybeder anlatıcı ve sonra Alaaddin'i şehirde bulamayacağını düşünür. Bu sırada bir kale görür ve aklından geçen şeyi bulmuş gibi, hızlı hızlı yürümeye başlar.

Asip dağının tepesinde bulunan kaleye doğru yol alırken anlatıcı, kale ve dağ birden kayboluverir. Bir türbenin yanında bulur kendisini. Sonrasında ise zamanın kuşlara döndüğü, toprağa, dağlara, nehirlerle, göllere dönüştüğünü görür. Şehrin görüntüsüyle, sesiyle karışmış, iç içe geçmiş bir ormana girer anlatıcı. Bu orman anlatıcıya göre aslında asıl ormanın bir kıyısıdır. “...nicedir genişlik genişlik dediğim şeyin aslında bir sonsuzluğun başlangıcı, bir sırlar aleminin eşiği, ya da sonu gelmeyecek bir serüvenin ilk basamağı olduğunu düşünüp, kendi kendime, demek ki ben şimdiye dek hâlâ ormanın kıyısında mıyım”²¹⁰ diye düşünür ve asıl ormana girer.

Bu orman anlatıcının zihin dünyasıdır aslında. Anlatıcının zihninde Alaaddin'i bulmak için, ona ait ip uçlarına ulaşmak için yaptığı bu yolculukta, daha önce okuduğu kitaplardaki hikayeler, bu hikayelerin kahramanları, masallar, masal dünyasının olağanüstülükleri vardır. Ağaçları, dağları, tepeleri kitaplardan, hikayelerden, kahramanlardan olan bir okuma ormanıdır burası. “Ormandan ancak ormanın içindeyken, dışını hayal ederek”²¹¹ çıkabileceğini düşünür. Uçsuz bucaksız bir bozkırın mahşeri kalabalıkları arasındadır anlatıcı artık. Çevresinde akıp giden zamana ve ona ayak uydurmaya çalışan zamanlara tanıklık eder. Bir şehri tarihiyle, insanlarıyla ve sırtlarındaki hikayeleriyle birlikte düşünür ve anlatır. Sonra Alaaddin'in hikayesi, tahtı ele geçiren kardeşi tarafından boynunun vurdurulup vurdurulmayacağını düşünen bedbaht bir şehzade olarak dolaşır dillerde. Alaaddin saraydan kaçarak sürekli saklanır. Bazen bir un değirmeninde çalıştığı rivayet edilir, bazen küçük bir bakırcı dükkanında çıraklık ettiği anlatılır. “Bu hikayelerin her ikisi de sağda solda anlatılan daha başka hikayelerce yalanlanır.”²¹² “Tatar kızının, o ıssız bir yayla serinliği gibi ışıldayıp duran boynu karanlık bir el tarafından karanlıkta, hunharca koparılıverir.”²¹³ “Kendi varlığından yayılan müziğin sonsuzluğuna kapılmış bir masal yılanı gibi sürekli kıvranıp duran Alaaddin'in

²¹⁰ a.g.e., s. 78.

²¹¹ a.g.e., s. 94.

²¹² a.g.e., s. 114.

²¹³ a.g.e., s. 116.

hikayesi bir yandan yavaş yavaş derinleşen bir gizin gölgesine çekilirken, bir yandan da olabilirliklerin kum gibi kaynadığı, gri bir noktaya gelir.”²¹⁴

Alaaddin, Tatar kızının katilidir ve anlatıcının sesinden onun gizlenmeye çalışması anlatılır. Anlatıcı olasılıklar zinciri halinde Alaaddin’in saklandığı veya saklanabileceği yerleri hayal eder. Anlatıcının Alaaddin’i arayışı Asip dağının yanında gördüğü türbede son bulur. Çünkü artık anlatıcı hikayesinin kahramanına kavuşmuş olur. *Bin Hüzünlü Haz* böylece bir yazarın yazmaya başladığı hikayenin kaybolan kahramanını arayan bir anlatıcının hikayesine dönüşerek iç içe iki metin haline gelir.

²¹⁴ a.g.e., s. 118.

2.1.4. Kayıp Hayaller Kitabı

Kayıp Hayaller Kitabı, olay örgüsü bakımından postmodernist unsurları yoğunlukla barındırır içinde. Roman Hasan ile Hamdi'nin Sinemacı Şerif'in sinema salonunda bir filmi kaçak izlemesinin anlatımıyla başlar. İki çocuk da filmin başını ve sonunu izleyemez. Okuyucu açısından ise romanın hemen başında sayfalarca süren bir film sahnesi romanda nereye yerleştirileceği açısından sorun yaratır. Ancak romanın ilerleyen bölümlerinde belirsizliğe bırakılmış bazı hikayelerin sonları bu film sahnesinde bulur cevaplarını. Yani hemen romanın başında dışarıdan bir metnin / filmin romana yerleştirilmesi hem olay örgüsü bakımından bir ayrıışıklık yaratmıştır hem de hikayenin ilerleyen bölümlerinde anahtar rolü taşımıştır. Romanın omurgası niteliğinde bir olay örgüsünün varlığından söz etmek güçtür. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda Hasan Ali Toptaş “vakayı öldürmez, ancak roman estetiğinin belirleyici öğesi olmaktan çıkarır.”²¹⁵ Romanda bir olay örgüsünden ziyade farklı farklı hikayelerin varlığından söz edilebilir. Şunu da belirtmek de fayda var elbette. Her ne kadar farklı farklı hikayeler anlatılmış olsa da sonuçta bütün hikayeler bir yerde kesişir. O kesişme noktasında Kevser vardır. Herkesin bir şekilde Kevser ile bağı vardır romanda. Hamdi'nin dedesi sevmiş fakat arkadaşına kaptırmıştır onu, Hasan'ın dedesi Ali bir türlü evlenememiştir babaların inadı yüzünden, Hidayet Kevser'i kaçırmıştır, Hasan Kevser'deki gizemi anlamaya çalışır, Elif'in kaderi Kevser'e benzemeye başlar... Romanın küçük dereler şeklinde akan hikayeleri sanki Kevser ırmağına dökülür ve orada çoğaldıkça çoğalır.

“*Kayıp Hayaller Kitabı*'nda bireylerin yaşamı geniş zamanda genişledikçe genişler, ancak ilerlemez. Sürekli aynı olay örgüsünün çevresinde döner durur sanki.”²¹⁶ Hatta bazen aynı olayın farklı anlatı gözüyle tekrarıyla karşılaşır okuyucu. Örneğin birinci bölümde Hasan'ın bakış açısıyla anlatılanlar, aynı zaman ve mekanda bu sefer dedenin gözüyle anlatılır. Kevser'in sevdiği insana kavuşamaması, sevmediği ve istemediği bir insan tarafından kaçırılıp alıkonulması hikayesinin

²¹⁵ EMEKSİZ, Zeynep Erk; Romanda Varoluşun Romanı: Kayıp Hayaller Kitabı, (VARLIK, Mesut; **Efindime Söyleyeyim**; İletişim, İstanbul, 2010, s.314).

²¹⁶ a.g.m., s.310.

genişleyerek birçok insanı içine çekmesi ve onların hikayelerini de etkilemesidir anlatılan. Romandaki hikayeler kısaca şöyledir.

1. Romanın başındaki film sahnesinde çocuğun ölümü ve kadının evi yakması, adamın başının ezilerek öldürülmesi
2. Kevser'in Ali'ye olan sevdası ve Hidayet tarafından kaçırılması
3. Kevser'in aklını yitirmesi ve köye dönmesi
4. Elif'in yeni bir ev hayali kurması, Hicabi ile olan kavgaları, Hicabi'nin Hidayet'le kavgası
5. Elif'in kardeşi Celil'in eşi Nesime'nin Almanya'ya gitmesi, ondan haber alınması, Celil'in yaşadıkları ve Hüseyin'in atı parçalayıp evdeki eşyalarla yakması

Bununla birlikte “*son bölüme varıldığında romanın son sözcüğü, bütün hikayelerin hikayesi karşılar bizi. Annenin “Hamdi de kim?” sorusu romanın üstkurmacasıdır.*”²¹⁷ Üstkurmaca bölümünde tekrar değinilecek olan bu durum olay örgüsünün tekrardan bir araya getirilmesini, romanın sonuna kadar okuyucunun zihninde şekillenmeye başlayanların bir kurmaca olduğunu gösterir. Aslında baştan sona anlatılan bütün hikayeleri Hasan adında bir çaresizliğin kendi sinema salonunda kurguladığı görülür.

“*Kayıp hayaller kitabı, taşrada ancak anlatarak kendini keşfeden bir çocuğun defterinden, bütün romana yayılan şiirsel hikayeler ve roman sanatı üzerine bir denemenin romandır.*”²¹⁸ Roman olay örgüsünün dağınık ve sırasız anlatılışıyla, hikayelerin sonlarının okuyucu tarafından uçları birleştirilerek tamamlanması gerekliliğiyle, bütün olayların ve hikayelerin bir üstkurmaca bağlanması ile postmodernist özellikleri yansıtmaktadır.

²¹⁷ a.g.m., s.314.

²¹⁸ a.g.m., s.315.

2.1.5. Uykuların Doğusu

İnsan ruhunun uyku esnasında bedeni terk ettiği ve bedenden, zamandan, mekandan bağımsız hareket ettiği söylenir. Ruh bu sınırsız özgürlük içinde geçmiş-gelecek, yakın-uzak demeden istediği gibi dolaşır, hatta sevinir, üzülür, ağlar, güler... Bu yüzden bazen insanlar uykularından mutlu bazen de mutsuz uyanırlar. Ruh, rüyada yaşadıklarını gerçekmiş gibi kabul eder, ancak akıl onun bir kurgu ya da sahte bir gerçeklik olduğunu düşünür. *Uykuların Doğusu* da bir uyku anında görülmüş rüyaların parça parça hatırlanması / anlatılmasıdır belki de. Hasan Ali hem yazar hem de anlatıcı olduğu romanın sonunda, masaya oturup dayısının hikayesini yazmak istediğini söyler. Romanın son cümlesi olan “*sonra, dayımın hikayesini yazabilmek için kalktım, sendeleye sendeleye, ürkek*”²¹⁹ ifadesi ile bitmesi gerekirken, romanın ilk cümlesi olan “*bir gölge gibi, masaya doğru yeniden yürüdüm*”²²⁰ ifadesine bağlanır. Böylece bittiği yerde başlayan, başladığında zaten bitmiş olan bir roman olur *Uykuların Doğusu*. Böyle bir yapı zamanı da anlatımı da hikayeleri de doğrusal bir biçimden çıkarıp dairesel bir şekle sokar. Böylece romanın tekrar tekrar okunması ile ortaya çıkan bir döngü meydana gelir. Romanda anlatılan her şey yukarıda verilen iki eksik cümle arasında olup biter ve anlatılır.

Girişte belirtildiği gibi rüya hali ruha sonsuz ve sınırsız bir özgürlük verir. Romandaki anlatıcı da sanki bir rüya halindeymiş gibi davranır. Haydar’ın bakışları altında oturduğu masadan kıpırdamadan zihninin ve ruhunun dizginlerini çözer anlatıcı ve önündeki kağıda elindeki kalemle nakış nakış işler romanı. Haydar’a söylemediği hikayeler romanı meydana getiren hikayelerdir. Yani aslında roman yazılmaya başlamıştır hem de Haydar’ın bakışları ve soruları arasında oturduğu o masada. Ancak geçmiş denilen zamanda bir gölge gibi dolaşır anlatıcı Hasan Ali. Anlattığı hikayeler tıpkı insanın gördüğü rüyadaki gibi kesik kesik, parça parça ve birbirinden bağımsızmış gibi görünür. Önce radyo evindeki adamın hikayesi anlatılır. Yeni tayin olan adam, kendisine bir iş verilmediği için bunalım yaşamaktadır. Sürekli üstlerine kendisine bir iş verilmesi için dilekçeler, arzuhaller yazar ancak

²¹⁹ TOPTAŞ; Hasan Ali, *Uykuların Doğusu*, s. 259.

²²⁰ a.g.e., s. 5.

kimse ona kulak asmaz. Böylece radyo evinde kendisini kitaplara verir. Bir gün telefonla müdürü kendisinden bir anons yapmasını ister. Radyodaki adam da bütün varlığıyla bu görevi ciddiye alır ve oldukça abartır. Şehir sel altında kalmıştır ve insanların sokaklara çıkmaması gerekmektedir. Bunu çok abartılı bir şekilde hatta Darendeli Hilmi Efendi'nin *Âfât-ı Temmuz* adlı kitabından alıntılar yaparak üstlerinin ve insanların dikkatini çeker. Sonra Cebrail'nin şehre geliş hikayesi anlatılır. Cebrail şehre geldiğinde ilk karşılaştığı sel felaketi olur hatta selin içinde mahsur kalır. Badem bıyıklı bir adam tarafından kayığa bindirilir ve şehrin sokaklarında sürüklenip dururlar. Cebrail'in hikayesi içinde badem bıyıklı adamın hikayesi anlatılmaya başlar bu sefer. Badem bıyıklı adamın şeker dükkanını nasıl açtığı anlatılır. Sonra tekrar Cebrail'in hikayesine geçer anlatıcı. Cebrail'in evlenmesi, şeker dükkanını işletmesi, oğluyla birlikte ne olduğu belirsiz bir kuşu aramaları, sonra Cebrail'in kendisini eve kapatması, oğlunun işleri ele alması, bir kıza aşık olup onu istemesi, kızın babasının radyodaki adam olması, hatta Cebrail'in selin olduğu gün bindiği kayıktaki adam olması, anlatılır. Oradan Hasan Ali'nin dayısının hikayesi anlatılır. Hasan Ali ile sohbetleri, hikaye yazımı hakkındaki konuşmaları anlatılır. Dayısının serçe parmağı ile başlayan ve sadece gövdeden ibaret kalana dek devam eden nedeni bilinmeyen bir hastalık yüzünden yaşadıkları anlatılır. Bütün bu hikayeler, arasında zaman ya da kronoloji dikkate alınmadan sadece anlatılır. Romanın sonuna gelindiğinde Hasan Ali zaten yazıp bitirdiği hikayeyi yazmaya başlayacağını işaretini vererek sonlandırır ya da yukarıda da belirtildiği gibi kurduğu cümleyle okuyucuyu başa göndererek başlatır.

2.1.6. Hasan Ali Toptaş Romanlarının Olay Örgüsü Bakımından Ortak Yönleri

Hasan Ali Toptaş romanlarının olay örgülerinin postmodern bir nitelikte olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bütün bir romana omurga olabilecek bir olay örgüsünden bahsetmek çok zordur onun romanları için. Küçük olay parçacıklarının, öykülerinin bir araya gelmesinden oluşan, parçalı, kopuk anlatımların olduğu romanlardır bunlar. *Sonsuzluğa Nokta*'da Bedran'ın hatırladıkları ve hayalleriyle harmanlanmış yaşantılar küçük hikayeler şeklinde sunulur. Bu hikayeler belli bir düzende, çizgisel bir şekilde verilmez, kopuk kopuk anlatımlardır. *Gölgesizler* romanında yine bir ana olaydan bahsetmek çok zordur. Yazarın roman içinde roman yazması üstanlatısı olay örgüsünün anlaşılabilirliğini, açıklığını ortadan kaldırır. Karmaşık, romanın sayfalarına serpiştirilmiş, iç içe geçmiş hikayelerden meydana gelmiş görünür *Gölgesizler* romanı. Kırk yedi bölümden oluşan *Gölgesizler* romanında, köyde yaşanan masalımsı olaylar küçük hikaye parçaları şeklinde anlatılır. Burada herkes kendi hikayesinin baş kahramanıdır. *Bin Hüzünlü Haz* romanı ise Hasan Ali Toptaş'ın romanları arasında postmodern unsurların en bariz şekilde görüldüğü romanıdır. Olay örgüsüne dair bir fikir yürütmek oldukça zordur. Kahramanını arayan bir yazarın hikayesidir aslında roman. Alaaddin denen bir hayali kahramanın yazarın dünyasında meydana gelmesine sebep veren anlatı ormanlarında, kitaplar arasında gezinmesi ve burada görülenlerin anlatılmasıdır hikaye. Birbirinden bağımsız, karmaşık, anlaşılmaz, sırasız bir şekilde verilir hikayeler. Arayış kavramsal olarak nasıl ki bir plandan, yönden münezzehse, romandaki Alaaddin arayışı da plansız, gelişigüze'dir. Bu da anlatıdaki olaycıkların düzensiz olmasına, kopuk kopuk algılanmasına neden olur. *Kayıp Hayaller Kitabı* tıpkı *Bin Hüzünlü Haz* gibi olay örgüsünde postmodern niteliği oldukça yoğun bir şekilde yansıtır. Hasan adlı bir çocuğun hayal dünyasını yansıtan roman, köydeki hayatları, hikayeleri barındırır. Hasan ile dedesinin bakış açılarından verilen olaylar, kendisini ilk bakışta ele veren bir üslupta anlatılmamış, okuyucunun zihninin de romanı yorumlama, anlamlandırma işine karışmak zorunda kaldığı karmaşık bir yapıda aktarılmıştır. Kısaca *Kayıp Hayaller Kitabı*, olay örgüsünün dağınık ve sırasız oluşuyla, hikayelerin sonlarının

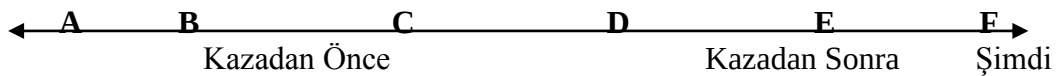
açık bırakılmasıyla, bütün olayların ve hikayelerin bir üstkurmacaya bağlanmasıyla postmodern bir yapıya sahiptir. *Uykuların Doğusu* romanı ise bittiği yerde başlayan başladığı yerde zaten bitmiş hissi veren bir üstkurmacanın ve ana bir olayın bulunmaması bakımlarından, metnin yorumlanmasında okuyucunun katkısının olması gerektiği bir romandır. Anlatıcının hikayeden hikayeye özgürce geçtiği, bazen bir hikayenin içinde başka bir hikayeyi anlattığı, küçük hikaye parçalarından meydana gelmiş bir yapıdadır roman. Okuyucunun bazı şeyleri bir yerlere yerleştirmeye başladığı bir sırada tekrar başa dönmek zorunda kalınmasıyla her şeyin tekrardan kurgulandığı ve anlam kazandığı bir romandır *Uykuların Doğusu*.

Belirtilmeye çalışıldığı gibi Hasan Ali Toptaş romanlarında geleneksel ya da modern romanlarda olduğu gibi bir olay örgüsünün romandaki birleştirici unsur olarak yer almasına itibar etmez. Romanlarını çeşitli insanların hikayelerinden meydana gelmiş anlatılar şeklinde yazar. *Binbir Gece Masalları*'nda, *Kelile ve Dimne*, *Tutiname*, *Mesnevi* gibi eserlerde görülen iç içe hikayeler şeklinde, çizgisel olmaktan uzak, kronolojik olmayan bir biçimde verir olay örgüsünü. Onun romanları arasında geleneksel olay örgüsüne en yakın olanı *Sonsuzluğa Nokta*'dır denilebilir. Ancak yine de olayların anlatılması bir sıra takip etmediği için, olayın anlatıldığı zamanda başka bir olayın anlatımına başlanmasından dolayı postmodern nitelik taşıdığı söylenebilir. Diğer romanları ise olay örgüsü bakımından parçalı, kopuk özellikler taşır. Bu durum da Hasan Ali Toptaş romanlarının, geleneksel ve modern romanlardan ayrı bir yerde olduğunun göstergesi sayılabilir.

2.2. ZAMAN

2.2.1. Sonsuzluğa Nokta

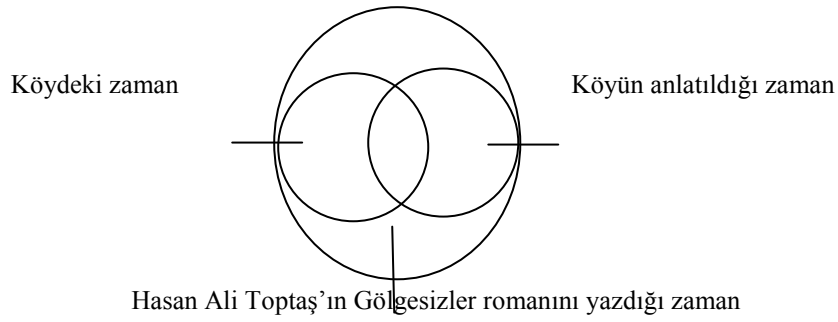
Sonsuzluğa Nokta romanında zaman, modern ya da geleneksel romanın çizgiselliğine karşı, dağınık bir nitelik gösterir. Anlatıcı / kahramanın hayat hikayesinin anlatıldığı romanın bölümleri arasında geçişler ortadan kaldırılmış ve zamansal bir bağ bölümler arasında kurulmamıştır. Romandaki zaman üç kısma ayrılabilir. Kazadan önce, kazadan sonra ve şimdi. Anlatıcı kahraman kuşkusuz kazadan önce ve kazadan sonra olan olayları, yaşadıklarını, duygularını “şimdi” başlığı altında toplanabilecek bir zamanda anlatır. Ancak bu anlatımlar sırasında zamanlar arasında öyle geçişler olur ki, zamanın bütün düzenliliğini, çizgiselliğini ortadan kaldırır. Örneğin kazadan sonra gerçekleşen bir olay anlatılırken, zaman kapısı açılarak kazadan önce yaşananlar anlatılmaya başlanır. Romanın ikinci bölümünde kazadan sonra Bedran yataktadır. Ben bir odadayım şimdi, diyerek anlatmaya başlar bu zaman diliminde olanları. Karısı ile olan diyalogları, durumları, yaşadıklarını... Etrafındaki eşyalara bakarak bunların birçoğunun evlendikleri ilk yıllarda olmadığını söyler ve kazadan sonraki zamandan kazadan önceki bir zamana, Gülderim ile evlendikleri ilk ayları anlatmaya başlar. İlk yıllarda paylaştıkları güzellikleri anlatırken zaman biraz daha geriye gider ve evlilik hazırlıklarının olduğu zamanda durur. Bu zamanda yapılanlar, söylenenler, yaşananlar anlatıldıktan sonra zaman biraz ilerler ve evlilik törenlerini anlatmaya başlar Bedran. Zaman yine bir sıçramayla evlilik sonrası âna gelir ve eşyalarla çevrilmiş evin içindeki huzursuzluğu anlatmaya başlar Bedran. Bedran bütün bunları anlatırken yaşadığı çağrışımlarla Gülderim’le evlenmeden önce, Asuman, Günay ve Figen’in olduğu bir zamana gider ve orada yaşadıklarını anlatır. En sonunda yine yatakta uzandığı, kazadan sonraki zamana döner Bedran. Bu zamansal sıçramalar şu şekilde gösterilebilir:



Şimdiden (anlatıcının geçmişini hatırladığı zaman) E zamanındaki bir olayın anlatımına oradan da C zamanına ve C zamanından da B zamanına sıçramalar olmuş en sonunda tekrar şimdi'ye gelinmiştir. Bu olaylar ve durumlar eksenindeki hatıralar Bedran'ın zihnindeki ve hayallerindeki özgürlüğün, sınır ve kural tanımazlığının yansımasıdır. Aynı düşlerde olduğu gibi hiçbir zamansal sınırlamaya takılmadan, geçmişin ve geleceğin şimdide ifadesini bulabildiği bir özgürlüktür bu. Bunun dışında gerçek hayatla bağlantı kurulabilecek olaylar da zamanla ilgili ip uçları verir. Örneğin Bedran'ın Turan ve arkadaşlarında kaldığı zamanlar ihtilallerden önceki zamanı yansıtır olabilir.

2.2.2. Gölgesizler

Gölgesizler romanında zamanı kıran ve olayları eş zamanlı bir şekilde bir zamanda buluşturan bir anlayış hakimdir. Üst anlatı ile metin içinde metin görünümü arz eden roman iki farklı zamanı yazarın bilincinde birleştirerek ikisinden de farklı olmak kaydıyla yeni bir zaman meydana getirir. Bahsedilen iki zaman, yazarın metnini pencere önünde yazarken ki zaman ve bir köy anlatısı şeklinde gelişen zaman olarak gösterilebilir. Buna bir üçüncü zamanı daha eklersek bu da Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* romanını yazdığı zamandır. Bu üç zaman şu şekilde gösteril



Bu zaman kurgusu romanın postmodern niteliğini pekiştiren üstkurmacanın da bir kanıtıdır aynı zamanda. Özetle durum şundandır ibarettir. Hasan Ali Toptaş bir roman yazar, romanın içinde bir kişi de bir roman yazar. Böylece zaman üç vaktin tek vakitte kazası şeklini alır. Yazarın bilinçli bir şekilde gerçekleştirdiği karmaşa, kaotik durum, belirsizlik, kayboluş, yok oluş, zamana da yansiyarak göreceli bir zaman anlayışı meydana gelir. Yine yazar tüm zamanların arasındaki sınırları kaldırarak birbirine geçmiş bir zaman oluşturur. Kentteki berber dükkanıyla köydeki berber dükkanı aynaya yansiyarak karışım bir zaman, ortak bir zaman oluşur. Zaman tam da postmodernin zaman anlayışıyla paralel bir seyir halindedir. Ne kadar insan varsa, o kadar zaman vardır. “Binlerce yıl sonra muhtar ilçeden dönüp geldiğinde”²²¹ yaşanan zaman muhtarın omuzlarındaki yüklerle artmış yine omuzlarındaki yükün kalkmasıyla sonlanmış. “Berber günlerce makas şaklatmış.”²²² Nuri'nin saçlarında. Kuşkusuz bu günler o anda berber dükkanındaki sessizlikle birlikte artan

²²¹ TOPTAŞ; Hasan Ali, *Gölgesizler*, s. 18.

²²² a.g.e., s. 58

bir nitelik taşır. Yine berber dükkanındaki konuşmalardan birinde “*zaman ikimizi ayrı ayrı kuşatıyordu sanki*”²²³ diyerek bu göreceliği anlatmak ister.

Yazarın zihninde tasarladığı farklı zamanlarda farklı mekanlarda gördüğü kişileri tek bir mekan ve zamanda birleştirdiğini şu cümleler destekler: “*Uyuyup uyandıktan sonra gördüğü düşle yaşadığı gerçeği birbirine karıştırıp benimle tartışmaya girdiğine göre, belki yüzü sabunlu adam ötekilerle aynı zamanda gelmemişti berber dükkanına... Her müşteri ayrı günlerin, ya da saatlerin müşterisiydi. Ama berber caddenin anımsayışının içinde, bir arada anımsıyordu onları, belli bir sıraya sokup tek tek tıraş ediyordu.*”²²⁴

Yıldız Ecevit Gölgesizler romanındaki zaman için “*düzlemler arası geçimlilik ve metindeki öğelerin kaygan karakteri romanın zaman boyutunda da belirgindir*”²²⁵ ifadesini kullanır. Ona göre [köyün muhtarının] “*bedeni zamanın en küçük diliminden en küçük dilimine akarken yavaş yavaş katılaşıyordu. Değişik giysilerle değişik muhtarlar ve değişik adlarla binlerce yıldan bu yana aynı noktada dikiliyordu belki de*”²²⁶ der, tüm zamanları iç içe geçirme çabası içindeki anlatıcı.²²⁷

Gölgesizler romanı kurgusundaki zaman anlayışıyla postmodern bir yapıdadır. Sadece roman kişilerinin konuşmalarında, yaşantılarında örnekler olarak değil aynı zamanda anlatıcının olayları anlatış sırası olarak da postmodern bir zaman niteliğini taşır *Gölgesizler*. Romanın başında berber dükkanının önünden evine giden muhtar, kazandığı muhtarlığı tek kişilik ziyafetle kutladıktan sonra uyur ve ertesi gün uyandığında karısının sesiyle uyanır. On altı yıl öncesine gider kısa süreliğine, Nuri’nin kayboluşunu hatırlar. Sonra tekrar aynı zamana uyanır. Oradan başka bir zamana gider muhtar. Bütün bunlar zamanı kırık dökük bir aynaya dönüştürür. Tıpkı kırılan aynada tek görüntünün birden fazla yansıması olduğu gibi hayat da kendini tekrarlamaya başlar. Zaman da bu tekrarın mekanı olur adeta.

²²³ a.g.e., s. 76.

²²⁴ a.g.e., s. 191.

²²⁵ ECEVİT, Yıldız; Yokolmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik, (VARLIK, Mesut, **Efendime Söyleyeyim**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.335).

²²⁶ a.g.e., s. 78.

²²⁷ ECEVİT, Yıldız; Yokolmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik, (VARLIK, Mesut, **Efendime Söyleyeyim**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.335).

2.2.3. Bin Hüzünlü Haz

Postmodern romanlarda zaman göreceli, belirsiz, anti-kronolojiktir. Sürekli kırılmalarla, zıplamalarla, neden – sonuç ilişkisi olmadan havada asılı, öznel inisiyatifin son derece ön planda olduğu zaman anlayışı vardır bu metinlerde. Yazar herhangi bir olayın, herhangi bir kişi tarafından herhangi bir yerde meydana gelme zamanı olarak görmez zamanı. Postmodern yazara göre zaman, geçmiş – şimdi – gelecek arasında sürekli bir dönüşüm, devinim halinde olan hayatın tek bir anlatıda toplanabilmesi için bir tüneldir sadece. Anlatıcı / yazar bu zaman tünelinin koridorlarında gezinerek kendi metni için veri biriktirir. Geçmişle geleceği şimdide birleştirme imkanı sunan bu zaman anlayışı Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* adlı anlatısında son derece dikkatle kullanılmış ve bahsedilen imkanlarından çok fazla yararlanılmıştır. “*Romandaki tüm zaman dilimleri, aralarındaki geçmiş, bugün ve gelecek bölümlemelerinden sıyrılmış, sürekliliği olan ve üst üste bindirilmiş katmanlar olarak verilir. Fantastik bir arayışın tüm olağanüstülükleri kendini zamanda gösterir. Zaman, dünya ölçüleriyle yani saatlerle, dakikalarla ölçülen bir kavram olmaktan çok uzaktır.*”²²⁸ Romanda zamanın algılayışıyla ilgili birçok örnek verilmiştir. “*İşte böyle kaç hafta, kaç yıl, ya da kaç koca yüzyıl dolaştım bilmiyorum*”²²⁹ diyen anlatıcı, Alaaddin'i ararken dolaştığı hikayelerin aşkın zamanını kendi göreceliğiyle birleştirir. Anlatıcı Alaaddin'i ararken yüzyıllar öncesinde yaşanan olaylar ve yaşayan roman kişileriyle dolu hikayelerin arasında zamanın sınırlılığını ortadan kaldırarak gezinir. Ancak bir türlü aradığı kendi hikaye kahramanını bulamaz. “*Sonra belki ona ulaşabilmek için [...] belli bir zamanı dolaşıyorum diye bütün zamanları bir uçtan bir uca yürüyüp o kayıp ânu ele geçirmem gerekiyor*”²³⁰ diyerek zamanın geniş yelpazesi içinde kaybolduğunu ve asıl yapması gerekenin onu yani Alaaddin'i kaybettiği zamana gitmek olduğunu söyler. Yine bir başka yerde zamanın, yaşananlarla ve zamanı yaşayan insanın ruh haliyle sahip olduğu göreceliğe dair cümleler bulunur *Bin Hüzünlü Haz*'da: “*Birkaç*

²²⁸ KARABURGU, Oğuzhan; Arayışın Postmodernist Anlatısı: *Bin Hüzünlü Haz*, “**1980 Sonra Türk Romanı Sempozyumu**”, Erciyes Üniv. Fen-Edeb. Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 27-28 Mart 2008, Kayseri) Web: http://www.okaraburgu.com/indirmeler/OKaraburgu_02.pdf

²²⁹ TOPTAŞ; Hasan Ali, *Bin Hüzünlü Haz*, s. 52.

²³⁰ a.g.e., s. 62-63.

saniye gibi kısacık bir sürede alacakaranlık bir zamanın derinliklerine doğru belki yüzlerce yıl durup dinlenmeden yürüdüğümü [...] söyleyebilirim.”²³¹

Romanda anlatıcı, kayıp kahramanını ararken yazılmış kitaplardaki hikayeleri, bu hikayelerdeki kişileri, bu kişilerin içinde bulundukları zamanı, şehrin gürültüsü arasında yaşamaya çalışan insanları, omuzlarında taşıdıkları hikayeleri, bu hikayelerin yaşandığı zamanları, olasılık dahilinde olan olası hikayeleri, bu hikayelerin zamanlarını tek bir anlatı içinde birleştirir. Bunu yazar / anlatıcı şu şekilde ifade eder: “*Bir bakıma, zaman zaman üstünde oldu böylece. Zaman zaman altında oldu. Zaman zaman yanında. Zaman zaman önünde. Zaman zaman sonunda. Zaman zaman peşinde. Zaman zaman içinde.*”²³²

Bin Hüzünlü Haz’da zaman aslında bir anlatı mekanı olarak kullanılır. Yukarıda bahsedildiği gibi aralarında yüzyıllarca yılın olduğu farklı hikayelerin ve hikaye kahramanlarının bir araya getirilmesini sağlayan bir mekan. Bu mekan yazarın / anlatıcının zihin / hayal dünyasının derinliklerinde bulunan zaman tüneli ya da koridorudur denilebilir. Yazar / anlatıcı bütün yaşanmış hikayeleri, kendi kurguladığı, hayal ettiği hikayeleri burada konuk eder, onları dile getirerek onları bir daha ölümsüzleştirir.

Bin Hüzünlü Haz romanı zamanın algılanışı, romanda bir unsur olarak kullanılması gibi özellikler bakımından düşünüldüğünde postmodern roman anlayışıyla birebir örtüşmektedir.

²³¹ a.g.e., s. 66.

²³² a.g.e., s. 71.

2.2.4. Kayıp Hayaller Kitabı

Kayıp Hayaller Kitabı, postmodern roman özelliklerini kendisine özgü kullanımlarıyla barındırır. Sonradan hikayenin eksik kalan kısımlarını tamamlamada kullanılacak olan bir film karesiyle başlayan roman, bir çocuğun roman boyunca elinden düşürmediği bir siyah ciltli kitapla gizemli bir üstanlatı tadı veren, sonunda da anlatılanların tamamen bir kurmaca olduğunu okuyucunun yüzüne haykıran bu roman, zaman anlayışıyla da farklılıklar arz eder. Zaman; gerçek, kesin, tanımlanabilir, herkes tarafından aynı şekilde algılanan bir durum olmaktan çıkarak, göreceli, belirsiz ve kopuk kopuk bir şekle bürünür. Filmde meydana gelen bir cinayetin suç aleti “belki filmin birkaç saniyesine sığan uzun uzun saatler boyu”²³³ aranması, Hilmi’nin dedesinin hayalinde Ali ile “belki birkaç saniyeye sığan uzun uzun saatler boyu sür[en]”²³⁴ kavgaları zamanın yaşayanla sınırlı göreceliğine örnek sayılabilir. Zaman artık kişilerin hayalleri, bakışları, duyguları ile eş zamanlıdır. Anlatıcı Bekir’in içinde bulunduğu psikolojik durumu şöyle anlatır: “Zaman geçmek bilmiyor bir türlü, zaman akmak bilmiyor, zaman gerisin geri de gitmiyor, zaman hatta zaman zaman olmuyor ve onlar olmayan bir zamanın içinde öyle uzun zaman oturuyorlar...”²³⁵ Yine zamanın göreceliği ile ilgili bir örnek de “zaten zaman denen şey Kevser’le Ali’nin düğününe düğümlezip kaldığı için resimlerde ve işlemlerde solabiliyor artık çiçekler, kuşlar ölüyorsa masallarda, ihtiyaçların anlattığı hikayelerde ve hatıralarda ölebiliyor”²³⁶ cümlesinde geçen bakış açısidir. Zaman Kevser ve Ali için zaman, kavuşma anından başka bir birimi olmayan hayaldir. Zaman gerçek ve düş arasında geçen anlatılarda çok hızlı ilerler ya da geriler. Dede iç sesiyle konuşurken şöyle der: “Derken hava bozdu gülüm, günlük güneşlikken bulutlandı birden, başka bir güne geçilmişçesine alelacele karardı...”²³⁷, “Derken, gene başka bir güne geçilmişçesine hava açtı...”²³⁸ Bu durum yirmi dört saatlik bir zaman diliminden ibaret olan takvimsel gün anlayışının, roman kişinin iç

²³³ TOPTAŞ; Hasan Ali, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s. 31.

²³⁴ a.g.e., s. 45.

²³⁵ a.g.e., s. 81.

²³⁶ a.g.e., s. 88-89.

²³⁷ a.g.e., s. 139.

²³⁸ a.g.e., s. 143.

dünyasında rölatif bir âna dönüşümüdür. “*Sonra aradan kaç gün geçmişse artık*”²³⁹, “*derken, kim bilir kaç saat sonra*”²⁴⁰ gibi ifadeler de zamanı kesinlikten uzak, belirsiz bir şekle dönüştürür. Böylece karamsarlık, belirsizlik gibi kasvetli durumların etkisi biraz daha pekiştirilir.

Zamanı kırık / kopuk bir sıra dışılığa götüren bir başka kullanım da yazarın bakış açısında Hasan ile dedenin yerlerini değiştirmesidir. Romanda birçok defa Hasan’ın gözüyle ve onun yaşamışlığı ile gelişen bir olayın, dede tarafından tekrar anlatılmasında meydana gelen zamanın üst üste gelmesi durumudur. 108. sayfada Hasan’ın gözüyle anlatılan bir karartının Kevser’in yanındaki ala köpekle kavga sahnesi, 140. sayfada bir de dedenin gözüyle anlatılır. Bu durum, aynı zaman diliminde meydana gelen bir olayın farklı bakış açısıyla iki ayrı zamanda anlatılması, parçalanmasıdır. Yani bir bakıma “*Kayıp Hayaller Kitabı’ında bireylerin yaşamı geniş zamanda genişledikçe genişler, ancak ilerlemez. Sürekli aynı olay örgüsünün çevresinde döner durur sanki.*”²⁴¹ En sonunda da metnin kendi hikayesine dönüşür *Kayıp Hayaller Kitabı*.

²³⁹ a.g.e., s. 17.

²⁴⁰ a.g.e., s. 118.

²⁴¹ EMEKSİZ, Zeynep Erk; Romanda Varoluşun Romanı: Kayıp Hayaller Kitabı, (VARLIK, Mesut; **Efendime Söyleyeyim**; İletişim, İstanbul, 2010, s.310).

2.2.5. Uykuların Doğusu

Uykuların Doğusu postmodern bir romanın zaman kurgusuna sahiptir. Anlatımda belli bir kronolojinin ve akışın dikkate alınmadığı zamanın kopma, kırılma, yayılma, genişleme gibi eğilimleri romandaki hikayelerin kaotik bir şekle girmesinin de nedenlerindendir. Anlatıcı olan Hasan Ali'nin bir bakıma bilincinin hatırlama / düşünme ve ifade etme hızının bir zamandan bir zamana geçişte bazı parçaları atlaması ya da bilinçli bir şekilde eksik bırakmasıyla, hikayelerden bir hikaye çıkarma işinde okuyucunun / dinleyicinin de aktif rol alması zorunluluğu ortaya çıkar.

Romanda şimdiden başlayarak şimdiye ait olanla geçmişe ait olanın iç içe girdiği bir anlatım vardır. Öyle ki zaman kapısı aralandığında çok geniş bir dünya ile karşılaşılır. Hasan Ali'nin anlattığı bir hikaye genişler ve şimdiyi, dünü ve sonrayı da içine alarak farklı bir zaman anlayışına ulaşılır. Bu zaman rüyalarda görülen mekandan bağımsız, kronolojinin ve mantığın olmadığı bir anlayıştır. “*Zamanlar hem senin hem de benim aklımın alamayacağı kadar genişmiş tabii o zamanlar*”²⁴² derken bunu söyler Hasan Ali. Zamanın insan aklının alamayacağı kadar geniş olması zamanı yorumlayışta onu göreceli kabul eden bir düşüncenin varlığındandır. Ne kadar insan varsa, o kadar farklı zaman vardır. Zaman dediğimiz bir âna karşılık gelen şeyse; o ân, o ânı yaşayan insanın yaşamışlığı ve deneyimleriyle belirlendiğinden zaman algısı da salt onunla sınırlandırılabilir ya da anlamlandırılabilir. “*Dükkanın içinden geçen günlerin içinden geçmişler*”²⁴³, “*dükkanın içinden geçen haftaların içinden geçmişler*”²⁴⁴, “*dükkanın içinden geçen ayların içinden geçmişler*”²⁴⁵ derken zamana yakıştırılan göreceliği ifade eder anlatıcı. Zihnin hatırlama ve anlatma hızına, akışına göre bir zaman seçimidir bu aynı zamanda. Anlatıcı iki hikaye ya da durum arasında geçen zaman farkını “*dükkan*” düzleminde mekanlaştırmak zamanı bir bakıma sınırlamak da ister. Çünkü akan

²⁴² TOPTAŞ, Hasan Ali, *Uykuların Doğusu*, s. 205.

²⁴³ a.g.e., s. 170.

²⁴⁴ a.g.e., s. 171.

²⁴⁵ a.g.e., s. 173.

zaman dükkanın içinde yaşananlar için geçerlidir. Anlatı zamanı ise bu akışın dışında kalır.

Hasan Ali ve dayı arasındaki bir konuşmada zamanla ilgili sahip olunan anlayışa dair önemli ipuçları bulunur. Dayı “*gövde dediğimiz şu gövde aynı zamanda zamandır*”²⁴⁶ sözüyle zamanı insanın içine hapseder. Onu göreceli bir algılamaya mahkum eder. Belki de romanın sonlarına doğru hikayelerin / anlatıların bitişi, anlatıcı tarafından dayının zamanı hapsettiği vücudu parça parça gövdeden ayırarak verilmek istenir. Dayı küçüldükçe anlatı da zaman da hikaye de bitişe doğru sürüklenir.

Uykuların Doğusu’nda yazar, “*geçmişten, gelecekte ve şimdiki zamandan söz ederek, kendisinden söz edebilmenin yöntemini*”²⁴⁷ gösterir. Yazarın kendi hayatından da izler taşıyan *Uykuların Doğusu*, yazarın yazma edimi ile yaşama ediminin kesiştiği yerde durur. Bu kesişimin sonucunda “*anlatı zamanının, anlatılan zaman içinde kaybolmaya başladığı ya da anlatılan zamanın, anlatı zamanına montajlanarak şimdileştirildiği*”²⁴⁸ bir metin ortaya çıkar. Hikaye içinde hikaye, zaman içinde zaman yerine bütün hikayelerin ve zamanların birleştiği bir metindir anlatılanlar. Bütün hikayelerin bir hikaye olduğu, bütün zamanların şimdi olduğu yeni bir anlayıştır bu aynı zamanda.

Uykuların Doğusu’nda zaman algısını yok sayan örneklerden biri de romanın sonunun aslında başlangıç olmasıdır. Romanın bittiği yerde tekrar başlaması anlamına gelen bu durum zamanın kronolojisini ortadan kaldırarak doğrusal olan zaman çizgisini dairesel bir şekle dönüştürür. Zaman artık bir başlangıçtan sona doğru akmaz ya da farklı zamanlara noktasal vuruşlar yerine başladığı yerde biten veya bittiği yerde başlayan dairesel bir zaman vardır.

²⁴⁶ a.g.e., s. 237.

²⁴⁷ DUMAN, Faruk, *Uykuların Doğusu ve Bir Memur Portresi*, (VARLIK, Mesut, **Efendime Söyleyeyim**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.412).

²⁴⁸ YILDIZ, Bülent, *Aporetik Bir Edebi Hissiyat: Hasan Ali Toptaş...*, (VARLIK, Mesut, **Efendime Söyleyeyim**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.353).

2.2.6. Hasan Ali Toptaş Romanlarının Zaman Bakımından Ortak Yönleri

Postmodern romanlarda zaman göreceli, belirsiz, anti kronolojik, sürekli kırılmalar, sıçramalarla karmaşık bir durum arz eder. Hasan Ali Toptaş romanlarında zamansal kurgu titiz bir çalışmayla ince ince işlenir. Zaman denilebilir ki Hasan Ali Toptaş'ın elinde roman yazarken kullandığı en etkili silahlardan birisidir. Romanların tamamında görülen bilinçakışı yönteminin de neden olduğu zamanın parçalı ve hızlı akışkanlığı, romanın net bir olay örgüsüne ulaşılmasında karşılaşılan en önemli engellerdendir. *Sonsuzluğa Nokta*'da Bedran'ın hayal dünyasının ve hafızasının resmi çizilmek istenir kelimelerle. Anlatılan zaman, anlatı zamanında tekrardan var edilir. Bedran'ın hafızasından akan kelimeler farklı zamanlardan parçaları da sürükleyip anlatı denizinin kenarına biriktirir. Romandaki zaman çizgisel olmaktan ziyade bir zamandan diğer zamana geçişte bir basamak olarak kullanılır. Bedran'ın hafızası geçmişte bir zamanı hatırlarken, o zamanda yaşadığı olaylar onu başka bir zamana götürür. Yani zaman içinde zaman, zaman üstünde zaman söz konusu olur. *Gölgesizler*'de zaman tamamen kurgusal bir görünümde. Yazarın berber dükkanındaki ayna metaforunda birleştirdiği bütün zamanlar, tek bir zamanda anlatı zamanında birleşir. Romanın diğer unsurlarında da görülen sınırların belirsizliği zaman konusunda da geçerlidir. Zaman, sınır çizgileri ortadan kaldırılmış farklı hikayelerin karıştığı zemin haline gelir. *Bin Hüzünlü Haz*'da görülen zaman ise kurmaca zamanın en güzel örneklerinden biri olarak gösterilebilir. Anlatıcının hayal dünyasının imkan ve yetisine göre genişleyen, okuduğu kitaplar ve dinlediği masalların zamanlarından koparılıp metinde toplanan hikayelerin çok farklı ve birbirinden bağımsız, ilişkisiz zamanların şimdiye çevrildiği görülür. Bir bakıma anlatıcı tüm zamanları ve hikayeleri şimdide tekrar var eder. Alaaddin'in peşindeki yazar, adeta Alaaddin'in hayal dünyasında oluşmasına sebep olan olayları ayak izlerini takip ederek bulmaya çalışır. Bunu yaparken de geçmişte farklı zamanlardan yaşadıklarını ve okuduğu kitapları tek bir zamanda yani şu anda hatırlar, anlatır. *Kayıp Hayaller Kitabı* da zamanı kurgusal bir düzlemde yansıtır. Anlatıcının bakış açısı değişikliğiyle aynı olay iki roman kişinin gözünden iki farklı zamanda

anlatılır. Daha önce yaşanmışlık izlenimi de veren bu durum, zamanın kişiler penceresinden çift çizgi olarak gösterilmesine sebep olur. Bu romanın zaman anlayışı için roman kahramanlarının yaşamının genişledikçe genişlediği; ancak zamanın ilerlemediği bir kurguyu arz ettiği söylenebilir. *Uykuların Doğusu* romanı, bittiği yerde başlayan ya da başladığında zaten bitmiş olan bir kurguya sahip olduğundan zaman tamamen dairesel olarak kullanılmıştır denilebilir. Bu romanda da iç içe ya da üst üste zamandan bahsedilebilir. Anlatılan olayların sunuluşunda da bu durum kendisini gösterir. Bir kahramanın hikayesinin anlatıldığı zaman bir başka roman kişinin hikayesine geçiş için kapı olarak kullanılır.

Görüldüğü gibi Hasan Ali Toptaş romanlarının, zaman anlayışları ve algılayışları bakımından da benzer benzer olduğu aşıkardır. Daha çok kurgusal bir zaman kullanmayı tercih eder Toptaş. Romanlarında zaman ifadeleri tamamen roman içinde kabul edilebilir gerçekliklere sahiptir. Kurmaca dünyaları anlattığı romanlarında zaman olarak da kurmaca bir kullanımdan yana tavır koyar Hasan Ali Toptaş.

2.3. MEKÂN

2.3.1. Sonsuzluğa Nokta

Hasan Ali Toptaş, romanlarında mekan insanların özgürlüğünü kısıtlayan, belli bir alana mahkum eden yerlerdir. *Sonsuzluğa Nokta*'da Bedran “...dışarının sonsuzluğuna pek inanmıyor, sık sık, mutlaka bir hapisane duvarında, bir apartman girişinde, çanta ağzında, namlu ucunda ya da bir insanın gözlerini kapatışında biterek geri dönüp kendi genişliğinin içerisinde gezintisini sürdürüyordur”²⁴⁹ Bu yüzden kendisine bir boşluk hissi uyandıran yerleri daha çok benimser ve buralarda kalmak ister. Bedran'ın hikayesi otobüs yolculuğu ile başlar. Yolculuk hareketlilik ve durağanlıktan kaçıştır. Bedran da çocukluğundan beri bu durağanlıktan kaçma isteğiyle doludur. Sessizlik ve durağanlık mekanı olan kasabalarından ayrılıp bu yüzden kalabalık, hareketlilik ve dönüşümün, değişimin olduğu şehre gelir. Yolculukla değişen kaderi yine yolculukla biter Bedran'ın. Evlenmesi, iş bulması, bir çevre edinmesi gibi değişimleri kazanır şehre yolculukla. Yine şoförlük yaptığı araçla yolculuğu onun kaderini değiştirir. Yaptığı trafik kazasıyla birlikte mekanın durağanlığından, sabitliğinden, kısıtlayıcılığından kaçmak için şehre gelen Bedran bir odaya mahkum olur. Artık bu odada görebildiği “dünya, soluk renkli birkaç apartman çatısıyla kimi zaman bulutlanıp kararan, kimi de unutulmuş bir mendil gibi kendi mavisıyla oyalanan kuşsuz bir gökyüzü”²⁵⁰ olur.

Bedran'ın çocukluğunun geçtiği mekan sakin, sessiz, içinde kocaman bir boşluğu barındıran bir mekandır. Çocukluk hatıralarının soğukluğunu barındırır içinde. Korkuyu, silikliği, babasının azarlamalarını... kasabadan ayrıldıktan sonra geldiği Turan ve İsvan'ın kaldığı bir apartmanın bodrum katına yerleşir. Bu mekan da içinde gereksiz şeylerin olmadığı öğrenci evi, bekar evidir. Bu bodrum kat Bedran'ın şehre geldikten sonra yaşadığı sıkıntıları, arayışları, işsizliği, silikliği de barındırır içinde. Bedran'ın kaldığı mekanlar genellikle aynı özelliklere sahiptir. Meftune'yle tanıştıktan sonra bulduğu ikinci iş yerinde prefabrik bir yerde kalır Bedran. Kimsenin uğramadığı iş yeri sahibinin haftada bir uğradığı, yıkık, eski ve

²⁴⁹ TOPTAŞ; Hasan Ali, *Sonsuzluğa Nokta*, s. 13.

²⁵⁰ a.g.e., s. 15.

sakin bir yerdir bu mekan. Kenarları duvarla çevrili Bedran ve Meftune'nin çırılçıplak dolaştıkları ve özgürce seviştikleri bir bahçesi de vardır burasının. Gülderim'le tanışmaları da bu bahçede olmuştur. Gülderim ve ablasına miras kalan yakınlardaki bir evde de benzer bir boşluk hissi duyar Bedran. Gülderim'le sadece yorganın olduğu bir odada sevişirler. Yine Gülderim'le evlendikten sonra taşındıkları yeni evleri de içinde gereksiz eşyaların olmadığı, geniş bir boşluğa sahip bir mekandır. Bedran ve Gülderim'in birbirlerine ve şiire, edebiyata duydukları ilgiyle dolan ev, zamanla Gülderim'in aldığı eşyalarla dolmaya başlar ve kavgalar, sıkıntılar başlar. Eşya artıkça sevgi, güzel zamanlar, sanatsal uğraşlar gibi başka şeylere yer kalmaz. Bedran peşinden koştuğu özgürlüğü yine kaybeder.

Geçmişin boynuna geçirdiği iplerle düşünceler içindeyken yaptığı kazanın sonunda felç olur ve yatağa bağlı yaşamak zorunda kalan Bedran, mekana mahkumiyetini hayaller ve düşlerle aşmaya çalışır. Mekanın telli duvarlarını aşabilmek için tek yol olarak görür pencereden gördüğü kıpırtıların çağrışımlarını. *“Başucumdaki pencereden bir insan kıpırtısı görüp yorumlara gidebilmem, bir sırta yüz düşleyebilmem ya da çatıların üstünde sakınlı adımlarla yürüyen uzak bir karaltıya, henüz gerçekleşmemiş bir düşüşün çılgınlığını yakıştıramam imkansız”*²⁵¹ diyerek pencereden gördüğü görüntülerle kendi mekanını genişletmeye çabalar.

Sonsuzluğa Nokta'nın mekanları Bedran için hem özgürlük hem de mahkumiyet anlamına gelir. Postmodern düşüncenin mekanı kaygan bir zemin olarak kabul ederek üzerinde pek durmadığı veya gerçekliği noktasını pek düşünmediği yargısından yola çıkarak *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki mekanlar, kahramanın içinde bulunduğu psikolojik durumlara koşut bir durum da taşıdığından modern özellikleri daha fazla taşır. Fakat Bedran'ın hayalindeki mekan postmodern bir yapıya sahiptir. İhtiyacın dışında gereksiz bir eşyanın olmadığı, bulunduğu noktadan bütün evrene genişleyerek çoğalan bir mekan anlayışına sahiptir Bedran.

²⁵¹ a.g.e., s. 15.

2.3.2. Gölgesizler

Gölgesizler romanında mekan başlı başlına üstkurmacanın metne yansıması sayılabilecek bir yapıya sahiptir. Öyleki “*üç beş metrekarelik yer. Onun da yarısı dükkan, yarısı ev...*”²⁵² diye belirtilen bu mekan hem berberin yatıp kaldığı yer ve işyeri olarak ele alınabilir hem de yazarın bir apartmanın üçüncü katında bulunan dairesinde metnini yazdığı eve gönderme yapıyor olabilir. Yani *Gölgesizler* berber dükkanı – yazarın evi mekanının kesiştiği bir mekanda geçer. Yarısı gerçek yarısı düş olan bir dünyanın mekanıdır berber dükkanı. Sadece bir mekan olarak yer almaz bu dükkan metinde. Aynı zamanda yazarın gerçek dünyasından hayal dünyasına açıldığı bir zaman tünelinin giriş kapısıdır da aynı zamanda. Gerçek hayatından sürükleyerek biriktirdiği yaşantı kırıntılarını berber dükkanında ete kemiğe büründürür tekrardan. Onlara can verir, nefes verir bir bakıma. Anlatıcının hikayelere başlangıç olarak seçtiği giriş formeli gibidir berber dükkanı. Olaylar dönüp dolaşır berber dükkanının aynasında toplanır. Bir anlatıcı gibi görev üstlenir berber dükkanındaki aynalar.

Diğer taraftan toplumsal hayatın göstergeleridir berber dükkanları. Hayatın karmaşası içindeki insanların dertlerini, sıkıntılarını dinleyen en azından dinliyormuş gibi yaparak o insanların rahatlamasını sağlayan berberlerin olduğu psikolojik rehabilitasyon merkezleri gibidir berber dükkanları. Zamanın akışı içinde yaşamın dedikoduları, sıkıntıları, değişimleri, dönüşümleri, hayat pahalılığı, sıradanlıklar vb. her şey konuşulur buralarda. Masalsı bir dünyanın niteliklerini de barındırır berber dükkanları. Her gün birçok farklı insanın gelip saçlarıyla birlikte bıraktığı hayat parçalarından birleşerek oluşan benzersiz bir masal dünyası oluşur.

Gölgesizler’in en can alıcı mekanıdır berber dükkanı. Romanda kaybolan insanların hepsi bir şekilde mutlaka uğramıştır bu mekana. Muhtar ilçeye gitmeden önce tıraş olur ve intihar eder; Nuri kayıplara karışmadan önce bu mekanı işleten kişidir, aklını yitiren Cennet’in oğlu berberin Nuri olduğunda ısrar ederek onun kendisini tıraş etmesini ister, kayıplara karışan bir diğer kişi olan Güvercin bir resim olarak sürekli aynanın üzerinde durmaktadır, postacı gelir kaybolur, çırak buradan

²⁵² TOPTAŞ; Hasan Ali, *Gölgesizler*, s. 44.

kayıplar diyarına geçer, berberin kendisi de bir süre sonra çırağı aramak için kaybolur, en sonunda berberin “*buyur beyim*” diyerek ağırladığı roman yazan adam da en son terk edip gider berber dükkanını. Sanki burası kayıp bir dünyaya açılan kapı gibidir.

Diğer bir mekan olarak muhtarlık binası anılabilir. Devleti, statükoyu, resmiyeti ve soğukluğu karşılayan bir yerdir burası. Muhtarın hayatının, Cennet’in oğlunun hayatının, bekçinin hayatının ve köylülerin hayatlarının değiştiği bir mekandır burası. Muhtar, muhtarlık sayesinde kendisini yıllardır var eder, sonra üzerindeki sorumluluk zırhı olan muhtarlık yüzünden intihar eder; Cennet’in oğlu burada aklını kendi içinde kaybeder, bekçi buradan çıkan emirlerle çizer kaderini, köylüler devletle bağlantılarının tek ayağı olan muhtarlık binasıyla muhatap olurlar.

Köy meydanı da anılması gereken mekanlardandır. Toplumsal hayatın daha yakın ilişkilerle şekillendiği kırsal kesimlerde bir toplanma yeri olmanın dışında iletişim, dayanışma, kaynaşma yeridir burası. İnsanlar kötü ya da iyi haber aldıklarında burada toplanır, burada galeyana gelinir, burada sakinleşilir. Ayrıca bu meydanın tam ortasında Ramazan atın ayakları altında ölür. Cennet’in oğlu da yine bu meydanda yılanın sıkmasıyla ölür.

Bütün bunlarla birlikte metnin kendisi bir mekandır denebilir. Yazarın kişileri, olayları, durumları gerçek hayattan koparıp yapıştırdığı bir yerdir metnin kendisi. Toplanma yeri, birleşme yeri, kaynaşma yeri. Bu bakımdan mekanların içinde bulunduğu mekandır metnin kendisi. Yazarın üstkurmacasını yerleştirdiği bir düzlem, oyun yeri, bir sahnedir.

2.3.3. Bin Hüzünlü Haz

Bin Hüzünlü Haz'da mekan silik, şeffaf, sınırları kaldırılmış, parçalı, iç içe bir görünüm arz eder. Zamanda olan paradigmasal sıçramalar mekanlarda da gerçekleşir. İçinde bulunduğu bir mekandan bir anda başka bir mekana geçebilen anlatıcı, mekanı bir koridorda farklı odalara açılan kapılar şeklinde kullanır. Eğer metnin kendisi koridor olarak kabul edilirse, metinde geçen mekanlar da birer oda olsa gerek. Hatta bazı odalara gidebilmek için başka bir odadan geçmenin zorunlu olduğu bir yapı şeklindedir mekan. *"Bin Hüzünlü Haz'da şehri tepeden gören evin terası, şehir ve şehrin sokakları, Motel ROM, orman, Asip dağı, bozkır, saray ve sarayın mahzeni gibi pek çok mekân görülür. Bu mekânların hiç biri detaylı olarak tasvir edilmez. Bu mekânların romandaki işlevi, roman boyunca devam eden arayışın devinimini ortaya koymak ve var olan kaotik yapıyı belirginleştirmektir."*²⁵³ Anlatıcının Alaaddin'i ararken dolaştığı *"çıkamaz sokakların sinir bozucu sürprizleri arasına sıkışıp kalmış, yer yer ağzı mühürlü mağara şeklinde, yer yer mezbelelik duruşunda, ince ince titreşen bulanık bir yanılsama görünüşünde, oldukça düzensiz ve gürültülü yerler"*²⁵⁴ ya da *"dışarıdan bakıldığında, sefil mi sefil birkaç kitapçı dükkanıyla kıraç bir çocuk bahçesinin ıssızlığı arasında sıkışıp kalmış, kibrit kutusu gibi, küçücük [...] ama içeri girince hem hangi yöne gideceğini, hem de nereye bakacağını şaşırtan"*²⁵⁵ MOTEL ROM, hikayenin akışı içinde anlatıcının kısa bir zaman da olsa zamanı durdurduğu mekanlardır. Anlatıcı yaptığı mekan tasvirlerini gerçekte olduğu ya da olabileceği şekilde değil de kendi algı sınırları ve hayal dünyasının etkisiyle tasvir eder: *"Yüzyıllar öncesinden bugüne, taş ve yükselti suretinde yansıyan uzun boylu bir seraptı sanki... Ya da bayırı çıkarken gerisin geri yuvarlanan yarı canlı bir böcek sürüsüne benzeyen aşağıdaki gecekonduların üstüne doğru akan gölgesi sapsarı duruşu, ıssızlığı ve hiç erişilemeyecekmiş gibi gözükten uzaklığıyla, benim gerçekliğimde yer edinmeye çalışan tuhaf bir yanılsamaydı."*²⁵⁶ Anlatıcı, zamanı

²⁵³ KARABURGU, Oğuzhan; Arayışın Postmodernist Anlatısı: Bin Hüzünlü Haz, "1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu", Erciyes Üniv. Fen-Edeb. Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 27-28 Mart 2008, Kayseri) web: http://www.okaraburgu.com/indirmeler/OKaraburgu_02.pdf

²⁵⁴ TOPTAŞ; Hasan Ali, *Bin Hüzünlü Haz*, s. 37.

²⁵⁵ a.g.e., s. 41.

²⁵⁶ a.g.e., s. 65.

kurgulamada kullandığı inisiyatifi, göreceliği mekan içinde kullanmış olur böylelikle. Anlatıcının sınırsız hayal gücüyle gelişen, genişleyen bir mekan anlayışı vardır metinde. Bu mekanların birisi de metinlerarası göndermelerin bulunduğu anlatı ormanıdır. *“Orman akıllara durgunluk verecek bir hızla genişliyordu böylece ve artık genişleye genişleye, neredeyse topuklarımın dibine kadar gelmişti. Kendi üzerine kapanan, binlerce parçaya bölünmüş, kocaman bir sırlar alemiydi sanki. Hiç durup dinlenmeden yer değiştiren renklerine gözün, seslerine kulağın erişemediği bir sırlar alemi.”*²⁵⁷ Ancak zekanın ve hafızanın ulaşabileceği zihinsel bir bilgi kütüphanesi gibidir orman. Orman hem bilinçaltının derinliklerinde bulunan hikayelerin hem de şehrin kargaşasının yansıdığı mekandır. Anlatıcı bu iki mekanı birbirine karıştırır. Zamanda gerçekleşen üst üste, alt alta, yan yana durum mekan için de söylenebilir. *“...Artık ben bir yanımla acaba hâlâ şehirde miyim kuşkusunu taşıyor, bir yanımla bu kuşkuyu şiddetle reddediyor, bir yanımla da ormanı şehre ait görüntülerin karmaşasından kurtarıp yalnızca orman olarak algılayabilmek için büyük bir çaba harcıyordum.”*²⁵⁸

Daha önce de belirtildiği gibi postmodern metinlerin esas mekanları metnin kendisidir. Birçok hayalin, düşüncenin, hikayenin var olmasının koşulu onların bir düzlemde yer edinmesine bağlıdır. Yazarın zihninde tasarladığı hikayeler, zamansal olarak da mekansal olarak da çeşitlilik içindedir. Ancak belki de zaman, mekan, şahıs, olay örgüsü gibi unsurların tamamının tek ortak noktası metin olduğundan, metnin kendisi de bir mekan unsuru olarak alınabilir.

²⁵⁷ a.g.e., s. 72.

²⁵⁸ a.g.e., s. 75.

2.3.4. Kayıp Hayaller Kitabı

Kayıp Hayaller Kitabı’ndaki mekanlar gerçekte düş, kurmaca ile yaşanan arasında sürekli gidiş geliş halindedir. Sinema perdesinde duyulan bir çığlık genişledikçe genişler ve tüm kasabayı kaplar. Hasan bu durumu şöyle anlatır: “Sonra bir çığlık kapladı perdeyi; bu hem filmdeki orman köyünü, hem de bizim kasabayı aynı anda, aynı şiddetle yakıp kavuran acı bir çığlıktı ve duyulur duyulmaz hemen hemen herkesi ayağa kaldırmıştı. Perdeden geçen eğri büğrü sokaklardan, biraz da bizim kasabalıları andıran telaşlı köylüler geçiyordu şimdi her adımda derinleşen endişeleriyle, sahne hızla değişince insanların yüzünden renkleri bulamaca dönmüş ormanlar ve evler geçiyordu, derken sahne gene değişiyor ve sokakların yüzünden o çocuğun sedirdeki yatışı geçiyor, hatta bu yatış gökyüzüne yansıyor kimi zaman buluttan bir sedire seriliyor, kimi de pat diye köy görüntüsünün üstüne düşerek olanca hüznü ve çocuksuluğuyla orada donup kalıyordu”²⁵⁹

Zamanın yavaş ilerlediği, hareketliliğin nadir olduğu, daha çok kahvede bekleyen, cami avlusunda namazı bekleyen, hasadı bekleyen, bağbozumunu bekleyen, gidenlerin gelmesini bekleyenlerin kalabalıklaştığı bu kasabada anlatıcı bunların tam tersine kurduğu hayallerle zaman ve mekanı çok hareketli ve geçişken, iç içe kullanır. Bir mekandan bir mekana göz açıp kapama süresince, bir düş perdesinin kalkmasıyla geçişler olur.

Alper Akçam Hasan Ali Toptaş romanlarındaki mekanları bir “eşik mekan” olarak değerlendirir. Ona göre *Kayıp Hayaller Kitabı*’ndaki eşik mekanlar, “sinemanın makine dairesi, asmali kahve, kaldırımlar, sokaklar, avlular, toplayıcı Kevser’in sığınağı metruk ev”²⁶⁰’dir. Bu eşik mekanlar, anlatının sürmesini sağlayan çağrışımlarla doludur. Romanın ilk sayfalarında çocuğunu kaybeden kadının evin eşyalarını sokağa toplar ve yakar, benzer bir olay Hüseyin tarafından da gerçekleştirilir. Celil’in atını baltayla doğrayıp, üzerine attığı eşyalarla birlikte sokak ortasında yakar Hüseyin.

²⁵⁹ TOPTAŞ; Hasan Ali, **Kayıp Hayaller Kitabı**, s. 13-14.

²⁶⁰ AKÇAM, Alper; Hasan Ali Toptaş Yazınında Çokseslilik, (VARLIK, Mesut; **Efendime Söyleyeyim**; İletişim, İstanbul, 2010, s.165).

Romanda geçen mekanlar genellikle virane, yıkık, yanmış, çatısından su akıtan, eski bir ahırdan derme mekanlardır. Hasan'ın gözüyle kaldıkları ev şöyle anlatılır romanda: *“Evimiz orada, topraktan fırlamış dev dişlerine benzeyen bıçak sırtı taşların birdenbire kırmızıya dönuştüğü yerdeydi. Dedemin babasının ta fi tarihinde yaptırdığı bir iğreti şeye anneme göre ev denemezdi aslında, dense dense belki birkaç tanığın da ısrarıyla, ancak tavuk kümesi denirdi.”*²⁶¹

Yine Hasan'ın gözüyle yaşadıkları kasaba *“suratsız adamlarla dolu köhne iki kahvesi, izbe birkaç dükkânı, bir camisi ve Şerif'in insafsızlığına teslim edilmiş uyduruk bir sinema salonu dışında kayda değer hiçbir şeyi bulunmayan”*²⁶² bir yerdir. Bununla birlikte Hasan, içinde bulunduğı aresizliğı, kurduğı hayallerle, elindeki siyah ciltli deftere dizdiğı kelimelerle kasabanın sınırlarını aşarak azaltmaya, mekanı genişletmeye çalışır. *“[...] aslında dünyanın ne kadar geniş ve bu genişliğın içinde de kaçabilecek yerlerin kim bilir ne kadar çok”*²⁶³ olduğunu düşünür Hasan annesinin bakışlarından kaçmak isterken.

Romanın üstkurmaca düzleminde bakıldığında tek mekanı kuşkusuz, Hasan'ın kitabın son sayfalarına doğru Hamdi'nin evi diye girdiğı mekandır. Bu mekanın dışında anlatılan mekanlar, Hasan'ın, kurduğı hayaller arasında gezinen zihninin kurguladığı mekanlardır.

²⁶¹ a.g.e., s. 58-59.

²⁶² a.g.e., s. 153.

²⁶³ a.g.e., s. 277.

2.3.5. Uykuların Doğusu

Toptaş romanlarında mekanlar eylemlerin yaşandığı yer olmaktan başka belli bir misyonu da üstlenir. Yazarın hayal dünyasında şekillendirdiği ve zamansal sıçramalarla kurguladığı hikayeleri birleştiren en önemli unsurlardan birisidir mekan. Hatta Hasan Ali'nin anlattığı hikayelerin giriş kapısıdır. Hikaye bir mekanda başlar, hikaye devam ederken bir çok kapının olduğu koridordan anlatıcı rastgele veya bilinçli bazı kapıları açar ve içeri girer. Buradaki hikayeyi ve kişileri zamansal sınırları içinde anlattıktan sonra bir başka kapıyı açarak bir başka hikayeye geçer. Bu roman boyunca bu şekilde devam eder. Sürekli kapılar aralanır ve kapanır. *“Toptaş metinlerindeki tüm anlatı, herkesin özgürce konuştuğu, imgeleminde oradan oraya sıçradığı, Bahtin’in Dostoyevski romanındaki çoksesliliğin temellerinden olarak gördüğü “eşik mekan”larda geçer.”*²⁶⁴ Roman Hasan'ın hikaye yazmaya başladığı pencere önündeki mekanla başlar ve yine aynı yerde biter. Haydar ile konuştuğu, parmaklıkların ardındaki bu yerde, şehir elinin altındadır Hasan Ali'nin. Bütün mekanları görebildiği bir mekandır hikaye yazdığı yer. Belki de bir benzetmeyle hikayelerin kapılarının aralandığı “koridor” burasıdır. Çünkü roman boyunca orada oturup hikaye yazar ve arada bir Haydar ile konuşur Hasan Ali. Bu masa Hasan Ali'nin hayatın kenarında, kıyısında olduğunun ve buradan sadece olup bitenleri gözlemleyip bir yazar hissiyatıyla hikayeleştiğinin delilidir. Bu pencere önü “yazma eylemi”nin olmazsa olmaz şartlarından biridir, çünkü yazmak gözlemlemektir, gözlemlemek ise gözlemleneni ötekileştirmektir. Hasan Ali buradan hem şehrin sokaklarına ulaşır, hem de zihninin, hayal dünyasının en ücra yerlerinde gezinir.

Hasan Ali'nin hikaye yazdığı masadan / koridordan açılan ilk kapı radyo evine açılır. Eski bir kışla binası olan radyo evi, yeni tayin olmuş bir memurun hikayesi için açılmış bir kapıdır. Memurun çaresizlik içinde dolaşıp durduğu çok seçenekli / kapılı koridorlar, girip çıktığı odalar, hem onun hikayesini anlatır hem de bu odalara giriş çıkışlar memurun düşünce ve hayal dünyasının kapılarını aralar.

²⁶⁴ AKÇAM, Alper; Hasan Ali Toptaş Yazınında Çokseslilik, (VARLIK, Mesut, **Efendime Söyleyeyim**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.164).

Memurun hikayesinin geçtiği mekan olan radyo evi, bir başka kapının açılmasıyla kapanır. Memur radyo evinden çıkar ve sel felaketinin sonrasında diğer bir kapı Badem bıyıklı adam ve Cebrail'in hikayesi için açılır: Şeker dükkanı. İki mekanın da ortak özelliği anlatılan kişilerin sonunda bu mekanları terk etmek zorunda kalmalarıdır. Radyodaki memur çaresizlik içinde terk eder orayı, badem bıyıklı adam kendi hayalinin peşine takılarak dükkanı Cebrail'e bırakır, Cebrail de bir kuş sevdası ile dükkanı oğluna bırakır. Çünkü Hasan Ali için *“mekan; içinde kısıtlı kalınmış, kısıtlanmış bir tür hapishanedir. Hiçbir yere gidilemez.”*²⁶⁵ Bu yüzden terk ederler romanda hikayesi anlatılan kişiler bu mekanları.

Belki de *Uykuların Doğusu*'ndaki asıl mekan romanın kendisidir. Bütün hikayelerin anlatıldığı, kesiştiği bir kavşak. Büyük bir şehirdir mesela, içinde hikayesi anlatılmamış birçok insanın bulunduğu. Belki de *“yol, yolculuk, gitmek, gelmek, varmak... hepsi kalem ile kağıt arasında mümkündür.”*²⁶⁶ Böylece yazar, mekan denen hapishaneyi kelimelerle kendisi örüyordur. Bir ipekböceği gibi etrafını kendi sözcükleri, cümleleri, ifadeleri ile örerek kendi kendisini bir tür hapishanenin içine kapatıyordu. Bu hapishanenin kendisini özgür hissettiği yazma edininin sonucunda ortaya çıkan metinsel düzlemin kendisi olması büyük bir paradoks olur böylelikle.

Sonuçta yazar istediği kadar mekansal sınırlamalardan soyutlamaya kalkışsın kendisini, sonuçta metin denen bir mekana sıkışıp kalacaktır. Bu da postmodern düşüncenin dünyayı küresel bir hapishane olarak algılamasıyla ifade edilebilecek bir durumdur.

²⁶⁵ VARLIK, Mesut, Zamanın Uykusu: Rüya, (VARLIK, Mesut, **Efendime Söyleyeyim**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.427).

²⁶⁶ a.g.m., s.427).

2.3.6. Hasan Ali Toptaş Romanlarının Mekân Bakımından Ortak Yönleri

Hasan Ali Toptaş romanlarında mekanlar, olayların üzerinde gerçekleştiği yerler olmaktan başka yazarın hayal dünyasında kurguladığı hikayeleri birleştiren unsurlardan birisidir. Hasan Ali Toptaş romanlarında tek bir olaydan, hikayeden söz edilemeyeceği, çokseslilik içinde birçok hikayenin harmanlandığı söylenmişti. Olay örgüsünde görülen bu omurgasız durum, hikayelerin birbirine görülmeyen bağlarla bağlanmasına neden olur. Bu bağlayıcı unsur metnin kendisinin bütün hikayeleri içinde barındırdığı mekan olması ile açıklanabilir. Yazar, geçmişten, gelecekte koparıp getirdiği bütün hikayeleri şimdinin içinde metin denen bir düzlemde sahneler. Bu sahne kuşkusuz postmodern metinlerin asıl mekanıdır. Bu mekanın yani metnin kendisinin dışında anlatılan mekanlar gerçek dışı, kurgusal mekanlardır. Metin, yazar açısından bütün hayalleri ve hikayeleri birleştirebildiği sınırsız özgürlük sağlayan bir mekan olurken, roman kişileri için birer hapisanedir. *Sonsuzluğa Nokta*'da Bedran, dışarının (mekanın) sonsuzluğuna inanmaz, hayallerinin ve düşüncelerinin mutlaka bir duvara çarparak tekrar kendisine döndüğünü düşünüyordur. Bedran için mekan, insanın özgürlüğünün en büyük düşmanıdır. Yıkık virane yerler, boşluk hissi veren izbeler, eşyasız dağınık evler hoşuna gider onun. *Gölgesizler*'de mekan berber dükkanı ile yazarın yazma edimini gerçekleştirdiği çalışma odası arasında gidip gelir. Bu gidiş gelişte gerçek dünya ile hayal dünyası arasında geçiş kapısı olarak berber dükkanındaki ayna metaforu kullanılmıştır denebilir. Berber dükkanındaki aynada kesişen hayatlar yazarın anlatma zamanına bu ayna sayesinde geçer. Yani yazar, çalışma odasından ayna ile açılan kapıdan berber dükkanına, buradan da köyde gerçekleşen olağanüstülüklerin gerçekleştiği hikayelere ulaşır. Yani mekan üstkurmaca ile tamamen kurgusal bir şekil alır. *Bin Hüzünlü Haz*'da tek bir mekan vardır aslında, o da yine yazarın hayal dünyasından kopup gelen, hafızasında yaşayan masal kahramanlarının, hikayelerin birleştiği yer olan metnin kendisidir. Bunun dışında ismi geçen mekanlar kurmaca bir dünyanın parçasıdır. Anlatıcı şehrin sokaklarında, ormanda gezmüyordur aslında, kendi zihninin kurgusunda geziyordur. *Bin Hüzünlü Haz*'da anlatıcının sınırsız hayal

gücüyle gelişen, genişleyen bir mekan anlayışı vardır. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda mekan gerçekte düş, kurmaca ile yaşam arasında sürekli gidiş gelişin olduğu bir zemindir. Mekanlar arasında geçişler silik, şeffaf bir durumdadır. Sinema perdesinde görülen olaylar filmin izlendiği zaman ve mekana kurgusal olarak bağlıdır. Çünkü anlatılan hikayelerin kayıp kısmı o sinema sahnesinde yer alır. Romanda hikayelerin yaşandığı mekanlar genellikle virane, yıkık, yanmış, çatısından su akıtan, eski bir ahırdan derme mekanlardır. *Uykuların Doğusu*'nda mekanlar daha önce de vurgulanmaya çalışıldığı gibi iç içe mekanlardır. Bir başka hikayeyi bağrında taşıyan mekanlardır. Yazar bir pencere önünde oturur ve bu pencere simgesel olmaktan çıkarak başka hikayelere açılan bir geçiş olur. Pencere önü dışındaki mekanlar yazarın kurguladığı bir dünyanın mekanlarıdır.

Hasan Ali Toptaş romanlarında mekanlar, postmodern roman özelliklerine uygun bir görünümündedir. Postmodernizm için mekan, insanların sıkışıp kaldığı, zihinlerini ve hayal dünyalarını kısıtlayan bir hapishanedir. Hasan Ali Toptaş romanlarında da mekanlar bu bakış açısıyla kullanılır. İnsanlar sıkışıp kaldıkları mekanlarda hikaye edilir. Roman kişileri için hapishaneye dönüşen mekanlar, yazar için ise postmodern fırça darbeleriyle geçişlerin belirsiz olduğu, kaygan ve özgür bir duruma dönüşür. Romanlarda görülen mekanlar, ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmez, üzerinde pek durulmaz. Kısaca Hasan Ali Toptaş romanlarında görülen mekan anlayışı için postmodern özelliklere sahiptir denilebilir.

2.4. ŞAHİS KADROSU / BİREY

2.4.1. Sonsuzluğa Nokta

Sonsuzluğa Nokta'da roman kişileri her biri kendi yalnızlığını yaşayan ama birbirine şehrin, şehir hayatının, modern yaşamın etkisiyle gittikçe benzeyen insanlardır. Roman sıkıntılı bir çocukluk dönemi geçirmiş, babasının gölgesinde ezilip, sindirilmiş bir insanın, Bedran'ın, şehre gelip kendini aramasının hikayesidir. Modern insanın kalabalıklar arasında yaşadığı yalnızlığa benzer bir yalnızlıktır Bedran'ın içinde bulunduğu durum. O hiç kimseye ya da şeye benzememenin karşısında olan yalnızlık elbisesini sırtına bile isteye giyer. Bedran diğerleri gibi olmak, sıradanlaşmak, onlara benzemek istemez. Babası gibi olmak istemez, onun üstünde hissettiği gölgesine bile tahammül edemezken sonunda babası gibi bir adam, bir şoför olur. Mutluluğu âni, zamanı yaşamakta arayan, kitap, dergi okumaktan mutlu olan, ara ara şiirler yazan ya da yazmaya çalışan, edebi sohbetleri, tartışmaları yapmaktan hoşlanan birisidir Bedran. Farklılıkların farkında olan bir roman kişisi olarak Bedran, kendi gibi olduğunu düşündüğü Gülderim'le evlenir.

Gülderim ablasıyla birlikte kalan üniversite öğrencisiyken okulu bırakıp çalışmaya başlayan konuşmalarıyla diğerlerinden farklı olduğunu Bedran'a kanıtlayan, evlendikten sonra ise diğer kadınlara benzemeye başlayan, Bedran'ın gözünde bir başkasının boşluğunu dolduran bir insandır. Bedran kaza geçirdikten sonra Gülderim nasıl duygular içindedir okuyucu bunu bilemez. Sadece Bedran'ın kurduğu hayallere yer verilir. Bedran'a göre o *“tutkulara pamuk ipliğiyle bağlı yeşil gözlü bir çılgındı(r).”*²⁶⁷ Gülderim'le İsvan sayesinde tanışır Bedran. Etrafındaki insanlar arasında en saf, en masum kişi olarak İsvan'ı görür Bedran. Bedran'a göre İsvan; *“sessizliğin insanıydı o; dili ve sesi fısıltılar içindi bana göre, kolları hesapsız uzanmalar, teni rengarenk dokunmalar, soluğu ısınmalar içindi.”*²⁶⁸ Onun ölümünü bir türlü içinde sindiremez, kabullenemez, kendisini suçlar. Şehre geldiğinde kaldığı bodrum katında kendisine yakın hisseder, derdini açabileceği bir dost olarak bile görür bazen İsvan'ı. İsvan ile birlikte masumiyeti öldürür Toptaş. Masumiyetini

²⁶⁷ TOPTAŞ; Hasan Ali, *Sonsuzluğa Nokta*, s. 35.

²⁶⁸ a.g.e., s. 97.

kaybeden Bedran yavaş yavaş değişen kaderini yaşamaya başlar. Meftune ile tanışır. Meftune Bedran için “*farklılıklarından vazgeçmiş görünerek toplumla uyum sağlayabilen gizli bir trompetti o.*”²⁶⁹ Bedran’ın çok fazla bunaldığı bir zamanda çıkıp gelen bir kurtarıcıydı Meftune. Bedran da kendisini bu kurtarıcının kollarına bırakır.

Turan romandaki gizemli havayı, belirsizlikleri karşılayan biridir. İsvan ölmeden önce ateşli bir idealisttir. İsvan öldürüldüğünde ortada yoktur ve bir türlü bu gizem aydınlatılmaz. Bedran kaza geçirdikten sonra arada sırada gelen Turan, artık gelmez olmuştur. Sırta kadem basmıştır yine. Onun nerede olduğu, ne yaptığı belirsizlik bulutunun altında kalır. Bedran, Turan için şöyle düşünür: “*çoğunlukla abu sabuk şeyler konuşan bu adamın susuşu da abuk sabuktaki sanki, insanın tenine ve yüreğine diken gibi batardı. Sonra, kendi sessizliğini bozmaktan korkarcasına söze başlar ve zaman geçtikçe de, tepeden yuvarlanıyormuş gibi hızlandıkça hızlanırdı...*”²⁷⁰

Romanda yer alan kişilerin bazı ortak noktaları vardır. Bu ortak noktaları Bedran kaza geçirirmeden önce ve Gülşen’in evi eşyayla daraltmadan önce bir araya geldiklerinde arkadaşlarıyla birlikte paylaşırlardı. “*Bir araya gelmiş asi ruhlar gibiydik; herkes kendisinin nerede başlayıp nerede bittiğini keşfediyordu o gecelerde, kuşklarını didikliyor, düşlerini ortaya döküyor, kendini kendisine mahkum eden gizlerini kanatıyor ve insanlardaki olabilirliklerin en uç sınırlarını yokluyordu....*”²⁷¹

Sonsuzluğa Nokta’da roman kişileri, şehrin akışına uyum sağlamış, kendi çırpınışlarına başkalarının çırpınışlarını da ekleyerek yaşamaya çalışan insanlardır. Onlar Bedran için sıradan ya da sıradanlaşmış insanlardır. Kendiliklerini, benliklerini kaybetmiş, farklılıkları olmayan benzetmenin “*benzeyeni*” durumunda olan kişilerdir. Bir şekilde içinde bulundukları topluma adapte olmuş, toplumsal entegrasyonu sağlamış kişilerdir. Bedran gibilerse, farklılıklarını yaşama noktasında ısrar ettikçe hayatın kıyısına doğru sürüklenirler, yalnızlaşırlar.

²⁶⁹ a.g.e., s. 177.

²⁷⁰ a.g.e., s. 16.

²⁷¹ a.g.e., s. 29.

2.4.2. Gölgesizler

Hasan Ali Toptaş'ın romanların belki de ortak paydalarından en önemlisidir roman kişileri. Genelde taşra insanını ya da taşradan kente gelerek sığınamamış, uyuşamamış insanların hikayesidir Toptaş'ın anlatıları. Kimlik arayışı içinde, kalabalıkların arasında kendi olmak için çabalayan, kendi olmayı yalnızlaşmakta, kaçmakta, kaybolmakta bulan insanlardır bunlar. *Gölgesizler* romanında Nuri, içim sıkılıyor diyerek kaybolur ortarlardan. Bilinmeyen bir yerde, bilinmeyen bir zamanda içinin sıkıntısını giderir, rahatlar bir bakıma kendisini dinler, kendi iç dünyasına yolculuk eder. Cennet'in oğlu "*kendi varlığına karışarak yok olma*"yı²⁷² tercih eder bu arayışta. Belki de hayatın sırrına erer ikisi de. Akli yerinden çıkarıp başka bir şey koyarlar yerine, belki de koymazlar; ama ikisi de başkalarının göremediği şeylere vakıf olurlar. Nuri etrafında iskeletler, iskeletten insanlar görür; Cennet'in oğlu ise "*kar neden yağar*" diyerek dolaşır ortarlarda. Kendi içlerinde ne gördükleri bilinmez, en azından anlatıcı bunları açığa çıkartmaz. Berber uzaklardan gelen bir sır gibidir. Kim olduğunu, nereden geldiğini bilemez, o da bir arayış içindedir, sürekli kendisine sorular sorar: "*Daha önce belki bir şehirde oturuyordum... evim vardı sözgelimi, balkonum vardı bahçeye bakan, karım vardı tatlı düşler gibi, çocuklarım vardır. Bir de dükkanım tabii, berbersem.*"²⁷³ Kendi varlığından şüphe eder berber. İnsanların var olduğundan şüphe duyanlardan birisi de bu hastalığı Dede Musa'dan kapamıştır. Dede Musa'nın anlattığı Asker Hamdi ve Aynalı Fatma hikayesinden geriye kalan insanların nerede olduğu, kim olduğu, var olup olmadığı şüphesini bir hastalık gibi yerleştirir kalbine. Eğer onlar gerçekte yaşamışlarsa nerede Asker Hamdi'nin dokuz karısı ve bu dokuz karısından olan çocuklar? Muhtar bu hastalığı daha sonra bekçiye de bulaştıracaktır.

Yıldız Ecevit *Gölgesizler* romanındaki kişiler ve anlatıcının kişilere bakış açısıyla ilgili şu saptamalarda bulunur: "*Roman, ortadan kaybolan insanlar üzerinde yapılandırılmıştır. Romanda köylülerden oluşan ve bir organizmaymışçasına hareket eden insan kitlesinden 'yoklar sürüsü' diye söz eder anlatıcı. Bir ara kaybolan, daha*

²⁷² TOPTAŞ; Hasan Ali, *Gölgesizler*, s. 100.

²⁷³ a.g.e., s. 12.

sonra yeniden ortaya çıkan bir roman kişisi “Ben daha bulunmadım ki” der, varlığını kimlik belgesiyle kanıtlamak isteyen bir ülke vatandaşı gibi, o da yokluğunu kanıtlamaya çalışır. Yokum ben, istersen belgesini göstereyim. Toptaş’ın roman kişileri “kaybolup gitme arzusuyla yaşarlar... Bu, dilden oluşmuş “yoklar senfonisi”nde bir roman kişisinden şöyle söz edilir: “Hatta yok gibi bir şeymiş ikinci adam; belki de gerçekten yokmuş da, orada... insana benzeyen tuhaf bir boşluk varmış.”²⁷⁴

Gölgesizler romanı, çok değişik insanlar ve bunların küçük hikayeleriyle örülü bir örümcek ağı gibidir. Birbirlerine aralıklı ve mesafeli bir şekilde iç içe geçmiştir. *Gölgesizler*’de “henüz nereye kaybolduğu anlaşılamayan Güvercin’den aklını yitirerek karın neden yağdığını sorup duran Cennet’in oğluna, bekçiye, Rıza’ya, hangi kızın saçına okuyup üflediğini bilmeyen imama, hâlâ ilçeden dönemeyen muhtara, hatta yıllar önce nereye gidip yıllar sonra nereden geldiği bir türlü çözilemeyen Cingil Nuri’den eviyle muhtarlık arasında iskelet eskisi gibi dolaşıp duran Reşit’e, tenindeki yangınla samanlığı ateşe veren Hacer’e ve atın ayakları altında ezilen Ramazan’a kadar”²⁷⁵ bir çok insan, birbirinin hikayesine girip çıkarlar.

Belki de bu şahısların hiçbirisi yoktu gerçekte, gerçekte böyle bir köy yoktur, bu olanlar olmamıştır. Hepsi bir yazarın tasarladıklarıdır, kafasında kurduğu hayaller. Belki de bu kişilerin hepsi yazarın kendisidir. Onların içlerinden konuşur. Sürekli kıyafet değiştiren usta bir tiyatro oyuncusudur belki de yazar.

²⁷⁴ ECEVİT, Yıldız; Yokolmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik, (VARLIK, Mesut, **Efendime Söyleyeyim**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.331).

²⁷⁵ a.g.e., s. 142.

2.4.3. Bin Hüzünlü Haz

Postmodern dünyada kahramanlar yoktur, başkahraman, birincil kişi, ikincil kişi olarak ifadelendirilecek bir şahıs kadrosu tanımlaması bulunmaz. Konuda, zamanda, mekanda, şahıs kadrosunda bir merkezsizlik, odaklanmama söz konusudur. Yazar gerçekliği parçalanmış, görecelileşmiş bir dünyada tek tam bir insandan bahsetmez. Birey de parçalanmıştır. Modern dünyanın zorunlulukları bireyi birçok parçaya bölünmek zorunda bırakmıştır. Yani kişiler tek yönlü olarak değil de bir çok yönlü bir şekilde romanda bulunurlar.

Bin Hüzünlü Haz'da da başkişi hatta şahıs kadrosu içinde değerlendirilecek bir bireyden söz edilemez. Anlatıcının arayışı içinde şekilden şekle giren bir Alaaddin vardır. Anlatıcının Alaaddin'in kim olduğuna dair kesin bir düşüncesi yoktur. Metin boyunca kılıktan kılığa girer Alaaddin. "*Alaaddin, pekala hiç tadılmamış bir özlemin, kelimelere hiç dökülmemiş bir duygunun, henüz şekline göz değmemiş bir eşyanın, ya da hayali bile kurulmamış bambaşka bir hayatın adı olabilir...*"²⁷⁶ "Roman boyunca şekilden şekle giren Alaaddin bir sınırsızlıktır aslında. O okuyucu nazarında ve okuyucu tarafından anlatılan çeşitli hikâyeler içinde yeniden üretilir, tanımlanır."²⁷⁷ Anlatıcı, Alaaddin arayışı içinde karşılaştığı değişik hikayelerde, mekanlarda, zamanlarda çok farklı Alaaddin'lerle karşılaşır. Sanki Alaaddin bir elbise gibi, bedenden bedene dönüşür. "[...]pekâlâ hiç tadılmamış bir özlemin, kelimelere hiç dökülmemiş bir duygunun, henüz sekline göz değmemiş bir eşyanın, ya da hayali bile kurulmamış bambaşka bir hayatın adı olabilir."²⁷⁸ Anlatıcı artık baktığı her yerde Alaaddin'i görür, "[...] sonunda herkesin yüzünde Alaaddin'in yüzünden bir parça görmeye başladığı[nı]"²⁷⁹ söyler, kime baksa mutlaka ona ait bir renge, bir kıpırtıya, bir şekle ya da kokuya rastlar.

Bin Hüzünlü Haz'da anlatıcı, hayal ettiği geniş bozkırı dolduran insanlar için şunları söyler: "*Ne bozkıra sığan bir kalabalıktır tabii bu, ne göze, ne de akla...*

²⁷⁶ TOPTAŞ; Hasan Ali, **Bin Hüzünlü Haz**, s. 47.

²⁷⁷ KARABURGU, Oğuzhan; Arayışın Postmodernist Anlatısı: *Bin Hüzünlü Haz*, "1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu", Erciyes Üniv. Fen-Edeb. Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 27-28 Mart 2008, Kayseri) web: http://www.okaraburgu.com/indirmeler/OKaraburgu_02.pdf

²⁷⁸ TOPTAŞ; Hasan Ali, **Bin Hüzünlü Haz**, s. 47.

²⁷⁹ a.g.e., s. 52.

Çünkü, hemen hemen her ırktan, her dinden ve her dilden çeşit çeşit insanlar vardır içinde. Üstelik, şimdikine göre daha zengin, daha yeşil ve daha vahşi gözüken Asip Dağı'nın eteklerinden başlayıp da ufka doğru dalga dalga yayılıp giden bu insanlar, bir aradaymış gibi yan yana ve iç içe durmalarına rağmen, bozkırın farklı zamanlarında yaşamaktadırlar.”²⁸⁰ İnsanların kimliklerinin, karakterlerinin, renklerinin, dillerinin ne olduğunun önemli olmadığı bu bozkır mahşeri andırmaktadır biraz da. Anlatıcı belki de mahşer yerinin kargaşasıyla şehrin kargaşasını bu şekilde benzeştirerek, insanların telaşlarını anlatmada etkili bir yol bulmuştur.

*“Anlatıda özgür bir birey gibi davranan tek güçlü roman kişisi ise, özde metnin kendisidir. Birbirlerine dönüşüp duran roman kişileri, sonunda bu güçlü odağın çekimine girerler, edebiyatın kendisine, metne dönüşürler.”²⁸¹ Bu dönüşümlerin ve oluşumların arasında hayatta kalabilen tek kişidir metin. Romanda bahsi geçen herkes son kelimenin yazılmasıyla yaşama haklarını kaybederler. Hatta anlatıcının kendisi bile Alaaddin'in bedeninde yok olur. Sonuçta ortada hiç kahramanı olmayan bir metin kalır. *Bin Hüzünlü Haz*'ın başkışisi olan metin.*

²⁸⁰ a.g.e., s. 95.

²⁸¹ ECEVİT, YILDIZ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s.183.

2.4.4. Kayıp Hayaller Kitabı

Kayıp Hayaller Kitabı için aslında “kadınların” romanıdır demek pek de zorlama olmasa gerek. Ana çerçevede Kevser etrafında gelişen ve ilerleyen roman, aynı zamanda birbirleriyle birçok benzerlikleri bulunan Hasan’ın annesi Elif, Celil Dayı’nın eşi Nesime, dedenin sürekli konuştuğu ama hiç cevap vermeyen eşi Gökçe Gelin, romanın ilk sayfalarında izlenen filmdeki kadınla tekrarlanan olayları içerir. “*Romanda ne Kevser ne de diğer kadınlar için somut göstergeler oluşturulur. Kadınlar cisimleriyle ve kişilikleriyle varolmazlar. Ne dış görünüşlerine ne de onları farklı kılan kişiliklerine yönelik zengin betimlemelere rastlanır.*”²⁸²

Romandaki kişilerin gerçekliği sadece metin düzlemindedir. “*Romanın ana kahramanı Hasan’ın en yakın arkadaşı pis pis sırıtan Hamdi hayaldir, yoktur gerçekte. Hamdi’nin dedesi hayaldir ve gerçekliği yoktur. Hasan biraz Hamdi, biraz dedesidir.*”²⁸³ Roman kişileri tamamen kurmaca bir dünyanın insanlarıdır. Hasan romanın sonunda annesine sorduğu sorunun cevabı romandaki kişilerle ilgili sağlanan tüm gerçeklik örüntüsünü ortadan kaldırır.

“*Onun diğer anlatılarında da gördüğümüz gibi, roman kahramanlarının hemen hepsi, kesin sınırlarla kuşatılmış dar dünyaların, bu dünyalar içinde daralan, hep bu darlığın ötesindeki bir dünyanın hayalini kuran insanlar. Yoksunlukla akraba bir sıkıntıyı hemen hissediyoruz; en iyi taşrada gözlemlenebilecek, en çıplak, en görünür ifadesini taşrada kazanmış bir sıkıntıyı...*”²⁸⁴ Romanın iç hikayesi niteliğindeki Kevser ve Ali’nin aşkları bu sıkıntıların en başta gelenidir. Köy insanının güneş, yağmur ve toprak üçgeninde yeşeren ya da sararan umutları, Kevser’le Ali’nin evliliklerine engel olur. Elif ve Hicabi’nin hayali olan yeni ev, kavgalarının sebebi olur, Hamdi’nin dedesi Kevser’e kavuşamadığı için yıllar geçse de yüreğinin yangınını söndüremez, Celil Dayı daha iyi bir hayat için Nesime’yi

²⁸² EMEKSİZ, Zeynep Erk; *Romanda Varoluşun Romanı: Kayıp Hayaller Kitabı*, (VARLIK, Mesut; **Efendime Söyleyeyim**; İletişim, İstanbul, 2010, s.311).

²⁸³ TÜRKER, Elif; *Yokluğun Yazılmış Şekli*, (VARLIK, Mesut; **Efendime Söyleyeyim**; İletişim, İstanbul, 2010, s.318).

²⁸⁴ TÜRKEŞ, Ömer; *Hasan Ali Toptaşın Kayıp Hayaller Kitabı*.

Web: <http://yeniguneturku.blogcu.com/hasan-ali-toptas-in-kayip-hayaller-kitabi-a-omer-turkes/933943>

Almanya'ya gönderir, bunalımlara girer, sonrasında Hüseyin kardeşinin yüzünden çıldırır kasabanın ortasında Celil'in atını parçalar, Hamdi ve Hasan yaşadıkları bu kasabadan kaçıp kurtulmak isterler ancak çaresizlik ve yalnızlık içinde yaşamaya mahkûmmuş gibi gidemezler.

Roman her ne kadar Kevser'in romanı gibi görünse de aslında kadınların romanıdır. Romandaki iç hikayelerin ve olayların ateşlenmesinde, değişmesinde, gelişmesinde, iç içe geçmesinde çok büyük rolleri vardır. silik birer karakter gibi görünmelerine rağmen onlar olmasa hikayeler bulut kümesi gibi rüzgarla dağılır. En basitinden Hasan'ın, annesine olan sevgisi, babasının annesine olan tavırları onun çaresizliğini ve yalnızlığını pekiştiren unsurlardır.

2.4.5. Uykuların Doğusu

Postmodern metinler modern hayatın bütün kollardan sıkıştırıp çaresiz bıraktığı, problemlili, sıkıntılı, hastalıklı, takıntılı, şizofrenik... insanların hikayelerini anlatır. Modern zamanların; bireylerin zihin dünyalarında, yaşamlarında hatta bedenlerinde meydana getirdiği deformasyonu dile getirir. Hasan Ali Toptaş da yazdığı metinlerde bu modern hayatın altında ezilen bireylerin sıkıntılarının kıyıya vurmasına yardımcı olur. Hasan Ali Toptaş *“olay örgüsünü genellikle toplumun en aşağı katmanları arasına oturtur. Kahramanları, karakterleri, yoksul, düşkün, kimi kez toplum dışına itelenmiş kişilerdir. Karakterler arasındaki ilişkilerde sosyal ayrımın hiç önemi olmadığı gibi yaşın, bedensel durumun da önemi yoktur. arzular gemlenmemiş, bir dizilime sokulmamış, toplumsal bir baskıya uğramamıştır. Toplumsal hiyerarşi altüst edilmiştir.”*²⁸⁵ *Uykuların Doğusu*’ndaki kişiler de çok çeşitli kesimlerden bir araya gelmiş görüntüsüne sahiptir. Tıpkı şehirler gibi. Şehirler içinde çok çeşitli katmanlardan olan insanları bir araya getirebilme özelliğine sahiptir. Şehir romanı niteliği taşıyan *Uykuların Doğusu*’nda diğer roman kişileri gibi kendisine yer bulabilmiştir “şehir”. Radyo evindeki isimsiz adam, badem bıyıklı adam, Cebrail, dayı, anlatıcının üzerinde sırayla durduğu hikayelerin kişileridir. Biri diğerinden daha öncelikli ya da asıl kahramandır demek zordur. Yazarın dayısının romanını yazmaya başlayacağını söylemesine rağmen roman dayısının da değildir.

Romandaki kişiler şehre uyum sağlayamamış, toplumun beklentilerinden geride veya ilerde bir pozisyon almışlardır. Belki de yaşadıkları ya da yaptıklarıyla biraz da garipsenmişlerdir. Radyo evindeki adam taşradan atanmış bir memurdur. İşini seven, işinde yeterli bilgiye sahip bir kişidir. Ancak atandığı yerdeki amirler tarafından umursanmaz, görev verilmez bir bakıma kızağa alınır. Bu durumu çok içeren adam sürekli üstlerinin kapılarını, makamlarını rahatsız eder, sonuçta bir yere varamayınca üzüntüden ve sıkıntıdan bunalıma girer, psikolojisi bozulur. Anlatıcı tarafından masalsı bir tasvirle kuyruklu, kıllı bir köpeğe dönüşür. Cebrail, köyden şehre gelmiş, yeni bir hayat kurma ümidiyle çıktığı yola büyük bir olumsuzlukla, sel felaketiyle başlamıştır. Şehre girer girmez karşılaştığı bu durum onu biraz da hayal kırıklığına sürüklemiştir. Ancak çaresizlik içinde kalmışken bir

²⁸⁵ AKÇAM, Alper; Hasan Ali Toptaş Yazınında Çokseslilik, (VARLIK, Mesut, **Efendime Söyleyeyim**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.169).

kayığın kendisini kurtarmasıyla tekrar hayata bağlanmış, şeker dükkanı sahibi bile olmuştur. Sonrasında ise Cebrail yine içinde kaynayan volkanları dizginleyememiş ve hayali bir kuşun arkası sıra koşturup durmuş onun da psikolojisi bozularak bir kenara çekilmiştir. Hatta sarı sarı titreyerek ölmüştür. Badem Bıyıklı Adam ise modern şehrin konforundan sıkılmış, gönül darlığı çeken, iç huzuru bulamamış bir insandır. Zengin ailesi tarafından hariciyeciyi olması beklenirken şekerçi dükkanı açar. Ancak burada karşılaştığı olumsuz durumlar onu bu işten de soğutur. Ve hayallerine ulaşmadan o da ölür. Romandaki diğer bir kişi olan dayının da akıbeti iyi bir sonla bitmez. Şen, şakrak, gülen bir kişilikken, sonrasında kolu kanadı kırılmış bir kuş gibi başkalarının yardımına muhtaç bir duruma düşer. Her gün kitap okuyan, sanatsal konularda söyleyecek bir sözü bulanan bu adam, kolsuz, bacaksız bir gövdeden ibaret kalır. *“Haydar ise, koca bir kent kalabalığı içinde bile fark edilebilen, aykırı, ama güçsüz, ne zaman ne yapacağı belirsiz, ne olduğu anlaşılamayan tuhaf insan, uykuların içinde bir uykuya benzer, ama hiç küçümsenmemeli ki, derinlikli bir kişiliğin de sahibidir.”*²⁸⁶ Haydar, yazarın bilinçaltından gelen bir ses gibidir. Ne zaman hikaye bitse ya da tıkanca Haydar parmaklıkların arasından belirir ve Hasan Ali’yle gelip konuşmaya başlar. Bu yönüyle bir öteki ben görünümündedir Haydar.

*“Bunlardan başka anlatılar içinde geçen polisler, siyim siyim gözyaşı döken kadınlar, ahret soruları soran ak sakallı ihtiyarlar, eli silahlı birtakım adamlar, donsuz tumansız çıplak ayaklı yoksul çocuklar, dilenciler, ıstık adamlar, konuşan kuyular, hırpani kılıklı birkaç adam, kara kuru bir kadın, öksürük topu gibi patlayıp duran iki büklüm olmuş ak sakallı ihtiyarlar, bağı açılmış çökük avurtlu adamlar, ellerinin üzeri nohut iriliğindeki siğillerle kaplı uzun boylu bir hokkabaz, donuk yüzü askerler, çobanlar, çerçiler, kalaycılar, nalbantlar, intihara teşebbüs edenler, ölü yiyiciler, cesetler, ayrıca anlatıcının yakınları –baba, anne..- ve daha birçok kişi kurmaca düzleminde yazarın romana kattığı anlatı kişileridir.”*²⁸⁷ Hasan Ali Toptaş *Uykuların Doğusu*’nu toplumun değişik kesimlerinden seçtiği kişilerle meydana getirerek metnin dünyasında çok sesli bir sosyal düzlem oluşturmuştur.

²⁸⁶ GÜMÜŞ, Semih; Tanımlanması Olanaksız Bir Roman, (VARLIK, Mesut, **Efendime Söyleyeyim**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.385).

²⁸⁷ KAVAS, Ebru; Hasan Ali Toptaş’ın “Uykuların Doğusu” Romanının Çok katmanlı Yapısına Betimsel Bir Bakış; **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 4/3 Spring 2009.

2.4.6. Hasan Ali Toptaş Romanlarının Şahıs Kadrosu / Birey Bakımından Ortak Yönleri

Postmodern metinler modern hayatın bütün kollardan sıkıştırıp çaresiz bıraktığı, problemlili, sıkıntılı, hastalıklı, takıntılı, şizofrenik insanları, delileri, toplumla uyuşamamış, adapte olamamış ya da yanlış adapte olmuş patolojik insanları konu edinir. Yine postmodern romanlar bireylerin zihin dünyalarında, yaşamlarında, düşüncelerinde meydana gelen değişimleri, bozulmaları, çözümleri işler. Hasan Ali Toptaş romanlarında da modern hayat görüşünün, yaşayış tarzının kargaşasında sıkışıp kalmış taşra insanının hikayeleri anlatılır. Hasan Ali Toptaş romanlarının belki de ortak yönlerinden en belirgin ve önemli olanı kişilerdir. Bütün romanlarında genelde kasaba ya da köyde yaşayan insanların hikayeleri ya da taşradan kente gelen ve sığınamamış insanların hayatları anlatılır. *Sonsuzluğa Nokta*'da her biri kendi yalnızlığını yaşayan, birbirine şehrin, şehir hayatının, modern yaşamın etkisiyle gittikçe benzeyen insanlar oluşturur şahıs kadrosunu. Bedran köyde yaşadığı çaresizlikten, sıradanlıktan kaçıp gelir kente. Çevresindeki insanlar hayatın akışına kendisini kaptırmış insanlardır. Birbirine görünmeyen bağlarla bağlı, gittikçe birbirlerine benzeyen insanlardır. *Gölgesizler*'de kimlik arayışı içinde, kalabalıkların arasında kendi olmayı yalnızlaşmakta, kaçmakta, kaybolmakta bulan insanların hikayeleri ile karşılaşılır. Romandaki kişilerin hayatları birbirine benzer. Belli bir kişi üzerinde yoğunlaşma söz konusu değildir. Kişiler kendi hikayeleri ile vardır romanda. *Bin Hüzünlü Haz*'da bir şahıs kadrosundan bahsetmek oldukça zordur. Romandaki şahıs kadrosu, masal dünyasından veya daha önce yazılmış kitaplardan oluşur. Bir tek Alaaddin vardır sürekli kendisinden bahsedilen, o da kim olduğu, nerede olduğu belli olmayan bir hikaye kahramanıdır. *Kayıp Hayaller Kitabı* yine Hasan Ali Toptaş'ın taşra insanını konu edindiği bir roman olarak ele alınabilir. Romanda Hasan'ın bakış açısıyla kasaba insanının açmazları, çıkmazları, ümitleri ve ümitsizliği, bireysel sıkıntıları anlatılır. Bu romanda da bir başkişiden söz etmek doğru olmamakla birlikte genel anlamda hikayelerin Kevser'in etrafında geliştiği söylenebilir. *Uykuların Doğusu*'ndaki kişiler ise şehre uyum sağlayamamış,

toplumun beklentilerinden geride veya ileride bir konumda yer alan kişilerdir. Birçok insanın hikayesi ayrı ayrı yer bulur romanda kendisine.

Hasan Ali Toptaş romanları Sonsuzluğa Nokta ayrı bir yere konulmakla birlikte genel itibarla merkezsiz, çoksesli bir durum arz eder. Hikayenin ağırlığı belli bir kişi üzerinde yoğunlaşmaz, aksine kişiler arasında pay edilir. Toptaş romanlarında kendisinden bahsedilen insanların ortak yönleri sıkıntılı ve problemli kişiler olmasıdır. Hemen hemen bütün romanları sağlıklı ilişkiler kuramamış, topluma veya yaşama entegre olamamış insanların hikayelerinden meydana gelir.

2.5. BAKIŞ AÇISI / ANLATICI

2.5.1. Sonsuzluğa Nokta

Postmodern metinler merkezsizleşme, odaksızlaşma eğiliminde olan metinlerdir. Postmodern romandaki hikaye kişiler arasında paylaştırılmıştır. Çok farklı kişiler arasında yapılan bu paylaşım çok sesli bir anlatıya olanak sağlar. Kimin hikayesi olduğu bilinmeyen bir anlatıda, kimin anlatıcı olduğu da pek belli değildir. Hatta yazar çoğu zaman anlattığı kişinin ya da nesnenin gözüyle, bakışıyla yazar. *Sonsuzluğa Nokta*'da ise bir roman kişisi vardır merkezde, hikayeler, olaylar onun çevresinde gerçekleşir ya da okuyucu onun sayesinde bu olaylardan haberdar olur. Onun gözüyle bakılır kasabaya, şehre, bodrum katlardaki dairelere. Kişiler onun gözüyle, onun dünyasından aktarılır. Ben anlatıcı yaşadıklarından emin değildir, kişilerden emin değildir, hatta insanları bir türlü tam tanıyamadığından şikayet eder. Eşinin bile kendisini evlenmeden önce ve evlendikten sonra kısa bir süre farklı olduğuna inandırabildiğini söyler Bedran. Bedran “*gibi, sanki, belki*” gibi olasılık ifade eden kelimeleri bolca kullanır cümlelerde. Karşılaştığı kişilerin iç dünyalarını çözemez, geçmişlerini onlar anlatmadığı müddetçe bilemez. Her şeye okuyucu Bedran'ın gözüyle bakar. Hatta okuyucu için Bedran parçalanır, göz olur, kulak olur, akıl olur, kalp olur...

Bakış açısı *Sonsuzluğa Nokta*'da modern romanlardaki kullanımlara daha yakındır. Bir çokseslilikten bahsedilecekse bu bakış açısı için değil ama Bedran için olmalıdır. Bedran kasabadan ayrılırken otobüsün dikiz aynasından gördüğü manzarada geride bıraktığı Bedran'ları görür. Bu Bedran'lar onun kişiliğinin farklı tezahürleridir, yansımalarıdır. Belki bakış açısının farklılığından ziyade Bedran'ın bir anlatıcı olarak Bedran'lardan hangisi olduğu ya da sürekli anlatan konumundaki Bedran'ın değişip değişmediği tartışılabilir.

Kimi zamanlarda da Bedran bazen içinde babasının gölgesini hisseder, gittikçe ona benzediğini, onun gölgesinin bedeni olmaya başladığını düşünerek onun diliyle konuşur. Kimi zaman da İsvan'ı alır içine, biraz da İsvan gibi konuşur. Hatta kendi dışındaki her şeyi birer birer içine alıp onların diliyle anlatmak ister

yaşadıklarını. Bedran bu durumu şöyle açıklar: “*Giderek çevremdekilerin acılarına karışırım bu yüzden, sevinçlerine, telaşlarına karışırım. Bölünüp bölünüp gitmekten ne yaparsam yapayım kendimi alamam bir türlü. Hızla çoğalırım. Çoğaldıkça da, kendimi bir posa gibi bir yana iterek başkalarını yaşamaya başlarım. Yorulurum sonra, onca kişinin gülüşünü bir ağızla gülmekten, onca kişinin gözyaşını iki gözle ağlamaktan ve onca kişinin yüzünü bir yüzde taşımaktan, parmağımı oynatamayacak derecede yorulurum...*”²⁸⁸ Böylece Bedran etrafındaki her şeyi bir sünger gibi kendi bedeninde, zihninde, hayalinde biriktirir ve kendi sesiyle anlatır.

²⁸⁸ TOPTAŞ; Hasan Ali, **Sonsuzluğa Nokta**, s. 50.

2.5.2. Gölgesizler

Postmodern romanlarda diğer birçok unsurda olduğu gibi bakış açısında da çoksesli, parçalanmış, dağılmış, geçişleri belirsizleşmiş, yazarın sesiyle, anlatıcının sesinin birbirine karıştığı bir durum vardır. Yazarın esas oğlan olarak öne çıkardığı bir roman kişisinden ziyade bir ajan gibi oradan oraya giden, bazen berber kılığına giren, bazen Dede Musa olan, bazen bir çırak gibi davranan, bazen Güldeben olan, bazen berber dükkanındaki koltukta oturan adamın benliğiyle yer değiştiren bir anlatıcıdan söz edilebilir. Bir ara anlatıcı berber dükkanından hemen caddenin karşısındaki apartmanın üçüncü katındaki yazarı görür. Anlatıcı ile yazarın karşılaşma anıdır bu. Belki de roman içindeki anlatıcı yazarın kendi yaratıcısıyla karşılaşmasıdır bu. Şöyle der anlatıcı: *“Ona göre içeride mi yoksa dışarıda mı oturduğumu hâlâ bilemediğimden şaşkındım tabii; bakışın da içerdeni, dışardanı olduğunu düşünerek gözlerimi yere indirmiştim.... Belki de iki yüzlü bir pencereydi benim gördüğüm; ondan geçen bakışın hangi taraftan geldiği hem görenin hem de görülenin yaşadığı duygulara bağlıydı. Üstelik ona ille içeriden ya da dışarıdan bakılacak diye kesin bir kural da yoktu, göz yetiyorsa aynı anda iki taraftan da bakılabilirdi. Hiç kuşkusuz bu durumda kendisiyle karşılaşırdu insan; görse görse, bir pencereden eğilip bakan kendisini görürdü düş kadar yakın bir uzaklıktan...Ola ki şaşırırdı önce; bir yanıyla, yüz yüze geldiği insanın kendisi olduğuna inanmak istemezdi. Peki ya pencerenin karşı tarafındaki; o inanır mıydı aslında kendisinin öteki olduğuna.”*²⁸⁹ Görüldüğü gibi *Gölgesizler*’in anlatıcısı kendisini bir roman kişisi olarak yaratanla karşılaşır pencerede.

Romanda anlatıcı birçok yerde gözlemlediği roman kişilerinin iç dünyalarını bilmez. Tahminlerde bulunur sadece. Tanrısal bir bakış açısıyla anlatmaz onları. Bir insanın bir başka insanı gözlemleyerek ne kadar bilebilirse o kadarına sahiptir anlatıcı. *“Koltuktaki adam hâlâ rüya görüyormuş gibi yavaş yavaş aynanın içine gömülüp hareketsiz kalmıştı. Haline bakılırsa üstüne çöken yorgunluk gitgide*

²⁸⁹ TOPTAŞ; Hasan Ali, *Gölgesizler*, s. 152-153.

ağırlaşıyordu. Hani gözleri aynadaki görüntüsüne takılmasa belki yeniden uyanacaktı”²⁹⁰ ifadeleri anlatıcının gözlemlerinden ibarettir.

Romanın bir yerinde kişilerin, bakışların birbirine karışmasına dair bir konuşma bulunur. Berber dükkanındaki postacı ile anlatıcının arasında geçen bu diyalog gerçekte rüya arasındaki belirsizliği de yansıtır aynı zamanda. “*Asıl önemlisi, benim berber olduğumu sanmakla hem berberi hem de çırağını benim varlığında birleştiriyorsunuz.*”²⁹¹ Belki de yazar bütün kişileri kendi varlığında birleştiriyordur.

Romanda bazen hakim bakış açısı, kimi zaman müşahid bakış açısı, kimi zaman ben anlatıcı / kahraman bakış açısıyla görülür olaylar ve kişiler. Örneğin muhtarın muhtarlığı kazandığı gün, dükkan önünden geçen muhtarın iç sesini aktarır bize anlatıcı. “*İçinden ‘Artık sen de bu köylü sayılırsın’ dedi muhtar.*”²⁹² Sonrasında yine devam eder hakim bakış açısıyla anlatım: “*Dam başına çıkan merdiveni tırmandı sonra, bacanın dibine bağdaş kurup oturdu. Önündeki tepside bacaklarını havaya dikmiş salçalı bir tavuk, biber turşusu, tuzluk, dörde katlanmış birkaç yufka ve rakı vardı... Bu köyün Tanrı’ya ve devlete en uzak köy olduğunu düşünürdü sonra...*”²⁹³ Romanda kullanılan diğer bakış da ben anlatıcıya aittir. “*Elindeki makasın ucunu bir an için havaya dikip onuruma içilecek bir kadeh gibi yavaşça kaldırarak, ‘Hoş geldin beyim’ dedi berber.*”²⁹⁴ Hasan Ali Toptaş kişilerdeki çok sesliliğe paralel bir yaklaşımla anlatıcı seçiminde de çok sesli bir kullanım sergiler. Yazma ve anlatma olanağını artırdığı için karma bakış açıları sıklıkla görülür metinde.

²⁹⁰ a.g.e., s. 20.

²⁹¹ a.g.e., s. 111.

²⁹² a.g.e., s. 8.

²⁹³ a.g.e., s. 8-9.

²⁹⁴ a.g.e., s. 5.

2.5.3. Bin Hüzünlü Haz

Bin Hüzünlü Haz farklı bakış açılarına sahip tek anlatıcının sesinden ibarettir. Romanın başında Alaaddin konuşurken eline vurulup şekeri alınmış çocuk gibi Alaaddin'in sesi kesilir ve anlatıcı anlatmaya başlar hikayeyi. Alaaddin zaten bir kahraman değildir. Olmadığına göre de kendisine ait bir bakış açısı da yoktur, olsa bile kendi yaratıcısının kendisine tanıdığı özgürlük kadardır bu. Öyle olunca mutlak bir yazar ve onun zihninde yarattığı kuklalardan söz edilebilir. Hikaye kahramanı kendisini yazan yazarın bilmediği bir yere kaçır ya da onun hayal dünyasında kaybolur. Bir bakıma kendi hikayesinin peşine düşer Alaaddin. Bir başkasının hikayesinde yaşayacağına kendi hikayesini yazmayı tercih etmiş gibidir.

Romanda kahraman anlatıcı bakış açısıyla verilir hikayeler ; ancak roman kişileri nasıl kılıktan kılığa giriyor, şekilden şekle dönüşüyorsa, anlatıcı da hikayelerdeki bedenleri seslendirirken, tıpkı türbenin yanında Alaaddin'in bedenine yerleştiği gibi onların damarlarında dolaşır, en mahrem yerlerinde gezinir, düşüncelerine, duygularına uzanır ve onlar gibi olur.

Bin Hüzünlü Haz'da diğer unsurlar gibi bakış açısında da bir genişlik, çokseslilik vardır. Anlatıcının anlattığı hikayelerdeki kişiler kendi hikayelerini anlatırlar ve sonra tekrar kaybolurlar. Anlatıcı başka insanların düşüncelerine girer ve onlar gibi davranır, nefes alır, onlar gibi bakar yaşama. *“Bir başka insanın düşünde yaşıyormuşum gibi varıp televizyonun karşısındaki koltuğa çöküyor ve haber programlarını açıp tıpkı bir ayran budalası gibi, hayran hayran kanlı cinayet görüntülerini seyrediyorum”*²⁹⁵ der anlatıcı. Yine bir başka cümlede yazar roman kişisi Alaaddin ile aynı noktadan baktığı ifade eder: *“Daha doğrusu, aynı noktalardan aynı darbelerle aynı şekilde yaralandığımız ve aynı acıları çektiğimiz için, ezik harflerin, kırık hecelerin, parçalanmış cümlelerin ve bunların etrafında uçuşan sigara dumanlarıyla bu dumanların çeşitli boşluklarından gözüken...”*²⁹⁶ Anlatıcı durumunda olan kişi metnin içinde her şeye hakim, bütün olacıklardan haberdar bir nitelik taşımaz. O da tıpkı okur gibi olacıkları merak eden, karmaşa

²⁹⁵ TOPTAŞ; Hasan Ali, *Bin Hüzünlü Haz*, s. 11.

²⁹⁶ a.g.e., s. 21.

içinde çoğu şeyden habersiz bir kişidir. Metinde geçen bazı diyaloglar bunu açıkça göstermektedir. “*Belki de, onu aramaya başladığın için arıyorsundur artık dedi. Bilmiyorum, dedim. Ya da, onu senden başka kimsenin düşünmediğini düşündüğün için? Bilmiyorum, dedim. Sen de bir bok bilmiyorsun, dedi. Evet, dedim.*”²⁹⁷ Görüldüğü gibi anlatıcı henüz Alaaddin’i neden aradığının bile farkında değildir. Bu durum anlatıcının normal bir roman kişisi gibi romanda yer aldığını, ona fazladan bir öngörü verilmediği gösterir. “*Anlatıcının olasılık ifade eden göstergeler kullanması ve romanın bir yerinde ‘O kadar ki, hiçbir zaman kendimden emin olmadığım halde işte şimdi size sanki her şeyi bilen güçlü bir anlatıcıymışım gibi...’ sözleri serdetmesi onun klasik ve modern anlatıcıya göre ne kadar sınırlı bir görüş açısına sahip olduğunu göstermesi bakımından oldukça manidardır.*”²⁹⁸ Ekrem Güzel’in de ifade ettiği gibi postmodern romanda anlatıcı sınırlı bir bakış açısıyla anlatır olayları, ya da kişileri dar bir bakış açısıyla çözümler. Yukarıdaki örnek her şeyin kaotik bir düzlemde olup olmadığı bile şüpheli olayların arasında, varlığıyla ilgili şüphelerin hâlâ sürdüğü bir kayıp kişinin arayışında anlatıcının içinde bulunduğu çaresizliği de gözler önüne serer. Metnin nereye gideceğini bilmeyen, hikayenin sonunu okuyucu gibi merak eden bir anlatıcıyla karşı karşıya kalınır.

²⁹⁷ a.g.e., s. 44.

²⁹⁸ GÜZEL, Ekrem;, **1980–2000 Yılları Arasında Türk Romanında Postmodern Yansımalar**, Yayınlanmamış Tez, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya, 2009, s. 223.

2.5.4. Kayıp Hayaller Kitabı

Kayıp Hayaller Kitabı'nda ben anlatıcı dili ve bakışından yararlanılır. Ancak sadece ben anlatıcı bakışıyla verilmez olaylar. Başka şahısların da gözlemlerinden yararlanılır. Hatta bazen aynı olay bile farklı iki bakış açısından sunulabilir. *“Toptaş’ın bölümden bölüme değişen anlatıcılar ve bakış açısı sayesinde aynı anlatının farklı biçimlerde nasıl metinleştirilebileceğini dener. Kimi bölümler üçüncü tekil şahıs bakış açısında geleneksel anlatı yapısında sunulurken, kimi bölümler hem geleneksel anlatım hem de uzun iç konuşmalar aracılığıyla aktarılan ve daha çok düşsel / öznel dünyayı yansıtan romantik bir anlatı sunar.”*²⁹⁹ Bu durum anlatımın ve dolayısıyla anlatının çoksesliliğine işarettir. Postmodern dünyada öznenin kaybolması, anlatının merkezden uzaklaşması, 20. Yüzyılda görülen fizikteki ilerlemenin sanata da yansıyan göreceliği, tek kutuplu dünyadan çok farklı seslerin olduğu bir dünya algısına geçilmesi gibi birçok sebeple, gerçeklik algısında, olayların sunulmasında da başka bakışlara ihtiyaç duyulur. Bu sebeple bazen aynı olay bile tekrar gibi algılanması riskine rağmen bir başkasının bakışından sunulabilir. Kayıp Hayaller Kitabı'nda Hasan ile dedenin bakış açısından aynı olaylar birkaç defa anlatılır.

Hasan'ın bakışıyla:

*“[...] sonra ak sakallı bir adam göründü uzaktan ve adam elinde asa, gök gürültülerinin ortasında sendeleye sendeleye hâlâ yaklaşıyordu; derken adam durdu, belini doğrultup şöyle bir baktı ve asasını havaya kaldırıp ansızın sağa sola savurmaya başladı ve ben önce yağmuru dövüyor sandım onu, [...] ala köpeğin yerde mızıklaya mızıklaya yuvarlandığını görünce gerçeği anladım ve daha da dikkatli baktım; [...] adamcağızı hemencecik yıktı çamurun ortasına ve o sırada ak bir sakal, havada yay gibi uzayıp güm diye yere çakıldı ve köpek alelacele onun tepesine çullandı ve ikisi yerde alt alta, üst üste debelenmeye başladılar; [...] derken adam kalktı yerinden, [...] bana doğru yaklaşmaya başladı, [...] ve kapıyı onun gitgide büyüyen suratına kapatıp çabucak içeri koştum.”*³⁰⁰

²⁹⁹ EMEKSİZ, Zeynep Erk; Romanda Varoluşun Romanı: Kayıp Hayaller Kitabı, (VARLIK, Mesut; **Efendime Söyleyeyim**; İletişim, İstanbul, 2010, s.313).

³⁰⁰ TOPTAŞ; Hasan Ali, **Kayıp Hayaller Kitabı**, s. 108-109.

Dedenin bakışıyla:

“[...] asa tıktıklarını yaslanarak ağır ağır yürüdüm de, [...] sonra varıp o ala köpek denen mendeburun kafasına kafasına vurmaya başladım ben asamla, [...] daha da vurdum ve o sersemledi artık, sallandı kılı bir beşik gibi ve küt diye yere yıkıldı, [...] bakışları çamurdandı, mızıklayışları çamurdandı,[...] hatta sen o ala mendeburun bir zaman sonra silkinip ansızın ayağa fırladığını, çamurlu bir sesle hırladığını ve atılıp hızla beni yere devirdiğini de fark etmedin, [...] asamı arayıp buldum, üstümü başımı düzelttim ve belimi doğrultup ağlamaklı bir yüzle Hasanların evine baktım... Kapıları hafifçe aralıktı sanki ve yağmurun gerisinde ışıldayan bir çift göz, hiç kıpırdamadan, öylece dışarıyı süzüyordu. Herhalde Hasan’dır bu, dedim tutunacak bir dal bulmuşçasına. Ardından da, varıp karşısına dikilmeyi düşündüm. [...] Ardından da kapı suratıma, evet evet suratıma çaat diye kapandı.”³⁰¹

Görüldüğü gibi Hasan’ın gözlemlediği olay, romanın ilerleyen sayfalarında bir de dedenin gözüyle anlatılır. Bu şekilde bir kullanım, hem tematik anlamda “tekrar” vurgusu yapar hem de aynı olaydan yola çıkarak iki farklı kişinin iç dünyalarına, duygularına, düşüncelerine açıklık getirilir. Yine Hasanların evinde Hicabi ile Elif’in arasındaki kavga da iki farklı bakış açısıyla anlatılır. 123. sayfada Hasan’ın bakış açısıyla anlatılanlar, 145. sayfada dedenin bakış açısı ve anlatımıyla bir daha verilir. Romanda Hasan Ali Toptaş’ın dedeye ihtiyaç duyması, anlatılan ya da yaşanan bazı olayların felsefi usavurumunu çocuk bilincinin kaldırmasının olanaksız olacağı düşüncesinden kaynaklanıyor olabilir. Dedenin hayat ve yaşama dair söylediklerini bir çocuğun söylemesi belki de mantıksız olarak algılanacağı için yazar böyle bir kullanım seçmiş de olabilir. Esasında Hasan’ın anlatıcı olduğu bölümlerde bile çocuk bilincinin dışında tecrübelerle rastlamak mümkündür. Romandaki anlatım “*çocuğun bilincinden usulca dedeye, ondan anlatıcıya, sonra yine usulca çocuğa geçiyor. Hepsinde de aynı dinginlik, aynı derinlik, iç ya da dış monologlarda aynı kusursuzluk*”³⁰² görülür.

³⁰¹ a.g.e., s. 140. 143.

³⁰² TÜRKEŞ, Ömer; Hasan Ali Toptaşın Kayıp Hayaller Kitabı.

Web:<http://yeniguneturku.blogcu.com/hasan-ali-toptas-in-kayip-hayaller-kitabi-a-omer-turkes/933943>

2.5.5. Uykuların Doğusu

Uykuların Doğusu adlı romanda anlatıcı / kahraman yazarın kendisi yani Hasan Ali'dir. Yazdığı metin de kendi roman yazma süreciyle ilgilidir. Hâl böyleyken yazarın söylemiyle anlatıcının söylemi birbirine karışır. Bazen belirsizlik içinde ne yazacağını ve nasıl yazacağını bilememe durumu yaşar anlatıcı. Çoğu zaman da hikayelerini anlattığı kişilerin yanında, karşısındaymış gibi anlatır. Onlarla sel sularına karışır, sokaklarda dolaşır. Radyo evindeki adamı anlatırken onunla birlikte aşındırır kapıları, onunla beraber makamları dolaşır. Yine badem bıyıklı adamla ve dedesi Cebrail'le birlikte aynı kayıktaymış gibi anlatır yaşananları. Kitap sayfalarının arasında yaşanan olayları bile sanki anlatıcı yaşamış gibidir.

Hasan Ali “ben anlatıcı” yöntemini kullanır *Uykuların Doğusu*'nda. Ancak anlattığı kişilerin bedenlerinde, zihinlerinde, kalplerindeymiş gibi, sanki onların yaşadıklarını onların gözleriyle görüyormuş gibi anlatır. Radyo evindeki adamın yaşadığı çaresizliğin damarlarında dolaştığını hisseder anlatıcı. Yine Cebrail'in şehre ilk geldiğinde sel suyunun ortasında kaldığında hissettiği pişmanlık ve üzüntüyü yaşar. Dayısının kolu, bacakları kesildiğinde sanki kendisi uzuvlarını kaybetmiş gibi olur. Böyle olması da aslında normal bir durumdur. Postmodern yazar yarattığı roman kişilerine kendisinden bir ruh üflemeden çekinmez. Bu durumu da modern roman yazarlarının yaptığı gibi saklamaz, açıkça gözler önüne serer. Hasan Ali dayısının hikayesi olarak planladığı hikayesini yazıp bitirdiğinde bir çok kişiye de can vermiştir. Bir bakıma roman kişileri bir başka roman içindeki yazarın kafasında kurguladığı kişilerdir. Üst anlatı olarak ifade edilen bu durumda fiktif bir roman kahramanı kendi yarattığı yine fiktif kahramanların hikayesini anlatır. Nasıl ki Hasan Ali Toptaş'ın yazdığı *Uykuların Doğusu* adlı romanda kahraman / anlatıcı / yazar olan Hasan Ali ile benzerlikler taşıyorsa, roman kahramanı olan Hasan Ali de kendi yarattığı kahramanlarla benzerlikler taşıyacaktır. Bu sebeple roman kahramanı / anlatıcısı olan Hasan Ali kendi yarattığı hikaye kahramanlarını anlatırken onların yaşadığı sıkıntıları, çaresizlikleri, umut ve umutsuzlukları da onların gözüyle, aklıyla, kalbiyle görür.

Bu durumlar göz önüne alındığında yazarla yarattığı kahraman arasındaki sınırlar postmodern metinlerde olduğu gibi ortadan kalkar ya da en azından iyice şeffaflaşır, silikleşir. Yazar dışarıdan bir gözlemci olmaktan çıkar, yarattığı kahramanların acısını, sıkıntısını hissederek sancılı bir doğum yapar.

2.5.6. Hasan Ali Toptaş Romanlarının Bakış Açısı / Anlatıcı Bakımından Ortak Yönleri

Postmodern metinlerde özne, birey nasıl ki eski önemini kaybetmiş ve hikaye birçok roman kişisi arasında paylaştırılmışsa, bakış açısı da tek bir şekilde kullanılmak yerine değişik bakış açıları birlikte kullanılmıştır. Bir metinde hem hakim bakış açısı, hem kahraman bakış açısı birlikte kullanılabilir postmodern metinlerde. Hatta bazı zamanlarda hangi bakış açısının kullanıldığı fark edilmeyecek derecede şeffaflaşabilir sınırlar. Hasan Ali Toptaş romanlarında da bakış açısı için bu genellemeler birkaç istisna dışında yapılabilir. *Sonsuzluğa Nokta*'da bütün hikaye Bedran'ın bakış açısından verilmek istenir. Yaşanan olaylar, kişiler, dış dünya, iç dünya kısaca her şey Bedran'ın psikolojisiyle birlikte sunulmaya çalışılır. Bununla birlikte Bedran'ın kendisinin de itiraf ettiği gibi kendisi dışında var olan her şeyi birer birer içine alıp onların hikayelerini yine onların diliyle anlatmak ister. Bu bakış açısını bir bakıma parçalamak demektir. Olayları ve durumları anlattığı kişinin psikolojisiyle ve gözüyle anlatır çoğu yerde Bedran. Kendisi dışındaki dünyayı öyle bir içselleştirir ki Bedran, çevresindekilerin acılarına, sevinçlerine, telaşlarına karışır. Bölünür, bölünür ve hızla çoğalır. Çevresindeki insanların gözyaşlarını iki gözle ağlamaktan ve onca kişinin yüzünü bir yüzde taşımaktan, parmağını oynatamayacak kadar yorulur. Yani aslında Bedran'ın bakış açısından aynı zamanda birçok kişinin bakışı verilir. *Gölgesizler*'de bir tek roman kişisinden ya da bakış açısından bahsetmek yerine, bazen berber, bazen Dede Musa, kimi zaman çırak gibi davranan, yeri geldiğinde Güldeben olan, kılıktan kılığa giren, anlattığı kişinin bedenine giren bir anlatıcıdan bahsetmek daha doğru olur. Bununla birlikte kimi zaman anlatıcı gözlemlediği roman kişilerinin iç dünyalarını bilemez, tahminlerde bulunur sadece. *Gölgesizler* romanı bakış açısı bakımından çoksesli bir yapıya sahiptir. *Bin Hüzünlü Haz*'da romana dair diğer birçok unsurda olduğu gibi bakış açısında da bir genişlik, çok seslilik bulunur. Anlatıcının seslendirdiği hikayelerdeki kişiler adeta kendi hikayelerini anlatıp sahneden ayrılan tiyatro oyuncular gibidirler. Anlatıcı, anlatılan kişilerin düşüncelerine girer, onlar gibi davranır, nefes alır, onlar gibi bakar yaşama. Anlatıcı durumunda olan kişi metnin içindeki her şeye hakim bir yapıda değildir. O

da bir roman kişisi gibi bazen olacıklardan habersiz ve merak içindedir. *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda bakış açısı Hasan ve dede arasında gidip gelir. Bazen Hasan’ın sesi duyulur sayfalarda, bazen de dedenin, bazen de aynı olay hem dedenin hem de Hasan’ın gözüyle tekrar anlatılır. Böylelikle hikayeler aralıklarla iki farklı bakış açısından verilerek aynı zamanda romanda sürekli vurgulanan “*tekrar*”a da gönderme yapılır. *Uykuların Doğusu*’nda ben anlatıcı ve üçüncü tekil şahıs bakış açısı kullanılır. Ancak anlattığı kişilerin bedenlerinde, zihinlerinde, kalplerindeymiş gibi anlatılır hikayeler. Anlatıcı radyo evindeki adamın hikayesini, Cebrail dedenin hikayesini üçüncü şahıs bakış açısı kullanarak verir. Romanda kimi zaman ben anlatıcı, kimi zaman üçüncü tekil şahıs bakış açıları karışık bir şekilde kullanılır. Birkaç yerde ise dedenin bakış açısıyla anlatıcının bakış açısı birbirine karışır ya da bakış açısı arasındaki geçiş silikleştiğinden net olarak anlaşılmaz.

Vurgulanmaya çalışılan bu sebeplerden dolayı Hasan Ali Toptaş romanlarının bakış açısı / anlatıcı yönünden postmodern niteliklerde olduğu söylenebilir. Postmodern romanlarda görülen bakış açısındaki parçalanmışlık, dağılmışlık, çokseslilik Toptaş romanlarında kendisine uygulanma alanı bulur. Romanlarında tek bir bakış açısı kullanmak yerine birçok bakış açısını birlikte kullanmayı tercih eder Hasan Ali Toptaş. Böylelikle anlatımda hem bir kolaylık kazanmış olur hem de romanını farklı bakış açılarıyla zenginleştirmiş olur.

2.6. TEMA

2.6.1. Sonsuzluğa Nokta

Postmodern metinlerin meydana gelişlerinde tema / ileti önceliği olmayan unsurlardandır. Yazar herhangi bir metin yazmaya başladığında veya öncesinde kafasında tasarladığı bir anlam örgüsü veya tema yoktur. Çoğu zaman bilinçakışıyla ortaya çıkan metinlerdir söz konusu metinler. Bu yüzden yazar yazmaya başlamadan önce tasarladığıyla farklı bir metin ortaya çıkarabilir. Bu sebeple önceden tasarlanmış bir tematik unsur yerine roman kişisi ya da kişilerinin veya anlatıcının içinde bulunduğu durumlar ve olaylarla çağrıştırdıklarından bahsedilebilir.

*“Sonsuzluğa Nokta, taşra ve kent arasında kaybedilmiş bir kendiliğin arayışı ve anımsanışı üzerinedir.”*³⁰³ *Sonsuzluğa Nokta*’da roman kişisi ya da anlatıcı başkalarına benzememe isteğinin sonucunda ortaya çıkan yalnızlık içinde bir psikolojiye sahiptir. Berdan’ın doğduğu büyüdüğü kasabada kendini bulamayışı ile başlayan ve şehre kadar uzanan bu arayış en büyük yalnızlıkla sonlanır. Herkesin hatta karısının bile terk ettiği bir adam haline gelir. Bedran, roman boyunca hep başkalarının etkisinden uzaklaşmak, kendi kararlarını almak, istediği gibi özgürce yaşamak peşindedir. Ancak başaramaz bunu ve hep başkalarının yardımına ve desteğine ihtiyaç duyar, hatta en sonunda kader onu öyle bir hâle getirir ki hayati ihtiyaçlarını bile tek başına karşılayamaz hâle gelir. *“Kendiliğin imkansızlığı, insanın başkalarının varlığından kendi varlığına uzanan zincirlerden kurtulamayışı ve benzemekten kaçılmayacağı üzerine şiirsel bir akıl yürütmedir Sonsuzluğa Nokta.”*³⁰⁴ Ayrıca yalnızlık ve başkalarına benzememe üzerine yoğunlaşan, şehrin kargaşası ve koşturması içinde kalabalıklar arasında kalarak kalabalıklardan biri olmaya başlayan, sonunda etrafındaki bütün çokluğun içinde tek başına ama hürriyetinden yoksun kafesteki kuş misali bir insan olur Bedran. Her ne kadar Bedran tarafından istenen bir durum olmasa da yalnızlık, başkalarından farklılaşmanın, onlara benzememenin, onlar gibi olmamanın bedelidir. Yalnızlık dışında bir başka

³⁰³ GÜÇBİLMEZ, Beliz; YILMAZ, Şamil; Hasan Ali Toptaş’ın Yazievreninde Bir Takımyıldızı Olarak Benzerlik ya da İçinden Sözlük Geçen Bir Deneme, (VARLIK, Mesut, **Efendime Söyleyeyim**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.188).

³⁰⁴ a.g.m., s.188.

altı çizilmesi gereken tematik unsur da güç ve iktidar anlayışının anlayışı ve algılayış biçimidir. Romanda başkalarının etkisinde silik bir kişilik olarak duran ve bu durumdan kurtulamayan Bedran'ın karısına karşı sahip olduğu her türlü gücü kaybetmesiyle daha da somut hâle gelir iktidar sorunu. Bedran babasının gölgesinde kalmıştır, Turan ve İsvan'ın yanında günlerce pencerenin dibinde yatarak güçsüz, ezik bir görünüm sergiler, iş görüşmelerinde sürekli küçültücü davranışlara maruz kalır, Gülderim'in evine eli boş geldiğinde Gülderim'in ablası tarafından küçük görünür, sonunda felç kalmasıyla karısı tarafından da ezik, silik, gölge bir kişilik gibi algılandığını düşünür. Yani kasabada babasının gölgesinde sahip olamadığı ve olamayacağı iktidarı aramak için geldiği şehirde de bulamaz. Bulamadığı gibi eskisinden daha da güçsüz bir duruma sahip olur. *“Toptaş'ın yokluk, yok olma, parçalanma, iç içe geçme, merkezsizlik, değişme ve birbirine dönüşme gibi motifleri kullanarak yaptığı iktidar eleştirisi, sadece toplumsal cinsiyet dinamiklerini daha yakından incelemek adına değil, güç denen olguyu toplumsal ve tarihsel bir çerçevede sorgulamak ve bu olguyu politik düzlemde, istikrar ve düzen tutkusunu da içine alacak şekilde yeniden düşünmek”*³⁰⁵ olarak ele alınabilir. Böylece romanın zemininde sessizce çalan bir fon gibi meşgul eder zihinleri bu güçlülük ya da güçsüzlük.

Özetle Hasan Ali Toptaş *Sonsuzluğa Nokta* romanında *“tedirgin / yalnız, sinik insanın taşra sessizliğinden kent karmaşasına uzanan bir kayboluş / arayış yolculuğunda, görünen / yaşanan ve hissedilen karşılıklar dünyasındaki insanın serüvenini anlatır.”*³⁰⁶ Bedran, içindeki binlerce Bedran'ın da sıkıntılarına örnek olur kendi hikayesinde.

³⁰⁵ GÜNAY, Çimen; Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında İktidar ve Gölgesiz Erkek, (VARLIK, Mesut, **Efendime Söyleyeyim**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.223).

³⁰⁶ ANDAÇ, Feridun; Varoluşsal Arayışın, Tedirgin Taşra Yalnızlığının Romancısı, (VARLIK, Mesut, **Efendime Söyleyeyim**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.307).

2.6.2. Gölgesizler

Gölgesizler romanı gölgesi olmayan, yani bir bakıma gerçekliği, somutluğu olmayan, itibari kişiliklerin, zihin dünyasında yaratılmış kişilerin yaşamlarından kesitler sunar. Onun romanlarında “yaşanmamış bir gelecekle, o yaşanmamış geleceğin içinde düşünüldüğü yaşanan şimdi arasında, olmuş olan ile olabilecek olan arasında, asal olan ile ayrıntı arasında, düşünle gerçek, anı ile düşün arasında, gitmekle kalmak, yapmakla yapmamak, konuşmakla susmak, sesle görüntü, madde ile düşünce arasında, bunların farkını büsbütün ortadan kaldırmayan ama ayrımlarını gözetmektense, birbirine benzeme yeteneklerine iştahla eğilen, eğildikçe de orijinal / kopya, ilk kez / tekrar gibi dil ve temsil rejimlerinin temel problemlerini iskartaya çıkartan”³⁰⁷ bir dünya resmedilir.

Gölgesizler’de “tekrar” ısrarla vurgulanan bir durumdur. Roman kişilerinin ağzından sürekli bu tekrar vurgu yapılır. “Desene yaşam tekrarlardan oluşuyor... Tekrarlardan değil... tekrarların tekrarından”³⁰⁸, “...Çingil Nuri’nin yıllar önce köye gelişiyle Cennet’in oğlunun hiç farkı yoktu; tekrarların tekrarıyla sürüp giden yaşam, zamanları ve bedenleri değiştirerek kendini bir kez daha sergiliyordu onlara”³⁰⁹, “...tekrarlara tekrarlara tekrar olduğunu unuttuğu bayat bir hareketle çevresine şöyle bir bakıp yeniden ocağa girdi.”³¹⁰ Postmodern dünyada yaşanan her şey tekrarlar zincirinin birer halkasıdır. İnsanlar bu son derece gelişmiş ve küreselleşmiş dünyada birbirlerine bağlı hatta bağımlıdırlar. Bir insanda meydana gelen bir değişiklik, diğer insanları da etkiler ve onları hareket etmeye sevk eder. Dünyanın bir ucundaki ekonomik kriz, ekonomisi olmayan bir Afrika ülkesini bile etkileyebilir bu zincirde. Romanda da kentteki bir yaşantı, kurgusal da olsa köydeki hayatı, köy insanların dünyalarını değiştirebiliyor. Yazarın gerçek dünyasında yaşadığı tecrübelerinden yola çıkarak meydana getirdiği iç metin mimetik bir özelliği barındırır içinde. Yaşantıların kopyası, tekrardır bir bakıma köyde, köy meydanında,

³⁰⁷ GÜÇBİLMEZ, Beliz; YILMAZ, Şamil; Hasan Ali Toptaş’ın Yazievreninde Bir Takımyıldızı Olarak Benzerlik ya da İçinden Sözlük Geçen Bir Deneme, (VARLIK, Mesut, **Efendime Söyleyeyim**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.195).

³⁰⁸ TOPTAŞ; Hasan Ali, **Gölgesizler**, s. 48.

³⁰⁹ a.g.e., s. 123.

³¹⁰ a.g.e., s. 200.

muhtarlıkta yaşananlar. İç metindeki yazarın kentteki hayatının köyde yansımasıdır, tekrardır. Bu yüzden “*ben bunu daha önce yaşamıştım*” gibi hislere kapılması normaldir roman kişilerinin.

Bu tekrar döngüsünde “*taşra, köy bütün canlılığıyla Gölgesiz’lerde karşımıza çıkarken, zamanın değişkenliğine dönük arayış / bekleyiş romanının ana dokusunda varlığını hissettirir.*”³¹¹ Roman kişileri sürekli bir arayış, kaçış, bekleyiş halindedir. Nuri ile başlayan kendini arama, bulma çabası kaçmayla sonlanır. Bu zincirin üçüncü halkası bekleyiş olur geride kalanlar için. Güvercin ortadan kaybolur, bütün köy Nuri’den sonra bu sefer Güvercin’i aramaya başlarlar. Bir bekleyiş durumunun umut ve umutsuzluğa karışan duygusuyla kavuşurlar Güvercin’e. Berberin çırağı jilet almak için çıkar bir daha gelmez. Dükkanda bir bekleyiş durumu ortaya çıkar ve sonunda berber de çırağın arkasından onu aramak için çıkar. Bu sefer de berber dükkanında koltuktaki yüzü sabunlu müşterinin bekleyişi başlar. Nuri’nin karısı bir bekleyiş arayış içindedir, Reşit kızını bekler, yeğenini öldüren atın gelmesini bekler hem de elinde tabancayla ahırın önünde, bekçi muhtarı bekler... Sonunda öğrenilir ki iç metnin yazarı olan anlatıcı da aslında evinde oğlunun jilet getirmesini bekler. Bu gidiş, geliş, arayış, bekleyiş durumları romanın sonuna kadar hem bir merak unsuru olarak kendisini var eder hem de tematik bir enstrüman olarak bulunur.

Bu tekrar döngüsü, arayış / bekleyiş ile birlikte “*var olan bir yok oluş*” temi de metinde bir zemin oluşturur. Yıldız Ecevit’e göre varoluş sorunsalı, romanın çokkatmanlı metaforik yapısı içinde yoruma açık bir karakter gösterir. Ona göre Toptaş’ın insanın evrensel sorunlarına çözüm bulmak gibi bir amacı yoktur. Hasan Ali Toptaş, “*yaşamın anlamının, varoluşun nedeninin sorgulandığı metin kesitinde roman kişisine bunları doğrudan dile getirtmez; kurguladığı felsefi söylemin imgesele yapısı içinde onu sayfalar boyunca haykırtır: “Kar neden yağar, kaaarr?”*”³¹² Roman boyunca meydana gelen bu kayboluşlar, tekrar ortaya çıkmalar, arayışlar göz önüne alındığında “*20. yüzyılın maddenin egemenliği altında yitip giden insanını var oluşuyla değil de yokoluşuyla kurgu düzlemine taşır Toptaş;*

³¹¹ ANDAÇ, Feridun; Varoluşsal Arayışın, Tedirgin Taşra Yalnızlığının Romancısı, (VARLIK, Mesut, **Efendime Söyleyeyim**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.304.).

³¹² ECEVİT, Yıldız; Yokolmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik, (VARLIK, Mesut, **Efendime Söyleyeyim**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.330).

“*yokolmanın estetiği*”ni *oluşturur metninde.*”³¹³ Bütün bu yok olmalar arasında şüphesiz en ilginç olanı ve alkışlananı *kendi varlığına karışarak yok olmadır.*”³¹⁴

³¹³ a.g.m., s.331.

³¹⁴ TOPTAŞ; Hasan Ali, **Gölgesizler**, s. 100.

2.6.3. Bin Hüzünlü Haz

Romanı baştan sona kadar sürükleyen temaların en önde gelenidir “arayış” konusu. Hasan Ali Toptaş’ın diğer romanlarında da görülen “kendini arama” konusu bu romanda da konuyu şekillendiren ana nitelik sayılabilir. Anlatıcı / yazara göre Alaaddin, “[...] o adamların arasında adamakıllı kirlenip kim olduğunu anlamak”³¹⁵ ister. Anlatıcı da kim olduğunu bulma sevdasıyla kaybolan Alaaddin’i arar. “Sen de kalkmış onu arıyorsun? Evet...”³¹⁶ Ancak romanda bu arayışın sonunda elde edilecek olanın bir hazdan ibaret olacağı vurgulanır. “[...] olsa olsa bu arayışın sonunda ben, eğer tat alma kapılarımın hepsi ardına kadar açıksa, ancak arayış boyunca çekeceğim zevkli bir ıstırapın damaklarımda kalan tadını bulabilirmişim.”³¹⁷ Romana ismini veren de tam bu durumdur. Anlatıcı bin hüzünlü bir haz duyar. Çoğulcu anlayışın ıstırapla zevki harmanladığı bir arabesk durum söz konusudur burada. Fuzuli’de görülen aşk acısından memnun olma durumu, Hasan Ali Toptaş’da sıkıntıdan mutluluk duyma şeklindedir.

Romandaki diğer bir tematik unsur olarak “yabancılaşma” gösterilebilir. Kahramanın kendi hikayesine yabancılaşması / öteki durumuna düşmesiyle başlayıp, yine kahramanın yazarına yabancılaşmasıyla genişleyerek anlatıcının şehre, hayata, yaşadıklarına ve okuduklarına yabancılaştığı bir romandır *Bin Hüzünlü Haz*. “Beni bana ve şehre yabancı kılan, mekanik seslerle donatılmış onca soğuk devinim”³¹⁸ arasındayım, der anlatıcı. Bu yabancılaşmanın ardından her şeye ve herkese karşı yabancılaşan her insanın içinde bulunduğu yalnızlık duygusu gelir. Anlatıcı onca hikayenin, hikayelerin, hikaye kişilerinin arasında yalnız olduğunu “okumakta olduğunuz bu kelimelerin ardındaki yalnızlığın içinde oturan bana”³¹⁹ diyerek itiraf eder. Alaaddin, böyle bir yalnızlık duygusunu gidermek için yaratılmış hayali bir hikayenin kahramanıdır. Anlatıcıya zor gelen, kaldıramadığı durum da budur zaten. Yalnızlığını paylaşmak, omuzlarına yüklemek, onun sırtına atmak için yarattığı kahramanını kaybedince bütün yük tekrar anlatıcı / yazarın üstüne yıkılır.

³¹⁵ TOPTAŞ; Hasan Ali, *Bin Hüzünlü Haz*, s. 45.

³¹⁶ a.g.e., s. 45.

³¹⁷ a.g.e., s. 46.

³¹⁸ a.g.e., s. 58.

³¹⁹ a.g.e., s. 62.

Romanda anlam arayanlara, tematik bir düzlem yaratmaya, konu belirlemeye ısrarla uğraşan okuyucuya mesaj gönderir yazar. “[...] *Anlam dediğimiz şeyin bir anlamda geçmişin ta kendisi olduğunu bir an için unutup, bütün zamanlara yayılan bu uçsuz bucaksız sınırsızlığa, nice anlam varsa hepsinin bulunduğu ve hepsinin aynı anda ve hep birlikte bir tür anlamsızlık gibi görüldüğü göz kamaştırıcı bir sonsuzluk*”³²⁰ olduğunu söyleyerek içine her şeyi alabilecek bir genişlik olarak ifade eder anlamı.

Hayat nedir? sorusu da cevabı aranan konulardan birisidir romanda. Anlatıcının oradan oraya koşuşturmaları arasında hayata dair yaşam parçalarından alıntılar yaparak bir cevap bulmaya çalışır. ancak Haraptarlı Nafi’nin de söylediği gibi sorulduğunda bilinmeyen, sorulmadığında bilinen bir şeydir hayat. Belki de ifade edilemeyen ancak yaşanabilen bir şey demek istemiştir Haraptarlı Nafi. Anlatıcının bir çözüm üretme çabasından uzak bir şekilde sunduğu sıkıntılı, karanlık dünya da taşıdığı bütün karamsarlıkla birlikte metnin tematik kısmına sürekli beri taşır. Özetle *Bin Hüzünlü Haz*’da “*herkesin gırtlığına kadar suça gömüldüğü ve orta yere fırlayan bazı çığırtkanların da, yeni bir şey keşfetmişçesine işaretparmaklarını zamanın burnuna dayayıp “Suç çağı, suç çağı!” diye haykırıp durdukları bir dünyada*”³²¹ yaşayan insanların hikayeleri ile “*hayatın akıl almaz derecede oyuna dönüştüğü, hayallerin sınırı aşır aşır gerçeklere karıştığı, yerini göğünü ne idüğü belirsiz kıpırtılarla uzun kuyruklu, güzel güzel yalanların doldurduğu ve her şeyin kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öldürdüğü, acayip ve soluk renkli bir dünya*”nın³²² hikayeleşmiş kişileri ve onların hayatları anlatılır *Bin Hüzünlü Haz*’da. Ekrem Güzel hazırlamış olduğu tezde *Bin Hüzünlü Haz*’daki kapalı ve imgeli anlatım sonucu meydana gelen belirsizliğin yanında parçalı yapının da mevzu bahis olmasının, romanın tamamını teşmil edebilecek bir tematik kurgunun oluşmasını engellediğini belirtir.³²³

³²⁰ a.g.e., s. 68.

³²¹ a.g.e., s. 8-9.

³²² a.g.e., s. 17.

³²³ GÜZEL, Ekrem;, **1980–2000 Yılları Arasında Türk Romanında Postmodern Yansımalar**, Yayınlanmamış Tez, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya, 2009, s. 246.

2.6.4. Kayıp Hayaller Kitabı

Hasan Ali Toptaş'ın birçok romanında anlatılan hikayelerin birçoğunun geçtiği yer "taşra"dır denebilir. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda romanın "çaresiz, yalnız, mutsuz çocuğu Hasan'ın taşranın sessizliğindeki yeryüzünü keşfi, düşsel yolculuğu"³²⁴ birkaç bakış açısı kullanılarak aktarılır. *Kayıp Hayaller Kitabı* için öncelikli olarak sezgisel bir varoluş denemesidir³²⁵ der Zeynep Erk Emeksiz. Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz*'da hayatın anlamını arayan roman kişisi, *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda ise huzurlu bir yer arar. Ancak gittiği her yere uğursuzluk götürür gibi kaldığı her evde kavgalar çıkar. Annesi ve babası kavga eder Hasan'ın sürekli. Annesi Hasan'ı daha huzurlu bir yer olduğunu düşündüğü Celil'in evine yerleştirir. Hasan'ın yengesi Nesime'nin Almanya'ya gitmesi ve bir mektuptan sonra bir daha haber alınamaması sonunda Celil günaşırı içip içip kasabalıya söver. Sonunda dayanamayan abisi Hüseyin atını satın alır ve Hasan'la Celil'in küçük çocuğunu yanına alır. Bir süre sonra Hüseyin içmeye başlar ve kendisini kaybettiği bir gün Celil'den aldığı atı vahşice öldürür ve yakar. Kısacası Hasan yaşayabileceği huzurlu bir yer bulamaz. "Bir başkası olmaya özense de, şiddet, çaresizlik, mutsuzluk, eşyanın solukluğu, birbirini tekrarlayan zamanlar ve renksiz hayaller sadece Hasan ve ailesinin değil, romandaki köylülerin tamamını kapsayan bir durum"³²⁶dur.

Ömer Türkeş incelemesinde Hasan Ali Toptaş'ın, gerçekleştirilememiş hayatlar ve hayaller üzerine kurulu *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda insanların iletişimsizliğini, yabancılaşmışlığını, daralmışlığını ve yürekleri çölleştiren dayanılmaz sıkıntıları vurguladığını ifade eder. Bu sıkıntılar, iletişimsizlik romanda sürekli tekrarlanan bir durumdur. Hatta "tekrar"ın kendisi roman boyunca tematik bir unsur gibi devam eder. "Belki de içgüdüsel bir hesaplama daha önce geçtikleri

³²⁴ ANDAÇ, Feridun; Varoluşsal Arayışın, Tedirgin Taşra Yalnızlığının Romancısı; (VARLIK, Mesut; **Efendime Söyleyeyim**; İletişim, İstanbul, 2010, s.306).

³²⁵ EMEKSİZ, Zeynep Erk; Romanda Varoluşun Romanı: Kayıp Hayaller Kitabı, (VARLIK, Mesut; **Efendime Söyleyeyim**; İletişim, İstanbul, 2010, s.310).

³²⁶ TÜRKEŞ, Ömer; Hasan Ali Toptaşın Kayıp Hayaller Kitabı.

Web:<http://yeniguneturku.blogcu.com/hasan-ali-toptas-in-kayip-hayaller-kitabi-a-omer-turkes/933943>

yerleri tutup gene dolaşıyor at, ardından dizginlere asılıp ona yön veren birisi olmadığı için dönüp dönüp bir daha ve bir daha dolaşıyor da, böylece yorgun nal sesleriyle yeşil bir tekrarı dokuyorlar tekrar tekrar...³²⁷ “Zaten somurtmak, tekrarlana tekrarlana dört kişilik bir geleneğe dönüşmüştü artık...³²⁸ Bazı hikayeler farklı kişilerin bakış açılarından birkaç kere anlatılır romanda. Daha önce de bahsedilen Hasan ve dede arasında gidip gelen bakış açısıyla aynı olayın iki farklı anlatımı da tekrarlanan hayata bir gönderme niteliğindedir. “Yani Toptaş hep aynı şeyi anlatıyormuş gibi yaparak, hayatın tekrarlardan ibaret olduğunu vurgulayıp aynı konudan ayrı hikayeler çıkarmaktadır.”³²⁹

Romanda sıklıkla vurgulanan tematik unsurlardan birisi de yalnızlıktır. Bir bakıma romandaki her insan kendi iç dünyalarında yalnız sayılır. Hasan yalnızdır, dede evli, eşi ve torunları yanında olmasına rağmen yalnızdır, Kevser yalnızdır, Celil Dayı yalnızlaşmıştır... Romanda yalnızlıkla ilgili ifadelerden birkaçı şöyledir: “[...] taşıdığım yalnızlıkla çaresizliğe tuhaf tuhaf bakıyor, bakıyor, bakıyor ve içini çekip sessizce yüzünü yere eğiyordu. Böylece, eksilen yalnızlığını tekrar tamamlıyordu yani, çaresizliğini olanca ağırlığıyla tekrar yükleniyor ve eskisinden bin beter oluyordu.”³³⁰ “Bir o kadar da yalnız, hatta yapayalnız...”³³¹ “[...] yüreğimi örseleyen anlaşılmaz bir burukluğun ortasında, olanca yalnızlığımla, gözümü bile kırpmadan öylece dikiliyordum.”³³² “Gezip dolaşırken önümde arkamda hep birtakım insanlar oluyor ve kendimi onların kıpırtılarıyla hep kalabalık hissediyordum da, işte öylece kalakaldığım anlarda ben yalnızlığın en koyu karanlığına gömülüydüm sanki...”³³³ “[...] Hasan adı verilmiş bir çaresizlik kılığında tekrar kasabaya dönüp gönülsüzce avluya konar ve konunca da bir köşeye çekilip olanca yalnızlığımla olup bitecekleri düşünür oldum.”³³⁴ Üzerinde yoğunlaşılacak roman kişilerinin belki de en büyük ortak noktaları kendi arayışları içinde önce kaybolmaları sonra da büyük bir yalnızlığa itilmeleridir denilebilir.

³²⁷ TOPTAŞ; Hasan Ali, **Kayıp Hayaller Kitabı**, s. 27.

³²⁸ a.g.e., s. 163.

³²⁹ TÜRKER, Elif; Yokluğun Yazılmış Şekli, (VARLIK, Mesut; **Efendime Söyleyeyim**; İletişim, İstanbul, 2010, s.318).

³³⁰ TOPTAŞ; Hasan Ali, **Kayıp Hayaller Kitabı**, s. 116.

³³¹ a.g.e., s. 118.

³³² a.g.e., s. 143.

³³³ a.g.e., s. 177.

³³⁴ a.g.e., s. 206.

2.6.5. Uykuların Doğusu

Postmodern romanlar belli bir olay örgüsünün etrafında şekillenmek zorunda değildir. Romanda belli bir karakterin etrafında odaklanma da söz konusu mecburiyet içinde sayılamaz. Zaman belirsiz, mekan kaygandır. Böyle bir durumda yazarın üzerinde duracağı, çözüm üreteceği, tez ya da sentez sunacağı bir alan / zemin de kalmaz. Tez, antitez, sentez gibi ifadeler bir tanımlama, sınırlama ve belirginleştirme şekilleridir. Postmodern düşüncenin itiraz noktalarının başında gelen tek gerçeklik, tanımlanabilirlik gibi durumlar belli bir gerçekliği sunmaktan alıkoyar yazarı. Denilebilir ki postmodern metinlerin tematik kurgudaki en önemli özelliği aporia yani çözümsüzlük, çıkışsızlıktır. Postmodernist düşünce bir çıkış göstermez ya da çözümü sunmaz, sadece mevcut durumu anlatır, sorunları ironik bir dille insanların farkındalıklarına sunar. Toptaş da romanlarında bu belirsizliği, çaresizliği, çözümsüzlüğü roman kişilerine yaşatır. Hasan Ali, “*Sonsuzluğa Nokta’dan beri kurmaya çalıştığı roman dünyasını belirsizliklerin kuşattığı bir evrende; -o tedirgin / yalnız sinik insanın – taşra sessizliğinden kent karmaşasına uzanan bir kayboluş / arayış yolculuğunda, görünen / yaşanan ve hissedilen karşıtlıklar dünyasındaki insanın serüvenini anlatır.*”³³⁵ Denilebilir ki onun romanlarında insanın içine düştüğü sıkıntılar, sorunlar, çaresizliklerle edebi metnin içinde bulunduğu açmazlar, sorunlar eş zamanlı bir şekilde hikaye edilir. *Uykuların Doğusu*’nda da bu durumun iki katman halinde bulunduğu söylenebilir. Bir taraftan şehrin ve insanların içinde bulunduğu çıkmazlar, sorunlar, çözümsüzlükler, diğer taraftan da Hasan Ali’nin dayısıyla birlikte tartıştıkları hikaye yazma ile ilgili sorunlar sıkıntılar anlatılır. Yazarın ya da anlatıcının romanda yaptığı şey sadece anlatılan bu sıkıntıların altını çizmektir. Genel itibariyle Toptaş romanlarında roman kişileri “*özne nedir, kimdir, nerededir, ne haldedir, edebi anlatıdaki yeri neresidir, edebi anlatı nedir, edebiyatta anlam nedir ve nihayet edebiyat nedir*” gibi sorularla karşı karşıya bırakılır. Aynı şekilde bu soruları okuyucuların da düşünmeleri istenir. Bunun genel çizginin dışında roman kişilerinin yaşadığı bireysel sorunlar tematik birer olgu olarak ele alınabilir

³³⁵ ANDAÇ, Feridun; Varoluşsal Arayışın, Tedirgin Taşra Yalnızlığının Romancısı, (VARLIK, Mesut, **Efendime Söyleyeyim**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.307).

ancak metnin ana temasının yanında onlar sadece biçemi ayakta tutan birer direktan ibarettir. Radyo evindeki adamın statüko ile mücadelesi, Cebrail'in şehre ayak uydurma süreçleri, badem bıyıklı adamın hayat hikayesi, dayının kolunun kanadının bir metafora kurban edilmesi birer malzemedir sadece. Asıl tema olarak metnin kendisini var etme sürecidir demek yerinde bir saptama olacaktır. Çünkü bütün anlatılanların ardında romanın kapağı kapatıldığında geriye yazarın okuyucuya oynadığı bir oyun kalır akıllarda. Roman bittiği yerde başlar. Bu da asıl vurguyu temanın üzerinden kurgunun üzerine, biçimin üzerine kaydırmak anlamına gelir.

2.6.6. Hasan Ali Toptaş Romanlarının Tema Bakımından Ortak Yönleri

Postmodern romanlarda tematik unsur ön planda değildir. Postmodern düşünce bir çözüm üretmek yerine sorunların farkındalığını artırmayı tercih eder. Yazar metninde anlattığı hikayelerde roman kişilerinin içinde bulunduğu durumları ve yaşam mücadelelerini anlatır. Bir tematik unsurdan bahsedilecekse kahramanların sıkıntılarıyla özdeş bir durumdan bahsetmek daha doğru olur. Bu şekilde bakıldığında Hasan Ali Toptaş romanlarındaki kişilerin yaşadığı ortak sıkıntılar onun romanlarındaki tematik kurguyu da meydana getirir. *Sonsuzluğa Nokta*'da taşra ile kent arasında sıkışıp kalmış bir insanın kendini arayışı anlatılır. Taşrada herkesin birbirine benzediği, hayatın sıradan ve sıkıcı olduğu bir dünyadan kentteki yaşama yolculuğunda karşılaştığı güçlükler ve kent insanının da taşra insanından farklı olmadığı, buradaki insanların da sıradan ve birbirinin benzerleri olduğu vurgulanır. *Gölgesizler* romanında da taşra insanının küçük dünyaları ve bu dünyada yaşadıkları sorunlar, sıkıntılar hikayeleştirilir. Romandaki birçok kişi kendini arayış içindedir ve bu arayışın sıkıntısıyla kaybolurlar. Taşra yaşamının dar dünyasında sıkışıp kalmış insanların kendi içlerinde yaşadıkları yalnızlıklar, bunalımlar ve çaresizlikler anlatılır *Gölgesizler*'de. *Bin Hüzünlü Haz*'da da arayış ve bu arayışta yaşanan güçlükler, sıkıntılar, kayboluşlar anlatılır. Hayali bir kahramanın peşinden koşan yazar, kendi metninde de kaybolur. Kaybettiği hikaye kahramanını bulmak için çıktığı yolculukta kendi iç dünyasına yolculuk eder. Bu arayışta kahraman da anlatıcı da yazar da kendi yalnızlığını yaşar. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda da taşra insanının tekrarlar dolu küçük hayatları ve bu hayatların hikayeleşmiş sıkıntıları, sorunları, çaresizlikleri anlatılır. Taşranın sessizliğinde içinde bulunduğu sıkıcı ve dar hayatları düşsel yolculuklarla zenginleştirmek isteyen bir çocuğun hayat hikayesi gibi görünse de romanda anlatılan kişilerin yalnızlıkları ve sıkıntılı dünyalarından ve durumlardan kurtulma arayışı, bu arayış içinde kimi zaman kayboluşları anlatılır. *Uykuların Doğusu*'nda yine bir taşra havası hissettirir kendisini. Köyden şehre birçok ümitle gelenler, kentte yaşayıp da sıkıntılar arasında kaybolup gidenler, kent hayatına tutunamamış insanlar, benzerliklerin arasından farklı olmak amacıyla sivrilmiş hayatlar, farklı olmanın

yolculuğunda yaşanan arayışta yalnızlaşan insanlar gezinir *Uykuların Doğusu*'nda sayfalar arasında.

Hasan Ali Toptaş romanlarında taşra etkisinin çok fazla olması, onun da bir zamanlar taşrada memur olarak kalmış olmasının oldukça fazla etkisi vardır. Taşradaki insanların iç sıkıntılarını ve kendileri olabilmek için yaşadıkları arayışları kendisi de bir zamanlar taşrada yaşayan birisi olmasından dolayı içselleştirmiş görünür. Romanlarında genel hatlarıyla insanların farklı olmak, diğerleri gibi olmamak için içinde bulunduğu arayışlar, bu arayış nedeniyle kayboluşlar, yalnızlıklar, kendisi ve içinde bulunduğu toplumla yaşanan yabancılaşma ısrarla üzerinde durulan sorunlar olarak görülebilir.

2.7. DİL KURGUSU

2.7.1. Sonsuzluğa Nokta

Postmodern metnin en fazla bozuma uğrattığı unsurlardan birisidir dil. Çünkü aydınlanma çağının kutsal metinleri olan bilimsel makaleler ve modern romanın katı kuralları postmodern romanın eleştirilerinden nasibini alır. Dilin bir iletişim aracı olarak anlatılmak isteneni doğrudan anlatamayacağı, çünkü anlatılanın, anlatanın ve anlayanın tecrübelerinden, yaşama biçimlerinden, hayat görüşlerinden etkilendiğini ya da onlardan ayrı tutulamayacağını savunur postmodern düşünürler.. Bu da gerçekliğin düzleminin dil olduğu metinlerde tamamen görece bir dünya meydana getirir. Böyle bir dünyanın kesinlikten uzak, muğlak, belirsiz gerçekliği dille ete kemiğe bürünür. Denebilir ki postmodern roman dil oyunundan ibarettir, çünkü oyun ciddiyetin olmadığı bir alandır. Postmodern romanlarda yazarlar dili “*oyun hamuru*” gibi kullanırlar. Onu şekilden şekle sokarlar, değişik anlamlar yüklerler.

Toptaş da romanlarını biçim oyunları ve kurgularıyla meydana getirir. Toptaş *“konu / motif / anlam boyutunu tümüyle biçimle yoğurur, biçim aracılığıyla felsefe yapar, biçim ve içerik düzlemleri arasındaki sınırları şiirde olduğu gibi ortadan kaldırır.”*³³⁶ Toptaş’ta mesaj bizzat biçimin kendisi haline bile dönüşür ya da mesajın iletilisi biçimle somutlaşır. Sözcük seçimi, seçtiği sözcüklerin dizilimi, kelimelere yüklediği anlamlar, kelimelerin oluşturduğu çağrışımlar ince ince işlenir onun metinlerinde. Anlattığı karamsar dünyanın, köşeye sıkışmış insanların dünyasından bakar ve onların kelimelere yüklediği anlamlarla konuşur Toptaş. *“Görülen her şeyin verili bir kesinlikle temsili dile saplandığı açıklıkların dünyası değildir onunki. Yol alacakaranlıktan, yazının yüreğindeki özsel körlükten geçer. Dilin dünyayı temsil etmediği yaratıcı anda, kendi noktasal dolaysızlığında kavranan dil, yeni bir dünya açığa çıkarır. Bu dilin olduğu kadar kesinlikler dünyasının da üzerinde işleyen bir kapanımdır.”*³³⁷ Yaşanan kaotik durumlar, belirsizlikler, kararsızlıklar, mutluluklar,

³³⁶ ECEVİT, Yıldız; Yokolmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik, (VARLIK, Mesut, **Efendime Söyleyeyim**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.333).

³³⁷ GÜÇBİLMEZ, Beliz; YILMAZ, Şamil; Hasan Ali Toptaş’ın Yazıevreninde Bir Takımyıldızı Olarak Benzerlik ya da İçinden Sözlük Geçen Bir Deneme, (VARLIK, Mesut, **Efendime Söyleyeyim**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.193-194).

sevinçler, paylaşımlar kelimelere, onların anlamlandırılmasına da etki eder. Roman kişisi olan Bedran, bazen içinde bulunduğu durumun acziyetinden kaynaklı bolca grotesk ifadeler kullanır. Hatta girdiği genel bir tuvaletin duvarındaki yazılanları bile aktarır. Bütün bunlar şüphesiz yaşadığı psikolojik travmanın etkisidir. Özgürlük peşinde koşan, sıradanlaşmamak için çabalayan Bedran bir odanın içinde yaşadığı mahrumiyeti ve mahkumiyeti kelimelerin sırtına yükler. Kurduğu cümleler onun içinde patlayan isyanlarıdır. Bu grotesk ifadelerden başka Sonsuzluğa Nokta'da Toptaş sıklıkla benzeşimlerden, benzetmelerden, benzerliklerin oluşturduğu çağrışımlardan yararlanır. Kurduğu metaforlar, kullandığı imgeler şiirsel bir ifade oluşturur. Bedran, otobüsün dikiz aynasında gördüğü geride bıraktığı Bedran'lardan bahsederken *“sözcükleri sağa sola bıçak niyetine savuruyorlardı, sözcükleri tabanca gibi doğrultuyorlardı boşluğa ve dişileştiriyorlardı onları, dişlerini hırsla ve iştahla batırıyorlardı sözcüklerin tenine ve kendi tenlerinin yankısını arıyorlardı...”*³³⁸ cümlelerini kullanır. Bedran aslında Toptaş'ın kullandığı dille ilgili ipuçları da verir böylelikle. Bilincinin akış hızına yetişmekte zorlanan kelimeler art arda, virgüllerle, noktalı virgüllerle, soru işaretleriyle arkasından sürüklenir anlatının. Bedran'ın bilincinin geçmişe doğru aktığı günleri ifade ederken kurduğu uzun cümleler sanki bitmesini istemediği bir mutluluğu ya da uzun süren bir huzursuzluğu ifade eder: *“Mutluluklarının sınırsızlığı yuvalarının sınırlarında yani; yani hoş geldin canım'lar, güle güle'ler, sarılmalar halat gibi, bakmadan görmeler, işitmeden duymalar, kaşık sesleri yani, çatal sesleri, yemek saatlerinin kesinliği ve eşyaların, pazarların sonra, pazartesilerin ve sabahların kesinliği...”*³³⁹ Kelimelerin bu şekilde bir bilincin peşinden sürüklenip gitmesi soluksuz bir anlatı durumuyla karşı karşıya bırakır okuyucuyu. Okuyucu bu sözcüklerin çağrışımları arasında sürüklenerek ayakları yerden kesilir.

Toptaş benzetmeleri sıklıkla kullanır *Sonsuzluğa Nokta*'da. Kimseye benzemek istemeyen Bedran, etrafındaki her şeyi birbirine benziyormuş gibi anlatır. *“Şahlanmış at sürüsüne benzeyen sehpa”*³⁴⁰; *“o, sevgiden su içen bir*

³³⁸ TOPTAŞ; Hasan Ali, *Sonsuzluğa Nokta*, s. 8.

³³⁹ a.g.e., s. 120.

³⁴⁰ a.g.e., s. 84.

yorgunluk”³⁴¹; “unutulmuş bir mendil gibi kendi mavisıyla oyalanan kuşsuz bir gökyüzü.”³⁴²

Postmodern düşüncenin dile bakış açısı bellidir. Gösteren ve gösterilen arasında bulunan öznenin algılayışı, düşüncesi, tecrübeleri, yaşantısı sözcüklerin anlamsal bölümünü temsil eder. İnsanların çeşitliliği oranında farklı anlamlar kazanabilir sözcükler. Anlatanın anlatmak istediğinden çok farklı anlamlar da çıkabilir. Benzer bir durum Bedran’ın eşine şiir okurken düşündüklerinde görülür. “Kuşkusuz üç şiiri birden dinliyor, derdim; bir benim okuduğumu, bir sesimle yüzümün oluşturduğunu, bir de düşlediğini...”³⁴³ Gülderim kuşkusuz eşinden dinlediği şiire anlam yüklerken, o an içinde bulunduğu duygusal yoğunluğu da, mutluluğu da, sevgiyi de dizelere, kelimelere ekler.

³⁴¹ a.g.e., s. 48.

³⁴² a.g.e., s. 15.

³⁴³ a.g.e., s. 22.

2.7.2. Gölgesizler

Gölgesizler romanı tıpkı gölgesizliğin belirsizliği gibi bir ihtimaller ve olasılıklar yumağı halinde akar sayfalarca. Yazarın kurduğu yüzlerce belki'ler, ola ki'ler, sanki'ler arasında hiçbir şeyin kesin olmadığı bir dünya çizilir metinde. Bunu hem tematik bir belirsizlik yaratmak için hem de bakış açısında iç monologa doğru gidişin önüne geçmek için kullanır. “*Hasan Ali Toptaş, kendiliğinden, istendişi da olsa, dilini tekil bildirime, monolojik bir alana kayabilme olasılığına karşı her türlü önlemi almakla görevli kılınmış gibidir. Anlatısının her köşesinde sözgelimi, sanki, gibi, hatta sözcükleri dolaşıp durur.*”³⁴⁴

Yıldız Ecevit Hasan Ali Toptaş'ın dili kullanmasıyla ilgili şunları dile getirir: “19. Yüzyıl geleneksel gerçekçi romanının, metnin taşıyıcısı konumundaki tüm öğeleri, anlam da kahraman da, öykü de, zaman – mekan kategorileri de bu romanda önemini yitirir; 20. Yüzyıl edebiyatına özgü deneysel metinlerin çoğunda olduğu gibi, yalnızca metinsel dokunun sıradan bir ilmeğine dönüşürler: Romanın şiirleşmesidir bu. Modernizmin roman estetiğindeki bu dönüşümü Toptaş'ın metinlerinde bilinçli bir dil işçiliğiyle desteklenir; roman yazarı bir pirdir o.... Toptaş da konu / motif / anlam boyutunu tümüyle biçimle yoğurur; biçim aracılığıyla felsefe yapar, biçim ve içerik düzlemleri arasındaki sınırları şiirde olduğu gibi ortadan kaldırır.”³⁴⁵ Dil, kendi söylemini kendisi oluşturan bir ileti haline dönüşür Toptaş'ın romanlarında. Kullandığı imgeler, metaforlar, kelime oyunları, sözcüklerin anlamlarının eğilip bükülmesi hep bu içeriğin kabuğunu etkilemesidir. İçten bir sondajla dışarıya fıskıran anlamsal örüntüdür onun dili kullanmadaki amacı.

Romanın tematik tarafını karşılayan yok oluş, kayboluş ve belirsizlik belki'lerle, sanki'lerle, ola ki'lerle katmerlenirken, diğer taraftan yazarın herhangi bir kesinlik ve mesaj verme zorunluluğunda bigane kalışı onu bu biçimsel oyunda iyice özgür kılar. “*Ay ışığı incecik bir gümüş yağmuru, çisil çisil...*”³⁴⁶, “*...cadde, kendi*

³⁴⁴ AKÇAM, Alper; Hasan Ali Toptaş Yazınında Çokseslilik, (VARLIK, Mesut, **Efendime Söyleyeyim**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.172).

³⁴⁵ ECEVİT, Yıldız; Yokolmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik, (VARLIK, Mesut, **Efendime Söyleyeyim**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.333).

³⁴⁶ TOPTAŞ; Hasan Ali, **Gölgesizler**, s. 58.

*sessizliğine bırakılmış bir ylandı artık...*³⁴⁷, “...*dantel ipine benzeyen incecik bir sesle...*”³⁴⁸ gibi ifadelerde kendisini var eden bu metaforik özgürlük aynı zamanda metne şiirsel bir nefes katar.

³⁴⁷ a.g.e., s.190.

³⁴⁸ a.g.e., s. 46.

2.7.3. Bin Hüzünlü Haz

Hasan Ali Toptaş'la yapılan bir söyleşide³⁴⁹ kendisinin de belirttiği gibi onun için dil araç değil amaçtır. Postmodern düşünürlerin dile bakış açısıyla paralel bir bakıştır bu. Gerçekliğin sadece metnin kendisinde olduğu bir dünyada metnin dili hem metnin var oluş sebebi, hem de varlığını yegane ifade etme biçimidir. Bu sebeple dil postmodern anlatılarda, kurguyla birlikte önemli bir icra alanıdır. Yazarın ya da roman kişilerinin kendi dünyalarının dışarıya yansımaları, dış dünyayı algılama biçimi, iç dünyanın dışa püsküren lavlarıdır dil. Bu sebeple hep algılayışta hem de ifade tarzında dil konusunda çeşitlilik, çoğulculuk olması gerekli görülür. Bin Hüzünlü Haz'da yazarın dili bir lastik gibi sündürdüğü, kelimelerin imkanlarını zorladığı, anlamı uç noktalara kadar marjinalleştirdiği sıklıkla görülür. Onun metninde şey'ler olduğundan farklı görülür ya da ifade edilir. Metaforik anlatımla imgelerin karnaval havasında bulunduğu düzlem olan dil, şiirsel bir şölene dönüşür. Romanda "[...] bıçaklar havada kana susamış metal bir dil gibi..."³⁵⁰ sallanır, "[...] şemsiyesiz devleşen eşyalar, ince belli çamaşır makineleri, ahu dilli kasetçalar, şehla gözlü televizyonlar..."³⁵¹ sürrealist bir resim gibi mekanlara asılır.

Postmodern romancılar dili, mekanik olmaktan, tek anlamlılıktan, düzenlilikten, imla, gramer gibi kurallardan, gelenekselleşmiş kullanımlardan, bilimsel üsluptan mümkün olduğunda uzak tutmaya hatta dilin bahsi geçen özelliklerine silah kuşanırlar. *Bin Hüzünlü Haz*'da anlatıcı birçok kelimenin harflerini eksik kullanır, kelimeleri siler, cümleleri tamamlamadan öylece bırakır. Böylelikle okuyucu metnin yorumlanmasında ve anlamlandırılmasında etkin bir rol alır / almalıdır.

“Gözlerini devirip

³⁴⁹ BİLDİRİCİ, Faruk, (Söyleşi), “*Saçımı Başımı Yola Yola Yazıyorum*”, **Hürriyet Cumartesi Eki**, 19 Subat 2000. (web: <http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2000/02/19/182356.asp>)

³⁵⁰ TOPTAŞ; Hasan Ali, **Bin Hüzünlü Haz**, s. 8.

³⁵¹ a.g.e., s. 12.

. Hatta, “Güldürme bizi ilahi Alaaddin, güldürme!”³⁵²

“[...] olanca yenilmişliğimle sokak ar boy nca salaşklarla larla larlacayip dere de yara y r lana k n revan iç nde boynu bükük bir ha deve evet eve dönüyorum sonra...”³⁵³

“[...] yoksabendarkalçalı, benimyılumolacakde-mişebakın, niceksikızlararasındabiringibizonkluyorum, yokaçamıyorummuyok...”³⁵⁴

“[...]taşlaşmış bakışlar, mış duygular, kırık kati kesilmiş aç bir kurt, lokmadan da hırkadan da miş bir deli derviş , gözü kara , pejmürde bir gezgin, ıssızlığını koklayan dilsiz bir kuyruğunu kısımış sırılsıklam bir it gibi...”³⁵⁵

Hasan Ali Toptaş, sözcükleri, cümleleri bu şekilde kullanmakla aynı zamanda metnin anlamsal alt yapısını da destekleyen “belirsizlik” kavramına vurgu yapar. Kelimelerin eksik bırakılması, cümlelerin tamamlanmaması, virgüllerin zamansız kullanılması gibi nedenlerle metinde bir anlam karışıklığı, belirsizliği meydana gelir. Bu belirsizliği destekleyen bir başka kullanımsa “belki, sanki, ola ki, gibi...” olasılık anlamı katan kelimelerin sıklıkla kullanılmasıdır. Hasan Ali Toptaş’ın romanların hemen hemen hepsinde bulunur bu olasılık ifade eden kelimeler.

Hasan Ali Toptaş’ın romanları arasında *Bin Hüzünlü Haz* postmodern unsurların kullanımları bakımından diğerlerinden daha ayrı bir konumdadır. *Bin Hüzünlü Haz*’da postmodern unsurlar çok daha belirgindir. Dil bakımından da bu farklılık net bir şekilde ayırt edilebilir. Özetlenecek olursa “*Bin Hüzünlü Haz dil bilgisi kaidelerinin ihlal edildiği, imgeli anlatımın ve şiirsel ifadelerin kendine yer bulduğu, türe özgü dil kullanımın silikleştiği karmaşık bir zemin olarak inşa edilir.*

³⁵² a.g.e., s. 9.

³⁵³ a.g.e., s. 11.

³⁵⁴ a.g.e., s. 12.

³⁵⁵ a.g.e., s.15.

Kapalı anlatım ve karmaşık üslup denemeleri neticesinde gerçeğin tartışmalı ve şaibeli hâle geldiği böylesi metinler dil kurgusu bakımından postmodern anlatılarla paralellik arz ederler.”³⁵⁶ Bununla birlikte *Bin Hüzünlü Haz*’ın en büyük iletisinin metinde kullanılan dil olduğu rahatlıkla söylenebilir. Metnin omurgasını oluşturan postmodern durum kendisini en iyi şekilde metnin dilinde ete kemiğe büründürür. Bu sebeple postmodern durumu metnin içinde en iyi yansıtan unsur, dilin kullanımıdır.

³⁵⁶ GÜZEL, Ekrem;, **1980–2000 Yılları Arasında Türk Romanında Postmodern Yansımalar**, Yayınlanmamış Tez, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya, 2009, s. 364.

2.7.4. Kayıp Hayaller Kitabı

Romanda anlatılan olaylar bir masal havası içindedir. Anlatıcı, masalın sınır tanımaz, mantığı zorlayan olaylarıyla, mekanları aşan, kırık dökük ve belirsiz zamanlarıyla okuyucuyu etkilen, sürükleyen bir dile sahiptir. “*Kayıp Hayaller Kitabı*”nın anlattığı, aslında canlandırdığı atmosferin okuyucuyu bu denli etkilemesi konu seçiminden, anlatılan olaylardan ya da roman kahramanlarının hayalci kişiliklerinden çok, yazarın –her zamanki- dili kullanımındaki başarısından kaynaklanıyor. Her biri özenle bulup çıkarılmış kelimeler, göze olduğu kadar kulağa da seslenen cümle kalıpları, sıfatlar, kelime tamlamaları ve imgelerle zenginleşmiş, çoğu yerde ritmik, melodik bir dil³⁵⁷dir. Romanda “[...] kilimin üstünde tembel tembel uyuklayan gölgeler”³⁵⁸, “[...] gözlerini bir çift namlu gibi dikmiş, bahçedeki çocuğa bakıyordu”³⁵⁹, “[...] dişleri o kuyunun karanlığına batıp çıkan birkaç parça beyaz çamaşır gibi ağardı, sonra dili çıplak bir yılan kıvraklığıyla o kuyunun sese dönüşen bulanık sularında hızlı hızlı oynadı”³⁶⁰ gibi imgeli, metaforlu anlatımlarla şiirsel bir dil kullanılmıştır.

Kayıp Hayaller Kitabı’nda Hasan Ali Toptaş’ın bütün romanlarında görülen masalsı anlatımının niteliklerine rastlamak mümkündür. Kısa kısa cümlelerin virgüllerle sürüp giden akışkanlığı, anlatımın grotesk ve olağandışlıklarla süslü yapısı, olayların sürükleyiciliği bu masalsı dili tamamlar. “[...] cennetin ırmakları denen ırmaklardan vardı pırıl pırıl, ırmakların iki yanında su sesleriyle yıkanıp büyüyen ulu ağaçlar, ağaçlarda sabahtan akşama dek şarkı söyleyen kuşlar, kuşların kanadında gümüşler vardı, sonra bunların arasında göze sığmayacak kadar büyük mü evet büyük bir saray, sarayda bir padişah vardı, sonra işte bu padişahın ambarlar dolusu altını, zümrüdü, yakutu ve elması vardı...”³⁶¹ Görüldüğü gibi

³⁵⁷ TÜRKEŞ, Ömer; Hasan Ali Toptaşın Kayıp Hayaller Kitabı.

Web:<http://yeniguneturku.blogcu.com/hasan-ali-toptas-in-kayip-hayaller-kitabi-a-omer-turkes/933943>

³⁵⁸ TOPTAŞ; Hasan Ali, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s. 6.

³⁵⁹ a.g.e., s. 10.

³⁶⁰ a.g.e., s. 188.

³⁶¹ a.g.e., s. 61.

anlatma geleneğinin en eski biçimi olan masal, dil olarak Toptaş'ın bu romanında da diğerlerinde olduğu gibi kendisine geniş yer edinebilmiştir.

Romanda, imla, gramer gibi modernist dil kurallarına uygun kullanımlar belirgindir. *Bin Hüzünlü Haz*'da belirgin bir şekilde dilbilgisi kurallarına, normal tümce kurallarına aykırı kullanımların yerini, *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda daha düzenli, akışkan, açık, anlaşılır dil kullanımına bırakır. Bu açıdan değerlendirildiğinde , imgeler ve metaforların yoğun kullanımlarının dışında modern romanlarda kullanılan dille paralel bir kullanım söz konusudur *Kayıp Hayaller Kitabı* 'nda.

2.7.5. Uykuların Doğusu

Uykuların Doğusu'nda Hasan Ali, çok sesli bir hayatı, şehir hayatını anlatır. Bu şehir hayatını meydana getiren insanların hayatları / hikayeleri bir orkestranın değişik enstrümanları gibi bazen öne çıkar bazen geride bir fon halinde hissedilir. Toptaş bir söyleşisinde bu senfoniye şu şekilde ifade eder: “*Ben bir cümle yazmanın aynı zamanda bir beste yapmak olduğuna inanıyorum. Bu tarz cümlelerden oluşan bir roman yazdığınızda da ortaya bir senfoni çıkıyor. Çünkü her harf bir sesi temsil ediyorsa, o müziği yaratmasak da orada bir sesler toplamı olur. Bütün seslerin yazar tarafından bilinçle yerine konmasından yanayım.*”³⁶² *Uykuların Doğusu*'nda bu müzikali andıran ya da somutlayan unsurlar mızık ve radyodur denebilir. Yazar *Uykuların Doğusu*'nda kelimeleri bir bestenin notaları gibi ince ince işler ve kullandığı kelimeler bu bestenin içinde bir misyonu icra eder. “*Roman ilk bakışta sesli kelimeleriyle dikkati çeker: çitirdayan, zingırdayan, bağırın, fısıldayan, uğuldayan, takırdayan, ağlayan, şırıldanan, içli türküler söyleyen, köpekler gibi mızıklanan, kükreyen, mırıldanan... kelimelerle dolu sayfalar.*”³⁶³ Bu kelimelerin çıkardığı sesler ve çağrıştırdığı hayaller Hasan Ali'nin bestesini tamamlar.

Romanın dil bağlamında en fazla dikkat çeken özelliklerinden birisi de yazarın mevcut durumları ve olayları, normal şartlarda bir arada kullanılamayacak kelimelerle kurulu cümlelerle ifade etmesidir. Bunu yaparken sıklıkla metaforlara, imgelere başvurur yazar. Radyo evindeki adamın bekleyişini anlatmak için kullandığı şu cümleler, zamanı göreceliğini de vurgulayarak şiirsel bir tını ortaya koyar: “*Her yanı mavi parıltılarla kaplı geniş bir haftanın, uzaklığı insanın içine dokunan karanlık bir çınar halinde, bahçedeki çınarların ortasında aylarca uğuldadığı olmuş. Günler arasından çıkıp gelen bambaşka bir günün, bu çınarın dallarına tüneyerek yaralı bir kuş gibi haftalarca sessiz sedasız baktığı olmuş. Koskoca bir ayın, eski kışla binasının yakınlarından birkaç çocuk suretinde gülüşe*

³⁶² KARADUMAN, Esra; Söyleşi:Hayatın Tuhaf Mucizeleri Var, **Remzi Kitap Gazetesi**, Temmuz, 2006.

³⁶³ İNCİ, Handan; *Uykuların Doğusu*'nda Harfler ve Sesler, (VARLIK, Mesut, **Efendime Söyleyeyim**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.291).

gölüşe geçip gittiği olmuş.”³⁶⁴ Yazarın yapmış olduğu bu metaforlar, dilin tek anlamlılığını ve anlatan ile dinleyen arasındaki iletişimde açık ve net olma gerekliliğini tamamen ortadan kaldırarak hermenotik bir durum ortaya koyar. Böylece hem yazan için hem de okuyan için geniş çağrışımlara ve hayal zenginliklerine imkan sağlar.

Toptaş yazınında, tuhafliklar, karşıtlıklar, grotesk halk kültürüne ait, dışkılı, boynuzlu, kuyruklu, fıçılı, koca göbekli imgeler curcuna içinde akıp giderler.³⁶⁵ *“Kimi zaman sigara üstüne sigara yakıp duran küt bıyıklı celeplerin peşine takılarak çeşitlik semtlerde kurulan hayvan pazarlarına doğru yürümüş de, soba borusuna benzeyen kalın böğürtülerle boklu kuyrukların arasından geçmiş sözgelimi; kimi zaman da dev bayraklarla süslü tören yerlerine doğru yürüyerek ansızın göğe yükseliveren alkışlarla ardı arkası kesilmeyen nutukların, kimi zaman uzak ülkelerden dönen otomobil yüklü gemilere doğru yürüyerek cam parıltılarına karışan heveskar bakışlarla insana yan yana sıralanmış terli fıçıları hatırlatan koca göbekli gövdelerin, kimi zaman da cami avlularına doğru yürüyerek sütun diplerinde bekleyen dilencilerle iplik iplik su şırıltılarının arasından geçmiştir.*”³⁶⁶ Ayrıca Toptaş romanlarında görülen bir başka özellikle de halk ağzına ait belden aşağı ifadelerdir. Sıklıkla başvurduğu bu ifadeler hem büyük anlatıların mükemmeliyetçi anlayışına bir eleştiri, hem de estetik ahlâktarlığa bir başkaldırıdır. İşeme, sıçma, erkeklik organı, tuvalet adabı ile ilgili ifadeler *Uykuların Doğusu*’nda da sıklıkla görülen imgelerdir. *“Eşek dilleri, tuhaf yaratıklar, mitolojik söylencelerin dokunduğu garip nesneler*”³⁶⁷ cümleleri işgal ederek masalsı, destansı bir anlatım oluşturur.

³⁶⁴ TOPTAŞ; Hasan Ali, *Uykuların Doğusu*, s. 11.

³⁶⁵ AKÇAM, Alper; Hasan Ali Toptaş Yazınında Çokseslilik, (VARLIK, Mesut, *Efendime Söyleyeyim*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.162).

³⁶⁶ TOPTAŞ; Hasan Ali, *Uykuların Doğusu*, s. 33-34.

³⁶⁷ a.g.m., s.163.

2.7.6. Hasan Ali Toptaş Romanlarının Dil Kurgusu Bakımından Ortak Yönleri

Postmodern metinlerin roman sanatında en fazla bozuma uğrattığı unsurlardan birisidir dil. Modern romanlarda görülen katı imla, gramer kurallarıyla yerli yerinde kullanılan sözcüklerden oluşmuş armoni, postmodern metinlerde yerini karmaşaya, anlamsızlığa ve belirsizliğe bırakır. Yazar ya da anlatıcı dilin anlam genişliğini imkanları sonuna kadar zorlayarak esnetir. *Sonsuzluğa Nokta*'da Bedran, kelimelere anlam yüklerken ya da çevresindeki olayları hikaye ederken içinde bulunduğu psikolojik durumu da bu anlatı hamuruna dahil eder. İçinde bulunduğu belirsizlikler, sıkıntılar, çözümsüzlükler, yalnızlıklar, kullandığı sözcüklere de akseder. Bedran kendi hayatının şiirini metaforik, imgesel, grotesk öğelerle süsleyerek roman diliyle sunmaya çalışır. Benzer bir kullanım *Gölgesizler* romanı için de söylenebilir. Anlatıcının masalsı anlatımları bolca imgeler, metaforlar, çağrışımlar içerir. Romana hakim olan belirsizlikler, yazarın kullandığı sözcüklere, ifade tarzlarına da sirayet eder. Çokça kullandığı “ola ki, belki, sanki” gibi belirsizlik ifadeleri tematik yapıyı desteklerken bir yandan da dildeki muğlaklığı da kutsar. *Bin Hüzünlü Haz* ise tamamen dil oyunlarının ve dil konusundaki anlatıcının / yazarın marifetini sergileme alanı olarak görülebilir. Hatta *Bin Hüzünlü Haz* romanı için hikayenin kendisinin dil oyunlarından ve çağrışımlarından ibaret olduğu bile söylenebilir. Yazar dil kurallarını ihlal eder, kelimelerin yapısını bozar, cümle kurgularına değiştirir, anlamın eksik kalması için bazı yerlerde sözcükleri, harfleri yutar. Böylelikle tematik algıda yer alan arayışın belirsizliği dildeki muğlaklıkla desteklenmiş de olur. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda Hasan'ın masalsı dünyasının anlatımında kullanılan dil de metaforik, imgesel, bol çağrışimli sözcüklerle, şiirsel bir ahenkle kurulmuştur. Anlamsal olarak da ses olarak da birbirine yakışan kelimelerin birlikteliğinden ortaya çıkmış şiirsel bir müzikalite söz konusudur *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda. Masal dilinin imkanları romanda görülen tuhaflıklar ve olağanüstülüklerle birlikte daha da ön plana çıkar. *Uykuların Doğusu*'nda ise anlatıcı / yazar bir orkestra şefi gibi kelimelerin tınısı, sessel ve anlamsal örüntüsüyle bir kompozisyon yaratır. Her şeyin yerli yerinde olduğu *Uykuların Doğusu*'nda anlatıcı

kelimeleri bir bestenin notaları gibi ince ince işler. Bu romanda da tuhaflıklar ve olağanüstü durumların anlatımında grotesk anlatımlar, masalsı dil, metaforik ve imgesel kullanımlar bulunur.

Hasan Ali Toptaş romanlarının genelinde dilin metnin tematik bağlamıyla paralellik arz ettiği söylenebilir. Belirsizliklerin ve kaotik durumların ağırlıkta olduğu romanlarda dil, kapalı, imgili, benzeşimlerle ve çağrışımlarla örülüdür. Taşra anlatılarında halk ağızları, grotesk ifadeler sıklıkla yer alır. Bir bakıma Hasan Ali Toptaş romanlarındaki dil için içeriğin ifadesinde bir araç olmakla birlikte onun anlamsal temsilinin bir parçası olduğu da söylenebilir. Yani Toptaş, söylemek istediği birçok şeyi dili kullanma biçimiyle anlatır okuyucuya. Onun için dil bir araç değil, anlatılanların ötesinde bir amaç olarak kullanılır.

2.8. ÜSTANLATI / ÜSTKURMACA

2.8.1. Sonsuzluğa Nokta

Hasan Ali Toptaş'ın ilk romanı olan *Sonsuzluğa Nokta* postmodern unsurların tam anlamında değil de bir kırılma şeklinde bulunduğu bir metindir. Ya da bazı postmodern unsurların geri planda kaldığı bir metin de denebilir. Sözgelimi üstanlatı postmodern metinlerin olmazsa olmazlarından birisi gibidir. Ancak bu romanda üstanlatı çok geri planda ve silik bir şekilde bulunur. Romanın birkaç yerinde Bedran şiir yazdığını söyler. “*Derken, kasabadan ayrıldığımdan bu yana ilk kez şiir yazmak geldi içimden. Kocaman bir bardağa çay koyup defterimi açtım ve saatlerce kafa patlattım ama, “Nerede buluşursak buluşalım sen yoksun” dizesinden başka tek sözcük bile yazamadım. Oysa belleğimde, gökyüzü yerinde duruyor mu diye pencereyi açıp kendi içini yoklayan bir insan görüntüsü vardı. Sonra çöp döküyordu o insan dününü döker gibi, kapının önüne bırakılan süt şişelerini alıyordu sabahını alır gibi ve ben tam o sırada sular gibi çağlayarak o insanın bahçe duvarının dibinden geçiyordum ve onun gözlerine değmeden geçiyordum ve diyordum ki; vaktim yok kendimi toplamaya gözlerinizden, kendime yetişemiyorum ki ben!... Gene de bu düşündüklerimi şiirleştiremedim bir türlü. Gerçi son iki dize “Kendime yetişemiyorum ki ben”in tekrarıyla oluşacaktı, öyle tasarlıyordum. Hatta o iki dize bir ayak sesinin ritmine benzeyecekti. Ki’ler de ayağın yerden havalanışındaki sessizliği çağrıştıracaktı...”³⁶⁸ Okuyucu romanın içinde şiir yazan bir şairle karşı karşıya kalır. Daha doğrusu şairin şiir yazarken hissettikleri, tasarladıkları veya şiiri meydana getirirken ki düşüncelerinden haberdar olur. Bu metin içinde metin yani üstanlatı örneğidir. Romanın sonlarına doğru şiirle ilgili düşüncelere tekrar rastlanır. “*Bir Pazar günü, briket odaya kapanmış, havada vızıldayan sinekleri arada bir elimle kovarak şiir yazmaya çalışıyordum. Daha doğrusu kafamda oluşan iki şiir arasında, hangisini önce yazacağımı bilemeden sendeleyip duruyordum. Şiirlerden birinin adı, “Babalar Kül Dansında” olacaktı; dizelerin içinden çocuklar yürüyecekti ellerinde ateşlerle, sıkıntılı kuyusu evlere kundak ipiyle sarkıtılan boncuk**

³⁶⁸ TOPTAŞ; Hasan Ali, *Sonsuzluğa Nokta*, s. 150-151.

gözlü çocuklar... ”³⁶⁹ Yine bir yerde Bedran öykü yazar veya yazmayı planlar. “Hatta görüntülerin de ötesine geçmeye çalışıp ev üstüne öyküler bile kuruyordum. Söz gelimi bir kızı oluyordu o evin, adını Bendegül koyuyordum. Ama o bilmiyordu bunu... Akşam saatlerinde bahçeye çıkıp merdiven basamaklarına oturuyor ve dalgın dalgın uzaklara bakıyordu. Ben de ona bakıyordum prefabrik büronun camlarından... Uzaklarda neler gördüğünü bilemiyordum; çünkü uzaklarda gördükleri onun oturduğunda, bakışında ve susuşunda görünüyor. “Bendegül” diye fısıldıyordum yavaşça.... Adını bilmediği için dönüp bakmıyordu... ”³⁷⁰

Bazen de anlatıcı / Bedran, karşısındaymış gibi okuyucu ile konuşur. Bu da okuyucuyu metnin içindeki oyuna çeker ve okuyucunun yaşadığı zamanla eş zamanlı bir metin yazılımı söz konusuymuş gibi bir hava meydana gelir. “Hatta şimdi size tir tir titredim bile diyebilirim”³⁷¹, “benim de size anlatamayacağım bir şiddetle susuyordu”³⁷², “...benim gibi siz de inanmayacaksınız ama, başım yastıktan epeyce uzaklaşmıştı.”³⁷³

Bu tür araya girmeler, bir bakıma baştan itibaren anlatıcı durumunda olan Bedran’ın bunları okuyucu için yazdığı hissi uyandırmaktadır. Net bir şekilde belli olmasa da *Sonsuzluğa Nokta* Bedran’ın iç sesiyle otobüs yolculuğuyla başlayıp, geçmişin karanlık meskenlerinde soluklanıp, elinde tabancayla beklediği kaderini yazdığı bir metin gibi durmaktadır. Ancak bu durum tam olarak netleşmez.

³⁶⁹ a.g.e., s. 183.

³⁷⁰ a.g.e., s. 172.

³⁷¹ a.g.e., s. 60.

³⁷² a.g.e., s. 159.

³⁷³ a.g.e., s. 160.

2.8.2. Gölgesizler

Gölgesizler romanı, Hasan Ali Toptaş'ın yarattığı bir kahramanın yazdığı ya da yazmayı tasarladığı bir roman olarak üst bir anlatıya sahiptir. Bu ikili katman roman içinde de sürekli vurgulanır. Hemen romanın başında berber dükkanındaki konuşmalar bir üstanlatının varlığına dair atılmış işaret fişegi görevini üstlenir. “*Hala roman yazıyor musun sözgelimi, onu anlat... Yazıyorum, dedim kuru bir sesle.*”³⁷⁴ Buradaki “*yazıyorum*” ifadesi halihazırda romanın berber dükkanında yazılmaya başladığının da bir kanıtı olabilir. Anlatıcının içeriye girmesiyle roman yazılmaya başlamıştır. Anlatıcı berber dükkanında kendi iç sesiyle düşünür. “*Ola ki, karmakarışık bir yüzle henüz adını koymadığım o romanı tasarlıyordum. Uzaklardaydım yani, sözcükler ya da sayfalarca uzaklardaydım. Orada henüz doğmaması gereken, çocukluğumdan yontulmuş kepçe kulaklı bir çocukla karşılaşmıştım. Ben böylesi bir erken karşılaşmanın telaşıyla boğuşurken, o rastgele bir bölüme dalarak birkaç sayfayı çoktan işgal etmişti. İstesem onu ilk düşündüğüm gibi romanın son sayfasından sonraki yere kolayca atabilirdim belki, ama içimdeki bir nokta buna elvermiyordu... Bu durumda, hiç kuşkusuz o çocuk romanın sonuna dek doğmadan yaşayacaktı.*”³⁷⁵ Görüldüğü gibi anlatıcı iç metin olarak yazdığı / tasarladığı romana dair düşüncelerini paylaşır. Romanın sonunda ortaya çıkacak olan ancak romanın başlarında bir çirak olarak hayat bulup jilet almaya giden kendi oğlunun varlığından bahseder. Kendi romanı yazdığı zamanda ve mekanda içeri girip kendisine istediği jileti getirdiğini söyler. Anlatıcı pencere önünde oturup şehre ve caddeye bakarken kendi yüzünü görür pencerede. “*...sonra penceredeki insanın varlığını fark ettim birden; upuzun boyuyla, neredeyse kenara toplanan bir perde duruşunun içine dikilmiş, berber dükkanına bakıyordu....Ona göre içeride mi yoksa dışarıda mı oturduğumu hâlâ bilemediğimden şaşkındım tabi; bakışın da içerdenii dışardanı olduğunu düşünerek gözlerimi yere indirmiştım.*”³⁷⁶ Kuşkusuz anlatıcının pencerede gördüğü kendi kendini anlatan bir yazardır. Burada kuşkuya düşer anlatıcı. Acaba kendisi mi içerde / asıl kişidir yoksa gördüğü mü ve devam eder anlatıcı

³⁷⁴ TOPTAŞ; Hasan Ali, *Gölgesizler*, s. 6.

³⁷⁵ a.g.e., s. 95.

³⁷⁶ a.g.e., s. 152.

konusmaya iç sesiyle: *“Peki, ya pencerenin karşı tarafındaki, o inanır mıydı aslında kendisinin öteki olduğuna!”*³⁷⁷ Romanın soy sayfalarına doğru yazar dolaştığı caddelerden evine giderken aslında baştan itibaren kelimelerin, cümlelerin, sayfaların arasında, şehrin, köy meydanının içinde, berber dükkanında, muhtarlıkta dolanan kişinin kendi bedeninden çıkmış ruh olduğunu, veya buna benzer şeffaf, kimsenin fark edemediği bir soyutluk olduğunu vurgular. *“...İşte bu iyi, merdivenleri yorgun adımlarla tırmanırken kendi kendime, karşıma çıkan onca engele karşın hâlâ yazıyorum demek ki...Yoktum sanki gözlerinde; ellerim kentteki milyonlarca elin salınımından devşirilmiş bir uzantıydı söz gelimi, yüzüm yüzlerce yüzün kayıp bir yansıması ya da merdivenlerdeki duruşum binlerce kez paylaşılan bir duruşun uzak bir kalıntısıydı...”*³⁷⁸ Kapının önüne geldiğinde, roman boyunca kaybolan insanlar gibi, bedensiz, gölgesiz, soyut olan anlatıcı da yok olur. Çünkü kendi bedeninde tekrar var olur. Bir bakıma kendi içinde yok olan Cennet’in oğlu gibi, o da çalışma masasında roman yazan kendi bedeninin içinde yok olur. *“...yok olmanın verdiği rahatlıkla ayakkabılarımı çıkarıp çalışma odama doğru yürüdüm.”*³⁷⁹

³⁷⁷ a.g.e., s. 153.

³⁷⁸ a.g.e., s. 231.

³⁷⁹ a.g.e., s. 231.

2.8.3. Bin Hüzünlü Haz

Yıldız Ecevit, “*bu metin üst kurmacanın Türk edebiyatındaki en yetkin örneklerinden biridir*”³⁸⁰, der *Bin Hüzünlü Haz* için. Romanın ilk sayfalarında, anlatıcı / yazarın bir hikaye yazmaya başladığı ve hikaye kahramanının kaybolmasıyla hikayesinin yarım kaldığı izlenimi verilir. Belki de yazarın asıl hikayesi, kahramanını kaybeden bir anlatıcının, onu arama uğraşında, zihninin karanlık koridorlarında dolaşması, bu karanlığın içinde seçebildiği geçmiş hikayeleri ve hikaye kahramanlarını tek tek seçerek ayırması ve sonunda bir türbenin yanında ya da içinde onu bularak, onun bedeninde tekrar hikaye yazmaya başlamasıdır. “*Özde, Alaaddin isimli kim olduğu belirsiz birini arayan bir ben anlatının öyküsünü içerir metin. Bir öyküden çok öykü eskizidir bu. Bu iskelet öykü; metni üstkurmacada giydiren, ete kemiğe büründüren küçük öykülerin üzerine iliştirildiği bir kurgu ögesidir yalnızca*”³⁸¹ der Yıldız Ecevit. Böylece yazma edimi, *Binbir Gece Masalları*’ndaki gibi sadece küçük küçük hikaye anlatma şekline dönüşür. Yani romanın ağırlığını bu parça parça hikayeler oluşturmaya başlar.

“*Bin Hüzünlü Haz, fantastik unsurları içermesi, bir bakıma kendi yazılışının etimolojik arkeolojisini yapması ve yazarın metne müdahale sayılabilecek tasarruflarda bulunması bakımından üstkurmaca tekniğini barındıran eserlere numune teşkil eder.*”³⁸² *Bin Hüzünlü Haz*’ın anlattığı dünyanın bir kurmaca olduğu anlatıcı tarafından sürekli vurgulanır. Anlatıcının kurduğu “*ve her şey kelimelerdendi artık kelimelerdendi sessizlik kelimelerden kız kâkul kelimelerden gerdan kelimelerden hükümdar kelimelerden şarap testisi kelimelerden saray kelimelerden bakışlar kelimelerden duruşlar kelimelerden esneyişler kelimelerden kelimeler kelimelerden...*”³⁸³ cümlesi metnin gerçekliğini kurmaca dünyaya taşıyan ifadelerdir. Yine burası “*hayatın akıl almaz derecede oyuna dönüştüğü, hayallerin sınırı aşıp aşıp gerçeklere karıştığı. Yerini göğünü ne idüğü belirsiz kıpırtılarla uzun kuyruklu,*

³⁸⁰ ECEVİT, YILDIZ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s.185.

³⁸¹ a.g.e., s.186.

³⁸² GÜZEL, Ekrem;, **1980–2000 Yılları Arasında Türk Romanında Postmodern Yansımalar**, Yayınlanmamış Tez, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya, 2009, s. 300.

³⁸³ TOPTAŞ; Hasan Ali, **Bin Hüzünlü Haz**, s. 85.

güzel güzel yalanların doldurduğu ve her şeyin kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öldürüldüğü, acayip ve soluk renkli bir dünyadır.”³⁸⁴

Bin Hüzünlü Haz’da metnin üstkurmaca olduğunu anımsatan kullanımlardan biri de, anlatıcının okura seslenerek onunla konuşması, açıklama yapmasıdır. Böylelikle okur bir bakıma metnin içine çekilmek istenir. “*Bin Hüzünlü Haz baştan sona, anlatıcının, siz diye yöneldiği birine/birilerine anlatıyordur. Yazar-anlatıcının iletişim kurmak, ikide bir metinle ilgili konuların içine çekmek istediği biridir o. Onun, romanı birlikte kurguladığı izlenimini vermek istediği bu kişi ise, okurdur.*”³⁸⁵ Böylelikle üstkurmaca bir dünya ile gerçek dünyanın bir parçası olan okuyucu arasında kurulan bu iletişim, romanın anlamlandırılmasında da okuyucuya sorumluluk yükler. Hikayelerde bırakılan boşluklar, kesintiler anlatıcının da ifade ettiği gibi bu güzel günahın birazının da okuyucuya ait olması içindir. Anlatıcı okuyucuyla konuşurken şunları söyler: “*Hikâyenin bütünlüğü daha fazla çözülmesin diye, bu bölümde de boş bırakılmış birkaç hikâye tadı bulunsun istiyorum çünkü ve böylece hikâye, bir sürede olsa benliğimin sınırlı bakışından kurtulup rahat bir soluk alabilirsin, kendisi kalabilirsin, ya da anlatmakla ben onu bir yandan yaşatıp bir yandan öldürüyorsam, bu güzel günahın birazı da sizin olabilirsin istiyorum.*”³⁸⁶

³⁸⁴ a.g.e., s. 17.

³⁸⁵ ECEVİT, YILDIZ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s.190.

³⁸⁶ TOPTAŞ; Hasan Ali, **Bin Hüzünlü Haz**, s. 126.

2.8.4. Kayıp Hayaller Kitabı

Hasan Ali Toptaş bu romanında gösteri sanatlarından birisi olan sinema ile anlatmaya bağlı sanatlardan olan romanı sayfalarda ustaca kaynaştırmıştır. Romandaki iç hikayenin kayıp kısmını hemen ilk sayfalarda izlenen film sahnesinde aktarır anlatıcı. Yer yer iç hikayelerde birbirinden bağımsızmış gibi görünen olaylar birleşerek Kevser'in hikayesine doğru akan küçük dereler, çaylar haline gelir. En sonunda ise içinde Kevser'in hikayesinin de olduğu büyük nehir anlatının kendisine, metnin kendi hikayesine doğru akarak kurmaca bir dünyanın kapılarını aralar okuyucuya.

“Kayıp Hayaller Kitabı, roman sanatının tarihi boyunca ortaya çıkan kurmaca biçimlerini de farklı bölümlerde okura sunar. Kevser'in hikayesi birinci bölümde bir sinema kurgusunda; dördüncü bölümde ise Kevser ile Ali'nin hikayesi geleneksel anlatılarda olduğu gibi üçüncü tekil bir dış anlatıcı tarafından bir neden – sonuç ilişkisi içinde aktarılır. Onuncu bölümde roman artık metnin kendisi olur ve büyük bir hazla ‘binlerce hikaye tadında gözüken’³⁸⁷ bir Kevser hikayesi biçimini alır. Bu bölüm aslında Toptaş'ın da roman sanatı ve estetik konusundaki görüşlerini yansıtır. Roman, özüne binlerce hikayenin izlerini taşıyarak ulaşır ve kendi varoluş serüvenini –hikayelerin olabilirlik biçimlerini-, yazarın hikayeye biçim verme süreci ve okurun gözünde tekrar yazılışı sonucunda varolacaktır.”³⁸⁸

Anlatıcının metni anlatma süreciyle yazma sürecinin eş zamanlılığına işaret eden birçok örnek bulunur. *“Tutup Kevser'i dağlara gönderirdim sözgelimi; o garibim de, hiç sesini çıkarmadan boynunu büküp yürürdü hemen, torbasını sürükleye sürükleye üzüm bağlarını geçer, ta tepeye kadar tırmanır, kartal çığlıklarının gölgesinde durup orada soluklanır, sonra dönüp bana bakar ve ben ağzımı açıp yeni bir şey demediğim için tekrar yola koyulurdu.”³⁸⁹* Kevser dönüp baktığında kuşkusuz yazarla göz göze gelmiştir ve yazar ağzını açıp yeni bir şey söylemediği için de çaresiz yürümeye devam eder. Bu da *Kayıp Hayaller Kitabı*'nın

³⁸⁷ TOPTAŞ; Hasan Ali, **Kayıp Hayaller Kitabı**, s. 225.

³⁸⁸ EMEKSİZ, Zeynep Erk; *Romanda Varoluşun Romanı: Kayıp Hayaller Kitabı*, (VARLIK, Mesut; **Efendime Söyleyeyim**; İletişim, İstanbul, 2010, s.313-314).

³⁸⁹ TOPTAŞ; Hasan Ali, **Kayıp Hayaller Kitabı**, s. 60-61.

iç hikayesinin, metnin yazılma süreciyle eş zamanlı ilerlediğini gösterir. “*Bir keresinde de yeni okuduğum bir masala göndermişim onu*”³⁹⁰ ifadesi metnin üstkurmaca düzleminde olduğunu kanıtlayan bir başka örnektir. Hasan’ın metnin iç hikayesinde sırtı siyah kocaman defterini yanından ayırmaması ve sürekli bir şeyler yazması da yine üstkurmacayı destekleyen durumlardandır. Bu durum aynı zamanda Kevser’le anlatıcının benzerliğini de bir bakıma ortaya koyar. Kevser’de sırtında kirli bir çuvalın içinde ne olduğu bilinmeyen bir hikaye taşır. Hasan’ın da elindeki sırtı siyah kocaman defterin içinde ne yazdığı bilinmez. Muhtemeldir ki Hasan o koca siyah defterde yazdığı kayıp hayalleri taşıyordur.

“*Son bölüme varıldığında romanın son sözcüğü, bütün hikayelerin hikayesi karşılar bizi. Annenin “Hamdi de kim?” sorusu romanın üstkurmacasıdır. Böylece bütün hikayelerin aslında Hasan tarafından anlatıldığı ve taşrada çocukluk yaşayan “Hasan adında bir çaresizliğin” kendi sinema salonunda kendi filmini kurguladığını anlarız.*”³⁹¹ Böylelikle son sayfaya kadar parçaları birleştirip anlamlı bir bütün oluşturma hayalinde olan okuyucu, her şeyi sil baştan bir daha kurgulamak zorunda kalacaktır. Sonuçta, postmodernist anlayışa uygun, her okumada farklı anlamlara ulaşılabilir, tek bir anlamdan ve yorumdan uzak metin çıkar.

³⁹⁰ TOPTAŞ; Hasan Ali, **Kayıp Hayaller Kitabı**, s. 61.

³⁹¹ a.g.m., s.314.

2.8.5. Uykuların Doğusu

Postmodern anlatıları modern romanlardan ayrılan en önemli özelliklerinden birisi olan üstkurmaca, metinde yazarın başka bir eser meydana getirmeye çalışması ya da metnin kendi oluşum sürecini anlatması gibi şekillerle gerçekleştirilir. Çoğunlukla anlatı içindeki bir kişi bir kitap yazma hevesindedir ve bu hevesle yazma ile ilgili zihinsel, duygusal, düşünsel vs. süreçleri anlatır. *Uykuların Doğusu* romanında da söz konusu durumları içeren bir anlatım biçimi vardır. Toptaş'ın yarattığı roman kişisi Hasan Ali dayısının hikayesini yazmak ister ve asıl hikayeye bir türlü giremez. Romanın bittiğini noktada başlamasıyla oluşan döngüde roman aslında yazılmış ve bitmiştir. Belki de Hasan Ali Toptaş'ın romanı bitmiş ama yarattığı kahraman Hasanım Ali'nin romanı henüz yeni başlayacaktır. Yani Toptaş, Hasan Ali'nin istediği dayısının hikayesini yazmaya başlama sürecini anlatmıştır *Uykuların Doğusu*'nda.



Şekilde de görüldüğü gibi dayının hikayesi Hasan Ali Toptaş'ın romanında üstanlatıdır. Belirtilmeden geçilmemesi gereken bir durum daha vardır bu iç içe geçmiş anlatılar bağında. Roman kahramanı olan Hasan Ali dayısının hikayesini yazmak için sendeleye sendeleye, ürkek bir gölge gibi, masaya doğru yeniden yürümüş ve yazmaya başlamış mıdır? Eğer başlamışsa roman baştan sona Hasan Ali'nin dayısının hikayesinden ibarettir ve Hasan Ali Toptaş'ın romanı ile kahramanı olan Hasan Ali'nin romanı aynıdır. Bu durumda da iki ayrı metinden bahsetmek yerine tek bir anlatıdan bahsedilebilir. O da Toptaş'ın yazdığı Hasan Ali'nin anlattığı bir dayı hikayesidir.

Hikaye ile ilgili roman kişisi Hasan Ali, Haydar'la konuşurken “*açıkkçası, kimi zaman ortasında, kimi zaman sonunda, kimi zaman da hâlâ başındaymışım gibi*

hissediyorum kendimi”³⁹² sözlerinden anlaşılıyor ki roman kişisi olan Hasan Ali baştan itibaren yazmaya başlamıştır dayısının hikayesini. Yine “*hatta doğrusunu söylemek gerekirse, asıl hikayeyi çoktan bırakmışım da, bana asıl hikaye suretinde görünen başka bir şeyi yazıyormuşum hissine de kapılıyorum kimi zaman*”³⁹³ diyerek hikayeyi bir bakıma sahiplenir. Uzun ve birbirine karışan hikayelerin ardından koşuşturulur anlatıcıyla beraber. Belki de Hasan Ali Toptaş’ın kendisini yani gerçek dünyanın gerçek kişisi olan yazarı temsil eden Haydar’a söylediği “*kendine ulaşamayan bir hikaye başka noktalara da ulaşamaz*”³⁹⁴ sözleriyle hikayenin kendi kendisini anlattığını ve kendisini anlattığı için de başka şeyleri anlatabildiğini ifade eder.

Postmodern metinlerde görülen üstanlatı tekniği romandaki olay örgüsünü kırıp parçalayan, dağıtan ve anlamı kalabalıklaştıran bir unsur olarak da ele alınır. Okuyucu bu karmakarışık hikayeler arasında kaybolur ve sağa sola çarparak, bazen de yazarın ipuçlarından hareketle çıkışı bulabilir. Böylece yazar metnin içine bir kişi daha eklemiş olur, o da okuyucudur. Yazarın inşa ettiği hikaye koridorlarında dolaşp, doğru kapıyı bulmak zorunda olan bir okuyucu.

Hasan Ali Toptaş *Uykuların Doğusu*’nu yazma serüvenini anlattığı bir yazısında Haydar’ın bilinçaltındaki ses olduğunu, anlatıcının çoğu zaman anlatıyı ele geçirdiğini, metnin kendi kendini yazdığını, yazmak istediğiyle ortaya çıkanın farklı olduğunu, sonuçta anlatıcının da kendisinin de dayının hikayesini anlatamadığı bir metin olduğunu söyler. “*Romandaki anlatıcı da tıpkı benim gibi, son satırlarda dayısının hikâyesini yazmak için yürüdü masaya. Ama görüyoruz ki ortaya çıkan metin dayının hikâyesinden ibaret değil. Karşımızda, anlatıcısının hesaplarını altüst eden başka bir metin duruyor*”³⁹⁵ sözleri *Uykuların Doğusu*’ndaki üstanlatının yazar tarafından sunulmuş en büyük kanıtıdır.

³⁹² TOPTAŞ; Hasan Ali, *Uykuların Doğusu*, s. 149.

³⁹³ a.g.e., s. 149.

³⁹⁴ a.g.e., s. 149.

³⁹⁵ TOPTAŞ, Hasan Ali; Bir Romanın Yazılış Serüveni ya da Hindistan’a Gitmek, *İmge Öyküler*, Yıl:1, Sayı: 6, Aralık 2005 – Ocak 2006, s.59.

2.8.6. Hasan Ali Toptaş Romanlarının Üstkurmaca Bakımından Ortak Yönleri

Postmodern romanların en büyük özelliklerinden birisi metnin bir üstanlatıya / üstkurmacaya sahip olmasıdır. Yani metin içinde bir başka metin şeklinde iki katmanlı bir anlatımın olmasıdır. Bu durum en çok olay örgüsünün anlaşılabilirliğine engel teşkil ederek, onun parçalı, kırık dökük, kopuk kopuk olmasının en büyük sebeplerinden birisidir. *Sonsuzluğa Nokta*'da bariz bir şekilde kullanılmasa da Bedran'ın ara ara şiir yazması, şiir yazmayla ilgili düşünceleri, şiiri yazarken dikkat ettiği noktalar verilirken veya yazmaya çalıştığı öyküden bahsederken karşımıza çıkan bir üstkurmacadan bahsedilebilir. Bununla birlikte anlatıcının sık sık karşısındaymış gibi okuyucuya seslenerek anlatması da üstanlatı olarak değerlendirilebilir. *Gölgesizler* romanında ise üstanlatı adeta büyük puntolarla yazılmış gibi bariz ve açık bir şekilde görülür. Roman baştan itibaren iki zaman, iki dünya arasında gidip gelmektedir. Birincisi yazarın içinde bulunduğu zaman, diğeri de romanda anlatılanların geçtiği zaman. Bu iki zaman bir üstkurmacayla aynı zamanda yani yazarın metninin zamanında birleşir. Romanın içinde anlatıcıyla yazar karşılaşırlar. Roman yazarı kendisini de bir roman kişisi olarak hikayeye dahil eder ve gerçekte yaşadıklarıyla metindeki olayları benzeştirir. Buna en güzel örnek romanın başında jilet almak için giden çırağın romanın sonunda kendi oğlu olmasıdır. *Bin Hüzünlü Haz* ise Yıldız Ecevit'in de belirttiği gibi üstkurmacanın Türk edebiyatındaki en yetkin örneği sayılabilir. Roman baştan sona bir yazarın roman yazma çabasıyla kurgulanmış çeşitli hikayelerin anlatılmasından oluşur. Yazdığı hikayenin kahramanının ortadan kaybolmasıyla başlayan arama süreci, yazarın / anlatıcının iç yolculuğuyla sürer ve sonunda yazma eyleminin de sorgulandığı metnin kendi hikayesine ulaşılır. Bununla birlikte anlatıcı sık sık okuyucuya seslenerek metnin üstkurmaca niteliğine gönderme yapar. *Kayıp Hayaller Kitabı*, Hasan'ın roman başından sonuna kadar elinden düşürmediği sırtı siyah kocaman defterine sayfa sayfa yazılır hissi bırakır. Sürekli hayaller içinde dalıp giden Hasan, çoğunluğu mum ışığında olmak üzere etrafında gördüğü hayatlardan ve kişilerden etkilenerken elindeki deftere karalamalar yapar. Romanın son bölümünde buraya

kadar anlatılanların bir kurmaca olduğu “*Hamdi de kim?*” sorusuyla aydınlığa çıkar. Her şey Hasan’ın hayal dünyasında yaratılmış ve en baştan itibaren romanın yazma süreciyle anlatılma süreci eş zamanlı bir şekilde ilerlemiştir. *Uykuların Doğusu*’nda yazar / anlatıcı okuyucuyu şok eden bir sonla bitirerek üstkurmaca metnin güzel bir örneğini sunar. Romanın sonunda dayısının hikayesini yazmak için yerinden kalkıp masaya giden Hasanım Ali yazmaya başlar; ancak yarım bıraktığı son cümleyle romanın ilk cümlesi aynı cümlenin iki yarısıdır. Yani aslında Hasanım Ali dayısının hikayesini çoktan yazmış ve bitirmiştir bile.

Hasan Ali Toptaş’ın romanlarında vazgeçemediğı bir özelliktir üstkurmaca. İlk romanından beri üzerinde itinayla durduğu ve birçoğunun ana kurgusu olarak üstkurmaca tekniğı onun romanlarında denilebilir ki Türk edebiyatında en güzel örnekler arasında sayılabilir. *Sonsuzluğa Nokta* dışında diğer bütün romanlarında iki ayrı hikayeden bahsedilebilir. Biri iç metinlerde roman kişilerin başından geçenlerin anlatıldığı hikayeler, diğeri ise romanın kendi yazılma sürecinin anlatıldığı hikayedir. Bu iki hikaye Hasan Ali Toptaş romanlarında başarılı bir şekilde birbirine entegre edilmiştir.

2.9. METİNLERARASILIK

2.9.1. Sonsuzluğa Nokta

Sonsuzluğa Nokta romanında pek fazla metinlerarası durum bulunmasa da romanın içinde geçen bazı kişiler, kitaplar, şarkı sözleri, şiir isimleri ve roman türünün içine sız(dırıl)mış şiir parçacıkları, şiirsel anlatımlar, hikayemsi üsluplar metinlerarasılığı sağlayan unsurlar olarak göze çarpar. Bedran kaza geçirirmeden önce eşiyle birlikte kitaplar, dergiler takip eden, ufak çapta karalamalar yapan biridir. Sonraları tozların arasında kaybolacak olan kitap ve dergi isimlerini vererek gerçek dünya ile gerçeğimsi dünya arasında bir kesişim oluşturmaya çalışılır. Her ne kadar kitap ve dergi isimlerinin hayal mahsulü olduğu bilinse de yine de bu etki yaratılabilir. Henüz romanın başında Bedran kasabadan ayrılırken otobüsün dikiz aynasında gördüğü görüntülerden yola çıkarak hatırladığı “*Konuşan Katır*” masalı, hayal mahsulü bir masal da olsa Bedran için yaşadığı çocukluğa açılan bir pencere görevi üstlenir. Bedran’ın kitaplığındaki “*Edebiyatımızda Cinsellik, Türk Romanının Dünü Bugünü, Tarih ve Toplum, Tarih Bilinci ve Sanat, Edebiyatımızda Star Sistemi... gibi*”³⁹⁶ kitap isimleri metinlerarası göndermeler olarak verilebilir. Kazadan sonra Bedran’ın içinde bulunduğu psikolojik durum nedeniyle farklı yorumladığı *Van Gogh portresi*, sadece metinlerarası bir gönderme olmakla kalmayıp aynı zamanda Bedran’ın içinde bulunduğu bunalımı anlatmak için kullandığı bir araçtır da. Edip Cansever’in “*Ben Ruhi Bey Nasılım*” adlı şiiri, *Federico Garcia Lorca*’ya *Gümüş Olmak İstiyorum* adlı şiiriyle selam verir Bedran. *Maurice Ravel*’in 18. yüzyıl İspanya’ında bir saat üreticisinin sadakatsiz eşinin bir gününü anlatan *İspanyol Rapsodisi*’ni dinlerler Gülderim’in evinde. Sanki bu müzikle ilerde evleneceği kadının kendisini bir başkasıyla aldatacağını vurgulamaya çalışır Bedran. Turan’ın elindeki silahı temizlerken ki görüntüsünü anlatırken *Yılmaz Güney*’in *At Hırsızı* ve *Çirkin Kral* adlı filmlerini de anar Bedran. *Barış Manço*’nun kemerine ise Bedran’ın çocukluğunda yaptığı kazanın içinde rastlarız. Bedran İsvan’ım cesedini kaçırap gömdükten sonra çalıştığı iş yerine geldiğinde radyodan

³⁹⁶ TOPTAŞ; Hasan Ali, *Sonsuzluğa Nokta*, s. 15-16.

duyulan *İbrahim Çavuş* türküsü de Bedran için bir bakıma işten atıldın anlamını da barındırır.

Sonsuzluğa Nokta bu referanslar arasında kurduğu bağla kültürel bir çeşitlik sağlamakla birlikte gerçek dünya ile bağlantı kurup yaratılan kurmaca dünyayı anlamlı kılma girişimidir de.

2.9.2. Gölgesizler

Potmodern metnin gerçek dünyayla bağlantısını sağlayan metinlerarasılık *Gölgesizler*'de pek örneği olmayan bir unsurdur. Varsa da kolay kendini ele veren cinsten değildir. Pelin Arslan *Varlık* dergisindeki incelemesinde *Gölgesizler* romanında Feridüddin Attar'ın *Mantık-ut Tayr*'ı ile bir ilişki kurulur. Roman boyunca varlığını sürekli devam ettiren “kuş” imgesi düşünüldüğünde böyle bir çıkarım hiç de haksız değildir. Köyün en güzel kızının adı *Güvercin*'dir, Aynalı Fatma'nın bir kuş olduğu anlatılır ve aynayı gagasında taşır, Cennet'in oğlu yazdığı mektuplara kuş resimleri çizer, berber dükkanındaki aynada güvercin resmi vardır... Belki de bütün bunlar kuşların mutlak güzelliğe ulaşmak için yola çıkıp, sonra mutlak olanın kendi içlerinde olduğunu anlamalarının hikayesi olan *Mantık-ut Tayr* ile, köyde kaybolan insanların kendilerini aramaları arasındaki bağlantıyı sağlayacak olan işaretlerdir. Sonunda kendisini arayan Nuri, köye tekrar döner, Cennet'in oğlu kendi varlığında yok olmayı tercih eder, muhtar kendi varlığının bir ispatı olarak gördüğü muhtarlıkta yok olur. Bunlar eğer yazar tarafından bilinçli bir şekilde yapılmışsa, yani Attar'la bir organik bağ kurulmak istenmişse metinlerarası bir gönderme olarak ele alınabilir. Hayır böyle bir durum yoksa sadece rastlantıdan ibaret kalır bu ilişki.

Diğer taraftan Hasan Ali Toptaş, diğer romanlarında olduğu gibi *Gölgesizler*'de de masalsı anlatıma sıklıkla başvurur. Masalın anlatıda sağladığı kolaylıklar, onun olağanüstü nitelikler taşıyan olaylar zincirini anlatmasında yardımcı olur. Bir bakıma yazar, algı sınırlarını zorlayan, mantığı silikleştiren durumlarda ve zamanlarda sanki masalın anlatı sığınağında saklanır. Asker Hamdi ve Aynalı Fatma hikayesindeki olağanüstülükler, Nuri'nin kaybolduğunda iskeletlerle dolu yerlerde tek başına yaşadığı olaylar masalın sınırları zorlayan anlatımlarına örneklerdir. Hasan Ali Toptaş sanki bir masal anlatır gibi soluklanmadan konuşur kısa kısa cümlelerle. “*Durup soluklanmış Nuri. Atlara binisi gelmiş birden, binip dağlara doğru kaçası... Ama bir el tutmuş onu. Kimin elidir, bilinmiyor. Hangi akla hizmet tuttuğu da bir giz. Gene de o elin kimin eli olduğunu yıllar sonra çözmüş o;*

kendininmiş.”³⁹⁷, “...Bir yerden sonra nereye götürüldüğünü de bilememiş. Sapsarı bir deniz anımsıyormuş, içine evler kurulmuş, çöplü, yağlı, balık ve insan iskeletleriyle dolu, gülersiz, gülüşsüz, karardıkça kararan, kokan, durup dinlenmeden kokan ve ısrar sarısı, üstelik kanlı mı kanlı bir deniz... O denizi geçmişler hep birlikte; ama kaç yılda bilinmiyor ve neyle? Çölde bir berberin gölgeliğine ulaşmışlar sonra...”³⁹⁸ “Zaman kim bilir ne zamanmış...”³⁹⁹ gibi anlatımlarla masal üslubunu kullanır Toptaş.

³⁹⁷ TOPTAŞ; Hasan Ali, **Gölgesizler**, s. 56.

³⁹⁸ a.g.e., s. 57.

³⁹⁹ a.g.e., s. 58.

2.9.3. Bin Hüzünlü Haz

Bin Hüzünlü Haz, anlatıcının da itiraf ettiği “bazen nerede olduğu bilinmeyen dev bir kütüphanenin içinde yaşadığı romanı arayan yarı deli bir roman kahramanı gibi”⁴⁰⁰, hikayeden hikaye, kitaptan kitaba sıçramalarla metinlerarası bir görüntü kazanır. Anlatıcı, Alaaddin’i arayışı içinde çok farklı hikayelere, masallara, romanlara, kişilere göndermeler yapar. “Anlatının içinde önemli bir yer kaplayan orman, yazar anlatıcının metinlerarası yolculuğunu gerçekleştirdiği uzamdır.”⁴⁰¹ Bu orman bir bakıma anlatıcının / yazarın daha önce yaptığı okumaların zihnindeki çağrışımları, yansımalarıdır. Anlatıcının durmaksızın dolaştığı “bu orman, edebiyatın kült anlatılarından kişilerin içinde dolaştığı, onlardan esinlenerek oluşturulan öykü kesitleriyle dokunmuş büyümlü bir uzamdır; edebiyatın tarihini sergileyen bir açık hava müzesi görünümündedir; doğa, burada edebiyat tarihine dönüşmüş, onun görkemiyle bütünleşmiştir.”⁴⁰²

Anlatıcının kitaplar arasında, hikayeler arasında gezindiği, “[...] farkına bile varmadan, o güne dek okuduğum kitapları yazan kişilerin okuduğu kitapların içinde geziniyordum”⁴⁰³ sözleriyle anlatılır. Ayrıca yine anlatıcının “kim bilir artık ben kapağını bile görmediğim kaç bin kitabın içinde aynı anda, hangi duygularla gezinirken...”⁴⁰⁴ sözleriyle metinlerarası sınırsızlığa vurgu yapılır.

Alaaddin’i ararken yolu ormana düşen anlatıcı burada, aman dönüş yolumuzu kaybetmeyelim diye ekmek kırintıları serpen masal kahramanlarından kolunda sepetiyle yürüyen kırmızı başlıklı kıza, mağaranın ağzını sihirli birkaç kelimeyle kapatan haramilerden, *Binbir Gece Masalları’nın Şehrazat’ına* doğru yolculuk yapılır. Kıskançlık nöbetine tutulmuş üvey anneler, ateşlerin kucağında oynayan semenderler, ağızlarını açıp harıl harıl adam arayan yedi başlı canavarlar, bir yerlerden canları pahasına aldıkları bir yere gözlerini kırpmadan veren iyi yürekli haydutlar, gözlerinden yaş yerine ağladıkça mücevher dökülen kurbağa suratlı

⁴⁰⁰ TOPTAŞ; Hasan Ali, *Bin Hüzünlü Haz*, s. 130.

⁴⁰¹ ECEVİT, YILDIZ; *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s.192.

⁴⁰² a.g.e., s.192.

⁴⁰³ TOPTAŞ; Hasan Ali, *Bin Hüzünlü Haz*, s. 69.

⁴⁰⁴ a.g.e., s. 69.

kızlar, yıllar önce uçurulan kafasını düşmana vermemek için hâlâ koltuklarının altında gezdiren *kahramanlar*, masallardan ve hikayelerden çıkıp anlatıcının hayal dünyasında canlanırlar. Ayrıca bu metinlerarası göndermeler dışında örtük bir şekilde yapılan göndermeler de vardır. bu konuda Yıldız Ecevit; Umberto Eco, John Bart, Oğuz Atay, Kafka, Carlos Castaneda, Dostoyevski, Calvino, Orhan Pamuk ile *Bin Hüzünlü Haz* arasında birçok metinlerarası gönderme tespitinde bulunur.⁴⁰⁵

Postmodern metinlerin olmazsa olmazları arasında bulunan metinlerarasılık *Bin Hüzünlü Haz* için sadece bir kurgu ögesi değil aynı zamanda tematik vurgunun da aracıdır. Anlatıcı alıntılardığı hikaye kahramanlarının omuzlarında taşıdığı tematik ve temsili durumları da metnin içine getirir. Böylelikle doğrudan söylemekten imtina ettiği ve bir mesaj olarak anlaşılmasını istemediği durumları metnin havasını bozmadan dillendirmiş olur.

⁴⁰⁵ Bkz. ECEVİT, YILDIZ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s.194.

2.9.4. Kayıp Hayaller Kitabı

Kayıp Hayaller Kitabı'nda *Bin Hüzünlü Haz*'daki gibi yoğun bir “okuma ormanı”ndan bahsedilemese de, yine birkaç örnekle metinlerarasılık söz konusudur. Hasan'ın özellikle ders kitaplarından ilhamını alan bazı hikayeler kurgulaması ya da okuma anını yazma anıyla birleştirmesi metinlerarası bir durum ortaya koyar. Örneğin evde gaz lambasının ışığında okuduğu kitaplardan yola çıkarak düşüncelere, hayallere dalar Hasan.

“Sıcak bir mayıs sonu, Ödemiş'in Hacı İlyas sırtlarında olurdum sözgelimi; yanı başımda da, Yüzbaşı Tahir Fethi dikilirdi çatışmış kaşlarıyla... Sonra Yunan askerleri gözükürdü ufukta, acemi bir keçi sürüsü gibi, tepeleri aşı aşı bize doğru yaklaşırdı. [...] Sonra artık biraz daha yaklaşırdı Yunan askerleri ve biz Pire'deki kayıkçıların emre boyun eğmiş yüzlerini görürdük. [...] Derken, gördüklerimiz de bizi görürdü birden ve yaklaşık beş saat sürecektir amansız bir çatışma başlardı aramızda. [...] Bir ara, Yunan'ın gücü karşısında, çaresiz kalırdık biz; şişen namlularımız, boşalan fişeklerimiz ve endişeli bakışlarımızla duraksayıp bir süre ne yapacağımızı düşünür, acaba geri çekilsek mi, yoksa süngü takıp gırtlak gırtlığa dövüşsek mi diye kararsızlık içinde beklerdik. [...] İşte o zaman ben, bir avuç insanla birlikte Alaşehir'e doğru yola koyulmadan önce, alnımdaki terleri silip elimin tersiyle dedeme bakardım...”⁴⁰⁶ Burada anlatılanlar muhtemelen bir tarih kitabının sayfalarında dolaşan anlatıcı gözünün yazar parmaklarıyla tekrar hayat bulmuş cümleleridir. Buradaki göndermenin refesans metni belki de şu cümlelerdir:

“İzmir Muhafız Taburu denilen Yunan birliği Ödemiş'e gönderilmiş ve 1 Haziran'da ödemiş cephesine sürülmüştür. 120 kişilik Kuvay-i Milliyesi beş saat süren çatışma sonunda üstün güçler karşısında iki şehit, yirmi kadar yaralı ile önce Ödemiş sonra daha gerilere çekilerek Ödemiş 1 Haziran gecesi Yunan kuvvetlerince işgal edilir. Ödemiş'ten gerilere göç başlar. Ödemiş Kaymakamı Bekir Sami, Jandarma Kumandanı, Yüzbaşı Tahir Fethi ve diğerleri de yorgun bitkin halde Alaşehir'e gelir ve oradaki teşkilâta iltihak ederler.”³ “Ödemiş'ten sonra Ayvalık, Bergama, Soma, Akşehir cepheleleri açılmıştır. Fakat işgaller devam eder.

⁴⁰⁶ TOPTAŞ; Hasan Ali, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s. 148-149-150.

Menemen’de Yunanlılar dükkânları yağmalar, kadınlara tecavüz ederler. Türk çocuklarını süngülere takarak gezdirmek suretiyle şenlik yaptılar. Binden fazla Türk öldürüldü. Kaymakam ve memurlar da şehitler arasındaydı.”⁴⁰⁷ Bu gönderme ile yazar / anlatıcı ne söylemek istemiştir, hangi mesajı bu canlandırmanın omuzlarına yüklemiştir bilinmez. Buna rağmen anlatıcının gözlerinin okuduğu kitapların sayfalarında gezindiği aşikardır. “*Okumaya başladığımız yeni sayfada [...] oralarda yepyeni bir hayata başlamak istercesine sipahilerin at kokularına dalıp çıkardı sürekli, yeniçeri ocaklarının karmaşasında gezinir, ola ki o devirde yaşayanların bile akıl edemedikleri saray entrikalarına da bulaşır, harem kapılarının önünde bir görünüp bir kaybolan cariyeleri sakızların içinden çıkan yarı çıplak aktrislerle benzeterek bin bir umutla volta atar, sonra da benim peşimden başka bir sayfaya geçip yavaşça okumaya devam ederdi.*”⁴⁰⁸ Görüldüğü gibi Hasan ve Hamdi önlerindeki tarih kitabı olması muhtemel ders kitabını okurken bir taraftan da hayallerle süsleyerek kendi yaşadıkları âna getirip orada yaşatırlar.

Yazarın yaptığı metinlerarası göndermelerden birisi de yine bir film sahnesinden alınan görüntülerdir. “*Şükürler olsun ulu Tanrım, gözlerim açıldı, görüyorum artık işte görüyorum!*”⁴⁰⁹ cümleleri Türk sinemasının kült filmlerinden olan Arabesk’e gönderme yapıyor gibidir. Romanda Mecnun ismi de zikredilerek *Leyla ve Mecnun* mesnevisindeki aşka bir gönderme yapılır ayrıca. Yine Hasan’ın hayalleriyle karışık cehennem tasvirleri de kutsal metinlere ait göndermelerdir. “[...] *iri kıyım zebanileri, dur durak bilmeyen uzun dilli alevleri, cızırdayan et ve kıl kokuları, sağda solda ışıldayan kan gölleri ve bu göllerin yüzüne düşen eciş bücüş insan suretlerinden yükselen canhıraş çığlıklar... bir yandan da içi kor dolu gayya kuyularına rastlayacağım...*”⁴¹⁰ cümleleri muhtemeldir ki bir cehennem tasviri yapan herhangi bir kitaba göndermedir. Burada geçen gayya kuyusu Hasan Ali Toptaş’ın diğer birkaç romanında da bahsi geçer. “*Gayy nedir? ‘Gayy’, İblis’in, gaflete düşen insanı sürüklediği korkunç sapıklıklar ve ahlâksızlıklar bataklığı, karanlık ve derin*

⁴⁰⁷ TURAL, Mehmet Akif, Tekalif-i Milliye (Halka Borcu Kalmayan Millet), **Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi**, Sayı 32, Cilt: XI, Temmuz 1995.

(web: <http://www.atam.gov.tr/index.php?Page=Dergilcerik&IcerikNo=801>)

⁴⁰⁸ TOPTAŞ; Hasan Ali, **Kayıp Hayaller Kitabı**, s. 153.

⁴⁰⁹ a.g.e., s. 217.

⁴¹⁰ a.g.e., s. 253.

uçurumu, çukuru, kuyusu, girdâbıdır.”⁴¹¹ Cehennemın kendisinin bile şiddetinden korktuğı bu kuyu en büyük günah sahiplerini ağırlayacak mekandır. Belki de anlatıcı bu kuyuyla içinde bulunduğı çaresizlik, yalnızlık arasında benzerlik kurmak ister. Belki de yine yaşadığı çağdaki insanlığın içinde bulunduğı karmaşa ve şaşkınlık arasında bir bağlantı kurmak ister.

Bununla birlikte anlatıcı metin boyunca olayların hızla geliştiğı, art arda sıralandığı yerlerde masal türüne ait bir dil kullanır. Aşırı duygu yoğunluğu yaşadığı zamanlarda veya çaresizlik anlarında ise imgelerle, metaforlarla yüklü şiirsel bir dil kullanmayı tercih eder. Roman içinde bu şekilde farklı türlere ait dilleri kullanması muhtemeldir ki metnin çoksesliliğine katkıda bulunur.

⁴¹¹ HATEMİ, Hüseyin; **Gayya Kuyusu**,
(web: <http://yenisafak.com.tr/yazarlar/default.aspx?t=24.01.2007&y=HuseyinHatemi>)

2.9.5. Uykuların Doğusu

Postmodern romanın meydana getirdiği kaygan zemini ve gerçekdışı kurgusallığı, kurmaca yapıyı bir nebze olsun gerçek olanla bağlantılama girişimi olarak da ele alınabilir metinlerarasılık. Kurmaca dünyanın içinden geçmişte olan herhangi bir olay, nesne, durum, kitap ya da şahıslara yapılan göndermeler okuyucunun gerçek dünya ile metnin bağını az da olsa koparmamasını sağlar. Metinlerde geçen geçmişe ait bu unsurlar gerçekte tarihsel bir niteliğe sahip olabileceği gibi yine kurmaca kişiler, kitaplar ya da olaylar da olabilir. Hasan Ali Toptaş romanlarının muhtevasını oluşturan yaşam parçalarını ya da hikayelerini hayattan kalemine enjekte ederken sıklıkla kullanır bu yöntemi. “Eskiye yeni bir bilinçle kavrayarak romanına malzeme olarak kullanan yazar, anlatının metinlerarası düzleminde yer alan göndermeleri ile de anlatı yapısını zenginleştirmektedir.”⁴¹² *Uykuların Doğusu*’nda geçen bazı kitap isimleri, tarihi kişiler, yaşanan tarihi olaylar bu zenginliğin ifadesidir.

Badem Bıyıklı Adam’ın Cebraile dedeye anlattığı Horoz Dede hikayesi ile Evliya Çelebi’nin *Seyahatnamesi* arasında kurulan ilişkisi anlatıcının aslında şehre ve içindeki insanlara söylemek istediği “*Kalkın ey gafiller*” cümlesi için vardır. Yine *Leyla ve Mecnun* hikayesine bir gönderme yapılır metinde. Darendeli Hilmi Efendi tarafından kaleme alınmış *Âfât-ı Temmuz* adlı bir kitaba yapılan gönderme ise ana metnin en önemli göndermelerinden birisidir. *Uykuların Doğusu*’ndaki sel tasviriyle referans kitaptan alınan tasvirler okuyucunu hayal dünyasında daha büyük bir etki yaratır. Açıkça söylemek gerekirse yazarın varlığı hayali olan bir kitabı kendi sel tasvirine destek olarak kullanır. Hasan Ali Toptaş hayali metinler ve olaylar arasında metinlerarası göndermeler yaptığı gibi daha önce yazdığı *Bin Hüzünlü Haz* ile de bağlantı kurar. *Uykuların Doğusu*’nda anlatıcının / yazarın bilinçaltı olan Haydar ile *Bin Hüzünlü Haz*’da varlığı belli belirsiz olan Alaaddin arasında; “sonra, tuttum, büyük bir hevesle yıllar önce yazdığım *Bin Hüzünlü Haz* adlı hikayemin içinde

⁴¹² KAVAS, Ebru; Hasan Ali Toptaş’ın “Uykuların Doğusu” Romanının Çok katmanlı Yapısına Betimsel Bir Bakış; **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 4/3 Spring 2009.

yokluğuyla var olan Alaaddin'e benzettim"⁴¹³ cümleleriyle bir bağlantı kurulur. Hz. Süleyman ve Belkıs'a yapılan göndermeler, kitaplardaki cennet ve cehennemi andıran tasvirler de metinlerarasılığın imkanlarını zorlar. Ayrıca romanda geçen *Fiyakalı İntihar Teşebbüsleri*, *Peygamber Dublörlüğü*, *Basit Bilgilerin Gizli Dehşeti*, *Büyük Cami Yangınları*, *Melek Yüzlü Şeytanların Şeceresi*, *Alçaklığın Evrensel Tarihi*, *Yeryüzündeki Kuyuların Esrarı*, *Ölü Yiyiciler Ansiklopedisi*, *Uzak Felaketlerin Kardeşliği*, *Leş Kargalarının Türeme* ve *Masum Görünme Şekilleri* gibi birçoğunun fasikülleri yorgan iğnesiyle dikilip uçkur lastiğiyle bağlanmış, neredeyse Nuh nebiden kalma, eski püskü kitaplar metinlerarası bir durum oluşturur.

"Ayrıca Italo Calvino'ya, Umberto Eco'ya, Nuh Nebi'ye, Anka, Hüma, Hüthüt kuşlarına ve Binbir Gece Masalları'na da göndermeler yapılmaktadır. Romanda, Propp'un öne sürdüğü eksiklikle başlayan ve anlatı kişinin arayışla devam eden anlatı yapısına da göndermeler vardır."⁴¹⁴

Romanda yazarın hikaye etme, anlatma üslubuyla masal karışımı bir dil kullanması da metinlerarası bir durumdur. Yazar bu şekilde roman türünün içinde bir başka tür olan masal tarzını, üslubunu romanda kullanarak bu anlatıları tekrardan yâd etmiş olur. "Sonra efendime söyleyeyim, ...derken,...sonra gibi ifadelerle; günler gene günleri kovalamış böylece, haftalar haftaları, aylar ayları kovalamış..., yağmurlar da üç gün sürmekte, üçüncü günün sonunda şıp diye kesilmektedir" şeklindeki formeller masalsı bir hava oluşturur.

⁴¹³ TOPTAŞ; Hasan Ali, *Uykuların Doğusu*, s. 150.

⁴¹⁴ KAVAS, Ebru; Hasan Ali Toptaş'ın "Uykuların Doğusu" Romanının Çok katmanlı Yapısına Betimsel Bir Bakış; *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 4/3 Spring 2009.

2.9.6. Hasan Ali Toptaş Romanlarının Metinlerarasılık Bakımından Ortak Yönleri

Postmodern metinlerde oluşturulan gerçekdışı dünya ile yaşayan dünya arasında bir bağlantı kurmak anlamına da gelebilen metinlerarasılık Hasan Ali Toptaş romanlarında çok fazla görülür. *Sonsuzluğa Nokta*'dan itibaren her romanında sıklıkla görülen bir postmodern teknik olarak karşımıza çıkar metinlerarasılık. *Sonsuzluğa Nokta*'da Bedran'ın kitap raflarında gördüğü kitapların isimlerini söylemesi, çocukluğunda okuduğu masalları hatırlaması, Edip Cansever'in şiirlerinden alıntılar yapması, Federico Garcia Lorca'ya gönderme yapması, Maurice Ravel'in *İspanyol Rapsodisi*'ni dinlemesi, Yılmaz Güney'in filmlerinden söz etmesi romanın metinlerarasılığını sağlayan unsurlardır. *Gölgesizler*'de anlatılanların masalsı bir havada sunulması, bazı görüşlere göre romanda sıklıkla kullanılan kuş figüründen dolayı Feridüddin Attar'ın *Mantık-ut Tayr*'ına yapılan göndermeler *Gölgesizler* romanı için metinlerarasılığı sağlayan kullanımlardır. *Bin Hüzünlü Haz* ise başlı başına anlatıcının veya yazarın zihin dünyasında bulunan okumalarının yansmasıyla oluşan metinlerarasılıktır. Metinde geçen orman metaforu tamamen anlatıcının metinlerarasılık düzleminde değerlendirilebilecek bir niteliğe sahiptir. Yıllar önce yazılmış ve dünya edebiyatlarında kendilerine yer edinebilmiş onlarca hikaye, masal ya da kahraman, anlatıcının hayal dünyasında tekrar canlanır ve kendi metninde misafir oyuncu gibi yer alır. *Kayıp Hayaller Kitabı* metinlerarası gönderme bakımından *Bin Hüzünlü Haz* kadar olmasa da sahip olduğu postmodern niteliği hak edecek kadar örneğe sahiptir. Romanda Hasan'ın elinde gezdirdiği ders kitaplarından alıntı olduğu düşünülen savaş tasvirleri tarihi bir döneme gönderme yapar. Yine beyaz perdeden alıntılar sıklıkla kullanılır romanda. *Arabesk* adlı filminden replikler, *Leyla ve Mecnun* adlı mesnevilere yapılan göndermeler, cehennemde bulunan *Gayya Kuyusu* ile kutsal metne yapılan gönderme, yer yer masal üslubuna uygun anlatımlar, romandaki metinlerarası durumu meydana getirir. *Uykuların Doğusu*'nda da birçok metinlerarası gönderme yapılır. Çoğunun isimleri verilmekle yetinilse de kimi kitaplardan anlatımlar da iktibas edilir romanda. Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'si, *Leyla ve Mecnun* hikayesi, Darendeli Hilmi'nin *Âfât-ı Temmuz*'u, *Binbir Gece*

Masalları, Umberto Eco, Nuh Nebi gibi oldukça zengin bir metinlerarasılığa sahiptir *Uykuların Doğusu*.

Hasan Ali Toptaş romanları yazarın bilinçaltında veya zihin dünyasında yer alan okumalarının veya birikimlerinin kendisini çok fazla hissettirdiği metinlerdir. Yazar eserlerini meydana getirirken bilincinin veya bilinçaltının zenginliklerinden istifade etmekten, onları kendi metnine referans göstermekten, o kaynakları kendi metinlerinde kullanmaktan çekinmez, hatta bunu bir zenginlik olarak görür. Modern romanlarda taklit olduğu için değerinden kaybettirdiği düşünülen üslup benzeşmeleri, olay, tema, kişi alıntıları postmodern metinler için bir teknik olmakla birlikte, metnin çoksesliliğini de sağlayan bir zenginlik olarak titizlikle kullanılan bir teknik olur. Bu sebeple Hasan Ali Toptaş romanları metinlerarasılık açısından zengin bir yapıya sahiptir denilebilir.

SONUÇ

Postmodernizmin sanatsal ve edebi yönleriyle Hasan Ali Toptaş romanlarında yansımalarının örnekleriyle gösterilmeye çalışıldığı bu incelemede, birçok eksiğe rağmen, onun romanlarının hemen hemen tamamında bu postmodern duruştan etkilere rastlamak mümkündür. Bu etkiler, bir romanında fazlaca yer alırken, kimi romanlarında ise klasik – modern roman özellikleriyle özdeşleşen anlatımlar bulunur.

Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında olay örgüsünün, bir romanın iskeleti ayakta tutan omurga olması durumu ters yüz edilir. Bir olay örgüsü yerine birçok olaydan müteşekkil veya iç içe geçmiş hikayelerden oluşan anlatı olarak ifade etmek doğru bir yaklaşım olacaktır. *Sonsuzluğa Nokta*'da Bedran'ın hayaller ve düşlerle dolu dünyasında, geçmişinde bir gezinti yaptığı görülür. *Gölgesizler*'de garipliklerle dolu, masaldan çıkıp gelmiş gibi duran insanlar ve bu insanların hayatlarından bahsedilir. *Bin Hüzünlü Haz*'da Alaaddin adlı bir roman kahramanının peşinde koşuşturan, onu arayan bir yazarın hikayesi anlatılır. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda Hasan adlı çaresizlik ve belirsizlikler içindeki bir çocuğun, yine hayaller ve düşlerle dolu dünyasına tanık olunur. *Uykuların Doğusu*'nda ise rüya ve uyku arasında bir durumda olan yazarın dayısının hikayesini yazma sürecine yer verilir. Bu romanlar arasında okurun parçaları bir araya getirmekte en zorlandığı kuşkusuz *Bin Hüzünlü Haz* 'dır. Bu romandaki hikaye parçalarını birleştirip bir olay örgüsü haline getirmek mümkün değildir.

Zaman anlayışında ve zamanın bir roman unsuru olarak kullanılmasında da bütün romanları postmodern kategoriye koymak mümkündür. Postmodern düşüncenin, zamanı; göreceli, belirsiz, değişken olarak tanımlamasına uygun örnekler verilir. *Sonsuzluğa Nokta*'da geçmiş günlerin yaşantılarını şimdiyle birleştiren, *Gölgesizler*'de bütün zamanları bir ayna metaforunda kesiştiren, *Bin Hüzünlü Haz*'da yüzyılların biriktirdiği çeşitli coğrafyalardaki kitaplardaki roman kahramanlarını bir ormanda toplayan, *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda aynı olayı iki farklı roman kişinin gözüyle aynı zamanda farklı bölümlerde anlatan, *Uykuların Doğusu*'nda ise yazma zamanının başlangıcıyla sonunu araya bütün romanı sıkıştırarak bir şekilde ikiye bölen bir zaman anlayışı vardır. Hasan ali Toptaş

romanlarının tamamı zaman bakımından postmodernist özellikleri yoğun bir şekilde içinde barındırır.

Hasan Ali Toptaş romanlarının hemen hemen hepsinde anlatılar taşrada geçer. *Sonsuzluğa Nokta*'da anlatma zamanı şehirde olsa da Bedran'ın geçmiş yaşantısı taşrada geçmiştir ve sürekli buraya ait hatıralarını paylaşır. *Gölgesizler*'de taşra ve şehir hayatının birbirine karıştırıldığı görülür. *Bin Hüzünlü Haz*'da postmodernist mekan anlayışı hakimdir. Mekanlar tamamen hayal düzleminde ve geçişler belirsizdir. Zaman aşan mekanlar sıklıkla kullanılır. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda Hasan'ın hayallerinin yaşadığı mekan olarak yine taşra seçilmiştir. *Uykuların Doğusu*'nda şehir hayatının karmaşası anlatılır. Toptaş romanlarında mekanlar, yazarın hayal dünyasında şekillendirdiği ve zamansal sıçramalarla kurguladığı hikayeleri birleştiren en önemli unsurlardan birisidir.

Şahıs kadrosu / kişiler bakımından Toptaş romanları, postmodernist niteliklere sahip bir görünüm arz eder. *Sonsuzluğa Nokta*'da roman kişileri her biri kendi yalnızlığını yaşayan ama birbirine şehrin, şehir hayatının, modern yaşamın etkisiyle gittikçe benzeyen insanlardır. Genelde taşra insanını ya da taşradan kente gelerek sığınamamış, uyuşamamış insanların hikayesidir. Aynı durum *Gölgesizler* romanındaki kişiler için de geçerlidir. Olağanüstülükler ve tuhaflıklar arasında kalmış taşra insanların hikayeleri anlatılır. Kimlik arayışı içinde, kalabalıkların arasında kendi olmak için çabalayan, kendi olmayı yalnızlaşmakta, kaçmakta, kaybolmakta bulan insanlardır bunlar. *Bin Hüzünlü Haz*'da şahıs kadrosu içinde değerlendirilecek bir bireyden söz edilemez. Anlatıcının arayışı içinde şekilden şekle giren bir Alaaddin vardır. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda kesin sınırlarla kuşatılmış dar dünyaların, bu dünyalar içinde daralan, hep bu darlığın ötesindeki bir dünyanın hayalini kuran insanlar yer alır. Yine *Uykuların Doğusu* romanındaki kişiler şehre uyum sağlayamamış, toplumun beklentilerinden geride veya ilerde bir pozisyon almışlardır. Belki de yaşadıkları ya da yaptıklarıyla biraz da garipsenmişlerdir. Genel anlamda bakıldığında Toptaş romanlarında merkezde bir kişinin varlığından söz edilemez. Anlatımdaki ağırlık şahıslar arasında paylaştırılmıştır.

Bakış açısı / anlatıcı konusunda da Hasan Ali Toptaş postmodernist anlayışa uygun örnekler vermiştir romanlarında. Postmodern metinler merkezsizleşme,

odaksızlaşma eğiliminde olan metinlerdir. Postmodern romandaki hikaye kişiler arasında paylaştırılmıştır. Çok farklı kişiler arasında yapılan bu paylaşım çok sesli bir anlatıya olanak sağlar. Kimin hikayesi olduğu bilinmeyen bir anlatıda, kimin anlatıcı olduğu da pek belli değildir. *Sonsuzluğa Nokta*'da ise bir roman kişisi vardır merkezde, hikayeler, olaylar onun çevresinde gerçekleşir ya da okuyucu onun sayesinde bu olaylardan haberdar olur. Onun gözüyle bakılır kasabaya, şehre, bodrum katlardaki dairelere. Kişiler onun gözüyle, onun dünyasından aktarılır. *Gölgesizler*'de yazarın esas oğlan olarak öne çıkardığı bir roman kişisinden ziyade bir ajan gibi oradan oraya giden, bazen berber kılığına giren, bazen Dede Musa olan, bazen bir çırak gibi davranan, bazen Güldeben olan, bazen berber dükkanındaki koltukta oturan adamın benliğiyle yer değiştiren bir anlatıcıdan söz edilebilir. *Bin Hüzünlü Haz* romanında ben anlatıcı - yazar anlatıcı bakış açısıyla verilir hikayeler ; ancak roman kişileri nasıl kılıktan kılığa giriyor, şekilden şekle dönüşüyorsa, anlatıcı da hikayelerdeki bedenleri seslendirirken, tıpkı türbenin yanında Alaaddin'in bedenine yerleştiği gibi onların damarlarında dolaşır, en mahrem yerlerinde gezinir, düşüncelerine, duygularına uzanır ve onlar gibi olur. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda ben anlatıcı dili ve bakışından yararlanılır. Ancak sadece ben anlatıcı bakışıyla verilmez olaylar. Başka şahısların da gözlemlerinden yararlanılır. Hatta bazen aynı olay bile farklı iki bakış açısından sunulabilir. *Uykuların Doğusu* adlı romanda anlatıcı / kahraman yazarın kendisi yani Hasan Ali'dir. Yazdığı metin de kendi roman yazma süreciyle ilgilidir. Hâl böyleyken yazarın söylemiyle anlatıcının söylemi birbirine karışır. Bazen belirsizlik içinde ne yazacağını ve nasıl yazacağını bilememe durumu yaşar anlatıcı. Özetle bakış açısı konusunda tek tip bir anlayıştan ziyade çoksesli bir kullanım söz konusudur.

Postmodernist metinlerde belli bir tema, mesaj ya da anlamsal bir yoğunlaşma söz konusu edilmez. Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında tematik durum kalın bir sis kütesinin altındadır. *Sonsuzluğa Nokta*'nın, taşra ve kent arasında kaybedilmiş bir kendiliğin arayışı ve anımsanışı üzerine olduğu söylenebilir. *Sonsuzluğa Nokta*'da roman kişisi ya da anlatıcı başkalarına benzememe isteğinin sonucunda ortaya çıkan yalnızlık içinde bir psikolojiye sahiptir. *Gölgesizler* romanı gölgesi olmayan, yani bir bakıma gerçekliği, somutluğu olmayan, itibari kişiliklerin, zihin dünyasında yaratılmış kişilerin yaşamlarından kesitler sunar. *Bin Hüzünlü Haz*'da ise romanı

baştan sona kadar sürükleyen temaların en önde gelenidir “*arayış*” konusu. Hasan Ali Toptaş’ın diğer romanlarında da görülen “*kendini arama*” konusu bu romanda da konuyu şekillendiren ana nitelik sayılabilir. *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda romanın çaresiz, yalnız, mutsuz çocuğu Hasan’ın taşranın sessizliğindeki yeryüzünü keşfi, düşsel yolculuğu birkaç bakış açısı kullanılarak aktarılır. *Kayıp Hayaller Kitabı* için sezgisel bir varoluş denemesidir demek mümkündür. *Uykuların Doğusu*’nda ise bir taraftan şehrin ve insanların içinde bulunduğu çıkmazlar, sorunlar, çözümsüzlükler, diğer taraftan da Hasan Ali’nin dayısıyla birlikte tartıştıkları hikaye yazma ile ilgili sorunlar sıkıntılar anlatılır.

Toptaş, romanlarında kullandığı dil ile şiir diline, masalsı anlatımlara yaklaşıp. Postmodern metnin en fazla bozuma uğrattığı unsurlardan birisidir dil. *Sonsuzluğa Nokta*’da, sözcük seçimi, seçtiği sözcüklerin dizilimi, kelimelere yüklediği anlamlar, kelimelerin oluşturduğu çağrışımlar ince ince işlenir. Anlattığı karamsar dünyanın, köşeye sıkışmış insanların dünyasından bakar ve onların kelimelere yüklediği anlamlarla konuşur Toptaş. *Gölgesizler* romanı tıpkı gölgesizliğin belirsizliği gibi bir ihtimaller ve olasılıklar yumağı halinde akar sayfalarca. Yazarın kurduğu yüzlerce belki’ler, ola ki’ler, sanki’ler arasında hiçbir şeyin kesin olmadığı bir dünya çizilir metinde. Bunu hem tematik bir belirsizlik yaratmak için hem de bakış açısında iç monologa doğru gidişin önüne geçmek için kullanır. *Bin Hüzünlü Haz*’da yazarın dili bir lastik gibi sündürdüğü, kelimelerin imkanlarını zorladığı, anlamı uç noktalara kadar marjinalleştirdiği sıklıkla görülür. Onun metninde şey’ler olduğundan farklı görülür ya da ifade edilir. Metaforik anlatımla imgelerin karnaval havasında bulunduğu düzlem olan dil, şiirsel bir şölene dönüşür. *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda Hasan Ali Toptaş’ın bütün romanlarında görülen masalsı anlatımının niteliklerine rastlamak mümkündür. Kısa kısa cümlelerin virgüllerle sürüp giden akışkanlığı, anlatımın grotesk ve olağandışılıklarla süslü yapısı, olayların sürükleyiciliği bu masalsı dili tamamlar. Yazar *Uykuların Doğusu*’nda kelimeleri bir bestenin notaları gibi ince ince işler ve kullandığı kelimeler bu bestenin içinde bir misyonu icra ederler. Genel itibarıyla dil, biçim muhtevayı sıkı sıkıya saran, muhtevayla karışmış bir kabuk halindedir.

Postmodernist metinlerin en ayırt edici özelliklerinden birisi olan üstkurmaca *Sonsuzluğa Nokta* romanında çok geri planda ve silik bir şekilde bulunur. Romanın birkaç yerinde Bedran'ın şiir yazdığından bahsedilir. Açık bir şekilde belli olmasa da *Sonsuzluğa Nokta* Bedran'ın iç sesiyle otobüs yolculuğuyla başlayıp, geçmişin karanlık meskenlerinde soluklanıp, elinde tabancayla beklediği kaderini yazdığı bir metin gibi durmaktadır. Ancak bu durum tam olarak netleşmez. *Gölgesizler* romanı, Hasan Ali Toptaş'ın yarattığı bir kahramanın yazdığı ya da yazmayı tasarladığı bir roman olarak üst bir anlatıya sahiptir. Bu ikili katman roman içinde de sürekli vurgulanır. Hemen romanın başında berber dükkanındaki konuşmalar bir üstanlatının varlığına dair atılmış işaret fişeği görevini üstlenir. *Bin Hüzünlü Haz* ise üst kurmacanın Türk edebiyatındaki en yetkin örneklerinden biridir. Romanın ilk sayfalarında, anlatıcı / yazarın bir hikaye yazmaya başladığı ve hikaye kahramanının kaybolmasıyla hikayesinin yarım kaldığı izlenimi verilir. *Kayıp Hayaller Kitabı*'ndaki iç hikayelerde birbirinden bağımsızmış gibi görünen olaylar birleşerek Kevser'in hikayesine doğru akan küçük dereler, çaylar haline gelir. En sonunda ise içinde Kevser'in hikayesinin de olduğu büyük nehir anlatının kendisine, metnin kendi hikayesine doğru akarak kurmaca bir dünyanın kapılarını aralar okuyucuya. *Uykuların Doğusu*'nda ise Toptaş'ın yarattığı roman kişisi Hasan Ali dayısının hikayesini yazmak ister ve asıl hikayeye bir türlü giremez. Romanın bittiğini noktada başlamasıyla oluşan döngüde roman aslında yazılmış ve bitmiştir. Hasan Ali Toptaş romanlarında üstkurmacayı büyük bir ustalıkla kullanabilmiştir.

Postmodern roman niteliklerinin başında gelen metinlerarasılık *Sonsuzluğa Nokta* romanında pek fazla bulunmasa da romanın içinde geçen bazı kişiler, kitaplar, şarkı sözleri, şiir isimleri ve roman türünün içine yerleştirilmiş şiir parçacıkları, şiirsel anlatımlar, hikayemsi, masalımsı anlatımlar metinlerarasılığı sağlayan unsurlar olarak göze çarpar. Postmodern metnin gerçek dünyayla bağlantısını sağlayan metinlerarasılık *Gölgesizler*'de pek örneği olmayan bir unsurdur. Varsa da kolay kendini ele veren cinsten değildir. Sıklıkla kuşlardan bahsedilmesi ve insanın iç yolculuğunun sıklıkla anlatıldığı metinde *Mantık-ut Tayr*'a gönderme yapıldığı söylenebilir. Ayrıca yine roman dilinden başka metinlerin de üsluplarına yer verilir. *Bin Hüzünlü Haz*, anlatıcının da itiraf ettiği bazen nerede olduğu bilinmeyen dev bir kütüphanenin içinde yaşadığı romanı arayan yarı deli bir roman kahramanı gibi

hikayeden hikaye, kitaptan kitaba sıçramalarla metinlerarası bir görüntü kazanır. Anlatıcı, Alaaddin'i arayışı içinde çok farklı hikayelere, masallara, romanlara, kişilere göndermeler yapar. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda *Bin Hüzünlü Haz*'daki gibi yoğun bir “okuma ormanı”ndan bahsedilemese de, yine birkaç örnekle metinlerarasılık söz konusudur. Hasan'ın özellikle ders kitaplarından ilhamını alan bazı hikayeler kurgulaması ya da okuma anını yazma anıyla birleştirmesi metinlerarası bir durum ortaya koyar. *Uykuların Doğusu*'nda geçen bazı kitap isimleri, tarihi kişiler, yaşanan tarihi olaylar bu zenginliğin ifadesidir.

Bütün bu unsurlar Toptaş romanlarında, ağırlıkları romandan romana değişmek kaydıyla sıklıkla kullanılır. Bu nedenlerle Hasan Ali Toptaş'ı Türk edebiyatının 1990 sonrası postmodern roman yazarları arasında görmek gerekir. Hatta romana getirdiği bazı özellikler bakımından postmodern romanın sınırlarını genişletmek yolunda öncü adımlar atar.

KAYNAKÇA

İncelemeye Tabi Tutulan Eserler:

TOPTAŞ, Hasan Ali; (2. baskı) **Bin Hüzünlü Haz**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.

TOPTAŞ, Hasan Ali; (5. baskı) **Gölgesizler**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.

TOPTAŞ, Hasan Ali; (2. baskı) **Kayıp Hayaller Kitabı**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

TOPTAŞ, Hasan Ali; (2. baskı) **Sonsuzluğa Nokta**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.

TOPTAŞ, Hasan Ali; (2. baskı) **Uykuların Doğusu**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.

İstifade Edilen Kaynaklar:

AKAY, Ali; (1. baskı), **Postmodernizm**, L&M Yayınları, İstanbul, 2005.

AKAY, Ali; (1. baskı), **Postmodernizmin ABC'si**, Say Yayınları, İstanbul, 2010.

AKÇAM, Alper; "Hasan Ali Toptaş Yazınında Çokseslilik", **Efendime Söyleyeyim** (içinden), Hazırlayan: Mesut Varlık, İletişim, İstanbul, 2010.

AKTAŞ, Şerif; (7. baskı), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları Ankara, 2005.

AKTULUM, Kubilay; (3. baskı), **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2007.

AKTULUM, Kubilay; (1. baskı), **Parçalılık/Metinlerarasılık**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004.

ANDAÇ, Feridun; (1. baskı), **Edebiyatımızın Yol Haritası**, Can Yayınları, İstanbul, 2000.

ANDAÇ, Feridun; "Varoluşsal Arayışın, Tedirgin Taşra Yalnızlığının Romancısı", **Efendime Söyleyeyim** (içinden), Hazırlayan: Mesut Varlık, İletişim, İstanbul, 2010.

- ANDERSON, Perry; **Postmodernitenin Kökenleri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.
- ARGIN, Şükrü, **Nostalji ile Ütopya Arasında**, Birikim Yayınları, İstanbul, 2003.
- AYTAÇ, Gürsel; (1. baskı), **Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990.
- AYTAÇ, Gürsel; (1. baskı), **Genel Edebiyat Bilimi**, Say Yayınları, İstanbul, 2003.
- BEST, Steven / KELLNER, Douglas; **Postmodern Teori**, , çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay., İstanbul 1998.
- BAUDRILLARD, Jean; **Simulakrlar ve Simulasyon**; (Çeviren: Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2003.
- DOLTAŞ, Dilek; (2. baskı), **Postmodernizm ve Eleştirisi**, İnkılâp Yayınları, Ankara, 2003.
- DUMAN, Faruk, “Uykuların Doğusu ve Bir Memur Portresi”, **Efendime Söyleyeyim** (içinden), Hazırlayan: Mesut Varlık, İletişim, İstanbul, 2010.
- ECEVİT, Yıldız; (5. baskı), **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.
- ECEVİT, Yıldız; “Yokolmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik”, **Efendime Söyleyeyim** (içinden), Hazırlayan: Mesut Varlık, İletişim, İstanbul, 2010.
- ELLIS, John M. ; (1. basım), **Postmodernizme Hayır**, (çeviren: Halide Aral Bakırer), Doruk Yayıncılık, Ankara, 1997.
- EMEKSİZ, Zeynep Erk; “Romanda Varoluşun Romanı: Kayıp Hayaller Kitabı”, **Efendime Söyleyeyim** (içinden), Hazırlayan: Mesut Varlık, İletişim, İstanbul, 2010.
- EMRE, İsmet; (1. basım), **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2004.
- EMRE, İsmet; **Kıyıdaşiler**, Dilek Matbaacılık, Sivas, 1999.
- GÜÇBİLMEZ, Beliz; YILMAZ, Şamil; “Hasan Ali Toptaş’ın Yazıevreninde Bir Takımyıldızı Olarak Benzerlik ya da İçinden Sözlük Geçen Bir Deneme”, **Efendime Söyleyeyim** (içinden), Hazırlayan: Mesut Varlık, İletişim, İstanbul, 2010.
- GÜMÜŞ, Semih; “Tanımlanması Olanaksız Bir Roman”, **Efendime Söyleyeyim** (içinden), Hazırlayan: Mesut Varlık, İletişim, İstanbul, 2010.

- GÜNAY, Çimen; “Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında İktidar ve Gölgesiz Erkek”, **Efendime Söyleyeyim** (içinden), Hazırlayan: Mesut Varlık, İletişim, İstanbul, 2010.
- İNCİ, Handan; “Uykuların Doğusu’nda Harfler ve Sesler”, **Efendime Söyleyeyim** (içinden), Hazırlayan: Mesut Varlık, İletişim, İstanbul, 2010.
- HARVEY, David; (4. baskı), **Postmodernliğin Durumu**, (çeviren: Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul, 2006.
- HOLLİNGER, Robert; (1. baskı), **Postmodernizm ve Sosyal Bilimler-Tematik Bir Yaklaşım**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2005.
- HUYSEN, Andreas; (3. baskı), “Postmodernin Haritasını Yapmak”, **Modernite Versus Postmodernite** (İçinden), (çeviren: Mehmet Küçük), Vadi Yayınları, Ankara, 2003.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent; (2. baskı), **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, Everest Yayınları, İstanbul, 2004.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent; (1. baskı), **Post-entelektüel Dönem ve Edebiyat**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2009.
- KARADUMAN, Esra; Söyleşi:Hayatın Tuhaf Mucizeleri Var, **Remzi Kitap Gazetesi**, Temmuz, 2006.
- KAVAS, Ebru; Hasan Ali Toptaş’ın “Uykuların Doğusu” Romanının Çok katmanlı Yapısına Betimsel Bir Bakış; **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4/3 Spring 2009**.
- KIZILÇELİK, Sezgin; **Postmodernizm Dedikleri**, Saray Kit., İzmir 1996.
- KÜÇÜK, Mehmet; (3. baskı), **Modernite Versus Postmodernite**, Vadi Yayınları, Ankara, 2000.
- LEWIS, Barry, **Postmodernizm ve Roman**, (SIM, Stuart; Postmoder Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü, Ebabil Yayınları, Ankara, 2006.
- LYOTARD, J. F. ; (1. baskı), **Postmodern Durum**, (çeviren: Ahmet Çiğdem), Vadi Yayınları, Ankara, 2000.
- MORAN, Berna; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004

- MORAN, Berna; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- MORAN, Berna; (1. baskı), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- MURPHY, John W.; (2. baskı), **Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri**, (çeviren: Hüsamettin Aslan), Paradigma Yayınları, İstanbul, 2000.
- OKTAY, Ahmet; (1. baskı), **Postmodern Tahayyüle İtirazlar**, Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- ÖZKİRAZ, Ahmet; **Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum**, Çizgi Kitabevi, Konya, 2007.
- PARLA, Jale; (8. baskı), **Donkişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- ROSENAU, Pauline Marie; (2. baskı), **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, (çeviren: Tuncay Birken), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004.
- SERDAR, Ziyaüddin; **Postmodernizm ve Öteki**, , Söylem Yay., İstanbul 2001.
- SIM, Stuart; (1. baskı), **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, Ebabel Yayınları, Ankara, 2006
- ŞAYLAN, Gencay; (3. baskı), **Postmodernizm**, İmge Yayınları, Ankara, 2006.
- TEKİN, Mehmet; (1. baskı), **Roman Sanatı**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2001.
- TEKİN, Mehmet; (1.baskı), **Roman Sanatı**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2001.
- TÜRKER, Elif; “Yokluğun Yazılmış Şekli”, **Efendime Söyleyeyim** (içinden), Hazırlayan: Mesut Varlık, İletişim, İstanbul, 2010.
- VARLIK, Mesut, Zamanın Uykusu: Rüya”, **Efendime Söyleyeyim** (içinden), Hazırlayan: Mesut Varlık, İletişim, İstanbul, 2010.
- YAMANER, Güzin, **Postmodernizm ve Sanat**, Algiyayın, Ankara, 2007.
- YILDIZ, Bülent, Aporetik Bir Edebi Hissiyat: Hasan Ali Toptaş...”, **Efendime Söyleyeyim** (içinden), Hazırlayan: Mesut Varlık, İletişim, İstanbul, 2010.
- WELLEK R., WARREN A.; **Edebiyat Biliminin Temelleri**, Çeviren: Ahmet Edip Uysal, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Sürelî Yayınlar:

- AKTAY, Yasin; “Kavramsal Açıdan Modernizm ve Postmodernizm”, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, Sayı: 138-139-140, Ankara, 2008.
- ASLAN, Pelin; “Alaaddin’in Peşinde: Bin Hüzünlü Haz’da Varlıkla Yokluk Arasında”, **Roman Kahramanları Dergisi**, Sayı 1, İstanbul, Ocak/Mart 2010.
- AYDIN, Mustafa; “Postmodernizm ve Eleştirisi”, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, Sayı 138/139/140, Ankara, 2008.
- BARAN, Aylin Görgün; “Postmodernizmin Özne ve Akıl Kavramlarına Yönelttiği Eleştirilere Eleştirel Bir Bakış”, **Düşünen Siyaset (Postmodernizm Sayısı)**, Sayı 21, Ankara, Aralık, 2005.
- DEMİR, Yavuz; “Üst (ü) Kurmaca A(n) l (a) tı Roman”, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, Sayı138-139-140, Ankara, 2008.
- DİNÇER, Ateş; “Moderninden Postmodern Anlatılara Uzanan Yolculuğunda Roman Kişisinin Birey Olma Sorununa Genel Bir Bakış”, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, Sayı138-139-140, Ankara, 2008.
- SAĞLIK, Şaban; Modern/Postmodern Öykü ve Romanda Anlatıcının Değişimi ve İşlevi, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, Sayı138-139-140, Ankara, 2008.
- ETHEM, Baran; “Şehrazat ile Beckett’in Evliliğinden Doğmuş Bir Çocuğum” Hasan Ali Toptaş ile söyleşi: **Kitap Zamanı**, Sayı: 44, 2009.
- AKTULUM, Kubilay; “Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk”, **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, 2008.
- İŞIKSALAN, Nilay, Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap / Orhan Pamuk, **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı / No:2.

- KARABURĞU, Oğuzhan; Postmodern Anlatılarda Zaman, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, Sayı: 138-139-140, Ankara, 2008, s.366.
- BÜYÜKDÜVENÇİ, Sabri; ÖZTÜRK, S. Ruken; (Derleme, Çeviri) **Postmodernizm ve Sinema**, Ark Yay., Ankara 1997.
- SAZYEK, Hakan; “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, **Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı**, (Sayı: 65, 66, 67), Ankara, 2002.
- TÜRKER, Elif; “Alaaddin Hâlâ Bulunamadı mı?”, **Roman Kahramanları Dergisi**, Sayı 1, İstanbul, Ocak/Mart 2010.
- YALÇIN, S. Dilek; “1980 Sonrası Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları”, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, Sayı: 138-139-140, Ankara, 2008.

Sözlükler:

- GÜÇLÜ, Abdulkaki ve Diğerleri; **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2002.
- CEVİZCİ, Ahmet; **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2005.
- SIM, Stuart; (1. basım), **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, Babil Yayınları, Ankara, 2006.
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü**, Ankara, 2005.

Tezler:

- GÜZEL, Ekrem, **1980–2000 Yılları Arasında Türk Romanında Postmodern Yansımalar**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya, 2009.

Veri Tabanında Makaleler:

AKKOYUNLU, Tülay; www. izinsizgösteri.com, Erişim Tarihi: 07.06.2009.

BİLDİRİCİ, Faruk, (Söyleşi), “*Saçımı Başımı Yola Yola Yazıyorum*”, **Hürriyet**

Cumartesi Eki, 19 Subat 2000.

(web: <http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2000/02/19/182356.asp> Erişim Tarihi: 17. 01. 2011.

GÜRSEL, Korat; **Hasan Ali Toptaş’la Söyleşi**,
<http://gurselkorat.blogspot.com/hasan-ali-toptala-sylei.html> 2007/07 Erişim
Tarihi: 04. 03. 2009.

HATEMİ, Hüseyin; **Gayya Kuyusu**, (web: <http://yenisafak.com.tr/yazarlar/default.aspx?t=24.01.2007&y=HuseyinHatemi>

KARADUMAN, Esra; Söyleşi:Hayatın Tuhaf Mucizeleri Var, **Remzi Kitap**

Gazetesi, Temmuz, 2006.

OKAY, Esra Karaduman; **Hasan Ali Toptaş’la Söyleşi**, www. Remzi. Com.tr./kitap
gazetesi. Erişim Tarihi: 15. 03. 2009.

TURAL, Mehmet Akif, Tekalif-i Milliye (Halka Borcu Kalmayan Millet), **Atatürk**

Araştırma Merkezi Dergisi, Sayı 32, Cilt: XI, Temmuz 1995.

(web: <http://www.atam.gov.tr/index.php?Page=DergiIcerik&IcerikNo=801>)
Erişim Tarihi: 15. 01. 2011.

TÜRKEŞ, Ömer; Hasan Ali Toptaşın Kayıp Hayaller Kitabı.

Web:<http://yeniguneturku.blogcu.com/hasan-ali-toptas-in-kayip-hayaller-kitabi-a-omer-turkes/933943>. Erişim Tarihi: 16. 01. 2011.