

ORHAN PAMUK, HASAN ALİ TOPTAŞ
ve
İHSAN OKTAY ANAR’IN ROMANLARINDA ZAMAN
(Yüksek Lisans Tezi)

Türkan DURAN

2011

T.C.
ANAkkALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ORHAN PAMUK, HASAN ALİ TOPTAŞ ve İHSAN OKTAY ANAR’IN
ROMANLARINDA ZAMAN

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Türkan DURAN

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Mesut TEKŞAN

anakkale – 2011

TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **“Orhan PAMUK, Hasan Ali TOPTAŞ ve İhsan Oktay ANAR’ın Romanlarında Zaman”** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

23/06/2011

Türkan DURAN

İmza



Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Türkan DURAN'na ait **Orhan PAMUK, Hasan Ali TOPTAŞ ve İhsan Oktay ANAR**'ın Romanlarında Zaman adlı çalışma, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında

YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir.


Üye Prof. Dr. Kemal YÜCE


Üye Yrd. Doç. Dr. Mesut TEKŞAN

(Danışman)


Üye Yrd. Doç. Dr. Hulusi GEÇGEL

Tez No : 405822

Tez Savunma Tarihi : 05/07/2011

ONAY



Doç. Dr. Hamit PALABIYIK

Enstitü Müdürü

05.07/2011

ORHAN PAMUK, HASAN ALİ TOPTAŞ
ve
İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA ZAMAN

ÖZET

İlk çağ düşünürlerinden Augustinus, zamanın konuşma sırasında en bilinir şey olduğunu fakat zamanın tanımının yapılması gerektiğinde zamanın bilinmez, rahatça açıklanamaz bir hâl aldığını belirtir. Felsefe, matematik ve fiziğin de inceleme alanına giren zaman edebiyat eserinde de bulunduğu dönemin zaman algısıyla ya da edebiyat eserinin yazarının zihninde yansıyan şekliyle bulunur.

Romanda zaman dört farklı kategoride incelenmektedir: Vaka zamanı, Anlatma zamanı, Yazma zamanı ve Okuma zamanı. Günümüz romanı ise gerek postmodernizmin etkisiyle gerekse bilimsel gelişmeler ışığında farklı bir zaman algısını içinde barındırmaktadır. Üstkurmaca metinlerde vaka zamanı ile anlatma zamanı birbirine karıştığı gibi anlatıcı metninde okuma zamanına da gönderme yapabilir. Bu tür metinlerde okuyucunun metni o an oluşuyormuş gibi hissetmesi için yazma zamanı ile anlatma zamanı arasındaki sınırlar silinmeye çalışılır. Postmodern romanın zamanının bu denli karışık olmasının temelinde postmodernistlerin zaman hakkındaki görüşleri yatmaktadır. Postmodernistlere göre zaman insani bir yaratımdır, keyfî ve belirsizdir.

Günümüz Türk romanında da postmodernizmin etkisiyle romanda zaman algısı değişip dönüşmektedir. Artık zaman belirlenemez, belirsiz, göreceli, döngüsel, kronolojik olmayan bir hâl alır. Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş ve İhsan Oktay Anar'ın romanlarında zamanın geleneksel romanın zamanından farklı bir şekilde kurgulandığını gözlemlemekteyiz. Postmodernizmin zaman anlayışı bu romancıları farklı derecelerde de olsa etkilemiştir diyebiliriz.

Anahtar Sözcükler: zaman, postmodernizm, postmodern roman, Türk romanı

TIME IN ORHAN PAMUK, HASAN ALİ TOPTAŞ and İHSAN OKTAY ANAR'S NOVELS

ABSTRACT

Augustinius, philosopher of the First Age, explains that "time" is most known think during any conversation, but when definition of time needed, it's unknown and not comfortable term to indicate. Time which is also in scope of philosophy, mathematics and physics, in literature it exists by time-perception of the works review period or by reflection from authors mind.

In the novel, time examined in four different categories: Case time, Telling time, Writing time and Reading time. Nowadays novel includes different perception of time in it because influence of postmodernism and also with support of scientific developments. In meta-fiction texts, Narrator's text may refer to Reading time as case time and telling time mixes. Such texts attempt to remove the boundaries between writing time and telling time for letting reader to feel like the text is forming right that moment. The reason of such complicated time understanding in postmodern novel is the time basis of postmodernists. According to postmodernists, time is a human creation, arbitrary and uncertain.

In today's Turkish novel, time perception is changing with influence of postmodernism. From now on time formed to an existence which cannot be determined, indefinite, relative, cyclical, non-chronological. We are observing that time is constructed differently in books of Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş and İhsan Oktay Anar rather than traditional novel's time. We can say that time understanding of postmodernism influence those novelists in different rates.

Keywords: Time, postmodernism, postmodern novel, Turkish novel

ÖNSÖZ

Belirsizliği beraberinde getiren postmodernizm parçalılığa, farklılığa, etnikliğe, alt-kültürlere, kültürel çoğulculuğa, tek bir bilgi yerine çoğulcu bakış açısına, yerelliğe, özgünlük ve özgürlüklere ayrıcalık tanıyan bir akımdır. Postmodernizm siyasetten sosyolojiye, felsefeden edebiyata birçok alanı çeşitli şekillerde etkilemiştir. Edebiyat, postmodernizmin en rahat soluk alıp verdiği alanlardan biridir ve postmodernizm edebiyatı derinden etkilemiştir. Bu çalışmada postmodernizmin edebiyat alanındaki etkisi romanda zaman algısından yola çıkılarak bulunmaya çalışılmıştır.

Roman inceleme tekniklerine göre romanda zaman dört farklı kategoride ele alınır: vaka zamanı, anlatma zamanı, yazma zamanı ve okuma zamanı. Postmodern romanda ise bu dört kategori birbirinin içine girmiş, romanda zaman çözülmesi daha zor bir hâl almıştır. Postmodern metnin zaman kurgusu modern metnin zaman kurgusunun aksine zamanın olayla iç içe geçirildiği daha karmaşık bir zamandır.

Postmodern Türk romanında zaman kurgusunda meydana gelen bu değişiklikler tezin konusudur. Tez; giriş, birinci bölüm (Zaman ve Romanda Zaman), ikinci bölüm (Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş ve İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Zaman), üçüncü bölüm (Postmodernizde Zaman Algısı ve Romana Yansıması) ve sonuçtan oluşmaktadır.

Tezin ilk bölümünde zamanın ne olduğu, geçmişten günümüze zaman algısının nasıl değiştiği, romanda zamanın ne şekillerde yer aldığı ve postmodernizmin zaman hakkındaki görüşlerinin romanın zamanını ne ölçüde etkilediği konu alınmıştır.

İkinci bölümde postmodernizmin romanda zaman algısına etkisi araştırılmıştır. Postmodern Türk romanı incelenirken araştırmamız üç romancı ile sınırlandırılmıştır. Bu romancılar: Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş ve İhsan Oktay Anar'dır. Bu üç romancının tercih edilmesinin nedeni hem postmodernizmin etkisinin romanlarına yansıdığını düşünmemiz hem de bu romancıların romanlarında zamanı farklı kurguladıklarının düşünülmesidir. Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş ve İhsan Oktay Anar'ın romanları arasından da zaman açısından daha çok verinin toplanabileceği üçer romanı seçilmiştir. Bunlar: Beyaz Kale, Kar, Masumiyet Müzesi; Gölgesizler, Bin Hüzünlü Haz, Uykuların Doğusu; Puslu Kıtalar Atlası, Kitab-ül Hiyel, Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri.

Üçüncü bölümde ise postmodern romanda zamanın altı farklı belirsiz zaman, belirlenemez zaman, keyfî zaman, döngüsel zaman, kronolojiye karşı olan zaman, geçmiş

ve şimdinin arasındaki sınırın olmadığı zaman biçimde yer alması ikinci bölümde incelemeye çalışılan romanlar örnek gösterilerek açıklanmıştır.

İncelemelerin ışığında ortaya çıkan bulgular “Sonuç” bölümde aktarılmıştır. Son yıllarda bilimde zaman tanımının değişmesi günümüz Türk romanında zaman algısını da değiştirmiştir. Romancılarımızın postmodernizmin zaman algısını başarı ile kullanmaları üzerinde durulması gereken bir konu olarak dikkat çekmektedir. Bu çalışmada postmodernizmin zaman algısının günümüz Türk romanına yansımaları üzerine ayrıntılı bir şekilde durulacaktır.

Tezin ortaya çıkması sürecindeki tüm aşamalarda beni yönlendiren, desteğini ve birikimini benden esirgemeyen saygıdeğer hocam Yrd. Doç. Dr. Mesut TEKŞAN’a ve tezle ilgili sorunlarımı ve sıkıntılarımı paylaşan aileme ve Şenol TOPCU’ya teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
GİRİŞ.....	1

BÖLÜM I

ZAMAN ve ROMANDA ZAMAN

1.1. Zaman	3
1.1.1. Romanda Zaman	9
1.1.1.1. Postmodern Romanda Zaman	14

BÖLÜM II

ORHAN PAMUK, HASAN ALİ TOPTAŞ ve İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA ZAMAN

2.1. ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA ZAMAN	21
2.1.1 Beyaz Kale	22
2.1.2. Kar	29
2.1.3. Masumiyet Müzesi	37
2.2. HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ROMANLARINDA ZAMAN	44
2.2.1. Gölgesizler	47
2.2.2. Bin Hüzünlü Haz	52
2.2.3. Uykuların Doğusu	62
2.3. İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA ZAMAN	74
2.3.1. Puslu Kıtalar Atlası	75
2.3.2. Kitab-ül Hiyele	86
2.3.3. Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri	93

BÖLÜM III

POSTMODERNİZMDE ZAMAN ALGISI VE ROMANA YANSIMASI

3.1. Belirlenemez Zaman	105
3.2. Belirsiz Zaman	106
3.3. Keyfi Zaman	107
3.4. Döngüsel Zaman	108
3.5. Kronolojiye Karşı Olan Zaman	109
3.6. Geçmiş ile Şimdinin Arasındaki Sınırın Olmadığı Zaman	110
SONUÇ	112
KAYNAKÇA.....	114

GİRİŞ

Zaman, yüzyıllardan beri insan zihnini uğraştıran konulardan biri olmuştur. Geçmişten günümüze uzanan çizgide zamanın ilk önce döngüsel olduğu, daha sonra da çizgisel olduğu düşünülmüştür. Günümüzde ise bilimsel araştırmaların ışığında zamanın çizgisel veya amaçlı değil bağlantısız ve hizasız olduğu düşünülmeye başlanmıştır. Postmodernizmin devamsızlık, bağımsızlık, merkezsizlik, tanımsızlık, bütünden uzaklık, temelsizlik, değişkenlik, belirsizlik, çoğulculuk, şüphecilik gibi özellikleri yirminci yüzyılın bilimi ile birleşince zaman algısı konusunda çok farklı noktalara gelinmiştir.

Eski çağlardan bu yana birçok düşünür ve bilim adamı zamanı üzerine çalışmıştır; fakat romandan önceki edebiyat zamansal boyuta pek önem vermemiştir. Bu konuyu Ian Watt *Roman ve Gerçek Etkisi* adlı kitapta şu şekilde örneklendirerek anlatmıştır:

“Zamanın Ortaçağ ve Rönesans edebiyatındaki rolü romandaki rolünden elbette çok farklıdır. Örneğin trajedilerde eylemin yirmi dört saatle sınırlanması, ünlü zaman birliği ilkesi, aslında zamanın insan yaşamındaki bütün önemini reddetmek anlamına gelir; çünkü bu durum gerçekliğin zamandışı tümellerden oluştuğuna inanan klasik dünya görüşüyle uyum içindedir; böyle bir sınırlamanın temelinde yaşam gerçeğinin bir günde de tüm bir yaşam boyunca olduğu kadar ortaya çıkabileceği inancı vardır. Zamanı kişileştirmeye yönelik, kanatlanmış savaş arabası ya da elinde orağıyla temsil edilen ölüm gibi ünlü benzetmeler de özü itibariyle benzer bir anlayışı yansıtır. Bunlar dikkatimizi zamanın akışına değil, ölümün bütünüyle zamandışı oluşu üzerine çekerler ve kendimizi sonsuzlukla karşılaşmaya hazırlamak üzere gündelik yaşama ilişkin bilincimizi aşmamızı amaçlarlar. Bu iki kişileştirme tarzı zamanın birliği öğretisiyle aynı düzeydedir: Hepsi de esas itibariyle tarihdışıdır ve bu yanılarıyla, romandan önceki edebiyatın büyük bölümünde zamansal boyuta verilen önemin azlığına işaret ederler” (Watt 2002: 33-34).

Zamansal boyuta önem vermeyen Ortaçağ ve Rönesans dönemi edebiyatı gibi roman öncesi Türk edebiyatında geleneksel anlatı türlerinde de benzer bir eğilim söz konusudur. Efsanelerde zaman sadece olayları hızlandıran bir unsurdur, masallarda ise tamamen belirsizdir. Fakat Türk edebiyatında ve Batı edebiyatında romanla birlikte gündelik hayatı şekillendirmeye başlayan zaman edebiyatta hâkim bir unsur olarak yerini alır. Romandaki olay örgüsü ve olaylar arasındaki nedensellik bağı zaman unsuruyla sağlanır:

“Roman geçmiş yaşantıları şimdiki eylemin nedeni olarak değerlendirir: eski anlatılara güç katan şaşırtmacaların ve rastlantıların yerini, zaman boyunca ilerleyen nedensel bir bağ almıştır. Bu da romana çok daha tutarlı bir yapı

kazandırır. Ama romanın bundan da önemli bir özelliği, zamansal süreç üzerinde ısrarla durmasıdır” (Watt 2002: 32-33).

Klasik romanda zaman çizgisel bir düzlemde hiçbir kırılmaya uğramadan ilerler. Fakat modernizmle zaman daha kişisel algılanmaya başlanmıştır. Zaman hâlâ çizgiseldir; fakat psikolojik zaman görüşünün etkisiyle zaman öznelleşir, kişiselleşir. Postmodernizme göre ise zaman insani bir yaratımdır. Zaman, keyfî ve belirsizdir. Çizgisel, döngüsel veya amaçlı değil bağlantısız ve hizasız bir zaman anlayışını benimseyen postmodernistlerin romanlarındaki zamanı incelerken kimi zaman vaka zamanı ile anlatma zamanının birbirine karıştığını, zamanın kendi içine katlanır bir hal aldığını ve sonun başlangıç olduğu kimi örneklerin de bulunduğu bir zamanın söz konusu olduğunu görülür.

“Post-modernizm zihin uyarıcı ve eğlenceli bir şeydir; ama bir yandan da her zaman kafa karışıklığına batmanın eşiğindedir” (Rosenau 2004: 35). Bu anlamda postmodern romanda zamanın izlerini sürmek samanlıkta iğne aramak gibidir.

BÖLÜM I

ZAMAN ve ROMANDA ZAMAN

1.1.Zaman

Zaman, insan zihnini en çok meşgul eden kavramlardan biridir. Yüzyıllardan beri insanoğlu “Zaman nedir?” sorusuna cevap aramaktadır. Şüphesiz bu sorunun en bilinen – ve de en çok alıntılanan- cevabını Augustinus vermiştir: “Eğer hiç kimse benden bunu sormasa biliyorum; ama soran kişiye açıklamak istesem bilmiyorum” (Augustinus 2007: 47).

İlk çağ düşünürlerinden Augustinus (354-430), zamanı kavramanın kolay olduğunu; fakat zamanın ne olduğunu açıklamanın zor olduğunu söyler:

“Nitekim zaman nedir? Kim bunu kolayca ve hemen tanımlayabilir? Kim onu sözcüklere dökerek denli en azından düşünceyle kavrayacak? Ama konuşma sırasında, zamandan daha yakın ve daha bilinir bir şey söyleyebilir miyiz? Ondan söz edince kesinlikle onu anlıyoruz, bir başkası söz edince gene anlıyoruz. Öyleyse zaman ne?” (Augustinus 2007: 47).

Fransız felsefecisi ve yorumbilimcisi Paul Ricoeur (1913-2005) zaman konusunda her düşüncenin bir öyküleme olduğunu söyler: “Zaman üstüne gerçekleştirilen spekülative düşünme, hiçbir sonuca ulaşmayacak olan, kafa içinde evirip çevirmeden başka bir şey değildir; buna da yalnızca anlatma [öyküleme] etkinliği karşılık verecektir” (Ricoeur 2007: 30). Ricoeur, ayrıca “Zaman nedir?” sorusu sorulduğunda “zamanın var olması ve var olmaması konusundaki bütün eski güçlükler sökün eder” (Ricoeur 2007: 31) demiştir. Zamanın var olup olmadığına dair sorular en az “Zaman nedir?” sorusu kadar sık çıkar karşımıza. Ricoeur zamanın var olmadığını söyler: “Zamanın varlığı yoktur, çünkü gelecek henüz gelmemiştir, geçmişin artık varlığı kalmamıştır, şimdiki zaman da ortalıkta değildir.” (Ricoeur 2007: 31).

Augustinus da benzer bir şekilde geçmişteki şeyin ve gelecekteki şeyin var olmadığını söyler. Zaman hakkında sadece şunları kesinlikle söyleyebileceğini belirtir:

“Hiçbir şey olmamış olsaydı, geçmiş zaman olmazdı; hiçbir şey olacak olmasaydı gelecek zaman olmazdı; hiçbir şey olmasa şimdiki zaman olmazdı. O halde şu iki zaman, -geçmiş ve gelecek- geçmiş artık olmadığına göre, gelecek de henüz olmadığına göre, ne biçimde vardır? Yine şimdiki zaman eğer hep

şimdi olsaydı, geçmişte kaybolmasaydı, artık ‘zaman’ olmazdı, bengilik olurdu. O halde ‘şimdi’nin ‘ne zaman’ olması için geçmişte kaybolması gerekiyorsa, hangi anlamda ona ‘vardır’ diyebiliriz? Mademki var olmasının nedeni var olmayı bırakması oluyor, bu durumda var olmamaya gittikçe ‘zaman’ olduğunu söylememiz doğru oluyor” (Augustinus 2007: 47).

Geçmişin artık var olmaması, geleceğin henüz var olmaması ve şimdinin sınırlarının belirsizliği çoğu düşünürü zamanın var olmadığı sonucuna ulaştırmıştır. Batı felsefesinin en büyük düşünürlerinden biri olan Aristoteles (MÖ 384-322) de zamanın var olup olmadığını sorgulamıştır:

“Kamuya açık konuşmalarımızda onunla [zamanla] ilgili dediklerimizden de yararlanıp ilkin o var olanlardan mı, var olmayanlardan mı; ikincileyin doğası ne, buna bakmak yerinde olur. Ya hepten var olmadığını ya da kaygan, ele avuca gelmez bir şey olduğu şunlardan çıkartılabilir: Zamanın bir parçası var olmuştur, /artık/ yoktur; öteki parçası ise olacaktır, henüz yoktur. Hem sınırsız zaman hem de alınan her zaman bu parçalardan bileşiktir. Ne ki var olmayanlardan bileşik bir şeyin varlıktan pay almasının olanaksız olduğu görülse gerek” (Aristoteles 2007: 11).

Aristoteles de geçmiş ve geleceğin var olmamasından yola çıkarak zamanın var olmadığını ya da zamanın kaygan bir şey olduğunu söyler. Onun için zamanın parçalarından biri olup bitmiş, diğeri olacak; yani hiçbirisi yoktur. Aristoteles, *şimdikian* ile ilgili olarak da şunları söyler:

“Şimdiki an ise zamanın bir parçası değil, çünkü parçanın bir ölçüsü vardır, bütünün parçalardan kurulması gerekir, oysa zaman ‘şimdikian’lardan bir araya gelmiş gibi görünmüyor. Kaldı ki geçmiş ile geleceği ayırır gibi görünen ‘şimdikian’ acaba hep bir ve aynı mı kalıyor, yoksa hep başka, hep değişik bir şey mi, bunu görmek kolay değil” (Aristoteles 2007: 11).

Aristoteles, *Fizik*’inde zamanın belirsiz olduğu düşüncesine ulaştıktan sonra zaman hakkındaki diğer düşünceleri sıralamaktadır: “Kimi zaman / evren / bütününün devinimidir diyor, kimi ise zaman gökçemberin kendisi” (Aristoteles 2007: 13). Zamanı devinim olarak nitelendiren Platon (MÖ 427- 347)’dur. Zamanı gök çember olarak görenler ise Pythagorasçılar- özellikle de Arkhytas (MÖ 428 – 347)’tır. Zamanı bir çember olarak düşünen bu inanişe göre zaman döngüseldir. Zaman uzun yıllar boyunca döngüselmiş gibi algılanmıştır. Nitekim zaman kavramı devirlere göre ve zaman üzerine düşünenlere göre farklı şekillerde algılanagelmıştır. Fakat Antik uygarlıklardan günümüze kadar iki temel

zaman anlayışından bahsedebiliriz. Bunlar lineer (çizgisel) zaman ve çevrimsel (döngüsel) zamandır.

“Zaman kavramının tarihine baktığımızda, eski uygarlıkların Batı düşüncesi ve biliminin hüküm sürdüğü günümüze gelene kadar bu iki zaman anlayışı arasında bir yer değiştirme görüyoruz. Antik uygarlıklar ve Ortaçağ boyunca döngüsel, çevrimsel bir zaman anlayışı toplumsal yaşama egemen oluyor. Bu anlayış, insanın doğadan tam olarak ayrılmadığı, daha organik bir zaman anlayışıdır. Öte yandan insanoğlu topraktan koptukça ve ticaret tarımın önüne geçmeye başladıkça çizgisel zaman anlayışı öne çıkmaya başlıyor. Ticaret ve sanayinin gelişimiyle süratli ve dakik olmanın önemi artıyor, dünyanın her yerindeki insanlar birbiriyle aynı, standart bir zamanı yaşamaya başlıyorlar” (Köroğlu 1996: 3).

Döngüsel zaman doğayla iç içe olan insanın zamanıdır ve bu anlayışta mevsimlerin bir döngü içinde yer alması gibi zamanın da döngüsel olduğuna inanılır. Çizgisel zaman ise sanayileşen toplumların zamanı bir çizgide ilerliyormuş gibi algılamasından kaynaklıdır. Sanayileşmeyle dakik olmanın gerektiği bu süreçte “vakit nakittir” anlayışı hâkimdir. Fakat burada belirtilmesi gereken bir şey daha bulunmaktadır. Bu iki zaman algısı aynı anda hüküm sürebilir. Örneğin eski uygarlıklarda “döngüsel zaman” hâkimdir demek yeterli değildir. Çünkü bu toplumlarda zamanı ölçme çabası da vardır. “Bilinen en eski zaman ölçüm birimleri ve araçları Mısır, Mezopotamya, Çin ve Yunan dönemlerine aittir” (Köroğlu 1996: 4).

Tek tanrılı dinlere kadar zaman döngüseldi. Dünyada olup bitenlerin mevsimler gibi belli aralıklarla kendini yenilediğine inanılıyordu. Büyük Yıl “Platon’a göre güneş, ay ve gezegenlerin belirli bir zamanda sahip oldukları aynı konumlara ulaşmaları için gereken dönemdi” (Köroğlu 1996: 6). Büyük yıl Heraklitos’un hesaplamalarına göre 10800 yıla denktir.

“Eski Yunanlı İaones halkının inancına göre sonsuzluk çarkı tekrar tekrar dönermiş: Stoacılar da kozmosun sonsuz bir yeniden teşekkül içinde olduğuna inanırmış; Aristoteles ‘zamanın kendisi bile bir çember olarak düşünüldükçe’ demiş, Platon da, zamanı, sonsuzluğun ‘hareket eden’ veya ‘dönen’ bir görünümü olarak tanımlamış. Tarih boyunca zaman, güneşin, ayın ve yıldızların döngüsel hareketlerinden ayrılmadığı için döngüsel olarak düşünülmüş gibi görünmektedir” (Griffiths 2003: 127).

İnsanların bu döngüsel zamanda yapmaları gereken tanrılara karşı yerine getirilmesi gereken yükümlülüklerin zamanını bilmektir. Tek tanrılı dinlere geçişle döngüsel zaman

yerini çizgisel zamana bırakmaya başlar. Tek tanrılı dinlerle zamanın kutsallığı hâlâ sürmekte; fakat döngüsellğine inanış son bulmaktadır. Tevrat'ta Yahudilerin geçmişlerinden bahsediliyordu ve gelecekte topluca yargılanmaktan söz ediliyordu. Kıyamete inancı döngüsel zamanı kırar. Zaman artık kendini sürekli yenileyen döngüsel bir nitelikte değildir, kıyamet inancıyla zamanın bir sonunun olması döngüsel olmadığını ortaya çıkarır. Bu durumda zaman çizgisel bir nitelik taşımaya başlamıştır:

“Tevrat’la birlikte zamanın niteliği değişmeye başladı. Zaman artık çizgisel bir nitelik sergiliyor, bir erek kazanıyordu. Kişisel değildi, bir halkı simgeliyordu. Tüm bir halk yani bu seçilmiş halk, belirli bir zamanda dünyada yaptığı iyilik ve kötülüklerin hesabını topluca verecekti. Yehova tekti ve önceki tüm tanrılardan farklıydı. (...) O insana bir zaman tanıdı âdeta. Vahyini göndermiş, neyi yapması ve neyi yapmaması gerektiğini bildirmiş, beklemeye koyulmuştur. Beklediği şey, tarihin yani insana tanıdığı bu zamanın bitmesiydi” (Çamuroğlu 2006: 3).

Tevrat’tan sonra gelen diğer kutsal kitaplar da aynı işlevi sürdürür. Çizgisel zaman insana geriye dönülmezliği hatırlatır. Artık insan geri gelmeyecek zamana karşı daha temkinlidir. Vakit nakittir ve ön muhasebe yapma çabası nedeniyle geçmişe sık sık bakılır.

Mekanik saatin kullanılmaya başlanması ile çizgisel zaman anlayışı pekişir. “17. yüzyılın sonuna doğru, dakikayı ve saati mutlak bir güvenilirlikle veren saatler” (Klein 2011: 208) yapılmaya başlandı. Zamanın ölçülebilir olduğunu Isaac Newton (1643- 1727) gözler önüne sermiştir. Newton’a göre zaman mutlaktır. Kişiden kişiye değişmez. Stephen Hawking *Zamanın Daha Kısa Tarihi* adlı kitabında Newton’ın görüşlerini şöyle özetlemiştir:

“Hem Aristoteles, hem de Newton mutlak zamana inanıyordu. Yani, iki olay arasındaki zaman aralığının kesin olarak ölçülebileceğine, iyi bir saat kullanması koşuluyla her kim ölçerse ölcsün, aynı sonuçlara varılacağına inanıyorlardı. Mutlak uzayın tersine, mutlak zaman Newton yasalarıyla uyumludur. Pek çok insan bunu sağduyuya uygun bir görüş olarak kabul etti” (Hawking 2006: 26).

Newton’un mutlak zaman görüşü 20. yüzyıla değin kabul gördü. Fakat yirminci yüzyıl fizikçilerin “tıpkı pingpong topunun zıpladığı yerin gözlemciye göre değişmesi gibi, olaylar arasındaki zaman uzunluğunun da gözlemciye göre değiştiği” (Hawking 2006: 26) düşüncesi mutlak zaman görüşü sarsılmıştır.

Albert Einstein (1879-1955)'ın görelilik kuramı, mutlak zaman düşüncesinin sonudur. Görelilik kuramını Hawking hızlı tren örneğiyle şu şekilde açıklar:

“[Trende] pingpong topunu zıplatan biri için top neredeyse aynı noktaya çarparken, rayların kenarında duran biri için top yaklaşık kırk metrede bir yere çarpıp zıplamaktadır. Aynı şekilde, trendeki gözlemci bir el feneri yaktığında, trendeki ve yerdeki gözlemci için ışığın kat ettiği mesafe farklı olacaktır. Hız, zamana bölünen mesafe olduğuna göre, gözlemciler ışığın kat ettiği mesafe konusunda anlaşmazlığa düşerlerse, ışığın hızı konusunda anlaşabilmelerinin tek yolu, bu yolculuğun yapıldığı zaman konusunda uyuşmamalarıdır. Başka bir şekilde söyleyecek olursak, görelilik kuramı mutlak zaman düşüncesinin sonu demektir! Bunun yerine, her gözlemcinin, yanındaki saatle kaydettiği kendi zaman ölçümü olmalıdır, farklı gözlemcilerce kullanılan benzer saatlerin uyuşması gerekmez” (Hawking 2006: 32).

Einstein'ın görelilik kuramıyla mutlak zaman sarsılmış, yerine görelili bir zaman algısı gelmiştir:

“Böylelikle, kimin saatinin doğru, kimin saatinin yanlış olduğu sorusu anlamsızdır. Evrendeki cisimler birbirine göre hareket halinde oldukları için, bir görüş açısı da diğeri kadar doğrudur. Einstein'ın görelilik ilkesi budur: Herkes kendi bakış açısından doğrudur; dünyadaki zaman da aydaki ya da bir zaman kapsülündeki zaman kadar geçerlidir. Ancak bütün bu zaman ölçütleri birbirinden farklıdır. Zamandan söz edildiğinde, daima, kimin zamanının kastedildiği de söylenmelidir. Böylece Einstein, bir zamanlar Newton'un tanımladığı mutlak zamana bir son vermiştir” (Klein 2011: 216-217).

Genel görelilik kuramına göre, zaman farklı yüksekliklerdeki kişiler için farklı akmaktadır: “Genel görelilik kuramına göre, yeryüzüne yakın olunduğunda zaman daha yavaş akacağından, zemindeki gözlemci sinyaller arasındaki zamanı ölçtüğünde bu bir saniyeden kısa olacaktı” (Hawking 2006: 43). Bu tez, 1962 yılında bir su kulesinin biri tepesine, biri dibine konulmak suretiyle iki duyarlı saatle denendi. Kulenin dibindeki saat, kulenin tepesindeki saatten daha yavaş çalıştığı gözlemlenmiştir. Bu deney genel görelilik kuramını destekler niteliktedir. İkizler paradoksu da genel görelilik kuramını destekler:

“Biyolojik saatlerimiz de zamanının akışındaki değişikliklerden aynı ölçüde etkilenir. Örneğin, ikizlerden biri deniz seviyesinde kalırken, diğeri yaşamak üzere bir dağın tepesine gönderilsin. Dağın tepesinde yaşayan, deniz seviyesinde kalan ikizinden daha hızlı yaşlanacaktır. Yani bir daha karşılaştıklarında ikizlerden biri daha yaşlı olacaktır. Bu durumda yaş farklılığı çok azdır, ama ikizlerden biri ışık hızına yakın bir hızla yol alan bir uzay gemisiyle uzun bir yolculuğa çıkarsa, yaş farkı çok daha büyür. Döndüğünde, dünyada kalan ikizinden çok daha genç olacaktır. Bu durum ikizler paradoksu olarak bilinir, ancak bu, zihninizin bir köşesinde mutlak zaman düşüncesi varsa

bir paradokstur. Görelilik kuramında eşsiz bir mutlak zaman yoktur; bunu yerine her bireyin bulunduğu yere ve hareket edişine bağlı kişisel zaman ölçüleri vardır” (Hawking 2006: 43).

Klasik fiziğin temellerini sarsan Einstein’ın görelilik kuramından sonra Max Planc’ın kuantum ilkesinden ve Werner Heisenberg’in belirsizlik ilkesinden kuantum fiziği doğmuştur. Kuantum fiziğiyle ortaya atılan belirsizlik ilkesi, dalga-parçacık ikiliği, Planc sabiti, karacisim ışınlımı gibi kavram ve ilkelerle klasik fizik sarsılmıştır.

“Kuantum mekaniğinin devrimci özelliklerinden biri de, bir gözlemci için kesin tek bir sonuç öngörmemesidir. Bunun yerine ne ölçüde olası olduğunu tek tek belirttiği farklı kestirimler alır. Yani aynı şekilde başlayan çok sayıda benzer durumu aynı şekilde ölçtüğümüzde, ölçümlerin sonucunun belli sayıda durumlar için A, belli sayıda durumlar için B vb. olduğunu görürsünüz. Her ölçümün kesin sonucuna ulaşamasanız da sonuçların yaklaşık kaçta kaçının A ya da B olacağı kestiriminde bulunabilirsiniz” (Hawking 2006: 74).

Parçacık-dalga ikiliğine göre atomlar bazen parçacık olarak bazen dalga olarak deneylerde ortaya çıkmaktadır. Çoklu geçmiş fikri bu açıdan önemlidir. Amerikalı bilimci Richard Feyrman’ın ortaya attığı bu yaklaşımda “parçacığın, klasik, kuantum olmayan kuramlarda olduğu gibi, uzayda zaman içerisinde tek bir geçmişi ya da yolu yoktur. Tersine, parçacığın A noktasından B noktasına mümkün olan her yoldan gittiği varsayılır” (Hawking 2006: 80).

Parçacık-dalga ikiliği ve çoklu geçmiş fikri kadar Heisenberg’in belirsizlik ilkesi de klasik fiziğin temellerini sarsması açısından önemlidir. Belirsizlik ilkesine göre bir parçacığın konumu ve hızı hakkında emin olamayız. Bunlardan biri bildiği takdirde diğeri bilinemez.

Kısacası bilimin yirminci yüzyıldan bu yana bir dönüşüm içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. Griffiths, bu dönüşümü şöyle özetlemiştir:

“Newton’un ‘Mutlak Zamanı’, Einstein’ın ‘Göreceliğine’ dönüştü. Bacon’un özgüveninin ve ‘kesinliğinin’ yerini, Heisenberg’in ‘Belirsizliği’ aldı. Klasik ‘belirlenimcilik’, XX. yüzyılda ‘kaos’ oldu. ‘Gereklilik’, ‘Tasadüf’e bıraktı yerini. Kepler, evrenin ‘ilahi bir varlığa değil, bir saate’ benzediğini söylerken, Gaia teorisi, dünyamızın canlı olduğunu söylemeye kadar vardırıdı işi; sıcak ve nemli yaşam verme özelliklerine sahip bir yer” (Griffiths 2003: 137-138).

1.1.1.Romanda Zaman

Roman gerek yazarının içinde bulunduğu dönemle gerekse romanın kendi içinde yer alan saatiyle zamandan ayrı düşünülemez.

“Bir romanda hikâye, mutlaka –belirli veya belirsiz- bir zamanda cereyan eder. Yine bu hikâye, belli bir süre sonra öğrenilir ve belli bir süre içinde kaleme alınıp anlatılır. Hâl böyle olunca, ‘zaman’ unsuru, romanın genel yapısını meydana getiren temel elemanlar arasında yer alır” (Tekin 2003: 110).

Romanda zaman unsurunun değeri büyüktür. Romanda zaman, romanın diğer ana unsurlarıyla sıkı sıkıya bağlıdır. Sözelimi zaman, karakter çizimi açısından oldukça önemlidir. “Genel olarak roman, karakterlerinin zaman içerisindeki gelişimleriyle diğer edebiyat biçimlerinden çok daha fazla ilgilenmiştir” (Watt 2007: 25). Ian Watt, romanın diğer edebiyat türlerine göre karakterin zaman içerisindeki değişimine daha çok yer vermesinin nedeninin “önceki anlatı türlerine nazaran daha dakik bir şekilde düzenlenmiş bir zaman ölçeği kullanması” (Watt 2007: 25) olduğunu belirtir. Ayrıca roman karakterinin sadece zaman ve mekânla tikelleştirilmiş bir arka plana yerleştirilirse birey olabileceklerini vurgular.

Romanda olaylar arasındaki nedensellik bağıni orta çıkarmak açısından da zaman önemlidir. Mehmet Tekin’in de dediği gibi romanda olaylar belirli bir zamanda gerçekleşir. Olaylar yaşanırken, olayların karakter üzerindeki etkisi zamanla oluşur. Romanda anlatılmakta olan olayların nedeni geçmiştedir ve bu ikisi arasında bir nedensellik bağı oluşur:

“Romandaki olay örgüsü de geçmiş yaşantıyı bugünkü edimin nedeni olarak kullanmasıyla önceki kurmaca edebiyat türlerinin çoğundan ayrılır: Geçmiş anlatılarda kullanılan şaşırtmaca ya da tesadüflerin yerini, zaman içinde işleyen nedensellik bağı almıştır ve bu da romana çok daha bütünlüklü bir yapı kazandırmıştır” (Watt 2007: 24).

A.A. Mendilov, romancının romandaki zaman akışını yönlendirme mecburiyetini üstlendiğini söyler. Ona göre “roman okuyucusu, uzun bir zaman şeridi içinde hareket eder” (Mendilov 2004: 218). Mendilov, okuyucu romanı okurken bu zaman sınırlarının içinde olduğunu belirtir.

Romanda zaman, romanın kuruluşu açısından her dönemde önemli olmuştur. Fakat her dönem kendi zaman algısını romanda yansıtmıştır. Mikhail Bakhtin, edebiyatta zamanın karmaşık ve değişken bir tarihi olduğunu söyler: “Gerçek tarihsel zamanın ve

uzamın edebiyatta temellük edilme sürecinin, tıpkı gerçek tarihsel kişilerin böylesi bir zaman ve uzamda eklemlemelerinde olduğu gibi karmaşık ve değişken bir tarihi vardır” (Bakhtin 2001: 315).

Roman, ortaya çıkışından bu yana tekdüze kalmayıp sürekli şekil değiştirmiştir. Bu değişimlerin arasında romandaki zaman algısı da vardır. Sanat içinde bulunduğu toplumdan ayrı tutulamazsa o toplumun zaman algısını da yansıtmalıdır. Ayrıca sanatçı romanın içine koyduğu saati kurmakla yükümlüdür. Fakat şunu da unutmamalıyız: “Edebiyat, kendi kanunlarına sahip olan bir güzel sanatlar dalıdır; hayal gücü, gerçeği kavrarken ve onun bir benzerini sanat ortamında yaratırken, kendi canlı ve güvenilir gücünden yararlanır” (Noon 2004: 240).

Enis Batur, edebiyatın zamanla ilişkisi hakkında *Başkalaşım* adlı kitabında şunları dile getirir:

“Ama edebiyat boyun eğmez Zaman’a, ona değil de Dil’e tutsaktır, oluş biçimi açısından. Zaman’dan korkar, ürperir şüphesiz; onunla oynamaktan vazgeçmez: biribirlerinin içinde kendileri için bile tuzaklarla dolu tüneller açar, çıkış yolları keşfeder, set örerler” (Batur 1992: 349).

Enis Batur, edebiyatın zamana boyun eğmediğini; fakat ondan korktuğunu söyler. Her ne kadar edebiyatın kendi gerçekleri olsa da diğer her şey gibi edebiyat da zamandan ayrı düşünülemez. Roman da gerek yazarın içinde bulunduğu dönemle gerekse romanın kendi iç saatiyle zamandan ayrı düşünülemez.

Zaman unsuru destandan romana çok farklı şekillerde anlatıda kullanılmıştır. Geleneksel anlatılarda zamana ayrıntılı yer verilmez, zaman belirsizdir ve okuyucu veya dinleyiciye sadece hissettirilir. “Geleneksel anlatılarda zaman, vakanın zihinlere taşınması için bir araçtır. Aslında, pek de önemsenmeyen bir araç...” (Tekin 2003: 112). Örneğin Oğuz Kağan destanında Oğuz Kağan’ın hemen eyleme geçip kahramanlıklar göstermesi gerekir. Bu yüzden zaman bir anda akıp gider. Oğuz Kağan doğar doğmaz anne sütünü reddeder, kımız ister; kırk gün sonra büyür. “Bu süratin, normal çocukluk zamanını birdenbire aşmanın sebebi, Oğuz’daki ‘yiğit olma ideali’dir” (Kaplan 2005: 13). Destan boyunca tıpkı Oğuz Kağan gibi zaman da hiç durmaz, yavaşlamaz, hızla akıp gider. Görüldüğü gibi zamanın işlenişi değil vaka ön plandadır. Enis Batur, sözlü geleneğin zamanının belirsiz bir zaman olduğunu belirtir:

“Efsane zamanı, kutsal an gibi atom halinde değil de, sonsuzluğun öteki hâlinde, iki ucu açık biçimde yaşar: Sözlü geleneği oluşturan bütün söylencelerde, masallarda, hikâye ve mesellerde, tekerlemeden bilmeceye tansık saatlerinin belirsizliğiyle karşılaşırız” (Batur 1992: 346).

Enis Batur’a göre efsanelerde zaman sonsuz gibidir. Sözlü geleneği oluşturan diğer söylencelerde de zaman belirsizdir. Örneğin masallarda yer, zaman, kahraman belirsizliği/üçlü belirsizlik hâkimdir. Masallardaki zaman belirsizliği masalların başında yer alan bazı ifadelerle verili. Bu ifadeleri Muhsine Helimoğlu Yavuz şöyle sıralar:

“Masallarda çoğunlukla olayların geçtiği yerler ve zamanlar da belirsizdir. Bu nedenle de masallar ‘Zamanlarda bir zamanda’, ‘Var olmayan zamanın birinde’, ‘Evvel zaman içinde’, ‘Bir zamanlar’, ‘Ülkenin birinde’, ‘Dünyanın bir yerinde’, ‘Uzak ülkelerden birinde’, ‘Zamanın birinde bir memlekette’, ‘Zamanın birinde Kaf Dağı’nın ötesinde’ gibi sözlerle başlarlar” (Yavuz 1999: 22).

Geleneksel anlatılarda zaman belirsizdir. Masallarda olaylar belirsiz bir zamanda gerçekleşir. Efsanelerde ise zaman hızla akıp gider.

Klasik romanda zaman algısını ve zamanın işleyişini Rasim Özdenören şu şekilde özetler:

“Klâsik romanın zaman anlayışı zaman anlayışı, oldukça mekanik bir düzeyde gelişir: roman örgüsü, daha baştan zamanın üç hâli ile kanıtlanmıştır. Geçmişte, belirli bir zamanda başlayan entrika, hâle doğru bir gelişme gösterir, genellikle olayların düğüm noktası olarak beliren hâl (şimdiki zaman), entrikanın çözümünü gelecek sınava bırakır. Entrikanın gelişmesi veya zamanın akışına müdahale etmez. (...) Zaman geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman olarak âdeta kesin kategoriler hâlinde belirir. Birinden diğerine geçişin kuralları vardır, yazar, bir zamandan ötekine geçerken genellikle bunu okuyucuya açıklar. Bir başka deyişle, klâsik romanda zaman, zihnimizde dinamik bir süreç olarak belirmez” (Özdenören 1986: 97-98).

Rasim Özdenören’in sözlerinde de anlaşılabileceği gibi zaman klasik romanda çizgisel düzlemde ilerler. Zaman artık hızla akıp gittiği hissettirilen bir unsur değil mekanik ilerleyen bir süreçtir. Zaman, fiziksel zamanla insan arasındaki bağ temel alınarak müdahale edilemez bir hâl alır. Bunda 17. yüzyıla Newton’un mutlak zamanının damgasını vurması etkilidir. Bu tür romanlarda geriye dönüşler yapılmaktadır; fakat bu geçişler bazı kurallarla dâhilinde gerçekleşir. Geriye dönüşler ele alınan olaya veya figüre göre yapılır.

“Buradaki geriye dönüşler yaşanan ‘an’la iç içe girmemekte, eskiye ait olarak değerlendirilmektedir” (Yürek 2007: 184).

Modern romanlarla klasik romanlardaki zaman algısı büyük oranda değişir. Artık insanın anıları ve yaşadıkları ile geçmişe, bulunduğu an itibariyle şimdiye ve hayalleriyle geleceğe ait olduğu kabul edilir. Böylelikle modern romanda insanın bu karmaşık dünyasına ait zaman iç içe girmiş bir şekilde kullanılmaya başlanır. Modern zaman algısının bu yönde gelişimini sağlayanlardan en önemlileri Henri Bergson ve Albert Einstein’dır. Bergson, akıp giden bir zamandan bahseder. Zamanın nesnel olmadığını ve saate bakılarak ölçülemeyeceğini söylemiştir. Einstein da görelilik kuramıyla zamanın çizgisel bir şekilde akmadığını, ışık hızına göre değişkenlik gösterdiğini ortaya koymuştur.

Klasik romanda uygulanan kronolojik zamanın yerine modern romanın zamanında psikolojik zaman kullanılmaya başlanmıştır. “Sonuç olarak zaman unsurunun modernist romanla birlikte olay eksenli olmaktan öteye geçip birey eksenli hâle geldiğini söylemek mümkündür” (Yürek 2007: 190). Modern romanda zaman kişiye özgü, öznel bir algılanışa sahiptir ve romanda zamanın kurgulanışı bu doğrultudadır.

Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı* serisinin ilk kitabı olan *Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis*’te modern anlatının zamanı için şunları söyler:

“Modern anlatı kuramının gerek tarih yazımındaki gerekse anlatıbilimdeki ana eğiliminin, anlatının ‘zamansal dizilişini bozmak’ olduğu doğrusa, zamanın çizgisel olarak temsil edilmesine karşı sürdürülen mücadelenin tek çıkış noktası anlatıyı ‘mantıksallaştırmak’ değil, ama ondaki zamansallığı derinleştirmektir. *Kronolojinin* ya da *kronografinin* tek karşıtı yasaların ve modellerin *akronisi* [zaman-dışılığı] değildir. Kronolojinin gerçek karşıtı zamansallığın kendisidir. Hiç kuşku yok ki, insan zamansallığın hakkını verebilmek ve onu yok etmek değil ama derinleştirmek, aşamalandırmak, hep daha az ‘yayılmış’ ve hep daha ‘yönelmiş’ olan (non secundum distentione, sed secundum intentionem, 29,39) zamansallaştırma düzeylerine göre sergilemek için zamanın ‘ötekisi’nin var olduğunu itiraf etmek gerekir” (Ricoeur 2007: 70).

Anlatma esasına bağlı edebî metinler, okuyucusunun karşısına farklı zaman boyutlarıyla çıkar. Bunlar:

1. Vaka Zamanı: Anlatılan olayın yaşandığı zamandır.
2. Anlatma Zamanı: Yaşanan olayların anlatıldığı zamandır.
3. Yazma Zamanı: Yazarın eserini yazdığı zamandır.
4. Okuma Zamanı: Okuyucunun eseri okuduğu zamandır.

Vaka zamanı romandaki olayların cereyan ettiği zamandır. Mehmet Narlı, vaka zamanının dört farklı şekilde sunulabileceğini belirtir:

“Vakanın gerçekleştiği zaman süresi ile vakanın sunuluşundaki zaman süresi farklı olabilir. Anlatıcı zamanda kesmeler yapabilir (artzaman). Anlatıcı vaka gerçekleşmeden önce de bir durumu veya olayı hikâye edebilir (önzaman). Anlatıcı vakanın gerçekleştiği zamanı an ve süre olarak bilmiyor gibi davranabilir, dolayısıyla okuru da ihtimallere katmak isteyebilir (zamanda katılım)” (Narlı: 95).

Yazar, romanının konusunu geçmişten, şimdiden veya gelecekte alabilir:

“Yazar romanın konusunu, Tom Jones’ta veya Clarissa’da olduğu gibi, kendi zamanından alabilir veya Quentin Durward ve Henry Esmond’da olduğu gibi, konu, yazar veya okuyucunun yaşadığı devirden çok önceki zamana ait olabilir. Eserin konusu, Yeni Cesur Dünya (Brave New World) ve Hayal Ülkesinden Haberler (New From Nowhere)’de olduğu gibi gelecekle ilgili olabilir. Bazen de eser, kendi zamanının olaylarını konu edindiği halde, yılların geçmesiyle tarihî bir hüviyete bürünebilir” (Mendilov 2004: 224).

A. A. Mendilov’un bir eserin yazıldığı zamanda güncel olmasına rağmen gün geçtikçe güncelliğini yitirmesi, tarihî bir hâl alması okuma zamanıyla ilgili bir durumdur.

Anlatma zamanı bir eserde anlatılan vakanın anlatıcı tarafından aktarıldığı zamandır. Anlatma zamanı ile vaka zamanı arasındaki mesafe vaka ile anlatıcı arasındaki ilişkilerden anlaşılabilir. “Bu sonuncusunu yazma zamanı ile karıştırmamaya dikkat etmek gerekir. Vaka ile anlatma zamanı itibarı olmalarıyla bildiğimiz zamandan ayrılırlar” (Aktaş 1991: 118).

Yazma zamanı yazarın eserini yazdığı süredir. Yazarın eserini yazmak için harcadığı bu süre eserin yazıldığı dönemi de içine alır. “Bunun itibarı zamanla alâkası yoktur, takvim ve saatle ölçülebilen cinstendir” (Aktaş 1991: 117). Yazma zamanı bu anlamda gerçek dünyadaki zamandır.

Yazma zamanı, yazar hangi konuyu ele alırsa alsın, yazarın içinde bulunduğu zamanı yansıtır: “Her romancının eseri, ister kendi zamanının meselelerini ele alsın, isterse bu meselelerden fildişi bir kuleye kaçışı temsil etsin, açıkça veya imâ yoluyla yazıldığı zamanın sosyal olaylarının bir yorumudur” (Mendilov 2004: 220).

Okuma zamanı okuyucunun eseri okuduğu zamandır. Okuma zamanıyla yazma zamanı arasındaki mesafenin artması eserin anlaşılabilirliğini etkileyebilir. Bir roman

kuşaktan kuşağa farklı algılanabilir. Ayrıca her okunuşta edebî eserin yeniden yaratıldığına inanan eleştiri kuramları da vardır: Alımlama estetiği, Okur merkezli kuramlar gibi.

Okuma zamanı ile yazma zamanı arasındaki mesafe de eserin anlaşılabilirliği açısından önemlidir. Bu ikisi arasındaki uzaklık arttıkça okuyucu eseri anlamak adına daha çok çaba sarf etmek durumunda kalır. Okuyucunun eseri okuduğu zaman, eserin yazıldığı zamandan oldukça uzak bir zamansa “romandan zevk almak, karakterlerin tepkilerini ve işlenen temayı tam olarak değerlendirmek için daha büyük çapta hayal gücüne ihtiyaç vardır” (Mendilov 2004: 219).

Romanı, zamandan ayrı tutmak düşünülemez. Fakat zaman geçmişten günümüze çok farklı şekillerde romanda yerini bulmuştur. Romanda zamanın kılık değiştirmesinin nedeni romanın yazıldığı dönemin zaman algısındaki değişikliklerdir. Romanda zaman ele alınırken göz önünde tutmamız gereken dört unsur vardır. Bunlar vaka zamanı, anlatma zamanı, yazma zamanı, okuma zamanıdır. Romanda zaman incelenirken romandaki zamanın bu dört boyutu ele alınır.

1.1.1.1. Postmodern Romanda Zaman

“Postmodernizm” sözcüğü bir Latince ön ek olan ve “-den sonra” anlamına gelen “post” ile “modern” sözcüğünün birleşmesiyle oluşmuştur. “Post” ön eki birleşik bir terim meydana getirmek için bir durumu veya akımı, yaklaşımı tanımlayan bir sözcüğün önüne getirilebilir. “Her iki durumda da, eski yapıdan veya önceki akımdan birtakım unsurlar içerse de, çok büyük ölçüde yeni ve farklı bir oluşum ya da yaklaşımı tanımlar” (Cevizci 2003: 324). Hüsamettin Arslan, John W. Murphy’nin *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri* adlı kitabının çevirisinin önsözünde “post” ön eki ve anlamı üzerine şunları dile getirir: “Post ön eki her durumda, radikal bir kopuşu dile getiriyor olup olmamasının hiçbir önemi bulunmaksızın bir değişmeye, nitelediği ‘gerçekliği’ izleyen, fakat ondan farklı bir ‘gerçekliğe’ ve düşünce biçimine atıfta bulunur” (Murphy 2000: 1).

Postmodernizm sözcük anlamıyla “modernizmden sonra” demektir. Postmodernizm sözcüğünü “post-modernizm” şeklinde yazma eğilimi de vardır. İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat* adlı çalışmasında postmodernizm ve post-modernizmi iki ayrı terim olarak ele alır ve post-modernizmi şöyle açıklar:

“Postmodernizm, nihilizm, anarşizm, ekzistanyalizm vs. gibi modern düşüncenin çıbanlarından herhangi birinden farklı olmadığını vurgulamak, onun etkisini dağıtmak, hayatı bütünüyle kucaklayan, her türlü kurumsal ve kuramsal modern düşünceye karşı alternatif oluşunu gizlemek için bilinçli olarak kullanılan bir tâbirdir. Aradaki tire (-) anti modernistlerin sığındığı bir gölgeliktir. Modernistlere göre, aslında postmodernizm de modernizm tarafından üretilmiş bütün ideolojik, bilimsel, sanatsal hareketler gibi bir düşünce, bir anlayışlar bütünüdür. Dolayısıyla, postmodernizmi moderniteden ayrı, bağımsız, kendine özgü kuralları olan bir sistem olarak düşünmek doğru değildir” (Emre 2004: 37).

Ahmet Cevizci *Felsefe Terimleri Sözlüğü*’nde postmodernizmin resim, edebiyat, mimari vb. güzel sanatlar alanında ve özellikle de felsefe ve sosyolojide belirgin hâle gelen hareket, akım, durum veya yaklaşım olduğunu söyler ve bu terimi şu şekilde tanımlar:

“Post-modern sıfatı, yine transendental kanıtlara, transendental bir bakış açısına karşı çıkan; dakik ve sorunsuz temsil olarak dil görüşünü, mütekabüliyetçi doğruluk anlayışını reddeden; tüm zamanlar için geçerli evrensel kategori, ilke ve ayrımlara, modern bilime, Batı aklını meşrulaştıran üstanlatılarına kuşkuyla bakan; sözde tarafsız aklın tahakkümüne karşı koyan; özerk özneyi çözümlendiren anti-temelci, anti-özcü ve anti-realist felsefeyi tanımlar” (Cevizci 2003: 325).

Cevizci, postmodernizm teriminin çeşitli üst anlatılara karşı çıkışı üzerinde durmuştur. Benzer bir şekilde Orhan Hançerlioğlu *Felsefe Sözlüğü*’nde postmodernizmin II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan “Marxçılık, yapısalcılık, yapısökümcülük gibi” felsefe akımında etkilenmiş pek çok Fransız felsefecinin değişik bakımlardan belli yaklaşımlara karşı çıkmalarını anlatan ortak bir felsefe düzlemi olduğunu ileri sürer. Hançerlioğlu’nun postmodernizm tanımı şöyledir:

“En genel anlamda yerleşik bakışların yerleşikliklerini sorun haline getirmeye dönük özgül bir bakış açısını bütün yönleriyle nitelendiren felsefe anlayışı. Başta müzik, sinema, tiyatro, resim, yazın olmak üzere sanatın hemen bütün alanlarında genelde bütün geleneksel sanat anlayışlarına, daha da özeldeyse modernist yaklaşımlara karşı tepki olarak doğmuş bir dizi yenilikçi ve tepkici deyiş ile biçemi anlatan sanat felsefesi terimi” (Hançerlioğlu 1996: 1160).

Hançerlioğlu, postmodernizmi kültür tarihçileri ve modernist kuramcılarının iki genel biçimden biriyle görme eğilimde olduğunu söyler. Bu iki biçimi şu şekilde anlatır:

“Postmodernizm ya kültür tarihinde öteden beri evrilerek gelen özgün, özgün olduğu denli devrimci bir hareketin günümüzdeki en gelişkin biçimini

almış son uzantısı olarak görülmektedir ya da bütünüyle yeni bir ‘ethos’un, dolayısıyla da bambaşka değerlerin toplamı farklı bir estetik duruş olarak değerlendirilmektedir” (Hançerlioğlu 1996: 1163).

Postmodernizmin, geçmişten günümüze kadar uzanan değişim zincirinin son halkası olarak görülmesi ya da geçmişteki değerlerden bütünüyle farklı bir estetik duruş olarak görülmesi onun bir değişim olduğu ortak fikrine ulaştırır.

J. F. Lyotard, postmodernizmi inanmazlık (incredulity) olarak tanımlar. Lyotard’a göre bu inanmazlık bilimlerdeki ilerlemenin bir ürünüdür. Bu ilerleme akabinde inanmazlığı öngörür. Lyotard, postmodernizm teriminin “ondokuzuncu yüzyılın sonundan bu yana, edebiyat, güzel sanatlar ve bilimdeki oyun kurallarını değiştiren dönüşümleri izleyen kültürümüzün konumunu” (Lyotard 2000: 11) belirlediğini söyler.

Postmodernizm tanımlanmaya çalışılırken tepki ve değişim sözcükleri sıkça kullanılmıştır. Postmodernizm neye/nelere karşı tepki göstermiştir? Neyi/Neleri değiştirmiştir? Hançerlioğlu, yukarıda da alıntıladığımız gibi, postmodernizmin genelde geleneksel sanat anlayışlarına, özelde ise modernizme bir tepki olarak doğduğunu söylemiştir. Hüsamettin Arslan da postmodernizmin modernizmin ilkelerine karşı geliştirilmiş bir tepkiler bütünü olduğunu söyler:

“Postmodernizm, modernite dönemi rasyonelizmi, modernite dönemi kartezyenizmi ve hümanizmi, modernite döneminin büyük tahkiyeleri/anlatıları, Aydınlanma ve kolonyalizmin yirminci yüzyılın ortalarından sonra çöküşünün doğurduğu dünya şartları karşısında geliştirilmiş bir tepkiler demetidir” (Murphy 2000: 3).

Postmodernitenin modernitenin kabullerine topyekûn duyulan tepkiler bütünü olduğu düşüncesinin yanı sıra postmodernizmin modernizmin değişiminden doğduğu düşüncesi de yaygındır. İlhan Tekeli “Modernizmin Özellikler ve Gelişimi” adlı makalesinde modernizmin zaman içinde gelişmelerini taşır hâle gelerek postmodernizme kapı açtığını söyler.

David Harvey, *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri* adlı kitabında postmodernizmin modernizmin bazı kabullerini devraldığını; fakat modernizmin bir versiyonu olmadığını dile getirmiştir ve düşüncesini şu şekilde açıklamıştır:

“Postmodernizm, Baudelaire’in modernite anlayışının yarısını oluşturan gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşayı bütünüyle benimser. Ama

bu gerçekliği çok özgül bir biçimde karşılar. Ne onu aşmaya, ne ona karşı durmaya, hatta ne de içinde bulunabilecek olan ‘sonsuz ve değişmez’ unsurları tamamlamaya çaba gösterir. (...). Ne var ki , bu, postmodernizmin basit bir versiyonu olduğu anlamına gelmez; bir dönemde su yüzüne çıkmayan, tabi konumda kalmış fikirler başka bir dönemde belirgin ve hâkim konuma geçince duyarlılıkta gerçek devrimler meydana gelebilir” (Harvey 2006: 60).

Postmodernizmin modernizmin bazı ilkelerini devam ettirdiğini, bunu yaparken de bu ilkeleri değiştirip dönüştürdüğünü görüyoruz. Harvey ayrıca *Postmodernliğin Durumu* adlı kitabında postmodernliği hazırlayan durumların üzerinde durur ve bu durumları şu şekilde sıralar:

“Felsefede pragmatizmin yeniden keşfi (örneğin Rorty 1979), Kuhn’un (1972) ve Feyerabend’in (1975) bilim felsefesi alanında yarattıkları bakış değişikliği, Foucault’un tarihte süreksizlik ve farklılık konusundaki vurgusu ve ‘basit ya da karmaşık nedensellik yerine biçim çeşitliliği gösteren korelasyonlar’ı öne çıkarması, matematik alanında belirlenemezliği vurgulayan yeni gelişmeler (katastrof ve kaos teorileri, fraktal geometri), etik, politika ve antropoloji alanlarında ‘öteki’ kavramının geçerliliği ve saygıdeğerliliği konusunda yeniden doğan duyarlılık, bütün bunlar ‘haleti ruhiye’de yaygın ve derin bir değişime işaret eder” (Harvey 2006: 21).

Harvey, postmodernizmin böyle bir ortamda doğduğunu ileri sürer. Süreksizlik, farklılık, belirlenemezlik, çeşitlilik gibi kavramlar ışığında doğan postmodernizm bu özellikleri içinde barındırır. Harvey’e göre “parçalanma, belirlenemezlik ve bütün evrensel (ya da sevilen deyimle) ‘bütüncü’ (totalizing) söylemlere karşı derin bir güvensizlik, postmodernist düşüncenin özellikleridir” (Harvey 2006: 21).

Murphy ise *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri* adlı kitabında postmodern sanatçının sınırlar bulunmaksızın çalıştığını belirtir. Ayrıca Murphy’e göre postmodern sanat gerçekliğe bağlı değildir: “Postmodernistler, saf hakikat ışığında hayatın tadını çıkarmayı amaçlamazlar; daha çok düşünce bataklığında debelenmeyi hedeflerler” (Murphy 2000: 31).

Postmodern edebiyatta da postmodernizmin temel ilkeleri gözlenir. Örneğin gerçeğe bağlı olmayan postmodern romanda kurgu ile bilim kurgu arasındaki sınır silinir.

“Kurgu ile bilim kurgu arasındaki sınır (...) bayağı bayağı kayboldu; postmodernist roman kahramanları çoğu zaman hangi dünyada bulunduklarını karıştırmış gibidirler ve bu dünyayla nasıl bir ilişki içine girmeleri gerektiğini çıkaramazlar. Borges’in karakterlerinden biri, perspektif sorununu

otobiyografiyle indirgemenin bile labirente girmek anlamına geldiğini söyler: ‘Kimdim ben? Bugünün şaşkın beni mi; dününkü mi, unutulmuş; yarınünkü mi, öngörülemez?’ (Harvey 2006: 56).

Postmodern sanatçının kural ve sınırlamalar bulunmaksızın çalıştığını belirtmiştik. Elbette bu sınırlamalar içinde zaman da vardır. Postmodernizm zamanın da sınırlamalarından kurtulmak ister. Murphy, postmodernizmin zamansal özgürlüğü hakkında şunları söyler:

“Basitçe dile getirmek gerekirse, uzay ve zamanın tecrübeye dayalı yapılar oldukları düşünülür. Bu nedenle zamansallık, Bergson’da duree terimiyle bütünleşirken, Malinowski ona ‘yaşanan zaman’ diye atıfta bulunur. Her iki durumda da, gündelik hayat yönelimlerinin bilme/kavrama yoğunluğundaki değişmelerden etkilendiği varsayılır. İnsânî davranış, zamanla sınırlanmış bulunmaktan çok zamansal devinim olarak ortaya çıkar. Bu nedenle Gebser ‘zamansal özgürlüğün’ postmodernizmde temel bir yeri olduğunu yazar” (Murphy 2000: 35).

Murphy, postmodernizmin temelinde zamansal özgürlüğün bulunduğunu söyler. Madan Sarup da *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm* adlı kitabında postmodernizmin geçmiş ve şimdi arasındaki sınırı sildiğini söyler ve bir sinema filmi örneği üzerinden bu silinmişliği anlatır:

“Norman Denzin, David Lynch’in *Mavi Kadife*’si (Blue Velvet) gibi filmlerin, aynı dönemde Jameson’ın postmodern metinler için betimlediği iki önemli özelliği sergilediği gözleminde bulunur: geçmiş ile şimdi arasındaki sınırların (muhtelif yapıtları taklit ederek bu eserleri hicvetmek ve dalgaya almak tipik sınır aşındırma biçimleridir) ortadan kalkması ile izleyici özneye kesintisiz bir şimdide yer vermek yoluyla ele alınan zaman” (Sarup 2004: 251).

Postmodernist romancılar geçmiş ile şimdi arasındaki sınırı silerek romandaki çizgisel ve kronolojik zamanı alt üst ederler. “Şüpheli post-modernistler zamanı kronolojik ya da çizgisel bir şey olarak gören bütün anlayışları reddederler; bunlar için aşağılayıcı bir terim olarak ‘kronofonizm’ (Derrida: 1981) terimini kullanırlar” (Rosenau 2004: 106-107). Pauline Marie Rosenau, *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri* adlı kitabının başında “kronofonizm” terimini şu şekilde açıklamıştır: “zamanın kronolojik ya da çizgisel olduğu yolundaki modern varsayım” (Rosenau 2004: 15). Postmodernistler kronolojiye karşı çıkarlar. Modern zaman anlayışının baskıcı olduğunu söylerler ve insan faaliyetlerini sınırlayıp denetlediğini savunurlar. Çizgisel zamanı son derece teknik, rasyonel, bilimsel

ve hiyerarşik bir şey gözüyle bakarlar ve modern zamanın bu özelliklerinin insanın varoluşunu neşeden yoksun bıraktığını söylerler.

Postmodernistler, zamanın çizgisel, evrimsel ya da amaçlı değil anarşik, bağlantısız ve hizasız olduğunu düşünürler. Postmodernizmin temelinde yatan belirsizlik ilkesi zamanını hiçbir zaman kontrol edilemeyeceğini ve bir yere oturtulamayacağını savunurlar. Zaman hakkında kabul edilmiş ne varsa hepsini ihlal etmeyi amaçlarlar. Rosenau bu ihlal edişe Jean Baudrillard'dan bir örnek sunar:

“Örneğin Baudrillard dünyanın bu halinden memnun değilsek ‘yüzyılın geri kalanını atlayıp... 1989’dan doğrudan doğruya 2000 yılına geçemez miyiz?’ (1988: 17) şeklinde bir önermede bulunur. Nükleer felaketin ve Üçüncü Dünya Savaşı’nın çoktan olup bittiğini de iddia ederek bütün modern zaman anlayışlarını ihlal eder” (Rosenau 2004: 107).

Baudrillard zamanın bu anlamda keyfi olduğunu düşünür. Postmodernistlere göre zaman keyfi ve belirsizdir. Bazı postmodernistler daha aşırıya giderek “zamanı tamamen bir yana koyarlar ve onunla birlikte herhangi bir şeyin tam anlamıyla mevcut ya da namevcut olduğu fikrini de reddederler” (Rosenau 2004: 107). Bu düşünce mevcudiyet ve yokluğun sınırlarını ihlal etmeye çalışır.

Postmodernistlerin zamanı keyfi ve belirsiz olarak tanımlamalarının temelinde bilimdeki gelişmeler yatmaktadır. Einstein’ın görelilik kuramıyla zamanın bulunulan yere ve bakış açısına göre değişkenlik gösterdiği anlaşılmıştır. Hawking ise bizim gerçek zaman dediğimiz zamanın hayal gücümüzün bir uydurması olduğunu ileri sürer. Bütün bu görüşler postmodernistlerin zaman hakkındaki görüşlerini etkilemiştir.

Rosenau, postmodernistlerin zamana karşı kabul edilmiş ne varsa ihlal etme çabalarının ilk olarak edebiyatta başladığını belirttikten sonra bu ihlal edişi açıklar: “Örneğin A olayı 1 Zamanında olur. B olayı ise Zamanında. Ama bu tür romanlarda 1 Zamanında yapılan tartışmada B’nin çoktan olduğu varsayılır ve 2 Zamanında anlatı sanki A olmamış gibi sürer” (Rosenau 2004: 110). Postmodern edebiyatta bütün gelecek ve geçmiş zamanlar, sonsuzlukta çoktandır bir aradadır.

Postmodern yazarlar daha önce de belirttiğimiz gibi çizgisel zamanı kasten ihlal ederler. Geçmiş, şimdi ve geleceğin bir arada olduğu bu romanlarda zaman döngüseldir.

“Post-modern yazarlar çizgisel akışı kasten ihlal ederler. Hikâyeler ‘kendi üzerine katlanır ve sonun başlangıç olduğu ortaya çıkar, bu da sonsuz bir döngüsellik (recursivity) beraberinde getirir’ (Trachtenberg 1985: 234). Tom

Stoppard'ın *Merdivenden İnen Sanatçı* adlı yapıtı buna bir örnektir. Bu oyunda temelde bir çizgisellik vardır, ama yazar bunu on iki parçaya ayırıp parçaları birbirine karıştırır (ya da yeniden düzenler), böylece zamanın da mekânın da anlamı kalmaz. Post-modern edebiyatta hikâye 'ikiye katlanır, bükülür, kendi etrafında bir halka oluşturur, bir olay hem önce olmuştur hem sonra.' Hikâyeler kendilerini de konu alırlar. Döngüseldirler (recursive)" (Rosenau 2004: 110).

Postmodern edebiyatta zaman döngüsel bir hâl arz edebilir. Zaman artık çizgisel ve kronolojik bir düzlemde ilerlemez."Karakterler düşlerin işgal ettiği mekânın uyanık geçen saatler kadar gerçek olduğu kültürler ve yüzyıllar arasında serbestçe gezinirler" (Rosenau 2004: 111). Bu tür romanlarda zamanın döngüsel olması nedeniyle okumaya nereden başladığının bir önemi yoktur.

Postmodern romanda zaman postmodernizmin temelinde yatan ilkeler (belirsizlik, belirlenemezlik) ve zaman hakkındaki görüşleri (keyfi zaman, geçmişle şimdinin arasındaki sınırların olmaması, kronolojiye karşı duruş, masalsı zaman, döngüsellik) tarafından şekillenmiştir. Bu doğrultuda postmodern romanda zaman kısaca şu başlıklar altında toplanabilir:

1. Belirsiz zaman
2. Belirlenemez zaman
3. Döngüsel zaman
4. Kronolojiye karşı olan zaman
5. Keyfi zaman
6. Geçmiş ve şimdi arasında sınırın olmadığı zaman

BÖLÜM II

ORHAN PAMUK, HASAN ALİ TOPTAŞ ve İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA ZAMAN

2.1. ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA ZAMAN

Orhan Pamuk'un romanlarında “kimlik sorunu, modernite sorunu, Doğu-Batı sorunu, anlam ve hakikat meselesi gibi temalar etrafında dönüyor; ancak, asıl olarak yazma, hikâye anlatma eyleminin kendisini, kısaca bizzahiti romanı sorun olarak” (Argın 2007:8) alıyor ve bu konular üzerinde duruyor.

Pamuk'un romanlarında modernizm, Doğu-Batı ikiliği, gerçeğin arayışı ve kimlik sorunu gibi farklı konular aynı anda yerlerini alırken zamanın işleyişi aynı kalmaktadır. Pamuk'un romanlarında sınırları belirli olan kısa bir süreç içinde çok daha uzun bir dönemi kapsayan olaylar anlatılır. Örneğin *Sessiz Ev* romanı “zamansal kuruluşu açısından aşağı yukarı yüzyıllık bir dönemi kapsayan olay örgüsünü bir haftalık bir süreçte veriyor” (Kırkoğlu 2006: 68). Romanların vaka zamanını geniş bir yelpazeye yayılmasına neden olan zamanda geriye dönüş, ileri sıçrama ve özetleme teknikleridir. Yazar, romanlarında bu anlatım tekniklerini ustaca kullanır.

Yazar, *Beyaz Kale* ve *Sessiz Ev* romanlarında her iki romanın ortak kişisi olan Faruk Darvinoğlu üzerinden tarihle ilgili görüşler dile getirir. Sözgelimi *Sessiz Ev* romanında Faruk, Gebze'deki arşivde araştırma yaparken tarih hakkında düşünür ve tarih üzerine düşüncelerini dile getirir. Tarihin dipnotlar ve belge numaralarıyla süslenen hikâyeler olduğunu söyleyen Faruk daha sonra şöyle düşünür:

“Canım sıkıldı. Çayımı hâlâ getirmeyen oğlana çıktım. Sonra da kendimi avutmak için şöyle düşündüm: boşuna dertleniyorsun; tarihinin yaptıklarına ilişkin bu düşüncelerin de bir hikâyeden başka bir şey değil. Bir başkası tarihçilerin bambaşka şeyler yaptıklarını rahatlıkla söyleyebilir. Söylüyorlar da zaten: Geçmiş araştırarak bugün ne yapmamız gerektiğini bulduğumuzu söylüyorlar, ideoloji üretip insanlara dünyaya ve kendilerine ilişkin doğru yanlış bir düşünce verdiğimizizi söylüyorlar, insanları oyaladığımızı, eğlendirdiğimizi söylemeleri de gerekir diye düşündüm. Tarihin en çarpıcı yanının bu eğlence olduğuna inanırım” (Pamuk 2006: 124).

Faruk'un tarihi hikâyeler olarak görmesinin temelinde tarihin anlatısal bir yapı teşkil etmesi vardır. Tarih kuramcısı Hayden White: "tarihsel anlatıların 'sözel kurgular' olarak bilimden çok edebiyattaki benzeri formlara yakın durduğunu söyler ve tarihlerin sadece bir kronik olmaktan çıkıp bir hikâye yaratmaktaki başarısına dikkat çeker" (Uysal 2011: 10). Faruk'un tarihe bakışı bu anlamda White'ın tarihe bakışına benzemektedir diyebiliriz.

Pamuk'un romanlarında zamanın mekânla bütünleştiğine tanık oluruz. *Sessiz Ev*'de babaanne için yaşadığı konak ve içindeki eşyalar geçmiştir. *Masumiyet Müzesi* romanında da müze fikri Kemal'in Füsün'la geçirdiği zamanı, yaşadığı anları sergileme fikridir. Zaman bu romanda mekâna hapsedilmiş gibidir.

Zaman, Orhan Pamuk'un romanlarında sürekli vurgulanan ve üzerinde durulan bir unsurdur. Yazar, roman içerisinde yeri geldiğinde –*Masumiyet Müzesi*'nde olduğu gibi- zaman hakkında düşüncelerini dile getirir. Bu düşüncelerinden ve özellikle son iki romanı olan *Kar* ve *Masumiyet Müzesi* romanlarında zamanı andan ayrı tuttuğuna tanık oluruz. Yazar, mutluluk anları üzerinde özellikle durur. Anlar bu mutluluk zamanlarında hızla akıp gider; fakat bekleyiş anlarında zaman sanki durur.

2.1.1 Beyaz Kale

Orhan Pamuk'un 1985 yılında yayımlanan *Beyaz Kale* adlı romanı yazarın üçüncü kitabıdır. Romanda Venedikli bir esir ile Osmanlılı bir hocanın arasındaki benzerlik/farklılıklar ve bu durumun doğurduğu gergin durum anlatılmaktadır. Bu gerilim özellikle bu iki karakterin birbirine benzerliklerinin farkında oluşlarıyla ortaya çıkar ve Hoca'nın: "Niye benim ben?" (Pamuk 2009a: 63) sorusuyla doruğa ulaşır. Roman Hoca'nın kimlik arayışının serüvenidir. "Beyaz Kale bir kimlik fablı, Descartesçi özbilincin karanlık ve çekinik yönlerini irdeleyen bir postmodern öykü" (Parini: 2006: 110)dür. Kimlik arayışında bir ikiz¹ yaratılarak (Venedikli esir) hikâye Doğu-Batı sentezli bir ikileme dönüşmüştür. Oluşturulan/hissettirilen Doğu-Batı karşıtlığı romandaki gerilimi arttırır.

¹ Nitekim romanda fethedilmeye çalışılan beyaz kalenin adı "Doppio", yani "çift"tir.

İlk bakışta basit ve anlaşılır görünen *Beyaz Kale* sayfalar ilerledikçe birçok konuya değinen, pek çok göndermede bulunan ve alımlama estetiğine dayalı bir yapı teşkil eder. Ahmet Oktay *Beyaz Kale* romanının neyi anlattığı sorusuna cevap olarak şunları sıralamıştır:

“Neyi anlatıyor Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale*’si? İyi ve kötü, bilgi ile bilgisizlik, cesaret ile korkaklık arasında gidip gelen insanın ‘ben’ini anlama çabasını mı? Köle/efendi ilişkisindeki o hem yabancılaştırıcı hem de zaman içinde özdeşleştirici de olabilen öğeleri mi? Daima gizemci bir kökenselliğe sahip bulunan Doğu düşüncesi ile deney ve sınamaya dayanan Batı düşüncesi çerçevesinde dönenen bir bireşim arayışını mı? Dahası, birçok yazarda kötülüğün simgesi olarak kullanılan ve yaşanan zamanın göstergesi olma özelliğini kazanan ‘veba’, bizleri bazı sorunları düşünmeye mi çağırıyor? Ayırıyor mu bizleri veba, yoksa ortak tehlikeye karşı birleştiriyor mu?” (Oktay 2006: 80).

Beyaz Kale romanının konusu hakkında Ahmet Oktay’ın önermelerinin hepsi doğrudur. Roman tek bir konu çevrevesinde ilerlememektedir. *Beyaz Kale* birçok konunun aynı anda ele alındığı ve okuyucunun kendi çıkarımlarına bırakılan sonuçların yer aldığı bir romandır.

Romanın anlatıcısı, Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale*’den önce yayımlanan *Sessiz Ev* adlı romanının karakterlerinden biri olan Faruk Darvinoğlu’dur. Okurun *Sessiz Ev*’den tanıdığı Faruk babaannelerini ziyaret için gittikleri Gebze’de, bir arşivde araştırma yapmaktadır. Faruk, bir önceki sene gördüğünü sandığı “vebanın izlerini” (Pamuk 2006: 83) sürmektedir. Veba salgını *Beyaz Kale*’de anlatılır. Bu iki roman yalnızca anlatıcılar bakımından değil, konu bakımından da aynı kaynaktan beslenir. Her iki romanda da tarih üzerine düşünceler verilmiştir ve bu düşüncelerin ışığında tarih ele alınır. *Sessiz Ev* romanında “tarihçilik nasıl bir iştir” sorusuna Faruk şu cevabı veriyor:

“Çay istedim, sigara yaktım, tarihçilik nasıl bir iştir, diye düşünmeye başladım. Yazılar yazıp, birtakım olayları hikâye etmekten başka bir şey olmalıydı. Belki şöyle: Bir yığın olayın nedenini arıyorduk, sonra o olayları başka olaylarla açıklıyorduk, o başka olayları da başka olaylarla açıklamaya ömrümüz yetmiyordu. Biz işi bir yerde bırakmak zorunda kalıyor, başkaları bizim bıraktığımız yerden işi sürdürüyorlar, ama işe başlarken, önce, bizim olayları yanlış olaylarla açıkladığımızı söylüyorlardı. Benden öncekilerin kitaplarından söz ederken, doktoram ve doçentlik tezimde, ben de aynı şeyi yapmıştım. Haklı olduğuma da inanıyorum. Herkes, hikâyenin başka türlü olduğunu, ya da başka bir hikâyeyle açıklanması gerektiğini söyleyip duruyor. Bu başka ve yeni hikâyeyi de daha önceden biliyorlar. Yaptıkları tek şey gidip onu arşivlerden arayıp bulmak. Böylece dipnotları ve belge numaralarıyla

süslediğimiz hikâyelerimizi gösterişli yazılarla, tantanalı toplantılarla, birbirimize gösteriyor, hikâyelerimizi karşılıklı savunup, kendi hikâyelerimizin daha iyi olduğunu ötekileri çürüterek kanıtlamaya çalışıyoruz” (Pamuk 2006: 123-124).

Faruk’un *Sessiz Ev*’de dile getirdiği tarihin birbirini yalanlayan hikâyelerden oluştuğu düşüncesi *Beyaz Kale*’nin temel taşıdır. Faruk, *Gebze*’de bulduğu bir kitabı yeniden yazar. Bunu yaparken de *hiçbir üslup kaygısı* gütmmez. Bir masada arşivden bulunduğu bu kitaptan birkaç cümle okuduktan sonra bir başka odada masanın üzerinde duran kağıtların üzerine aklında kalan şekilde okuduklarını yazmaktadır. Bu tavır tarihi hikâyeleştirme düşüncesine uygundur. Bu noktada palimpsest tarih anlayışını düşünmek doğru olacaktır. Palimpsest sözcüğünün anlamı “yeniden yazılmış parşömen”dir. Daha önce üzerine yazılmış bir kağıdın üzerine yazıları silerek yeni yazılar yazmak doğrudan bizi *Beyaz Kale*’nin başka bir metinden yeniden yazılmasına götürür. Palimpsest tarihi ise Christine Brooke-Rose şöyle tanımlar:

“Roman, köklerini tarihsel belgelerden almış, tarihle her zaman çok yakın bir ilişki içinde olagelmişti. Ne var ki tarihin görevinin tersine romanın görevi zihinsel, ruhsal ve imgesel ufukları, kopma noktasına kadar zorlamaktır. *Palimpsest* tarihler de, gerçekliği doğaüstüyle, tarihi de tinsel ve düşünsel yeniden yorumlamalarla kaynaştırarak tamı tamına bunu yap[arlar]” (Brooke-Rose 1994: 38).

Beyaz Kale romanındaki tarihçi Faruk, palimpsest tarih anlayışına bu anlamda uygun hareket etmektedir. *Beyaz Kale*, bir yeniden yaratma, yeniden yorumlama çabasıdır. Erol Köroğlu *Beyaz Kale*’nin bir palimpsest tarih olduğunu söyler ve şunları ekler:

“Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale*’sini de bir palimpsest tarih olarak değerlendirmek mümkün. Yazarın romanda gerçeklik-temsiliyet veya yaşam-kurmaca ikili karşıtlıklarını sorunsallaştırması Osmanlı kimliğinin palimpsest bir tarihine yol açar. Fakat bu türden bir iddiada bulunduğumuzda, durup buradaki öncülü incelemek şart olacaktır: Eğer palimpsest bir tarih varsa, görünür bir söylemsel gerçeklik de bulunmalıdır. Bu söylemsel gerçeklik, Osmanlı kimliğiyle ilgili hegamonik söylemin anlatısıdır. Bu tarihsel anlatı geç dönem Osmanlı tarihini Batılılaşma veya modernleşme süreci olarak kavramsallaştırır ve Osmanlıyı özne, Avrupalıyı öteki olarak inşa eder. Osmanlı-özne kendi zayıf konumunu anladığında, üstün konumdaki Avrupalı-ötekini kendine örnek alır ve ötekini taklit ederek kendisini geliştirmeye çalışır. Geç Osmanlı ve çağdaş Türk tarihindeki bütün konumlar bu hegamonik Batılılaşma söylemine göre biçimlenmiştir” (Köroğlu 2006: 156).

Beyaz Kale kimi zaman tarihi gerçeklikle örtüşür kimi zaman çelişir. Çünkü *Beyaz Kale* romanın başında da vurgulandığı gibi bir romandır. Kurmacanın sağladığı özgürlükle yazar geçmişten bir zaman kesitini okura sunarken dilediği gibi davranır. Öyle ki “*Beyaz Kale*’nin bir tarza yol açtığı da söylenebilir: Gerçekçi ayrıntılardan değil yazarın yaratıcılığından, alegori kurma yeteneğinden canlanan, dışavurumcu ve simgesel bir tarihsel perspektif” (Kılıç 2006: 78). Romanın başında Faruk tarafından romandaki tarihsel yanlışlıklar en başta belirtilir:

“Dönemin temel kaynaklarına başvurunca hikâyede anlatılan kimi olayların pek de gerçeği yansıtmadığını hemen gördüm: Sözelimi, Köprülü’nün beş yıllık başvezirliği sırasında İstanbul’da büyük bir yangın çıkmıştı, ama kayda değer bir hastalık, hele kitaptaki gibi, geniş bir veba salgınının hiçbir kanıtı yoktu. Dönemin bazı vezirlerinin adı yanlış yazılmıştı, bazıları birbiriyle karıştırılmış, bazıları da değiştirilmişti! Müneccimbaşıl原因 isimleri ise saray kayıtlarında gösterilenleri pek tutmuyordu, ama bu noktanın kitapta özel bir yeri olduğunu düşündüğüm için üzerinde durmadım” (Pamuk 2009a: 8).

Romanda tarihsel bilgilerle çakışan bu tür ayrıntılar dışında kimi tarihi olayların romanda birebir yer alması okurun kafasını karıştırmaktadır. “Okumaktan ve düşlemekten hoşlandığı anlaşılan yazar” (Pamuk 2009a: 8) romanda gerçeklikle kurmacanın sınırını silikleştirmiştir. Tıpkı romanda gerçeklikle uymayan noktalar en başta belirtildiği gibi uyan noktalar da belirtilmiştir:

“Öte yandan kitaptaki olayları tarihsel ‘bilgilerimiz’ genellikle doğruluyordu. Küçük ayrıntılarda bile, bazan bu ‘doğruluğu’ gördüm: Müneccimbaşı Hüseyin Efendi’nin katlini, IV. Mehmet’in Mirahor Köşkü’ndeki tavşan avını, Naima benzeri biçimde anlatması gibi” (Pamuk 2009a: 8).²

Şara Şayın romanda tarihi gerçekliğe uyan olay ve kişileri şöyle sıralar:

“Romanın tarihsel arka planını IV. Mehmet’in hüküm sürdüğü on yedinci yüzyıl oluşturur. Ülkeyi yönetmekten çok av merakını gideren IV. Mehmet’in hükümdarlığı sırasında Polonya seferinin ve İkinci Viyana kuşatmasının gerçekleştiği bilinir.

Yazarın tarihsel olaylara ve kişilere yaptığı bu göndermeler romanda kurmaca ile gerçekliğin örtüştüğü kanısını uyandırabilir önce. Nitekim romanda söz edilen örneğin IV. Mehmet’in çocukluk yıllarındaki hayvan sevgisi tarihsel bir gerçektir. O yıllarda İstanbul’da müneccimbaşı Hüseyin Efendi’nin cesedinin bulunması, ya da Haliç’teki fişek gösterileri gibi olaylar da” (Sayın 2006: 101).

² *Bilgi* ve *doğruluk* sözcüklerinin tırnak içinde yazılmış olmasının sebebi anlatıcı konumunda olan Faruk’un bu kavramlara mesafeli durmasıdır.

Romanın vaka zamanı 17. yüzyıldır. Avcı Mehmet olarak bilinen IV. Mehmet'in (1642-1693) 39 yıllık saltanatı romanın vaka zamanını oluşturur. Orhan Pamuk, neden bu tarihi romanın arka planına koyduğunu romanın sonuna eklediği “Beyaz Kale Üzerine” adlı bölümde şöyle açıklar:

“Hikâyemi, yalnızca tarihsel olarak uygun düştüğü ya da renkli ve civcivli bir dönem olduğu için değil, aynı zamanda kahramanlarım Naima, Evliya Çelebi ve Kâtip Çelebi'nin yazdıklarından yararlanabilsinler diye 17. yüzyılın ortalarına oturtmaya karar verdim” (Pamuk 2009a: 190).

Romanın sonunda Evliya Çelebi yaşlılık yıllarıyla karşımıza çıkıyor: “Evliya'ymış adı, yüzündeki kederi görür görmez derdinin yalnızlık olduğuna karar verdim, ama öyle demedi: Bütün ömrünü gezilere ve bitirmek üzere olduğu on ciltlik bir seyahatnâneye vermiş” (Pamuk 2009a: 171).

Romanda olayların geçtiği tarihi yazarın tarihi olaylara yaptığı göndermelerden çıkartabiliyoruz. Örneğin Kösem Sultan'ın IV. Mehmet'i tahttan indirme girişimi ve bunun sonucu romanda anlatılır: “Kösem Sultan, Yeniçeri ağalarıyla anlaşmış, Sultan'ı ve annesini öldürüp yerine Şehzade Süleyman'ı geçirmek için bir düzen kurmuş, ama sökmemiş. Kösem Sultan'ı ağzından burnundan kan gelinceye kadar boğup öldürmüşler” (Pamuk 2009a: 54-55). Okuyucu olarak çocuk padişahın romanda adım adım büyümesine tanık olduğumuz gibi saraydaki olaylara iktidarın el değiştirmesi gibi durumlara da tanık oluruz.

Romanın vaka zamanı oldukça açıktır. Romanın başında anlatıcı tarafından, sonunda ise bizzat yazarı tarafından romandaki olayların geçtiği tarih bildirilmiştir. Bunun yanında belirttiğimiz gibi romanda sarayda yaşanan kimi olaylar da okuyucuyu romanda anlatılan olayların geçtiği tarihe götürür. Romanda ortaya koyulan bu tarihsel arka plan sadece bir dekor olarak kalmaz. İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*'ndan farklı olarak tarihi olaylar bir arka plan olarak kalmaz. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda tarihi olaylar zamana gönderme yapmak için verilmiş gibidir. Çok az noktada romandaki olayların seyrini etkiler. Fakat *Beyaz Kale*'de tarihi olaylar romanındaki olayların gidişatını birebir etkiler. Sözgelimi Hoca, padişah ile katıldığı avda bir köpeğin bir tavşana saldırdığına tanık olmuştu. Bunun üzerine padişah Hoca'dan bu olayı yorumlamasını ister. Hoca da padişaha hiç beklenmedik bir düşmanı çıkacağını; ama padişahın bu tehlikeden sağ salim

çıkacağını söyler. Bu kehanetin doğru çıkması Hoca'nın saraya giriş çıkışlarını kolaylaştırır:

“Hocayı ancak bahar başında çağırdılar. Çocuk onu görünce çok sevinmiş; Hoca'nın dediğine göre, her hareketinden, her sözünden kendisini uzun zamandır düşündüğü, ama çevresindekileri aptalların baskısıyla aramadığı anlaşılmıştı. Padişah, hemen sözü babaannesinin kumpasına getirmiş, Hoca'nın bu tehlikeyi öngördüğünü söylemiş, ama Sultan'ın bu tehlikeden sağ salim kurtulacağını da öngörmüştü Hoca. O gece, sarayda, canına kastedenlerin çığlıklarını işitirken hiç korkmamış çocuk, aklına tavşana dişleri işlemeyen hain köpek gelmiş çünkü” (Pamuk 2009a: 56).

Romanda tarihi olaylar kurguyla birleşir. Örneğin vebanın sona ermesinden bir yıl sonra Köprülü Mehmed Paşa ölür.

Romanın vaka zamanı sadece tarihi olay ve kişilerle imlenmez. Aynı zamanda Venedikli sürekli kaç yıldır esir olduğunu okura hatırlatır. Sözgelimi veba salgını baş gösterdiğinde Venedikli on bir yıldır İstanbul'dadır (Pamuk 2009a: 78). Veba salgının yavaş yavaş bitmeye başladığı dönemde ise Venedikli 15 yıldır esirdir (Pamuk 2009a: 114). Venedikli padişahın huzuruna ikinci kez çıktığında -Hoca silah tasarlamaya çalışırken- esir düşeli 20 yıl olmuştur (Pamuk 2009a: 128). Bunun dışında okur çocuk padişahın büyümesine de adım adım tanık olur. Fişek gösterisi yapıldığında padişah sekiz yaşındadır (Pamuk 2009a: 169). Hoca müneccimbaşı iken ise padişah 21 yaşındadır (Pamuk 2009a: 115). Romanın sonlarına doğru padişahın tahtan indirildiğini öğreniriz. Padişah sekiz yaşında iken Venedikli 23 yaşındadır (Pamuk 2009a: 13). Hoca da Venedikliden beş yaş büyüktür (Pamuk 2009a: 20). Romanın sonuna doğru Venediklinin yetmişine geldiğine tanık oluruz. Venedikli ve Hoca kale kuşatmasından sonra yer değiştirmektedir. Fakat romanda birbiri yerine geçme birbirinde kaybolma/bütünleşme olarak verilmiştir. Bu yüzden bu son bölümde anlatıcı konumunda olanın Venedikli mi Hoca mı olduğunu tam olarak bilemeyiz:

“Bilinçli olarak, öykünün ana olaylarından yıllar sonra yazılmış bir bölümde, Pamuk anlamı ustaca değişik yönlerde çekerek anlatıcının kimliğini belirsiz hale getirir. Sonuçta, bir rol değişimi gerçekten olmuş mudur? Aslında bu kitabı yazan kimdir –Hoca mı, kölesi mi? Yoksa ikisi hep tek kişi mi olmuştur; yani öykü uğruna iki farklı kişi olarak canlandırılmış zihnin iki bölümü müdür söz konusu olan? Bunu anlamaya çalıştığı oranda kuşkuları artar okurun” (Parini 2006: 112).

Jale Parla ise günümüz romanının kişilik bölünmesinden çok maskelerden yararlandığını öne sürer:

“Modern romanda kişiler ikiye bölünürdü, günümüz romanında maskelere bürünürler. Edgar Alan Poe’nun William Wilson’u iki kişiyken Paul Auster’ın New York Üçlemesi’nde William Wilson, benim sayabildiğim kadarıyla beş kişiye kadar çoğalabilen anlatıcının yalnızca bir kimliği. Belki artık kimliği demek de doğru değil, karşıtını kavrayarak ikiye bölünmüş kişilikler yerine, bir simgeler sistemine, yani dile ya da edebiyat soyağaçlarındaki isimlere indirgenerek çoğaltılmış gölgeleri ya da maskeleri” (Parla: 88).

Romanda anlatıcı olarak ilkin karşımıza Faruk çıkar. Faruk daha sonra yerini Venedikliye bırakır. Fakat romanın son sayfalarında anlatıcı olarak Hoca karşımıza çıkar. Okur bu son anlatıcının Hoca olduğundan emin olamaz. Nitekim romanda bir yer değiştirme söz konusudur. Romanın en sonunda ise yazarın kendisi anlatıcı konumuna girer ve romanı yazarken nelerden yararlandığını, ne düşündüğü anlatır. Anlatıcıların birbiri üzerine katlandığı bu romanda anlatma zamanı da bir o kadar katmanlıdır. En başta Faruk, yeniden yazmaya karar verdiği bu kitabı ne zaman bulduğunu söyler:

“Bu elyazmasını, 1982 yılında, içinde bir hafta eşelenmeyi alışkanlık edindiğim Gebze Kaymakamlığı’na bağlı o döküntü ‘arşiv’de, fermanlar, tapu kayıtları, mahkeme sicilleri ve resmi defterlerle tıkish tıkish doldurulmuş tozlu bir sandığın dibinde buldum” (Pamuk 2009a: 7).

Romanın devamındaki anlatıcı Venedikli/Hoca’dır. Anlatıcı romanı 16 yıl önce yazdığı; fakat tamamlamadığını söyler (Pamuk 2009a: 174). Son bölümü yazmaya başlamasının nedeni iki hafta önce başından geçen bir olaydır:

“Kitabı, onu bitirmeye karar verdiğim günü anlatarak bitireceğim: İki hafta önce, gene masamızda oturup, başka bir hikâyeye düşlemeye çalışırken İstanbul taraflarından gelen bir atlıyı gördüm. Son zamanlarda O’ndan haber getirmek için kimse gelmiyordu bana, belki de onlara ketum davrandığım için, bundan sonra geleceklerini de pek sanmıyordum, ama o pelerinli, eli şemsiyeli yolcuyu görür görmez bana geldiğini anladım” (Pamuk 2009a: 176).

Ziyarete gelen bu kişi bir İtalyan’dır. Anlatıcının da dediği gibi *Venedikliden* haber getirmiştir. Bu ziyaretin ve romanın sonunda daha önceden Venediklinin anlatmış olduğu bir sahne tekrardan canlandırılır:

“Bir masanın üstündeki sedef kakmalı tepsinin içinde şeftaliler ve kirazlar duruyordu, masanın arkasında hasırdan örülmüş bir sedir vardı, üzerinde pencerenin yeşil çerçevesiyle aynı renkte kuştüyü yastıklar konmuştu; yetmiş merdiven dayamış ben orada oturuyordum; daha arkada kenarına bir serçenin konduğu kuyuyla zeytin ve kiraz ağaçları yüksekçe bir dalına uzun iplerle bağlanmış bir salıncak, belli belirsiz bir rüzgârda, hafif hafif kıpırdıyordu” (Pamuk 2009a: 180).

Romanda zamanla ilgili olarak söylenmesi gereken bir diğer nokta ise zamanın oldukça açık bir şekilde verilmiş olmasıdır. Her ne kadar romanın sonundaki sahnenin Venediklinin eski bir anısı olsa bu romanının zamanını döngüsel yapmaz. Romanda zaman açıktır. Örneğin Venediklinin Heybeliada’ya gitmesi altı saat sürer (Pamuk 2009a: 97). Hasan Ali Toptaş’ın romanlarında bu yolculuk binlerce yıl sürerdi.

Romanda kronoloji özellikle son bölümde kırılmıştır. Anlatıcının sonradan yazdığını söylediği bu bölümde olaylar dağınık bir şekilde anlatılır, kronoloji göz önünde tutulmaz. Bunun dışında zamanda geri dönüş ve ileri sıçrayış teknikleri de kullanılmıştır. Sözelimi Venedikli anılarını anlatırken Hoca’nın çocukluğu anlatılmaya başlanır (Pamuk 2009a: 87). Bir başka yerde ise Venediklinin padişahın huzuruna ilk çıkışında, bir sonraki ziyaretinin 15 yıl sonra olacağını öğreniriz (Pamuk 2009a: 42).

Beyaz Kale romanında Hoca: “Vereceği okuma ya da dinleme zevkinden başka hiçbir sonucu ve anlamı olmayan bir hikâye uydurabilir miydi insan?” (Pamuk 2009a: 105) diye sorar. İhsan Oktay Anar’ın *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri* adlı romanında da benzer ifadelerle karşılaşırız. Cezzar Dede ile Ölüm “verdiği zevk dışında hiçbir amacı, kuralı ve şartı olmayan bir oyun” (Anar 2009a: 17) oynarlar. Bahsettikleri oyun bu türden hikâyeleri birbirlerine anlatmaktan ibarettir.

Romanın yazma zamanı ise 1984-1985’tir.

2.1.2. Kar

Orhan Pamuk’un “ilk ve son siyasi romanım” dediği *Kar* romanı 2002’de yayımlanmıştır. Orhan Pamuk bu romanı için: “Siyasetle, bir fikir beyan etmeyi, siyasi propaganda yapmayı birbirinden ayırmaya çalıştım.”³ demiştir. Yazarın taraf tutmamaya

³ bkz. <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/131480.asp>

özen göstererek ve propaganda yapmamaya çalışarak yazdığı bu roman sadece bir siyasi roman değildir. Diğer romanlarının da ana izleğini oluşturan Doğu-Batı sorunsalı bu romanın da bel kemiğini oluşturur:

“Kars’taki yerel tarih, başörtüsü problemi, intiharlar, darbe konularıyla Doğu-Batı problematiği ilk romanlarda olduğu gibi Türkiye içinden, iç politika ekseninde ve terminolojisi ile tartışılmakta. Ayrıca, romanın bir bölümünün Frankfurt’ta geçmesi ve Batı’ya yazılan manifesto bölümü sayesinde bu problematik Avrupa/Batı ve hatta insanlık çerçevesi içinde incelenmekte. Bundan başka, romanın zengin *intertext*’leri vasıtasıyla geliştirilen aynılık ve farklılık problemi, Doğu-Batı tartışmasına daha genel ve soyut bir çerçeve getirmekte.” (Erol 2008: 248-249).

Romanın pek çok yerinde doğrudan bu sorunsala göndermeler yapılmıştır. Sözgelimi romanın ana karakteri Ka: “Sizlerin inandığı Allah’a inanıp sizler gibi basit bir vatandaş olmak istiyorum, ama içimdeki Batılı yüzünden kafam karışıyor.” (Pamuk 2009b: 101) der. Roman boyunca Ka’nın Kars’ta kendini yabancı gibi hissetmesinin nedeni budur.

Romanda Doğu-Batı ikiliği dışında özellikle romanın geçtiği yer olan Kars’ın eski ve yeni yüzü ekseninde eski-yeni ikiliği üzerinde durulur. Kars’taki binalar ve yerler bu bakımdan sürekli karşılaştırılır. Anlatıcı bu karşılaştırmaları yazmadan önce söze “bir zamanlar” diyerek başlar. Örneğin: “Nehrin karşı yakasında bir zamanlar Karslı zenginlerin akşamları buz pateni yapanları seyrettiği parkta şimdi korkutucu bir karanlık vardı” (Pamuk 2009b: 283). Kars’ın eski ve yeni yüzündeki uçuruma varan büyük farklılıklar anlatıcı tarafından araya girilerek okura gösterilir.

İpek ile babası Turgut Bey’in tiyatro kulisine girdikleri sahne anlatılırken ilk önce bu tiyatro binası hakkında bilgi verilir: “Bir zamanlar Moskova’dan, Petersburg’dan gelen cambazların, Moliere oynayan Ermeni oyuncuların, Rusya turnesine çıkmış dansözlerle müzisyenlerin hazırlandığı geniş oda şimdi buz gibiydi” (Pamuk 2009b: 399). Romanda binaların kaç yıllık olduğu ve yapılarılarından bugüne değişimleri üzerinde uzunca durulur. Binaların tarihi anlatılırken özetleme tekniği kullanılmıştır. Örneğin Ka, Sosyal Sigortalar Hastanesi’nden çıkıp Karpalas Oteli’ne doğru giderken “doksan yıllık bir binanın” az ötesinde durur ve bu doksan yıl anlatıcı tarafından anlatılmaya başlanır:

“Kars’a ilk geldiği akşam da güzelliği ve bakımsızlığı yüzünden Ka’yı hüznlendiren tek katlı bir konaktı burası. Şehir Türklerin eline geçtikten sonra ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında, Sovyetler Birliği’yle odun ve deri ticareti yapan ünlü tüccarlardan Maruf Bey ve ailesi burada aşçıları, uşakları, atlı kızakları ve at arabalarıyla yirmi üç yıl debdebeyle yaşamıştı. İkinci Dünya Savaşı’nın

sonunda, soğuk savaşın başladığı zamanlarda Milli Emniyet, Kars'ın Sovyetler ile ticaret yapan ünlü zenginlerini casusluk suçlamasıyla tutuklayıp ezince, onlar da bir daha geri dönmemesine kaybolmuşlar, konak da sahipsizlik ve miras davaları yüzünden yirmi yıla yakın boş kalmıştı. 1970'lerin ortasında eli sopalı bir Marksist fraksiyon burayı işgal edip merkez olarak kullanmış, bazı siyasi cinayetler burada planlanmış (belediye başkanı avukat Muzaffer Bey yaralı olarak kurtulmuştu), 1980'deki askerî darbeden sonra yapı boşalmış, daha sonra yandaki küçük dükkânı alan uyanık bir buzdolabı ve soba satıcısının deposuna, üç yıl önce de İstanbul ve Arabistan'da terzilik yapıp biriktirdiği parayla memleketine dönen girişimci ve hayalperest bir terzinin overlok atölyesine dönüştürülmüştü" (Pamuk 2009b: 188).

Romanda bu konağın tarihinin özetlenmesine benzer pek çok örnek karşımıza çıkar. Bütün bu örneklerde okurun ilgisini ilk çeken şey binaların tarihlerinin Türkiye'nin siyasi tarihiyle bağlantılı olmasıdır. Aslında buna Kars'ın siyasi tarihi de diyebiliriz. Fakat romanın yazarı bir röportajında bu romanın siyasi bir roman olduğunu kabul etmesinin yanı sıra romanın sürrealist ve fantastik yanlarının olduğunu da vurgular.⁴ Bu noktada kurmaca bir metnin ne kadar gerçeği yansıtıp ne kadar yansıtmadığı tartışılabilir.

Romanda tarihi yapılar dışında kentin tarihi üzerinde de uzunca durulur. Romanda sayfa 24'te "bir zamanlar" diye başlayan paragraftan itibaren sayfa 27'e kadar Kars'ın sosyal/siyasal tarihi anlatılır. Kentin Osmanlı zamanındaki hâinden başlayarak Rus yönetimindeki hâli, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki hâli ve günümüzdeki hâli anlatılır. Anlatı boyunca kentin eski ve yeni yüzü karşılaştırılır demiştik. Eski yüz ile kastettiğimiz Osmanlı zamanındaki hâinden Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar olan hâlidir. Yeni yüzü ise günümüz diye adlandırabileceğimiz cumhuriyetin ilk yıllarından sonraki evredir.

Kar romanının vaka zamanı Ka'nın Kars'ta geçirdiği üç gündür. Bu üç gün anlatılırken geriye dönüş (Ka'nın on iki yıl önce Almanya'ya kaçması) ve ileri sıçramalarla (Ka'nın Kars'tan ayrıldıktan dört yıl sonra öldürülmesi) vaka zamanı genişler. Sıkça başvurulan özetleme tekniği ile bu zaman daha da geniş bir alana yayılır. Fakat iskeletteki hikâye üç gün sürer. Bu üç gün hikâyede anbean anlatılır. Geri dönüşlerle ve ileri sıçramalarla bölünse de olay saati saatine anlatıldığı için kronolojik bir sıra izliyormuş izlenimi verir. Ka'nın Kars'ta geçirdiği saatler bile okuyucuya anlatılır. Bu saatlerden kimisi o kadar önemlidir ki dakika dakika anlatılır. Örneğin İpek'in Ka'yı otel odasında beklerken İpek'in yaşadığı gel-gitler anbean okuyucuya aktarılır. Yine aynı şekilde anlatıcı bir bölümden diğer bir bölüme sadece Ka'nın yaşadığı mutlu bir olayı hakkıyla anlatmak

⁴ bkz. <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/131480.asp>

için geçer: “Sevgili arkadaşımın daha sonra mutluluğun vaadiyle mutlu olduğunu düşündüğü bu bir saati yeni bir bölümün başında ele almak istiyorum” (Pamuk 2009b: 339).

Yazarın an ve saatlerin üzerinde durması *Kar* romanından sonra kaleme aldığı *Masumiyet Müzesi* romanında daha belirgindir. Nitekim *Masumiyet Müzesi*: “Hayatımın en mutlu anıymış, bilmiyordum. Bilseydim, bu mutluluğu koruyabilir, her şey de bambaşka gelişebilir miydi?” (Pamuk 2008: 11) diye başlar. *Kar* romanında da benzer bir şekilde şu cümleler yer almaktadır: “Daha sonra o uzun sessizliğin hayatının en mutlu anı olduğunu düşünecek ve İpek’in kollarından çıkıp bu eşsiz mutluluk anını neden bitirdiğini soracaktı kendine” (Pamuk 2009b: 262). Görüldüğü gibi her iki romanda da bir *mutluluk anı*ndan bahsedilmiştir. Yazar tarafından *Masumiyet Müzesi* romanının ilham kaynağı bu roman gibi gösterilmiştir. Nitekim yine romanda anlatıcı Ka’nın Frankfurt’taki odasındaki eşyaları “bir müzeci aşkıyla” (Pamuk 2009b: 258) torbalara doldurduktan sonra laf *Masumiyet Müzesi*’ne gelir (Pamuk 2008: 286). Adından da anlaşılacağı gibi *Masumiyet Müzesi* romanı -özellikle son bölümlerinde- müze düşüncesi üzerinde çokça durur. Bu bakımdan anlatıcı müzeci ruhundan bahsettikten sonra *Masumiyet Müzesi*’ni anması manidardır.

Kar romanında, Ka’nın Kars’ta geçirdiği günler 1992 yılına ait olabilir. Bu tarih romanda direkt olarak verilmez. Daha önce de belirttiğimiz gibi romancı daha çok ‘an’larla, dakikalarla, saatlerle ilgilenmiştir. Fakat Ka’nın askeri darbe sonrasında Almanya’ya kaçtığını ve 12 yıl sonra geri döndüğünü romandan öğreniyoruz. Bu bilgiler bizi 1992 ve sonrasına götürür. Romanda ayrıca Refah Partisinin kapatılmasından bahsedilmiştir. Refah Partisinin 1998 yılında kapatıldığını biliyoruz. Anlatıcı, Kars’a Ka öldükten dört yıl sonra gittiğine göre Ka’nın Kars’ta bulunduğu tarih 1994’tür. Bunların dışında romanda bahsedilen *Mariana* dizisi de bize vaka zamanı hakkında ışık tutmaktadır. *Zenginler de Ağlar* adlı Meksika yapımı dizi başrol oyuncusunun adı olan Mariana ile anılmaktadır. İpek, Kadife ve babaları Turgut Bey her gün bu diziyi izlerler. *Zenginler de Ağlar* dizisinin yapım yılı 1979’dur. Dizi Türkiye’de 1989 yılında yayınlanmaya başlamıştır. Bu durum da bizi yukarıda verdiğimiz tarihlerin doğruluğuna götürür. Romanda zaman -kimi yerlerde kırılrsa da- lineer bir düzlemde ilerler. Ka’nın Kars’taki günleri ve saatleri anbean verilir. Fakat olayın yaşandığı tarih okura direkt söylenmekten ziyade sezdirilir. Askeri darbe, Refah Partisinin kapatılması, televizyon dizisi gibi anahtar

sözcüklerden ulaştığımız tarihler aşağı yukarı benzer olmasına rağmen elbette ki yazarın yaratma eğilimi içerisinde bu tarihlerle istediği gibi oynayabileceğini biliyoruz. Nietzsche'nin de dediği gibi sanatçı “kendi yaratım tarzının sürmesini, ne kadar sade görünse de, her biçimdeki hakiki olana bilimsel bir adanmadan daha önemli bulur” (Nietzsche 2003: 142).

Olayların geçtiği tam tarihi bilmesek de olayların şubat ayında gerçekleştiğini biliyoruz (Pamuk 2009b: 13). Ka'nın Lacivert'i tutuklandığı zaman görmeye gittiğinde Lacivert'ten o günün tarihinin 20 Şubat olduğunu öğreniriz (Pamuk 2009b: 321). Daha sonrasında Sunay Zaim'in Kadife tarafından oyunda vurulduğu günün Perşembe günü olduğunu öğreniyoruz (Pamuk 2009b: 340). Ka'nın Kars'ta ilk gününün Salı günü olduğunu da romandan öğreniyoruz (Pamuk 2009b: 390). Bu durumda romanda odaklanılan olay salıdan perşembeye kadar yaşanmıştır.

Ka, Kars'tan ayrıldıktan sonra Almanya'ya geri döner ve dört yıl sonra da öldürülür. Ka'nın ölüm tarihi romanda bir cinayet romanı titizliğiyle verilir:

“Kırk iki gün önce yeni yılın ilk cumartesi saat 11.30'da Ka bir şiir gecesine katıldığı Hamburg'tan dönmüştü. Altı saat süren tren yolculuğundan hemen sonra, istasyonun güney kapısından çıkıp kestirmeden Gutleutstrasse yakınındaki evine gideceğine tam tersi yöne, Kaiserstrasse'ye girmiş, bekâr erkekler, turistler, sarhoşlar kalabalığı içerisinde, hâlâ açık seks dükkânlarının ve müşteri bekleyen orospuların arasında yirmi beş dakika oyalanmıştı. Yarım saat sonra World Sex Center'dan sağa sapmış, Münchenerstrasse'de karşı kaldırıma geçer geçmez vurulmuştu” (Pamuk 2009b: 255).

Anlatıcı, arkadaşı Ka'nın Frankfurt'taki dairesine ölümünden kırk iki gün sonra, yine bir şubat gününde gider:

“Ka'nın Frankfurt'ta hayatının son sekiz yılını geçirdiği küçük daireye Kars'a gelişinden dört yıl, ölümünden kırk iki gün sonra gittim. Şubat ayında karlı, yağmurlu, rüzgârlı bir gündü. Sabah İstanbul'dan uçakla gittiğim Frankfurt, Ka'nın bana on altı yıldır yolladığı kartpostallarda görüldüğünden de tatsız bir şehirdi” (Pamuk 2009b: 250).

Gunvald Ims, *Kar* romanının zamanı için benzer görüşleri vardır: “Kar'da anlatı zamanı doksanlı yılların ortasından sonuna kadar uzanan dört yıllık bir süreçken; tarih, başlangıç tarihi verilmeyen ideal bir Osmanlı çağına kadar geriye uzanır” (Ims 2008: 174).

Kar romanının anlatma zamanına gelecek olursak ilk önce anlatıcı ve konumu üzerinde durmamız gerekecek. Çünkü burada anlatıcı sadece bir kahramanla örtüşmekle kalmaz, aynı zamanda kitabın yazarıyla da çakışır. İlk önce anlatıcının Ka'nın eski bir arkadaşı olduğunu öğreniriz. Anlatıcı olayları anlatmaya başlamadan önce hikâyeyi bildiğini dile getirir. Anlatıcı daha ilk sayfalarda "Ama sizi kandırmak istemem: Ka'nın eski bir arkadaşım ve Kars'ta başına gelecekleri daha bu hikâyeye başlamadan biliyorum ben" (Pamuk 2009b: 11) der. Nitekim gerçekten de anlatıcı tanrısal bakış açısına sahiptir. Özellikle zamanda ileri sıçramalarda bu bakış açısı oldukça hissedilir. Fakat anlatıcı araştırma ve gözlemleriyle hikâyede ayrıntılara girdiğini söyler. Örneğin anlatıcı romanda *İhtilal gecesi* olarak tanımlanan Sunay Zaim ve ekibinin *Vatan yahut Türban* adlı tiyatro oyununu sergiledikleri geceyi ayrıntılı bir şekilde anlatmasını şöyle açıklar: "Geceye tanık olan başka pek çok kişiyle de konuştuğum için ayrıntılara giriyorum" (Pamuk 2009b: 148).

Roman ilerledikçe Ka'nın 27 yıllık arkadaşı olan anlatıcının adının Orhan olduğunu öğreniyoruz. Ka'nın Frankfurt'tan tanıdığı olan Tarkut Ölçün anlatıcıya *Orhan Bey* diye hitap eder (Pamuk 2009b: 251). İpek de Kars'ta Ka'nın izlerini süren anlatıcıya *Orhan Bey* der (Pamuk 2009b: 422). Romanın bir yerinde de anlatıcı: "Romancı Orhan, şair arkadaşının zor ve acı hayatındaki karanlığı ne kadar görebilir?" (Pamuk 2009b: 259) der.

Anlatıcının romanın yazarı olmasının yanı sıra romandaki bir karakter olduğunun da altını çizmeliyiz. Anlatıcı, arkadaşı Ka'nın ona bahsettiği *yeşil defterin* izini sürer. İlk önce Frankfurt'a, ondan sonra da Kars'a gider. Bu esnada birçok kişiyle görüşür. Artık anlatıcı romanda bir karakter olarak karşımıza çıkar. Hatta Necip'in öldükten sonra Fazıl'da yaşamasına benzer olarak anlatıcıda da Ka'nın izlerini görmeye başlarız. Sözgelimi anlatıcı Orhan Bey'in İpek'e duyguları açarken söyledikleri Ka'nın ağzından çıkmış gibidir:

"Hiçbirşey mutlu etmiyordu insanı hayatta aştan başkanı yazdığı romanlar ne gördüğü şehirler çok yalnızım hayatta buradabü şehirdesiz yakınınızda hayatımın so nunakad yaşama istiyorum desem neredesiniz bana?" (Pamuk 2009b: 422).

Yazarın romanda hem anlatıcı olarak hem de bir roman karakteri olarak karşımıza çıkması romanın yazma sürecine okuru davet eder bir nitelikte değildir. Bu yüzden anlatma zamanı ve vaka zamanının birbirine geçmiş olduğunu söyleyemeyiz. Anlatma zamanı, olayların geçmesinden *yıllar sonradır*. Romanın bir yerinde şu ifade geçer:

“Seksen yıl önce Osmanlı ve Rus orduları şehirden çekildikten sonra Ermenilerin ve Türklerin birbirlerini katlettikleri günlerde şehirde Türklerin ilan ettiği devletin nerede bulunduğunu kimsenin bilmediği bayrağı da arada bir ekranda belirliyordu” (Pamuk 2009b: 367).

Kars'ta 1918 yılında Wilson İlkeleri'ne uyarak yerel bir hükümet kurulmuştur. Yukarıdaki alıntıda bu dönemden bahsedilmiştir. 1918 yılında seksen yılı eklediğimizde de 1998 tarihine ulaşırız. Bu tarih anlatma zamanını aşağı yukarı karşılamaktadır.

Romanda en sık kullanılan anlatım tekniği geriye dönüş tekniğidir. Geriye dönüşleri kullanılarak pek çok konu hakkında bilgi verilir. Bu teknik genellikle özetleme tekniği ile birlikte kullanılır. Örneğin Ka, Kars'a intihar eden kızları araştırmak için gitmiştir. Araştırma yaparken de bu olaylar özetlenir:

“İntiharın tıpkı veba gibi bulaşıcı olduğu fikri intihar etmek için Batman'dan Kars'a gelen bir kızıdan sonra ortaya atılmıştı ilk. Kızın öğleden sonra Atatürk Mahallesi'nde, karla kaplı iğde ağaçlarının altında bir bahçede (onları evlerine almamışlardı) sigara içerek Ka'nın konuştuğu dayısı, yeğeninin iki yıl önce gelin gittiği Batman'da sabahtan akşama kadar ev işi yaptığını, çocuğu olmuyor diye kayınvalidesi tarafından sürekli azarlandığını Ka'ya anlatmış, ama bunların yeterli intihar nedeni olmadığını, kızın da bu fikri bütün kadınların kendini öldürdüğü Batman'da kapıldığını, hele burada Kars'ta ailesinin yanındayken merhumenin çok mutlu gözüktüğünü, bu yüzden tam Batman'a döneceği sabah başucundaki iki kutu uyku hapı aldığı yazılı bir mektupla yatakta ölüsünü bulmalarının kendilerini çok şaşırttığını açıklamıştı” (Pamuk 2009b: 21).

İlk intihar ve nedeni üzerinde kısaca durulduktan sonra diğer intiharlar da kısaca anlatılır.

Zamanda geriye dönüşlerin yanı sıra ileri sıçramalar da sıkça kullanılmıştır. İleri sıçramalar anlatıcının bakış açısıyla alakalı olarak ileride yaşanacak olayların sinyali veriri ya da doğrudan bu olayları anlatır. Örneğin romanda Ka'nın otobüste yanına oturan adamdan bahsedilirken şöyle denir: “Üç gün sonra, Kars'ta karlar altındaki Halitpaşa Caddesi'nde gözlerinden yaşlar akarken tekrar karşılaşacağı bu ince, yakışıklı köylüyle Ka yolculuk boyunca ara ara konuştu” (Pamuk 2009b: 12). Romanda bu gibi örneklerle sıkça karşılaşırız. Bu ileri sıçrayışlardan en önemlisi şüphesiz 8. bölümdekidir. Bu bölümde Lacivert hakkında bilgi verildikten sonra şunlar söylenmiştir:

“Lacivert'in bu konularda ne düşündüğünü merak edenler kitabımızın ‘BEN KİMSENİN AJANI DEĞİLİM’ başlıklı ‘Ka ile Lacivert Hücrede’ alt

başlıklı otuz beşinci bölümünün beşinci sayfasında ‘İdamının’ kelimesiyle başlayan kendi kısa hayat hikâyesine de bakabilirler” (Pamuk 2009a: 73).

Lacivert’in hayat hikâyesi verildikten hemen sonra hikâyesini bir de Lacivert’ten dinlemek isteyen okur için bir ‘kolaylık’ sağlanmıştır. Bu örnekte olduğu gibi diğer ileri sıçramalarda da bir bağlantı noktası bulunmaktadır. Sözgelimi İpek’in Ka ile Almanya’ya gitmeye karar verdiği sırada bavuluna neleri koyacağını anlatırken bir yeşim gerdanlıktan bahsedilir. Bunun üzerine anlatıcı, bu olaydan dört yıl sonra yaşanacak olan İpek ile karşılıklı oturdukları akşamı anlatmaya başlar. Çünkü aynı yeşim gerdanlık yine İpek’in boynundadır. Anlatıcı bu ayrıntıyı verirken konu dışına çıktığını düşünmez: “O günden dört yıl sonra, Kars belediye başkanının verdiği akşam yemeğinde İpek tam karşımda otururken, boynundaki siyah saten kordonda bu iri yeşim taşı asılıydı dersem konu dışına çıktığım sayılmasın” (Pamuk 2009b: 342). Böylece anlatıcı Ka merkezli hikâyeden kopar, hikâyeye geri dönmesini sağlayan güç de yine bir roman kişisidir: “Bir an az ötede oturan Kadife’nin hırslı bakışlarının üzerimde olduğunu gördüm. Hikâyeme dönmeliyim” (Pamuk 2009b: 43).

Romanda lineer zamanın ileri dönüşlerle kırıldığını daha önce de belirtmiştik. Örneğin ihtilalin gerçekleştiği gece tiyatrodaki olaylar sırasıyla anlatılır. Necip’ten bahsedileceği zaman şu ifade kullanılmıştır: “Yirmi altı dakika sonra birisi beyniyle birlikte parçalanacak gözlerini iyice açtı” (Pamuk 2009b: 142).

Romanın zamanındaki lineer düzlemi kıran bir diğer unsur da psikojik zamandır. Ka’nın yaşadığı özel anlar romanda hızlı hızlı akıp giden dakikaları yavaşlatır, kimi zaman ise durdurur. Öyle ki Ka’ya kar havada asılı durmuş gibi gelir:

“Kar öylesine yavaş yağıyordu ki, Ka’ya kar taneleri havada asılı kalmış gibi geldi. Zamanın durmuş olduğu izlenimini veren bu yavaşlık duygusu Ka’ya nedense çok şeyin değiştiğini, çok vakit geçtiğini hissettiriyordu; oysa Lacivert ile görüşmesi yalnızca yirmi dakika tutmuştu” (Pamuk 2009b: 83).

Ka’ya zamanın durmuş gibi geldiği anlar ya çok mutlu olduğu anlardır ya da tedirgin olduğu anlardır. Ka ile İpek’in seviştiklerinde Ka “öylesine mutluydu ki bu çok uzun bir süreymiş gibi” (Pamuk 2009b: 262) gelir ona. İpek’i otel odasında beklerken ise bin türlü şüpheye düşen Ka için zaman yine yavaşlar: “Şehrin seslerini dinleyerek yattığı ve çocukluğun bitip tükenmeyen bekleyişleri kadar uzun gelen bir-iki dakika sonra kapı vuruldu; İpek’ti” (Pamuk 2009b: 360).

Kar romanının yazma zamanı ise romanın sonunda Nisan 1999-Aralık 2001 olarak verilmiştir. Romanın yayımlanma tarihi 2002'dir.

2.1.3. Masumiyet Müzesi

Orhan Pamuk'un "Masumiyet Müzesi" adlı romanı Jale Parla'ya göre "bir olgunlaşma ve kemâle erme öyküsü, Ömer Türkeş'e göre ise "Cumhuriyet Türkiye'si'nin modern muhafazakâr karakterinden kaynaklanan" bir aşk öyküsüdür. Romanda zaman kurgulanışı açısından dikkat çekici özellikler gösterir.

Romanın büyük bölümü 1975-1985 yılları arasında geçen olayları anlatır. Fakat romanın zamanı 1975'ten günümüze kadar gelmektedir. Anlatma zamanı ise alışılmadık bir şekilde kurgulanmış ve romanın anlatıcısının son sayfalarda el değiştirilmesiyle iyice derinleşmiştir. Son kısımda romanın yazılma aşamasının romana dahil edilmesiyle vaka zamanı ile anlatma zamanını kesişir. Orhan Pamuk'un bu romanı yazma zamanı ise 6 yıldır (2001-02, 2003-08).

Romanda zamanla ilgili hiçbir şey sıradan değildir. Örneğin romanın içerisinde okuma zamanına gönderme yapılmıştır. Kuşaktan kuşağa bir eserin okuyucular tarafından farklı farklı anlaşılabileceğini, bazı kısımların okuyucu tarafından kendi döneminde bu tür örneklerle rastlamadığı için anlaşılır olmayabilir. Orhan Pamuk bu romanının "Bazı Nahoş Antropolojik Gerçekler" adlı bölümünde okuma zamanına göndermelerde bulunur. Bu bölümde yazar şunları dile getirir:

" 'Sahip olmak' ifadesinden söz ettiğime göre, hikâyeme bir alt zemin oluşturan ve bazı okurlarımız ve bazı ziyaretçilerimiz tarafından da zaten çok iyi bilinen bir konuya yeniden dönelim. Özellikle çok sonraki kuşakların, mesela 2100 yılından sonra müzemize gelen misafirlerin bu konuyu anlamakta güçlük çekebileceğini tahmin ederek 'antropolojik' denen türden tatsız –eskiler nahoş derdi- bilgileri tekrardan korkmadan şimdi vermem gerekir" (Pamuk 2008: 72).

Gelecek kuşakların bekarete verilen önemi anlayamayacağını düşünen anlatıcı araya girer ve bazı 'antropolojik bilgi'lere yer verir.

Romanda tarihlerin ay ve gün olarak verilmiş olması bize çizgisel zamanı anımsatır. Romandaki geriye dönüşlerin de romandaki kişi veya olayla alakası boyutunda olması bu çizgisel zamanı bozmaz. Fakat çizgisel zaman romancının elinde yeniden şekillenmiştir.

Romanın ilk sayfasından itibaren okuyucuya sürekli tarih hatırlatılır. 1975-1985 arasında yılların geçtiğini anbean duyumsarız. Fakat bu tarihlerin verilmiş olması romandaki zamanı çizgisel zaman doğrultusunda ilerliyor olduğuna bizi götürmez. Çünkü örneğin Kemal’in Füsünların evine ilk gittiği gün anlatılırken oraya 8 yıl boyunca gideceğini öğreniriz. Bu 8 yıla ait özel an’lar bölümler ilerledikçe çalınan her eşyayla karşımıza çıkar.

Romanın ilk sayfasından itibaren tarih verilmiştir. Tarihin bu kadar kesin verilmesinin nedenini yine bu paragraftan çıkarabiliriz:

“Hayatımın en mutlu anıymış, bilmiyordum. Bilseydim, bu mutluluğu koruyabilir, her şey de bambaşka gelişebilir miydi? Evet, bunun hayatımın en mutlu anı olduğunu anlayabilseydim, asla kaçırmazdım o mutluluğu. Derin bir huzurla her yerimi saran o harika altın an belki birkaç saniye sürmüştü, ama mutluluk bana saatlerce, yıllarca gibi gelmişti. 26 Mayıs 1975 Pazartesi günü, saat üçe çeyrek kala civarında bir an, sanki bizim suçtan, günahattan, cezadan ve pişmanlıktan kurtulduğumuz gibi, dünya da yerçekimi ve zamanın kurallarından kurtulmuş gibiydi” (Pamuk 2008: 11).

Görüldüğü gibi kesin bir tarih olarak verilen bu tarih, bu an zamanın bölünmüşlüğü, parçalanmışlığını vurgulamaktan ziyade aslında zamanın psikolojik algılanış biçimini gösterir. Kemal’in hayatının en mutlu anı birkaç saniye sürmüştür; fakat ona bu mutluluk saatlerce yıllarca sürmüş gibi gelmiştir. Zamanın kişisel algılanışı bu paragrafta rahatça görülmektedir. “Einstein’ın bile ‘Görecelik Kuramı’nda Öznel Zaman’dan Zamanın özneye ve onun kişisel tarihine ilişkin bir boyutundan söz ettiği görülüyor” (Batur 1992: 344). Kemal’in zamanı algılayışı da kendi kişisel tarihi ve psikolojik durumuyla alakalıdır. Paragrafta üzerinde durulması gereken bir nokta da bu anda dünyanın yerçekimi ve zamanın kurallarından kurtulmuş gibi olmasıdır. Yine burada zamanın kişisel algılanışı söz konusudur. Fakat romanda mutluluk anlarını yazarın hep zaman-dışılıkla ifade etmesi bize bu anları aynı zamanda metafiziksel bir havada sunar.

“Bilincin algılama-düşünme bölümü ve zaman birimi” olan an üzerinde pek çok düşünür farklı açıklamalara gider. Bergson bir bütün olan zamanı parçalanamaz olarak gördüğü için bir anın bir başka andan üstün olamayacağını söyler. Aristoteles ise zamanın anların art arda dizilmesiyle oluştuğunu söyler. “Masumiyet Müzesi” romanında Aristo’nun anı ele alışına benzer bir yaklaşım söz konusudur. Zaten anlatıcı sürekli “Aristo’nun anı” diye belirtmeden geçmez.

“Aristoteles zamanın ‘anların’ toplamından başka bir şey olmadığını, gerçek olanın sadece ‘şimdi’ olduğunu söyleyip, zamanı hareketin ölçüsü olarak betimler” (Topakkaya 2008: 567). Romanda hem anın ele alınışı bakımından hem de şimdiye bakış açısından Aristoteles’ten izler olduğunu söyleyebiliriz. Anlatıcı da bu durumu saklamaz, Aristocu zaman anlayışını romanın “Zaman” adlı bölümünde uzun uzun anlatır: “Aristo, Fizik’inde ‘şimdi’ dediği tek tek anlar ile Zaman arasında ayırım yapar. Tek tek anlar, tıpkı Aristo’nun atomları gibi bölünmez, parçalanmaz şeylerdir. Zaman ise, bu bölünmez anları birleştiren çizgidir” (Pamuk 2008: 317). Aristoteles, *Fizik* adlı kitabında an’ı tıpkı bu şekilde tanımlar:

“An zamanın hiçbir parçası değil, devrimin kesintisi de değil; nasıl ki nokta, çizginin parçası değil; çünkü çizginin parçaları/ çizginin bölünmesiyle elde edilen/ iki çizgidir. Öyleyse ‘an’ bir sınır olduğundan ötürü zaman değil, zamanın bir ilineği, ama sayı oluşturduğundan ötürü de bir sayı” (Aristoteles 2007: 21).

Aristoteles’in zaman/an ayrımını romanda anlatıcı tarafından anlatıldıktan sonra da Kemal’in bu konudaki düşüncelerine yer verilir:

“Hayatımızı Aristo’nun Zaman’ı gibi bir çizgi olarak değil de, böyle yoğun anların tek tek her biri olarak düşünmeyi öğrenirsek, sevgilimizin sofrasında sekiz yıl beklemek bize alay edilebilecek bir tuhafılık, bir saplantı gibi değil, şimdi yıllar sonra düşündüğüm gibi Füsünların sofrasında geçirilmiş 1593 mutlu gece gibi gözükür” (Pamuk 2008: 319).

“Mutluluk İnsanın Sevdiği Kişiye Yakın Olmasıdır Yalnızca” mantığıyla oluşturulan bir zaman algısıdır bu. Füsün’un yanında olduğu zamanlar veya Kemal’in ifadesiyle an’ların önemi büyüktür ve Kemal’e göre zaman bu mutlu anlardır. Bu açıdan Aristo’dan ve Bergson’dan ayrılır. Fakat metnin birçok yerinde Aristo’nun zaman hakkındaki düşünceleri yer almaya devam eder. Kemal sevdiği insana yakın olduğu bu mutlu anlardan birisinden bahsederken parantez içinde şöyle bir ifadede bulunur: “Zaman kuramcısı Aristo’nun hoşuna gidecek bir şey hatırladım” (Pamuk 2008: 395). Romanda bu gibi atıflara rastlamak mümkündür.

Romanda mutlu anlar eşyalarda hayat bulur. Bu, Kemal’in bir tür anımsama tekniğidir: Anıları eşyalarla hatırlamak. Zaten romanın ismi de bu açıdan önemlidir. Müze sadece birtakım eşyaların değil anıların, geçen zamanın sergilendiği yerdir. Kemal’in

mutlu ‘an’larını hatırlamak için hafızasını zorlamasına da gerek yoktur. O eşyalara bakıp anılara dalabilmektedir:

“Merhamet Apartmanı’nda biriktirdiğim eşyaları elime almadan, yalnızca onları bir kere görmekle bile Füsün ile geçmişimizi, akşamları sofrada oturumuzu artık hatırlayabiliyordum. Eşyalarla, porselen bir tuzluk ya da köpek biçiminde bir terzi mezurası ya da korkutucu bir konserve açacağı ya da Füsünların mutfağından hiç eksik olmayan Batanay marka ayçiçek yağı şişesi ile birleştirdiğim tek tek anlar, yıllar geçtikçe hafızamda sanki geçmiş bir zamana yayılıyordu. Merhamet Apartmanı’nda biriken eşyalara, tıpkı izmaritler gibi baktıkça Füsünların evinde sofrada otururken yaptıklarımızı tek tek hatırlardım” (Pamuk 2008: 443).

Anı eşyada hapseder Kemal. Artık zaman küçük küçük anların sıralanışı değil, eşyalardır. Bu durum müzenin mantığına da rahatlıkla uyar. Çünkü müzeler romanda da belirtildiği gibi mekânlaştırılmış zamandır. Eşya ile müze fikri arasında doğrudan bir ilinti vardır. Nitekim Kemal’in Füsün’un eşyalarından ele geçirdiklerinin ilki koleksiyonunun da ilk parçasıdır ve bunu bir koleksiyoncunun koleksiyonunun ilk parçasına rastlantısal bir şekilde ulaşması durumuna bağlar.

Kemal’in Füsün’a ait, Füsün’u hatırlatan eşyalara bu kadar bağlı olmasının nedeni geçen mutlu an’ın geçmişte kalması, artık yaşanmayacak olmasıdır:

“Ama en mutlu anı işaret ettiğimizde, onun çoktan geçmişte kaldığını, bir daha gelmeyeceğini, bu yüzden bize acı verdiğini de biliriz. Bu acıyı dayanabilir kılan tek şey, o altın andan kalma bir eşyaya sahip olmaktır. Mutlu anlardan geriye kalan eşyalar, o anların hatıralarını, renklerini, dokunma ve görme zevklerini bize o mutluluğu yaşatan kişilerden çok daha sadakatle saklarlar” (Pamuk 2008: 85).

Kemal’e göre mutlu anın akıp gitmiş olmasının ve geri dönülmezliğinin tesellisi ancak eşyadadır. Bu durum bazen fetişizme kadar gider. Bir bölümde Kemal, Füsün’u “hatırlatan eşyaları ağzına aldığı, bunları yaparken onu hayal ederek gözyaşlarıyla boşaldığını” söyler.

Eşyaya yüklenen anlam, anı ve geçmişi eşyada yakalamak bize Proust’u hatırlatır. Romanda bu benzer tutuma da dikkat çekilir: “Proust kitabında, ölümünden sonra teyzesinin evindeki eşyaların bir kerhaneye satıldığını, teyzesinin koltuklarını, masalarını bu kerhanede her görüşünde, eşyaların ağladığını hissettiğini yazmıştır” (Pamuk 2008: 578).

Proust'un eşyayı kişileştirmesinin yanı sıra eşyaların anılara duyduğu bir özlem de söz konusudur. Kemal'i müze kurmaya iten de benzer bir dürtüdür: "Kayıp Zamanın İzinde" olma dürtüsü. Masumiyet Müzesi'ni gezerken ziyaretçilerin kendini "zamanın içinde gezinir gibi" hissetmesini sağlayacak olan unsur geçmişte kalan zamanın eşyayla bütünleşmesidir. Marcel Proust (1871-1922)'un geçmiş zamanı yakalama yöntemini Yakup Kadri Karaosmanoğlu şöyle özetler:

"Keltler, kaybettiğimiz kimselerin ruhlarının bir hayvanda, bir nebatta veya cansız bir şeyin içinde saklanarak yaşamakta devam ettiğine inanmıştır. Proust bu iptidaî akideyi çok doğru bulur ve der ki: 'Evet, bu ruhlar, bizim için, ancak onların hapishanesi olan bir ağacın yanından geçeceğimiz veya bir nesneye sahip olacağımız güne kadar kayıptırlar. Fakat, çoğumuzun belki hiç idrâk edemeyeceği bu gün geldi mi ruhlar titreşir ve biz onları kurtarmışızdır; onlar da bu sayede ölümü yenmişler ve bizimle beraber tekrar yaşamağa başlamışlardır' (...)" (Karaosmanoğlu 1989: 11).

Proust'un geçmiş zamanı yakalama metoduna benzer bir şekilde Kemal de eşyalara yüklediği anlamla geçmişi yakalamaya çalışır. Geçmişe verilen bu önem Proustvari "Hakikat geçmiştedir" tutumudur. Çünkü "Bergson için geçmiş özgürlüğün kaynağı, Freud için zihinsel sağlık umudu, Proust için cennete açılan kapının anahtarıydı" (Köroğlu 1996: 23). Kemal de Proust'un bu tutumunu kabul eder ve eşyaya hapsettiği geçmişi cennetin anahtarı gibi görür. Bergson da geçmişin anımsama aracılığıyla yaşadığını düşünür ve Kemal sürekli geçmişini, anılarını hatırlayarak Füsun'u bir nevi yaşatmaya devam eder.

Proust'un "Kayıp Zamanın İzinde" adlı romanında "aradığı 'Yitik Zaman' değildi gerçekte, yitip gitmiş ânların ve daha geniş zamansal tabakaların" (Batur 1992: 356) izleriydi. "Masumiyet Müzesi" romanında da benzer bir şekilde ân'ların peşinde koşulmuştur. Her iki roman da nesneden anıya doğru yöneliş açısından önemlidir. Ayrıca zaman her iki romanda da anlatıcının algılayış biçimine bağlıdır. "Kayıp Zamanın İzinde" romanında bir adamın uykuya dalma zorluğu çektiği bir anı tam on yedi sayfada anlatılır ki "üstelik bir cümle kırk dört satır (4. sayfanın sonundan 5. sayfanın sonuna kadar) sürüyor" (Botton 2007: 36). Bazı bölümlerde ise yıllar hızlı hızlı geçer gider. "Masumiyet Müzesi" romanında da durum böyledir. 1971-1985 yılları arasında zaman çok yavaş geçmekteyken Füsun'un ölümüyle yıllar hızla geçer gider.

Romanda zamanla ilgili önemli bir başka nokta da tekrarlanan hareketlerdir. Kemal Füsun'la bir ay boyunca buluştukları Merhamet Apartmanı'na Füsun'un bir daha gelmemesine rağmen neredeyse bir yıl boyunca gider. Füsun'un dokunduğu eşyaları

koklar, ağzına alır. Bu tekrarlanan hareketler anı tekrar yaşamaya çalışma çabası kadar bu ‘an’ın sürekliliğini sağlama dürtüsüdür. Lichtenstein’in tekrarlanan davranışlar hakkındaki görüşü bu açıdan önemlidir:

“Freud’un geliştirdiği ‘zorlayıcı-tekrarlı davranışlar’ kavramından yola çıkan Lichtenstein, tekrar unsuru ile insandaki ‘zaman kavramı’ arasında bir bağlantı olduğu görüşünü savunmuştur. İnsanın zamanı algılaması onun canlı olduğunun bir kanıtını oluşturur. Öte yandan, zaman akışı tersine çevrilmeyen ve insanı ölüme götüren bir yolu da temsil eder. Lichtenstein’a göre, tekrarlama olgusu, zamanın geri çevrilmezliğini aşmaya yönelik bir girişimi ifade eder. Yaşayan bir varlığa zaman içinde süreklilik duygusu vermenin tek yolu ‘tekrar’ yapmadan geçer gibi görünmektedir” (Cebeci 2004: 78-79).

Buna göre Kemal’in bu tekrarlanan davranışlara geride bırakmadığı, yitip gitmesine gönlünün elvermediği anılarının ittiğini söyleyebiliriz.

Romanda zamanla ilgili söyleyebileceğimiz son bir şey daha var: vaka zamanının geçtiği dönemin romana yansması. Romanda zamanın kişisel algılanış biçimi burada da kendini gösterir. Örneğin askeri darbeden sonra ilan edilen sıkıyönetim Kemal için Füsunların evinden erken çıkması demektir:

“Ziyaretlerimin başlamasından dört yıl sonra, 1980 Eylülünde yeni bir askerî darbe daha yapıldı, sıkıyönetim ilan edildi, gece sokağa çıkma yasağı kondu. Akşam saat onda başlayan bu yasaklar yüzünden, uzun bir dönem Keskinlerin evinden saat ona çeyrek kala, Füsun’u görmeye doyamadan çıkmak zorunda kaldım. (...) Şimdi, yıllar sonra, gazetelerin ülkenin halinden hoşnut olmadıklarını, yeni bir askerî darbe daha olabileceğini her okuyuşumda, askerî darbenin kötülüğü olarak aklıma ilk Füsun’a doyamadan eve alalecele dönmelerim gelir” (Pamuk 2008: 325-326).

Toplumsal olayların kişisel düzeylerde farklı farklı algılanışları edebiyat eserlerine yansımaya gelmiştir. Böylece okuyucu farklı bakış açılarından bu olaylara bakma fırsatını elde etmiş olur. Farklı bakış açılarını kullanmada iyi bir örnek olan Tomris Uyar’ın “Güneşli Bir Gün” öyküsü benzer bir yorumlayışa sahiptir. Bu öyküde yolculuk sırasında tutuklu bir genç gören otobüs yolcularının her birinin olay üzerine ayrı düşüncesi bu anlamda önemlidir:

“Otobüsün yolcuları, içlerinden konuşmayı sürdürüyorlardı.
Fötr şapkalı, elleri karaciğer lekeleriyle kaplı bir işadamı:
-Anarşistin biri olmalı, dedi içinden, tutukluyu görünce.
Taşıdığı kitaplara renkli bir kapak geçirmiş üniversiteli:

-Evinde yasak bir kitap bulmuşlardır garanti, dedi içinden. Sonra, fötr şapkalıy öfkeyle süzdü. Fötrlünün yüzündeki hıncı okuyan ana:

-Yazık, dedi, çok da genç.

Ama bunları içinden söylediğinden, üniversiteliyi mi tutukluyu mu demek istediği anlaşılmadı.

İzninin tadını çıkarmaya çalışan er, en arkada, geniş pencereden izliyordu kenti, geri geri giderek.

-Belki de asker kaçağıdır, dedi, burası jandarma kışlası” (Uyar 2004: 19-20).

Tomris Uyar, birbirinden çok farklı yaşayışları ve siyasi görüşleri farklı bir dizi insanın dünyasını anlamayı ve aktarmayı başarmıştır. Herkes tutuklu genci kendi dünyasından yorumlamaktadır. Üniversite öğrencisi ellerinin altındaki yasak kitapları taşımanın tedirginliğiyle tutuklanmayı buna bağlar. Asker içinde bulunduğu şartlardan dolayı tutuklamayı asker kaçaklığına bağlar. Çünkü o da etrafında bunu gömüş, bu tür tutuklamalara tanık olmuştur. İşadamı diye nitelenen kişi ise önyargıyla ve büyük bir kinle olaya yaklaşırken tipik bir anne olan kadın tutukluya üzülen bakarak bakar.

“Masumiyet Müzesi” romanında anlatıcı rolünü üstlenen Kemal’in toplumsal olayların kendisine yansıyış biçimine yer verilmiştir. Bu yüzden siyasi ve toplumsal olaylar gazete haberi gibi romana girer. “Soğuk Savaş’ın bir uzantısı olarak İstanbul sokaklarında birbirlerini vuran inançlı milliyetçilerle inançlı komünistlerin çatışmasıyla hikâyemi uzatmak istemem” (Pamuk 2008: 342) diyerek romancı konudan sapmayacağını açıkça dile getirir.

Romanda Kemal’in eşyaları Füsünların Çukurcuma’daki evlerini müze yapıp Merhamet Apartmanı’nda biriktirdiği eşyaları buraya taşımasıyla zaman mekâna dönüşür. Müzenin kurulmasıyla ilgili bir alıntıyla Kemal’in *Masumiyet Müzesi*’ni kurma nedenini öğreniriz:

“Bunu gülümseyerek söylemişim, ama Çetin Efendi isteğimin içtenliğini anladı, başkaları gibi ‘Aman Kemal Bey, ölenle ölünmez,’ demedi. Deseydi, ona Masumiyet Müzesi’nin ölenle yaşamak için yaşamak için yapılmış bir yer olduğunu söyleyecektim” (Pamuk 2008: 556).

Böylece Masumiyet Müzesi içinde yer alan her eşyayla başka bir anı imler ve zamanı mekânla buluşturur.

Yazar, Aristoteles, Bergson, Einstein gibi düşünürlerin etkisiyle dış dünyanın zamanıyla uğraşmayı bir kenara bırakarak insanın iç dünyasının zamanına, başka bir

deyişle psikolojik zamana ulaşmıştır. Kişi eksenli zaman algısı romanda olayın geçtiği döneme ait toplumsal ve siyasi olaylara yer vermemeye veya çok az yer vermeye neden olmuştur. *Masumiyet Müzesi* romanında 12 Eylül, Kemal’e yansıyan şekliyle sadece zamana işaret eder. Bunun nedeni de romancının kendi konusundan uzaklaşmak istememesidir. Romanın bir bölümünde saat ayarı vardır. Fakat Füsun’un her gece kol saatini televizyondaki saate göre ayarlaması onun çizgisel/tarihsel zamana verdiği önemi değil, onu aşkla seyreden Kemal’in ilgisini çekme zevkidir. Görüldüğü gibi bu romanda zaman tamamen kişi eksenlidir.

2.2. HASAN ALİ TOPTAŞ’IN ROMANLARINDA ZAMAN

Hasan Ali Toptaş’ın romanları düş ile gerçeğin birbirine girdiği, oyunsallığın hüküm sürdüğü, okur tarafından zamanın ve mekânın izlerinin sürülemediği bir döngü içerisinde akan romanlardır. Bu romanlarda roman sanatının unsurları hâkimiyetlerini yitirirler. Toptaş’ın romanlarının birçoğu romanın nasıl yazıldığı üzerine olduğu için (Bin Hüzünlü Haz, Gölgesizler, Uykuların Doğusu) klasik roman sanatı unsurlarını yeni baştan yaratmak hedeflenir. Toptaş, Dirican’la yaptığı bir söyleşide roman ve roman sanatı ile ilgili görüşlerini şöyle dile getirir:

“Her roman, roman sanatını yeniden tanımlar bana göre, roman sanatını yeniden keşfeder. Tabii daha önce yapılmış tanımları harfiyen tekrarlayan romanlar da vardır. Ben yazdığım her romanla, kendimce yeni bir tanım yapmaya çalışıyorum. Bir öncekinden farklı bir tanım yapmaya çalışıyorum. Bunu yaparken, elbette, yerleşik roman anlayışını sorgulamak kaçınılmazdır. Bunu ne ölçüde başarabiliyorum bilmiyorum” (Dirican 2003: 66).

Hasan Ali Toptaş’ın romanları geleneksel roman kabullerini sorgular niteliktedir. Yazarın kendisinin de dile getirdiği gibi bu kabullerin sorgulanması ve yeniden inşa edilmeye çabalanması her romanın (bütün edebî eserlerin) benzersiz olması gerekliliğindendir. Geleneksel romanın kabullerinin sorgulandığı bu romanlarda *belirsizlik* hâkimdir. Roman sanatında gerçekliği olduğu gibi yansıtmaya gerekliliğinin bulunmadığını düşünen yazar bu konudaki görüşlerini şöyle dile getirir:

“Kundera’nın Cervantes’e gönderme yaparak söylediği gibi, bana göre roman sanatı belirsizliğin bilgeliğidir. Romanın, okurun elinden tutup tanrısal bir

tavırla parmağını uzatarak, işte gerçek şudur, işte gerçek budur, dediği dönemin kapandığını düşünüyorum. Gerçeğin her yerindeliğine, her şeydeliğine inanan bir bakış kazandı artık roman. Dolayısıyla, belirsizlik, roman sanatının temel özelliklerinden biri bana göre. Bin Hüzünlü Haz da, bu anlayış üzerine oturuyor, bu anlayışla enikonu meşgul oluyor. Ayrıca, benim kesinlik kavramına mesafeli baktığım da doğru. Griyi severim ben; gri olanları, gri kelimeleri, gri metinleri seviyorum. Hayatın gride olduğunu düşünüyorum. Sonuçta beyaz da, siyah da ölümden başka bir şey değil benim için; canlılık gride” (Dirican 2003: 66-67).

Belirsizliğin Toptaş’ın romanlarına bu kadar hâkim olmasının nedeni yazarın gerçekliğin tam olarak yansıtlamayacağı düşüncesidir. Toptaş’ın romanlarına bu anlamda gri renk hâkimdir diyebiliriz. Gri renk, bu durumda, gerçeküstülüğü çağrıştırır. Toptaş’ın romanlarında gerçekliğe ve kesinliğe *mesafeli* duruş romanları gerçeküstü, ütöpik bir düzleme taşır:

“Toptaş gerçeküstü unsuru ısrarla öyle bir şekilde vurgulamıştır ki, şunu sağlamayı başarmış: Okurun gözünde de gerçeklik kayıyor ve kitap sanki başka yasaların geçerli olduğu başka bir dünyayı anlatıyormuş gibi oluyor. Yine de hep karşımızdaki, şu usulca kaydırma” (Weidner 2010: 95).

Stefan Weidner’in bahsettiği kitap *Gölgesizler* romanıdır. Romanda kurgu ile gerçek, düş ile gerçeğin birbirine karışması gibi karışmıştır. Nasıl ki insan rüyadan uyandığı zaman bir an için neyin gerçek neyin düş olduğunu anlayamıyorsa Toptaş’ın bu romanında da okur sayfaları çevirdikçe neyin kurgu neyin gerçek olduğunu sürekli sorgular hâle geliyor.

Toptaş’ın romanlarında geleneksel roman anlayışının değişime uğradığı bir diğer unsur da *zamandır*. Hasan Ali Toptaş’ın romanlarında zaman çizgisel olarak akmaz. Kimi zaman döngüseldir, kimi zaman üst üste binen yığınlar hâlinindedir. Vaka zamanı ile anlatma zamanı birbirine girmiş bir şekilde kurgulanmıştır. “Başka yasaların geçerli olduğu başka bir dünya”da zaman olağan dışıdır.

“... Zamanın olağan akışına, dünyanın olağan yapısına ters gibi işleyen bir saat çalışmaktadır imge kuruluşu içinde. Aynı zamanda hakikatin ancak böylesi bir işleyişle aydınlanabileceğine ilişkin kaygılar, her şeyi tüm çıplaklığıyla ortaya koyabilme olanağının eşsizliği işaret edilmektedir. Zaman, ileri geri sıçramalarla, aynı yere doğru dönen kırlmalarla hem her yere gider, hem de hiçbir yere varmaz bir işleyiş içindedir” (Akçam 2010: 167).

Zamanın kurgulanışında bir karmaşanın hüküm sürdüğü Toptaş romanları arasında en öne çıkanı *Bin Hüzünlü Haz*'dir. *Bin Hüzünlü Haz* romanında zaman akmaz, üst üste gelecek yığınlar şeklinde istiflenir:

“Zamanın kurgulanmasından oluşmuş gibidir roman; içinde çokzamanlı bir katman vardır; geçmişle gelecek, hatta geleceğin geçmişiyle sarmal bir yapı oluşturan zaman, bir süre sonra kırılır, muğlaklaşır ve kendini ortadan kaldırır. ‘Zaman zaman üstünde, zaman zaman altında, zaman zaman yanında, zaman zaman önünde, zaman zaman sonunda, zaman zaman peşinde, zaman zaman içinde[dir]...’ (s.64). Sonra zaman, zaman döngüsünde yoktur artık” (Hazar 2003: 97-98).

Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* romanı dışındaki diğer romanlarında da zaman geleneksel romanlardaki zamandan farklıdır. Zamanın üst üste bindiği bu roman dışında *Uykuların Doğusu* adlı romanda zaman döngüsel bir nitelik taşır. *Gölgesizler* romanında zamanın sınırları silinmiş gibidir. Yazarın ilk romanı olan *Sonsuzluğa Nokta*'da ise romanın başkışisi olan Bedran'ın hayatından iki kesit alınır ve bu iki kesit bir bölümden bir bölüme yer değiştirerek birbirine paralel ilerler. *Gölgesizler* romanında da benzer bir şekilde bir bölümde köy anlatılırken bir sonraki bölümde kent anlatılır ve bu iki mekânın zamanları birbirinden tamamen farklıdır. Alper Akçam, Hasan Ali Toptaş'ın “kendi özel romansal zamanı” (Akçam 2010: 162) olduğunu söyler. Bu kurgusal zaman geleneksel roman anlayışındaki zamandan farklıdır.

Toptaş'ın romanlarında zamanla ilgili öne çıkan bir diğer durum da zamanın cisimleştirilmeye çalışılmasıdır. Zaman Toptaş romanlarında -ileriki sayfalarda tek tek üzerinde duracağımız gibi- kimi zaman ağaca, kimi zaman kuşa, kimi zaman bir otele benzetilmiştir. Romanlarında soyutlama örneklerine daha çok rastladığımız Toptaş'ın zamanı somutlaştırmaya yönelik eğilimi, yine yazarın zamanı nasıl algıladığı ile ilgilidir. Nitekim Toptaş “Zamanı nasıl algılıyorsunuz?” sorusuna cevabı: “Zamanı her şeymiş gibi algılıyorum. Her şeyi zamanmış gibi ya da.” (Dirican 2003: 67) olmuştur.

Toptaş'ın öykü ve romanlarında zaman benzer şekilde kurgulanmıştır. Bu kurgusal metinlerde geçmiş ve gelecek aynı anda var olabilir.

“Toptaş için Zaman bir ritim, bir şiir, bir iklim, bir ölümcül destroyer üzerinden geçip giden; kâh insanın beyinde yapılan bir yolculuk, bir sıçrama, bir sürükleniş; kah geçmişle gelecek arasında oynak bir köprü gibi duran ‘hal’ kah bütün objeleri sarıp sarmalayan, onların biçimlerini bir boşluk (ya da yokluk) resmine çeviren ürkütücü bir güç. Zaman yaşlılık, zaman gençlik, zaman

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

Toptaş'ın metinlerinin düş ile gerçeğin birbirine karıştırılmış bir şekilde okuyucusuna sunulması mekân ve zamanın sınırlarının belirsizleşmesine neden olur. Bu metinlerde masallardaki gibi zaman, mekân ve kişiler belirsizliği söz konusudur.

2.2.1. Gölgesizler

Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* romanı, "roman nasıl ve ne üzerine yazılır?" sorusunun cevabını arar nitelikte kurgulanmıştır. Romanda "yazma zamanı" açık bir şekilde verilmesine karşın "anlatma zamanı" ve "vak'a zamanı" açık verilmeyerek muğlak bırakılmıştır.

Romanın ilk göze çarpan ögesi yokluktur. Yokluk beraberinde pek çok belirsizliği getirmektedir. Bu durum romanın adından başlayarak romanın mekânını, kişilerini ve zamanını belirsizleştirmiştir.

Romandaki yokluk romanın adı olan gölgesiz olma durumuyla ilişkilendirilir:

"Güvercin'i düşünüyordu şimdi, binbir umutla onun yüzünü gözlerinin önünde canlandırmaya çalışıyor, ama bir türlü başaramıyordu. Öyle bir kız yaşamamıştı sanki, onu bu köyde hiç görmemişti. Adını biliyordu yalnızca. Güvercin'di; elsiz ayaksız, dilsiz dudaksız, hatta gölgesiz bir güvercin..." (Toptaş 2009: 103).

Romandan yaptığımız bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi kitabın başlığı olan "Gölgesizler" yok olanlardır. Bu yokluk gölgesiz olmayla birleşir; fakat bu bir var olmama değildir. Onlar kurmaca metin içerisinde vardılar, gerçek dünyada yoktur.

"Romanın 'yokluk/ yok olma/ kaybolma' imgelerinden feyz aldığı söylenebilir. Şehirdeki bir berber dükkânı ile bir köyde geçmektedir bu roman. Romanın ivme kazandığı 'olay', köyün en güzel kızı Güvercin'in kaybolmasıdır. Bu kayıpla birlikte köyde bir kaybolma tedirginliği başlar. Romana adını veren 'gölgesiz' olma durumu, yok olma üzerinden varlığın sorgulanması biçiminde görünür" (Türker 2009: 22).

Yoklukla ilgili romandaki vurgular bizi tasavvuftaki adem düşüncesine götürür. Bu düşünceye göre Hak dışındaki tüm varlıkların gerçek bir varlığı yoktur. Bunların hepsi

birer hayal-gölge varlıklardır. Romandaki kişilerin birer hayal olması tasavvuftaki bu inanca benzer:

“Hak yokluk aynasında zuhur eder. Varlıklar ve eşya yokluk aynasındaki yansımalarıdır. Madde, âlem ve tüm varlıklar kendi asıllarına ve zatlarına göre madum (yok), Hakk’a göre vardır; varlıklarını ondan alırlar. Bunun dışında onlara atfedilen varlık bir vehim ve hayaldir” (Uludağ 2002: 24).

Romanda yazarın konumu ‘yaratma’ durumu açısından tasavvuftaki bu düşünceye benzer. Yazar yaratıcıdır, onun yarattıkları ise birer hayaldir. Roman kişileri varlıklarını yazardan alırlar ve birer hayaldirler. Romandaki *yokluk* bu düşünceden doğar.

Romandaki yazarın hayali olan köyün ve köydeki kişilerin varlığı sürekli sorgulanır: “Belki köy zaten yoktu da bunu kimse anlamıyordu henüz: köylülerin hepsi alışmıştı yokun varlığına” (Toptaş 2009: 113).

Romandaki *yokluk* imgesi zamanda muğlaklığa da neden olur. Roman, “Roman nasıl ve ne üzerine yazılır?” sorusuna cevap teşkil eder bir şekilde kurgulandığı için “anlatma zamanı” ve “yazma zamanı” kavramları birbirine girer. Bu durum romanda bir ikiliğe yol açar: iki ayrı mekân, iki ayrı hikâye. Birincisi köyde bir kızın kaybolmasıyla başlayan olaylar zinciridir, öteki ise bir romancının yaşadığı kentteki bir berberde tanık olduklarının kurmaca dünyayı yaratmasındaki tetikleyici etkileridir. Köyde geçen hikâye yaklaşık olarak bir-iki yıla denk düşer. Fakat geriye dönüşlerle bu zaman dilimi daha da uzar. Örneğin muhtarın 16 yıl önce ilk defa muhtar seçildiği yıla dönülür veya Asker Hamdi’nin hikâyesiyle savaş zamanlarına dek gidilir. Kentte geçen hikâye ise yaklaşık yarım gün sürer.

Romanda zamanla ilgili olarak hiçbir kesinlik söz konusu değildir. Zaten romanın sonunda romanın zamanının anlatıcının oğlunun markete gidip gelme süresi olduğunu öğreniriz. Romanda zaman aslında çocuğun markete gidip gelmesi kadar kısadır. Bu zaman anlatma zamanıdır. Anlatıcı, romanı bu kısa zaman zarfında aklından geçirmiştir. Anlatıcının bir anlığına aklından geçenler olan bu roman gerçekte Hasan Ali Toptaş tarafından üç yıl altı ayda yazılmıştır (13.3.1990-25.9.1993).

Vaka zamanı ise daha önce de belirttiğimiz gibi birbiriyle ilişkili iki düzlemde iki ayrı zamandır. Vaka zamanının kurmaca olduğu romanda okuyucuya sürekli hatırlatılır. Bu hatırlatmalar kurmaca evrenin altını çizmek adına “belirsizlik, düş, oyun” gibi sözcüklerle yapılır. Nitekim romanda çok sık bir şekilde “sanki, belki, ola ki, sözgelimi, düş, oyun”

gibi sözcükler kullanılmıştır. Hemen hemen her sayfada okuyucunun karşısına çıkan “sanki, belki” zarfları metnin kurmaca olduğunu durmaksızın okuyucuya sezdirir. Örneğin bekçi Reşit’in gece köyde dolaştığı bir an şöyle anlatılır: “Hâlâ uykudaydı sanki ve düşünde uyanmış, kim bilir hangi nedenle, giderek köyün ilk evlerine doğru yaklaşıyordu” (Toptaş 2009: 159). Reşit’in köydeki bu yürüyüşü bir düş mü yoksa gerçek mi bilinmez.

Ayrıca romanda olaylar kronolojik bir şekilde cereyan etmez:

“[Gölgesizler romanında] zaman kronolojik olarak akmaz. Bu da, romandaki insanların aynı anda farklı yerlerde bulunmalarına neden olmaktadır. Bu durum, kuantum fiziğindeki ‘üst üste gelme ilkesi’ne denk düşmektedir. ‘Kuantum Fiziğinin Garip Söylemleri’ başlıklı makalede söz konusu ilke şu şekilde tanımlanmaktadır. ‘Kuantum Kuramının belki de en garip (ve en çok itiraz alan) yönü bir sistemin aynı anda birkaç farklı durumda bulunabilmesi. Parçacıklar doğal olarak böyle durumlara giriyorlar. Örneğin bir elektron tek bir noktada değişik noktalarda aynı anda bulunabilir” (Türker 2009: 49).

Romanda birbirine paralel iki evren vardır. Köy kentin düşüdür veya başka bir deyişle: Köy, kentteki berberde oturan yazarın düşüdür. Sözgelimi 19. bölümde romancı kafasında kepçe kulaklı bir çocuk tasavvur eder. 20. bölümde ise köydeki berberde işe yeni başlayan kepçe kulaklı bir çocuktan bahsedilir. Biri kurgu, diğeri kurgudaki düş olan bu iki evren sık sık kesişir. Zaten bu iki evren arasında sürekli bir dönüşüm söz konusudur: “Şehirdeki berberden çıkan insanlarla köyde karşılaşmaktadır. Köyden şehre giden ya da kaybolan insanlar da şehirdeki berber dükkanına gelirler. Romanda sürekli bir dönüşüm ve hareket egemendir” (Türker 2009: 22).

Romancının kurguladığı iki ayrı evren olan köy ve kent birbirine paralel evrenlerdir. Şöyle ki romandaki yazar: “İmam köydeki dükkânına değil de kenttekine gelmiş gibi oturduğum yerde ürpermişim.” (Toptaş 2009: 128) der. Görüldüğü gibi yazar romanını düşlerken –veya kurgularken- bu iki evrenin arasında gidip gelir. Aynı anda var olan bu iki evren sürekli kesişerek romanın zamanında ikiliğe yol açar. Fakat iki evrenin “meta evren” oldukları sürekli vurgulanır.

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

Gölgesizler romanında Yıldız Ecevit'in bahsettiği türden bir eşzamanlılık söz konusudur. Nitekim romandaki ana erek metnin kendisi olduğundan gerçekle kurmaca bir potada eritilir. Aslan'ın da belirttiği gibi: “Düşün hakikatin ta kendisi olduğu, kurmaca olanla gerçek olanın sınırlarının silindiği bir romandır Gölgesizler” (Aslan 2005: 60). Bu durum postmodern anlatının ana özelliklerinden biri olduğu gibi Hasan Ali Toptaş romanının da belkemiğidir. Bu konuda yazar bir söyleşinde şunları dile getirir:

“Metinlerimde gerçek ile düşün birbirine çok yakın durması, kimi zaman iç içe geçmesi ya da birbirine dönüşmesi. (...) Gerçek dediğimiz şeyin, düşlerin sadece küçük bir parçası olduğunu söyleyebilirim belki. Ne de olsa toprağın değil, masalların, destanların ve efsanelerin üstünde oturuyoruz, diyebilirim. Düşle gerçeğin birbirine karıştığı yer, geldiğim dilin de geldiği yerdir, diyebilirim” (Toptaş 2003: 66).

Hasan Ali Toptaş'ın “diyebilirim”le bitirdiği cümleleri postmodern metnin özellikleridir. Neyin hayal ürünü neyin gerçeklik olduğu belirsizleştirilmiştir.

Anlatıcı romanın en başından itibaren anlatılanların bir oyun olduğu hatırlatır. Böylece atmosferi yarattıktan sonra berberin caddeye bakmasıyla anlatıcı hayale dalmaya – kurmacayı oluşturmaya- başlar: “Belki de berberin kendine sığmazlığı vardı orada; sözgelimi bir köyde, yine böyle berber kılığında oturuyor ve arada bir başını çevirip buraya bakıyordu” (Toptaş 2009: 7).

Yaratılan bu atmosfer içinde zaman açığa vurulmaz. Her şeyin hayal olabileceği düşüncesinden sürekli beslenen romanda zaman da bu nedenle masalsıdır. Örneğin muhtar, Cıngıl Nuri'nin kaybolmasını ilçeye bildirmeye gider. Muhtar, köye tıpkı masallardaki gibi “binlerce yıl sonra” (Toptaş 2009: 18) döner. Romanda mekân-zaman belirsizliği bir masalı anımsatır. Romanda sıkça geçen “kimi zaman” zarfı romanın zamanının belirsizliğini tetikler. Romanda: “Zaman kim bilir ne zamanmış” (Toptaş 2009: 58), “Zaman yok” (Toptaş 2009: 91), “O denizi geçmişler hep birlikte; ama kaç yılda bilinmiyor ve neyle?” (Toptaş 2009: 57), “Derken, kim bilir ne kadar süre sonra” (Toptaş 2009: 158) gibi sözler belirsizliğin göstergesidir.

Romanda zamanla ilgili kesin olarak söylenebilecek bir şey yoktur. Örneğin köydeki zaman hangi tarih dilimine aittir? Köyde kandilin kullanılması, kağından bahsedilmesi tarih hakkında okuyucuya aşağı yukarı bir şeyler çağrıştıracaktır. Yine de romanda sürekli vurgulanan belirsizlik köydeki olayın yaşandığı tarihi muğlaklaştırır:

“Belki de hepsi birer Cennet’in oğluydu şimdi; bitkin adımlarla Kurtuluş yıllarının içinde yürüyorlardı. Üstleri başları kana bulanmıştı üstelik, aç ve susuzdular... Gene de, baharlarını bıraktıkları bir cepheden başka cephelere doğru gidiyorlardı” (Toptaş 2009: 89). Köydeki insanların ne zaman yaşadığı, yaşayıp yaşamadıklarının bile belli olmamasından ötürü belirsizdir. Roman kişileri “başka bir yerde”, “başka bir zamanda”dırlar.

Zamanın belirsizliğinin yanı sıra geçmişi yok sayan bir zaman algısı da söz konusudur romanda. Artık *yok* olan hiçbir zaman olmamıştır. Romandaki kişilerin “belleğinde geçmiş diye bir şey kalmamıştı” (Toptaş 2009: 11). Mesela Cıngıl Nuri’nin kaybolması köyde Cıngıl Nuri’nin sanki hiç yaşamamış gibi hissedilmesine neden olur. Cıngıl Nuri geçmişte yaşamıştır; fakat şimdi yoktur ve bu onu *yok* kılar: “Yoktu; öyle biri yaşamamıştı sanki, o adda biri bu köyde yıllarca berberlik yapmamıştı. Yüzü de unutulmuştu ansızın, burnu nasıldı, gözleri vardı da onlarla mı görürdü, ağzıyla mı yer içerdi, kimse anımsamıyordu” (Toptaş 2009: 15). Şimdide var olmamanın kişiyi yok kıldığı bu görüş Hristiyan düşünür Augustinus’un “Geçmiş ve Gelecek Nasıl Varlar?” sorusuna verdiği cevaba benzemektedir. Augustinus geçmiş ve geleceğin varlığını sorgular ve şu sonuca varır:

“Eğer gelecek ve geçmiş varsalar, peki neredeler? Bunu öğrenmek istiyorum. Gerçi henüz bunu çözmeyi başaramasam da, en azından onlar her nerede iseler, gelecek ya da geçmiş olarak değil, şimdiki zaman olarak varlar. Nitekim gelecek orada gelecek olarak var ise, o hâlde yoktur demek; geçmiş de orada geçmiş olarak varsa, o da artık yoktur demek. Öyleyse her nerede olursa olsunlar, her ne olurlarsa olsunlar, ancak şimdiki zaman olarak varlar. Belleğimizde kalan geçmişteki bazı gerçek olayları anlattığımızda, olmuş bitmiş olayların kendileri değil, ama zihinde duyular aracılığıyla zihnimize işlenmiş şeylerin imgelerinden oluşan sözcükler kullanırız (Augustinus: 2007: 279).

Augustinus yukarıda alıntıladığımız bölümde ifade ettiği gibi geçmişin sadece şimdi olarak var olabileceği düşüncesine benzer şekilde Gölgesizler romanında geçmişte var olup şimdi olmayanlar “her nerede olursa olsunlar, her ne olursa olsunlar, ancak şimdiki zaman olarak varlar”. Şimdiki zamanda yok iseler geçmişte var olmaları onların ‘var’ oldukları anlamına gelmez.

Gölgesizler romanında zamanın kurgulanışıyla ilgili söylememiz gereken bir diğer nokta da “Bir olgunun başı sonundan önce gelebilir.” düşüncesidir. 2000 yılında Princeton NEC Enstitüsünde “(...) yapılan deneylerde ‘ışığın gideceği yere daha seyahatine

başlamadan önce vardı'ı' saptandı. Başka deyişle ışığın zamanda ileri doğru atladığı tespit edildi." (www. haberbu.com) Princeton Üniversitesi'nde yapılan deneyin sonucuna benzer bir nitelikte bir görüş romanda şu şekilde yer almaktadır:

"Ola ki benden sonrasıydım ben, henüz yoktu kahvedeki adamlar, ben çıkıp gittikten sonra geleceklerdi tek tek, aynı yerlere oturacak ve aynı bardaklarla çay içip uyuklamaya başlayacaklardı. Belki de boş bir masaya bakacaktı boş boş bakanlardan biri; orada, gözü kaşı bana benzeyen bir insan gördüğünü sanıp bir an irkilecekti... O bir anlık irkiliş miydin ben?" (Toptaş 2009: 207).

Alıntıdan da anlayabileceğimiz gibi anlatıcı Princeton Üniversitesi'nde yapılan deneydeki ışık gibidir. Daha seyahatine başlamadan önce oraya varmıştır. 'Bir anlık irkilme' sözündeki 'bir anlık' zamanın elle tutulmazlığını vurgular.

Gölgesizler romanı köy ve kent olmak üzere iki paralel evren arasında gidip gelir. Zaman birinde 24 saatten az bir süre içinde kronolojik bir şekilde ilerlerken diğerinden zamanda kırılmalarla sınırları silinmiş bir zamanla karşı karşıya bırakır okuyucuyu:

"Köyde zaman, gündelik hayatta olduğu gibi akmaz: bağımsızca akıp giden bir zamansal sonsuzluk söz konusudur: Muhtar Cıngıl Nuri'yi aramaya ilçeye gitmiştir ve ilçeden 'binlerce yıl sonra' (s.18) döner. Köyde olaylar gündelik zamanla ölçülmezken, kentte geçenler yirmi dört saatin içinde olmaktadır. Yani, mekân sınırlarının dışına çıkıldığı gibi, zaman sınırlarının da dışına çıkılmıştır" (Aslan 2005: 60-61).

Düşle gerçeğin birbirine karıştığı, mekânların birbirine paralel kurgulandığı Gölgesizler romanında zaman, geleneksel romandaki zaman anlayışının sınırlarının dışına çıkmış, masallardaki gibi zamana yaklaşmıştır. Romanda iki farklı mekândan söz konusudur. Biri diğerinin düşü olan bu iki mekândan kent, okura zaman açısından daha çok veri sunar. Fakat diğer bir mekân olan kentte zaman tamamen masalsıdır. Kişilerin ne zaman yaşadığı, olayların ne zaman gerçekleştiği belirsizdir.

2.2.2. Bin Hüzünlü Haz

Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* romanı gerçeğin hayalle karıştığı bir kurmaca düzlemde yapılan arayıştır. Romanın anlatıcısı daha önce hiç görmediği, tanımadığı; ama ara sıra sesini duyduğu Alaaddin'i aramaktadır. Anlatıcı kendisi için 4.

bölümde “Alaaddin’in hikâyesini arayan cılız bir hikâye şeklinde geçip geçip” (Toptaş 2006a: 51-52) gittiğini söyler. Aranan Alaaddin, arayan anlatıcı olsa da anlatı ilerledikçe görüldüğü gibi anlatının kendisine bir hikâye aradığını anlamaktayız.

Romanın ilk bölümü: “Beni en çok suçtan arınmışlığın tedirgin ediyor” (Toptaş 2006a: 9) diye başlar. Bu bölümün anlatıcısı Alaaddin’dir. Sonraki bölümlerde Alaaddin anlatıcı olarak karşımıza çıkmaz. Bu bölümde Alaaddin’in “kim olduğunu” anlamak istediğini öğreniriz. Alaaddin’in arayışı kendi içine yöneliktir. Alaaddin kim olduğunu bulmanın ancak “adamakıllı kirlenme” ile mümkün olacağını düşünmektedir. Bu yüzden de kendini “pervasızca şu şehrin alkol kokulu karanlığına vuruyor, hangi köşede bir üçkağıtçı bulur, hangi sokakta bir serseri görür ya da nerede bir ayyaş” (Toptaş 2006a: 9) rastlarsa arkadaş oluyor.

Romanın daha sonraki bölümlerinde bir kadın anlatıcı Alaaddin’i arayışını anlatmaktadır. Aslında anlatıcı da kendini aramaktadır. “Kendini ötekinde aramak” ile ilgili olarak Zeynep Erk Emeksiz şunları belirtmektedir:

“Öznenin ‘benini’ arayış eylemi ne yalnızca Nietzsche’nin nihilizm ve üstün insan ekseninde, ne de Jaspers’in ‘salt yalnızlığında’ oluşur. Alaaddin, varoluşunu algılayabilmek için ‘gırtlığına kadar suça batmış olan’ herkese yönelir. Aynı biçimde, diğer bölümlerde de anlatıcı-metin arayış sürecinde ‘öteki’ olan Alaaddin’e yönelir. Çünkü insan ancak bir başka insana ya da anlama doğru kendini aşabilir” (Emeksiz 2001: 57).

Alaaddin kim olduğunu anlamak için ayyaşlarla, serserilerle arkadaşlık kurar. Anlatıcının ise Alaaddin’i bulmak amacıyla çıktığı yol kendi içine doğru gitmektedir. İçeride doğru yapılan bu yolculukta düş ile gerçek aynı şeydir: “Düş gibi mi, dedi. Hayır, dedim, basbayağı gerçek gibi. Aynı şey işte, diye homurdandı” (Toptaş 2006a: 44). Düş ile gerçeğin bir tutulmasının nedeni bilinçaltına yapılan yolculuktur: “Akıl (elinde kalmış son bilgi kırıntılarıyla) kendini arıyor da nerde arıyor? Yine kendisi gibi parçalı mekânlarda, yitik, dağınık zaman dilimlerinde, bilinçaltı yolculuklarında, kelimelerde arıyor” (Yıldız 2009: 59). Anlatıcının iç içe girmiş zamanlarda ve masalsi mekânlarda dolaşıyor olmasının nedeni de budur. Nitekim anlatıcının Alaaddin’i aradığı sırada MOTEL-ROM’daki kadın ona: “Alaaddin, pekâlâ hiç tadılmamış bir özlemin, kelimelere hiç dökülmemiş bir duygunun, henüz şekline göz değmemiş bir eşyanın, ya da hayali bile kurulmamış başka bir hayatın adı olabilir” (Toptaş 2006a: 46) der. Anlatıcı konumundaki kıza bir serap gördüğünü söyler:

“Ona göre, ruhumda uğuldayıp duran boşluğu doldurabilmek, giderek dipsiz bir boğuntu kuyusuna dönüşen şu lanet olası hayatın ağırlığına katlanabilmek için, ya da içimde açılan çeşitli yaraları onarabilmek için, belki de farkına bile varmadan ben yaratmışım bu serabı...” (Toptaş 2006a: 45).

Romanın ilk bölümünde anlatıcı konumunda olan Alaaddin'den kendisini “başka bir insanın düşünde yaşıyormuş” gibi hissettiğini öğreniriz. Alaaddin'in bu yüzden yaşadığına inanmaya çalışır.

Alaaddin'i aramakla anlatıcının kendisini aramaya çalıştığını daha önce belirtmiştik. Nitekim anlatıcı da Alaaddin'le karşılaştıklarında kendine rastlayacağını bilmektedir:

“Büyük kelimesine sığmayacak kadar büyük ve harikulade bir an olacaktı o an; Alaaddin daha kapıdan girer girmez bende oluşmaya başlayan hiç tanımadığı bambaşka bir Alaaddin'le, ben de her iki Alaaddin'e yansıyan kendimle karşılaşacaktım. Tıpkı, yüz yüze gelmiş aynalar gibi...” (Toptaş 2006a: 20).

Alaaddin'i bulduğumda kendisiyle de karşılaşacağına inanan anlatıcı arayışına şehirde başlar. Alaaddin'in “adamakıllı kirlenmek” istediğini bildiği için de şehrin ücra köşelerinde onu aramaya başlar ve şöyle düşünür:

“Sonra ben orada, nedense ilk kez, artık Alaaddin'i şehirde bulamayacağımı düşündüm. Aklıma nereden estiyse, belki de bir anın içindedir o, dedim kendi kendime. Hatta, nicedir bana, dünyaya ve kendisine ulaşabilmek için, o anı sarıp sarmalayan çeşitli zamanların, o zamanları tıklım tıklım dolduran eşyaların, o eşyaların varlığına sinen geçmişlerin ve geçmişlerin içinde zonklayan geleceklerin altında, tıpkı bir böcek gibi debelenip duruyordur, dedim. Sonra, belki ona ulaşabilmek için artık benim ne olduğunu bilmediğim bir eşyanın varlığından geçmem, herhangi bir şeyin ruhuna sızmam, ya da belli bir zamanı dolaşıyorum diye bütün zamanları bir uçtan bir uca yürüyüp o kayıp anı ele geçirmem gerekiyordur, dedim. Sonra da, belki Alaaddin'i, Alaaddin'in kaybolduğu bir hikâyede aramalıyım diyecektim ki, birden kaleyi gördüm ve aklımdan geçen şeyi bulmuş gibi, hızlı hızlı yürümeye başladım” (Toptaş 2006a: 62).

“Alaaddin'i, Alaaddin'in kaybolduğu bir hikâyede” aramaya başlayan anlatı en başta da belirttiğimiz gibi hikâyesini aramaktadır. Anlatıcının Alaaddin'i bir an olarak kabul edip bu zaman parçasının peşine düşmesi Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sini anımsatır:

“Yitik bir zamanın peşinde oradan oraya giden Proust bize bir şey anlattı durdu. Proust’un zamanı, içinde kaybolduğu, kendini aradığı bir özne imgesiydi. Bilincin, altıyla birlikte kırıldığı zamanın içindeki Proust’a bakarak, zamanın da kırıldığını; bu kırılan zamanın, kırılan bilinçle yan yana gelmeyecek mıknaatısın aynı uçları olduğunu söylememiz olanaklı” (Yıldız 2009: 57).

Romanın bu kısmında Proust’un yitik zamanın peşinde koşmasına benzer bir tutum gözlenmektedir. Peşine düşülen bellek bir kişinin belleği değildir yalnızca. Aynı zamanda çeşitli kültürlerin de belleğidir. 5. bölümden sonra okuyucunun karşısına kimi zaman masal kahramanları kimi zaman roman kişileri çıkar. Çeşitli zaman birimleri üst üste binerek vaka zamanını oluşturur. Kale, öncesinde MOTEL-ROM ve sonrasında orman birer bellektir ve zamanlar bu mekânlarda iç içedir.

Anlatıcının Alaaddin’i aradığı ilk yer olan MOTEL-ROM’u ele alacak olursak otelin adının CD-ROM’u imlediğini söyleyebiliriz. CD-ROM, bilgi ve verileri kalıcı olarak kaydetmeye yarayan elektronik kayıt cihazıdır. MOTEL-ROM da çeşitli zamanları içinde bulunduran bir bellektir. MOTEL-ROM’la ilgili olarak anlatıcıya MOTEL-ROM’daki kadın şunları söylemektedir:

“İstersem, kemikleri yüzyıllar önce toprağa karışan ya da anıları, umutları ve rüyalarıyla birlikte gövdeleri de kurda kuşa yem olan atalarımızın gözlerine benzeyen pencerelerin her birinden, perdeleri aralayıp başka şehirlere, başka zamanlara ya da âlemlere bakabilirmişim sözgelimi” (Toptaş 2006a: 42).

MOTEL-ROM’daki kadın burada dolaşıp sadece belleğin seyretilmeyeceğini, aynı zamanda bellekteki zamanların içinde dolaşabileceğini de söyler:

“Sonra, ansiklopedi sayfalarındaki küçük puntolu harflerin arasında yaşayan bir zamanların ünlü gezginleriyle, saatlerce oturup yüz yüze konuşabilirmişim. Yalnızca konuşmakla da kalmayıp, onların serüvenlerinde yer alan balta girmemiş ormanların uzak uzak çınlayan karanlık böğürtüleriyle vahşi sessizlikleri arasına dalabilirmişim hatta” (Toptaş 2006a: 42-43).

MOTEL-ROM’da sadece yaşamış kişilerle değil “kelimeler âleminin dışında da yaşasalardı” denilen roman kahramanlarıyla da oturup konuşulabileceği söylenir. MOTEL-ROM’la ilgili olarak Zeynep Erk Emeksiz şunları dile getirir:

“MOTEL-ROM (tıpkı CD ROM gibi) anıların, arzuların, düşlerin toplandığı, birkaç kitapçı dükkânıyla kıraç bir çocuk bahçesinin ıssızlığı arasında sıkışıp kalmış, kibrit kutusu gibi küçücük bir yerdir. Anlatıcı-metin Alaaddin’in izini sürerken bulur bu bellek otelini” (Emeksiz 2001: 58).

Bir başka bellek mekân Asip Dağı'nın tepesindeki kaledir. Bu kale romanda şöyle tasvir edilir: “Kabarıp akan bulutların gölgesinde unutulmuş bir zaman fotoğrafı gibi öylece duruyor” (Toptaş 2006a: 63). Fotoğrafın anı kaydetme yeteneğine gönderme yapılarak bir an olarak kabul edilen Alaaddin bu kalede aranmaya başlanır: “Bu mekân, sadece anlatıcının ‘gerçekliğinde yer edinmeye çalışan tuhaf bir yanılsama, ‘sonsuz olabilirliklerle dolu belirsiz bir geçmişi’ anlatının şimdisine getirir” (Aslan 2010: 12). Asip Dağı, anlatıda bir yanılsamadır, gerçekte böyle bir dağ var mıdır? Bu dağın bulunduğu yeri ortaya çıkarmak romanın mekânı olan şehri bulmamıza da olanak sağlar. Hasan Ali Toptaş bu konuyla ilgili yaşadığı bir anısını “Bir Yaz Gecesi Rüyası” adlı yazısında anlatır. Ankara’da yapılan İmrü’l Kays’ı anma töreni sırasında İmrü’l Kays’ın Ankara yakınlarındaki Asip Dağı’na gömüldüğü söylenir. Asip Dağı’nın nerede olduğunu bilen yoktur. Bunun üzerine Hasan Ali Toptaş şöyle söylediğini dile getirir: “Boşuna yorulmayın, şimdiye kadar kimse arayıp sormadığı için, büsbütün kaybolmasını istemedim de ben o dağı alıp *Bin Hüzünlü Haz*’ın içine sakladım” (Toptaş 2007: 58). Asip Dağı’nın gerçekte var olup olmadığını bir kenara bırakarak anlatının geçtiği yerin Ankara olabileceğini söyleyebiliriz.

Asip Dağı da MOTEL-ROM gibi bellek-mekândır. Orada birkaç saniyede yüzyılları görebilirsiniz:

“Birkaç saniye gibi kısıcak bir sürede alacakaranlık bir zamanın derinliklerine doğru belki yüzlerce yıl durup dinlenmeden yürüdüğümü; yürürken de henüz tarihleri kaleme alınmamış birçok vadi, şehir, dağ ve nehir ölümleriyle birlikte birçok da uğultu, ışık ve görüntü iskeletleriyle dolup taşan yüzleri katmer katmer küf bağlamış zaman çöplüklerinin arasından geçtiğimi (...) söyleyebilirim” (Toptaş 2006a: 64).

Alıntıdan da anlaşılabilir gibi Asip Dağı romandaki diğer mekânlar gibi bellektir. Asip Dağı’ndan çıkıp anlatıcı ormanda dolaşmaya başlar. Yıldız Ecevit bu ormanla ilgili olarak şunları belirtir:

“Bu orman, edebiyatın kült anlatılarından kişilerin içinde dolaştığı, onlardan esinlenerek oluşturulan öykü kesitleriyle dokunmuş büyülü bir uzamdır; edebiyat tarihini sergileyen bir açık hava müzesi görünümündedir; doğa, burada edebiyat tarihine dönüşmüş, onun görkemiyle bütünleşmiştir” (Ecevit 2004: 192).

Yıldız Ecevit ayrıca anlatıda yer alan ormanın Umberto Eco’nun “Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti” adlı kuramsal kitabından etkilenmiş olabileceğini de belirtir.

Ormanda Oduncu Baba’nın anlatıcı gibi ormanın derinliklerine doğru yürümektedir. Hansel ve Gratel “ekmek kırıntılarını daha başka nerelere serpecekleri konusunda kendi aralarında gizli gizli” (Toptaş 2006a: 79) fısıldaşmaktadırlar. Onların yanından “kolunda sepetiyle kırmızı başlıklı bir kız”(Toptaş 2006a: 79) geçer. Kırk Haramiler de Kırmızı Başlıklı Kızın yanı başındadır. Kırk Haramiler “hem birbirlerine horozlana horozlana önlerindeki altınları sayıyor, hem de yüksek sesle, sanki söylediklerini yüzlerce yıl uzakta yaşayan bazı insanlara ulaştırmak istercesine, bağıra çağıra konuşuyorlardı” (Toptaş 2006a: 80). Anlatıcı ormanda büyük bir sarayla karşılaştığını söyler. Bu sarayda sürekli hikâyeler anlatan kız okuyucuya Şehrazat’ı anımsatır. “Yıllar önce uçurulan kafasını düşmana vermemek için hâlâ koltuklarının altında gezdiren kahramanlar” (Toptaş 2006a: 83) ise Ömer Seyfettin’in “Başını Vermeyen Şehit” adlı öyküsüne bir göndermedir.

Ormanda, romanda aranan kişi olan Alaaddin’in ismini aldığını düşünebileceğimiz *Alaaddin’in Cini* ile de karşılaşırız. Ayrıca anlatıcı burada “dev bir böcek” görür. Kafka’nın *Dönüşüm* romanının ilk sayfalarındaki manzarayla karşı karşıya kalır okuyucu. Doğrulup kalkmaya çalışan bu böceğe anlatıcı yardım etmek ister; fakat sonra vazgeçer. Çünkü “o anda can havliyle çırpındıkça konumunu değiştirip kurtulamıyordu belki ama, en azından bu çırpınışlar sayesinde kendi olmayı sürdürüyordu” (Toptaş 2006a: 91). Yazar, Kafka’nın romanını yorumlarken bir taraftan da bu iki roman arasında, özde yer alan benzerliği göstermek istemektedir: kendi olmak, kendi olmaya çalışmak.

Romanın 6. bölümünde yer alan bu metinlerarası düzlemde en çok üzerinde durulan kısım Don Kişot’un yer aldığı kısımdır. Çünkü anlatıcı giderek Don Kişot’a dönüşür:

“Taşın üstünde hâlâ saraydaki kızın kelimelerden oluşmuş yorgun bir cümle edasıyla oturuyor olmama rağmen, şövalyeye birlikte yavaş yavaş kıpırdanıp ben de bilinmeyen bir şeyi arıyordum sanki ve hiç kuşkusuz bu kez de, belirsizliğin bilgeliğine erişmiş soylular soylusu bir şövalyenin çılgınlıklarıyla dolu, yepyeni bir cümleye dönüşüyordum” (Toptaş 2006a: 89).

Saraydaki kız diye bahsedilen sürekli hikâyeler anlatan ve bize Şehrazat’ı anıştıran kızdır. Nitekim romanın adı da *Binbir Gece Masalları*’nı çağrıştırmaktadır. Anlatıcının

kendisini bu kızın ağzından çıkan yorgun bir cümle olarak görmesi bu yüzdendir. Fakat Don Kişot'un ortaya çıkmasıyla durum değişir. Anlatıcı giderek Don Kişot'a dönüşür:

“Düzlüğü anlaşılmaz bir hırsla soluk soluğa geçip de ufuktaki yeldeğirmenlerine iyice yaklaştığımızda bu yüzden mi şövalyenin gölgesine o denli sokuldum, yoksa boşluğu delip giden mızrak gerçekten elimdeydi de, onu yavaş yavaş dönerek bize meydan okumaya başlayan o değirmen kılığındaki canavarların kalbine birdenbire saplamayı mı düşündüm, bilmiyorum” (Toptaş 2006a: 89).

Romanda sadece Cervantes'in *Don Kişot*'una değil aynı zamanda Milan Kundera'nın “Cervantes'in Hor Görülen Mirası” yazısına da gönderme yapılmaktadır. Romanda yer alan “belirsizliğin bilgeliği” ifadesi bu yazıda geçmektedir:

“Cervantes'le birlikte dünyayı bir karmaşıklık olarak algılamak, tek bir mutlak gerçek yerine birbiriyle çelişen bir yığın görece gerçekle (roman kahramanı denilen hayali ben'lerde saklı gerçekler) hesaplaşmak zorunda olmak, belirsizliğin bilgeliğinden başka hiçbir şeyden emin olmamak da yabana atılmayacak bir güç demektir” (Kundera 2002: 18-19).

Bin Hüzünlü Haz romanında da Don Kişot'tan bahsedilirken “belirsizliğin bilgeliği” terimi kullanılmıştır: “...kafasındaki belirsizlikle ormanın belirsizliği arasında tıpkı bir belirsizlik bilgisi gibi öylece durmuş, arayışını olağanüstü bir coşkuyla, sessiz sedasız sürüyordu” (Toptaş 2006a: 88). Don Kişot üzerinden belirsizlik ve arayış imgelerinin verildiğini görmekteyiz.

Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında görelilik, belirsizlik ve olasılıklar söz konusudur. Milan Kundera'nın Cervantes'in romanı için söylediği “hiçbir şeyden emin olmamak” durumu *Bin Hüzünlü Haz* için de geçerlidir. *Bin Hüzünlü Haz* için Yıldız Ecevit: “Gerçekten de siyah ve beyazın olmadığı, belirsizlik üzerine kurulmuş bir metindir” (Ecevit 2004: 176) demiştir. Romanda tıpkı masallarda olduğu gibi zaman/mekân/kişiler belirsizliği söz konusudur. Roman boyunca anlatılanın gerçekliği sorgulanır:

“Düş ile gerçeğin aynı şey olabileceği iddiası, gerçek kavramının geleneksel alımlanışını ortadan kaldırır, böylece anlatının tutarlı bir zaman-mekân düzleminde ilerlediği noktalarda bile anlatılanların gerçekliği sorunsallaştırılmış olur” (Günay 2002: 125).

Zaman roman boyunca belirsizdir. Zaman, mekânın bellek olarak düşünüldüğü bölümlerde üst üste binerek mekânda sıkıştırılır. Örneğin MOTEL-ROM'la ilgili olarak

anlatıcı “Derken bir gün, üst üste çakışan bu zamanları ayakta tutan görüntüler içinde, MOTEL-ROM’daki kadını gördüm.” (Toptaş 2006a: 57) der. Görüldüğü gibi MOTEL-ROM “üst üste çakışan zamanları” içinde barındıran bir mekân olarak düşünülür.

“Birbirini görmeyen bütün bu insanların, bu mekânların ve zamanların arasında” (Toptaş 2006a: 97) anlatıcı “belki”ler, “sanki”ler içinde gerçekliği iyice kaybeder. İç içe girmiş farklı zamanlar bellek mekânda (şehirde) şu şekilde akar:

“Bunca taşkınlık sırasında bu çapulcular, yüzyıllar sonra şehirde, kırmızı kurdela kesimleri, yan yana sıralanmış gösterişli çelenkler, yalan gülücükler, cıvık şakalar ve kabarık kabarık yükselen bol alkışlarla dolu şatafatlı törenlerle açılmış olan alacakaranlık barlara, büyük alışveriş merkezlerine ve oto galerisi, emlak şirketi, gece kulübü ya da banka şubesi gibi çeşitli yerlere de girip çıkmaktadır belki ama bu oradakilerin pek umrunda değildir. Her gün silinip ıslıl ıslıl parlatılan camların kılına bile dokunmadan vitrinden içeriye dalıp da oto galerisinin ortasında duran bir atlıyı, ya da kılıcıyla mızrağını bir köşeye fırlatıp da koynuna doldurduğu mücevherleri çıkarıp banka veznesi önünde saymaya başlayan gözlerini hırs büyümüş bir askeri, aradaki zaman farkı nedeniyle kimse görmediği gibi, o anda kimse de vakit bulup hayal etmemektedir zaten” (Toptaş 2006a: 95-96).

Okurun karşı karşıya kaldığı manzara düş ile gerçeğin yine birbirine karıştığı, gerçeğin sorgulandığı, anlatının hayale dalmakla bir tutulduğu bir manzaradır. Bu manzarada zamanlar üst üste binerek akar gider. Bu zamanların içindeki insanlar da “bir aradaymış gibi yan yana ve iç içe durmalarına rağmen, bozkırın farklı zamanlarında yaşamaktadırlar” (Toptaş 2006a: 93). Anlatıcı kendini kimi zaman bir başka zamanda yaşadığını hisseder. Anlatıda neyin gerçek neyin düş olduğu belirsizdir. Hayal kuran veya geçmişe dalan birinin farklı bir zamanda yaşadığı düşüncesi de bu yüzdendir. Bir başka zamanda yaşamak veya iç içe duran zamanların dışında “zamansızlık” vurgulanır. Mekânı bir bellek olarak düşünürsek ve bu mekânda zamanların üst üste bindiğini de hesaba katarsak ortaya “zamansız”, “zaman sınırlaması olmayan” bir düzlem çıkar. Nitekim anlatıcı da zamanın dışına çıkmak ister.

Milan Kundera günümüz romanının tarihi olayları ele almasının zamanı aşma isteğinden kaynaklandığını söyler:

“Uç paradokslar dönemi romancıyı, zaman sorununu artık Proust’un kişisel bellek sorunuyla sınırlamayıp kolektif zamanının, Avrupa zamanının, tıpkı geçip giden hayatını bir bakışta kucaklayan yaşlı bir adam gibi, dönüp geçmişine bakarak bilançosunu yapan, tarihini kavrayan Avrupa zamanının bilinmezlerine doğru genişletmeye iter. Romanın o zamana kadar hapsedildiği,

bireysel bir hayatın zamansal sınırlarını aşma ve uzamına birçok tarihi dönemi sokma (Aragon ve Fuentes bunu daha önce denediler) arzusu buradan kaynaklanıyor” (Kundera 2002: 28-29).

Kentin hafızası tarihsel olaylar ve edebî eserler dâhilinde romana sokulmuştur. Bu durum da Milan Kundera’nın dediği gibi hayatın zamansal sınırlarını aşma isteğini gerçekleştirmiştir. Romanın anlatıcısı olan kişinin zamanın dışına çıkmak istemesiyle uzam hayalle düşün birbirine karıştığı bir yer olur.

Vaka zamanının ne kadar sürdüğünü veya hangi zaman diliminde geçtiğini bilmek imkânsızdır. Üst üste binmiş zamanlar, hayalle gerçeğin birbirine karışması ve masalsi zamanla romanın işlenmesi klasik anlamda bir vaka zamanının oluşmamasına neden olmuştur. Okur vaka zamanının içine çekilir:

“Anlatı zamanı, anlatılan zamanın önüne geçerek, zamandan kurtulmuş gizil bir anlatı yaratır. Okur, yalnızca sıradan bir okuyucu değil, sürecin gözlemcisi, özün yansıtıldığını durumun hâkimidir. Bir anlamıyla da yazar ve okur birlikte yazan, anlatılan zamanı birlikte gözleyen olmaktadır” (Yıldız 2009).

Vaka zamanındaki belirsizlik masalsi zamana benzemesinden de kaynaklanmaktadır. Anlatıcı, vakayı aktarırken “kaç hafta, kaç yıl, ya da kaç koca yüzyıl dolaştım bilmiyorum” (Toptaş 2006a: 52) der. Bu anlamda romanın zamanı masalın zamanına yaklaşır.

Anlatıcının vakayı anlatma zamanı ile vaka zamanı arasındaki mesafe romanda anlatıcı tarafından “yıllar” olarak söylenmiştir. Anlatıcı vaka zamanından bahsederken “o günlerde” (Toptaş 2006a: 51), “belki bunu yıllar sonra şimdi” (Toptaş 2006a: 63-64), “aradan bunca yıl geçmesine rağmen” (Toptaş 2006a: 60) gibi ifadeler kullanır. Vaka zamanı ile anlatma zamanı arasında mesafe olmasına rağmen okuru içine çeken anlatı anlatma zamanını da şekillendirir:

“Derken, kalabalıktan kopan sırma saçlı bir kız, her nasılsa akıl edip can havliyle meydanın genişliğine atıyor kendini. Alev alev yanan kıpkırmızı bir yüz, harıl harıl soluyan yarı açık bir ağız ve ne yapacağını şaşırılmış korkulu bir telaş halinde, palas pandıras bana doğru koşuyor yani... Hayır, okumakta olduğunuz bu kelimelerin ardındaki yalnızlığın içinde oturan bana doğru değil; o gün orada, meydandaki havuzun yanı başında duran ve başını çevirip ansızın kızın koştuğunu gören bana doğru... Galiba bu durumda ben, artık kızı oradaki ben de fark ettiğime göre, yıllar öncesine gidip kıza o zamanki gözlerimle

baksam ve onun için ‘koşuyor’ yerine ‘koştı’ desem daha iyi olacak” (Toptaş 2006a: 61-62).

Alıntıdan da anlaşılabilceği gibi anlatıcı okuru anlatının içine çekmek istemektedir. Okurlara bizzat yaşadığına inandırmaya çalıştığı olayları aktarırken anlatma zamanı ile vaka zamanı arasındaki keskin ayrımı da yapar. Bir bu olayları yaşayan kişi vardır, bir de anlatan. Her ikisi de aynı kişidir; fakat birisi sadece anlatmakla yükümlüdür. Roman, okuru bir taraftan anlatının içine çekerken bir taraftan da anlatılanların birer kurgu olduğunu da anımsatır.

Zaman, okurun karşısına roman boyunca çeşitli cisimler olarak çıkar. Romanda zamanla ilgili bir şey söylenecekse zaman hemen ete kemiğe bürünerek okurun karşısına çıkar. Örneğin 5. bölümde zaman karşımıza çeşitli şekillerde çıkar. İlk olarak zaman kuştur: “Sonra, kim bilir artık ben kapağını bile görmediğim kaç bin kitabın içinde aynı anda, hangi duygularla gezinirken, zaman birdenbire kuşlara dönüştü” (Toptaş 2006a: 67). Anlatıcı zamanın kuş olduğunu söyler ve resimlerine ansiklopedilerde rastladığını söylediği bu kuşları anlatmaya başlar. Sonrasında zaman kuş olmaktan çıkıp başka başka şeylere dönüşür:

“Sonra seyretmenin ölçüye vurulamayan bir hızı varmış da bu hız başımı fena halde döndürmüş gibi, gözlerimi ayaklarıma indirdim nedense ve işte o zaman, zamanın yavaş yavaş toprağa dönüştüğünü gördüm. Hemen ardından, toprak kılığına girip baktığım her yöne yayılıveren bu zamanın üzerinde, dağlara da dönüştü zaman. Dahası, dağlar daha varıp koyu yeşil uğultuları, doruklarındaki karları ve aşılmazlıklarıyla birlikte ufka oturmadan, boynu bükük nehirlerle, dar soluklu göllere, uzak uzak kasabalara, köylere, şehirlere ve bunları birbirlerine bağlayan, yüzleri karmaşık nal izleriyle dolu, henüz egzoz dumanı görmemiş incecik yollara da dönüştü. Sonra, bunların arasında gezinen çeşitli kokulara, renklere ve seslere de. Sazlıklara da sonra, sürekli bir şeyler fısıldayan çalılıklara, onları sessiz sedasız dinleyen kayalıklara, bulutlara, bulutların yere düşen gölgelerine ve hafif hafif esen rüzgârlara da... 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...” (Toptaş 2006a: 68-69).

Zaman kuşlara benzetildikten sonra sırasıyla: toprağa, dağlara, nehirlerle, göllere, kasabalara, köylere, şehirlere, yollara, kokulara, renklere, seslere, çalılıklara, kayalıklara, bulutlara, bulutların gölgelerine, rüzgârlara benzetilmiştir. Yerden göğe kadar yapılan tüm bu benzetmelerden sonra “zaman zaman üstünde oldu böylece” denmiştir. Anlatı boyunca

üst üste binen zamanlar bu şekilde somutlaştırılır. Burada zamanların iç içe girmişliği vurgulanmıştır.

Zamanın çeşitli cisimlere benzetilmesi bu kadarla kalmaz. Zaman yağmura ve kara da benzetilir. Sonrasında zaman ormana benzetilir. Burada bahsedilen orman daha önce üzerinde durduğumuz anlatı ormanıdır ve bize bellek zamanı çağrıştırır.

Romanda mekân ve zaman arasında sürekli bir koşutluk kurulmuştur. Mekân zamanın hapsedildiği bir bellek olduğu düşünüldüğü için zaman ve mekân her durumda birlikte anılmıştır. Örneğin; anlatıcı, MOTEL-ROM'dan çıktığında bir sisin “şehrin ve zamanın yüzüne” (Toptaş 2006a: 49) çöktüğünü söyler. Sis sadece şehre değil aynı zamanda zamana da çökmüştür. Yine aynı şekilde anlatıcı: “şehrin ve zamanın o noktasında avare avare gezip dolaşırken” (Toptaş 2006a: 52) herkesin yüzünde Alaaddin'den bir parça görmeye başladığını söyler. Şehirde dolaştığı sırada “şehrin ve zamanın ağırlığını” (Toptaş 2006a: 56) üzerinden atarak bambaşka bir zamanda yürümeye başlar. Şehir aslında aynı şehirdir; fakat zaman farklı bir zamandır. Zamanın farklı olması elbette ki şehrin görüntüsünü de başkalaştırır. Bu yüzden anlatıcı şehrin ve zamanın ağırlığından kurtulduğunu söyler.

2.2.3. Uykuların Doğusu

Hasan Ali Toptaş'ın *Uykuların Doğusu* romanı alışılmış romanın sınırlarını zorlar ve yer yer masalsı bir anlatıya yakınlaşır. Önceki romanlarında da görüldüğü gibi Hasan Ali Toptaş zaman ve uzam belirsizliği içinde kişilerin kendi kendilerini sorguladığı bir dünyanın kapılarını okuyucuya açar. Hasan Ali Toptaş'ın diğer iki romanında (*Gölgesizler* ve *Bin Hüzünlü Haz*) olduğu gibi bu romanında da ana erek metnin kendisidir. Roman unsurları açısından incelemeye çalışıldığında romanın yazma serüvenine okuyucuyu davet ettiği için araştırmacıyı yer yer zorladığı gibi metnin içinde okuyucuya metni okumaya yönelik verdiği ipuçları ve anlatıcının veya romandaki bir kişinin ağzından ilettiği roman sanatı üzerine düşünceleriyle metnin incelenmesine yardımcı olmaktadır.

Roman, *Uykuların Doğusu* adını romanda ifadesini bulan “insan hemen uyanamıyor da, bir şeyleri gördükçe, o gördüğü şeyler kadar parça parça uyanıyor” (Toptaş 2006b: 83) düşüncesinden alır. Gerçekten de roman sanki yavaş yavaş uyanan bir insanın parça parça gördüğü nesneler, kişiler ve olaylar üzerine kurulmuştur. Anlatıcının dayısının

hikâyesini anlatacağını söyleyip başka başka hikâyeleri anlatarak bu hikâyeye ulaşmasının nedeni de budur. Böylece bir nevi ana hikâyenin alt metni oluşturulmuştur. Bu konuda Hasan Ali Toptaş bir söyleşide şunları dile getirir:

“Sonuçta, ‘uykulu hâl’ bu romanın temelinde var olan bir şey. Bazı cümlelerin farklı sayfalarda tekrarlanması, bazı nesnelerin ve kişilerin hem kendi çevrelerinde hem de başka şeylerin çevresinde adeta dünyayı ve yıldızları taklit edercesine dönüp durması, ya da gerçeğin sürekli dönüşüme uğrayıp yer değiştirmesi ve geniş bir kavis çizerek okurun karşısına yeniden çıkması bu yüzden” (Dönmez 2005: 18).

Roman adını sürekli bir masalsı uyku hâlinin romanda hâkim olmasından alır. “Doğu” sözcüğü yönü imlediği kadar “doğmak” sözcüğünü de imler bu romanda. Bir taraftan uykulu hâl, bir taraftan da uyanmak romana hâkimdir. Örneğin Evliya Çelebi’nin Seyahatname’sinde anlatılan Horoz Dede romanda bir anda belirip “uyanın ey gafiller” der. “Doğu” sözcüğü bunun yanında elbette yönü de imler. Romanın yönü doğuya doğrudur. Bunu hem güneşin doğuşu olarak alabiliriz hem de romanı gerek masalsı diliyle gerekse göndermeleriyle (Leyla ile Mecnun, Mantıkut-Tayr, Evliya Çelebi Seyahatnamesi’ne yapılan göndermelerle) Doğu’ya ait bir parça olarak düşünebiliriz.

Uykuların Doğusu adlı romanın en ilgi çekici özelliği döngüsel bir yapıda olmasıdır. Kitabın ilk cümlesi ve son cümlesi birer eksilteli cümledir. Bu ikisi bir araya geldiğinde bir cümle oluştururlar. Bu durum romanın zamanını ve yapısını döngüsel/dairesel bir hâle sokarken aynı zamanda romanda geçen “Evet, birdenbire susmuş ve tıpkı hikâyelerin son cümlesinden sonra başlayan o büyük sessizliklere benzemiş” (Toptaş 2006b: 134) cümlesinden yola çıkarak romanın son cümlesini oluşturulmayarak bitmişliğin, tamamlanmışlığın yarattığı sessizlik yerine devamlılık ve döngüsellüğün uğultusu sürüp gitmektedir. Sonlanmayan roman ve sonlanmayan zaman, romanın son cümlesiyle başlayan sessizliği bozar. Böylece son cümlelerin anlatıya son noktayı koyması söz konusu değildir. Hasan Ali Toptaş bir söyleşisinde *Uykuların Doğusu* için “Son romanımı yazarken, bir ara, ömrümün sonuna dek aynı romanı dönüp dönüp yazmayı bile düşündüm” (Toptaş 2005: 16) demiştir. Romanın ilk cümlesi ile son cümlesini birbirine bağlayarak yazar bir nevi romanı bitirmemiş ve bir son sessizliğinden kurtarmıştır. Böylece romanın zamanı sonsuzmuş gibi görünür. Nitekim romanın anlatıcısına ve de romandaki

bir karaktere (dayıya) göre de: “Bir hikâye sonsuzmuş gibi görüldüğünde, kendine ulaşmış demektir çünkü” (Toptaş 2006b: 131).

Romanın anlatıcısı olan Hasanım Ali bu çemberin içinde hikâyenin başında mı sonunda mı olduğunu bilemez. Romanda yer alan Haydar isimli karakter anlatıcıya sürekli “Hikâyenin neresindesin?” diye sorar (Toptaş 2006b: 177). Fakat anlatıcı romanın ilk sayfasından itibaren anlatacağı hikâyenin nereden başlayacağını bilmediğini söyler. Anlatıcı ile Haydar arasında şu diyalog geçer:

“Sonra, meraklı bir sesle, hadi söyle bakalım, hikâyenin neresindesin, dedi Haydar.

Ben de ellerimi iki yana açarak, bilmiyorum, dedim ona.

Ne yani, dedi, sen şimdi yazdığın hikâyenin neresinde olduğunu bilmiyor musun?

Evet, dedim bilmiyorum. Açıkçası kimi zaman ortasında, kimi zaman sonunda kimi zaman da hâlâ başındaymışım gibi hissediyorum kendimi” (Toptaş 2006b: 130).

Anlatıcının bahsettiği durum anlatının döngüsel olmasından ve bir başının ve de sonunun olmamasından kaynaklıdır.

Okuyucu olarak anlatıcının roman yazma serüveni içinde yer aldığını romanın sonunda öğreniriz. Bu yüzden anlatıcı hikâyenin neresinde olduğunu bilmemektedir. Fakat romanın sonunda “Sonra, dayımın hikâyesini yazabilmek için kalktım” (Toptaş 2006b: 229) diyen anlatıcı romanda dayısının hikâyesini anlatacağını söyler. Böylece anlattığı hikâyenin dayısının hikâyesi olduğunu öğreniriz. Başka başka hikâyelere dalsa da dayının hikâyesine göndermelerde bulunmayı ihmal etmez. Örneğin anlatıcının hikâyeleri anlatmayı yarıda kesip penceresinden dışarı baktığı bir anda düşündükleri daha anlatılmamış olan dayının hikâyesine ilişkindir:

“Sonra, bana dayımı ve hastane koridorlarını hatırlatan bu can sıkıcı kokulardan bir an önce uzaklaşmak için, hızla eczanenin bitişiğindeki manav dükkânına çevirdim gözlerimi” (Toptaş 2006b: 50).

Kısacası anlatıcı yaratma serüveni içinde hikâyenin neresinde olduğunu bilmesine de bu döngü içinde anlatmak istediği hikâyenin ne olduğunu bilmektedir: “Hatta, doğrusunu söylemek gerekirse, asıl hikâyeyi çoktan bırakmışım da, bana asıl hikâye suretinde görünen başka bir şeyi yazıyormuşum hissine kapılıyorum kimi zaman” (Toptaş 2006b:

130). Ayrıca romanda anlatıcı tarafından önce birbiriyle ilişkisi sonradan kurulan hikâyeler anlatılır, daha sonra bu hikâyelerdeki kişilerin anlatıcıyla olan ilişkisini öğreniriz ki anlatıcı ile bu kişiler arasında akrabalık vardır. Örneğin anlatıcı selde otobüste mahsur kalanlardan bahsederken şöyle der:

“Ne var ki, içlerinden biri hiç yerinden kımıldamamış o sırada.
Biliyor musun, işte o benim Cebrail dedemmiş” (Toptaş 2006b: 105).

İlk önce kişiler beliriyor romanda, sonra bu kişilerin kimlikleri açıklanıyor. Hikâyelerde de durum böyledir. İlk önce birbiriyle alakasız gibi görünen farklı hikâyeler anlatılıyor, sonra bu hikâyeler arasında ilişki kuruluyor. Bu durum da romanın kurgusundaki döngüsellğe bir akış kazandırmaktadır. Döngüsellğin temelinde de dayının hikâyesi yatmaktadır. Dayı git gide bir top şeklini alır hikâyede. Romandaki döngüsellikle ilgili Ebru Kavas şunları söylemektedir:

“Romanın, dönüşüm ve belirsizlikle donanmış kurgusunu geometrik düzlemde taşıyacak olursak, tüm metin öğelerinin –dayının yuvarlanmasında olduğu gibi- sürekli dönüp duran bir çember/elips şeklindeki bir geometrik figür yarattığını görürüz. Dayının eksilmesiyle yuvarlanması gibi öykülerin çemberimsi yapısı da biçimsel benzerliği ortaya koymaktadır. Dönüp duran bu çemberimsi yapı, metin öğelerinin sürekli birbirini tetiklediği, birbirine dönüştüğü, büyüdü olduğu kadar kaotik bir ortam içerisinde de sunulur okuyucuya. Bu durum biçimsel yapıya da yansır. UD⁵ yarım bir cümle ile başlar, eksilteli bir cümle ile sona erer. Sonuncu cümle ile ilk cümle bir araya getirildiğinde, çemberin ucu birleşmekte ve anlamlı bir bütün oluşturacak biçimde metnin sürekliliği devam etmektedir” (Kavas 2009: 1397).

Döngüsel yapı romanın zamanını bulmayı zorlaştırmaktadır. Romanda hikâyenin başının ve sonunun bulunmaması vaka zamanı ve yazma zamanı kavramlarını tamamen yok etmektedir. Fakat romanın zamanını bu döngüsel yapıyı kırıp akıp giden bir düzlem olarak kabul edersek (Radyoevindeki adamın hikâyesini romanın başı, dayının hikâyesini romanın sonu olarak kabul edersek) karşımıza iki ayrı zaman akışı çıkar: Bunlardan biri anlatıcının hikâyeyi yazarken yaşadığı, içinde bulunduğu *gerçek zamandır*, diğeri ise hikâyelerin geçtiği masalsı zamandır.

Romanda anlatılan dört hikâye vardır:

1. Radyoevindeki adamın hikâyesi ve baba yadigarının sahibi olan adamın hikâyesi

⁵ Uykuların Doğusu

2. Cebrail Dede ve badem bıyıklı adamın hikâyesi
3. Babanın hikâyesi
4. Dayı ve Hasanım Ali'nin hikâyesi

Radyoevindeki adamın hikâyesi büyük şehirden romanda bütün hikâyelerin geçtiği yer olan kente tayin olmasıyla başlar. Tayinle görev başına geldiği radyoevinde bu adama kimse iş vermemektedir. Bu durum radyoevindeki adamda birtakım ruhsal ve bedensel değişimlere neden olur. Radyoevindeki adamın sesi giderek köpekleşir, hatta bu adamın “bir gün ceketinin yırtmacından fırlayıp birdenbire kuyruğu da” (Toptaş 2006b: 18) görünür. Bir süre sonra işsizlikten, yapacak bir şey bulamamaktan dolayı şehri gezmeye başlar. Bu gezintiler sırasında baba yadigârının sahibiyle tanışır. Bu adam ona haziran sopasının hikâyesini anlatır. Bu sopayı şehre geri dönerken radyoevindeki adam bulur; fakat sopa karşımıza dönüşüme uğrayarak mızıka şeklinde çıkar. Bu mızıka roman boyunca anlatıcının masasının üzerinde duran mızıkadır.

Radyoevindeki adama verdikleri ilk görev yağmurun başladığı ilk gün anons yapmaktır. Bu noktadan sonra sel anlatılmaya başlanır ve gözler Cebrail Dede'ye döner. Cebrail Dede köyden kente gelirken yağmura yakalanır ve kentin girişinde bir otobüste mahsur kalır. Radyoevindeki adamla ilk karşılaşmaları bu esnada olur. Salla sürüklenen radyoevindeki adam otobüste mahsur kalan Cebrail Dede'yi de yanına alarak bir süre sürüklenmeye devam eder. Cebrail Dede'nin çocukları kurtarmak için suya atlamasıyla kesişen iki hikâye Cebrail Dede eksenli akmaya başlar. Cebrail Dede'yi sudan kurtaran badem bıyıklı adamdır. Bu adam ayrıca ona iş de verir. Badem bıyıklı adam öldükten sonra Cebrail Dede'ye miras kalan şekerçi dükkânına Cebrail Dede bir süre gelip gider. Fakat daha sonra hiç görmediği bir kuşu aramak hevesiyle hayatı alt üst olur. Ayakları tutmaz olduğunda oğlundan evin dışına çıkıp kuşu aramasını istemektedir. Babanın hikâyesi bu noktada başlamaktadır. Baba evin etrafında bu hayali kuşu aramaktan utanmaktadır. Bu yüzden eve geç gelmeye başlar. Bu süre zarfında şehirde gezerken bir kahve keşfeder. Bu kahve dayının kahvesidir ve dayı radyoevindeki adamın oğludur. Babanın kahvenin sahibi adamın kız kardeşiyle evlenmesiyle dayının hikâyesi anlatılmaya başlanır. Dayı şen şakrak biridir. Ayrıca çok okur. Bu yönleriyle anlatıcının özendiği biridir. Dayının asıl anlatılmak istenen hikâyesi günün birinde hiç kafasını kaldırmadan serçe parmağına bakmasıyla başlar. Bunu neden yaptığını soran Hasanım Ali'ye dayı şu cevabı verir:

“Hatırladığım kadarıyla, ilkin, neden başka yere değil de ısrarla serçe parmağına bakıyorsun, dedim sözgelimi ve o da bana, yalan dünya dediğimiz şu dünyanın nerede birikeceği belli olmuyor ki Hasanım Ali, dedi. Sonra ben onun şaka yaptığını düşünerek, şimdi dünya senin serçeparmağında mı birikti, diye sordum. O da o anda serçeparmağına doğru biraz daha eğilerek, gene ben oradaymışım gibi, zaten dünya büyük bir şey değildir Hasanım Ali, kimi zaman sevdiğimiz insanın yüzü, kimi zaman hayal edilen bir dokunuşun büyüğü, kimi zaman kapıldığımız bir hevesin genişliği kadardır, dedi. Hatta, kendinden emin bir sesle, tatlı tatlı birkaç örnek daha verdi bu konuda. Ben hemen atıldım tabî ve ona, peki, bu saydıklarının dışında kalan dünya ne olacak, diye sordum. O da, geride kalan dünya saydıklarımın içindedir zaten Hasanım Ali, onları onların içinden görür, onların içinden tadarsın, dedi” (Toptaş 2006b: 220).

Dayının durmadan baktığı bu parmak bir süre sonra kararmaya başlar. Bir gün sonra da bu parmak kesilir. Bu sefer dayı parmağın boşluğuna bakmaya başlar ve eli kesilir. Ardından da diğer uzuvları... Son bölümde artık dayı top şeklini almıştır ve çocuklar tarafından top gibi yuvarlandığını gören Hasanım Ali dayısının hikâyesini anlatmak için evine gider. Roman hikâyeyi anlatmaya başlamasıyla başlar.

Anlatılmak istenen şey dayının hikâyesidir; fakat anlatılan ilk hikâye radyoevindeki adama aittir. Dayının hikâyesini anlamak için önce nasıl bir soydan geldiği öğrenilmelidir. Radyoevindeki adam dayının babasıdır. Nitekim dayının hikâyesi anlatılmaya başlandığında dayının sürekli serçe parmağına bakmasının anlatıcının babası tarafından şaka olarak algılarken anneyi derin bir endişe alır ve anlatıcı şöyle der:

“Annem sesini biraz daha yükselterek, duymadın mı, sürekli serçeparmağına bakıyormuş, dedi yeniden.

Babam da, hatırlıyorum, şakadır şaka, diye karşılık verdi ona.

Ruhu dayımın ruhuyla aynı karanlıktan çıkıp geldiği için midir nedir, annem o gün babamın bu düşüncesine katılmadı tabî; ne yapacağını bilemeden, Allah Allah, Allah Allah diyerek endişeli bir yüzle salonun ortasında döndü durdu” (Toptaş 2006b: 218).

Annesinin ruhunun dayısıyla aynı karanlıktan gelmesi anlatılan ilk hikâye olan radyoevindeki adama yapılan bir göndermedir.

Bu dört hikâyeyi anlatan Hasanım Ali aynı zamanda dayının hikâyesi içerisinde de yer almaktadır. Hasanım Ali hem anlatıcı konumunda hem de hikâyenin kişisi konumundadır. Anlatıcının (yani Hasanım Ali’nin) anlatma zamanı kronolojik bir şekilde ilerleyen gerçek/fiziksel zamandır. Yaratma sürecindeki anlatıcının bulunduğu romanda

anlatıcının hikâyeleri kesip arada yaşadığı/bulunduğu ana dönmektedir. Zaman bu yapıda kronolojik bir düzlemde ilerler.

Vaka zamanı olarak düşünebileceğimiz dört hikâyenin zamanı ise masalsı bir zamandır. Geriye dönüşler, ileriye sıçramalar ve zamanda kırılmalarla örülmüştür. Romanda bu dört hikâyeyle ilgili olarak kesin bir tarih verilmemiştir. Fakat anlatıcının dedeleri, babası ve dayısının hikâyesini anlattığını göz önünde tutarsak aşağı yukarı 50 yıllık bir zaman zarfında olayların yaşandığını söyleyebiliriz.

Dört hikâye “bulanık bir zamanın derinliklerinden” çıkmıştır. Bu bulanıklık ve muğlaklık hikâyeleri masala yaklaştırır. Gerçekten de hikâyelerde masalın özelliği olan *üç bilinmezlik* (yer-kışı-zaman bilinmezliği) söz konusudur. Hikâyelerin geçtikleri yer belli değildir, zaman muğlaktır, kişilerin (Hasanım Ali dışında) adı sanı belli değildir. Örneğin anlatıcının asıl hikâye dediği dayının hikâyesine geçildiği 19. bölüm şöyle başlar:

“Aylardan haziran mıydı, temmuz muydu, yoksa ağustos çoktan geride kalmıştı da eylül müydü hiç bilemiyorum. Benim bildiğim ve sana burada söyleyebileceğim şu ki, günlerden pazardı ve ortalıkta tıpkı bazı romanlarda olduğu gibi sarı sarı yapraklar uçuşuyordu. Bakıp oyalanalım ya da zamanı şaşıralım diye, haziransa haziranın, temmuzsa temmuzun, eylülse eylülün içine bilinmeyen bir güç savurmuştu sanki bu yaprakları” (Toptaş 2006b: 217).

Görüldüğü üzere zaman anlatıcı tarafından muğlaklaştırılmıştır. Üç ayın adı sıralanarak masallardaki belirsizliğe benzer bir atmosfer yaratılmıştır. Hikâyenin hangi ayda başladığı bilinmediği gibi bu bilinmezliğin sırrı da “bilinmeyen bir güç”tedir. Bu konuda Kavas şunları söylemektedir:

“Romanda zaman açısından da bir özgürlük sağlanmış, mekanik, kronolojik, ölçülebilir zaman anlayışının yerini; sınırları belirsiz, muğlaklıklarla dolu, yaratıcı edimin hâkim olduğu ve okuru anlam üretmeye sevk eden çok katmanlı bir zaman anlayışı almıştır” (Kavas 2009: 1403).

Dört hikâyenin zamanıyla ilgili olarak yaklaşık 50 yıllık bir zaman diliminin söz konusu olduğunu söylemiştik. Bununla birlikte anlatının çeşitli anlatılara doğru kaymasıyla yer yer paralel zamanlar ortaya çıkmaktadır. Örneğin romanın başlarında Haydar “yuvasından fırlayıveren telaşlı bir kâhin edasıyla, kaçın yağmur yağacak, kaçın yağmur yağacak diye” (Toptaş 2006b: 8) bağırır. Anlatıcı da “İşte o zaman, ben de, bir an için bu şehri harabeye çeviren yıllar önceki yağmuru düşündüm” (Toptaş 2006b: 9) der ve radyoevindeki adamın hikâyesini anlatmaya başlar. Hikâye yağmura gelince de “ansızın

yüz on iki yıl önce yine böyle temmuz ortalarında yaşanan benzer bir olaydan” söz edilen Afat-ı Temmuz kitabından bahsetmeye başlar. Yüz on iki yıl önce temmuz ayında yaşanan bu olayla radyoevindeki adamın hikâyesindeki zaman paralel bir şekilde ilerler. Kimi zaman bu iki felaket tek bir felaket gibi anlatılmıştır. Hatta kişiler de “farklı zamanlara yağan bu iki yağmur arasına sıkışıp kalmış gibi” (Toptaş 2006b: 102)’dir.

Romanda zamanın en açık olduğu bölüm 9. bölümdür. Burada kentteki yağmur anlatılırken bu olayların temmuz ortasında yaşandığını ve üç gün sürdüğünü öğreniriz. Yine 14. bölümden şekerci dükkânının sahibi badem bıyıklı adamın dükkânını anlatıcının selde dedesiyle (Cebrail Dede ile) karşılaştıklarında 40 yıldır işlettiğini öğreniriz. Sel esnasında tanışan anlatıcının iki dedesinin tekrar karşılaşmalarının ise “on yedi yıl” sonra olduğunu da 17. bölümden öğreniriz. Bunların dışında romanda zamanla ilgili olarak kesin olarak söylenebilecek bir şey yoktur. Zaman oldukça muğlaktır ve masalsı bir zaman romana hâkimdir. Masalsı bir zamandan öte romanın zamanının masallardaki zaman gibi kurgulandığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Örneğin romandan yapacağımız şu alıntı bize doğrudan masalı anımsatır:

“Günler gene günleri kovalamış böylece, haftalar haftaları, aylar ayları kovalamış.

Hatta, bu günler, haftalar ve aylar şehrin öteki köşelerini terk edip birbirlerini kovalamaya gelmişler de çeşitli şekillere bürünerek, sadece radyoevinin çevresinde gezinmeye başlamışlardır” (Toptaş 2006b: 12).

Roman boyunca bu tür ifadelerle sık rastlanır. Kimi zaman “günler günleri kovalamış ve bir zaman gelmiş” denir, kimi zaman “gün gelmiş” denir.

Romanda zamanla ilgili olarak anlatıcı şunları söyler:

“İnsan denen yaratığın akıl almaz labirentler, ürkütücü dehlizler, zifiri karanlık kuyular ve birbirine açılan meçhul genişliklerle dolu ruhunda, hayatını masala dönüştürebilmek gibi tuhaf bir eğilimi varmış çünkü” (Toptaş 2006b: 171).

Masalsı bir ruhu olan insanların hayatlarını masallaştırmak istemesi gibi anlatıcı anlatısının masala yaklaşmasını istemektedir.

“Romanda masal söyleminin izleklerine de rastlanmaktadır. *Efendime söyleyeyim...*, *derken...*, *sonra tutmuş...*, *sonra işte...*, *bir de...* gibi söz kalıpları masalsı havayı anıştırmak için sıklıkla kullanılmaktadır” (Kavas 2009: 1399).

Romanda sıkça tekrarlanan yapılardan biri “sonra, kimi zaman, zaman zaman, bir zaman” gibi zaman zarflarıdır. Bu zarflar anlatının zamanını muğlaklaştırmak ve anlatıyı masalsı bir zamana dayamak içindir. Romanın hemen her cümlesinde bu zarflardan biriyle karşılaşmaktadır.

Paragraflar sıklıkla “sonra” zarfıyla başlamıştır. Bu durum zamanın masallarda olduğu gibi akıp gitmesini sağlamıştır. Kimi yerde “sonra” sözcüğü anlatıcının tutkusu hâline gelir ve bu sözcüğü kullanmadan paragraflarına başlayamaz olur. Örneğin 124. sayfada bulunan 9 paragraftan 7’si “sonra” ile başlamaktadır ve art arda 6 paragraf “sonra” ile başlamaktadır. Yine benzer bir şekilde 170. sayfada 5 paragraf “kimi zaman” zarfıyla başlamıştır:

“Kimi zaman, sisli puslu dağlara benzeyen duruşuyla diyormuş bunu tabîi bunu.

Kimi zaman, durmayıp insanların yanından yöresinden şöyle rüzgâr gibi hızlıca geçip gidişyle diyormuş.

Kimi zaman, boynunu büküp melûl melûl bakışıyla.

Kimi zaman, bakmayışıyla.

Kimi zaman da nedense nefes bile alamıyor, yüzünü yavaşça yere eğiyor ve ağır bir suç işlemişçesine, ayaklarının ucuna bakarak sadece düşünüyormuş” (Toptaş 2006b: 170).

Romanın zamanının masalsı olması ve dilinin meddah diline benzemesinden kaynaklı olarak anlatı boyunca zamanda ileri sıçramalar, geri dönüşler ve kırılmalar gözlenmektedir. Bütün bunlar anlatının zamanının kronolojik düzlemde ilerlememesini sağlar. Bu sayede okuyucunun karşısına iç içe girmiş hikâyeler çıkar.

Zamanda geri dönüşler yapılırken nedensellik bağı gözetilmiştir. Örneğin kentte yıllar önce yaşanan sel felaketi Haydar’ın “kaçın yağmur yağacak” diye bağırmasıyla anlatılmaya başlanır. Fakat burada dikkat edilmesi gereken nokta şudur: Haydar, yağmur yağacak, demesi ile anlatıcının yağmuru anlatmaya başlaması arasında doğrudan bir ilişki kurmamak, Haydar’ın sözlerinin anlatıcıya ilham kaynağı olduğunu düşünmemek gerekir. Çünkü Haydar bu sözü anlatıcıya ne yaptığını sorduğunda anlatıcının hikâye yazdığını söylemesi üzerine söyler. Haydar burada yağmurun hikâyesinin anlatılacağına bir habercisidir.

Zamanda ileriye sıçramaya örnek olarak ise dayının hikâyesini hatırlamamız gerekir. Bu hikâye romanın son bölümü olan 19. bölümde anlatılmıştır. Daha öncesinden

dayı ile ilgili romanda yer yer bilgi verilmiştir; fakat asıl anlatılmak istenen hikâye bu bölümde başlar. 3. bölümde ise 19. bölümle yaşanan sahne anlatılmıştır:

“Bakarken, hiç istemediğim halde çatılardan yükselen güvercin gurultularıyla çınar yapraklarının arasından dayımın tek katlı evini de gördüm hatta; bahçeyi, bahçede gezinen ot hıştırlarını, ot hıştırlarının içindeki çocukları ve çocuklarla birlikte sağa sola savrulan toz bulutlarını da gördüm. Bütün bunların yanı sıra, bir şekilde, dayımın attığı kahkahaları da gördüm sonra” (Toptaş 2006b: 35).

Anlatılan bu sahne romanın son sayfalarında yer alan sahnedir. Bu sahne aslında romana biçimini veren yuvarlanma sahnesidir. Dayının kolları ve bacakları kesildikten sonra çocukların onu top gibi oynamaları, dayının yuvarlanması romanın son bölümünde anlatılsa da roman boyunca anlatıcının zihnindedir.

“Oyunun büyüüne kapıldıkları için onlar bizi görmediler tabî, o küçücük ayaklarıyla, yerde duran bir karartıyı tekmelemeye devam ettiler. Seslerini dünyadaki herkese duyurmak istercesine, var güçleriyle bağıyorlardı bunu yaparken. Kimi zaman da insanı ürküten incecik çılgınlık eşliğinde eğilip elleriyle yuvarlıyorlardı bu karartıyı, kendi aralarında paslaşıyor, paslaşıırken de başlarını geriye doğru atarak inanılmaz bir keyifle gülüşüyorlardı. Derken, tozun toprağın içinde yuvarlanıp duran karartı da gülmeye başladı çocuklarla birlikte. Hatta bahçenin tamamını kaplayacak büyüklükte, koca koca kahkahalar atmaya başladı. İşte o zaman ben onun dayım olduğunu anladım ve yerimden fırladığım gibi çocukların üstüne doğru yürüdüm” (Toptaş 2006b: 227-228).

Hikâyelerdeki zamanın kronolojik bir şekilde akmasını engelleyen ve romandaki zaman akışını sekteye uğratan bir diğer unsur da zamanda kırılmalardır. Örneğin badem bıyıklı adam kendi hikâyesini anlatmaya başladığı ve anlatıcının yerini aldığı 14. bölümde zamanda kırılmalar yaşanır. Badem bıyıklı adam hayat hikâyesinin anlatırken paragraftan paragrafa geçişte asıl anlatıcımız araya girer ve birer cümlelik paragraflarla badem bıyıklı adamın anlattığı hikâyenin zamanının çok daha sonralarını anlatır. Bu paragraflar sırasıyla badem bıyıklı adamın anlattığı hikâyenin sonuna eklerseniz anlatılan hikâyenin zamanı kronolojik bir hâle gelir. Zaten badem bıyıklı adamın anlattığı hikâye de anlatıcının araya soktuğu cümlelerdeki zaman da kronolojik ilerler. Fakat bu iki zaman birbirine sokularak zamanda kırılmalar oluşturulmuştur. Sözelimi badem bıyıklı adam Cebail dedeye hikâyesini anlatmaya başlar. Horoz Dede hikâyesini anlatırken de anlatıcı bir anda araya girer ve “Badem bıyıklı adam bir gün dedeme, bu böyle olmaz, git artık köyden çocuğunu getir demiş ve dedem de bir koşu gidip babaannemle babamı şehre getirmiş”(Toptaş

2006b: 155) der. Ardından badem bıyıklı adam Horoz Dede hikâyesini anlatmaya devam eder. Bir sonraki paragrafta anlatıcı anlatıyı yine ele geçirir ve “Badem bıyıklı adam dükkâna pek gelmez olmuş” (Toptaş 2006b: 156) der. Kısacası bir paragrafta anlatıcı badem bıyıklı adamken bir diğerinde Hasanım Ali’dir. Badem bıyıklı adam hikâyesinin anlatırken Hasanım Ali de dedesiyle tanıştıktan sonra bu iki adamın başına gelenleri anlatır. Hasanım Ali’nin araya girerek anlattıkları şunlardır:

“Badem bıyıklı adam hastalanmış” (Toptaş 2006b: 157).

“Badem bıyıklı adam ölmüş” (Toptaş 2006b: 158).

“Badem bıyıklı adamın mirası dedeme kalmış” (Toptaş 2006b: 159).

“Mirasın kendisine kaldığını görünce dedem çok şaşırılmış” (Toptaş 2006b: 159).

Bu noktadan sonra badem bıyıklı adam babasından kalan köşkten ayrılıp başka bir eve taşınmalarını anlatır. Bu paragraftan sonra da Hasanım Ali: “Dedem, babaannemle babamı da alarak bu eve taşınmış” (Toptaş 2006b: 160) der. Görüldüğü gibi bu kısımda iki durum arasında mantıksal bir bağ kurulur. Devamında ise bu mantıksal bağ yine kopar ve iki anlatıcı kendi hikâyelerini anlatmaya bölümün sonuna kadar devam eder. Daha sonraki bölümlerde ise anlatıcı yine Hasanım Ali’dir.

Anlatıcı olan Hasanım Ali anlatmak istediği hikâyeye gelene kadar zaman yavaş akmaktadır. Geri dönüşler, ileri sıçramalar veya zamanda yaşanan kırılmalar zamanı daha da yavaşlatır. Fakat son bölümde asıl anlatılmak istenen hikâyeye ulaşıldığında zaman hızla akar ve anlatıcı bu durumu okuyucuya açıklamak için: “Bütün bunlar sana anlattığım hızda oldu üstelik” (Toptaş 2006b: 224) der. Kısacası dayısının hikâyesini hızlı anlatmasının nedeni olay yaşanırken zamanın hızlı aktığını göstermektir.

Romanda zamanla ilgili söylenmesi gereken bir başka husus da zamanın romanda somutlaştırılmasıdır. Kimi yerde zaman mekânlaştırılmıştır. Hikâye kahramanları zaman zaman “zamanın koridorlarından” (Toptaş 2006b: 100) geçer. Badem bıyıklı adam ve Cebrail Dede’nin tanışmaları anlatılırken de anlatıcı bazen araya girerek zamanı mekânlaştırır:

“Dükkânın içinden geçen günlerin içinden geçmişler” (Toptaş 2006b: 150).

“Dükkânın içinden geçen haftaların içinden geçmişler” (Toptaş 2006b: 152).

“Dükkânın içinden geçen ayların içinden geçmişler” (Toptaş 2006b: 153).

Zamanın mekânlaştırılması dışında zaman sürekli dokunulabilir, görülebilir bir kavram olarak ele alınır. Romanın bir yerinde zaman bir gövde olarak karşımıza çıkar:

“Sonra, omzuma hafifçe dokunarak, gövde dediğimiz şu gövde aynı zamanda zamandır, bunu asla unutma, derdi. Ben de onu taklit eder gibi, aynı zamanda mekândır, derdim o sırada” (Toptaş 2006b: 209-210).

Gövdenin aynı zamanda zamanla eş tutulması örneği sayfa 13'te yer alan bir paragrafla adeta örneklendirilir:

“Herkesin içini ferahlatan güneşli bir günün, kimi zaman burnundan kıl aldırmayan ceberut bir bölüm şefi kılığında gelip elindeki çantayla birlikte koridorun sonuna doğru yürüdüğü, oradaki odalardan birine girdiği, kapıyı çat diye kapatıp anlaşılmaz bir öfkeyle masaya oturduğu ve bir daha hiç dışarı çıkmadığı olmuş bu yüzden” (Toptaş 2006b: 12).

Zaman kimi yerde gövde, kimi yerde mekân, kimi yerde çınar (Toptaş 2006b: 12), kimi yerde ı ışık (Toptaş 2006b: 181)'tır. Romanın ilk sayfalarında radyoevindeki adamın hikâyesi anlatılırken zamanlar “çeşitli şekillere bürünerek, sadece radyoevinin çevresinde gezinmeye başlamışlardır” (Toptaş 2006b: 12). Zamanın bu bölümde art arda birçok şeye büründüğüne tanık oluruz:

“Herkesin içini ferahlatan güneşli bir günün, kimi zaman burnundan kıl aldırmayan ceberut bir bölüm şefi kılığında gelip elindeki çantayla birlikte koridorun sonuna doğru yürüdüğü, oradaki odalardan birine girdiği, kapıyı çat diye kapatıp anlaşılmaz bir öfkeyle masaya oturduğu ve bir daha da hiç dışarı çıkmadığı olmuş bu yüzden. Her yanı mavi parıltılarla kaplı geniş bir haftanın, uzaklığı insanın içine dokunan 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 sonra. Koskoca bir ayın, eski kışla binasının yakınlarından birkaç çocuk suretinde gülüşe gülüşe geçip gittiği olmuş. Bu kargaşa böylece devam ederken bazı günlerin hiç olmadığı olmuş hatta, bazı haftaların hiç gözükmediği, bazı ayların da ne kadar büyük bir umutla beklenirse beklensin oralara hiç gelmediği olmuş” (Toptaş 2006b: 12).

Zaman, ilk önce bir bölüm şefine benzetilmiştir. Ardından sırasıyla çınara, yaralı bir kuşa ve birkaç çocuk suretine benzetilmiştir. Romanda zamandan bahsedilirken onun görülebilir bir hâl aldığı gözlenir:

“Sonra, işte ben böyle kımıldanırken, nasıl oldu bilemiyorum ama, birdenbire masanın üstündeki kağıtların şeklini alan zaman da kımıldandı sanki. Hatta, çevremi saran duvarların rengi bu zamanın içine doğru akar, akınca hafif

hafif titreşir, titreşince de karşıdaki pencere gelip bu titreşimlerin ortasında durur gibi oldu” (Toptaş 2006b: 7).

Kısacası roman boyunca zaman görülebilir, dokunulabilir niteliktedir.

Romanın zamanı masalsı öğeler tarafından silinmiş bir zamandır. Postmodernistlerin kronolojik zamanın olmadığı düşünceleri doğrultusunda Hasan Ali Toptaş’ın incelemeye çalıştığımız bu kitabında zaman kronolojik bir biçimde akmaz. Roman sadece zaman açısından değil, daha pek çok açıdan postmodern romanın özelliklerini taşır. Örneğin romancı anlatının içinde bir başka romanına göndermede bulunur: “Sonra, tuttum, büyük bir hevesle yıllar önce yazdığım Bin Hüzünlü Haz adlı hikâyemin içinde yokluğuyla var olan Alaaddin’e benzettim” (Toptaş 2006b: 132). Böylece anlatılanların birer kurgu olduğu da okuyucuya hatırlatılır. Bunların dışında romandaki postmodern öğeleri Ebru Kavas şu şekilde sıralamıştır:

“Postmodern bir yazar olarak kabul edilen Toptaş’ın diğer romanlarında olduğu gibi bu romanında da postmodern biçim öğeleriyle yapılandırılmış bir metinle karşılaşırız. UD’de, bu öncü roman estetiğinin; çoğulculuk, belirsizlik, metinlerarasılık, simülasyon denilen gerçeklik anlayışı, yeni biçim denemeleri, üstkurmaca düzlemi, değişim/ dönüşüm/devinim, metnin odakta olduğu bir yapılanma, yaratıcı edim gibi en temel boyutlarının izlerini sürmek mümkündür” (Kavas 2009: 1393).

Hasan Ali Toptaş, “gerçek kahramanın metnin kendisi” olduğuna inanmaktadır. Bu romanında da *Bin Hüzünlü Haz* ve *Gölgesizler* romanlarında olduğu gibi anlatı ana erektir.

2.3. İHSAN OKTAY ANAR’IN ROMANLARINDA ZAMAN

Romanlarını tarihsel bir zemine konumlandıran İhsan Oktay Anar, klasik anlamda tarihi romanlar kaleme almaz. Çünkü romanlarında olayların geçtiği zaman dilimi tarihsel önemiyle yer almaz. Tarihi, romanlarında anlatacağı olaylara atmosfer oluşturmak için bir dekor olarak kullanmıştır. Romandaki bu tarihsel dekor, olaylar anlatılırken sadece olayın geçtiği zamanı imlemek için kullanılır. Tarihsel olayların romanın kurgusuna direkt olarak girdiği yerler pek nadirdir. Tarihi olaylarla romandaki olayların kesiştikleri yerler roman kişilerinin bir şekilde bu tarihi olaylarla ilişkisinin olduğu durumlardır. Örneğin *Kitab-ül*

Hiyel romanında Yâfes Çelebi bir akşam meyhaneye gider. Yeniçeriler ve Nizam-ı Cedid ordusu mensupları arasındaki gerginlik meyhanede olay çıkmasına neden olur. Romanın bu kısmında tarihi bir gerçeklik, kurgunun içerisinde sadece bir fon olarak kullanılır. Bu tarihi fon meyhanede çıkan gerginliğin bir nedeni olarak romanda yerini bulur:

“Ona az buçuk yardımı dokunmuş vicdan sahiplerinden Yorgancı Mikail Efendi’nin vaktiyle rivayet ettiğine göre Yâfes Çelebi, onbir akçe saydığı rakıyı akşama doğru yarılacağına meyhane demkeşlerle yavaş yavaş dolmaya başlamıştı. Bunların içinde dört Nizam-ı Cedid neferi de vardı ki, yaptıkları iş, yani yeniçerilerin uğrak yeri olan bir meyhaneye gelmeleri akıl alır gibi değildi. Üstelik onbirinci ortanın içeri girmesi an meselesiydi. Çünkü bilindiği gibi, o devirlerde yeniçeriler ve talimli askerler birbirlerinin can düşmanıydılar” (Anar 2009b: 14).

Yavaş yavaş gerginliğin başladığı bu ortamda sonunda beklenen olur ve bir kavga çıkar. Yâfes Çelebi bir yeniçeriye yardım eder ve de karşılığında yeniçerinin yardımıyla Tophane’nin *Tersana Emirliği*’nde dökümcü kalfası olur. Görüldüğü gibi romanda yeniçeri/talimli asker meselesi değil Yâfes Çelebi’nin istediğine ulaşmak için geçtiği aşamalardan biri anlatılmaktadır. Meyhanedeki bu olay Yâfes Çelebi’nin *Mühendishane-i Bahrî*’de hiyel öğrenmesine bir olanak sağlamıştır. Romanda tarihi zemin bu şekilde oluşturulmuştur.

Anar’ın roman dilinin meddah üslubuna yakın olması romanlarının zamanının geleneksel anlatıların zamanına yaklaştırır. Bu romanlar çoğunlukla masallarda kullanılan şu ifadelerle örülmüştür: “Gel zaman git zaman” (Anar 2009c: 43), “üç vakte kalmaz” (Anar 2009b: 38), “Kırk gün kırk gece” (Anar 2009b: 80), “günlerden bir gün” (Anar 2009a: 208).

İhsan Oktay Anar’ın romanlarında zaman postmodernizmin etkisiyle muğlak ve göreceli bir hâl alarak masalsı zamana yakınlaşmıştır.

2.3.1. Puslu Kıtalar Atlası

İhsan Oktay Anar’ın ilk romanı olan “Puslu Kıtalar Atlası” romanın bir karakteri olan Uzun İhsan Efendi’nin düşlerinden yola çıkarak yazdığı “Dünya Atlası”dır. Burada “dünya” sözcüğü sadece dış çevre manasında kullanılmamaktadır. Dünya ile kastedilen

hayattır da. Romanın bir bölümünde Uzun İhsan Efendi'nin şu sözleri bu durumu açıkça anlatır:

“Uzun İhsan Efendi bunları söyledikten sonra gömleğinin içinden meşin ciltli bir kitap çıkardı. Bu dün gece, tamamlayabildiği Dünya Atlası'ydı. Kitabı oğluna uzatarak, ‘Atlası sana emanet ediyorum’ dedi, ‘Daima yanında taşı ve atıldığın macerada yolunu kaybedecek olursan bu düş atlasının sayfalarını karıştırabilirsin. Fakat kendini sakın kaptırma. Adına Dünya dediğimiz kitabı oku” (Anar 2009c: 55).

Uzun İhsan Efendi'nin yazıp oğlu Bünyamin'e verdiği atlas romanın ilerleyen sayfalarında okurun da fark edeceği gibi sıradan bir harita değildir. Bu atlas Bünyamin için hayata dair yol gösterici bir nitelik taşır. Tıpkı bu atlas da diğer atlaslar gibi yolu bulmak içindir; fakat burada yol ile kastedilen hayat yoludur. Bu yolda Bünyamin kendini tanıırken zorda kaldığı zamanlarda atlası başvurur ve ne yapacağına böyle karar verir. Örneğin Bünyamin babasının dilenciler loncasına satıldığını öğrendiğinde ne yapması gerektiğini atlası bakarak karar verir: “Aklına yine kitaptan rastgele bir sayfa açıp fal bakmak geldi. Açtığı sayfada gözüne ilk çarpan cümle şuydu: ‘Dilencilerin arasına girip kaderini beklemeye başladı’” (Anar 2009c: 89-90). Bu sözleri okuduktan sonra Bünyamin dilenciler arasına girer ve beklemeye başlar. Bu noktadan sonra olanlar Dünya Atlası'nın sadece yol gösterici olmasının dışında gelecekte yaşanacakları da bilen bir kehanet kitabına dönüşür. Uzun İhsan Efendi'nin yazmış olduğu bu kitabın yaşanan her şeyden haberdar olmasının nedeni yazarın kendisi ile bu roman karakteri arasında oluşturduğu bağdır. Uzun İhsan Efendi Rende-kâr'ın (Rene Descartes) “Zagon Üzerine Öttürme” kitabından yola çıkarak gözleri görmediği, kulakları duymadığı hâlde karşısındakinin oğlu olduğunu bilerek şunları söyler:

“Sizler, hepiniz, içinde yaşadığınız dünya, Kostantiniye, her şey, sadece ve sadece benim düşüncemde varsınız. (...) Rende-kâr yanılıyor: düşünüyorum, ama sadece ben var değilim. Düşündüğüm için asıl sizler varsınız; sizler ve içinde yaşadığınız dünya” (Anar 2009c: 127).

Romanda yaşananların Uzun İhsan Efendi'nin düşleri olduğu kimi zaman İhsan Efendi'nin ağzından dökülür, kimi zaman ise Dünya Atlası'nın içinde yazılanlardan anlaşılır. İhsan Oktay Anar'ın roman karakteri ile kendisini özdeşleştirdiğini Uzun İhsan Efendi'nin fiziki özelliklerinden de çıkarabiliriz: “Çekik gözlü, çıkık elmacık kemikli ve seyrek bıyıklı bir zat olan bu adam Bünyamin'in babasıydı. (...) Uzun boyundan ötürü ona

Uzun İhsan Efendi derlerdi” (Anar 2009c: 20). Yazarın, fizikî portresini çizdiği bu karakter gerçekten de kendisine çok benzemektedir.⁶ Ayrıca yazar sadece roman karakteriyle kendisi arasında fizikî açıdan bir koşutluk kurmamış, aynı zamanda yazar kendi yaratıcılık edimini bu karaktere yüklemiştir. Romanın son sayfalarına doğru Uzun İhsan Efendi’nin şu sözlerine rastlarız:

“Rendekâr düşünüyor olmasından var olduğu sonucunu çıkarıyor. Ben de düşünüyorum, dolayısıyla varım, ama kimim? Galata’da, Yelkenci Hanı bitişiğinde ikamet eden Uzun İhsan Efendi mi, yoksa bugünden tam üç yüz sekiz yıl sonra, sözgelimi İzmir’de oturan mahzun ve şaşkın adam mı? Hangimiz düş ve hangimiz gerçek?” (Anar 2009c: 237).

Yazar, yarattığı roman karakteri üzerinden düş ile gerçeği sorgularken konuşmanın devamında kimin düş kimin gerçek olduğu anlaşılır:

“Düşünüyorum, o halde ben varım. Düşünen bir adamı düşünüyorum ve onun, kendisini düşündüğünü bildiğini düşünüyorum. Bu adam düşünüyor olmasından var olduğu sonucu çıkıyor. Ve ben, onun çıkarımının doğru olduğunu biliyorum. Çünkü o, benim düşüm. Var olduğunu böylece haklı olarak ileri süren bu adamın beni düşlediğini düşünüyorum. Öyleyse, gerçek olan biri beni düşlüyor. O gerçek, ben ise bir düş oluyorum” (Anar 2009c: 237).

Gerçek İhsan Oktay Anar’ın kendisinden tam üç yüz sekiz yıl yaşayan Uzun İhsan Efendi’ye varlığını atfetmesi romanın zamanı hakkında aşağı yukarı tahminlerde bulunmamızı sağlar. Uzun İhsan Efendi’nin kitabı oğluna vermeden bir gece önce kaleme aldığı bu yazıya ve romanın sonunda yer alan “14 Eylül 1992” tarihine istinaden okurun eline 1684 (1992-308) tarihi geçer. Ayrıca romanda kıraathanelerde Genç Osman’ın kahramanlık hikâyelerinin anlatıldığı söylenir (Anar 2009c: 58). Genç Osman 1604-1622 tarihleri arasında yaşamıştır. Demek ki romanın zamanı 1604’ten sonradır. Zamanla ilgili elimizdeki bir başka veri romanın ilk sayfasında yer alır. Romanın başında yer ve zamanla ilgili bilgi verilmiştir:

“Ulema, cühela ve ehl-i dubara; ehli namus, ehli işret ve erbab-ı livata rivayet ve ilan, hikâyet ve beyan etmişlerdir ki kun-ı Kâinattan 7079 yıl, İsa Mesih’ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra, adına Kostantiniye derler tarrakası meşhur bir kent vardı” (Anar 2009c: 13).

⁶ Ayrıntılı bilgi için: Koçakoğlu, Ahmet, İhsan Oktay Anar, Hayatı-Eserleri-Sanatı, Selçuk Üniversitesi yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Konya 2008

Görüldüğü gibi romanın mekânı İstanbul'dur. Zaman için ise 17. yüzyıl kabul edebiliriz. Tam bir tarih verecek olursak da 1681 yılını söyleyebiliriz. Bu tarih üç farklı biçimde verilmiştir. İsa'dan son 1681 olarak belirtildiği gibi Hicret'ten 1092 yıl sonra denilerek yine 1681 yılı kastedilmektedir. Aynı tarihin farklı şekillerde verilmesi hakkında Deniz Aktan K. beş neden sunar:

“Öncelikle, yukarıda da söylendiği gibi, aynı olguyu aktarmak için referans alınan verilerin çokluğu, bu anlatının tek bir merkezden yazılmadığını vurgular. İkinci olarak, bu çok merkezlilik hali ile iktidarın tarihi arasında bir ilişki kurulur. Referans alınan kaynaklar sadece âlimler ya da namuslular değil; aynı zamanda güvenilmez olarak kodlanan ve tarihsel metinlerde referans olarak alınmayan cahiller, yalancılar, içkiciler, eşcinsellerdir. Üçüncü olarak, bu kaynaklardan edinilen veriler, güvenilirlikleri bağlamında konumlandırılarak, romanda sadece ilan edilen tarihsel verilere değil, hikâye derecesinde kalmış anlatılara da yer verileceği vurgulanır. Dördüncü olarak, aynı zamansal aralığın farklı ifadelerle aktarılması, tarihin kurgusallığına, ilişkilerden ve çatışmalardan bağımsız, doğal bir bütün değil, farklı bakış açısı ve inançlarla şekillenen bir inşa olduğuna gönderme yapar. Son olarak da, tüm bu referans noktalarının, İstanbul'un karmaşası bol bir şehir olduğunu anlatmak için aktarıldığının söylenmesiyle, tarihin bilimsellik iddiası mizahi bir tonla eleştirilmiş olur. Güvenirlikleri ve çeşitlilikleri bir yana, aktarılan olgu birçok kanıt gösterilerek sunulmuştur” (Aktan 2007: 102-103).

Romanın vaka zamanını bu verileri temel alarak 17. yüzyıl olarak kabul edebiliriz. Elbette ki bu zaman, romanın iskeletini oluşturan ana hikâye olan Bünyamin'in hikâyesinin zamanıdır. Bünyamin'in hikâyesi dışında birçok hikâye romanda yer almaktadır. Bu hikâyeler “fî tarihinde” başlar ve en sonunda Bünyamin'in hikâyesiyle çıkarılır.

Roman Bünyamin'in dayısı Arap İhsan'ın İstanbul'a gelişiyle başlar. Bu bölümün adı “Kostantiniye'de Birkaç Kişi”dir. Bu bölüm de kendi içinde iki ayrı kısımdan oluşur. İlk kısım daha önce alıntıladığımız gibi tarihler ve mekân belirtilerek başlanmıştır. Diğer kısımların birçoğunun “Rivayet ederler ki” diye başlamasına rağmen bu kısımda tarih nispeten daha belirgindir. Fakat yine de üslup geleneksel anlatıya yakındır. Tarih her ne kadar belirtilmiş olsa da “rivayet ve ilan, hikayet ve beyan” edildiği söylenerek üslup geleneksel anlatıya yakınlaşır. Bu ilk kısım sadece birkaç saatlik bir zaman diliminde geçer. Arap İhsan sabaha karşı İstanbul'a gelir ve Arap İhsan daha ev ahalisi uyanmadan Uzun İhsan Efendi'nin evine konuk olur. Ayrıca bu kısımda Arap İhsan'ın İstanbul'a gelişinden 20 gün önce Magrip'te olduğunu öğreniriz. “Kostantiniye'de Birkaç Kişi” bölümünün ikinci kısmı Kubelik'in hikâyesiyle başlar. Kubelik “fî tarihinde” kâtiplik

yapmaktadır. Kubelik'in hikâyesi sayfa 28'de ilk kısımdaki hikâye ile çıkarılır. Kubelik, Arap İhsan'ın İstanbul'a geldiğini duyar ve ondan saklanmaya çalışır. Birinci kısımla zamanların çakıştığı bu noktadan sonra zaman akmaya devam eder. Kubelik, Arap İhsan'la karşılaşır ve Arap İhsan ondan Magrip'te bulduğu bir kitabı çevirmesini ister. Kitabın yazarı Rende-kâr'dır. Bu kısım (bir önceki hikâyeye zamanın çakıştığı noktadan sonra): "Galata'da gün çoktan başlamıştı" (Anar 2009c: 30) diye başlar, "Gün bakmak üzereyken" diyerek sona erer. Kısacası bu kısım bir günü anlatır.

Romanın ikinci bölümü olan "Günbatımı"nda Çingene adam ve oğlunun hikâyesi anlatılmaktadır. Bölüm "Rivayet ederler ki", "vakti zamanında" gibi geleneksel anlatıda yer alan ifadelerle başlar. Bu bölümün ilk kısmında Çingene adamın ayısını yanına alıp uzaklara gidişi anlatılırken zaman okura açıkça hissettirilir. Örneğin:

"Adamcağız gün be gün eriyip bitiyordu. Sonbahar bitmek üzereyken bir mağaraya sığındılar ve battaniyelerini üzerlerine örtüp koyun koyuna yattılar. Dışarıda kar yağıyordu. Ayı, uzun ve derin bir kış uykusundayken uyandığında dışarıda göçmen kuşların sesini işitti. Yanıbaşında yatan sahibinin üzerindeki battaniyeyi pençesiyle kaldırdığında, aylar önce ölen ihtiyar adamın yorgun iskeletini gördü" (Anar 2009c: 41).

Bu kısımda mevsimi imleyen ifadelerin sıkça kullanılması (sonbahar, kar, göçmen kuşlar gibi) atmosfer yaratmak içindir. Ayı ile sahibinin sonbahar bitmek üzereyken bir mağaraya sığınmaları ve uykuya dalmaları her ikisi için de aynı sonucu doğurmayacaktır. Yazar, bu atmosferi yaratmak için mevsimleri imleyen ifadelerden yardım almıştır. Hikâyenin sadece bu paragrafında zaman belirgindir.

Hikâyeye hâkim olan masalsı, muğlak zamandır: "Gel zaman git zaman" (Anar 2009c: 43) gibi ifadelerle zaman muğlaklaştırılır. Çingene adamın oğlunun bir maymun alması ve bu maymunu öldü sanıp ormana bırakmasıyla Bünyamin'in hikâyesi ile bu hikâye kesişir. Maymunun adı Müşteri'dir. Müşteri ile okur birinci bölümün ilk kısmında karşılaşmıştı. Arap İhsan'ın Uzun İhsan Efendi'nin evine geldiği zaman bu "uzun kuyruklu maymunu" tanımıştı. Müşteri'nin ormanda bulmasıyla daha önce de belirttiğimiz gibi hikâyeler kesişir. Kubelik'in Rende-kâr çevirisini Uzun İhsan Efendi'ye teslim etmek için eve geldiğinde hikâye maymun odaklı anlatılır. Çünkü bu kısımda odak maymunun hikâyesidir. Bu yüzden Kubelik'e maymunun hikâyesi içinden bakılır:

"Müşteri her zamanki merakıyla koşup kapının mandalını indirdi ve karşısında dünyanın en sümsük, en pısırik adamını gördü. Bu adam Kubelik'ti.

(...) Müşteri bu topal adamı pek ciddiye almadı, ama gözü, Kubelik'in belindeki kerpetendeydi" (Anar 2009c: 43).

Kubelik Rendekâr'dan çevirdiği "Zagon Üzerine Öttürme" kitabını Uzun İhsan Efendi'ye verir ve Uzun İhsan Efendi bu kitapta yazılanları okuyup derin düşüncelere dalar.

İkinci bölümün ikinci kısmındaki hikâye yine Bünyamin'in hikâyesidir. Bu kısımda Bünyamin, babasının uyku şurubunu içtikten sonra ölü zannedilip gömülmesi ve ona yol gösteren bir ses sayesinde mezardan çıkması anlatılır. Bu hikâyeyi duyan Vardepet, Bünyamin'e lağımçı ocağına katılmayı teklif eder. Bünyamin, Vardapet'in teklifini kabul eder ve evden ayrılır. Tabii Vardapet'in hikâyesi de Bünyamin'le tanışmadan önce anlatılır. Romanda kişiler ilk önce hikâyeleriyle romana girer, sonradan Bünyamin'in hikâyesinde yer bulurlar. Üçüncü bölümde yine Bünyamin'in hikâyesinde yer alan bir karakter olan Alibaz'ın hikâyesi anlatılır. Fakat en baştan değil; çünkü belirttiğimiz gibi bu karakter zaten Bünyamin'in hikâyesi içindedir. Bu kısımda Arap İhsan'ın Alibaz'ı İstanbul'a getirdikten sonra başından geçenler anlatılır. Dördüncü kısımda ise Uzun İhsan Efendi'nin yeniçeriler tarafından evi basılıp tartaklanması anlatılır. Alibaz bu olaya tanık olmuştur.

Üçüncü bölümün adı "Yeraltı"dır. Adından da anlaşılacağı gibi Bünyamin'in lağımçı ocağına katılması anlatılır. İlk kısımda Bünyamin'in kale kuşatmasına katılması üzerinde durulur. Bu kısımda zaman sürekli okura sezdirilir. Romanda zamanın en belirgin aktığı kısım bu kısımdır. Bünyamin'in evden ayrılışından sonraki zaman anlatılmaya başlanır. Bünyamin'in evden ayrıldıktan bir gün sonra lağımçılar saraya gider. On gün sonra Edirne'ye giderler. Edirne'ye vardıklarında Sofya'ya hareket emri gelir. Sofya'da bir hafta kalmadan kale kuşatmasına gönderilirler. Bu sırada mevsim kıştır. Sofya'dan çıktıktan sonra üç gün boyunca kuzeye ilerlerler. Bir hafta sonra kar yağmaya başlar. Onuncu gün kar tipiye döner. Yola çıktıktan üç hafta sonra bir dağ geçidinden geçerlerken toprak çöker ve on iki kolomborne topu aşağı yuvarlanır. Bu olay on beş gündür sıcak yemek yemeyen askerlerin moralini bozar. "Yirmi sekiz gün sonra bir ovada ilerlerken altı gün önce saldıkları öncü birliğini ufukta" (Anar 2009c: 71) görürler. Bir hafta sonra kaleyi görürler. Kale kuşatılır. Bir süre sonra gelen bir fermanla, "şu anda kalede bulunan Zülfiyar adındaki bir casusun kurtarılması için kuzey burcunun altından güneye doğru yirmi bir adım içeriye bir lağım kazılması ve kurtarma işinin bulundukları ayın on yedinci

günü akşamında muhakkak gerçekleştirilmesi” (Anar 2009c: 73) buyruluyordu. Lağım hemen o gece kazılmaya başlanır. Ayın on yedinci günü Zülfiyar kurtarılır. Lağımdan çıktıkları sırada Zülfiyar bacağından vurulur ve elindeki *kaygan nesneyi* Bünyamin’e verir. Bünyamin de savaş alanından uzaklaşmadan yüzünden yaralanır. Bu kısım romanın zamanı açısından çok önemlidir. Çünkü romanda Bünyamin’in *uğursuz parayı* bulması milat kabul edilmektedir. Romanda olaylar –özellikle başkalarının hikâyeleri- anlatılırken bu olaya göre zaman vurgulanır. Örneğin Kubelik’in hikâyesi anlatılmaya başlanacağı zaman şöyle bir giriş yapılmıştır: “Bünyamin’in o uğursuz parayı bulmasından çok önce Pera’da Venedik balyosunun kâtipliğini yapan Kubelik adında biri vardı” (Anar 2009c: 23).

Alibaz’ın mektep hocasının hikâyesi de benzer bir şekilde “Bünyamin’in o uğursuz parayı bulmasından hayli zaman önce” (Anar 2009c: 58) diye başlar. Bu iki olay Bünyamin’in *uğursuz parayı* bulması anlatılmadan önce anlatılır. Fakat “Yeraltı” bölümünün ilk kısmında Bünyamin bu parayı bulduktan sonra diğer bölümlerde hikâyeler anlatılırken bu tarih milat olarak alınmaya devam eder. Örneğin Hinzıryedi’nin hikâyesinde olaylar anlatılırken: “bütün bunlar, Bünyamin’in o uğursuz parayı bulmasından yıllar önce olmuştu” (Anar 2009c: 98) denir.

Romanda Bünyamin’in parayı bulmasının önemle vurgulanmasının nedeni romanın ana hikâyesinin Bünyamin’in hikâyesi olmasıdır. Bünyamin roman boyunca kendini tanımaya çalışır. Kendini arayıştaki bu yolda karşılaştığı en önemli olay bu parayı buluşudur. Çünkü o andan itibaren hayatı daha karmaşık bir hâle gelir. Birçok sorunla karşı karşıya kalır. Bu sorunları aşmada ise bir diğer nesne olan *Dünya Atlası*’nı kullanır. Romanda üç tane önemli nesne vardır: dünya atlası, para ve ayna. Bu üç nesne de sahiplerinin hayatında önemli dönüm noktalarıdır. Tıpkı para gibi *Kehanet Aynası* da Ebrehe’nin hayatı için dönüm noktasıdır. Bu aynayı bulmasından bir yıl sonra bütün neşesi kaçar. Kişiliği değişir. Dünya atlasını yazmayı tamamladıktan sonra da Uzun İhsan Efendi hiç çıkamadığı yolculuklara çıkar. Kişiliği büsbütün değişir. Bu yüzden yazar bu nesneleri kişilerin hayatları için milat kabul eder.

“Yeraltı” bölümünün ikinci kısmında artık Bünyamin’in *uğursuz parayı* buluşundan sonrası anlatılır. Para eline geçtikten hemen sonra yaralanan Bünyamin için bu anın dönüm noktası olmasının bir diğer nedeni de bu yaralanmayla yüzünün tanınmayacak hâle gelmesidir. Yüzü o kadar kötü hâle gelmiştir ki İstanbul’a dönüş yolunda “yirmi

gündür onu tedavi etmeye çalışan bu adam ona ayna vermekte” (Anar 2009c: 87) direnir. İkinci kısımda Bünyamin’in İstanbul’a dönüş yolculuğu anlatılır. İstanbul’a geldiği zaman ise “Günbatımı” bölümünün dördüncü kısmında anlatılan Uzun İhsan Efendi’nin yeniçeriler tarafından evinin basılması hadisesinin üzerinden haftalar geçmiştir.

“Yılanın Renkleri” romanın dördüncü bölümünün adıdır. Bu bölümün ilk kısmında Hınzıryedi’nin hikâyesi anlatılır. Yine bu bölümde okur romanın önemli bir karakteri olan Ebrehe ile tanışır. Hınzıryedi’nin hikâyesi yine geleneksel anlatı üslubuyla başlar:

“Rivayet ederler ki, Bağdat Acem mülkü olmadan çok önce bu kentte hırsızın biri açılmadık kilit, girilmedik ev, soyulmadık konak bırakmıyor, gözden sürmeyi, alttan minderi, parmaktan yüzüğü, kulaktan küpeyi çalıp gününü gün, gecesini sefa eyliyordu” (Anar 2009c: 95).

Bu kısımda zamanda sıçramalardan yararlanılmıştır. Hınzıryedi’nin Ebrehe ile tanıştığı gün anlatılırken gelecekte yaşanacaklar okura hissettirilir:

“Aradan yıllar geçtikten sonra, Uzun İhsan Efendi adındaki gözleri oyulmuş, kulakları ve burnu kesilmiş olan adam kendisine satıldığı gün, Hınzıryedi yine aynı kokuyu alıp o kokuyu yadedecekti. Darphanenin tam altındaki gizli odalarda faaliyet gösteren istihbarat teşkilatına yıllar sonra girebilecek olan Bünyamin’in hafızasından aylarca çıkmayacak olan bu koku, kör imbikte ısıtılan civadan tütüyordu” (Anar 2009c: 102).

Okur böylece ileriki sayfalarda Ebrehe’nin eninde sonunda Bünyamin’i yakalayacağını öğrenmiş bulunmaktadır. Bu paragraf dışında bir yerde daha benzer bir tutumla karşılaşılmaktadır:

“Yıllar sonra, sakladığı sırrı vermediği için eziyet gören Uzun İhsan Efendi’yi dilendirmek üzere satın almaya gittiği gün, Hınzıryedi yine o çatlak sesi hatırlayacak ve her zaman olduğu gibi o gün de, Ebrehe’nin akla sığmaz amaçları üzerinde kafa yormaya devam edecekti” (Anar 2009c: 103).

Burada, az önceki alıntıdaki zamandan daha öncesine gidilmiştir. Fakat yine bu anlatılanlar “Yer altı” bölümünün son kısmında anlatılmaktadır:

“Zavallı adam, evi yerle bir edildikten sonra Etmeydanı’ndaki yeniçeri odalarına götürülmüştü. Sakladığı sırrı vermeyince gözleri oyulup, kulakları, burnu kesilmiş ve bu haliyle Kostantiniye dilencilerinin kethüdası Hınzıryedi’ye iki altına satılmıştır” (Anar 2009c: 89).

Görüldüğü gibi Uzun İhsan Efendi'nin başına gelenler daha önceki bölümde anlatılmıştır; fakat Hınzıryedi'nin hikâyesi ile ana hikâyenin kesişme noktası olan bu zaman, o noktada henüz yaşanmamıştır. Bu durumda zamanda oynamanın zamanda sıçrama mı, yoksa geri dönüş mü olduğunu söylemek zor.

Hınzıryedi, Uzun İhsan Efendi'yi dilendirmeye başlamasından iki ay sonra Bünyamin dilenciler loncasına katılır.”Yeraltı” bölümünde *haftalar* olarak belirtilen bu zaman diliminin *iki ay* olduğunu böylece öğreniriz.

“Yılanın Renkleri” bölümünün ikinci kısmında Bünyamin dilenciler loncasına katıldığında mevsimin ilkbahar olduğunu öğreniriz. Kışın kale kuşatmasına giden Bünyamin ancak ilkbahar başlangıcında İstanbul'a dönebilmiştir. Üçüncü kısımda ise Bünyamin'in Ebrehe ile tanışması, onun hayatını kurtarması konu alınmıştır. Bu bölümün sonunda Uzun İhsan Efendi, Cebelitarık'a doğru gidecek olan bir gemiyle yolculuğa çıkar.

“Büyük Efendi” bölümünde adından da anlaşılacağı gibi Ebrehe'nin hikâyesi anlatılır. Ebrehe'ye gizli teşkilattaki adamları Büyük Efendi demektedir. Ebrehe'nin hikâyesi anlatılmadan önce casus teşkilatının kurulması anlatılır. Bölüm bir önceki bölümün sonunda yaşanan olayın zamanı baz alınarak başlar:

“Rivayet ederler ki, oğlu Bünyamin tarafından bir fıçıya konan Uzun İhsan Efendi'nin içinde bulunduğu geminin Galata rıhtımından ayrılıp Cebelitarık'a doğru yelken açmasından tam yüz elli yıl önce, Kostantiniye'de bazı paşalar, saray görevlileri ve nazırlar esrarengiz bir şekilde ruhlarını teslim ediyorlardı” (Anar 2009c: 133).

Bünyamin'in babasını fıçıya koyması roman açısından milat kabul edilecek bir tarih değildir; fakat romanda zaman kişiseldir. Kişisel olaylar esas alınarak zaman sembolik bir hâl alır. Bunun yanında anlatının hemen devamında kilidin, matkabın, maymuncuğun icadı kesinlik bildiren zamansal ifadelerle verilmiştir:

“... kilit denen nesneyi, servetini korumak amacıyla üç bin yıl önce icad eden Harun'un ruhuna dua ediliyordu. Gel gör ki Harun'dan yüz yetmiş üç sene sonra Fisagor matkabı, bin iki yüz altmış iki sene sonra da Bağdat hırsız Mirdesenk Sehpernebî maymuncuğu icad ettiğinden ölümler azalmadı” (Anar 2009c: 133-134).

Romanda zaman, kimi yerde bu şekilde nesnel zamanı imleyen ifadelerle verilirken kimi yerde geleneksel anlatıdaki gibi muğlak, masalsı zaman şekline bürünmüştür:

“Her şeyde olduğu gibi yazar zaman olgusu konusunda da okuyucuyla oynar. Kimi zaman kesinlik taşıyan, nesnel zaman ifadeleri kullanılırken, kimi zaman da belirsiz, masalsı, fantastik diyebileceğimiz sembolik bir hal alır” (Gür 2008: 93).

Ebrehe’nin hikâyesi anlatılırken onun *Kehanet Aynası*’nı bulmasının dönüm noktası olarak kabul edildiğini belirtmiştik. Ebrehe, aynanın bulunmasından bir yıl sonrasına kadar mutlu bir kişiye bu andan itibaren bambaşka bir kişi hâline gelir. Aynanın eline geçmesinden sonra bir diğer nesne onun hayatında önemli bir yer edinir: *Aristatales’in Fizik*’i. Uzun İhsan Efendi için nasıl hem yazmış olduğu atlas, hem de okumuş olduğu Rende-kâr çevirisi önemli ise Ebrehe’nin hayatı açısından da bu iki nesne çok önemlidir. Ebrehe: “Aristatalis’in Fizik’i elinden düşmüyordu. Bu bilginin eserine özellikle ‘zamanı’ anlattığı bahsi defalarca okuyup hatmetmişti” (Anar 2009c: 141). Daha sonrasında dinsel bir tarikatla ilgili bir kitap eline geçer ve *kara parayı* aramaya başlar. Bu bölümde Ebrehe’nin Bünyamin’le tanışmasının bu parayı aramasından altı yıl sonra olduğunu öğreniriz.

“Büyük Efendi” bölümünün ikinci kısmında “Yılanın Renkleri” bölümünün son kısmına geri dönlür. Babasını fıçıya koyduktan sonra Bünyamin, Ebrehe’nin yanına gider. Bu kısımdaki en önemli yer Bünyamin’in Ebrehe’ye söylediği şu sözdür: “Namazı yanlış zamanda, yanlış yöne bakarak kıldın” (Anar 2009c: 149). Ebrehe bu soruya direkt bir cevap vermez; fakat beşinci bölümün son kısmında bu hareketin altında yatan nedenini öğreniriz. Üçüncü kısım Gazanfer’in hikâyesi ile başlar. Gazanfer bir kumarbazdır. Bu kısımda başta Gazanfer’in hikâyesi anlatılır, sonra Ebrehe’nin yanına Bünyamin’i de alarak Gazanfer’in batakhane-sine gitmesiyle ana hikâyeye bu hikâye çakışır. Sonrasında ana hikâyeye geri dönlür. Artık okur *Kehanet Aynası*’nın ve *kara paranın* hikâyesini öğrenecektir. Ebrehe’nin Bünyamin’e aynayı gösterdiği zaman aynayı ilk alışından 15 yıl sonrasındır. Ayna, Bünyamin’e göstermeden altı yıl önce çalışmaya başlıyor ki *Kehanet Aynası*’nın kıyametten yedi yıl önce çalışmaya başlayacağını öğreniyoruz. Artık son kehanet gerçekleşmek üzeredir: Mehdi’nin şehre gelişi.

Bütün bunlarla para arasındaki ilişki ise Ebrehe’nin kıyametten kurtulma yolu aramasıyla ilgilidir. Ebrehe’nin kıyametten kaçmak için bir planı vardır. Aristo’nun *Fizik* kitabından yola çıkarak sonsuz hıza ulaşarak zamanda yolculuk edebileceğini düşünmektedir. Bu sayede kıyamet kopacağı zaman geçmişe dönebilir ve günahlarıyla

yüzleşmek zorunda kalmayabilirdi. Zamanda yolculuk üzerinde yazar, beş sayfa boyunca durmuştur. Bu fikri anlatmak için de tablolardan yararlanmıştır.

Altıncı bölümün adı “Ölümler ve Kahramanlar”dır. Bölümün ilk kısmı Uzun İhsan Efendi’nin İstanbul’a dönüşüyle başlar. Uzun İhsan Efendi İstanbul’da bir kahvede ona nasıl oluyor da görüp duyamadığı hâlde her şeyden haberdar olduğunu soranlara: “Sizler benim zihnimdeki düşüncelerden ibaretsiniz” (Anar 2009c: 190) der. Bu esnada “meyhanedeki en ihtiyar, içkiye en dayanıklı, bu yüzden de en bilge demkeş tam da bu konuya uygun bir hikâye anlatmaya” (Anar 2009c: 191) başlar. Bu, Mutsuz Çocuk’un hikâyesidir. Buna göre insanoğlunun gördüğü her rüya, kurduğu her düş Mutsuz Çocuk’un bir eseridir. Gerçekten de bu iki hikâye birbirine paraleldir.

İkinci kısımda yine Alibaz’a dönülür. Zaman, Uzun İhsan Efendi’nin yeniçeriler tarafından götürülmesinden aylar sonradır. Alibaz’ın hikâyesi bu kısımda sonlanır. Hiç uyumamış olan bu çocuk, bu kısımda derin bir uykuya dalar. Üçüncü kısım Büyük Kurtarıcı-Mehdî’nin kente gelişi ile başlar. *Kehanet Aynası*’nda yazıldığı gibi o yılın yedinci dolunayında Mehdî kente gelir ve teşkilattaki adamlarca kaçırlır. Mehdî ise Ebrehe’ye adının Franz olduğunu ve *Kehanet Aynası*’nın sırrını söyler. Aynanın hikâyesi yarım asır öncesine uzanır. Yarım asır önce Osmanlı’ya kurulmuş bir tuzaktır bu ayna. Ayna hediye edildikten kırk yıl sonra çalışmaya başlayacaktı. Aynada her yıl bir kehanet belirecekti. Her kehaneti istihbarat teşkilatı belirtilen zamanda gerçekleştirecekti. Böylece son kehanete Osmanlı’yı inandırabileceklerdi:

“Bütün bunlar sizin, sonuncu kehanete, yani Mehdî’nin geleceğine inanmanız içindi. Kehanetlerin hepsi doğru çıktığına göre buna da inanmanız gerekiyordu. Buna göre, müminlerin kurtarıcısı olan Mehdî’yi hevesle ve umutla karşılamanız gerekiyordu. ‘Tasarı’nın tek amacı buydu: Padişahınızın, batı kapısından kente girecek olan Mehdî’nin elini öpüp tahtını ona bırakması ve aslında bir Nemçe casusu olan bu kurtarıcının ülkenizi yönetmesi” (Anar 2009c: 209).

Nemçe casuslarının oyunu böylece ortaya çıkar. Bu esnada Hınzıryedi, Ebrehe’den intikam almak için gizli teşkilatı yakar. Daha sonra eğlenmek için gittikleri mekânlarına ise yıldırım düşer ve dilencilerin binası da yanar. Bölüm böylece biter.

Yedinci ve son bölüm olan “Karanlık” uyuyamayan adamın hikâyesi ile başlar. Yine hikâye “fî tarihinde” başlar ve dilencilerin kaldığı binanın yandığı zamana kadar gelir. Uyuyamayan adam ile Bünyamin tanışır. Bünyamin, adamın uyuması üzerine yalnız

kalır ve babasının atlasını çıkararak son bölümü okur. Bu bölüm Bünyamin’e yazılmış bir mektuptur. Roman böylece sona erer.

Roman yedi bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerde birçok farklı hikâye anlatılmaktadır. Hikâyelerin her biri ana hikâyeye birleşir. Ana hikâye olan Bünyamin’in hikâyesini bir nehir olarak düşünürsek diğer hikâyeler bu nehrin kollarıdır.

Romanın vaka zamanı 17. yüzyıldır. Fakat sadece ana hikâyeden bu tarihi çıkarabilmekteyiz. Diğer hikâyelerin zamanı bilinmez bir zamanda başlar ve daha önce de belirttiğimiz gibi ana hikâyenin zamanıyla çakışır. Ana hikâyede zaman kronolojik akmaz, kimi zaman geriye dönüşlere, kimi zaman ileri sıçramalardan yararlanılmıştır. Fakat zaman belirgindir. Diğer hikâyelerdeki zaman ise muğlaktır. Geleneksel anlatı üslubuyla anlatılan bu hikâyelerde zaman da masalsıdır.

Romanda 17. yüzyılın anlatılması bizim bildiğimiz anlamda bir tarihi roman olduğunu göstermez:

“İhsan Oktay Anar’ın *Puslu Kıtalar Atlası* tarihi bir roman. Aynı zamanda bir İstanbul romanı. İstanbul’un tarihinden, 17. yüzyıldan bir parçanın yeniden yazılması. Şehrin sokaklarının, sıradan insanların tarihi bu. Alıştığımız, eski usul, tarih romanlarından değil; hükümdarı, komutanları, kahramanları anlatmıyor. Saraylarda, köşklere, konaklarda geçmiyor. Sokaktaki insanı anlatıyor; roman çamurlu İstanbul sokaklarında, Galata’da geçiyor” (Esen 2006: 247).

Roman, bir meta anlatı değildir. Romanın 17. yüzyılda geçiyor olması, onun kurgusunu etkilememiştir. Çünkü roman kendini arayışın öyküsünü konu alır.

2.3.2. Kitab-ül Hiyel

İhsan Oktay Anar’ın 1996 yılında yayınlanmış olan ikinci romanı “Kitab-ül Hiyel”dir. Romanın yazma zamanıyla ilgili olarak romanın sonunda verilen tarih şudur: “10 Şubat 1993” (Anar 2009b: 144). Roman, insanların iktidar tutkusunu konu alır. Roman kişileri kendilerinde hissettikleri eksiklikleri iktidar sahibi olarak aşmak istemektedirler. Roman kişileri bu durumun farkındadırlar. Örneğin romanın ilk bölümünün ana kişisi olan Yâfes Çelebi’nin üst üste yaşadığı başarısızlıkları sonucunda romanda şöyle bir pasaj bulunmaktadır: “Böylece o, kendisini on yıllardır mutsuz eden şeyin, benliğine hükmeden bu iktidar tutkusu olduğunu anladı” (Anar 2009b: 63). Romanın ilk bölümünde hikâyesi

anlatılan Yâfes Çelebi, hırsının ve mutsuzluğunun nedeninin iktidar tutkusu olduğunun farkındadır ve bu farkındalıktan sonra romanda bir simge olan *iktidar taşı*nı bulur (Romanda da belirtildiği gibi bu taş *Dünya iktidarının* simgesidir). Bu taş İskender'in kaybettiği *iktidar taşı*dır. Bu taş bir görünüp bir kaybolarak romanın konusunu okura sürekli hatırlatmaktadır.

Roman üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm olan “Yâfes Çelebi Hazretlerinin Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarının Bildirilmesi Hakkındadır” Yâfes Çelebi'nin hayatı hakkındadır. İkinci bölüm Yâfes Çelebi'nin esir pazarından almış olduğu Câlûd adında bir kölenin hikâyesidir ve bu bölümün adı: “Kara Câlûd'un Hal Tercümesinin, Hiyele ve Hilyelerinin ve Görülebilen Diğer Menkıbelerinin Bildirilmesi Hakkındadır"dır. Üçüncü bölüm olan “Devri Daimin Sırrını Çözen Üzeyir Bey'in Hal Tercümesi ve Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarını Beyan Eder” ise Câlûd'un eğitimini üstlendiği Üzeyir'in hikâyesidir. Son bölümün isminde de yer alan *devri daim* makinesi tıpkı *iktidar taşı* gibi zamanın sonuna kadar sürecek iktidara sahip olma tutkusunu imler. *Devri daim* makinası herhangi bir güç kaynağı olmadan sonsuza kadar çalışabilecek bir düzenektir. Romanın üç kahramanı bu düzenek üzerinde çalışır. Çünkü yine bu makineyi icat edebilirlerse iktidarlarını geleceğe taşıyabileceklerdi.

“Kitab-ül Hiyele” üç kuşak mucidin hayatları hakkındadır. Romanın vaka zamanı olarak III. Selim'in padişahlık döneminden II. Meşrutîyetin ilanına kadar geçen süreyi verebiliriz. Romanda zaman 18. yüzyılda başlar ve 20. yüzyılın başlarında sona erer. Romanın zamanı konusu açısından önemlidir. Romanın adı olan “Kitab-ül Hiyele” mekanik kitabı demektir. Bu tarz kitapların bu yüzyıllardan daha önce yazıldığı bilinmektedir. Yazarın, romanın zamanını bu tarihleri almasındaki amacını Dilek Yalçın-Çelik şöyle açıklar:

“Ancak burada bir anakronizm vardır. Gerçek Kitab-ül Hiyele'ler IX. ve XIII. yüzyıllarda yazılmışlardır. Roman kahramanlarımız ise bu kitapların yazımından yaklaşık beş yüz yıl sonra mekânîk ilmine merak sarmış kişilerdir. Bu arada, zaman içinde bilimsel ve teknolojik gerçekler değişmiştir. Dolayısıyla kahramanlarımız yaşadıkları çağa, öğrenmek istedikleri bilime ve teknolojiye yabancılaşmış kişilerdir. Yaptıkları, öğrendikleri ve dünya gerçekleri arasında bir uyumsuzluk bulunmaktadır. Roman, bu uyumsuzluğu kurgu haline dönüştürüp vurgulamaktadır. Çünkü her bir roman kahramanı, biraz fantastik, biraz uyumsuz, biraz da absürd yapısıyla zaman zaman trajik olayları yaşarlar” (Yalçın-Çelik 2005: 172).

Romanda, olayların geçtiği tarih bir fon olarak kullanılmıştır. Asıl anlatılmak istenen tarihi gerçeklikler değil, daha önce de belirttiğimiz gibi kişilerin iktidar hırsıdır. Bu romanda yer yer Osmanlı tarihi açısından oldukça önemli olaylara rastlıyoruz. Fakat tüm bu önemli olaylar sadece romanda yaşanan olayın zamanını belirtmek içindir. Kurguyu direkt pek fazla etkilemez. Kimi yerlerde ise tarihi olaylar roman kişilerini direkt etkiler. Bu durumda tarihi olay değil kişinin bu olay karşında yaşadıkları üzerinde durulur. Örneğin Yâfes Çelebi icat etmiş olduğu kallabı Alemdar Mustafa Paşa tarafından kabul gördüğü günlerde yaşanan olay Osmanlı tarihi açısından önemi bir kenara bırakılarak Yâfes Çelebi açısından önemi üzerinde durulmuştur:

“İkinci günün akşamı tam bir şişe nefis Ankona şarabı içti ve ertesi sabah kendisine verilecek kuruşları düşünme düşünme uyudu. Fakat sabaha karşı top tüfenk sesleriyle uyandı. Sesler İstanbul tarafından geliyordu. Evinden fırlayıp doğruca Kuledibi’ne doğru koştu. Yangın gözcüleri, olayı daha iyi görmek için kuleye çıkmak isteyen meraklılardan onar akçe topluyorlardı. Bu ücreti hiç düşünmeden ödeyip merdivenleri tırmandı. Çatıdan Babıâli’ye baktığında, ayaklanan yeniçerilerin sadrazamlık makamını kuşattıklarını ve Paşa Kapısı’nı ateşe verdiklerini seçti. İki gün sonra Alemdar Mustafa Paşa’nın cesedi enkaz altından çıkartılacak, Sultan Mahmud da isyancıların isteklerini kabul edecek, Yâfes Çelebi ise hem ihtira beratına hem de ikibin kuruşa elveda diyecekti” (Anar 2009b: 45).

Alıntılanmış olduğumuz pasajdan anlaşılacağı gibi yeniçeri ayaklanması Yâfes Çelebi’ye yansıyan tarafıyla önemlidir. Tarihte Alemdar Vakası olarak bilinen bu olay romanda anlatıldığı gibi cereyan etmiştir:

“Ayaklananlar önce Ağa Kapısına hücum edip Yeniçeri Ağası Mustafa’yı öldürdüler. Ondan sonra Babıâli’yi kuşattılar. Alemdar etrafındakilerle kendini ertesi günü, bir rivayete göre ikindi vaktinde (14.30 suları); diğer bir rivayete göre akşam saat 20 dolaylarına değin, yardım gelir umuduyla yiğitçe savundu (...). Babıâli’de enkazın altından Alemdar’ın cesedi bulununca âsiler rahatladılar ve o gece hükümetle anlaştılar” (Akşin 2000: 97-98).

Alemdar Vakası, tarihi önemiyle değil roman kişinin hayatı üzerine etkisiyle ele alınmıştır. Çünkü daha önce de belirttiğimiz gibi tarih sadece zemin olarak kullanılmıştır. Tarihin fon olarak kullanıldığı daha başka romanlar da vardır. Bu tür romanlarla ilgili Gürsel Korat şunları ifade etmiştir:

“Doksanlı yıllarda tarihsel roman furyası başladığında ilk yazılan örnekler aslında Orhan Pamuk’la başlayan ve tarihi tez içermeyen roman

anlayışına uygundu: Benim Zaman Yeli romanım, İhsan Oktay Anar'ın Puslu Kıtalar Atlası, Haldun Çubukçu'nun Yıldızsayan, Vecdi Çınarcıoğlu'nun Kara Büyülü Uyku adlı romanları tezli romanlar olmaktan çok, tarihsel zemin üzerinde estetik arayışlara girmiş yazarların çalışmalarıydı" (Korat 2009: 26).

“Kitab-ül Hiye” romanında da benzer bir şekilde tarihsel zemin kullanılmıştır. Romanda bahsi geçen tarihi olaylar şunlardır:

Bölümler	Romanda Geçen Tarihî Olaylar	Tarihî olayların Yaşandığı Zaman Dilimi
I. Bölüm	Nizam-ı Cedid ordusu (s.14)	Nizam-ı Cedid, III. Selim tarafından 1793'te kurulmuştur.
	“Sultan Selim-i Salis Han Hazretleri” (s.14)	III. Selim 1789-1908 yılları arasında padişah'tır.
	III. Selim (s.27)	1789-1908
	Yeniçerilerin III. Selim'e başkaldırması (s.36)	1807
	III. Selim'in katledilmesi (s.37)	28/7/1808
	IV. Mustafa'nın tahta geçmesi (s.37)	29/05/1807
	Alemdar Mustafa Paşa'nın Babıâli'ye baskın düzenleyip padişahı hal etmesi (s.44)	28/7/1808
	Sekban-ı Cedid ordusunun kurulması (s.44)	14/10/1808
	Alemdar Vakası (s.45)	14/11/1808
II. Bölüm	Mora İsyanı (s.71-72)	1821
	Kıyafet nizamnamesi (s.84)	3/3/1829

	Esir ticaretinin yasaklanması (s.97)	1847
	Kırım Savaşı (s.97)	4 Ekim 1853- 30 Mart 1856
	Yeni Osmanlılar'ın Paris'te faaliyetlerinin başlaması (s.110)	1889
III. Bölüm	İlk sinematograf gösterisi (s.139)	1896-1897
	Sultan Abdülhamid hükümdarlığı (s.140)	1881-1908
	II. Meşrutiyetin ilanı (s.140)	23 Temmuz 1908
	Manş denizinin uçakla geçilmesi	1909

Osmanlı tarihi açısından oldukça önemli olan bu olaylar roman içerisinde sadece tarihi bildirmede kullanılmıştır. Örneğin “Kırım Savaşı arefesinde” Calûd’un yaşadığı bir gönül macerası anlatılır. Kırım Savaşı bu hikâye için bir fon görevi bile görmez. Sadece anlatılan hikâyenin zamanını imler.

“Yazar, Tarık Buğra ya da Kemal Tahir’den alışık olduğumuz bir biçimde, tarihin bir döneminin olgulardan yola çıkarak yeniden üretilmesini hedeflemez. Olgulardan ancak yüzeysel olarak, kurmacanın özgün düşlemine ipuçları devşirecek düzeyde yararlanır. Dille ilişkisi de üç aşağı beş yukarı aynı biçimde düşünülebilir; İhsan Oktay Anar’ın romanlarında dil, dönemin gerçeğini saptamak için ya da belgeleştirmek amacıyla kurgulanmaz. Yazar, okurun zihnini tarihsel dönemin düşsel tasarımına hazırlar” (Orhan 2007: 99).

Anar’ın dili ve tarihi kullanışı bu anlamda benzerdir. Her ikisi de okurun zihnini yaratacağı yarı düşsel dünyaya hazırlamak içindir. Yarı düşsel diyoruz; çünkü yarattığı evren tarihsel açıdan var olan bir zamandır. Fakat daha önce de belirttiğimiz gibi bir “Kitab-ül Hiyel” yazmak için geçtir.

Tarihteki önemli olayların romanda anlatılış şekline bir örnek daha vermek gerekirse oldukça dikkat çekici bir pasajla daha karşılaşırız. Calûd’un dahil olduğu bir soygun girişiminin anlatıldığı bu pasajda olay Tanzimat Fermanı’nın ilan edilmesinden önceki gece gerçekleşmiştir. Soygunun yapıldığı gecenin zamanını imlemek için bu tarihi olaya gönderme yapılmıştır: “Soygunu, Mustafa Reşit Paşa’nın Gülhane’de bir hatt-ı hümayûn okuyacağı günün arefesinde, gece vakti yapacaklardı” (Anar 2009b: 89). Bu

romanı tarihi romanlardan ayıran nokta olayın Mustafa Reşit Paşa veya padişah-devlet büyükleri ekseninde anlatılmıyor olmasıdır. Olay bir grup soyguncunun başından geçenlerdir. Zamansal olarak bu iki olay kesişmekten öteye gitmez. Romancının bu tavrı Yeni Tarihselci yaklaşıma benzemektedir:

“Geleneksel tarihin ilgi alanı olan büyük savaşlar, kahramanlar ve liderler yerine Yeni Tarihseleler evlilik tarihçesi, dini inanç, eğlence törenleri ve gelenekleri, kumar kültürünü ya da köle ticareti gibi geleneksel tarihin göz ardı ettiği olaylarla ilgilenir. Gizli kalmış –tarihsel metinlerde yer almayan- tarihi açığa çıkarma çabası Yeni Tarihselci eleştirmenin enerjisini kadınların dünyasına, azınlıklar, deliler ve suçlular üstünde yoğunlaşmasına sebep olmuştur” (Çavuş 2002: 126).

Anar da Tanzimat Fermanı’nın değil *suçlular* üzerinde durmaktadır. Nitekim anlatının devamında tarihçilerin fermanı değil bu soygunu kaydetmeleri de yazarın Yeni Tarihselci bakış açısına yaklaştırır: “Tarihler bu soygundan Calûd’un payına tam onbirbinbeşyüz altın düştüğünü kaydetmişlerdir” (Anar 2009b: 90).

Romanda zamanla ilgili bir başka durum zamanın çoğulcu bir anlayışla sunulmasıdır. Kesinlik içermeyen ifadelere romanda sıkça başvurulmuştur. Örneğin Yâfes Çelebi’nin icad ettiği tahtelbahirin içinde neredeyse ölecekken kurtulması anlatıldıktan sonra Yâfes Çelebi’nin ne kadar süre yaşadığı hakkında romanda farklı ifadeler yer verilir:

“Martaloz Beşir Bey onun bu vaziyette tam yirmi yıl, Tiryaki Fülful Çelebi ile İspirizade Enver Efendi onyediyıl, Kul İshak Çelebi ondokuz yıl, Abaza Sabit Efendi ile mahdumu Çeşm-i Yek Boncuk Çelebi ise oniki yıl yaşadığını ileri sürerler” (Anar 2009b: 66).

Romanda tek bir gerçekliğin yerine çoğulcu bir bakış açısının hâkim olması postmodern bir yaklaşımdır. *Çoğulculuk/ Çok katmanlılık* hakkında Dilek Yalçın-Çelik şunları ifade etmiştir:

“Çoğulculuk: ‘farklılığı çoğaltmaktır’. Bu bakış açısı, aynı zamanda, modernizmin, ‘tek kültürü temel alan’ anlayışına karşı gelen bir tavrın ifadesidir. Modernizm, yüksek kültür öğelerini, ‘tek doğru’ ve ‘tek gerçeklik’ olarak ortaya çıkarmaktadır. Dünyadaki tüm toplumların ve kültürlerin, tek kültürü temel alan bu ‘yüksek kültür’e uyum sağlamaları amaçlanmıştır. Oysa postmodernler, yüksek kültür, popüler kültür ayrımı yapmadan, çoğulcu ve karmaşık bir tutumdan yana olmuşlardır. Alt kültürler, önem kazanmaya başlamıştır” (Yalçın-Çelik 2005: 51).

Romandaki çoğulcu yapı dışında kaynak gösterilen kişilerin alt tabakadan insanlar olması da dikkat çekicidir. Martaloz Beşir Bey, Fülful Çelebi, Abaza Sabit Efendi ve mahdumu Çeşm-i Yek Boncuk Çelebi halktan insanlardır. Fakat bu kişiler aynı zamanda halkın sözlerine pek güvenmediği kişilerdir. Biri tiryakidir, birinin tek gözü görmektedir, diğeri ise çift cinsiyetlidir.

Yazar, romanda tek bir olayı anlatmaya yoğunlaştığında zaman daha belirgin bir şekilde –ve de kronik olarak- akmaya başlar. Örneğin Calûd’un Esmeralda adında bir kadına âşık olması ve bu gönül macerası girişiminde Calûd’un iktidarının göstergesi olan *maslahatının* kesildiği bölüm anlatılırken zaman kronolojik bir şekilde akar ve olay neredeyse anbean aktarılır:

“Esmeralda hâlâ ayılmamıştı. Bu yüzden onu iki gün sonra, gece yarısı kabul edecekti. Büyük bir hayal kırıklığıyla evine doğru yürümeye başlayan Calûd, aksi gibi maslahatının bir türlü uyumadığını fark etti. Bu hal gece boyunca sürdü. Ertesi sabah ilk ağrıları hissetmeye başlayınca Hindistan kâfuru kokladı. Ama kuşu uyumak bilmiyordu. Öğleye doğru ağrıları arttıkça arttı. Karanlık çöktüğünde bir hekim çağırmak zorunda kalmıştı. Yahudi hekim, dimdik duran ve artık morarmaya başlamış zekeri görünce, Calûd’a belki de hayatının en kötü haberini verdi” (Anar 2009b: 103-104).

Romanda tek bir olaya yoğunlaşıldığında zamanın kronolojik bir düzlemde hissedilir bir şekilde akmaya başladığını söylemiştik. Fakat romanda da zaman zaman masalsı bir zaman da karşımıza çıkar. Daha çok geleneksel anlatıya metni yaklaştırmak adına yazarın bu tutuma yöneldiğini söyleyebiliriz. “Vaktiyle” (Anar 2009b: 14), “kırk güne kalmaz” (Anar 2009b: 29), “eli kulağındadır” (Anar 2009b: 29), “günün birinde” (Anar 2009b: 34), “üç vakte kalmaz” (Anar 2009b: 38), “kırk gün kırk gece” (Anar 2009b: 80) gibi ifadeler romanın zaman kurgusunu geleneksel anlatıya yaklaştırır. Aslında bu durum geleneksel anlatı ile postmodern anlatı arasındaki benzerlikten kaynaklanmaktadır:

“Meddah hikâye anlatılarının temel birkaç özelliği, kimi postmodern anlatım biçimleri ile de benzerlik göstermektedir. Örneğin, mizahî ve ironik anlatım, parodi kullanımı, mesafe ilkesi ve yabancılaşma unsuru, parçalı anlatım (postmodern anlatıda metinlerarasılık ilkesinin kullanımı) ve anlatıda bir sıranın gözetilmemesi, doğaçlama kurgu, anlatı sırasında söz dışında madde kullanımı (meddah anlatısında mendil, sandalye, değnek... gibi, postmodern anlatıda resim, epigraf, farklı yazı karakterlerinin kullanılması gibi), meddahların konuşmalarının sonunda kapanış söz olarak anlatıtları olayların kendilerine ait

olmadıklarını vurgulamaları (postmodern anlatıda üstkurmaca ve metnin kurmaca olduğunun vurgulanması) gibi” (Yalçın- Çelik 2005: 154).

Roman, pek çok açıdan meddah hikâyelerine benzemektedir. Özellikle meddah anlatılarında kullanılan kalıp deyimler romanda karşımıza çıkmaktadır. Romanın anlatma zamanı bu yüzden belirli değildir. Farklı farklı kişilerden derlenmiş gibi kurgulanan romanda klasik bir anlayışla anlatma zamanından bahsetmek zordur.

Romanda vaka zamanının tarihin bir dönemine ait olduğunu ve bu olayın anlatımında geleneksel anlatı tekniklerinden yararlanıldığını söyledikten sonra romanın vaka zamanının kronolojik bir şekilde akıp akmadığına bakabiliriz. Romanda zamanda ileri sıçramalar ve geri dönüşlerden yararlanılması kronolojiyi bozmamaktadır. İleri sıçramalar ve geri dönüşler geleneksel anlatı üslubuna yakın bir şekilde kurgulanmıştır.

İhsan Oktay Anar’ın “Puslu Kıtalar Atlası” adlı romanında bazı olayların milat kabul ettiğini daha önceden belirtmiştik. Bu romanda da benzer bir şekilde zamanda ileri sıçrama tekniği önemli bir olaya gönderme yapmak, o olayı vurgulamak ve de milat olarak kabul etmek için kullanılmıştır. “Kitab-ül Hiyel” romanında da benzer bir şekilde önemli olay bir nesnenin bulunmasıdır: *iktidar taşı*: “Bu deniz canavarını gerçi Yâfes Çelebi tasarlamıştı ama, bunların hepsi elbette, onun iktidar taşını bulmasından çok önce olmuştu” (Anar 2009b: 54).

Romanda zaman her ne kadar tarihteki önemli olaylara gönderme yapılarak ortaya konulsa da geleneksel anlatılardaki gibi sessizce akıp gitmektedir. Zamanın, devrin roman içindeki önemsizliği romandan yapacağımız şu alıntıda açıkça bellidir: “Böylece değil saniye ve dakikaları bilmek, Cahiliyye öncesi mi sonrası mı, hangi yıl ve asırda yaşadığına bile aldırmayanlar dükkânını doldurdu” (Anar 2009b: 71). Gerçekten de romanın kişileri yaşadıkları zamanın farkında değil gibilerdir ve de geçen zaman romanda sadece sezdirilir. Romanda saniyeler, dakikalar, saatler, aylar, yıllar sanki hep aynı hızla akar gider.

2.3.3. Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri

İhsan Oktay Anar’ın yayımlanan üçüncü kitabı olan *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*, biri çerçeve hikâye olmak üzere toplam dokuz hikâyeden oluşur. Roman ilk olarak 1998 yılında yayımlanmıştır.

Roman, Cezzar Dede ile Ölüm'ün birbirlerine anlattığı hikâyelerden oluşur. Cezzar Dede ile Ölüm'ün diyaloglarını içeren bölümler çerçeve hikâyeyi oluşturur. Cezzar Dede, Ölüm'e canını alması gereken biriyle oynadığı oyunda yardım etmiştir. Bu yüzden Ölüm ona yaşamak için bir şans verir. Buna göre Ölüm'le Cezzar Dede birbirlerine konusunu önceden belirledikleri hikâyeler anlatacaktı. Her hikâye karşılığında Ölüm, Cezzar Dede'ye bir saat yaşama hakkı verecekti. Böylece Ölüm, Uzun İhsan'ı ararken birbirlerine hikâyeler anlatmaya başlarlar. Toplamda sekiz hikâye anlatılır. Her hikâyenin sonunda Ölüm'ün Uzun İhsan'ı arayışına geri dönülür. Bu bölümlerde bu iki karakter hikâyeler hakkında konuşurlar. Bu ana hikâye romanın çerçeve öyküsünü oluşturur.

Çerçeve hikâye, yani “diğer hikâyeleri de içine alan ana hikâye tarihi gelişim bakımından anekdot (fıkra) ile roman arasında bir köprü teşkil eder.” (Wellek- Warren 1983: 305). Bu teknik edebî eserlerde asırlardır hem doğu edebiyatında hem de batı edebiyatında kullanılagelir. Örneğin *Binbir Gece Masalları* Şehrazat'ın hükümdara anlattığı hikâyelerden oluşur:

“*Binbir Gece Masalları*, bilindiği gibi bir çerçeve öykü içine yerleştirilmiş İran, Bağdat ve Mısır kaynaklı masallardan oluşur. Hükümdar Şehriyâr'ın, karısının ihanetinden sonra intikam olmak için her gece bir bakire alıp ertesi sabah öldürtmesi, sıra vezirin karısı Şehrazat'a gelince kızın her gece bir masal anlatarak ölümden kurtulması ve sonunda Şehriyâr ile evlenmesi çerçeve öyküyü (yani birinci düzey öyküyü) meydana getirir. Şehrazat'ın anlattığı masallar ise bu öykünün içine yerleştirilmiş ve iç içe geçmiş ikinci düzey anlatılardır” (Moran 2004: 94).

Binbir Gece Masalları gibi Ferîdüddîn Attâr'ın Mantık-ut Tayr adlı mesnevisi de bir çerçeve hikâye çevresinde anlatılan hikâyelerden oluşur. İhsan Oktay Anar'ın incelemeye çalışacağımız kitabı bu mesneviyle pek çok açıdan benzerlik göstermektedir. Sadece çerçeve öykü tekniğini kullanması açısından değil, aynı zamanda ayna metaforunu kullanımı açısından ve içerdikleri tasavvufî yapı açısından da benzerlikler sergilemektedirler. Bu benzerlikleri yeri geldiğinde tek tek ele almaya çalışacağız.

Çerçeve hikâye tekniğinin batıda en önemli örneklerinden Boccacio'nun Decameron hikâyeleridir. Veba salgınından kaçan yedi gencin birbirlerine 10 gün boyunca toplam 100 öykü anlatmasını konu alır. Görüldüğü gibi çerçeve öykü bu eserlerde ve birçok başka örnekte kullanılan bir tekniktir. “Bir hadiseyi geciktirmek için zaman kazanmak maksadıyla hikâye anlatma usulü” (Ulutürk 1992: 181) çerçeve hikâyenin

önemli bir özelliğidir. Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde Cezzar Dede ölümü geciktirmektedir (Şehrazat'ın ölümünü geciktirmeye çalışması gibi) ve Ölüm'ün Uzun İhsan'ı ararken yolda ona eşlik eden Cezzar Dede ile birbirlerine anlattıkları hikâyeler zaman geçirmelerini de sağlar (Mantık-ut Tayr'da kuşların Simurg'u arayışında zaman geçirmek için birbirlerine hikâyeler anlatmaları gibi).

Çerçeve hikâye tekniği, Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde zamanı incelerken göz önünde tutmamız gereken bir unsurdur. Bu yüzden çerçeve hikâyenin zamanı ayrı, hikâyelerin zamanları ayrı ayrı incelenmesi gerekir. Yine bu romanda zaman ele alınırken göz önünde tutulması gereken bir diğer unsur özetleme tekniğidir. Anar, bu romanında özetleme tekniğine sıkça başvurmuştur. Bu durum romanın zamanı açısından önemlidir. Mehmet Tekin özetleme tekniğini kısaca şu şekilde açıklar:

“Özetleme tekniği, adı üzerinde, verilecek bilgi ile yapılacak tanıtmanın ‘özet’ halinde sunulmasıdır. Klâsik anlatım tarzında romancı, bir olayı veya bir kişiyi tanıtmak için, o olay ve kişi hakkında geniş açıklamalar yapmak zorundaydı. O, bu görevi yerine getirirken, bazı noktaları, kısaca açıklamadan – fakat hissettirerek- geçer, bazen de özetleyerek aktarır. Özetleme tekniği, gereksiz ayrıntıları silen, dolayısıyla esere derli toplu bir görünüm kazandıran bir yoldur. Bu yöntemle olaylar ve kişiler, bariz yön ve çizgileriyle tanıtılır, anlatılır. Sonuçta sayfalar boyu sürececek –belki de okuyucuya sıkıcı gelecek- tanıtma meselesi, birkaç satır veya paragrafla çözümlenmiş olmaktadır” (Tekin 2003: 230).

Anar, bu romanında özetleme tekniğine sıkça başvurmuştur. Çerçeve öykünün özetleme tekniğiyle başlaması gibi her öykü aşağı yukarı özetleme tekniği kullanılarak başlar. Örneğin çerçeve hikâye –ve de roman- “çok değil, bundan otuz yıl kadar önce, Anadolu'nun orta yerindeki bir kasabada, kestiği raconla nâm salmış bir kabadayı” (Anar 2009a: 7) diye başlar. Romancı kısaca bu adamın dış görünüşünü ve kişilik özelliklerini anlattıktan sonra her gün yaptığı rutin işlere değinir. İki sayfada kabadayının tüm hayatı özetlenir. Nitekim kabadayı üçüncü sayfada Ölüm'le karşılaşır. Görüldüğü gibi özetleme tekniği aynı zamanda eceli gelen insanoğlunun hayatını özetlemek için kullanılmıştır.

Çerçeve hikâye anlatma zamanından otuz yıl önce yaşanmıştır. Kabadayının “günün birinde” (Anar 2009a: 9) ölümle ilk karşılaşmasından bir hafta sonra kabadayı ile Ölüm bir oyun oynamaya karar verir. Oyun dört kişiyle oynanacaktır. Ölüm ve kabadayı yanlarında birer kişi getirecektir. Ölüm kazanırsa kabadayı ile arkadaşının canını alacaktır, kabadayı kazanırsa 100 yıl daha yaşayacaktır. Ölüm, kabadayıya yanına birini bulması için

“tam yedi saat, yani gece yarısına kadar süre tanır” (Anar 2009a: 12). Kendisi de bu sürede ecel sırası gelen Cezzar Dede’yi bulmaya karar verir. Cezzar Dede, Ölüm’e hiçbir zorluk çıkarmaz; fakat torunları uyuyana kadar beklemesini rica eder. Cezzar Dede, torunlarına uyusunlar diye sabah olunca hep birlikte Efrâsiyâb’ın hazinesini bulmaya gidecekleri yalanını söylemek zorunda kalır. Aslında çerçeve hikâye Cezzar Dede ile Ölüm’ün başından geçen olaylardır. Daha öncesinde anlatılan kabadayının hikâyesi bu asıl hikâyeye giriş niteliğindedir. Ölüm, Cezzar Dede’nin kapısına “güneş battıktan hemen sonra” (Anar 2009a: 13) gelir. Asıl hikâye güneş battıktan sonra başlar. Çerçeve hikâyenin vaka zamanı bu noktada başlar.

“Geceyarısına doğru” (Anar 2009a: 15) kabadayı oyun için yanında birini getirmiştir. Ölüm ise Cezzar Dede’yi getirir. Oyunu Cezzar Dede ile Ölüm kazanır. Bu yüzden Ölüm, Cezzar Dede’ye yaşamak için bir şans verir. Bunun üzerine “verdiği zevk dışında hiçbir amacı, kuralı ve şartı olmayan bir oyun” (Anar 2009a: 17) oynamaya başlarlar. Buna göre bir konu seçip bu konuyla ilgili birbirlerine hikâyeler anlatacaklardı. Anlattığı her hikâye karşılığında Ölüm, Cezzar Dede’ye yaşaması için bir saat daha verecekti. Hikâye anlatmaya ilk olarak Ölüm başlar. Hikâyeler anlatılırken Ölüm işini yapmaya devam eder, canını alması gereken Uzun İhsan’ı bulmaya çalışır. Ölüm, ilk hikâyesini anlattıktan sonra “ortalık iyice aydınlanmış”tır. Cezzar Dede beşinci hikâye olan “Ezine Canavarı” adlı hikâyeyi anlatmaya başladığında ise “artık öğle olmuş, günün yarısı bitmişti” (Anar 2009a: 141). Anlatılan son hikâye de bittikten sonra güneş batmak üzeredir. Çerçeve hikâyenin zamanı “güneş battıktan epeyce sonra” (Anar 2009a: 244) biter. Görüldüğü gibi çerçeve hikâyenin vaka zamanı bir gündür. Bu sürede iki karakter birbirlerine hikâyeler anlatır. Bir taraftan da Ölüm, Uzun İhsan’ın peşindedir. Her hikâyenin sonunda Ölüm ile Cezzar Dede hikâyeler üzerine konuşur. Bu esnada Uzun İhsan’ın Ölüm’ün elinden her defasında kurtulur. Ölüm de onu elindeki kara deftere bakarak mahalle mahalle arar.

Uzun İhsan’ı ararken geçilen mahallelerin adları dikkat çekicidir. Ölüm ile Cezzar Dede, Uzun İhsan Efendi’yi ararken sırasıyla şu mahallelerden geçerler: Selam, Aden, Meva, Elhalid, Makame, Naim, Heyevan ve Firdevs. Bunlar –biri hariç- Kuran-ı Kerim’de geçen cennetin yedi katının isimleridir. Bu mahalle isimleri çerçeve hikâye ile diğer hikâyeleri bütünleştirir. Cezzar Dede’nin bir nevi ölüme giden yolculuğu cennetin katlarında geçer. Bu yolculuk sırasında karşılaşılan olay ve karakterler de anlatılan

hikâyelerle kesişir. Örneğin Ölüm’le Cezzar Dede’nin gittikleri ilk mahalle olan *Selam Mahallesi*’nde “malını mülkünü zebuna zelile dağıtmaya karar veren hayırsever bir tüccar” (Anar 2009a: 38) yüzünden oluşan bir kalabalıktan dolayı Uzun İhsan Ölüm’ün elinden kaçmayı başarır. Bu tüccar, dördüncü hikâye olan “Dünya Tarihi”ndeki Aptülzeyyât’tır. Benzer şekilde diğer mahallelerde de anlatılan hikâyelerdeki karakterler veya olaylar Ölüm’ün Uzun İhsan’ın yakalamasına engel olur. Burada unutulmaması gereken bir nokta çoğu hikâyede başlarından geçenlerin anlatıldığı kişiler ya ölmüştür ya da ermişlerdir. Meselâ cenneti konu alan iki hikâyede yer alan iki ayrı çocuk yükselerek cennete ulaşmıştır. Bunları göz önüne alarak, Ölüm’ün Cezzar Dede’yi cennette gezdirdiğini söyleyebiliriz. Dante’nin İlahi Komedyada adlı eserini bu anlamda hatırlayabiliriz:

“İlahi Komedyada Dante’nin Cehennem, Âraf ve Cennet’e yaptığı düşsel bir gezinin öyküsüdür. Dante’ye Cehennem’de, Âraf’ta Latin şair Vergilius rehberlik eder. Âraf’ın tepesinde Vergilius yerini Beatrice’ye bırakır. Cennet boyunca Dante’ye Beatrice rehberlik eder. Gezi 1300 yılı 7 Nisan Perşembe’yi 8 Nisan Cumaya bağlayan gece başlar. 14 Nisan Perşembe günü sona erer” (Teksoy 2006: 17).

Görüldüğü gibi iki kitap arasında benzerlikler vardır. Örneğin her ikisinde de olay geceyarısı başlar. Fakat burada Anar’ın romanının İlahi Komedyanın bir parodisi olduğunu söylememiz gerekir. Bu yüzden anlatılan yerler cennet bahçeleri değil sıradan mekânlardır. Bu durum romanda Cezzar Dede’nin cennet inancından kaynaklıdır. Çünkü Cezzar Dede’ye göre “gülümseyen herkes cennete bakıyor demektir” (Anar 2009a: 204).

Cezzar Dede ile Ölüm’nün birbirlerine anlattıkları hikâyelerden son ikisinin konusu cennettir. Son hikâyelerin konusunun cennet olması romanın çerçeve hikâyesi ile kaynaşması bakımından önemlidir. Hikâyelerin konularına baktığımız zaman hiçbirinin tesadüfi olmadığını görürüz. Cezzar Dede ve Ölüm neden bu konuları seçtiklerini açıklar. Örneğin ilk konu korkudur ve bu konuyu Cezzar Dede seçmiştir. Neden korku hikâyesi anlatmak istediğini de şöyle açıklar:

"Madem öyle, anlatacağımız ilk iki hikâyenin konusunu ben seçmek isterim. Çünkü, üzerimde yetkin olduğuna göre bana karşı tartışılmaz bir üstünlüğün var; hem ne yalan söylemeli, haliyle biraz korkuyorum. Bu nedenle anlatacaklarımızın ilk ikisi birer korku hikâyesi olsun. Ölüm’le yeni tanışan biri kalkıp aşk hikâyesi anlatacak durumda olmaz herhalde” (Anar 2009a: 17-18).

Cezzar Dede, korktuğu için ilk iki hikâyenin konusunun korku olmasını istiyor. Ayrıca kendisini toparlamak için Ölüm'ün ilk hikâyeyi anlatmasını istiyor. Cezzar Dede ikinci konu olarak da dini seçer. Ölüm de korku ile dinin birbiriyle bağlantılı olduğunu düşünerek bunu kabul eder. Din konulu iki hikâye anlatıldıktan sonra Ölüm daha insanî bir konu seçmek ister. Bu yüzden Cezzar Dede aşk konulu hikâye anlatır. Son olarak da cennet konulu iki hikâye anlatılır. Bu geçişler romanda şu şekilde açıklanır:

“Ölüm hikâyesini bitirdikten sonra Cezzar Dede şunları söyledi:

-‘Oyunumuza nasıl başladığımızı hatırlıyorum: Önce birer korku hikâyesi anlatmıştık. Ancak, korku ruhumuzda pek yer etmediği için, daha sonra birer dinî konu seçtik. Şimdi ise aşk hikâyelerimizi anlatıp bitirmiş bulunuyoruz. Anlamadığım şu: Biz buraya nasıl geldik?’

Bunun üzerine Ölüm, ihtiyara şöyle cevap verdi:

-‘Her insan ancak bilmediği şeyden korkar. Korkusunu yenmek için bilmek ister. Fakat bilmesi için araması gerekir. İşte, din de bu arayış değil midir? Bununla birlikte, eğer insan bir şeyi arıyorsa, onu bulmuş ve ona kavuşmuş da değildir. Kavuşamadığı şeye erişmek için can atar. Eh! Bu da aşktır işte! Kısacası, yolumuzu şaşırmış değiliz. Korkudan arayışa, arayıştan ise aşka geçtik. Hikâyeleri anlatırken, elimizde olmadan seçtiğimiz üsluba bakılırsa, daha önce geçtiğimiz yerlerden tekrar geçmiş bulduğumuz kesin. Çünkü bu üç duyguya da çok aşına görünüyoruz. Ne korku, ne arayış, ne de aşk bizi şaşırtıyor. Bu duygular, gönlümüzde çoktan dinmiş fırtınalar gibi. Benim için bu durum fazlasıyla alelade. Ama senin için fevkalade gözüküyor. Arayış bitince, aranan şey artık bir kez bulunduğu için, korku da aşk da biter” (Anar 2009a: 203-204).

Ölüm'ün bu son sözlerinden sonra Cezzar Dede: “İşte o zaman meşk başlar (...). Zaten cennet de budur” (204) der ve birer cennet konulu hikâye anlatmaya karar verirler.

Ölüm'ün anlattığı ilk hikâye “Güneşli Günler”dir. Daha önce de belirttiğimiz gibi ilk iki hikâyenin konusu korkudur. Bu hikâyede on bir yaşında bir çocuğun yatılı okulda başına gelen bir olay konu edilir. Porfiria⁷ hastası olan müdür, güneşe çıkamadığından resim öğretmenleri resim çizme konusunda yetenekli bu öğrenciden müdür için güneşli bir resim çizmesini ister. Hikâye pek çok açıdan klasik bir vampir hikâyesidir. Fakat porfiria hastalığının vampir hikâyelerinin yayılmasına neden olduğu varsayımının metinde ana eksen olarak alınması durumu değiştirir.

⁷ “Porfiria, hem biyosentezinde (diğer adıyla porfirin biyosentezi) yer alan enzimlerin doğuştan ya da kazanılmış bozukluğu ya da eksikliği sonucunda gelişen bir hastalıktır. Fotosensitivite ve nöropsikiyatrik bulgular sebebiyle vampir efsanelerinin yayılmasına sebep vermiştir.” (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Porfiria>)

“Güneşli Günler” adlı hikâyenin geçtiği zaman hikâyenin ilk paragrafında belirtilmiştir: “Çok değil, günümüzden sadece yarım asır kadar önce, yani cumhuriyetin yirminci yıllarının sonuna doğru, Anadolu’nun orta yerindeki bir köyün hemen dışında, hapishane misali dört katlı bir taş bina vardı” (Anar 2009a: 18). Cumhuriyetin yirminci yıllarının sonunda yaşandığı söylenen bu olay demek ki yaklaşık olarak 1950’lerin başlangıcında yaşanmıştır. Vaka zamanı olarak beliren tarih budur. Anlatma zamanı ise - vaka zamanına yarım asırlık süreyi eklersek- 2000’li yıllara denk düşer. Bu durumda Ölüm bu hikâyeyi 2000’li yılların başlangıcında anlatmıştır. Çerçeve hikâyenin zamanını Ölüm’ün anlattığı bu ilk hikâyeyle buluyoruz. Romanın başında çerçeve hikâyenin anlatma zamanından 30 yıl önce yaşandığı söylenmiştir. Bu durumda çerçeve hikâyenin ve de romanın anlatma zamanı 2030’lu yıllardır.

Cezzar Dede’nin anlattığı “Bidaz’ın Laneti” bir korku hikâyesi olmaktan çok Kral Midas’ın dokunduğu her şeyi altına çevirdiğinin anlatıldığı efsanenin parodisidir. Hikâyenin zamanı masalsı bir zamandır. Zamanla ilgili olarak sadece tek bir veriden söz edilebilir. Hikâyede Sinop Cezaevi’nden gelen bir mektuptan bahsedilmektedir (Anar 2009a: 43). Sinop Cezaevi günümüzde yaklaşık 4000 yıl önce kurulan bir kaledir. Kalenin cezaevi olarak kullanımına ait en eski belgeler ise 1568 yılına dayanmaktadır. Sinop Cezaevi 1999 yılında kapatılarak müzeye dönüştürülmüştür. Bu veri dışında bizi hikâyenin vaka zamanına götürecek bir veri yoktur. Hikâyede masalsı bir zaman karşımıza çıkar. Zaman, tıpkı masallarda olduğu gibi şu tür ifadelerle işaret edilmiştir: “üç gün üç gece”(Anar 2009a: 43), “günlerden bir gün” (Anar 2009a: 45), “gecelerden bir gece” (Anar 2009a: 48).

Üçüncü hikâye olan “Bir Hac Ziyareti” Cezzar Dede’nin anlattığı din konulu bir hikâyedir. Hikâyenin yeri ve zamanı hikâyenin başında belirtilmiştir: “Rivayet ederler ki, günümüzden elli yıl kadar önce Diyarbakir’de, adına Divana derler bir köy vardı” (Anar 2009a: 57). Bu hikâye de ilk hikâye gibi 50’li yıllarda geçmektedir. Bu hikâyenin konusu din olduğu için zaman belirteçleri de bu doğrultuda seçilmiştir. Örneğin İlimdâr, Zekeriya Dede ve torunu hac yolculuğuna çıktıkları zaman şöyle belirtilmiştir: “Sefer hazırlıkları nihayet bittiğinde, Zilhicce ayının başlamasına az zaman kala, bir sabah vakti ihrama giren üç kişi evden çıktılar” (Anar 2009a: 64). Zilhicce ayı İslâmın beş esasından biri olan hac ibadetinin yapıldığı aydır.

Dördüncü hikâye olan “Dünyalar Tarihi”ne masalsi bir zaman hâkimdir. Oldukça uzun olan bu hikâyede zaman şu ifadelerle imlenmiştir: “bir zamanlar” (Anar 2009a: 85), “günlerden bir gün” (Anar 2009a: 88), “vaktiyle” (Anar 2009a: 101), “bir vakitler” (Anar 2009a: 122), “günün birinde” (Anar 2009a: 128).

Hikâyenin bir bölümünde Aptülzeyyat’ın Salih’e dönüşmesi evrenin yaratılmasına benzer bir şekilde gerçekleşir. Tevrat’ta bulunan Yaratılış bölümünde evrenin yaratılışı anlatılmıştır. Bu hikâyede de tıpkı Eski Antlaşma’da olduğu gibi evrenin yaratılışı gün gün anlatılır.

Yaratılış	ESKİ ANTLAŞMA	EFRÂSİYÂB’IN HİKÂYELERİ
BİRİNCİ GÜN	Tanrı, “Işık olsun” diye buyurdu ve ışık oldu. Tanrı ışığın iyi olduğunu gördü ve onu karanlıktan ayırdı. Işığa “Gündüz”, karanlığa “Gece” adını verdi. Akşam oldu, sabah oldu ve ilk gün oluştu.	Kulübenin kapısını açtığında içeriye ışık doluverdi. Işığın iyi olduğunu işte bu birinci gün gördü.
İKİNCİ GÜN	Tanrı, “Suların ortasında bir kubbe olsun, suları birbirinden ayırsın” diye buyurdu. Ve öyle oldu. Tanrı gökkubbeyi yarattı. Kubbenin altındaki suları üstündeki sulardan ayırdı. Kubbeye “Gök” adını verdi. Akşam oldu, sabah oldu ve ikinci gün oluştu.	Fakat dayanmakta zorlanıyordu; harmanisiyle yüzünü örtüp, kulübenin içinde, bütün bir gün ve gece, yere kapanıp bekledi. Başını ancak tan sökümünde kaldırmaya cesaret edebildi. Yerde sürünerek alacakaranlıkta dışarı çıktı. Başını kaldırdığında gökkubbeyi ve onun iyiliğini görüp huşû içinde titremeye başladı. Kut, ruhunda benliğine yer bırakmamış gibiydi.
ÜÇÜNCÜ GÜN	Tanrı, “Göğün altındaki sular bir yere toplansın, kuru toprak görünsün” diye buyurdu ve öyle oldu. Kuru alana “Kara”, toplanan sulara “Deniz” adını	Üçüncü günün sabahı artık göklere bakmaya cesareti kalmamıştı, bulunduğu zirveden, başı öne eğik, aşağıdaki tepelere, vadilere, ovalara

	verdi. Tanrı bunun iyi olduğunu gördü. Tanrı,”Yeryüzü bitkiler, tohum veren otlar, türüne göre tohumu meyvesinde bulunan meyve ağaçları üretsın” diye buyurdu ve öyle oldu. Yeryüzü bitkiler, türüne göre tohum veren otlar, tohumu meyvesinde bulunan meyve ağaçları yetiştirdi. Tanrı bunun iyi olduğunu gördü. Akşam oldu, sabah oldu ve üçüncü gün oluştu.	baktı ve onların iyiliğini gördü.
DÖRDÜNCÜ GÜN	Tanrı şöyle buyurdu: “Gökkubbede gündüzü geceden ayıracak, yeryüzünü aydınlatacak ışıklar olsun. Belirtileri, mevsimleri, günleri, yılları göstereyin.” Ve öyle oldu. Tanrı büyüğü gündüze, küçüğü geceye egemen olacak iki büyük ışığı ve yıldızları yarattı. Yeryüzünü aydınlatmak, gündüze ve geceye egemen olmak, ışığı karanlıktan ayırmak için onları gökkubbeye yerleştirdi. Tanrı bunun iyi olduğunu gördü. Akşam oldu, sabah oldu ve dördüncü gün oluştu.	Sonraki günün gecesi, batan güneşi, doğan ayı ve sayısız yıldızları seyretti.
BEŞİNCİ GÜN	Tanrı, “Sular canlı yaratıklarla dolup taşsın, yeryüzünün üzerinde, gökte kuşlar uçuşsun” diye buyurdu. Tanrı büyük deniz canavarlarını, sularda kaynaşan canlıları ve uçan çeşitli varlıkları yarattı. Bunun iyi olduğunu gördü. Tanrı “Verimli olun, çoğalın,	Kapağı açtığının dördüncü günü, erkeği ve dişisiyle türlü türlü hayvanlara baktı.

	denizleri doldurun, yeryüzünde kuşlar çoğalsın” diyerek onları kutsadı. Akşam oldu, sabah oldu ve beşinci gün oluştu.	
ALTINCI GÜN	Tanrı insanı kendi suretinde yarattı. Böylece insan Tanrı suretinde yaratılmış oldu. İnsanları erkek ve dişi olarak yarattı. Onları kutsayarak, “Verimli olun, çoğalın” dedi, (.....). tanrı yarattıklarına baktı ve her şeyin çok iyi olduğunu gördü. Akşam oldu, sabah oldu ve altıncı gün oluştu.	Altıncı gün yine kuyunun başına geldi ve dipteki suyun sathına gözlerini diktiğinde, kendini gördü. Titremeye başlamıştı.
YEDİNCİ GÜN	Gök ve yer bütün öğeleriyle tamamlandı. Yedinci güne gelindiğinde Tanrı yapmakta olduğu işi bitirdi. Yaptığı işten o gün dinlendi. Yedinci günü kutsadı. Onu kutsal gün olarak belirledi. Çünkü Tanrı o gün yaptığı, yarattığı bütün işi bitirip dinlendi.	Yedinci gün besleyip büyüttüğü sığırı kesti, kan akıtıp şükranlarını sundu ve bulunduğu zirveden, ışığı, gökyüzünü, yeri, ay ile güneşi ve yıldızları, çok uzaklardaki insanları gönlünce seyretmeye başladı.

Aptülzeyyat’ın insan-ı kâmil mertebesine ulaşip Salih adını aldığı yedi gün Tevrat’taki yaratılışla paraleldir. Anar, Eski Antlaşma’yı metni içerisine koymuştur. Fakat bu hikâyede doğrudan evrenin yaratılışı değil bir kişinin kendini bulma süreci anlatılmıştır.

“Dünya Tarihi” adlı hikâyede vaka zamanı açısından önemli bir nokta da aynı anın iki farklı yerde anlatılmasıdır. Aptülzeyyat, Acıpayam Dağı’nın zirvesinde yaşayan Salih’in rüyasına girmesi ilk önce hikâyenin başında karşılaşırız (Anar 2009a: 88). Aptülzeyyat bir gün *ticarethanesinde* uyuyakalır ve rüyasında “elinde asâ, sırtında harmanisiyle, ak sakallı, mübarek yüzlü bir dede” (Anar 2009a: 88) görür. Adı Salih olan bu aksakallı dede, Aptülzeyyat’tan varını yoğunu fakire dağıtıp Acıpayam Dağı’nın zirvesine giderek kendisini bulmasını ister. Bunun üzerine Aptülzeyyat, aksakallı dedeye

başka bir öneri sunar. Onun, kendisinin yanına gelip yaşamının son dönemlerini *zevk ü sefa* ile geçirmesini teklif eder. Bunun üzerine aksakallı dede çok sinirlenir, tam asâsını Aptülzeyyat'ın kafasına indirecekken rüya sona erer. Hikâyenin devamında Abtülzeyyaz'ın bu zâtı kızdırdığı için işlerinin kötü gittiğini görür. Bu yüzden Salih'in dediğini yapmaya, onu bulmaya karar verir. Başından bir sürü olay geçtikten ve birçok çileye katlandıktan sonra Acıpayam'ın zirvesine ulaşır. Fakat kulübede kimse yoktur. Kulübenin ortasındaki kabağı kaldırdıktan sonra karşısına bir kuyu çıkar. “Dipteki suda aksini görür görmez her şeyi anladı ve içinde şunları geçirdi: -Meğer Salih ben imişim!” (Anar 2009a: 132). Aptülzeyyat/Salih *gerçek kimliğinin şuuruna vararak* insan-ı kâmil mertebine ulaşır. Dua ederek uyuyakaldığında rüyasında Aptülzeyyat adında bir tüccar görür ve yine aynı rüyayı bu defa aksakallı dedenin gözünden dineriz (Anar 2009a: 134). Bu iki kişi aynı kişidir. Görülen rüya aslında aynı zaman dilimine aittir; fakat Aptülzeyyaz'ın Salih olmadan önceki halinde gördüğü rüya, aslında Salih olduktan sonra gördüğü rüyadır. Gelecekteki gerçeği bulmuş Salih, geçmişteki kendisini uyarmaktadır. Zamanda geriye dönüş tekniği bu hikâyede mistik zamanla iç içe geçmiştir.

Romanda anlatılan beşinci hikâye olan “Ezine Canavarı”nın konusu aşktır. Bu hikâyeyi Cezzar Dede anlatmaktadır. Hikâye “daha taşranın taşra olduğu zamanlarda, yani bundan otuz kırk yıl önce” (Anar 2009a: 141) diye başlar. Yani hikâyenin vaka zamanının geçtiği tarih 1960 ile 1970 arasındır. Dul bir annenin bekâr dört kızı ile dul bir babanın bekâr dört oğlunun ve de kendilerinin evlenmek istemelerini konu alır. Bu evlilik oğlanların evinde yaşayan *Ezine Canavarı* yüzünden gerçekleşemez. Hikâyede zaman diğer hikâyelerdeki gibi muğlaktır. Olayların hangi süre zarfında geçtiği açık değildir.

“Ezine Canavarı” hikâyesinde zamanda ileri sıçrama tekniğinden yararlanılmıştır. Oğlanların babası Ayvaz Efendi, evlerinde yaşayan tuhaf yaratıkla ilgili olan söylentileri sonlandırmak için hayvanı öldürmeye karar verir. Fakat bunu gerçekleştirmek isterlerken yangın çıkar. Evleri yanar. Hikâye bu andan itibaren kesilir ve ileri sıçrama tekniğiyle “evleri yanan bu beş bekâr erke[ğin], o günden sonra tam yedi ay boyunca, Ezine'nin diğer ucunda büyük oğlan için açılan Lezzet-2 kasap dükkânının tahta döşemelerinde yatıp” (Anar 2009a: 186) kalacakları öğrenilir. Daha sonra hikâyenin zamanı kronolojik akmaya devam eder.

Ölüm'ün anlatmış olduğu “Hırsızın Aşkı” altıncı hikâyedir ve konusu aşktır. Hikâyede konser sonrasında kemanını çaldığı kadına âşık olan bir hırsız anlatılmaktadır.

Hikâye yine zaman açısından muğlak ifadelerle örülmüştür. Zaten hikâye “vaktiyle” (Anar 2009a: 191) diyerek başlamaktadır.

“Şarap ve Ekmek” adlı yedinci hikâyede babasını cennete ulaştırmak isteyen bir kız çocuğunun hikâyesi anlatılmıştır. Bu hikâyede diğer hikâyeler gibi masalsı ifadelerle sahiptir. “Vaktiyle Kayseri’de” (Anar 2009a: 206) yaşanan bu olay anlatılırken zaman “günlerden bir gün” (Anar 2009a: 208) diyerek belirtilir.

Son hikâye olan “Gökten Gelen Çocuk” isimli hikâye Süpermen filmlerinin bir parodisidir. Ebeveynlerin birbirinden farklı istekleri neticesinde iki farklı kişiliğe bürünen Gülerk Kent, Süpermen filmindeki Clark Kent’in dönüştürülmüş halidir. Aslında bu hikâye Clark Kent’in kişiliğinin oluşumuna yönelik bir ironi içeren bir yorumdur. Hikâyenin zamanı diğer hikâyelerde olduğu gibi masalsıdır. Masalsı ifadelerle bezenmiştir. Zaten hikâye masallarda olduğu gibi gökten üç elmanın düşmesiyle biter (Anar 2009a: 235).

“Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri” adlı romanda çerçeve hikâye kronolojik akmakla birlikte romanda yer alan diğer hikâyelerde zaman geleneksel anlatılardan esinlenerek kronolojik bir yapı ihtiva etmez. Bu hikâyelerde zaman, masalsı ifadelerle imlenir.

BÖLÜM III

POSTMODERNİZMDE ZAMAN ALGISI VE ROMANA YANSIMASI

Postmodernizmde zaman algısı belki de postmodernizmin en belirleyici özelliklerinden biridir. Modernizm zamanı ölçülebilir ve doğrusal algılarken postmodernizm zamanı değişken olarak ele alır. Bunun postmodern romana yansıması ise çeşitlilik gösterir. Postmodern romanda zaman altı farklı şekildedir. Postmodern romanda zaman “belirsiz zaman, belirlenemez zaman, keyfî zaman, döngüsel zaman, kronolojiye karşı olan zaman, geçmiş ve şimdinin arasındaki sınırın silindiği zaman” olarak algılanmaktadır. Bu altısından biri veya birkaçı (veya hepsi) romanda yer bulabilir. İkinci bölümde zamanlarını incelemeye çalıştığımız romanları bu bağlamda kategorilere ayırabiliriz:

3.1. Belirlenemez Zaman

Postmodernizmin temel ilkeleri arasında belirlenemezlik vardır. Postmodern romanda zaman da belirlenemez bir tavır sergiler. Vaka zamanı ile anlatma zamanının birbirine girdiği bu metinlerde olayların geçtiği zaman üst üste binmiş zamanlarla, döngüsel zamanın bir başının ve sonunun olmamasıyla, geçmişin ve şimdinin arasındaki sınırın kaldırılmasıyla ve belirsizlik ilkesiyle belirlenemez bir hâl almıştır.

Hasan Ali Toptaş’ın *Gölgesizler* adlı romanında zaman belirlenemez. Olaylar farklı iki uzamda ve farklı iki zamanda gerçekleşir. Olaylardan biri bir günden az bir sürede gerçekleşirken diğer olayın zamanı belirsizdir. İncelemeci romanda zamanın izlerini sürmeye çalıştıkça yolunu kaybeder. Romanda olayların yaşandığı köyün hangi zaman diliminde yer aldığı birkaç ayrıntıyla verilmiştir. Örneğin köyde hâlâ kağnılar ve kandiller kullanılmaktadır. Fakat romanda Kurtuluş Savaşı’yla ilgili hiçbir çağrışım bulunmadığı halde roman kişilerinin belki de Kurtuluş Savaşı zamanında yürüdükleri söylenmiştir. Romanda, bir kişinin bir yolculuğa çıkması ya da kaybolup geri dönmesi binlerce yıl sürer. Bu belirsizlikler göz önüne alındığında *Gölgesizler* romanının zamanı için belirlenemez diyebiliriz.

Hasan Ali Toptaş'ın *Uykuların Doğusu* adlı romanında da zaman belirsizdir. Bu belirsizlik içinde olayların geçtiği zaman belirlenemez. Romanda zamanın belirsizliği masallardaki zamanın belirsizliğini andırır. Romanda yer alan ve zamanı imleyen ifadeler de masalın sık kullandığı tekerlemelerdir: “Günler gene günleri kovalamış böylece, haftalar haftaları, aylar ayları kovalamış” (Toptaş 2006b: 12).

İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* romanında yer alan kişilerin başlarından geçen hikâyeler anlatılırken zaman hep “fî tarihi” olarak verilmiştir. Örneğin Kubelik fî tarihinde kâtiplik yapmıştır. Anar'ın *Kitab-ül Hiyel* romanında ise vaka zamanının geçtiği tarihin bir önemi yoktur. Bu roman “değil saniyeleri ve dakikaları bilmek, Cahiliyye öncesi mi sonrası mı, hangi yıl ve asırda yaşadığını bile bilmeyenler”le (Anar 2009b: 71) doludur. Her iki romanın zamanı bu anlamda belirlenemez hâle getirilmiştir.

Orhan Pamuk'un *Kar* adlı romanında da zamanın belirlenemezliğine neden olan anlatımlar vardır. Ka askeri darbe sonrasında Almanya'ya kaçır ve Türkiye'ye on iki yıl sonra geri döner. Bu durum bizi vaka zamanı olarak 1992 tarihine götürür. Fakat anlatma zamanının içerisinde Refah Partisi'nin kapatılmasından bahsedildiğine göre ve anlatma zamanı ile vaka zamanı arasında 4 yıllık bir zaman olduğuna göre 1994 tarihi vaka zamanının geçtiği tarih olarak belirir. Buna benzer ayrıntılar romanda olayların geçtiği zamanı çeşitlendirir, tek bir sonuca ulaşamamamıza neden olur. Bu durum romanın zamanını belirlenemez boyuta getirmese de zamanı belirlemeyi zorlaştırır ve zaman konusunda sadece aşağı yukarı bir tahminde bulunabilmemize sebep olur.

Postmodern romanda zamanı bulmaya çalışmak zamanı belirlenemez hâle sokmaya çalışan yazardan dolayı oldukça güçtür. Geleneksel ve modern romanda zamanı çizgisel olarak algılamaya alışmış okuyucu postmodern romanda zamanın çizgiselliğini yakalayamadığında ve zamanın belirsizliğinden dolayı zorluk çeker. Bu yüzden postmodern romanı belirsiz, müphem sayar.

3.2. Belirsiz Zaman

Einstein'ın görelilik kuramı ve kuantum fiziğinin belirsizlik ilkesinin etkisiyle postmodern romanda zaman belirsiz bir hâle gelmiştir. Bu belirsizlik masallardaki zamanı andırır. Nitekim özellikle Hasan Ali Toptaş'ın romanların zaman masalsı bir zamandır.

Masalın yer, zaman ve kişi belirsizliği bu romanlarda yerini alır. Fakat bu romanların zamanı tıpkı masallardaki gibi değildir. Zaman bu romanlarda kimi zaman döngüsel yapıdadır, kimi zaman üst üste istiflenir; fakat her zaman belirsizdir.

Bin Hüzünlü Haz romanında olayların geçtiği zamanın hangi zaman diliminde yer aldığı ve bu olayların ne kadar sürede meydana geldiğini bilmek imkânsızdır. Üst üste binmiş zamanlar ve hayalle gerçeğin birbirine karışması romanın zamanını belirsiz kılar.

Uykuların Doğusu romanı bulanık bir zamanın derinliklerinden çıkmıştır. Bu romanda da masalın özelliği olan yer, zaman ve kişi bilinmezliği hâkimdir. Olayların geçtiği yer belli değildir, zaman belirsizdir, kişiler (Hasanım Ali dışında) adı sanı bilinmeyen kişilerdir. Romanın zamanı belirsizdir ve bu belirsizlik anlatıcı tarafından vurgulanır: “Aylardan haziran mıydı, temmuz muydu, yoksa ağustos çoktan geride kalmıştı da eylül müydü hiç bilemiyorum” (Toptaş 2006b: 217).

Uykuların Doğusu romanında “kimi zaman, zaman zaman, bir zaman” gibi ifadelerle zaman belirsizleştirilmiştir. Romanın bütün sayfalarında bu ifadelere rastlanabilir. İhsan Oktay Anar’ın *Puslu Kıtalar Atlası* romanında ise zaman “vakti zamanında, gel zaman git zaman, fî tarihinde” gibi ifadelerle belirsiz bir hâle gelmiştir. Anar’ın *Kitab-ül Hiyel* romanında “vaktiyle, kırk güne kalmaz, günün birinde, üç vakte kadar, eli kulağında” gibi geleneksel anlatılarda sıkça kullanılan ifadelerle zaman masalın zamanı gibi belirsiz kılınmıştır. Orhan Pamuk’un *Kar* romanında binaların yapılışı ve tarihi anlatılırken zaman belirsizleşir. Bu binaların tarihi anlatılmaya hep “bir zamanlar” ifadesi ile başlanır.

Postmodern romanın zamanı masallardaki gibi belirsizdir. Zamanı belirsiz kılmak için masallarda sıkça karşımıza çıkan ifadeler kullanılmıştır.

3.3. Keyfi Zaman

Baudrillard’ın 1989 yılını beğenmediyse 2000 yılına geçemez miyiz önerisi gibi postmodern romanın zamanı da keyfidir. Postmodern romanda zaman çizgisel olarak ilerlemez. Geçmişteki olaylar birbirine karışmıştır. Geçmiş ile şimdi arasında sınır yoktur. Yazar, istediği an geçmişe veya geleceğe uzanabilir. Postmodernizm öncesindeki

romanlarda olduğu gibi geri dönüşler veya ileri sıçramalar bir nedene bağlı olarak yapılmak zorunda değildir, yazarın isteğine bağlıdır.

Uykuların Doğusu romanında kişiler de bu keyfiliğin olanaklarından yararlanıp bazen zamanın dışına çıkarlar: “Gürül gürül akıp giden zamanın dışına çıkıp da bir an için fotoğrafa benzedi sanki” (Toptaş 2006b: 31). Yazar zamana karşı bu keyfi tutumunu roman boyunca gösterir. Mesela anlatıcının anlatmak istediği hikâye olan dayının hikâyesine gelinceye kadar zaman yavaş akmaktadır. Son bölümde dayının hikâyesine gelindiğindeyse zaman hızla akıp gider. Anlatıcı anlattıklarının bu hızda geçtiğini okura inandırmak ister: “Bütün bunlar sana anlattığım hızda oldu üstelik” (Toptaş 2006b: 224).

Puslu Kıtalar Atlası romanında olduğu gibi anlatıcı olayların yaşandığı zamanı romana nasıl koyacağı konusunda da keyfidir. Bu romanda “kun-ı Kâinattan 7079 yıl, İsa Mesih’ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra” (Anar 2009c: 13) denilerek aynı tarih farklı şekillerde verilmiştir. Yazar bunlardan herhangi biriyle veya hepsiyle romandaki zamanı imlemekte özgürdür.

Postmodernizmin ilkeleri iyi örneklerini postmodern edebiyatta bulur. Yazar, romanında zaman konusunda özgürdür, kendine bu konuda hiçbir sınırlama koymaz.

3.4. Döngüsel Zaman

Postmodern romanda hikâye üst üste katlanır, bükülür, kendi etrafında bir halka oluşturur, bir olay hem önce olmuştur hem sonra. Kısacası hikâyelerin zamanı döngüseldir.

Uykuların Doğusu romanında zaman döngüseldir. Okumaya romanın neresinden başladığınızın bir önemi yoktur. Roman, eksiltili bir cümle ile başlar ve yine eksiltili bir cümle ile biter. Bu iki yarım cümle aslında tek bir cümledir. Bu durum romanın yapısını ve zamanını döngüsel bir hâle sokar. Romanın ilk cümlesi ile son cümlesi birbirine bağlanarak romanda bir sonun oluşmamasına ve her şeyin bir devridaim içinde dönmesine neden olur. Bu çemberin içerisinde anlatıcı hikâyenin neresinde olduğunu bir türlü bilemez. Haydar isimli roman kişisi ara ara hikâyenin neresinde olduğunu anlatıcıya sorar. Anlatıcı her seferinde bilmediğini söyler: “Açıkçası kimi zaman ortasında, kimi zaman sonunda, kimi zaman da hâlâ başındaymışım gibi hissediyorum kendimi” (Toptaş 2006b: 130).

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri romanında yer alan “Dünya Tarihi” adlı hikâyede bir olay iki farklı zamanda anlatılmıştır. Bu olay hem önce olmuştur hem sonra. Aptülzeyyat rüyasında aksakallı dede Salih’i görür ve işlerinin kötü gitmesi üzerine varını yoğunu satarak Salih’i aramaya çıkar. Salih’in yaşadığı yere ulaştığında ise kuyuda kendi aksinin yansımısını görür. Yedi gün süren bir olgunlaşma döneminden sonra o artık Salih’tir ve rüyasında Aptülzeyyat adlı tüccarı görür. Bu rüya hikâyenin başındaki rüyanın aynısıdır. Zaman bu hikâyede döngüseldir.

Antik çağlardaki zamanın döngüsel olduğu inancı postmodern romanla birlikte tekrardan canlanmıştır diyebiliriz. Bu romanlarda zaman bir döngü içerisinde haleler şeklinde döner durur.

3.5. Kronolojiye Karşı Olan Zaman

Postmodernistler kronolojiye karşıdır. Postmodern romanlarda da kronoloji kasten ihlal edilir.

Bin Hüzünlü Haz romanında MOTEL-ROM bir bellek/mekândır. MOTEL-ROM bellekteki hatıralarla, geçmişteki olaylarla doludur. Romanda oteli ziyarete gelen kişilerin bu bellek/mekânda yer alan zamanların içinde dolaşabileceği söylenir. Geçmiş zamanlar bu bellek/mekânda iç içedir.

Uykuların Doğusu romanında zamanda kırılmalar zamanın kronolojik bir şekilde akmasına engel olur. Örneğin 156. sayfadan başlayarak 163. sayfaya kadar olan bölümde zamanda kırılmalar gözlenir. Bir paragrafta dedenin hikâyesi anlatılırken diğer bir cümlelik paragrafta badem bıyıklı adamın hikâyesi anlatılır. Aslında badem bıyıklı adamın hikâyesi dedenin hikâyesine eklemenebilir. Eğer zaman bu şekilde verilmiş olsaydı kronolojik olurdu. Fakat romancı bu iki hikâyeyi birbirinden ayırarak ve zamansal sırayı göz önünde tutmayarak anlatmayı seçmiştir.

Kar romanında da kronolojik zaman geriye dönüşler ve ileri sıçramalarla kırılmıştır. Romanda olayın anlatılmaya başladığı ilk andan itibaren gelecekte yaşanacaklar kısa kısa verilmeye başlanır. Ayrıca romancı örneğin Lacivert’in hayatı hakkında bilgi verildikten sonra bir de hayat hikâyesini kendi ağzından dinlemek isteyenlere ileriki bölümü (“Ben Kimsenin Ajanı Değilim” başlıklı bölümü) okumalarına tavsiye eder.

Zamanın kronolojik olarak akması veya zamanda kırılmalarla bozulması romancı için önemli değildir. Böylece romanın zamanındaki lineer düzlem zamanda kırılmalarla bozulur.

Postmodern roman modern düşüncenin kronolojiye karşı durur ve her fırsatta kronolojiyi bozmaya çalışır.

3.6. Geçmiş ile Şimdinin Arasındaki Sınırın Olmadığı Zaman

Postmodern romanın zamanındaki özgürlük geçmiş ile şimdinin arasındaki sınırı kaldırır. Roman kişisi sonsuz bir şimdide yaşar gibidir. Geçmiş ile şimdi aynı anda vardır ve birinden birine geçiş nedensellik bağı gözetilerek yapılmak zorunda değildir.

Bin Hüzünlü Haz romanının anlatıcısı Asip Dağı'nda dolaşırken romanın şimdisi ile geçmiş arasındaki sınır silinir. Roman kişisi şimdiki zamandan bazen geçmişe bazen de başka romanların zamanında dolaşır. Asip Dağı'nda birkaç saniyede yüzyıllar görülebilir. Romanda geçmiş ve şimdinin sınırları kaybolmuş gibidir. Geçmiş, romanın şimdisiyle iç içe girer:

“Bunca taşkınlık sırasında bu çapulcular, yüzyıllar sonra şehirde, kırmızı kurdela kesimleri, yan yana sıralanmış gösterişli çelenkler, yalan gülücükler, cıvık şakalar ve kabarıp kabarıp yükselen bol alkışlarla dolu şatafatlı törenlerle açılmış olan alacakaranlık barlara, büyük alışveriş merkezlerine ve oto galerisi, emlak şirketi, gece kulübü ya da banka şubesi gibi çeşitli yerlere de girip çıkmaktadır belki ama bu oradakilerin pek umrunda değildir. Her gün silinip ıslıl ıslıl parlatılan camların kılına bile dokunmadan vitrinden içeriye dalıp da oto galerisinin ortasında duran bir atlıyı, ya da kılıcıyla mızrağını bir köşeye fırlatıp da koynuna doldurduğu mücevherleri çıkarıp banka veznesi önünde saymaya başlayan gözlerini hırs büyümüş bir askeri, aradaki zaman farkı nedeniyle kimse görmediği gibi, o anda kimse de vakit bulup hayal etmemektedir zaten” (Toptaş 2006a: 95-96).

Görüldüğü gibi romanın şimdisinde geçmiş görülebilir. Her iki zaman romanda aynı anda yerini bulur. Ayrıca romandaki kişiler “bir aradaymış gibi yan yana ve iç içe durmalarına rağmen bozkırın farklı zamanlarında yaşamaktadır” (Toptaş 2006a: 93).

Uykuların Doğusu romanında da benzer bir yaklaşım söz konusudur. Anlatıcı romanın şimdinden yüz on iki yıl öncesinde yaşanmış olan yağmur felaketini anlatırken

yağmur yağmaya başlar ve roman kişileri “farklı zamanlarda yağın bu iki yağmur arasına sıkışıp kalmış gibi”dir (Toptaş 2006b: 102).

Masumiyet Müzesi romanında müze sadece birtakım eşyaların sergilendiğı yer değildir. Kemal bu müzede aynı zamanda Füsün’la yaşadığı anıların yani zamanın sergilenmesini amaçlar. Zaten Kemal “Masumiyet Müzesi’nin ölenle yaşamak için yaşamak için yapılmış bir yer olduğunu” (Pamuk 2008: 556) söyler. Kısacası geçmiş zamanı şimdi ile bütünleştirme çabası gösterilir.

Postmodern romanda zamansal özgürlük zamanın her türlü sınırlamasını sildiğı için şimdide geçmiş zamanın sadece izlerinin değil kendisinin görülmesi mümkündür.

SONUÇ

Zaman, onun hakkında bildiğimizdir. Binlerce yıldır onun hakkında bilgilerimiz değişip dönüşmektedir. Antik çağlardaki döngüsel zaman algısı daha sonra yerini çizgisel zamana bırakmıştır. Çizgisel zaman yerini yirminci yüzyılın bilimi ışığında ve postmodernistlerin zamanla ilgili görüşleriyle belirsiz ve keyfî zamana bırakmıştır.

Edebiyat, postmodernizmin zaman hakkındaki savlarını rahatça uygulayabilecekleri bir alandır. Nitekim edebiyat, bulunduğu çağın zaman algısını en iyi yansıtan güzel sanatlar dalıdır. Roman öncesi dönemde zaman hızla akıp giden bir şeymiş gibi görülmüştür. Efsanelerde ve kahramanlık öykülerinde zaman belirsizdir ve özelleştirilmiş olmaktan uzaktır. Romanla birlikte zaman artık insanı bireyleştiren bir konumdadır. Bu dönemde insanın bireyleşmesi için zaman ve mekânın belli bir noktasında olması gerektiği düşünülmeye başlanmıştır. Roman kişilerinin ancak belli bir zaman ve mekân arka planında bireylik kazanabileceği düşüncesi kabul edilmiştir. Karakterin zaman içerisinde değiştiği, geliştiği bu ilk romanlarda zaman çizgisel akar. Zaman artık hızla akıp gittiği hissettirilen bir unsur değil mekanik ilerleyen bir süreçtir.

Modern romanlarda klasik romanlardaki zaman algısı büyük oranda değişir. Artık insanın anıları ve yaşadıkları ile geçmişe, bulunduğu an itibarıyla şimdiye ve hayalleriyle geleceğe ait olduğu kabul edilir. Yavaş yavaş kırılmaya başlayan çizgisel zaman bu dönemde de kronolojik olarak akmaya devam eder. Postmodernist romancı ise zaman konusunda kendisine bir kural veya sınırlama koymaz. Zamanın sınırlarından kurtulmak ister. Postmodernistler zamanı kronolojik ya da çizgisel bir şey olarak gören bütün anlayışları reddederler. Fakat zaman bütün postmodernistlerin romanlarında aynı değildir, farklı şekillere bürünmüştür. Bu şekiller; belirlenemez zaman, belirsiz zaman, keyfî zaman, döngüsel zaman, geçmiş ile şimdinin arasındaki sınırın silindiği zaman, kronolojiye karşı olan zamandır. Postmodern bir romanda bu zamanlardan biri veya birkaçı veyahut da her biri ile karşılaşabiliriz.

Hasan Ali Toptaş, İhsan Oktay Anar ve Orhan Pamuk romanlarında zaman geleneksel romanın zamanından farklı bir şekilde kurgulanmıştır. Hasan Ali Toptaş'ın romanları geleneksel romanın kabullerini ihlal eder niteliktedir. Bu kabullerin içerisinde zaman algısı da bulunmaktadır. Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında zaman çizgisel olarak

akmaz. Kimi zaman döngüseldir, kimi zaman üst üste binen yığınlar hâlinedir. Vaka zamanı ile anlatma zamanı birbirine girmiş bir şekilde kurgulanmıştır. “Başka yasaların geçerli olduğu başka bir dünya”da zaman olağan dışıdır.

İhsan Oktay Anar’ın romanlarında zaman postmodernizmin etkisiyle belirsiz ve göreceli bir hâl alarak masalsı zamana yakınlaşmıştır. Anar, romanlarında zamanı “gel zaman git zaman” (Anar 2009c: 43), “üç vakte kalmaz” (Anar 2009b: 38), “Kırk gün kırk gece” (Anar 2009b: 80), “günlerden bir gün” (Anar 2009a: 208) gibi ifadelerle belirsizleştirir.

Orhan Pamuk romanlarında kronolojik zaman geriye dönüşler ve ileri sıçramalarla kırılmıştır. Romanda olayın anlatılmaya başladığı ilk andan itibaren gelecekte yaşanacaklar kısa kısa verilmeye başlanır. Pamuk’un roman kişileri geçmiş-şimdi-gelecek üçgeninde dönüp dururlar.

Postmodernizmin zaman anlayışı bu üç romancıyı farklı şekillerde, farklı derecelerde olsa da etkilemiştir. Hasan Ali Toptaş romanlarında zaman postmodern romanda zamanın bütün özelliklerini taşır. İhsan Oktay Anar romanlarında zaman Toptaş’ın romanlarına göre daha belirlenebilirken postmodernist zamanın pek çok özelliğini taşır. Anar romanlarında zamana belirsizlik hâkimdir. Orhan Pamuk romanları ise zaman açısından modernist romanın özelliklerini göstermekle birlikte yukarıda bahsi geçen romanlarda zamanda ileriye sıçrama ve geri dönüş tekniklerini kullanım şekli itibariyle postmodern romanın zaman anlayışının imkânlarını kullanır.

KAYNAKÇA

- Akçam, Alper. “Hasan Ali Toptaş Yazınında Çokseslilik”, (der. Mesut Varlık), *Efendime Söyleyeyim*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010
- Akşin, Sina. “II. Mahmut’un Padişahlığı (1808-1839) ve Islahatın Yeniden Canlanması”, (der. Sina Akşin), *Türkiye Tarihi 3: Osmanlı Devleti 1600-1908*, Cem Yayınevi, İstanbul 2000
- Aktaş, Şerif. *Roman Sanatı ve Roman İncelemelerine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 1991
- Anar, İhsan Oktay. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2009a
- Anar, İhsan Oktay. *Kitab-ül Hiyele*, İletişim Yayınları, İstanbul 2009b
- Anar, İhsan Oktay. *Puslu Kıtalar Atlası*, İletişim Yayınları, İstanbul 2009c
- Aristoteles; Augustinus; Heiddeger. *Zaman Kavramı*, İmge Kitabevi, Ankara 2007
- Argın, Şükrü. “Beyhude Hüzün, Biçare Melankoli”, *Mesele Dergisi*, Sayı:1, 2007, 7-15
- Aslan, Pelin. Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarındaki Arayışın Postmodern Yüzü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2004, Boğaziçi İstanbul
- Bakhtin, Mikail, *Karnavalardan Romana*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001
- Batur, Enis. *Başkalaşım I-X*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992
- Botton, Alain de. *Proust Yaşamımızı Nasıl Değiştirebilir*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2007
- Brooke- Rose, Christine. “Palimpsest Tarih”, *Kuram Dergisi*, S. 5, 1994
- Cebeci, Oğuz. *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki Yayınları, İstanbul 2004
- Cevizci, Ahmet. *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2003
- Çamuroğlu, Reha. *Dönüyordu: Bektaşîlikte Zaman Kavrayışı*, Kapı Yayınları, İstanbul
- Dirican, Mazlum. “Hasan Ali Toptaş ile Söyleşi”, *Yom Sanat Dergisi*, Sayı:12, 2003, 64-69
- Dönmez, Yelda. “Hasan Ali Toptaş: ‘Sadece İyi Romanlara Ulaşmak İstiyorum’”, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 274, 2005, 16-20
- Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2004

- Emeksiz, Zeynep Erk. “Romanda Varoluşun Romanı”, (der. Mesut Varlık), *Efendime Söyleyeyim*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010
- Emre, İsmet. *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, Ankara 2004
- Erol, Sibel. “Orhan Pamuk’un Kar Romanında Metinlerarası Dolaşım”,(der. Nüket Esen-Engin Kılıç), *Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası*, İletişim Yayınları, İstanbul 2008
- Esen, Nüket. *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları. İstanbul 2006
- Griffiths, Jay. *Tiktak: Zamana Kaçamak Bir Bakış*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003
- Günay, Çimen. “Postmodern Darbeye Direnen Zaman”, *Defter Dergisi*, Sayı: 45, 2002, 121-137
- Hançerlioğlu, Orhan. *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1989
- Harvey, David. *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*, Metis Yayınları, İstanbul 2006
- Hawking, Stephen; Leonard Mlodinow. *Zamanın Daha Kısa Tarihi*, Doğan Kitap, İstanbul 2009
- Hazar, Bünyamin. “Kendini Konu Edinen Roman: Bin Hüzünlü Haz”, *Yom Sanat Dergisi*, Sayı:12, 2003, 64-69
- Ims, Gunvald. “İki Dünya Arasında Kararsız:Orhan Pamuk’un Kitaplarında Doğu-Batı/Ben-Öteki Muğlaklığı”, (der. Nüket Esen-Engin Kılıç), *Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası*, İletişim Yayınları, İstanbul 2008
- K, Deniz Aktan. “Puslu Kıtalar Atlası’nın Muktedir Mâdûnları”, *Kitap-lık Dergisi*, Sayı: 111, 2007, 102-106
- Kaplan, Mehmet. *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3- Tip Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2005
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. “Marcel Proust ve Eseri Hakkında”, *Geçmiş Zaman Peşinde Önsözü*, MEB Yayınları, İstanbul 1989
- Kavas, Ebru. “Hasan Ali Toptaş’ın ‘Uykuların Doğusu’ Romanının Çokkatmanlı Yapısına Betimsel Bir Bakış”, **Hata! Köprü başvurusu geçerli değil.**, Erişim Tarihi: 13/05/2010

- Kılıç, Engin. “”Sessiz Evin Sesleri” (der. Nüket Esen-Engin Kılıç), *Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası*, İletişim Yayınları, İstanbul 2008
- Kırkoğlu, Serdar Rifat. “Bir Zaman Romanı Sessiz Ev”, (der. Engin Kılıç), *Orhan Pamuk’u Anlamak*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006
- Klein, Stefan. *Zaman- Yaşamın Hammaddesi- Bir Kullanma Kılavuzu*, Aylak Kitap, İstanbul 2011
- Koçakoğlu, Ahmet. İhsan Oktay Anar, Hayatı-Sanatı-Eserleri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2008, Selçuk Üniversitesi, Konya
- Korat, Gürsel. “Romanda Tarih”, *Kitap-lık Dergisi*, Sayı: 129, 2009, 23-28
- Koroğlu, Erol. Gidenle Gelmeyen Eşiğinde: A. H. Tanpınar’ın Romanlarında Zaman Kavramı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 1996, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul
- Koroğlu, Erol. “Kimlik Sorununa Palimpsest Yanıt: Beyaz Kale’de Özne ve Öteki”, (der. Engin Kılıç), *Orhan Pamuk’u Anlamak*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006
- Kundera, Milan. Roman Sanatı, Can Yayınları, İstanbul 2002
- Lyotard, J., F. *Postmodern Durum*, Vadi Yayınları, Ankara 2000
- Mendilov, A.A. “Romandaki Şimdiki Zaman”,(der. Philip Stevick), *Roman Teorisi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004
- Moran, Berna. *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınları, İstanbul 2004
- Murphy, John W. *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2000
- Nietzsche, Friedrich. *İnsanca, Pek İnsanca*, İthaki Yayınları, İstanbul 2003
- Noon, William. “Modern Edebiyat ve Zaman Kavramı”, (der. Philip Stevick), *Roman Teorisi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004
- Narlı, Mehmet. “Romanda Zaman ve Mekan Kavramları”, sbe.balikesir.edu.tr/dergi/edergi/c5s7m6.pdf, Erişim Tarihi: 01/05/2010
- Oktay, Ahmet. “Bir Arayışın ve Bir Oyunun Romanı” (der. Engin Kılıç), *Orhan Pamuk’u Anlamak*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006

- Orhan, Selçuk. “İhsan Oktay Anar’ın Romanlarında Dilin Kurgulanması” *Kitap-lık Dergisi*, Sayı: 111, 2007, 102-106
- Özdenören, Rasim. *Ruhun Malzemeleri*, Risâle Yayınları, İstanbul 1986
- Özer, Sevinç. “Türk Edebiyatında Modern Gotik”, *Yom Sanat Dergisi*, Sayı:12, 2003, 64-69
- Pamuk, Orhan. *Beyaz Kale*, İletişim Yayınları, İstanbul 2009a
- Pamuk, Orhan. *Kar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2009b
- Pamuk, Orhan. *Masumiyet Müzesi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2008
- Pamuk, Orhan. *Sessiz Ev*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006
- Parini, Jay. “Korsanlar, Paşalar ve Münecimbaşısı”, (der. Engin Kılıç), *Orhan Pamuk’u Anlamak*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006
- Rosenau, Pauline Marie. *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2004
- Ricoeur, Paul. *Zaman ve Anlatı: Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007
- Sarup, Madan. *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2004
- Sayın, Şara. “Beyaz Kale Bir Düş mü?” (der. Engin Kılıç), *Orhan Pamuk’u Anlamak*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006
- Tekeli, İlhan. “Modernizmin Özellikleri ve Gelişimi”, www.kisi.deu.edu.tr, Erişim Tarihi: 12/05/2010
- Tekin, Mehmet. *Roman Sanatı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2002
- Teksoy, Rekin. “Önsöz”,(yazar Dante Alighieri), *İlahi Komedyâ*, Oğlak Yayıncılık, İstanbul 2006
- Topakkaya, Arslan. “Geçmiş Zaman Gerçekten Geçmiş midir?”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yaz 2008
- Toptaş, Hasan Ali. *Bin Hüzünlü Haz*, Doğan Kitap, İstanbul 2006a

- Toptaş, Hasan Ali. *Gölgesizler*, İletişim Yayınları, İstanbul 2009
- Toptaş, Hasan Ali. *Harfler ve Notalar*, Doğan Kitap, İstanbul 2007
- Toptaş, Hasan Ali. *Uykuların Doğusu*, Doğan Kitap, İstanbul 2006b
- Türker, Elif. “Yokluğun Yazılmış Şekli”, (der. Mesut Varlık), *Efendime Söyleyeyim*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010
- Uludağ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2002
- Ulutürk, Veli. “Binbir Gece” mad., DİA, C.6, 1992, 180-181.
- Uyar, Tomris. *Yürekte Bukağı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001
- Uysal, Zeynep. “Giriş: Edebiyatın Omzundaki Melek”, (der. Zeynep Uysal), *Edebiyatın Omzundaki Melek*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011
- Watt, Ian. *Romanın Yükselişi*, Metis Yayınları, İstanbul 2007
- Watt, Ian; Roland Barthes. *Roman ve Gerçek Etkisi*, Donkişot Yayınları, İstanbul 2002
- Weidner, Stefan. “Bizim Franz’ımızın Adı da Hasan”, (der. Mesut Varlık), *Efendime Söyleyeyim*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010
- Yalçın-Çelik, Dilek. *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Akçağ Yayınları, Ankara 2005
- Yavuz, Muhsine Helimoğlu. *Masallar*, Ürün Yayınları, Ankara 1999
- Yürek, Hasan. “Modernist Romanda Zaman Anlayışı”, *Türkbilig*, Sayı:13, 2007
- Kutsal Kitap, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul 2003
- www.haberbu.com,ErişimTarihi:20/05/2010