

İstanbul Bilgi Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

HASAN ALI TOPTAŞ: BİR ÜSLÛBUN KÖKENLERİ

CÜNEYT TABANOĞLU

Karşılaştırmalı Edebiyat Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Bir Parçasıdır

Karşılaştırmalı Edebiyat
İstanbul Bilgi Üniversitesi
İstanbul, 2010

Hasan Ali Toptaş: Bir Üslûbun Kökenleri

Hasan Ali Toptaş: Origins of a Style

Cüneyt Tabanoğlu

107667004

Tez Danışmanı Prof. Dr. Jale Parla :

Murat Belge, Prof. Dr. :

İtir Erhart, Yrd. Doç. Dr. :

Tezin Onaylandığı Tarih : 12 Şubat 2010

Toplam Sayfa Sayısı: : 53

Anahtar Kelimeler

1) Hasan Ali Toptaş

2) Üslup

3) Modernizm

4) Söylem

5) İmge

Keywords

1) Hasan Ali Toptaş

2) Style

3) Modernism

4) Discourse

4) Image

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Cüneyt Tabanoğlu, 2010

ÖZET

Günümüz Türk edebiyatının önde gelen yazarlarından biri olarak kabul edilen Hasan Ali Toptaş, özellikle şiirsel üslûbuyla dikkat çekmektedir. Toptaş'ın romanları üzerine hazırlanan akademik çalışmalar ve eleştiri yazıları, yazarın bu ayrıksı üslûbunun şiirselliğini genellikle vurguluyor olsalar da, bu üslûbun köklerini nerede bulduğu ve nasıl yapılandığı henüz açıklanmamıştır. Hasan Ali Toptaş, “şiirsel” olarak nitelendirilen üslûbunu özellikle son iki anlatısı *Bin Hüzünlü Haz* ve *Uykuların Doğusu*'nda iyiden iyiye geliştirerek, roman söyleminin kendisini yazınsal bir imge haline getirir. Toptaş'ın geliştirdiği bu üslûp, yaygın biçimde yazara atfedilen postmodernist özelliklere rağmen, gerçeklik tanımına ve okur varsayımına bağlı olarak köklerini modernizmde bulur. Toptaş, gerçeklik tanımının ve okur varsayımının modernist estetikteki dönüşümüne bağlı olarak, bireyin karmaşık ve çelişkili gerçekliğine odaklanır ve nitelikli/donanımlı bir okur varsayar. Toptaş'ın romanlarında Söylem, bilinçli-ben'in müdahalelerinden belirli ölçülerde yalıtılmıştır ve bilincin yansımalarını sergilemeye yönelmiştir. Bütünlük ve süreklilikten uzak bir biçimde çağrışımlara ve sezgilere yaslanan söylem, gerçeküstü ve grotesk imgeleri birbirinin üstüne yığarak uzamı ve zamanı “olağanüstü” boyutlarıyla gösterir. Böylece, söz ile nesne arasındaki mimetik birlik bozulur ve gerçeklik de varlığın zihindeki estetik temsili haline gelir. Anlatının her ögesini birer yazınsal imgeye dönüştüren söylemin izlediği dilsel stratejiler ise bu çalışmanın temel bulgularıdır.

anahtar sözcükler: Hasan Ali Toptaş, modernizm, söylem, imge

ABSTRACT

Hasan Ali Toptaş, who is considered one of the leading authors in contemporary Turkish literature, draws attention particularly with his poetic style. Academic studies and mainstream criticism on Toptaş's novels usually emphasize this unique poetic style. However, the origins and the structure of this style have not been analyzed yet. Hasan Ali Toptaş has improved his "poetic" style even more in his last two novels *Bin Hüzünlü Haz* and *Uykuların Doğusu* and thus turned the narrative discourse itself into a literary image. Despite the postmodernist features commonly attributed to the writer, Toptaş's style finds its roots in modernism according to the concept of reality and reader assumption. Toptaş focuses on the complicated and conflicting reality of the individual and assumes a qualified/well-equipped reader in relation to the concept of reality and reader assumption's transformation in modernist aesthetics. Discourse has been isolated from the interventions of the conscious-self to some extent and directed to exhibit the reflections of the consciousness in Toptaş's novels. The narrative discourse, which is far from unity and continuity indicates the space and time with extraordinary aspects by accumulating grotesque and surrealistic images. Thus the mimetic unity between word and thing collapses and the concept of reality becomes the aesthetic representation of existence in the mind. Linguistic strategies of the discourse, which convert every component of the narrative into a literary image, are the main findings of this study.

keywords: Hasan Ali Toptaş, modernism, discourse, image

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
GİRİŞ	1
1. BİR İLETİŞİM ORTAMI OLARAK DİL	8
A. İmgelemi Kutsamak: Modernist Anlatılar ve Gerçeküstücülük	9
B. İnşa Edilen Anlam: Rus Biçimciliği ve Yapısalcılık	14
C. Anlamın Dinamizmi: Yapısalcılık Sonrası	20
2. YAZINSAL BİR İMGE OLARAK ROMAN SÖYLEMİ	26
A. Başkaldıran Bir Söylemin Kökeni: Modernist Yönelim	26
B. Bozguncu Bir Söylemin Oyunları: Dilsel Stratejiler	35
SONUÇ	46
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA	49
ÖZGEÇMİŞ	52

GİRİŞ

Başlangıcı Tanzimat dönemine rastlayan Türk roman geleneği uzun yıllar boyunca toplumsal bir gerçekliğin, evrensel doğruların, okuruna gideceği yönü gösteren ve onu aydınlatmaya çabalayan yazarların, baştan sona dengeli ve tutarlı anlatıların egemenliğinde, romantik bir nostaljiyi de içeren bir yaklaşımla yol alır. İlk dönemlerinde tarihsel ve toplumsal koşulların bir zorunluluğu olarak bu yaklaşımı benimseyen ve koşulların gözle görülür biçimde değişmesine rağmen bu yaklaşımından vazgeçemeyen Türk romanı, gerçekliğin yeni bir tanımı için Ahmet Hamdi Tanpınar'ın öncü denemelerine kadar bekler. Yeni bir gerçeklik algısının ve okur varsayımının bir sonucu olarak da, 1970'lerden itibaren Yusuf Atılgan, Oğuz Atay, Bilge Karasu gibi yazarların elinde, yönünü bireyin karmaşık iç dünyasına çevirir, kolay kavranamayan zihinsel ve ruhsal süreçlere eğilerek roman söyleminin olanaklarını zorlamaya başlar. Hasan Ali Toptaş da 1990'lardan itibaren bu modernist çizgiye eklenir.

Türk edebiyatında, modernist roman estetiğinin son yıllardaki en önemli temsilcilerinden biri olan Hasan Ali Toptaş'ın erken dönem hikâyelerini bir araya getirdiği *Bir Gülüşün Kimliği* adlı ilk kitabı 1987'de yayımlanır. Toptaş, yine bir hikâye kitabı olan (ve yine kendi maddi imkânlarıyla bastırıldığı) *Yoklar Fısıltısı* adlı kitabını ise 1990'da yayımlar. 1992 yılında, *Ölü Zaman Gezginleri* adını taşıyan hikâye dosyasıyla Çankaya Belediyesi ile Damar edebiyat dergisinin düzenlediği yarışmada birincilik ödülü kazanır ve dosya Çankaya Belediyesi tarafından

kitaplaştırılır. Toptaş, aynı yıl *Sonsuzluğa Nokta* adlı ilk roman denemesi ile Kültür Bakanlığı'nın düzenlediği bir yarışmada mansiyon ödülü kazanır. Yazarın ikinci romanı *Gölgesizler* ise 1994 yılında Yunus Nadi Roman Ödülü'ne layık görülür. Toptaş, üçüncü romanı olan *Kayıp Hayaller Kitabı*'nı 1996'da yayımladıktan sonra, 1997 yılında *Ben Bir Gürgen Dalıyım* adıyla bir çocuk romanı yayımlar. 1999 yılında *Bin Hüzünlü Haz* adlı romanıyla Cevdet Kudret Roman Ödülü'nü kazanır. Roman, bir yıl sonra, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi öğrencileri tarafından da yılın en iyi romanı seçilir. Yazarın daha önce kitap olarak yayımlanmamış şiirsel metinlerden oluşan *Yalnızlıklar* ise 2003 yılında kitaplaştırılır. Son romanı *Uykuların Doğusu* 2005'te yayımlanır ve 2006'da Orhan Kemal Roman Ödülü'ne değer görülür. Denemelerini bir araya getirdiği *Harfler ve Notalar* başlıklı son kitabı ise 2007 yılında yayımlanır.

Yeni bir yaratıcılık örneği geliştiren ve devrimci bir anlatı söylemi öneren romanları ile birçok ödül almış olmasına rağmen, Toptaş'ın edebiyat çevrelerinde tanınması ve kabul görmesi bir hayli zaman alır. Birçok yayıncı tarafından ticari bir kaygıyla geri çevrilen Hasan Ali Toptaş romanlarının, büyük olarak nitelendirilebilecek yayınevleri tarafından yayın programına alınması ancak 2000'li yıllarda gerçekleşir. Ne var ki, yazarın bugüne kadar yeterince okunup tartışıldığını söylemek zordur. Konu olduğu eleştiri ve inceleme yazılarının büyük bölümünde de, yazara ilişkin kimi ortak kabullerin tartışılabilir olduğu ya da yeterince açıklanmadığı görülür.

Hasan Ali Toptaş ve romanları üzerine kaleme alınmış çözümlerinin, incelemelerin ve eleştiri yazılarının büyük çoğunluğunda “dil işçisi”, “dil büyücüsü” gibi gitgide anlamını yitirmekte olan nitelemeler yapılır, roman dilinin şiirselliğinden dem vurulur, yazarın dil konusundaki benzersiz yeteneği olumlanır ve yüceltilir. Bu

konuda neredeyse sarsılmaz bir görüş birliğine varılmış olmasına rağmen, pek çok araştırmacı ve eleştirmen Toptaş'ın roman söyleminin yalnızca ne denli ayrıcalıklı olduğunu işaret etmekle yetinir ve metnin anlamına odaklanmayı tercih eder.

Örneğin Yıldız Ecevit, “Yok Olmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik” başlıklı yazısında; Toptaş'ın modernist roman estetiğini “bilinçli bir dil işçiliği ile destekle[diğini]”, “biçim ve içerik arasındaki sınırları ortadan kaldır[dığımı]” belirtir ve yazarı “roman yazan bir şair” olarak niteler (46). Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı kitabında, yazarın roman söylemine ilişkin saptamalarını biraz daha ileri götürür. Ancak kitabın bağlamı gereği daha çok Hasan Ali Toptaş'ın anlatılarında postmodernist anlatı teknikleri nasıl kullandığına odaklanır. Çimen Günay, “Postmodern Darbeye Direnen Roman: Bin Hüzünlü Haz'da Belirsizliğin Bilgeliği” adlı denemesinde, Toptaş'ın üslûbunu belirleyen en önemli özelliği “kurguda ve dilde çok katmanlılık” olarak işaretler ve Toptaş'ı “dilin sınırlarında gezinen bir yazar” olarak tanımlar (122). Semih Gümüş de “Tanımlanması Olanaksız Bir Roman” başlıklı yazısında, yazarın son romanı olan *Uykuların Doğusu*'nun “şiirin kaynaklarından gelen diliyle roman sanatının gelecekte alabileceği biçime ilişkin evrensel göndermeler yap[tığını]” belirtmekle yetinir (11). Toptaş'ın yapıtları üzerine nitelik ve kapsam bakımından belirli bir düzeyi tutturana eleştiriler kaleme almış az sayıdaki araştırmacının, yazarın roman söylemindeki bu ayrıcalığın kaynağını ya da oluşum sürecini ayrıntılı olarak açıklamaya henüz gerek duymamış olması ilginçtir.

Ayrıksı roman söyleminin bir ürünü olarak beliren gerçekte düş arasında geçişliliği temel alan anlatım biçimi ile öne çıkan Hasan Ali Toptaş'ın bugüne kadar (romanları ile birçok ödül almış olmasına rağmen) az okunmuş ve az tartışılmış olması, ilgili çalışmalarda böylesine bir boşluğun oluşmasında önemli bir etken

olarak gösterilebilir. Ancak daha da önemlisi ülkemizdeki edebiyat eleştirisinin (ve araştırmalarının) uzun bir süre edebiyatın anlam düzlemine odaklanması ve biçimsel özelliklerini göz ardı etmesi, eserlerin bu iki boyutunu birbirinden bağımsız olarak değerlendirilebilecek öğeler olarak görmesidir. Kökleri, edebiyatı erişilmesi güç bir konuma yükselten romantik sayılabilecek bir inanışa dayanan ve edebiyat kuramlarını elinin tersiyle dışarı iten bu eğilim, yaygınlığını büyük ölçüde yitirmiş de olsa, kimi eleştirmenlerin ve araştırmacıların çözümlemelerinde uzaktan işlev görmeye devam etmektedir. Örneğin Semih Gümüş'ün “Tanımlanması Olanaksız Bir Roman” adlı denemesi řu paragrafla açılır:

“Yaratıcı yazıyı kalıplara sığdırmayı edebiyata edilmiş büyük bir haksızlık olarak görmeye başladığımdan beri, okuduğı yapıtı Batı'dan aldığı akımlara, yöntemlere göre açıklamaya çalışan eleştiri anlayışından uzak durmayı da öğrendim. Edebiyatın da dışına düşmek olarak gördüğüm bu yaklaşımın edebiyat yapıtlarını gerçekten anladığını da sanmıyorum. Sonunda verili bir kalıba yaratıcı yazıyı sığdırmaya çalışan çabadan söz ediyoruz. Karşınızdaki yapıtın özellikleri ne olursa olsun, zorla her yapıtı o kalıba sığdırabilir, dolayısıyla sizin kalıbınızın biçimini almasını sağlayabilirsiniz. Edebiyatı bozmaya, yontmaya gelir ki bu, sözgelimi Hasan Ali Toptaş'ı böyle değerlendirdiğinizde onun yazdıklarının aslını anlamanız, sırrını görmeniz neredeyse olanaksızlaşır.” (10)

“Edebiyatı bozmak” ya da “edebiyatın sırrı” gibi ifadeler Gümüş'ün denemesinde de uzaktan işlev gören inancı belgeler. Edebiyatın etrafında sürekli olarak kutsal bir hale görmeye eğilimli bu inanç günümüz koşullarında arkaik olarak değerlendirilebilir.

Walter Benjamin, sanat yapıtının modern çağda gözle görülür bir dönüşüme uğradığını, kült temelinden ayrıldığını ve özerklik görünümünü yitirdiğini “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” başlıklı zihin açıcı denemesinde açıkça ortaya koyar. Benjamin’e göre “sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilbildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi[dir]” (55). Çünkü artık sınırlı bir yazar kitlesinin karşısında sınırlı bir okur kitlesi yoktur. Hatta okur ve yazar kimlikleri arasındaki sınır çizgisinin gitgide silikleştiği söylenebilir.

Edebiyatı kuramlarla açıklamaya karşı çıkmak ise, bir anlamda edebiyat ile edebiyat dışı olanı keyfi olarak ayırabileceğimizi, edebi yapıtı okuma ve anlamlandırma yöntemimizi yapıtın uzak en uç noktaya kadar taşıyabileceğimizi iddia etmektir. Toptaş’ın roman söyleminin şiirin kaynaklarından beslendiğini söylemekle yetinilmesinin nedeni de büyük olasılıkla budur. Bununla birlikte, edebiyat eleştirisi söz konusu olduğunda hiçbir kuram yapıtı tüm boyutlarıyla açıklamak ve aydınlatmak için yeterli olmasa da, eleştiri yöntemlerinin metnin belirli yönlerini anlamlandırmadaki işlevselliği yadsınamaz. Karşı çıkılması gereken, edebiyat eleştirisini bir ölçümleme pratiği olarak gören, zaten eser(ler)den yola çıkarak oluşturulmuş kuramı yeniden eser üzerinde sınımayı deneyen paradoksal anlayıştır. Kaldı ki, Hasan Ali Toptaş’ın anlatılarını konu edinen akademik incelemelerin birçoğunda izlenen yöntem bu olmuştur. Bu incelemelerde, yazarın roman söylemi birçok kez postmodernizm ile ilişkilendirilmiş ve postmodernist anlatı tekniklerinin Hasan Ali Toptaş romanlarında nasıl ve ne kadar uygulandığı ölçümlenmiştir.¹

¹ Bazı örnekler için bkz.

Karaburgu, Okan. “Arayışın Postmodernist Anlatısı: Bin Hüzünlü Haz”. 1980’den Sonra Türk Romanı Sempozyumu bildirisı. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, 2008.

Kavas, Ebru. “Hasan Ali Toptaş’ın “Uykuların Doğusu” Romanının Çok Katmanlı Yapısına Betimsel Bir Bakış”. Turkish Studies Volume 4/3 (Bahar 2009): 1393-1407.

Çoğunlukla “Hasan Ali Toptaş, postmodern bir yazardır” gibi bir yargının ötesine geçemeyen bu çalışmalar incelendiğinde ise, hemen hepsinin Yıldız Ecevit’in *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı kitabından hem biçim hem de içerik düzleminde bir hayli etkilendiği görülür. Ne var ki, Yıldız Ecevit’in kitabından birçok alıntılamanın yapıldığı, hatta zaman zaman Ecevit ile oldukça benzer bir üslûbun kullanıldığı bu çalışmalar eksik ya da yanlış bir okumanın sonucudur.

Oysa Hasan Ali Toptaş’ın romanlarına eğilen ilk eleştirmenlerden biri olan Yıldız Ecevit, dikkate değer bir anlamlandırma çabasıyla Türk edebiyatındaki postmodernist yönelimin kaynaklarını araştırdığı ve metin çözümlemelerine giriştiği söz konusu kitabında, Hasan Ali Toptaş romanlarının “avangardist biçim öğeleri ile yapılandırıl[dığı]” ve “postmodernist biçim özellikleriyle dokunmuş bu metinler[in] modernist bir filtreden geçiril[diğini]” (169) vurgular. Dolayısıyla, sözü edilen akademik çalışmaların bu vurguyu gözden kaçırıp yanlış bir hareket noktası seçerek, Ecevit’in saptamalarını bir başka bağlamda yineledikleri söylenebilir. Bu noktada, daha önce anılan yazılarında, Semih Gümüş’ün yerinde bir saptamayla Toptaş’ı “modernizmin ürünü” (10) olarak işaretlediğini, Çimen Günay’ın da doğrulanabilir gerekçeler sunarak “postmodern darbeye direnen bir yazar” (123) olarak tanımladığını not düşmek gerekir.

Bu tez çalışmasının amaçlarından biri de Hasan Ali Toptaş’ın gerçeklik tanımının, 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan ve edebiyat tarihinde “modernizm” adı altında anılan avangard sanat hareketlerinin gerçekliğe bakışı ile yakın bağlar kurduğunu göstermektir. Çünkü eserlerini üretirken zorlu bir okuma sürecini göze alan, donanımlı bir okur varsayan Hasan Ali Toptaş’ın bu okura “eşsiz” bir okuma deneyimi yaşatan roman söylemini ayrık ve olağanüstü kılan nedenler ancak böyle anlaşılabilir. Toptaş’ın anlatıları, Umberto Eco’nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*

adlı kitabında sözünü ettiği “yaşamın kendisi gibi çapraşık görünmeyi amaç edinen edebiyat yapıtları” (133) kategorisindedir. Bu nedenle, roman söylemi bu “çapraşık görünümü” yansıtırken, söz ile nesne arasındaki mimetik birlik bozulur ve asıl olarak gerçekliğin sunuluş biçimi (diagesis) öne çıkar.

Tezin “Bir İletişim Ortamı Olarak Dil” başlığını taşıyan ilk bölümünde, modernizmin edebiyat tarihindeki konumuna, oluşumuna neden olan toplumsal ve kültürel koşullara ve bir bütün olarak önerdiği yeni söylemin belli başlı özelliklerine yer verilecektir. Ardından da, başlangıç modernizm hareketinin ortaya çıkışı ile hemen hemen aynı döneme denk gelen, dilin hem özneyi hem de metni öncelediğini kanıtlayan, “biçimci yönelim” olarak tek bir başlık altında toplanabilecek Rus Biçimciliği, Yapısalcılık ve Postyapısalcılık yöntemleri eleştirel bir yaklaşımla ele alınacaktır.

“Yazınsal Bir İmge Olarak Roman Söylemi” başlıklı ikinci bölümde ise Hasan Ali Toptaş’ın son iki romanına odaklanılarak, biçimci yönelimin bulguları ve saptamaları ışığında, yazarın sıradışı roman söyleminin oluşum sürecinde rol oynayan temel dinamikler araştırılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

BİR İLETİŞİM ORTAMI OLARAK DİL

Yazma ve okuma edimlerinin arkasında daima bir iletişim arzusunun olduğu kabul edilirse, okur ile yazarın karşılıklı varsayımları üzerinden edebiyat tarihindeki farklı estetik yönelimler daha kolay anlaşılabilir. Yazar anlatısını kurarken nasıl bir okur varsayıyorsa, okur da anlatıyı alımlama sürecinde daima bir yazar varsayar. Metnin aracılığı ile gerçekleşen bu anlamsal, imgesel ve simgesel iletişimin ortamı da dilin kendisidir. Yazarın aktarım süreci de, okurun alımlama süreci de uzamsal ve zamansal olarak “dilde” gerçekleşir.

Yazar ile okurun karşılıklı konumları, farklı estetik yönelimlerin anlaşılmasında belirleyici bir rol oynadığı gibi, metnin aracılığı ile içinde buldukları çağın bilme biçimlerini, tarihsel ve toplumsal koşullarını, kültürel özelliklerini de yansıtır.

Bu bölümde, önce modernist estetik ve bu estetiğin söylemi tarihsel bağlamda değerlendirilecektir. Ardından da hem yazarın hem de okurun içine doğduğu, dolayısıyla metni, söylemi ve anlamını önceleyen bir sistem olan dilin bir iletişim ortamı olarak yazar-metin-okur arasındaki ilişkileri nasıl belirlediğine ilişkin görüşlere ve roman söylemi ile ilgili kimi kuramsal tartışmalara değinilecektir.

A. İmgelemi Kutsamak: Modernist Anlatılar ve Gerçeküstücülük

Kelimenin sözlük tanımıyla başlamak gerekirse, aslında “modernist roman” diye bir türden söz etmek pek mümkün değildir. Modernizm terimi, eleştirel bir kavram olarak, daha çok Anglo-Amerikan kültür dünyasında yaygın bir biçimde kullanılır. Terim, Yıldız Ecevit’in *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı kitabında dikkat çektiği gibi, 20. yüzyılın başındaki yeni estetik yönelimi, toplumsal ve kültürel bir süreci tanımlayan modernite kavramından ayırmak için “sonradan” üretilmiştir (41). Ne var ki, edebiyat tarihinde (genel olarak sanat tarihinde de denebilir) önemli bir kırılma noktası olarak tanımlanabilecek bir döneme işaret eden modernizm kavramının -çıkış noktası çelişkili gibi görünse de – tanımlama ve sınıflandırma konusundaki işlevselliği yadsınamaz. Modernite sürecine karşıt ya da bu süreçten ayrı olarak kavramsallaştırılan modernizm, aslında modernite sürecinin bir uzantısı ya da doğal bir sonucu olarak gerçeklik tanımının, bu tanıma bağlı uzam ve zaman anlayışlarının, okur varsayımının köklü bir dönüşüme uğradığı yeni bir edebiyat estetiğini ifade eder.

19. yüzyıl romancısının ideal okur varsayımı, yirminci yüzyılın başında yerini nitelikli ve/veya donanımlı bir okur varsayımına bırakmıştı. Bu değişim, aslında sosyokültürel ve epistemolojik bir dönüşümün sonucuydu. 19. yüzyılın romancısı, Jale Parla’nın *Don Kişot’tan Bugüne Roman* adlı kitabında vurguladığı gibi, “[k]apitalizme eşlik eden pozitivist mantığın körelttiği duygular[ın], rasyonalizmin öngördüğü tekdüze insan ilişkileri[nin], yalnızca insanın kendisini kandırmasına yarayan büyük ideolojiler[in]” (164) neden olduğu trajedinin ortasındaki okuruna yön göstermeyi kendisi için bir görev biliyordu. Bu nedenle, çağının bilme biçimlerine koşut olarak, akıl ve sağduyuyla kavranabilen toplumsal bir gerçekliğin izini sürüyordu. Anlattığı hikâyeye de enine boyuna planlanmış, dengeli, tutarlı ve

sürekli olarak evrensel bir doğruya gönderme yapan bir hikâyeydi. Yazar, hikâyesi aracılığıyla iletceği mesajın alıcısı olarak kendi dünya görüşüne yakın, kendisi gibi içinde bulunduğu toplumsal koşullardan rahatsız bir okur varsayıyordu. Bu ideal okura doğru yolu gösterecek, onu aydınlatacak, roman kişileriyle birlikte onun da arınmasını sağlayacak olan yazardan başkası olamazdı.

20. yüzyılın başında yaşanan gelişmeler, romanın gerçeklik tanımının geçirdiği kavramsal dönüşümle örtüşen bir biçimde, tarihsel bağlamda hem kaotik hem de ironik bir kimyaya sahipti. Mesafeleri olağanüstü boyutlarda kısaltan yeni iletişim ve ulaşım araçlarının, tüm insanlığı bütünleştirecekmiş gibi görüldüğü bir dönemde tarihin en büyük ve travmatik yıkımlarından biri, I. Dünya Savaşı gerçekleşmişti. Toplumsal yapıyı yerle bir eden savaş, hemen herkesin geçmişle olan bağını ansızın, geri dönülemez bir biçimde koparmıştı. Tarihe, akla, aydınlanma ilkelerine, pozitivist düşünceye olan inanç ve daha önce kabul gören kültürel varsayımlar iyiden iyiye sorgulanır hale gelmişti. Büyük ideolojilerin, değişmez evrensel doğruların dönemi sona ermişti. Milan Kundera, “Cervantes’in Hor Görülen Mirası” başlıklı denemesinde, edebiyat tarihinin önemli kavşaklarından biri olan bu tarihsel dönemi şöyle özetliyordu:

“Modern Çağ’da, Descartes’in akılcılığı Ortaçağ’dan miras bütün değerleri art arda aşındırmaya başlamıştı. Ama tam kesin zaferi akıl kazanacakken, dünya sahnesini ele geçiren, katıksız akıldışı (güç sadece iradesini istediğinden) oldu, çünkü artık herkes tarafından kabul edilmiş ve ona engel olabilecek değerler sistemi diye bir şey kalmamıştı.” (23)

Descartes’in doğaya hükmeden düşünen-ben’i, uzmanlaşmanın bir sonucu olarak durmadan çoğalan bilimsel disiplinlerin peşinde yönünü bulmakta zorlanıyor,

tarihsel güçler karşısında direncini ve iktidarını kaybediyordu. Michel Butor'un "Araştırma Olarak Roman" adlı denemesinde vurguladığı gibi, "[a]nlatının geleneksel teknikleri, bu değişim sonucu ortaya çıkacak bütün yeni ilişkileri kendi içinde toplayacak güçte değildi" (20). Huzursuzluk ve yalnızlık duygularının toplumun her katmanına nüfuz ettiği, umutsuzluk ve karamsarlık gibi eğilimlerin hüküm sürdüğü böylesi bir dönemde ortaya çıkan avangard sanat hareketleri de, bu yıkım psikolojisini yeni bir düşünüş ve duyuş biçimine dönüştürerek, modernitenin akılcılığına ve pozitivist söylemin kuralcılığına estetik bir başkaldırı niteliği taşıyacaktı.

19. yüzyıl romancısının avucunda tutup, parmaklarıyla sarabildiği bir kaya parçasına benzeyen gerçeklik, bütünselliğini hızla yitirerek yazarın parmaklarının arasından kayıp giden kum tanelerine dönüşmüştü. Modernist roman da kendisinden önceki gerçeklik tanımını kapı dışarı etmişti ve aklın kavrayabildiği toplum odaklı bir gerçekliğin aksine, bireyin karmaşık, çelişkili, tutarsız gerçekliğine odaklanıyordu. Anlatıların bu yeni gerçekliğe uygun araçları bulması da uzun sürmeyecekti. Theodor W. Adorno, "Çağdaş Romanda Anlatıcının Konumu" başlıklı demesinde "modern romandaki antirealizm anını, yani romanın metafizik boyutunu güncel kılan şey[in], kendi gerçek konusu" (42) olduğunu belirtiyor, modernist edebiyatın gerçekliğini "dünyanın büyübozumu" (43) olarak tanımlıyordu. Anlatıcı, artık bütünsellik ve süreklilik arz eden bir yaşam deneyimini dayanak noktası olarak kullanamazdı. Çünkü böyle bir deneyim mevcut değildi.

Modernist anlatılarda söz ile nesne arasındaki mimetik birlik bozulmuş ve gerçeklik varlığın zihindeki estetik temsili olarak tanımlanır olmuştu. James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust, Franz Kafka gibi yazarlar bireyin iç dünyasını odağa alarak çözümlenmesi zor imgelere yaslanan, zengin çağrışımlı, deneysel metinler

üretiyorlardı. Yazar, roman kişinin bilinç süreçlerine (düşünceler, izlenimler vs.) odaklanan bilinç akışı ve iç monolog gibi yeni anlatı teknikleri ile dilbilgisel kısıtlamalara başkaldırıyor, çağrışımlara yaslanıyordu. Böylece, roman da okunması ve anlamlandırılması zor bir metin haline geliyordu. Okur, anlatı kişileriyle kendisi arasında özdeşlik kurmakta zorlanıyordu. Modernist yazar, önceliği estetik yetkinliğine veriyordu ve seçkin bir yaklaşımla neredeyse kendisi kadar donanımlı, üretken, en az romanın yazımını kadar zahmetli bir okuma sürecini göze almaya hazır bir okuru aklının kıyısında tutarak yazıyordu. Öyle ki, Terry Eagleton *Edebiyat Kuramı: Giriş* adlı kitabında herhangi bir eleştiri kuramını sınamak için “Joyce’un *Finnegans Wake*’ini açıklamakta işe yarar mı?” (109) sorusunu öneriyordu.

20. yüzyılın başında ortaya çıkan, olasılık ve görelilik kavramlarının altını çizen bilimsel bulgular ile Bergson’un sezgiyi öne çıkaran ve benliği bir akış halindeki izlenimlerin taşıyıcısı olarak alan “öznel zaman” kavramı modernist yazarların gerçekliğe bakışını kaçınılmaz olarak etkilemiş, anlatıları nedensel ilişkilerin ve kronolojik zamanın boyunduruğundan kurtarmıştı. Anlatılar, eylemler yerine bilincin yansımalarına yönelmişti. Zaman ve mekân artık kişiye göre değişen, görelî olgulardı. Modernist romanlar da iç içe geçen bilinç süreçleri olarak kurgulanıyordu. Önceleri düz olduğuna inanılırken, yuvarlak olduğu ispatlanan dünya, pozitivist söyleme başkaldırıcısına sanki Picasso gibi kübistlerin ima ettiği üzere bir küp’e benziyordu ve kavranabilmesi için tüm yanlarıyla görülmesi gerekiyordu. İnsanın varlığı da ancak bilincin farklı görünümünün bir aradalığı ile aydınlatılabildi.

Zihinsel ve ruhsal süreçleri açıklayan, belleğin derinliklerine ışık tutan çalışmaları ile Freud, Freud’un bireye odaklanan çalışmalarını toplumsal düzeyde değerlendiren çözümlenmeleri ile Jung da modernist üslûbun oluşumunda en az

Einstein ve Bergson kadar baskın bir rol oynamıştı. Büyük ölçüde serbest çağrışıma dayalı olan psikanaliz yönteminin modernist üslûptaki yansımaları, anlamı geçmişte arayan/anlatıyı geçmişte kuran roman türünde olduğu kadar (belki daha da abartılı bir biçimde) şiir türünde de görülüyordu. Tarihsel bağlamda en az sembolizm kadar geniş ve derin yankılar² uyandıran gerçeküstücülük (sürrealizm) hareketi bu durumun en açık örneğiydi.

Şair André Breton, 1924'te hazırladığı “Sürrealist Manifesto”da, Freud’un psikanaliz çalışmalarında üzerinde yoğunlaştığı “katıksız rüya hali”nin fazlasıyla ihmal edildiğinden yakınıyor (15), gerçeküstücülük kavramını “kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm” (31) olarak tanımlıyordu. Breton’a göre, gerçeküstücülük “daha önceleri ihmal edilmiş birtakım çağrışım biçimlerinin fevkalade gerçekliğine, rüyaların mutlak kudretine, tarafsız düşünce oyunlarına yönelik inancı esas alı[yordu]” (31). Zihin, mantığın dizginlerinden kurtulup çağrışımlara, Breton’un tanımıyla “düşüncenin gerçek işleyişi”ne yaslanıyordu. Gerçeküstücülük, gerçekliğe yalnızca imgelem aracılığıyla ulaşılabileceğini savunuyordu.

Gerçeküstüçülere göre bilinçdışı, gerçekliğin Freud’a dek bilinmeyen ya da farkına varılmayan belirleyicisiydi. Yan yana gelemezmiş gibi görünen iki ayrı gerçekliğin oluşturduğu imge, tıpkı rüyalarda olduğu gibi, en alt düzeyde bile tasarlanmış olamazdı. Gerçeküstücü şairlerin kelimeler ve imgelerle giriştikleri deney, tarihsel bir deneyimin (savaşın vahşeti, toplumsal ve kültürel yapının geçirdiği sarsıntı vb.) sonucu olarak devrimci bir söylemin izini sürüyordu. Bu söylem, Adorno’nun “Gerçeküstüçülüğe Sonradan Bakış” başlıklı denemesinde vurguladığı gibi, “ampirik varoluşun oyun kurallarını geçersiz kıl[ıyor], ama bunu

² Sürrealizm, şiir ve tiyatro alanında etkili olduğu kadar resim ve sinema sanatlarını da derinden etkilemişti.

yaparken bağlamından koparılmış tekil nesnelere saygılı kalı[yor] ve onların bütün içeriğini, özellikle de insani içeriklerini nesnenin biçimine yaklaştır[ıyordu]” (110). Şairi ancak böyle bir söylem dilin özüne ulaştırabilir, kaybolan anlama ve umuda yakınlaştırabilirdi.

Benjamin’in bu yönelimi geniş bir içgörüyle kavradığı “Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydınlanmanın Son Fotoğrafı” adlı denemesindeki anlatımıyla, “[s]esle imge, imgeyle ses, ‘anlam’ denen beş para etmez şey hiç alan bırakmayacak kadar müthiş bir uyum ve otomatik bir kesinlikle birbirine kenetlendiğinde, dil işte o zaman kendisi olacaktı” (156). Bu nedenle, Lacan’ın çalışmalarına ilham verecek bir biçimde dilin olanaklarını bilinçdışında araştıran gerçeküstücülüğün sonunda gelip dayandığı nokta, (zihinden geçenlerin hiçbir düzeltme yapılmadan yazıya aktarılması olarak kabaca tanımlanabilecek) “otomatik yazı” olmuştu.

Modernist estetik, 20. yüzyılın başında tarihle ve kendisinden önceki gelenekle hesaplaşarak yeni söylemlerin kapısını aralarken, aynı dönemde bu yönelimin bir uzantısı olarak Rusya’da gelişen Fütürizm ile bir görüş birliği içinde hareket eden Rus Biçimcileri Avrupa’nın kıyısında modern edebiyat kuramının temelini atıyorlardı. Çalışmalarının fark edilmesi her ne kadar zaman almış olsa da, önerdikleri eleştiri yöntemi –modernist estetiğe koşut bir biçimde- geleneksel edebiyat incelemelerine karşı bir tür başkaldırı niteliği taşıyordu ve en az modernist estetik kadar devrimci bir disipline sahipti.

B. İnşa Edilen Anlam: Rus Biçimciliği ve Yapısalcılık

Edgar Allen Poe, 1846 yılında kaleme aldığı “The Philosophy of Composition” (Kompozisyonun Felsefesi) başlıklı denemesinde “Kuzgun” adlı şiirini nasıl yazdığını, daha doğrusu nasıl kurduğunu, inşa ettiğini matematiksel bir

kesinlikle, serinkanlı bir biçimde anlatmıştı. Poe, bu denemesiyle, şiirin üzerindeki görünmez gizemli örtüyü bir çırpıda çekip alıyor, edebiyat nosyonunun etrafında oluşturulmuş kutsal haleyi alaşağı ediyordu. Rus Biçimcileri ile başlayan ve yapısalcılık ile uygulama alanını genişleten biçimsel edebiyat kuramları da edebiyata ilişkin batıl inançlar üzerinde benzer bir etki yaratmıştı, geniş anlamıyla anlatıların ortak bir derin yapıda birleştiklerini, inşa edilmişliklerini vurguluyorlardı.

Edebiyatı bir bilim nesnesi yaparak tarihsel bağlamda edebiyat incelemesinin özgül bir yöneme kavuşması yolunda önemli bir adım atan Rus Biçimcileri, edebiyat metnini birbiriyle bağlantılı işlevlerden (sözdizimi, mecazlar, anlatı teknikleri gibi biçimsel öğeler) oluşan bir bütün olarak görüyorlardı. Biçimcilere göre bir söylem türünü edebiyat yapan şey ise edebî dilin “yadırgatıcı” (yabancılaştırıcı) işleviydi.

Viktor Şklovski, “Teknik Olarak Sanat” başlıklı denemesinde, edebiyatın tekniğini “farklılaştırma (yabancılaştırma), biçimi anlaşılmaz kılma, algılamanın güçlüğüne ve süresini artırma tekniği” olarak tanımlıyordu (78). Şklovski’ye göre edebiyat, “nesneleri bağlamları dışında görme” ya da “hiç görülmemiş bir şey olarak sunma” gibi birçok farklı yöntemle nesnenin gündelik dildeki algılama otomatizminden kurtulmasını sağlıyordu (83–84). Yazar, gündelik dili yeniden düzenleyerek, çarpıtıp bozarak nesneleri, duygu ve düşünceleri okura farklı bir perspektiften gösteriyordu. Edebî söylemin bu yadırgatıcı işlevi, yeni tekniklerin geliştirilmesine ön ayak olarak zaman içinde yeni sanat biçimlerinin ortaya çıkmasına ve edebiyat geleneğinin yenilenmesine de hizmet ediyordu.

Rus Biçimcilerinin düzyazı bağlamında dikkat çektikleri bir başka nokta da öykü (*fabula, story line*) ile öyküleme (*syuzhet, plot*) arasındaki ayrımdı. Anlatı öğelerinin anlatı düzeninden bağımsız doğal sıralamasını gösteren, pragmatik ve soyut düzey olan öykü, sanatsal süreçte birçok aşamadan geçerek öyküleme düzeyini

oluşturuyordu. Şklovski'ye göre herhangi bir düzyazıda yazınsallığı sağlayan öyküleme düzeyiydi, yani metnin kurgusuydu. Kuramcı, “Novel as Parody: Sterne’s Tristram Shandy” (Parodi Olarak Roman: Sterne’nün Tristram Shandy’si) adlı makalesinde, öykünün kurgu için yalnızca işlenecek bir malzeme olduğunun altını çiziyor ve yazarın kurguda estetik yasaları (yazınsallığı) açığa çıkaran geciktirici/engelleme aygıtlar kullandığını söylüyordu (170). Rus Biçimcilerinin öyküleme kavramından anladıkları, Jale Parla’nın *Don Kişot’tan Bugüne Roman* kitabında dikkat çektiği üzere, Aristoteles’te olduğu gibi gerçekliğin temsili (mimesis) ile değil, metnin sunuluş biçimi ile ilgiliydi (48). Yazar, okura metnin bir kurmaca olduğunu hatırlatmak için birçok farklı taktiğe başvuruyordu. Anlatısını kurarken olayların doğal (kronolojik) sıralamasını bozabiliyor, olayların süresini kısaltabiliyor ya da uzatabiliyordu. Anlatı kişilerinin eylemleri ve karşılıklı durumları da kurguyu belirleyen öğeler arasındaydı.

Çalışmalarına Rus Biçimcileri ile başlayan, ancak daha sonra Prag Dilbilim Okulu’na katılarak biçimciliğin Avrupa’da yayılmasında ve yapısalcılığa doğru evrilmesinde önemli bir rol oynayan Roman Jakobson da edebiyatın iç yasalarının izini sürüyordu. Jakobson, Indiana Üniversitesi’nde uluslararası bir konferansta yaptığı ünlü kapanış konuşmasında³, dilsel iletişimin gerçekleşmesini sağlayan 6 öge belirlemiştir: Dilsel iletişimde; “gönderici” (konuşan, anlatan, yazar), ortak bir “kod” a (dil) bağlı bir “bağlam” içinde, bir “iletici” (söz, yazı) aracılığıyla, “alıcı” ya (dinleyen, okuyan) bir “bildiri” (mesaj) gönderiyordu. Bildiri, diğer beş öğeden birine yönelik olabilirdi ve bildirinin dilsel işlevi buna göre ortaya çıkıyordu (353). Bildirinin amacının kendisi olması, yani dikkati kendi dilsel düzenleniş biçimine çekmesi ise yazınsal işlevini belirliyordu (356). Yazınsal işlev, bildirinin içeriğinden

³ “Closing Statement: Linguistics and Poetics” (Kapanış Konuşması: Dilbilim ve Yazınbilim)

çok bildirinin biçimine (nasıl söylendiğine) önem veren kullanımlarda kendisini gösteriyordu. Önemli olan göndericinin dil karşısındaki tutumuydu. Bununla birlikte, yazın işlevi dilin diğer işlevleriyle de kaynaşabiliyordu.

Jakobson'a göre her dilsel edimde iki temel düzenleme biçimi vardı: "seçme" ve "birleştirme". Seçme eylemi eşdeğerlik (benzerlik ya da karşıtlık gibi) temeli üzerinde gerçekleşirken, birleştirme eylemi ise bitişikliğe dayanıyordu. Dilin yazınsal işlevi eşdeğerlik ilkesini seçme ekseninden birleştirme eksenine yansıtıyor, eşdeğerlik ilkesi de dizinin kurucu ögesi haline geliyordu (358). Bu ayırım, metafor ve metonimi dilin iki temel işlemi olarak tanımlıyordu ve türler arasındaki farkları da açığa çıkarıyordu. Jakobson'a göre, yazınsallığı sağlayan mecazlar ağırlıklı olarak metafor ve metonimi tarafından yönlendiriliyordu. Metafor romantik ve sembolist şiire, metonimi ise gerçekçi romana özgüydü (375). Metafor-metonimi ikili karşıtlığı, dilin dikey (paradigmatic, dizisel) ve yatay (syntagmatic, dizimsel) eksenini belirliyordu. Metafor bağlam dışına yönelirken, metonimi bağlama katılıyordu. Dilin dikey eksenini yan yana bulunmayacak öğeleri birbirinin yerine geçirebilen metaforlarla işlerken, yatay eksenini çağrışımlarla yan yana gelebilecek öğeleri birleştiren metonimilerle işliyordu.

Rus Biçimciliği, Ferdinand de Saussure'ün geliştirdiği modern dilbilim yönteminin de katkısıyla yapısalcılığın gelişiminde önemli bir rol oynadı. Modern dilbilimde göstergeyi (sözcükler) oluşturan "gösteren" (ses imgesi) ile "gösterilen" (ses imgesinin işaret ettiği kavram) arasındaki ilişki keyfiydi. Saussure'e göre anlam bir sözcüğü diğerlerinden ayıran ses ayrılıklarında saklıydı, anlamı bu ayrılıklar taşıyordu (128). Bu nedenle anlamı oluşturan/üreten "dilini yansıttığı dış gerçeklik" değil, dil sisteminin kendisiydi.

1960'lı yıllardan itibaren yaygınlık kazanan yapısalcı yöntem de genel anlamda modern dilbilim yönteminin diğer bilim alanlarına uygulanmasıydı. Yapısalcı yöntem, herhangi bir göstergeler sisteminin birimleri arasındaki bağıntının, sistemi anlamlı kılan yasaların izini sürüyordu.⁴ Edebiyat da bu sistemlerden biriydi. Rus Biçimcilerinin yaklaşımına benzer bir şekilde, *Poetikaya Giriş* adlı kitabında Todorov, yapısalcılığın inceleme nesnesinin “edebi söylemin özellikleri”, amacının da “edebiyat söyleminin yapısı ve işleyişine dair bir teori sunmak” olduğunu söylüyordu (37). Yapısalcı stratejide yapıtlar tekil olarak yorumlanmıyor, bir edebi söylemin diğer edebi söylemlerle olan ilişkisi, farklılıkları ve benzerlikleri belirleniyordu. Yapısalcı edebiyat kuramcılarının göre metnin anlamı, Jonathan Culler'ın yapısalcı yöntemi incelediği *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Yapısalcı Poetika: Yapısalcılık, Dilbilim ve Edebiyat İncelemesi) adlı kitabında vurguladığı gibi, metnin diliyle metnin var olması için gerekli olan bağlamlar ağı arasında mekik dokuyordu (8). Dilbilimin yaklaşımıyla örtüşen bir biçimde, yapısalcılar için de anlam bir edebi söylemi diğerinden ayıran farklılıklarda saklıydı.

Yapısalcılığın edebiyat incelemesine getirdiği en büyük açılımlardan biri de “anlatıbilim” olmuştu. İlk bakışta yalnızca sözlü ve yazılı edebiyata ilişkin bir çağrışım yapabilecek “anlatı” kavramı, anlatıbilimin gelişimiyle kapsamını bir hayli genişletti. Kısa ya da uzun herhangi bir olay örgüsünün göstergesel temsili artık birer anlatı sayılıyordu. Anlatıbilimin gelişiminde önemli duraklardan biri Roland Barthes'ın yapısalcı döneminde kaleme aldığı “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş” başlıklı denemesiydi.

⁴ Yapısalcılık terimi, bu nedenle gösterge ve bir göstergeler bütünü (sistemini) anlamlandırma etkinliği olarak kabaca tanımlanabilecek “göstergebilim” terimleri ile birlikte anılır olmuştu. Her iki alanda da benzer yöntemler kullanılıyordu.

Dilbilimi model olarak belirlediği söz konusu denemesinde cümleyi “küçük bir anlatı taslağı”, anlatıyı da büyük bir cümle olarak tanımlayan Barthes (105), anlatının temelde bir düzeyler aşamalanması olduğunu altını çiziyor, anlatılardaki “sorunları belirlemeye ve öbeklendirmeye yara[yan]” üç betimleme/çözümleme düzeyi ayırt ediyordu: İşlevler, eylemler ve öyküleme.⁵ Barthes’a göre bu üç düzey kendi aralarında giderek artan, anlama yönelik bir bağıntı kuruyordu: “Bir işlev, bir eyleyenin genel eylemi içinde yer aldığı ölçüde anlam kazanı[yor]; bu eylem de, son anlamını, anlatılmış olması, kendine özgü kuralları (kodu) bulunan bir söyleme bırakılmış olması nedeniyle kazanı[yordu]” (108). Öyküleme düzeyi (söylem), anlatısallığın (anlatıcının, kişilerin, eylemlerin, okurun) göstergeleriyle doluydu, düzeyler arası bütünleşme en yoğun olarak burada gerçekleşiyordu. Eylemlere dayalı olan işlevler söylemi hızlandırarak, geciktirerek, özetleyerek ya da yolundan saptırarak söylemin anlamsal gerilimini canlı tutuyordu.

Barthes, Jakobson’dan yola çıkarak, anlatıyı bir göndericisi (anlatıcı) bir de alıcısı (okur) olan iletişim mekânı olarak niteliyordu (125). Modern anlatılar betimleyici bir görünümünden çok geçişli bir görünüm arz ediyorlardı: Sözün içinde katıksız bir şimdiki zaman gerçekleştirilmeyi deneyerek, söylemi kendisini veren edimle özdeşleştiriyordu (129). Bir başka deyişle zihinsel tasarım, dilsel gösterime yayılıyordu.

Barthes, bu denemesi ile anlatıda gösterilen olayların ve metnin sunulmuş biçimi konusunda tutarlı bir çözümleme yöntemi oluşturmayı başarmıştı. Ancak Barthes’ın önerdiği yöntem anlatının kimi bileşenlerini gözden kaçırmıştı. Eksik bileşenleri yapısalci anlatıbilimin en etkili kuramcısı Gérard Genette ortaya çıkaracaktı. Genette, önceki anlatı çözümleme yöntemlerine göre çok daha geniş bir

⁵ Burada kullanılan öyküleme terimi, Rus Biçimcilerinin belirlediği düzey “syuzhet”in karşılığı olarak kullanılan öykülemeden farklıydı, söyleme işaret ediyordu.

kapsama sahip *Narrative Discourse* (Anlatı Söylemi) başlıklı çalışmasında anlatı betimleme düzeylerini belirlemekle birlikte, düzeylerin ayırt edilmesinde önemli rol oynayan anlatsal temsil, anlatı zamanı, anlatı sesi gibi konulardaki belirsizliklerin ve eksikliklerin giderilmesine yönelik önemli adımlar atmıştı.

C. Anlamın Dinamizmi: Yapısalcılık Sonrası

Yapısalcı yöntemler, dil olgusunu odağa alarak Rus Biçimcilerinin anlatılara ilişkin sınıflandırmalarını daha da soyutlaştırmayı ve hemen her anlatıya uygulanabilecek sınıflandırma sistemiyle anlamın inşa edilmişliğini vurgulamayı başarmıştı. Özellikle Genette, “mikroskobik” olarak nitelendirilebilecek incelemesinde yapısalcı anlatıbilimin en yetkin metnini üretmişti ve içinden konuştuğu yapısalcılık ideolojisinin ortak kabulünü açık bir biçimde bir kez daha yineliyordu: Kurgu temsile (mimesis) değil, metnin nasıl sunulduğuna (diegesis) bağlıydı (162). Anlamın oluşması ise ortak bir anlamlandırma sisteminin, bir dilin varlığı ile mümkündü. Dil, kendisinden bağımsız (kendisinin dışında) bir gerçekliği yansıtmıyor, anlamı bizzat kendisi üretiyordu. Yapısalcılığın edebiyat eleştirisine en büyük katkısı da getirdiği bu yeni bakış açısıydı. Ne var ki, bir sonraki adımı atacak potansiyele sahip olmasına rağmen, çoğunlukla anlatsallığın ölçümünden ibaret kalıyordu.

Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı: Giriş* adlı kitabında, yapısalcılığı “dilini içerdiği sorunlar, gizemler ve içerimler ile XX. yüzyıl düşünce hayatı için hem bir paradigma hem de bir takıntı haline gelmesinin bir semptomu” olarak tanımlamıştı (127). Çünkü yapısalcılık her şeyi dil sisteminin sınırları içinde düşünüyor, tarihseli ve toplumsalı kapı dışarı ediyordu. Model olarak benimsediği dilbilim gibi nesnel bir yaklaşımla maddi dünyayı görmezden geliyor, nesneyi ve özneyi dışarıda tutuyor,

edebiyatın edebiyat olmasını sağlayan değişmez yasaların izini nesne ile öznenin ortasında bir ara kesitte arıyordu. Bu anlayışa göre nesne gibi özne de dilin bir ürünüydü. Ne var ki, dil ve düşüncenin bireysel deneyimin yanında tarihsel ve toplumsal deneyimle de sıkı bir bağı vardı ve yalnızca biçimsel saptamalar ile yetinilemezdi.

Çalışmalarına Rus Biçimcileri ile aynı dönemde başlamış olmasına rağmen bir hayli geç tanınan Mikhail Bakhtin, biçimci ve dilbilimsel bu yaklaşımı eleştiren en önemli kuramcılardan birisiydi. Bakhtin, temel olarak, dilin gerçekliği yansıtarak anlama aracılık ettiği görüşü ile biçimcilerin ve yapısalcıların iyiden iyiye yalıtıldığı ve soyutlaştırdığı dil anlayışı arasında bir denge gözetiyordu. Biçimsel olan ile ideolojik olan arasındaki mesafeyi kapatmayı amaçlayan Bakhtin, ilk çalışmalarından itibaren kuramsal yükü sırtında taşıyan temel kavram olan “diyalojizm” (diyalogsallık) ilkesini fenomenolojik bir model, epistemolojik bir varsayım olarak sunuyordu. Diyalog, öznenin ve dolayısıyla da söylemin vazgeçilmez ön koşuluydu, dilsel iletişimde sözceler arasındaki anlamsal ilişkileri işaret ediyordu.

Bakhtin, “Romanda Söylem” adlı denemesinde dili soyut bir kategoriler bütünü olarak değil, ideolojinin at koşturduğu bir dünya görüşü, somut bir fikir olarak kavradığını söylüyordu (47). Bu nedenle, geliştirdiği yöntem yapısalcılığın aksine söylemi değil, söylemi oluşturan sözceyi öne çıkarıyordu. Bakhtin’e göre konuşan bir öznenin her somut sözcesi “(merkezcil güçleri ve eğilimleriyle) ‘üniter dil’e katıl[ıyor], aynı zamanda (katmanlaştırıcı merkezkaç kuvvetleriyle) toplumsal ve tarihsel heterroglossia’yı taşı[yordu]” (48). “Heterroglossia” (çok-dillilik) sözcenin anlamını belirleyen bağlamı vurguluyordu. Her sözce kendi otantik ortamında, yani belirli toplumsal bağlamlarda anlamını buluyordu. Bakhtin için göstergelerin anlamı, yapısalcılıkta olduğu gibi sabit değildi. Göstergeler, anlamları özgül toplumsal

koşullara göre değişen dinamik öğelerdi: “Sözcükler kendi bağlamı ile başka yabancı bir bağlam arasındaki sınırda yaş[ıyordu]” (61).

Bakhtin’e göre herhangi öznenin söylemi ile bir başka öznenin söylemi arasındaki ilişki bir tür diyalog gibiydi. Diyalogdaki yanıtların “ikili bir yaşamı” vardı. Konuşanın ve karşısındakinin sözcüğü bir bütün olarak birleşik bir bağlamda (diyalog) yapılanıyordu (61). Diyalogsallık çok-dilli (*heteroglot*) ortamın içinde var olabilen bir ilkeydi. Diyalogsal ilişki hem özneler arası ilişkide hem de sözcükler arasındaki ilişkide anlamın taşıyıcısıydı. Yapısalcı dilbilim, dilde sınırlandırılmış bir anlam yapısı varsayıyordu. Oysa Bakhtin’in sistemi mekanik ya da doğal işlevlere indirgenemezdi: Diyalogda özneler sayısız olmakla birlikte söylemlerin merkezi de çoğuldu. Diyalogsallık, çok dilli bir ortamın ilkesi olduğundan sınırsız ve sonsuza doğru ilerleyen bir ilişki biçimiydi.

Bakhtin, bu önermeleri ile toplumun bütün üyeleri tarafından homojen bir biçimde paylaşılan bir dil olduğu varsayımına itiraz ederken, hiçbir dilsel bildirinin kasıtsız ve tarafsız olamayacağını da vurguluyordu: Dil toplumsal bir pratikti ve nesneyi anlamlandırmakla yetinmiyor, ona bir değer de yüklüyordu. Dil, Rus Biçimcileri’nin düşündüğünden çok daha karmaşık, toplumsal koşullara göre farklılaşan söylemlerin oluşturduğu bir bütündü. Herhangi bir dilsel bildiri de göndericinin niyetinden bağımsız düşünülemezdi. Dolayısıyla gönderici ile alıcı arasında tamamlanmış bir iletişim süreci söz konusu olamazdı.

Bu fenomenolojik model nedeniyle, Bakhtin için roman çok dilliliği⁶ açığa vuran, farklı türlerin bir araya gelmesiyle oluşan bir tarzıdır. Roman diline dâhil olan toplumsal ve tarihsel sesler, sözcükler ve biçimler yazarın kendi çağındaki toplumsal-ideolojik konumunu dışarı vuracak şekilde örgütleniyordu (79).

⁶ Çok-dillilik (heteroglossia) türler arası geçişlilik ya da diyalog olarak da düşünülebilirdi.

Dolaysısıyla roman incelemesi sosyolojiyi göz ardı edemezdi. Romanın gelişimi ise bu özgül tarzın çok-dilli ortamında var olan diyalogsallığın artan kapsamına, derinleşmesine bağlıydı.

Bakhtin'in ardından yapısalcı ideolojiye yapılan en önemli eleştirilerden biri de daha sonradan postyapısalcılık olarak adlandırılacak yönelimden geldi. 1980'li yıllarda gündeme gelen postyapısalcılık, genel anlamda, yapısalcılığın bir uzantısı sayılabilirdi, terminolojisi yapısalcı ideolojiden besleniyordu. Aynı zamanda, varisi yapısalcılık gibi geniş bir alanda faaliyet gösteriyordu. Jacques Derrida'nın kışkırtıcı yapıbozum yöntemi, Michel Foucault'nun çığır açıcı tarih çalışmaları, Jacques Lacan'ın basit ama sarsıcı Freud yorumu, Helene Cixous ve Julia Kristeva gibi Derrida ve Lacan'dan beslenen feminist kuramcılarının birer başkaldırı niteliğindeki çalışmalarının oluşturduğu eleştirel çizgi postyapısalcılık adı altında değerlendiriliyordu.

Yapısalcılık, edebiyat metinlerinin arkasındaki evrensel geçerliliğe sahip bir yapının peşindeydi, kuramsal açıdan doğrulanabilir bir başlangıç noktası varsayımıyla hareket ediyordu. Oysa postyapısalcılık için, Jonathan Culler'ın *On Deconstruction* (Yapıbozum Üzerine) adlı kitabında vurguladığı gibi, böylesine sistematik, matematiksel bir kesinliğe sahip bilginin var olabilmesi mümkün değildi (22). Artık kesinlik, gerçeklik, yapı gibi olgulara, pozitivist bilime şüpheyile yaklaşıyordu. Postyapısalcılara göre dil başa çıkılması zor bir olguydu, metinler ortak bir yapıdan çok dinamik bir yapılaşma sürecinin altını çiziyorlardı. Anlam ise bu dinamik süreçte elle tutulabilir, ulaşılabilir bir sonuç olmaktan çıkıyordu.

Derrida, dilbilimin edebiyat için bir model olabileceğine inanmıyordu, işe Saussure'un geliştirdiği dilbilim yönteminin altını oyarak başlamıştı ve dilbilimde ayrılmaz bir ikili olarak betimlenen gösteren ile göstereni birbirinden ayırmıştı.

Çünkü Derrida'ya göre her gösterenin anlamı bir başka gösterene bağlıydı ve karmaşık bir biçimde her yöne yayılan bu ilişki sonsuza doğru ilerliyordu. Gösterenler durmadan gösterilenlere dönüşüyor, anlam da daima erteleniyordu. Derrida, dilbilimin (ve dolayısıyla yapısalcılığın) anlamı sabitleyen kapalı ve durağan sisteminin yerine, açık ve dinamik bir sistemin varlığını kabul ediyordu. Julia Kristeva ile yaptığı bir söyleşide, bu sistemi açıklayan ve “ayrımların sistematik üretimi” olarak tanımladığı ünlü “différance” kavramındaki a harfinin hem etkinliğe hem de üretkenliğe bir gönderme yaptığını söylüyordu (179). Bu nedenle hiçbir metin bağlamında biricik ve değişmez bir anlamdan söz edilemezdi. Postyapısalcılık başlangıçları ve sonları, çıkış noktası kabul edilebilecek olguları, anlamı sabit yerleşik göstergeleri reddediyordu ve bunların yerine belirsizliği, durmadan birbirinin altını oyan dinamik gösterenleri koyuyordu.

Derrida, *Of Grammatology* (Gramatoloji Üzerine) adlı kitabında, Batı felsefesinin başlangıcından itibaren anlamın dilden önce var olduğu varsayımının bir yanılgıdan ibaret olduğunu iddia etmişti ve bunu da “logocentrism” (sözmerkezlilik) kavramı ile açıklıyordu (12). Derrida'ya göre Saussure da “sesmerkezci” yaklaşımı nedeniyle bu yanılgıya düşmüştü. Sesmerkezci yaklaşım (phonocentrism), sözü yazının önünde görüyor, sözün yazıdan daha güvenilir ve doğrudan olduğuna inanıyordu (30). Bu inancın temelinde düşüncenin, dilin ve varlığın ötesinde aşkın bir gösterilenin, bir gerçekliğin olduğu varsayımı yatıyordu. Derrida, bu varsayıma dayanan düşünce sistemlerini metafizik olarak niteliyordu.

Yapıbozum yöntemi dünyayı metinlerden ibaret görüyordu, çünkü mantıksal olarak yazıyı sözün öncesine yerleştiriyordu. Üstelik kendisini yalnızca edebiyat bağlamında bir okuma ya da eleştiri yöntemi olarak sunmuyordu. Belirli bir düşünce geleneğini ve bu geleneğin altyapısını köklü bir değişikliğe uğratmaya çabalıyordu.

Bu nedenle önündeki her metnin iç çelişkilerini, metindeki önemsiz sayılabilecek bir ayrıntının metnin mantıksal sistemini nasıl dinamitleyebildiğini göstermeyi hedefliyordu ve “aporia” adı verilen anlamsal açmazları vurguluyordu.

Derrida için özne bile bir “metin” olarak okunmalıydı, çünkü özne de dilin bir ürünüydü, dilin içinde soluk alabiliyordu. Her türlü dil süreci farklılıklarla işliyordu, ancak her defasında farklılıkların ötesine geçiyordu. Daha önce iddia edildiği gibi edebiyat metni kendine özgü, belirli bir işlevi yerine getiren bir dile sahip değildi. Böylece eleştiri ile edebiyat arasındaki ayırım, hiyerarşik olarak sıralanan anlatsal düzeyler ortadan kalkıyordu. Postyapısalcılık başlangıçları ve sonları, çıkış noktası kabul edilebilecek olguları, anlamı sabit yerleşik göstergeleri reddediyordu ve bunların yerine belirsizliği, durmadan birbirinin altını oyan dinamik gösterenleri koyuyordu.

Modern edebiyat kuramının yukarıda özetlenen bu tarihsel gelişiminde önerilen eleştirel yaklaşımlar spekülatif bir karakter taşıyor olsalar da, ortak bir görüşte birleşiyorlardı. Rus Biçimcilerinin attığı cesur adımı yapısalcılık daha da sağlamlaştırmıştı, postyapısalcılık ise bunu tartışmasız kabul ediyordu: Olanaklarının sınırı belirlenemeyecek kadar geniş ve karmaşık bir işaretler sistemi, bir söylemler dizisi olan dil hem özneyi hem de metni önceliyordu.⁷ Kısacası, insan bilinci dilin egemenliğindeydi ve modern edebiyat kuramının tarihsel gelişimi bu varsayımın çeşitlemeleri olarak okunabilirdi. Bununla birlikte, bu gelişim yazarın, metnin ve okurun karşılıklı konumlarını yeniden düşünmeye de davet ediyordu. Özellikle Derrida, Lacan ve (postyapısalcı yaklaşıma yakın durduğu dönemde) Barthes gibi kuramcılar, modernist romanın biçimsel özelliklerine yaklaşan deneysel ve çağrışımlara olanak tanıyan kuramsal metinler üretiyorlardı.

⁷ Psikanaliz kuramını dilbilimin verileriyle yeniden yorumlamayı deneyen Lacan, bu varsayımdan yola çıkarak bilinçdışının da dil gibi yapılandığını söylemişti.

İKİNCİ BÖLÜM

YAZINSAL BİR İMGE OLARAK ROMAN SÖYLEMİ

Son yıllarda Hasan Ali Toptaş'ın romanları üzerine hazırlanmış az sayıdaki çalışma göz önüne alındığında, bu incelemelerin önemli bir çoğunluğunun, yazarın estetik yönelimini postmodernizm ile ilişkilendirdiği görülür. Hasan Ali Toptaş, romanlarında kimi postmodernist stratejilere başvuruyor olsa da, köklerini modernist estetikte bulan bir yazardır. Gerçekliği, metinleri aracılığıyla modernizmin tanımına koşturarak tanımlar, okur varsayımını da bu gerçeklik tanımına göre belirler. “Şiirsel” roman söylemi de, bu eğilimden yola çıkarak bozguncu bir karakter kazanır.

Bu bölümde, yazarın modernist estetiğin coğrafyasında nasıl konumlandığı anlatılacak ve bu konumu sağlayan sıradışı roman söyleminin iç dinamikleri araştırılacaktır.

A. Başkaldıran Bir Söylemin Kökeni: Modernist Yönelim

Necmiye Alpay, “Dil Meseleleri: Hasan Ali Toptaş” başlıklı yazısında, Toptaş'ın roman söylemi söz konusu olduğunda teknik terimlerin yadırgatıcı kalabileceğini not düştüğünden sonra, Toptaş'ı Franz Kafka, Bilge Karasu ve Oğuz Atay gibi yazarlarla “ruh kardeşi” olarak işaretler. Alpay'a göre Toptaş'ın metinlerinin belirleyici özelliği “gerçeklikle birlikte dışlanmış olan ruhumuza odaklanması, etkinlik mevkiine onu yerleştirmesi[dir].” Toptaş'ın roman söylemini

olağanüstü kılan da bütün anlamsallığın bu tercihe uyarlanmasıdır⁸. Anlamsallığın “gerçeklikle birlikte dışlanmış olan ruhumuza” odaklanarak Kundera’nın modernist roman bağlamında sözünü ettiği “katıksız akıldışı” üzerine kurulması, çözümlenmesi zor imgelere yaslanan, kesinlik/değişmezlik yerine belirsizliği ve olasılığı yerleştiren deneysel metinlerin kapısını aralar. Anlam uğruna peşine düşülen olasılıklar, bilincin yolculuklarındaki rastlantılar ve beklenmedik durumlar da rüyalara özgü kurgular geliştirir.

Hasan Ali Toptaş, gerçeklik tanımının modernist dönemdeki dönüşümüne bağlı olarak, bireyin iç dünyasını anlatılarının merkezine yerleştirir. Anlatı hafızanın karanlık coğrafyasından geleceğe bakar, imgelemin aracılığıyla yeni anlamların kapısını aralar. İnsanın varlığını aydınlatmayı deneyen, varoluş kategorilerinin durmadan anlam değiştirdiği bu anlatılarda olağandışı olağanmış gibi betimlenir, gündelik hayat da sıradışı temsil biçimleri ile sergilenir.

Hasan Ali Toptaş da modernist öncülleri gibi bilince egemen olan mantık sisteminin zincirlerinden kurtulmak, bilincin karanlık kuytularını açığa çıkarmak ve katıksız akıldışına erişebilmek için imgelere yaslanır. Ancak öncüllerinden ayrıldığı nokta da yine burasıdır. Toptaş’ın roman söylemi varlığı aydınlatmak, bireyin kısırılmışlığını ve açmazlarını resmetmek için düşünsel, duygusal ve yazınsal her türlü olanağı kullanmakla kalmaz, söylemin kendisini bir sıkıntı ve isyan imgesi olarak sunar. Yazar, anlamın bütünlüğünü ve güvenilirliğini yitirdiği çağın bireyi yalnızlığa iten, kavranması zor gerçekliğine karşı roman söylemi ile direnir ve başkaldırır. Bu direnç ve başkaldırının ilk izleri erken dönem romanlarında da görülür. Ancak roman söylemi asıl direncini, okuru da kuruluş sürecine dâhil eden

⁸ Radikal Kitap’ta yayımlanan bu denemenin basılı versiyonuna ulaşamadığı için alıntı ve aktarımlara ilişkin sayfa numarası verilememiştir.

Bin Hüzünlü Haz ve Uykuların Doğusu'nda gösterir, bu anlatılarda saldırısını daha yoğun ve fark edilir bir biçimde yapar.

Toptaş'ın ilk romanı olan *Sonsuzluğa Nokta*, bir trafik kazası sonucunda felç geçirerek yatağa mahkûm olmuş eski bir devrimcinin belleğinde gezinir, geçmiş ile şimdi arasında mekik dokur. Anlatı parçalanmış bir zaman kurgusuyla ilerlerken, hatırlanan anlar belleğin saatinde yeniden biçimlenir, yalnızlığı ve çaresizliği su yüzüne çıkarır.

Yazar, ikinci romanı *Gölgesizler*'de, bir yazarın imgelemine anlatının merkezine yerleştirerek paralel iki evrende aynı anda gezinebilme olanağını değerlendirir. İlk romanında denediği parçalanmış zaman kurgusunu bu romanında geliştirerek, iki ayrı zaman ve mekânın iç içe geçirerek belirsizleştirir. Bilinçdışının sahneyi ele geçirmesiyle düş ile gerçek arasında salınan anlatı, acıyı ve sıkıntıyı taşrada betimlerken birey ile dâhil olduğu topluluk arasındaki gerilimi kelimelerin oluşturduğu imgelerle resmeder.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda, okurunu mutsuz bir gencin geniş hayallerle dolu zihnine davet eden Toptaş, imgelerle ördüğü anlatıda sinematografik betimlemelere yaslanır. Okur, imgelemin var ettiği eski ve efsanevi (hatta fantastik) bir aşkın peşinde ilerlerken, anlatı da durmadan açık ya da örtük biçimde kayıp hayallerin, yoksunluğun, arzu edilip ulaşılamayan başka yaşantıların altını çizer.

Bin Hüzünlü Haz, herkesin gırtlığına kadar suça gömülmüş olduğu bir dünyada masum kalmış olmaktan tedirginlik duyduğunu belirten bir itirafçının peşindeki anlatıcının hikâyesidir. Alegorik bir coğrafyada yol alan anlatı, varlığın anlamını belleğin ve imgelemin sunduğu olasılıklarda arar.

Bin Hüzünlü Haz, kendisini Toptaş'ın önceki anlatılarından ayıran ayrık roman söylemi ile Hasan Ali Toptaş'ın romancılığında önemli bir dönüm noktası

olarak belirir. İlk romanından itibaren direncini ve karşı atağının şiddetini gitgide artıran roman söylemi, *Bin Hüzünlü Haz*'da anlatının dört bir yanına yayılır. Yazarın kendisi ise, bu dönüşümü Gürsel Korat ile yaptığı bir söyleşide şöyle tanımlar:

“[O] romanı yazarken roman sanatına dair bir aydınlatma ânı yaşadım ben. Başka bir deyişle, kendi çizgimde kendi halimce bir sıçrama yaşadım. Bu sıçramanın, bu aydınlanma ânının verdiği hazla ‘Bin Hüzünlü Haz’ı yazarken, parmak uçlarımın karıncalandığını ve bu uyuşma halinin damarlarımı izleyerek beynime doğru tırmandığını hatırlıyorum. Roman sanatıyla haşır neşir olmanın şehvetini en geniş haliyle ilk defa o zaman yaşadım sanıyorum; baş dönmesi gibi, uçmak gibi, gövdenin sınırlarından çıkıp zamanın dışında bir yerde her şeyi içeren hiçbir şey kılığında gezinmek gibi bir şeydi bu. [...] ‘Bin Hüzünlü Haz’la birlikte roman sanatına bakışım ve ondan ne anladığım da değişti. Benim için o roman, çok özel bir okuldu, harikulade bir deneyimdi. Sanıyorum, bilgiden sonraki bilgisizlikle katıksız bilgisizliğin karışımından oluşan cehaletin nasıl bir cevher olduğunun bilincine de o romanı yazarken vardım.”⁹

Bin Hüzünlü Haz ile edebiyat çizgisinde yaşanan bu sıçrama, bir sonraki romanda bir adım daha ileriye götürülür. Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*'daki masal ile fantastik arasında salınan söylemini *Uykuların Doğusu*'nda iyiden iyiye geliştirir. *Uykuların Doğusu*'nda okurunu masa başında hikâyesini yazmakta olan bir anlatıcının zihnine taşıyan yazar, anlatıdaki hareketi *Bin Hüzünlü Haz*'da olduğu gibi yine dilin itici ve dönüştürücü gücüyle sağlar. Yeni görme biçimleri yeni olasılıklara, olasılıklar yeni hayallere, hayaller yeni hikâyelere, hikâyeler de yeni anlamlara kapı

⁹ Radikal gazetesinde 21 Haziran 2007 tarihinde yayımlanan bu söyleşinin basılı versiyonuna ulaşılamadığı için alıntı ve aktarımlara ilişkin sayfa numarası verilememiştir.

aralar. Modern yaşamın kuşatması altındaki bireyin ötelenmiş ruhunu, devrimci bir söylemle kelime kelime işleyen anlatı da bozguncu bir karakterle önüne gelen her mantıksal dizgeyi yıkarak, okurunu da bu savaşıma dâhil ederek ilerler. Okur, ancak böylesi bir paylaşıma hazır olduğunda romanın kuruluşuna ve gelişimine katkıda bulunabilir, anlatının gizil derinliklerine ulaşıp yorumlayabilir, roman söyleminin isyan çağrısına ortak olabilir.

Umberto Eco, bir konferans metinleri derlemesi olan *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı kitabında, “avangard anlatı sık sık biz okurların beklentilerini boşa çıkarmakla kalma[dığını], neredeyse okuduğu kitaptan tam bir seçim özgürlüğü bekleyen bir okur yaratmaya çalış[tığını]” (15) belirtir. Bu okur tipini “örnek okur” olarak niteleyen Eco’ya göre avangard anlatıda “oyunun kuralları vardır ve örnek okur oyunda kalmayı bilen kimsedir” (17). Anlatılarının anlamsallığını aklın ve mantıksal düzenin dayatmalarına karşıt olarak kuran Hasan Ali Toptaş da, zahmetli bir okumayı göze alan ve ancak bu cesareti gösterebildiğinde keyif alabileceğini bilen, oyunu kurallarına göre oynayan bir okur varsayar.

Hasan Ali Toptaş, her ikisi de birer içsel yolculuk anlatısı olan *Bin Hüzünlü Haz* ve *Uykuların Doğusu* romanlarında modernizme özgü gerçekliği yeniden tanımlamaya girişir ve rahatsız edici gerçekliğe özgün söyleminin ürettiği hikâyelere sarılarak direnir. İletişimsizliğin mutlak egemen olduğu bir çağda, birbirinden farksız gibi görünen toplum üyeleri arasında yalnızlığa mahkûm edilmiş bireyin açmazlarını, korkularını, modern hayatın karmaşasının karşısındaki acizliğini yeni bir perspektiften resmetmeye koyulan Toptaş, bu anlatılarında önceki romanlarından farklı olarak yoksulluk, felaket, düşkünlük, pornografi, acı, şiddet, vahşet ve ölüm tablolarına daha fazla yer verir. Hemen her noktada farklı bir şiddet biçiminin

üretildiği gündelik hayatın dayanılmaz ağırlığını hikâyelerle hafifletir, yaralarını hikâyelerle sarar.

Bin Hüzünlü Haz'ın hemen girişinde Alaaddin'in ağzından betimlenen şehrin ayrıntıları şiddet ve vahşet tablolarını yoğun bir biçimde içerir. Suçun kol gezdiği bir zamanda suçtan arınmışlığından tedirgin olan Alaaddin adamakıllı kirlenmek için kendisini “şehrin alkol kokulu karanlığına vur[ur]”, “renk renk ışıklarla süslü çamur deryalarına batıp çık[ar]” (7); önünden “camları bezgin yüzlerle kaplı hıncahınc belediye otobüsleri”, yanından “burunlarının ucunu göremeyen sarhoşlar”, “tinerci çocuklar ve kendi içlerinde kaybolmuş soluk benizli genç kızlarla yalnızlığın ıssız labirentlerine doğru yürüyen yorgun genç erkek silüetleri” (9) geçer. Suça bulaşmak için peşine takıldığı adamlardan ise “oyulmuş gözleri, deşilmiş karınları, salkım saçak dökülen bağırsakları, kırmızı etlerin içinden fırlayan beyaz beyaz kaburgaları ve kan göllerinde yüzen tanınmaz haldeki cesetleri” (9-10) dinler. Böylesi bir zamanda televizyonda izledikleri, sokaklarda gördüklerinden ve dinlediklerinden farklı değildir. Ekrandan peş peşe “[e]vinde uyurken boğazlanmış yaşlı ve zengin kadınların, kıtır kıtır kesilip banyo küvetinin içinde parçalara ayrılmış genç sevgililerin, mahalle kahvesinde oturup sakın sakın çayını yudumlarken ağzını şapırdattı diye, gövdesi bir şarjör dolusu kurşunla kalbura çevrilmiş mahzun bakışlı işçilerin, namus uğruna köylerde ipe çekilen her biri birbirinden körpe kızların” (11) ve daha nicelerinin görüntüleri geçer.

Yine kaotik bir ortamda soluk alan *Uykuların Doğusu*'nda ise anlatının tamamlayıcı öğelerinden biri olan şehir, anlatının başından sonuna korkunç bir sel felaketinin etkisindedir. Yıllar önce şehri harabeye çeviren sel “yere göğe sığmayan o ak köpüklü gürültüsüyle birlikte kendisine yönelen bakışları da sürükleyerek, tıpkı açlıktan ne yapacağını bilemeyen çok ağızlı bir yaratık gibi kapı önlerinde kükrer

dur[ur]" (9). Sel felaketi sırasında yapılan duyuruyu okuyan radyoevindeki adam da Kafkaesk bir imgeye oldukça yaklaşan bir biçimde betimlenir. Başkentten bir atama emriyle radyoevine gelen adama, ufacık bir iş için ne kadar didinirse didinsin, yetkililer uzun bir zaman boyunca herhangi bir görev vermezler (11). Umudunu kesip şehrin uzak köşelerine doğru yürümeye başladığında ise "kimi zaman yatalak hasta iniltilerinden, kimi zaman çocuk sesleriyle ürperen çaresiz kadın yüzlerinden, kimi zaman da hayata boş vermiş adamların el kol hareketlerinden yapılmışa benzeyen, çatıları teneke kaplı eciş bücüş evler[in]" (37) oluşturduğu yoksulluk tablolarına tanıklık eder. Şehrin uzak noktalarında gezinirken önüne çıkan uçurumun dibinde, "gazel içen kül benizli çocuklar", "iri memeli fahişeler", "tilki suratlı ten tüccarları", "herkesi soyup soğana çeviren tombalacılar", "hiçi hiçine cinayet işleyen adamlar", "kucaklarındaki kurukafalarla konuşan yamuk ağızlı kadınlar", "bu kadınların başına üşüşen gelinlik kızlar", "cırlak sesli destan satıcıları", "yüreğe korku salan katiller", "peygamberim diye haykırıp duran nur yüzlü adamlar", "çıplak ayaklı fukaralar" (55) görür. Anlatıcı ise hikâyelere sığınışının nedenini, romanda anlatıcının bir gölgesi ya da hayali bir sırdaşı gibi işlev gören Haydar'a çok sonraları uzun uzun itiraf edecektir:

"İlkin, insanların büyük kötülöklere yol açan iyilik anlayışlarından korkuyorum, dedim sözgelimi. Sonra, kendini çocukların varlığında yenileyen hayatın acımasızlığından, bu acımasızlığın üstünü örten masumiyetin derinliğinden ve kapı kilitlerinden korkuyorum dedim. Sonra canlı olmanın aczinden, bu aczin doğurduğu kaçınılmaz sonuçlardan, sokaklardan ve insanların içinde uğıldayıp duran çok ağızlı kuyularla bu kuyuların karanlığından korkuyorum, dedim. Sonra hızımı alamadım ve insanların varlığını eksilterek onları tamammış

gibi gösteren şehrin abuk sabuk görüntülerinden korkuyorum, dedim. Sonra hızlandıkça hızlandım ve patronlarının diliyle konuştuklarını fark edemeyen ezik ruhlu kapı kullarının gururundan ve bu gururun girebileceği çeşitli kılıklarla bu kılıkların insana alçakgönüllülmüş gibi gözüken kıvamından korkuyorum, dedim. Sonra artık kendimi frenleyemedim ve hayatımızın içinde gezinip duran tanklardan, helikopterlerden ve uçaklardan korkuyorum, dedim. Sonra aniden hatırladım ve bir insanın her şeyi bilebileceğini sanan kıt akıllı adamların, geçmişlerini başkalarının geleceğinden geri almaya çalışan kırkını aşmış çocukların ve hemen her fırsatta yaralı güvercin rolü oynayan kadınların yanı sıra ben uzun ömürlü neşelerle uykulardan da korkuyorum, dedim.” (203-204)

Yıldız Ecevit’in *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı kitabında vurguladığı gibi, betimlenen bu şiddet ve vahşet tabloları “varoluşsal bir anlam içerir, insan olmanın tüm olasılıklarını deneyimlemek isteğiyle bütünleşir, etik bir anlamı yoktur” (203). Anlatıyı var eden her öğeyi varoluşsal bir işlevi üstlenmeye yönlendiren, hem somut gerçekliği hem de “akıldışı” olan ruhsal gerçekliği yepyeni boyutlarıyla “gösteren” bu betimleme biçimi, anlatı boyunca çeşitlemelerle kendisini durmadan yenileyen, modernizme özgü bir düşünüş ve duyuş biçimidir.

Anlatıbilimin en önemli kuramcılarında Genette’e göre anlatılar gerçekliği temsil etmekten çok bildirir ya da ima eder. Kuramcı, *Narrative Discourse* (Anlatı Söylemi) adlı kitabında, anlatılarda iki temel anlatı kipi olarak belirlenmiş “diagesis” ve “mimesis” yerine, diagesis’in çeşitli dereceleri olduğunu savunur. Böylece anlatmak ve göstermek/sergilemek arasındaki ayrımın altını çizer, metnin sunuluş biçimini öne çıkarır (162). Toptaş’ın roman söyleminin dilsel bağlamda çıkış noktası

da tam olarak burasıdır, söylem gerçekliğin temsili yerine, gerçekliği farklı boyutlardan gösterir, sergiler.

Modernitenin bütünsellikten ve kesinlikten uzak, tutarsız gerçekliğini hayalle buluşturan ve gerçekliği kendisine benzeme zorunluluğundan kurtaran Hasan Ali Toptaş'ın söyleminin anlamsal tek dayanağı ise “belirsizliğin bilgeliği”dir. Milan Kundera, “Cervantes’in Hor Görülen Mirası” adlı yazısında, “tek bir mutlak gerçek yerine birbiriyle çelişen bir yığın görece gerçekle (roman kahramanı denilen *hayali ben*’lerde saklı gerçekler) hesaplaşmak zorunda ol[manın], *belirsizliğin bilgeliği*’nden başka hiçbir şeyden emin olmama[nın] da yabana atılmayacak bir güç gerektir[diğini]” (19) vurgular. Toptaş da “birbiriyle çelişen bir yığın görece gerçekle” hesaplaşırken aslında bir umudun peşinden koşar: metafizik düzlemdeki direnişine okurunu da ortak etmek ve isyanın sesini güçlendirmek. İçerdikleri sınırsız gibi görünen olasılıklar arasında, anlatıların sabitlediği tek anlam da budur. Çimen Günay, bu noktadan hareketle “Postmodern Darbeye Direnen Roman: Bin Hüzünlü Haz’da Belirsizliğin Bilgeliği” adlı denemesinde, Toptaş’ın “ortak bir gerçek paydası bulunabileceği ihtimaline tutunduğunu”, dolayısıyla “yazarı gerçek kavramını yürürlükten kaldıran postmodern bakış açısının bir temsilcisi olarak görmemek gerek[tiğini]” (128) savunur. Toptaş’ın söylemi, gerçekten de anlamı ulaşılamaz bir noktaya konumlayan postmodernist yönelimin aksine, tutunduğu olasılığa ulaşmak için -okurunu da yanına alarak- neredeyse anlatsal her yolu seferber eder. Hayal gücü ve çağrışımların güdümünde varoluşsal bir işlev gören olasılıklar, anlatıların başlı başına sessiz ama güçlü bir sıkıntı ve isyan imgesine dönüşmesine neden olur. Söylem düzeyinde, olasılıklarla ortaya çıkan “belki, sanki, sözgelimi, bilmiyorum, efendime söyleyeyim” gibi ifadelerle güçlendirilen belirsizlik atmosferi ise

Uykuların Doğusu'nda bir adım daha ileri götürülerek dilbilgisel düzleme de taşınır ve duyulan geçmiş zaman kipi anlatıya egemen olur.

Michel Butor, "Roman ve Romancı" başlıklı denemesinde "romancı[nın], biçim üstüne düşünürken, ayrıcalıklı bir saldırı aracı, gerçeği ortaya çıkarmaya zorlayacak bir yol ve kendi etkinliğini sürdürecektir bir yöntem bul[duğunu]" (27) dile getirir. Toptaş'ın da yaptığı tam olarak budur. Bütünü parçalara bölerek betimlerken ya da dışsal gerçekliği içsel olana atıfla anlatırken, roman söylemini umudunu kaybetmesine neden olacak her şeye karşı "ayrıcalıklı bir saldırı aracı" olarak geliştirir.

B. Bozguncu Bir Söylemin Oyunları: Dilsel Stratejiler

Hasan Ali Toptaş'ın "ayrıcalıklı bir saldırı aracı" olarak geliştirdiği roman söyleminin iyiden iyiye kristalize olduğu *Bin Hüzünlü Haz* ve *Uykuların Doğusu* romanları, çıkış noktaları olan yolculuk metaforunun ötesinde ortaklıklara sahiptirler. Her iki anlatı da; yaşadıklarını anlatmak yerine anlattıklarını yaşayan, uyku ile uyanıklık arasındaki eşikten seslenen ve sesi gittikçe artan bir biçimde masalların tonuna yaklaşan bir anlatıcının hayal ile gerçeği aynı hizaya getiren grotesk ve gerçeküstü bir gerçekliği savunduğu metinlerdir. Söylem böylesi bir gerçekliğin egemenliğine girdiğinde, anlatı da duyuların birbiriyle asla uyuşmadığı, uzamın ve zamanın öznel boyutlarıyla sergilendiği, imgelerin ve anlam(lar)ın da metnin iç iktidarına boyun eğdiği bir evrende soluk alır.

Rüyalara özgü bir zamanın ve uzamın içinden ses veren bu roman söylemi, gerçeküstü şiirlere benzer bir biçimde, akıl ve sağduyunun egemenliğinde yan yana gelemeyecek imgeleri bitştirir. Nesnelere bağlamından kopararak ve duyuları birbirinin içine geçirerek gerçekliğe imgeleme ulaşmayı dener. Akla yatkın olan ile

akıldışı, zorunluluk ile rastlantı düzensiz bir biçimde kaynaşırken, söylem Rus Biçimcileri'nin yaptığı edebiyat tanımını kusursuz bir biçimde örneklemeye çalışırcasına yadırgatıcı bir işlev görür. Okurun tüm dikkatini dilsel düzenleniş biçiminin üzerine çeker, her defasında kullandığı edebi tekniğin altını çizer, durmadan kurgusallığını dışavurur.

Bin Hüzünlü Haz'da anlatıcının peşine düştüğü Alaaddin, “eli[n]e el, yüzü[n]e yüz, ruhu[n]a ruh gibi yapışan umutsuzluk yüzünden [...] sıcak kelimelerden oluşmuş çırılçıplak gövdelerin, inlemelerin, ıslaklığından rengârenk baloncuklar havalanan gülüşmelerin ve tenden tene sıçrayıp duran pespembe kıvılcımlarla parçalanmış cesetler” (10-11) görür. Anlatıcının gördüğü ihtiyarların “yüzleri gedik dişli kocaman birer ağza dönüşü[r]” ve “bu ağızların karanlığından, sanki irili ufaklı binlerce çocuk sesi dökülü[r]” (25). Veya şehrin “gecekondu semtlerinden yükselen soluk renkli çocuk ağlamalarının içinden aç kurt ulumaları” (76) duyulur, “ortalığı velveleye veren sinir bozucu korna seslerinin arasından sağa sola akıveren yılan ısıkları” (77) çıkar.

Uykuların Doğusu'nda ise anlatıcı hikâyesini yazmaya başlamadan önce “parmak uçları[n]da dehşet verici uğultular” (7) birikir. Radyoevindeki adamın mektupları karşılıksız kaldığında “dokunduğu, gördüğü ve düşündüğü şeyleri, insanın kulaklarını sağır edecek bir sessizlik kapla[r]” (15). Elllerinde şarap şişeleri taşıyan adamların suratları içkiden öyle kırmızı olur ki, sonunda biri “gözlerini kısarak şehre doğru kıpkırmızı bir sesle uzun süre küfre[der]” (40). Ya da “ağlayanların sesleri, kazmalarla küreklerin ışıltısına çarptıkça arada bir parçalanıp toza dönüşü[r], ortalıkta bulut bulu uça[r]” (75).

Her duyunun bir diğeri uyardığı, duyuların uyuşmasına olanak tanımayan bu betimleme biçimi anlatı boyunca sayısız çeşitlemelerle gerçeküstü imgeler resmeder. Sesi dokunuşa, dokunuşu görselliğe, görselliği kokuya dönüştürür. İmgelem o denli ileri gider ki, *Uykuların Doğusu*'nda radyoevindeki adamı “kıpkızıl gözlerle uzaklara bakıp duran akıllara durgunluk verici bir enkaz[a], [hatta] kravatlı bir bomba[ya]” (16) benzeterek, gerçeküstücü şiirlere iyiden iyiye yaklaşır ve metnin otomatik yazı yöntemi sonucu kotarıldığı izlenimini verir. Söylem, gerçekliği temsil etmek yerine, bambaşka boyutlarıyla göstermeyi denerken, anlatı da -organik bir olay örgüsüne sahip olmadığından- hayal gücü ve çağrışımlardan beslenen roman söylemi ile dinamizm kazanır.

Jakobson'un çizdiği iletişim şemasının tüm öğelerini içeren bu söylem, dilin yatay ve dikey ekseninde hiç durmadan mekik dokur. Metaforlar yan yana gelemeyecek öğeleri birbirinin yerine geçirirken, metonimiler de çağrışımlarla yan yana gelebilecek öğeleri bitişirir. Anlam da, söylem ile metnin var olması için gerekli olan bağlamlar ağı arasında bir sarkaç gibi salınır durur, kendini çoğaltarak gelişir. Duyular arasındaki geçişlilik, aynı zamanda Barthes'ı da onaylayarak, söylemin hızlanmasına, gecikmesine ya da doğrultusunu değiştirmesine neden olur ve anlatının anlamsal gerilimini canlı tutar. Anlatı, sözün içinde şimdiki zamanı yakalamaya çalışırken, zihinsel tasarım dilsel gösterimin dört bir yanına yayılır. Anlatıda mekânın ve zamanın sırtına yüklenen metafizik yük de böyle ortaya çıkar.

Gürsel Korat, Hasan Ali Toptaş'la yaptığı söyleşide, oldukça önemli bir saptama yaparak, yazarın “mekânın ve zamanın sözü edilemeyen hallerini somutlaştırdığını ve özgünlüğünün temel noktasının bu olduğunu” belirtir. Korat'ın da vurguladığı gibi “mekânın duyularla kavranabilir bir tanımından” kaçınan Toptaş, sonsuzluğu birkaç cümleye sığdırdığı gibi, kısacık bir ânı da birden fazla cümleye

yayabilir. Dışsal olan uzamın betimlenişi, içsel olan duygulanımı da dayanak noktası olarak alır. Düşsel mekânların dokusuna sinen öznel zaman, nesnel ölçümlmelerin içinden çıkamayacağı bir biçimde sezgilerin egemenliğindedir. Belirli bir uzamın tüm zamanları aynı anda yaşanabilir.

Bin Hüzünlü Haz'da anlatıcının uzaktan izlediği tayfaların baktığı boşluğun somut bir varlık gibi betimlenişi, sözü edilemeyen uzamla birlikte acıyı da görünür kılar. Geçmiş ile şimdiki zamanı söylem düzeyinde aynı hizaya getirir:

“Çoğu kez yüzlerinde, omuzlarında ve bileklerinde, birer hikâye özeti gibi duran bıçak yaraları oluyordu bu tayfaların. Gözlerinde de, bu yaraları açan bıçakların parıltısı... Hatta geçmişin karanlığında kalacağı yerde tayfaların gözlerinde soluk alıp veren bu çelik mavisi parıltılar kimi zaman öyle keskin oluyor, öyle acımasız görünüyor ve öyle şiddetli yanıp söniyordu ki, eminim, ister istemez tayfaların baktığı her yer biraz yaralanıyordu. Kıpırtılar, sesler ve yelkenli gemiler gibi gözükken şimdiki zamanın yüzünde küçük küçük, yara izine benzeyen pencereler açılıyordu yani ve anımsanmak istenmeyen bir geçmiş, bu pencerelerin gerisinde, alaycı bir sesle, küstahça uğuldamaya başlıyordu. O böyle gemileri, umutları ve haykırışları yutan fırtınalı bir deniz gibi uğuldayıp yeri göğü zorlarken, küllenmeye bırakılan hikayeler de kendilerini anlattırmak istercesine başka başka yaralara sığıyorlardı sanki; çeşitli noktalara dağılıyorlar, birbirinden yankılanıyorlar, sonra da şimdiki zamana ait ne varsa peşlerine takıp geçmişin türküsünü çağıra çağıra, hızla tayfaların belleğindeki kavga ânına doğru akıyorlardı.” (27)

Anlatıcı “hayal ede ede, sert çehresi taşlara şekil veren gök mavisi çekiç sesleriyle çınlayan uçsuz bucaksız bir bozkır[a]” vardığında, bozkırdaki mahşeri kalabalığı oluşturan insanların “bir aradaymış gibi yan yana ve iç içe durmalarına rağmen, bozkırın farklı zamanlarında yaşa[dıklarını]” (99) görür. Bu insanların bazıları “Asip Dağı’nın bağrından sökülen taşlardan, doruklardan sürüklenip getirilen ağaçlardan ve bozkırın rengini taşıyan yüzleri saman çöpleriyle dolu kaba saba kerpiçlerden yararlanıp bir şehir kurmaya” (99) çalışırken, bazıları da “aynı şehri, daha kurulup doğru düzgün bir şekle girmeden, ele geçireceğim diye zorla yıkma çabasındadır” (100).

Uykuların Doğusu’nda şehre atamayla gelen, ancak kendisine bir türlü iş verilmeyen radyoevindeki adam için zamanın ağırlığı o denli dayanılmaz bir hal alır ki, “günler, haftalar ve aylar şehrin öteki köşelerini terk edip birbirlerini kovalaya kovalaya gelir[ler] de, çeşitli şekillere bürünerek, sadece radyoevinin çevresinde gezinmeye başlar[lar]” (12). Masa başında hikâyesini yazmakta olan anlatıcıyı sık sık ziyaret eden Haydar’ın ani kayboluşu öyle hızlı olur ki, anlatıcıya “bir an için karşı[sın]daki şehir onun yokluğundan ibaretmiş gibi görün[ür]” (79). İnsanların korkusu o kadar büyür ki, “kaçar[lar]ken zaman dediğimiz genişliğin içinde duran, kımıldayan, görünen ya da görünmeyen ne varsa hepsi tepeden tırnağa korku kesilir” (88). Anlatıcının dedesi şehre doğru yolculuk ederken “[o]tobüsün camlarından görünen dünya, bir zihnin işleyişini taklit edercesine, karmaşık bir şekilde kımıldanıp duru[r]” (110).

Uzam ve zaman, örneklerdeki gibi sayısız çeşitlemelerle çoğalıp birer gerçeküstü imgeye dönüşürken, anlatının diğer öğelerinin de kaçınılmaz olarak bu sıradışı söylemin egemenliğinde imgeleşme eğilimindedirler. Anlatılarda gerçekleştirilen düşsel yolculuklarda karşılaşılan düşsel varlıklar bir yana, Bin

Hüzünlü Haz'da yolculuğun nedeni olan Alaaddin ya da *Uykuların Doğusu*'nda yolculuğun izleyicisi olan Haydar da aslında birer imgedir. Anlatının gelişimiyle, Yıldız Ecevit'in *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı kitabında belirttiği gibi "metnin özgül miti" (196) haline gelirler. *Bin Hüzünlü Haz*'ın Alaaddin'i "pekâlâ hiç tadılmamış bir özlemin, kelimelere hiç dökülmemiş bir duygunun, henüz şekline göz değmemiş bir eşyanın, ya da hayali bile kurulmamış bambaşka bir hayatın adı olabilir" (47). *Uykuların Doğusu*'nun Haydar'ı ise kimi zaman "ele avuca sığmayan heybetli bir yaratık" (77), kimi zaman "kanatları kopmuş çaresiz bir kuş" (131), hatta kimi zaman anlatıcının daha önce yazdığı "Bin Hüzünlü Haz adlı hikâye[sinin] içinde yokluğuyla var olan Alaaddin'e" (132) benzer.

Her öğeyi imgeleştirme eğilimindeki söylem, imgeleri yan yana ve üst üste yığarak birbiriyle iç içe geçen hikâye(cik)ler oluşturur. Böylece katı olan her şeyin buharlaştığı, düzensizmiş gibi görünen kaotik bir evrende kolay kolay görünmeyen örtük bir düzen yaratır. Ulaşılan bu yeni düzen kendiliğinden örgütlenen bir süreç (yani çağrışımlarla ilerleyen söylem) aracılığıyla anlamsal açıdan kestirilemez yönlerde doğru gelişir.

Bin Hüzünlü Haz ve *Uykuların Doğusu* bu ortaklıklarla birlikte Toptaş'ın yazar, metin ve okurun karşılıklı durumlarını roman söylemi üzerinden yeniden düşündüğü anlatılardır. Yazma edimini hayatla özdeş, varoluşsal bir edim olarak gören Toptaş, neden yazdığı ve yazının hayatındaki yeri ile ilgili olarak, "[b]en her şeyden önce yazmanın dışında kendimi var edemediğim, dengemi kuramadığım, kendimi en iyi bu yolla hissedebildiğim, bu yolla keşfedebildiğim ve (varsa) hayatın anlamına ancak bu yolla erişebildiğim için yazıyorum. Yazmadığım ya da yazamadığım zaman ben olamıyorum" (aktaran Ecevit 170) der. Bu cümlelerin karşılığı da en açık biçimde yazarın son iki romanında görülür. Toptaş, *Bin Hüzünlü*

Haz'da ve *Uykuların Doğusu*'nda postmodernizme özgü bir teknik olarak anılan üstkurmacanın olanaklarını kullanarak, okuruna elindeki metnin bir kurmaca olduğunu hatırlatırken metnin yazım sürecine ve hikâye anlatmaktan ne anladığına ilişkin ipuçları verir.

Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*'da okurunun kulağına fısıldadığı gibi “duruşlarında kalp atışlarımızın ritmini taşıyan, kelime dediğimiz şu zavallı işaretlerin arasına zamanı hapsedip iyice yavaşlatmak için”, “ayrıntılarda gizlenen ve asla birbirlerinden ayrılmayan hayatı, Tanrıyı ve hikâyeyi bulmak için”, “onlarla, ancak ayrıntıların kesinliğiyle elde edilebilen uzak bir belirsizlikte çeşit çeşit, baş döndürücü oyunlar oynamak ve bu oyunlarla çocuklaşıp zaman zaman saflığı yakalamak için” (68) anlatır. Bazen de *Uykuların Doğusu*'nda hatırlattığı gibi “hayatın tamamını kuşatıyormuş gibi görünen kelimelerin arasında” okura ve okurun “hayal gücüne yer açabilmek için” (196) kimi ayrıntıları anlatmaz.

Bin Hüzünlü Haz, “[h]ayatın akıl almaz derecede oyuna dönüştüğü, hayallerin sınırı aşır aşır gerçeklere karıştığı, yerini göğünü ne idüğü belirsiz kırırtılarla uzun kuyruklu, güzel güzel yalanların doldurduğu ve her şeyin kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öldürüldüğü, acayip soluk renkli bir dünya[nın]” (18) ürünüdür. Böyle bir dünyada “aslında hiçbir zaman hiçbir yere gidil[mez] de, yalnızca gidilmiş gibi olun[ur]. Ancak kelimelerle gidili[r] ya da, kalınacaksa kelimelerle kalın[ır], kelimelerle yaşanı[r], kelimelerle gülünü[r], kelimelerle ağlanı[r] ve sonunda gene kelimelerle kös kös geri dönülü[r]” (36). İki karşıt duyguyu yan yana getiren *Bin Hüzünlü Haz*, aslında yazma uğraşının (başka bir deyişle hayatın) ta kendisidir. Çünkü yazmak “görüntülerin, renk, çizgi ve ses halinde titreşen incecik buğuları arasında, hayatı gözükmeyen şekliyle kâğıtlara geçirip bir kez daha var edebilmek, birkaç kelime daha genişletebilmek ve çok özel uğraşın çok hüzünlü hazzını

tadabilmek[tir]” (102). Böylesi bir anlatıda güya peşinde olunan Alaaddin de “kendi hikâyesinin böyle bir havai fişek gibi patlaya patlaya nereye gittiğinden, en az [anlatıcı] kadar habersiz[dir]” (129).

Bin Hüzünlü Haz’a oldukça benzeyen gerçeklik tanımıyla yola çıkan, hayatı görünmeyen boyutlarıyla betimleyen, katı olan her şeyin buharlaştığı ve her şeyin kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öldürüldüğü *Uykuların Doğusu* da üstkurmaca düzleminde yazarın hikâye anlatmaya ilişkin görüşlerini okurunun kulağına fısıldar. Anlatıda Haydar’ın ya da anlatıcının dayısının ağzından aktarılanlara göre, “[b]ir hikâye sonsuzmuş gibi görüldüğünde, kendine ulaşmış demektir” ve “kendine ulaşamayan bir hikâye başka noktalara da ulaşamaz” (131). Anlatıcıya kendi ismini de ödünç veren Toptaş, anlatının sonlarına doğru dayının ağzından yazınsal tutumunu da betimler:

“[A]slında zihin denen fahişle de bir hikâye anlatıcısıdır, derdi. Sonra, görünmeyeni anlatmak hüner değildir, tam tersine bir çeşit kabalıktır ve ayıptır, görünmeyeni yalnızca görünür kılacaksın Hasanım Ali, derdi. Sonra, akıl insanın en büyük yarasıdır, kalemi eline aldığı anda aman ha ondan uzak dur, fazla sokulma, derdi. [...] [H]ikaye anlatırken kelimeleri ha bire kusmayacaksın Hasanım Ali, birçoğunu yutacak ve kağıdın üzerine de yuttuğu kelimelerin boşluğunu bırakacaksın, derdi. Sonra bana dönerek, bazı hikâyeler kendilerini bir çeşit hikâyeler topluluğu şeklinde gösterirler, onları tutup yöne doğru yürümeye zorlama, nemelazım, takıl peşlerine git, derdi. Sonra, zaten gerçeklerin birazı gerçek değildir Hasanım Ali, bu nedenle söyleyeceğin yalanlardan bazılarını tamamlama, bırak kubbeleri eksik olsun, derdi.” (213-214)

Zihni bir fahişeye, akli bir yaraya benzeten ve çağrılarla sezgilere geniş bir hareket alanı veren yazınsal tutum, yazınsal iletişim sürecinde yazarın iradesinin zaman zaman metnin iç iradesine boyun eğmesi gerektiğini de ima eder. Hasan Ali Toptaş, edebî tavrına ilişkin ipuçları verdiği “Okuyana Mektup” adlı denemesine şu cümlelerle başlar:

“Sana mektup yazmak bugüne kadar aklımın ucundan bile geçmemişti. Geçseydi ve daha önce oturup yazabilseydim, herhalde her iki satırdan birini senin için boş bıraktırdım. Ya da, senin için, içleri harflerle dolu çeşitli boşluklar yaratırdım sayfaların yüzünde. Senin için de değil aslında, bunu mektup dediğimiz metnin metin olabilmesi için yapardım.” (9)

Bu cümleler, yazarın okuru ile arasındaki mesafeyi ve ilişkiyi belirlediği gibi edebî metnin iradesine de işaret eder. Yazma uğraşında belirleyici bir role sahip olan bu irade, bir anlamda yazarın tercihlerini de yönlendirir. Toptaş, mektubunda, yazarken okuru unutmak zorunda olduğunu vurguladıktan sonra yazma sürecini de şöyle betimler:

“[Y]azmak için kâğıdın üzerine eğildiğimde, yazdıklarım ille de bir yere varacak, bir yeri aşacak ve varıp aşacağı yere ille de bir işaret konacaksa, oraya seni değil kendimi koyarım ben. Sonra, kendimden bana doğru yavaş yavaş birtakım ayak sesleri gelmeye, benden de kendime doğru yüzlerce yıllık, küf kokulu yaprak hışırtıları uçuşmaya başlar. Bunların ardından, her biri ayrı telden çalan, mesafe suretine bürünmüş yazı cinleri çıkar ortaya. Sayfalardan taşıp hayatın yüzünde gezinen upuzun kuyruklarıyla akıl şeytanları çıkar sonra, cümle

boşluklarından oluşmuş devasa dağlar, kelime kelime genişleyen ovalar, ovaların içinden irili ufaklı şehirler, şehirlerin içinden de insanlar ve melekler çıkar.” (10)

Bu betimleme, *Bin Hüzünlü Haz* ve *Uykuların Doğusu* romanlarının oluşum sürecine ilk ağızdan kaynaklık ederken “mesafe suretine bürünmüş yazı cinleri” ya da “sayfalardan taşan akıl şeytanları” gibi ifadelerle de söz konusu iradeyi biraz daha canlı kılar. Metnin iradesi, elbette yazarın zihninden bütünüyle yalıtılmış bir irade değildir. Kimi zaman yazarına boyun eğer, kimi zaman yazarıyla kol kola yürür, kimi zaman istediği yöne ilerleyebilmek için yazarın kolundan çekiştirip durur. *Bin Hüzünlü Haz* ve *Uykuların Doğusu*’ndaki roman söyleminin önüne gelen her varlığı, nesneyi, düşünce ve duyuş biçimlerini yazınsal bir imgeye dönüştürmesinin arkasında da yazarla birlikte metnin güçlü iradesi vardır.

Metnin iradesi, okuma edimi sırasında ise okurunun yerini belirlerken, okur için yeni anlam kapıları aralayan bir olanağa işaret eder. Okurun iradesi ise hem söylem düzleminde hem de yazınsal iletişim sürecinde devreye girer. Anlatı sürecine anlatıcıyı okurla konuşturarak okuru da dâhil eden Toptaş, Bakhtin’in de işaret ettiği gibi imgelerini kendi bağlamları ile okurun bağlamı arasında bir sınırdan inşa eder. *Bin Hüzünlü Haz*’da ve *Uykuların Doğusu*’nda diyalogsallığı hem yazar ile okur arasında hem de metinlerarası bir düzlemde açığa vurur. Her iki anlatıda da, anlatıcı yazarın iradesini örtük bir biçimde ortaya koyarken, okurla sık sık konuşur, tepkilerini önceden tahmin etmeyi dener. *Bin Hüzünlü Haz*’da Don Kişot’a, Kırmızı Başlıklı Kız’a ve Geregor Samsa’ya; *Uykuların Doğusu*’nda ise *Bin Hüzünlü Haz*’a ve *Alçaklığın Evrensel Tarihi*’ne metinlerarası birer selam gönderir. Anlatılara bir bütün olarak bakıldığında ise söylemin, çok-dilli (heteroglot) bir ortamda soluk aldığı görülür. *Bin Hüzünlü Haz*’da Alaaddin’in sözlerinin arasına reklam sloganları karıştır

(12), anlatıcının söylemi de zaman zaman masal söylemine yaklaşır (46). *Uykuların Doğusu*'nda ise masal söylemi anlatıya iyiden iyiye yayılır ve anlatının her ögesini uzun bir rüyanın parçası haline getirir. Roman söylemine dâhil olan bu farklı söylemler Toptaş'ın yaşadığı çağdaki gerçeklik (şiddet, yalnızlık, iletişimsizlik, belirsizlik vb.) karşısındaki konumunu ortaya koyar.

Olası tüm anlam potansiyellerini ulaşılamaz bir noktada konumlamıyor olsa da, Toptaş gerek romanlarında üstkurmaca düzleminde betimlediği gerekse denemelerinde ima ettiği üzere, Derrida'yı hatırlatırcasına metinlerini daha çok dinamik bir yapılaşma süreci olarak görür. Anlamı sabitleyen kapalı ve durağan bir söylemin yerine, farklı anlamlandırmalara açık ve dinamik bir söylemi yeğler. Ne var ki, Toptaş Derrida'nın asla ulaşılamayacağını ileri sürdüğü ortak bir anlamın var olduğuna inanır. Varoluşu aydınlatmaya, tanık olunan karmaşık gerçekliği kavramaya yaklaşabilecek yegâne edim anlatmaktır, elbette dinleyecek bir okur olduğu sürece. *Bin Hüzünlü Haz* ve *Uykuların Doğusu*, tam da bu nedenle, hikâyesini arayan anlatıların gibi davranırken okurunu aramaktadır.

SONUÇ

“Hasan Ali Toptaş: Bir Üslûbun Kökenleri” başlığını taşıyan bu çalışma, Hasan Ali Toptaş'ın roman söylemini ayrıksı kılan temel dinamikleri yazarın son iki romanına odaklanarak araştırmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda, Toptaş'ın yazınsal tavrında belirleyici bir rol oynayan modernist estetik ile yazınsal söylemin biçimsel özelliklerini saptamada etkin olarak işlev gören biçimci edebiyat kuramlarının ışığında, roman söyleminin temel dinamiklerinin örgütlenme modeli değerlendirilmiştir. Bu nedenle, “Yazınsal Bir İletişim Ortamı Olarak Dil” başlığını taşıyan ilk bölümde modernist estetiğin ve gerçeküstücülüğün genel bir değerlendirmesi yapılmış, ardından da modern edebiyat kuramındaki biçimci yönelimin tarihsel gelişimine yer verilmiştir. “Yazınsal Bir İmge Olarak Roman Söylemi” başlığını taşıyan ikinci bölümde ise ilk bölümdeki tarihsel, kavramsal ve teknik bilgilerin aracılığıyla Toptaş'ın roman söylemini var eden öğeler belirlenmiştir. Yazarın, ilgili çalışmalarda çoğunlukla ilişkilendirildiği postmodernizmle yakın bağlar kurmadığı ve sarsılmaz bir görüş birliğiyle şiirsel olarak nitelendirilen sıradışı söylemini modernist estetiğin gerçeklik tanımı ile okur varsayımından yola çıkarak inşa ettiği ortaya konmuştur.

Hasan Ali Toptaş'ın devrimci roman söylemi her türlü dizgeleştirme eğilimine başkaldıran ve önceden kestirilemez yönlere doğru gelişen bir tutum sergiliyor olsa da, birbirine bağlı belirli öğeleri ile dizginlenebilir ve incelenebilir. Kaynağını modernist estetikte bulan bu söylem, gerçeklik tanımının modernist

estetikteki dönüşümüne bağlı olarak bireyin karmaşık ve çelişkili gerçekliğine odaklanır. Bilinçli-ben'in müdahalelerinden mümkün olduğunca yalıtılarak, bilincin yansımalarını sergilemeye yönelir, çağrışımlara ve sezgilere yaslanır. Bütünsellik ve süreklilik arz eden bir yaşam deneyimini dayanak noktası olarak kullanamadığından, uzamı ve zamanı öznel boyutlarıyla gösterir. Söz ile nesne arasındaki mimetik birlik bozulduğunda ve gerçeklik varlığın zihindeki estetik temsili olarak algılandığında da, söylem grotesk ve gerçeküstü imgelerle dinamizm kazanır. Böylece, romanı alımlanması zor bir metin haline gelen söylemin, yazınsal iletişimin alıcısı olarak donanımlı ve zorlu bir okuma sürecine girişebilecek kadar cesur bir okur varsaydığı ortaya çıkar.

Hasan Ali Toptaş, “şiirsel” olarak nitelendirilen roman söylemini özellikle son iki romanı *Bin Hüzünlü Haz* ve *Uykuların Doğusu*'nda iyiden iyiye geliştirerek, söylemin kendisini yazınsal bir imge haline getirir. Bireyin modern hayat içinde yüz yüze kaldığı açmazların yarattığı sıkıntıyı söylemde somutlaştırarak, daha görünür hale getirir. Roman söylemi, şiir türünün yöntemlerine yaslanarak anlatıyı kurar ve böylece bozguncu karakterini var eder.

Yazarın son iki romanının yalnızca adları bile söyleme ilişkin güçlü bir izlenim vermektedir. *Bin Hüzünlü Haz*'da -başlıkta olduğu gibi- karşıtlıklara eşzamanlı bir birliktelik sağlayan ve zaman zaman masal diline yaklaşan söylem, *Uykuların Doğusu*'nda yalnızca karşıtlıkları bir araya getirmekle kalmaz, Doğu geleneğine özgü masalsı öğeleri iyiden iyiye geliştirir. Kitabın adı da doğrudan bu yönelime gönderme yapar. Bununla birlikte, yazınsal iletişimin üç bileşeninin (yazar-metin-okur) iradelerini de sorgular. Söylem, bu iki romanda, edebiyat kuramı alanındaki biçimci yönelimin tüm önermelerini doğrulayan bir biçimde, anlatının her öğesini kavranması zor yazınsal bir imgeye dönüştürerek okurun dikkatini dilsel

düzenleniş biçimine çeker. Anlam söylem ile metnin var olması için gereken bağlamlar ağı arasında salınırken, söylem kimi zaman varsaydığı okurunun, kimi zaman da diyalog halinde olduğu metinlerin sesine de yer açar.

Hasan Ali Toptaş'ın, gündelik hayatın karmaşasını ve tekdüzeliğini, bu çelişkili yapının ayrıntılarında gizlenen tüm varoluş kategorilerini, parçalanmış zamanı ve uzamı bambaşka boyutlarıyla aynı anda sergileyen roman söylemini kurarken izlediği dilsel stratejiler bu çalışmanın temel bulgularıdır. Çalışma, eleştirmenlerin ve araştırmacıların haklı bir biçimde şiirsel olarak nitelediği, ancak yeterince gerekçelendirmedikleri roman söyleminin karanlık noktalarını mümkün olduğunca sistematik bir biçimde aydınlatmayı denemiştir.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Adorno, Theodor W. “Çağdaş Romanda Anlatıcının Konumu”. *Edebiyat Yazıları*.
Çev. Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları, 2004. 40-47.
- . “Gerçeküstücülüğe Sonradan Bakış”. *Edebiyat Yazıları*. 109-114.
- Alpay, Necmiye. “Dil Meseleleri: Hasan Ali Toptaş”. *Radikal Kitap* (25 Kasım 2005) 27 Haziran 2009. <<http://www.radikal.com.tr>>
- Bakhtin, Mikhail. “Romanda Söylem”. *Karnavalardan Romana*. Der. Sibel Irzık. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001. 33-79.
- Barthes, Roland. “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş”. *Göstergebilimsel Serüven*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005. 101-144.
- Benjamin, Walter. “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”. *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 50-86.
- . “Geçeküstücülük: Avrupalı Aydınımın Son Fotoğrafı”. Çev. Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy. *Son Bakışta Aşk*. Haz. Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları, 2006. 155-168.
- Breton, André. *Sürrealist Manifesto*. Çev. Yeşim Seber Kafa ve diğer. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2009.
- Butor, Michel. “Araştırma Olarak Roman”. *Roman Üstüne Denemeler*. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1991. 17-24.

- . “Roman ve Romancı”. *Roman Üstüne Denemeler*. 25-30.
- Culler, Jonathan. *On Deconstruction*. New York: Cornell University Press, 1982.
- . *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*.
Londra: Routledge&Kegan Paul, 1985.
- Derrida, Jacques. “Göstergebilim ve Gramatoloji”. Söyleşiyi yapan: Julia Kristeva.
Çev. Tülin Akşin. *Toplumbilim* 10 (Ağustos 1999): 175-183.
- . *Of Grammatology*. Çev. Gayatri C. Spivak. John Hopkins University Press,
1976.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı: Giriş*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı
Yayımları, 2004.
- Ecevit, Yıldız. “Yok Olmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik”. *Varlık*
1182 (Mart 2006): 43-48.
- . *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayımları, 2004.
- Eco, Umberto. *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can
Yayımları, 1996.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse*. Çev. Jane E.Lewin. New York: Cornell
University Press, 1980.
- Günay, Çimen. “Postmodern Darbeye Direnen Roman: Bin Hüzünlü Haz’da
Belirsizliğin Bilgeliği”. *Deftir* 45 (Kış 2002): 121-130.
- Gümüüş, Semih. “Tanımlanması Olanaksız Bir Roman”. *Radikal Kitap* 236
(23.09.2005): 10-11.
- Jacobson, Roman. “Closing Statement: Linguistics and Poetics”. *Style in Language*.
Haz. Thomas Sebeok. Massachussets: MIT Press, 1960. 350-377.
- Kundera, Milan. “Cervantes’in Hor Görülen Mirası”. *Roman Sanatı*. Çev. Aysel
Bora. İstanbul: Can Yayımları, 2005. 13-32.

- Parla, Jale. *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Saussure, Ferdinand de. *Genel Dilbilim Dersleri*. Çev. Berke Vardar. İstanbul: Bilim ve Toplum Yayınları, 1985.
- Şklovski, Victor. "Novel as Parody: Sterne's Tristram Shandy". *Theory of Prose*. Çev. Benjamin Sher. Illinois: Dalkey Archive Press, 1991. 147-170.
- . "Teknik Olarak Sanat". *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*. Haz. Tzvetan Todorov. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005. 71-90.
- Todorov, Tzvetan. *Poetika'ya Giriş*. Çev. Kaya Şahin. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- Toptaş, Hasan Ali. *Bin Hüzünlü Haz*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.
- . *Uykuların Doğusu*. İstanbul: Doğan Kitap, 2007.
- . "Okuyana Mektup". *Harfler ve Notalar*. İstanbul: Doğan Kitap, 2007. 9-10.
- . "Toptaş Kendi Halince Yazıyor". Söyleşiyi yapan: Gürsel Korat. *Radikal* (21 Haziran 2007) 29 Mayıs 2009 <<http://www.radikal.com.tr>>

ÖZGEÇMİŞ

Cüneyt Tabanoğlu, 1983 yılında Adana'da doğdu. Orta öğrenimini Adana'da tamamladıktan sonra 2007 yılında Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Aynı yıl, Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı'na başladı. 2008 yılından bu yana çeşitli dergilerde düzeltmenlik, çevirmenlik ve editörlük yapıyor.