

T.C.  
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



HASAN ALİ TOPTAŞ'IN HİKÂYE VE ROMANLARINDA MEKÂN ALGISI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Büşra KANOĞLU

(Y1212.250027)

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Türk Dili ve Edebiyatı Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Kâzım YETİŞ

Ağustos 2017





T.C.  
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

**Yüksek Lisans Tez Onay Belgesi**

Enstitümüz Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Tezli Yüksek Lisans Programı Y1212.250027 numaralı öğrencisi **Bübra KANOĞLU**'nun "**HASAN ALİ TOPTAŞ'IN HİKAYE VE ROMANLARINDA MEKAN ALGISI**" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 24.08.2017 tarih ve 2017/21 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından **başarılı** ile Tezli Yüksek Lisans tezi olarak  **Kabul** edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi :29/09/2017

1)Tez Danışmanı: Prof. Dr. Kazım YETİŞ

2) Jüri Üyesi : Prof. Dr. Mahmut ARSLAN

3) Jüri Üyesi : Doç. Dr. Mehmet SAMSAKÇI

Not: Öğrencinin Tez savunmasında **Başarılı** olması halinde bu form **imzalanacaktır**. Aksi halde geçersizdir.



## ÖNSÖZ

Hasan Ali Toptaş, Modern Türk Edebiyatının önde gelen yazarlarından. Postmodern anlayışta yazdığı roman ve hikâyeleri, bu türün olgun örnekleri olarak kabul edilir. Kullandığı dil ve kurgudaki başarısı eserlerini çağdaşlarından bir adım önde olma imkânı sağlamıştır. Onun eserlerinde göze ilk çarpan ayrıntı, kurgu ve dilin uyumlu birlikteliğidir.

Eserlerine genel bağlamda bakacak olursak anlatım yönteminin ‘bulanık’ ve ‘belirsiz’ bir yapıyı temel aldığı gözlemleriz. Bu belirsizlik ve bulanık anlatım, hazırlanmış kurgu ve dil evreninin sınırlarını çağrışımsal bir boyuta çeker. Bundan dolayı yazarın romanları tek bir çizgi üzerinde yürümez. Toptaş’ın eserlerinde, varlıklar, mekânlar ve nesnelere bir arada uyumlu bir birliktelikle olağanüstü bir dünyada var olurlar. Toptaş’ın eserleri üzerine yapılan çalışmalarda, söz konusu eserlerin “döngüsel” bir yapıda kurgulandığı belirtilmiş; ancak bu döngüsellik hangi mekânları içerdiğine dair ayrıntılı yorum / tespit yapılmamıştır.

Tezimiz Önsöz ve Giriş haricinde 7 bölümden oluşmakta, Sonuç ve Bibliyografya ile tamamlanmaktadır. Bu 7 bölümde, yazarımızın hikâyeye ve romanlarında yer alan mekânların tamamı “Özel Yerleşim Yerleri/Mekânlar, Genel Yerleşim Yerleri/Mekânlar, Özel İş Yerleri/Çalışma Mekânları, Resmî Mekânlar, Ulaşım Vasıtaları/Mekânları, Açık Alan/Manzara ve Yerleşim Birimleri” adları altında kategorize edildi.

Özel Yerleşim Yerleri/ Mekânlar bölümünde, insanın küçük dünyası olarak nitelenen ev içerisini ve evin bölümlerini Toptaş’ın hikâyeye ve romanlarında nasıl kullandığı, bu çerçevede karakterlerini nasıl şekillendirdiği görülmektedir. Bu yaklaşımla mekânın romancının kahramanları için ne ifade ettiği ortaya çıkmıştır..

Genel Yerleşim Yerleri/ Mekânlar bölümünde çoğunlukla eserlerde yer alan halka açık mekânları belirledik. Yazar, yarattığı karakterlerin bu mekânlarda kendilerini var edişlerini ya da edemeyişlerini ortaya koyar. Biz de yazarın bu belirlemesini göstermek istedik.

Özel İş Yerleri/Çalışma Mekânları bölümünde sosyal hayatta kendilerini var etmeye çalışan roman ve hikâyeye kahramanlarının iş yaşamında ve çalışma hayatında yaşadıkları çelişkiler sergilenir. Biz bunu kurgu içinde göstermeye çalıştık.

Resmî Mekânlar bölümü, yazarımızın mekân yoluyla hükûmete bakış açısını en belirgin şekilde hissettirdiği yerdir. Biz bu mekânlar aracılığı ile Toptaş’ın resmî kurumlar ve burada çalışan çoğunluğu memur olan insanların yaşayışlarına bakış açısını inceledik.

Ulaşım Vasıtaları/Mekânları bölümünde Toptaş’ın en çok üzerinde durduğu ‘kaçış’ fikri ve yolculuk kavramı bu mekân vasıtasıyla verilmektedir. Yazarın bu mekânı nasıl kullandığını göstermek istedik.

Açık Alan/Manzara ve Yerleşim Birimleri bölümlerinde ise tabiatta yer alan mekânların yazarın eserlerindeki tezahürünü göstermek, köy ve şehir hayatının Toptaş’ın üzerindeki farklı etkilerini yakalamak istedik.

Postmodern bir yazar olan Hasan Ali Toptaş'ın eserlerinde yer alan mekânlar son derece karmaşık ve iç içe geçmiş durumdadır. Esasen postmodern hikâye ve romanda mekân geleneksel hikâye ve romandaki mekândan çok farklıdır. Bir bakıma biz, bu farklılığı, mekâna farklı yaklaşımı Toptaş'ın eserlerinde gözlemek istedik. Yazarımızın eserlerindeki mekânları sınıflandırırken eserlerdeki karmaşık yapıyı çözmek, Toptaş'ın eserlerinde yer alan mekânlar arasında ortak bir payda yakalamak ve yazarın mekân algısı üzerine bir çıkarımda bulunmayı hedefledik.

Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde, destek ve yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen, sonsuz bir sabırla bana tahammül eden saygıdeğer hocam Prof. Dr. Kâzım YETİŞ'e, bana inanmaktan hiç vazgeçmeyen biricik aileme, dostlarıma, varlığıyla ve fikirleriyle yol gösteren Işık'ıma teşekkürlerimi borç bilirim.

**Ağustos 2017**

**Büşra KANOĞLU**

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>iii</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>v</b>
<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>vii</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>ix</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>xi</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>2. ÖZEL YERLEŞİM YERLERİ/ MEKÂNLAR</b> .....	<b>7</b>
2.1. Ev .....	7
2.1.1. Ev/Oda/Salon.....	8
2.1.2. Merdiven .....	17
2.1.4. Yatak Odası/Yatak .....	25
2.1.5. Pencere Önü .....	27
2.1.6. Ahr.....	29
2.1.7. Tuvalet.....	30
<b>3. GENEL YERLEŞİM YERLERİ/MEKÂNLAR</b> .....	<b>31</b>
3.1. Motel .....	31
3.2. Birahane/ Meyhane .....	33
3.3. Düğün Salonu.....	36
3.4. Genelev .....	38
3.5. Kahvehane.....	40
3.6. Sinema.....	45
3.7. Cami .....	47
<b>4. ÖZEL İŞ YERLERİ/ ÇALIŞMA MEKÂNLARI</b> .....	<b>49</b>
4.1. Heykel Atölyesi.....	49
4.2. Berber Dükkânı .....	50
4.3. Fotoğraf Dükkânı .....	55
4.4. Saatçi Dükkânı .....	55
4.5. Kitapçı/ Sahaf Dükkânı .....	56
4.6. Sanayi Çarşısı.....	58
<b>5. RESMÎ MEKÂNLAR</b> .....	<b>61</b>
5.1. Devlet Daireleri/ Devlet .....	61
5.2. Muhtarlık Odası .....	64
5.3. Radyoevi .....	67
5.4. Askeriye/ Kışla Binası .....	70

5.5. Hapishane .....	72
<b>6. BÖLÜM ULAŞIM VASITALARI/ MEKÂNLARI .....</b>	<b>75</b>
6.1. Otobüs ve Kompartıman .....	75
6.2. Otobüs Terminali.....	79
6.3. Tren Garı .....	82
<b>7. AÇIK ALAN/ MANZARA MEKÂNLARI.....</b>	<b>85</b>
7.1. Orman.....	85
7.2. Dağ .....	94
7.3. Mezarlık .....	100
<b>8. YERLEŞİM BİRİMLERİ .....</b>	<b>105</b>
8.1. Şehir .....	105
8.2. Kasaba .....	116
8.3. Köy ve Köy Meydanı .....	127
<b>9. SONUÇ.....</b>	<b>139</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>143</b>
İncelenen Kitaplar .....	143
DİĞER KAYNAKLAR .....	143
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>145</b>



## KISALTMALAR

<b>ÖZG</b>	:Ölü Zaman Gezinleri
<b>SN</b>	:Sonsuzluğa Nokta
<b>G</b>	:Gölgesizler
<b>KHK</b>	:Kayıp Hayaller Kitabı
<b>BH</b>	:Bin Hüzünlü Haz
<b>BBGD</b>	:Ben Bir Gürgeñ Dalıyım
<b>UD</b>	:Uykuların Doğusu
<b>H</b>	:Heba
<b>KYG</b>	:Kuşlar Yasına Gider



## HASAN ALİ TOPTAŞ'IN HİKÂYE VE ROMANLARINDA MEKÂN ALGISI

### ÖZET

1990 sonrasında eserler vermeye başlayan Hasan Ali Toptaş, günümüzde edebiyat çevrelerince kendisinden en çok söz ettiren yazarların başında gelmektedir. Dilinin akıcılığı, Türkçeyi son derece doğru kullanışı, üslubunun dikkat çekici olması onu başarılı kılan unsurlardan sadece birkaçıdır.

Pek çok araştırmacı tarafından Hasan Ali Toptaş'ın eserleri hakkında çokça inceleme yapılmıştır. Sn. Semih Topsakal'ın "Hasan Ali Toptaş Romanlarında Postmodern Ögeler" başlıklı tezinde romanlar incelenirken kısaca mekâna da yer verilmiştir. Bunun dışında postmodern bir yazar olan Hasan Ali Toptaş'ın eserlerinin incelemesi müstakil olarak yapılmamıştır.

Biz bu çalışmamızda Hasan Ali Toptaş'ın roman ve hikâyelerini mekân açısından incelemeye, yazarın mekâna bakış açısını ve mekân algısını tespit etmeye çalıştık. Çalışmamızda yazarın hikâye ve romanlarında yer alan tüm mekânları ayrı ayrı sınıflandırdıktan sonra detaylı olarak tahlil ettik.

Çalışmamızın amacı, Toptaş'ın hikâye ve romanlarını mekânsal açıdan inceleyerek onun mekân algısıyla ilgili ortak bir payda yakalamak ve bir çıkarımda bulunmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** *Hasan Ali Toptaş, mekân, roman, hikâye*



## HASAN ALİ TOPTAŞ'S QUARED AREA IN STORIES AND NOVELS

### ABSTRACT

Hasan Ali is a writer who has started writing after 1990. Today, He is one of the most prominent authors of literature circles. The fluency of his language, his precision of the Turkish language and his remarkable are just the a few components of his success.

Many researchers have studied about Hasan Ali Toptaş's works. When Mr. Semih Topsakal has examined Hasan Ali Toptaş's novels in this thesis: "Hasan Ali Toptaş Romanlarında Postmodern Ögeler." He has adverted about the places of his novels briefly. In addition to that, the examination of the works of Hasan Ali Toptaş,a postmodern writer, have been not studied independently.

In this work, we tried to examine the places of Hasan Ali Toptaş's novels and stories. We tried to determine the artist's point of view and sense of the place. After we classified all the places in the author's stories and novels separately, we analyzed them in detail.

The aim of our study is to examine the stories and novels of Toptaş and to catch a common ground about his sense of place and to make inference.

**Keywords:** *Hasan Ali Toptaş, places, novel, story.*



## 1. GİRİŞ

Romanın insanla, insanın yaşadığı çevreyle, insanın hayalleriyle ilgili bir tür olduğu düşünüldüğünde insanın yaşadığı mekânın da, romanda belirleyici öğelerden biri olması gerektiği söylenebilir. Klasik roman ve hikâyede mekân, romanın en önemli unsurlarından biridir. Mekân, romanda ifade edilen yaşama, “can verir, derinlik kazandırır. Belki de mekân, yazında yaşamın hammaddesi, toprağıdır.” (Dener, 1995). Çünkü hayat gibi roman da, kurgusal gerçeklik çerçevesinde zamandan ve mekândan bağımsız bir tür değildir. Mekân çerçevesinde oluşturulan dünyanın gücü, romanın gücü olarak yansır. Klasik romanın mekânla ilişkisi aynı zamanda romanın tarihle, gerçeklik-kurmacayla ve zamanda yaşanan değişimle ilişkisi de demektir. Çünkü mekân, “olayın geçtiği tarihsel zamanı ve kişilerin sosyal durumunu belirlemek işlevi taşır” (Elçin, 2003).

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülmeye başlayan postmodern edebiyatta mekân algısı değişmektedir. Postmodern edebiyat için uzun yıllardır pek çok çalışma yapılmış olsa da bu edebiyatın mekân anlayışı hakkında elle tutulur bir çalışma henüz ortaya konulmamıştır. Durumun böyle olması, postmodern edebiyatın devam eden bir süreç olmasıyla ilişkili olabilir.

Postmodern eserlerde mekân, olabildiğince silikleştirilmiştir. Bir postmodern metinde detaylı olarak mekân tasviri yapıldığını tespit etmek imkânsızdır. Çoğu zaman okuyucuya, mekâna ait belli başlı özellikler verilir ve geri kalanını okuyucunun kendi hayal dünyasında şekillendirmesi beklenir. Postmodern edebiyatçılar tarafından “hyper mekân” diye tabir edilen mekân, postmodern romanlarda değişken, kabına sığmaz bir durumdadır; belirgin bir duruş sergilemez.

Rosenau, postmodern romanlarda zaman ve mekânın kullanımına ilişkin şunları söyler:

“Karakterler düşlerin işgal ettiği mekânın uyanık geçen saatler kadar gerçek olduğu kültürler ve yüzyıllar arasında serbestçe gezinirler. Neyin sahici olduğunu söylemek imkânsızdır. Bu okurun kafasını karıştırmak, hatta onu yanlış yöne yönlendirmek için, onu neyin gerçek neyin uydurma olduğunu sorgulamaya teşvik etmek için yapılır. Ama en önemli işlevi okurun kendi kitabını inşa etmesini gerektirmesidir. Normal zaman ve mekân kısıtlamaları

ihlal edildiği için istenen sayıda hikâye çıkarmak mümkündür. Aslında okumaya nereden başlanıp nerede bitirildiği fark etmez, çünkü normal zaman ve mekânda anlamsız kavramlar olduğundan, olup bitenler hakkında tartışmak da imkânsızdır ya da faydasızdır. (Rosenau, 1998)

Postmodern romanlarda genellikle soyut mekânlar vardır. Soyut mekanlardan kasıt ütöpik, fantastik, metafizik ve duyusal mekânlardır. Ütöpik mekânlar; dünyanın tüm çirkinliklerinden, kötülüklerinden sıyrılmış, insan ruhunun özlemine çektiği tüm güzelliklerle donatılmış hayalî mekânlardır. Fantastik mekânlar; roman kişilerinin somut varlıklarıyla içinde yaşadıkları mekânlar değil, soyut planda içinde buldukları mekânlardır. Fantastik mekânlar gerçeklik arz edebilirler, ancak roman kurgusu içinde soyutturlar. Metafizik mekânlar, fizik ötesi mekânlar olup yaşanılan dünya dışında bir gerçekliği olan mekânlardır. Duyusal mekânlar ise insanların psikolojik yapısına göre üretilen, çoğunlukla rüyaya ait mekânlardır.

İçinde bulunulan çağın, zamanın, dönemin gerçekliğini simulark bir gerçeklik olarak ele alan Jean Baudrillard, postmodern mekânları hipermarket, vitrin, otoyol ve Disneyland gibi örnekler ile açıklığa kavuşturmak ister. Ona göre mekân algısı şu şekildedir:

“Hipermarketler birçok bakımdan yeni toplumsallık biçiminin gelişmekte olduğu mekânlardır. Büyük bir montaj fabrikasını andıran hipermarketler, gelecekte karşımıza çıkacak her türlü toplumsal denetim biçimi yani toplumsal yaşama ve birlikteliğin dağıntık işlevlerini (iş, boş zamanları değerlendirme, beslenme, sağlık, ulaşım, medya, kültür) tek bir homojen çatı (zaman / mekân) altında buluşturan bir modeldir. Tüm karşıt akımların kapalı devre terimleriyle yeniden yorumlanmasından başka bir şey değildir.” (Baudrillard, 2015)

Postmodern mekân ile ilgili Zygmunt Bauman da önemli katkıları olan eleştirmenlerdendir. Bauman, toplumsal mekânları bilişsel, estetik ve ahlaki mekânların bir birleşimi olarak görür. Bu üç mekân, toplumsal mekânın üç farklı boyutunu yansıtır.

“Bilişsel mekân, bilginin edinilmesi ve dağıtımıyla düşünsel yoldan inşa ediliyorsa, estetik mekân merak ve deneysel yoğunluk arayışının kılavuzluğundaki dikkatle duygusal olarak çizilir, ahlaki mekân ise hissedilen / üstlenilen sorumluluğun eşitsiz bir dağılımı aracılığıyla inşa edilir.” (Bauman, 2011)

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



Postmodern romanların metinlerarası olma özelliği mekân bağlamında da kullanılmış olabilir. Postmodern roman yazarı, romanına başka metinlerden roman kişilerini davet etmekten çekinmediği gibi başka romanlarda kullanılmış mekânları çok bariz bir şekilde yeniden kullanmakta da bir sakınca görmez. Postmodern romanlarda “olay”ların yaşandığı mekânın, herkesin çocukluğunda dinlediği masallardan birindeki mekân olması olasıdır. Oya Batum Menteşe, *Bir Düşün Yolculuğu* adlı yapıtında konuya ilişkin şunları söylüyor:

“Mutlaka her romanda birden fazla gerçek ve bu gerçeklerin belki de özellikle karşıt olanlarının yan yana konulmuşluğunu göreceğiz. Böylece postmodern romanlar ‘heteretopia’ları oluşturacaklar, yani uyumsuzluktan öte bir düzensizlik; uygun ve benzer olmayanların üst üste ve yan yana konuşları çok sayıda farklı sistemlerin veya “düzen”lerin düzensizlik içinde bir arada oluşları. Postmodern yapıtlarda artık mekân yoktur ‘zone’ vardır, ‘zone’ ise birbiri ile mantıksal ilişkisi olmayan mekânlar demektir. Bu mekânlar yani ‘zone’lar gerçek dünyadan alındığı gibi diğer romanlardan veya yazın yapıtlarından da alınabilir. Buna metinler arası mekân diyoruz (intertextual zone).” (Batum Menteşe, 1996)

Bu tarz anlatılarda karakterler, kültürler ve yüzyıllar arasında gezinir dururlar. Böyle bir durumda da okur, neyin gerçek, neyin kurguya olduğunu sürekli sorgular. Aslında amaç anlatıyı okurun tekrar yazmasını sağlamaktır. Durum böyle olunca zaman ve mekân algısı da silikleşir. Artık okur için olayların nerede geçtiğinin bir önemi yoktur. İsteddiği ortamda olayları kurgulayabilir. Zira modern disiplin katı kurallar çerçevesinde kahramanları mutlaka bir mekâna oturtur. Hastane, hapisane, okul, atölye, ev, sokak, mahalle vb. Daha sonra bu katı çizgiden Kafkaesk yaklaşımla çıkmaya çalışan roman, birden kendini karanlık, boğucu, sıkıntı verici bir ruh hali ve bu durumu yaratan mekânların içinde bulur. Tabii ki postmodern anlatı da bu ortamı kırabilmek için fantastik düşler, parçalı mekânlar üretir.

“Postmodern metinlerdeki mekân kurgusuna belli bir hareket, esneklik ve yer yer de şeffaflık kazandıran, mekânı görünmezleştiren etkenlerden biri, modern dünyanın mekânını paylaşmış olmasıdır. Mekânın neredeyse matematiksel kesinlikle devlet ve insanlar tarafından paylaşılıp kendi başına hiçbir somutluğun bırakılmamış olması bireye mekân içinde hiçbir özgürlük alanı bırakmaz. Böylece birey de ya mekânı görmezlikten gelir yahut da ona hınçla, yabancılaşmış, ondan kopmuş biri olarak bakar.” (Emre, 2006)

Tüm bu bilgiler ışığında postmodern edebiyatın dünyadaki örneklerinden kısaca bahsetmek gerekirse Postmodernizmin, Batıda modern roman türünü kırarak anlatıya doğru yol alması, 20. yüzyılın başlarındadır. Kafka, Joyce, Proust, Robert Musil gibi isimler çeşitli yönleri ile ilk kez modern roman çizgisinden uzaklaşmışlardır. Bu anlamda Batıdaki ilk postmodern anlatı örneklerinden olan John Bonville’in *The*

*Floating Opera* (1956)'sı metnin yazılma sürecini konu edinmesi, yazarken karşılaşılan güçlükleri ortaya koyması, geleneksel öykü betimlemeleri ve teknikleriyle postmodern anlatı özellikleri taşımaktadır.

Bahsedilen isimlerin dışında Samuel Beckett, John Barth, Donald Barthelme, Thomas Pynchon, Don DeLillo, William Burroughs, Peter Handke, Italo Calvino, Jorge Luis Borges, Julio Cortazar ve Carlos Fuentes gibi yazarların, türün en iyi örneklerini vermiş olduğu edebiyat çevrelerince de kabul görmektedir.

Batı'nın postmodern edebiyatta en iyi örneklerinin verilmiş olduğu 20. yüzyılın ilk yarısındaki modern eğilimlerin edebiyatımıza girmesi, bir hayli zor olmuştur. Toplumsal konulara değinmeyen, biçime önem veren bu hareket, bizde yıllar boyu göz ardı edilmiştir. Bu sebeple Batıda artık modernizm miladını doldurup, postmodernizm ortaya çıktığında, Türk edebiyatı hâlâ modern anlamaya çalışıyordu.

Türk edebiyatında postmodernist eğilimler 1970'li yıllarda kendisini göstermeye başlar. 1950'li ve 1960'lı yıllarda, toplumsal sorunlar ağırlıklı olarak işlenirken 1970'lerde daha çok bireyci eğilimlerin estetik bir düzlemde ele alındığı bir anlayış belirginlik kazanır. Bu dönemde Türk romanı ilk avangardist eserlerini ortaya koyarken Batı'da postmodernizmin izleri görülmeye başlanmıştır. Bu nedenle Türk edebiyatında modernizmin arkasından gelen bir postmodernist etkiden çok, modern ve postmodern özelliklerin bir arada yer aldığı eserlerden söz edilebilir.

Türk edebiyatında Oğuz Atay, *Tutunamayanlar* (1972) adlı eserinde görülen postmodernist özellikler nedeniyle ilk postmodern yazarımız olarak nitelendirilir (Ecevit, 2001). Yusuf Atılgan, Nazlı Eray, Murathan Mungan, Latife Tekin, Bilge Karasu, Orhan Pamuk, Güney Dal, Hilmi Yavuz, Pınar Kür, Metin Kaçan, İhsan Oktay Anar, Aslı Erdoğan, Murat Gülsoy, Elif Şafak, Sema Kaygusuz, Süreyya Evren, Murat Uyurkulak, Erendüz Atasü, Müge İplikçi, Mahir Öztaş, Küçük İskender, Şadan Karadeniz, Halil Yıldırım gibi yazarlar, roman ve öykülerinde postmodernist eğilimlere yer veren isimler arasında sayılabilir. Postmodern roman anlayışını benimseyen yazarlardan biri de çalışmamızın temelini oluşturan Hasan Ali Toptaş'tır.

Tezimizin iskeletini oluşturan Hasan Ali Toptaş, eserlerindeki pek çok özellik sebebiyle postmodern bir yazar olarak kabul görmektedir. Hasan Ali Toptaş, 1992 yılında ilk romanı *Sonsuzluğa Nokta* ile Kültür Bakanlığının düzenlediği bir yarışmada mansiyon, *Ölü Zaman Gezginleri* ile de, Çankaya Belediyesi ile *Damar* edebiyat

dergisinin ortaklaşa açtığı yarışmada birincilik ödülüne layık görülmüştür. Bu olumlu gelişmeler, *Gölgesizler*'in 1994 Yunus Nadi Roman Ödülüne, *Bin Hüzünlü Haz*'ın 1999 Cevdet Kudret Roman Ödülü ve *Uykuların Doğusu*'nun 2005 Orhan Kemal Roman Armağanı'na değer görülmesiyle devam etmiştir.

Hasan Ali Toptaş'ın, *Yalnızlıklar* adlı şiirsel metinlerden oluşan bir yapıtının yanı sıra, *Ölü Zaman Gezginleri* (1993) adlı bir öykü kitabı, *Gölgesizler* (1994), *Bin Hüzünlü Haz* (1995), *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996), *Ben Bir Gürge Dalıyım* (1997), *Uykuların Doğusu*, *Heba* (2013) ve *Kuşlar Yasına Gider* (2016) isimli romanları ve bir de çeşitli dergilerde ve derleme kitaplarda yer alan yazılarını bir araya getirdiği *Harfler ve Notalar* (2007) adlı deneme kitabı vardır.

Ayrıca, Toptaş'ın roman ve hikâyeleri, çok yönlü okumalara açık yapıları nedeniyle olsa gerek, çeşitli sanat dalları ile birleştirilerek yeni yapıtlar ortaya çıkarılmaktadır. *Yalnızlıklar* ilk olarak, 2006–2007 sezonunda Hollanda'da Theatre Rast, daha sonra da Tiyatro Oyunevi tarafından tiyatroya uyarlanmıştır. 2009 yılında da *Gölgesizler* sinemaya uyarlanmıştır.

Toptaş, Türkçeyi kullanma gücü ve eserlerindeki şiirselliğin yanı sıra, sıra dışı kurguların yazarıdır. Kurmacanın olanaklarını sürekli genişletme gayretinde olan yazar, her romanı ile farklı bir kurgu tekniği yaratmaktadır. Toptaş'ın roman kurgularının ortak bir özelliği de vardır: Döngüsel yapı. Bu yapı, Toptaş'ın romanlarını çok yönlü okumalara açar.

Toptaş'ın eserleri, başladığı yerde biten (bitiyormuş gibi görünen) ya da başladığı yere dönen yapılarıyla dikkat çekmektedir. Eserlerin bu özelliği nedeniyle de metinler devingen bir yapı kazanmakta ve bir belirsizlik yaratmaktadır. Bu belirsizlik, yazarın çoğu eseri için geçerlidir.

Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde Toptaş'ın roman ve hikâyelerindeki mekân algısı detaylı olarak tespit edilecekse de genel hatlarıyla Hasan Ali Toptaş'ın eserlerinde mekânlar, postmodern edebiyat özelliklerine uygun bir görünümdeyiz diyebiliriz. Postmodernizm için mekân, insanların sıkışıp kaldığı, zihinlerini ve hayal dünyalarını kısıtlayan bir hapishanedir. Hasan Ali Toptaş'ın eserlerinde de mekânlar bu bakış açısıyla kullanılır. İnsanlar sıkışıp kaldıkları mekânlarda hikâye edilir. Eser kişileri için hapishaneye dönüşen mekânlar, yazar için ise postmodern fırça darbeleriyle geçişlerin belirsiz olduğu, kaygan ve özgür bir duruma dönüşür.

Hasan Ali Toptaş'ın roman ve hikâyelerinde mekân, ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmez, üzerinde pek durulmaz. Mekânlar olayların üzerinde gerçekleştiği yerler olmaktan ziyade yazarın hayal dünyasında kurguladığı hikâyeleri birleştiren unsurlardan birisidir. Hasan Ali Toptaş'ın eserlerinin tek bir olaydan, hikâyeden oluşmadığı, çokseslilik içinde birçok hikâyenin harmanlandığı söylenebilir.

Olay örgüsünde görülen bu merkezlessiz durum, hikâyelerin birbirine görülmeyen bağlarla bağlanmasına neden olur. Bu bağlayıcı unsur, metnin kendisinin bütün hikâyeleri içinde barındırdığı mekân olması ile açıklanabilir. Yazar çoğunlukla, geçmişten, gelecekte koparıp getirdiği bütün hikâyeleri şimdinin içinde metin denen bir düzlemde sahneler. Bu sahne kuşkusuz postmodern metinlerin asıl mekânıdır. Bu mekânın yani metnin kendisinin dışında anlatılan mekânlar gerçek dışı, kurgusal mekânlardır. Metin, yazar açısından bütün hayalleri ve hikâyeleri birleştirebildiği sınırsız özgürlük sağlayan bir mekân olurken, roman kişileri için birer hapisanedir.

Tüm bu tespitler ekseninde Toptaş'ın eserleri için postmodernist çizgilerle oluşturulmuş bir edebiyat demek yerinde olacaktır.

Çalışmamıza ilk olarak Hasan Ali Toptaş'ın tüm roman ve hikâyelerin tespit ederek başladık. Tezimizde konu aldığımız hikâye ve romanlar kronolojik bir sırayla birbirini takip etmektedir. Yazarın tüm hikâye ve romanlardaki mekânları yedi ana kategoriye ayırdık. Kendi içlerinde tekrar sınıflandırdığımız ana bölümleri yeri geldikçe detaylı olarak anlamaya ve anlamlandırmaya çalıştık.

Sonuç bölümünde, yaptığımız çalışmaları kısaca anlattık ve tespit ettiğimiz sonuçları aktardık. Bibliyografya kısmında ise, tezimizi yazarken kullandığımız kaynakları belirttik.

## 2. ÖZEL YERLEŞİM YERLERİ/ MEKÂNLAR

### 2.1. Ev

Olay örgüsü açısından mekânın ilk kullanım işlevi, onun bir dekor ya da sahne teşkil etmesi olarak kabul edilmiştir. Olay örgüsünün içerisinde gelişebileceği, kahramanların düşünce ve eylemlerini gerçekleştirebilecekleri bir mekâna ihtiyaç duyulması bu kabulün dayandığı temeli gösterir. Buna göre mekân da anlamlarının tam karşılığı olmak üzere çevrelenmiş, belirli şekillerde kapatılmış mekânlar şeklinde tanımlanabilmektedir.

Ancak klasik sınıflandırmalardan ve tanımlamalardan farklı biçimde bir mekân algısı yaratan Hasan Ali Toptaş'ın eserlerinde, mekânı sadece bir mekân olarak değil, şahıs kadrosuyla, metnin kendisiyle, zamanla birlikte düşünmeye ve açıklamaya ihtiyaç duyulan başkaca bağlarının olduğu ortaya çıkmaktadır. Yazarın edebiyat aracılığıyla anlatmak istediği ve kurgulamaya çalıştığı dünyanın sadece birkaç çizgi ve renkten ibaret olmadığına dayanan eserlerindeki mekânı bu ekseninde değerlendirirsek daha doğru bir inceleme olacaktır.

Gaston Bachelard, "*Ev olmasaydı insan dağılıp giderdi,*" (Bachelard, 1996) der. Yazarın bu cümlesinde ilk kastettiği şey evin insanı, insanın düşlerini ve zihinsel bütünlüğünü sağlıyor ve koruyor olmasıdır. Ancak yazar bu noktada insanı, bütün bağlarından soyutlanmış hâlde, tek bir birey olarak görmektedir. Bachelard'ın üzerinde durmadığı şey, evin 'toplumun çekirdeğini' yani aileyi de koruduğudur.

Mekânla insan arasındaki derin ve çok yönlü ilişkiyi Gaston Bachelard, "... konu olarak yalnızca bu kadar kolay geliştirilebilmesi dolayısıyla ev, insan ruhunun çözümleme aracı olarak ele alınabilir." (Bachelard, 1996) diyerek öne çıkartmaktadır. Mekân için özellikle de ev için Bachelard, 'ben'i koruyan ben-olmayan' ifadesini kullanır. Ev sadece fiziksel varlık olarak insanı korumaz, barındırmaz. Ev, insanın yüklendiği beraberinde taşıdığı değerleri daha doğrusu 'ben'i yapan değerler dünyasını da korur ve barındırır. Ev ya da daha geniş anlamıyla mekân, insanın anılarını, bütün geçmişini saklar. İnsanın yaşadığı her şey bir mekâna aittir veyahut en azından bir nesneyle ilişkilidir.

İnsanın anıları aklına geldiğinde mekân, mekân düşünülürken de çeşitli anıların canlanması bu sebeptir. Bu bakımdan yine Bachelard'a göre evin düz bir çizgi hâlinde ilerleyen kronolojik bir tarihi yoktur. Ev düşünülürken geçmiş, an ve

gelecek birbirinin içine geçer. Hafıza ve hayal gücü, yaşanılmış, yaşanan ve yaşanılması umut edilen olayları bir araya getirerek mekâna ait öznel ve özel bir tarih oluştururlar. Böylece mekân, ev, fizikötesi bir anlam dünyasının çerçevesine dâhil olur ve oraya ilişkin anlam dünyasıyla tarif edilebilir. “(...) ev sayesinde anılarımızın büyük bölümü barındırılmış olur. Ve ev biraz karmaşıkça, mahzeni ve tavan arası, köşe bucağı ve koridorları varsa, anılarımızın da giderek daha nitelikle belirlenen sığınma yerleri vardır.” (Bachelard, 1996) Bununla benzer şekilde nesne bakımından zengin mekânlar, evler de anıların saklanması ve oluşumunda pay sahibidirler. Her nesne tıpkı köşeler ve koridorlar gibi anıları derinliklerinde saklamaktadır. Eşyalar kullanım değerlerinin yanında birtakım manevi değerleri de taşırlar. Bu manevi yükleri eşyaları kullanım ögesi olmaktan çıkarır ve yeni bir boyut hatta ruh kazandırır.

Bu tespitler doğrultusunda Toptaş’ın eserlerinde bir mekân olarak yer alan ‘ev’i daha ayrıntılı olarak inceleyebiliriz.

### 2.1.1. Ev/Oda/Salon

Ev, Toptaş romanlarında sıkça kullanılan mekânlardan birisidir. Mekân olarak eve ilk kez *Ölü Zaman Gezginleri*<sup>1</sup> isimli öykü kitabındaki *Şarap Lekesi* öyküsünde rastlarız. Öykü, eşi ile arası pek de iyi olmayan bir adamın hikâyesini konu alır. Adamın karısı İzmir’deki kardeşine gider, bu yalnızlığı fırsata çeviren adam evde köpeği ile beraber zaman geçirir. Anlatıcı, evde karısından boşalan yerleri doldurma çabası içerisinde. Öyküde doğrudan söylenmese bile anlatıcının pek de mutlu olmadığı sonucu çıkmaktadır. Eşi yokken birkaç gün kafa dinlemek, rahat soluk almak istemektedir. (s. 21)

Karısının gidişi, evde bir genişlik hissine sebep olmuştur:

“Onun gidişiyle birlikte tuhaf bir genişlik olmuştu evde; duvarlar canlı bir yaratık gibi adım adım geri çekilmişti sanki, eşyalar küçüldükçe küçülmüş, hiç beklenmedik köşelerde de insanı bakışlarından tutup kendilerine doğru çeken acayip alanlar açılmıştı. Artık her şey sabahtan akşama dek dilediğince tozlanabiliyordu. Ne zaman bakarsam bakayım, ortalıkta sürekli insanın üstüne doğru yürüyen sevinçli bir boşluk vardı, ama sevinci bakış süresine bağlı bir boşluktu bu, gözlerim herhangi bir noktaya çivilenip kaldığında daralıyordu yavaş yavaş, aydınlığını yitiriyor ve beni eşyaların donuk görüntüleriyle kuşatılmış kör bir derinliğe itiyordu.” (ÖZG, s.22)

<sup>1</sup> Kitaptan yapılan alıntılar şu baskıdandır: *Ölü Zaman Gezginleri*, İletişim Yay., İstanbul, 2014. Metinde parantez içindeki alıntı sayfalarının gösterildiği yerlerde roman ÖZG harfleriyle kısaltılmıştır.

Anlatıcı/yazar karısının yokluğunda evde huzurlu zamanlar geçirir. Öyküde okuyucuya, bu evdeki fazlalığın âdeta İzmir’e giden kadın olduğu hissi verilir.

Eğer mutlu bir evliliğiniz yoksa yaşadığımız ev size hapisane hayatından farksız gelir. Bu öyküde de anlatıcı belirgin olarak bu hissi okuyucuya yaşatmaktadır:

“Bir yandan da karımın ağzından fırlayan her sözcüğün tenimde, eşyaların yüzeyinde, duvarlarda ve gitgide üstüme yığılan boşlukta birtakım yaralar açtığını ve salonun, o yaralardan akan çok renkli bir kanla dolup taşıdığını düşünüyordum. Belki oturduğum koltuk bile topuklarına dek o kana gömülmüştü de her şeyin ancak bir yüzünü göre göre tembelleşen gözlerim bu gerçeği algılamaya yetmiyordu.” (ÖZG, s. 23)

Öykünün finalinde anlatıcı dışarıya çıkar, birkaç yiyecek ve içecek aldıktan sonra evine geri döner. Kendisine güzel bir masa hazırlar, şarabını koyar ve içer. İçkinin verdiği sarhoşlukla sızıp kalır. (s.40) Öykü burada noktalanır.

İkinci olarak ev, *Sonsuzluğa Nokta*<sup>2</sup> romanında önemli mekânlardan birisi olarak yer alır. Roman genel itibariyle, babasının baskısından kaçıp şehre gelen Bedran isimli karakterin iç dünyasıyla ve hayatın kendisiyle mücadelesine tanık oluruz. Ev, roman boyunca üç farklı yerde ve üç farklı mekân algısıyla karşımıza çıkar. Bu, Bedran’ın doğup büyüdüğü kasabadaki ev, kasabadan kaçıp şehre geldiğinde arkadaşlarıyla birlikte kaldığı ev ve evlendikten sonra eşi Gülderim’le birlikte yaşadıkları evdir.

Bedran’ın çocukluğunun geçtiği kasabada anne ve babasıyla birlikte yaşadığı ev son derece acı barındıran, mutsuzluklarla dolu bir evdir. Bedran’ın babası, onu hiçbir zaman takdir etmeyen, sürekli eleştiren ve önemsemeyen bir profil çizer. Annesi ise olaylar karşısında pasif ve sessiz bir konumdadır. Bedran’ın kişiliği de böyle bir atmosferde şekillenir. Roman boyunca Bedran’ın çocukluğunda yaşadığı evden hiç bahsedilmez.

*Sonsuzluğa Nokta* romanında karşımıza çıkan evlerden ikincisi Bedran’ın en yakın arkadaşı Turan’la yaşadıkları evdir. Burası içinde gereksiz şeylerin olmadığı bir öğrenci evi, bekâr evidir. Burası bir bodrum katı olsa da Bedran’ın roman boyunca kendisini en mutlu hissettiği yer olarak karşımıza çıkar.

Bedran, nihayet doğup büyüdüğü kasabadan ‘kaçmayı’ başarmış, yolculuğunu bitirmiş ve artık arkadaşlarının evine gelmiştir. (s.88) Buradaki arkadaşlarını çok sevmiş, kendisini buraya ilk zamanlar ait hissetmiştir.

---

<sup>2</sup> Kitaptan yapılan alıntılar şu baskıdandır: *Sonsuzluğa Nokta*, İletişim Yay., İstanbul, 2015. Metinde parantez içindeki alıntı sayfalarının gösterildiği yerlerde roman SN harfleriyle kısaltılmıştır.

İnsanın kendisini bir mekâna ait hissetmesi, bulunduğu yere uyum sağlaması ve o yerin, karakteriyle paralel olması kaçınılmazdır. İnsan ancak kendisini ait hissettiği yerde mutlu olabilir. Bu yüzden Bedran evin içindeki bazı yerleri yurt edinir:

“Evin belli yerlerini yurt edinmiştim kendime, salondaysak –ki genellikle orada otururduk– hemen battaniyelerle yorganların gelişi güzel yığıldığı köşeye çekilir, dizlerimi büküp, ellerimi çeneme dayar, sonra da uyumaya niyetli bir minibüs yolcusu gibi yavaş yavaş kendi içime eğilirdim. İş bulmak için o gün dolaştığım sokakları düşünürdüm sürekli, kasabayı, babamı ve geleceği düşünürdüm.” (SN, s. 89)

Kahramanımız, şehre birkaç günlük adaptasyon süreci sonrasında iş bulması gerektiğine karar verir. (s.98) Onun için zorlu bir süreç başlar. Gittiği yerlerden eli boş döner. Bu durum onun ruh halinde birtakım değişikliklere neden olur. Bu olumsuz hava mekâna bakış açısını da değiştirir. Görüşmeler sonrasında yaşadıkları eve eli boş döndükçe duvarlar üzerine üzerine gelir:

“Bodrum katına oldukça yorgun ve umutsuz dönmüştüm o gün. Kır bıyıklı kapıcının yüzüne bile bakmadan, merdiven basamaklarını asık bir suratla inip sessizce içeriye süzülüştüm. Ellerime bakmıştım kuşkuyla, mutfakla salon arasında gidip gelmiş, lavaboda oyalanmış, bir sigara yakıp pencerenin önünde saatlerce heykel gibi dikilmiş, tüle kara benekler halinde konup havalanan sinekleri izlemiş, daralmış, öfkelenmiş, sonra da bir köşeye çuval gibi yığılıp kalmıştım. Elime bir daha dikkatle bakmıştım orada. Benimdiler; yaşları yaşıma, renkleri rengime hemen hemen denkti. Gene de korkuyla bakıyordum onlara, duruşlarında, son hızla giden bir minibüsün titreşimlerini arıyordum.” (SN, s. 100)

Bedran, ev içerisindeki tutarlılığa neredeyse hayranlık duyar. Arkadaşlarla sabaha kadar yapılan sohbetler, okunan şiirler hep bu mekânda gerçekleşir. Bu evde yaşayan İsvan, Bedran ve Turan, mekâna âdeta ruh vermişlerdir. Bahsi geçen isimler burada kendilerini mutlu hissederler, dışarıdaki hayat onları mutsuz eder. Bu ev onlar için bir sığınaktır. Burada sürülen hayat karşılıklı anlayış üzerine kurulmuştur. İhtiyacın dışında gereksiz bir eşyanın olmadığı, bulunduğu noktadan bütün evrene genişleyerek çoğalan bir mekândır bu bodrum katı.

Ev bizden bir şeyler taşıdığı zaman değerlidir. Eşya alıştığımız zaman bizimdir, onunla aramızda manevi bir sözleşme vardır. Zaman bu sözleşmenin tek tanığıdır. Onun izni ve rehberliğiyle çevremize ve eşyalarımıza alışırsız. (Tekin, 2015) Bedran kendisini sadece ve sadece en yakın arkadaşı İsvan’la birlikteyken mutlu hisseder. Çünkü kendisini ait hissettiği yerededir. Vereceğimiz uzun alıntı Bedran’ın karakterine dair önemli bir örnek teşkil etmektedir:

“Belli kurallar göre işliyor görünse de hemen her şey karmaşıktı burada... Açlık son noktaya dayanıncaya dek ne yenileceği bilinmezdi sözgelimi, bu



belirsizliğin tadı kimi zaman en güzel yemeklerinkinden daha hoş gelirdi bana. Üstelik yemek saatlerinde, düzenli evlerdeki gibi mutfakla salon arasında bir tören havası esmez, herkes büyük bir şölene hazırlanırcasına bütün gücüyle yiyip içmeye yönelmezdi. Bir elde tabak taşıyorsa ötekinde ya kitap ya gazete bulunur, bir göz kaşığın çatalın rotasını çiziyorsa bir göz bir derginin ya da defterin satırlarını tarardı. Sonra, yıllardır yerlerinden oynatılmayan kocaman ve ağır eşyalar, düzenli dolaplar, temiz çekmeceler, iki günde bir tozu alınan raflar, duvarların varlığını bir uçtan bir uca silip süpüren hantal vitrinler ve ışıltılı metal yığınları yoktu burada; her şey işlevinin bittiği yerde öylece bırakılıp bir dahaki kullanımına dek unutuluyordu. İnsanla eşya arasında her an kendini yineleyip duran silmek, yağlamak, açıp kapatmak ya da dokunmak gibi belli disiplinleri gerektiren bağlar bulunmuyordu yani; o bağlar insan istedikçe kuruluyor, bir süre sonra da alınacak alınıp, verilecek verildiğinde koparılıp atılıyordu. Böylece insan eliyle yaratılmış eşyalar canavarlaşarak insanı aşıp bir köşeye sıkıştırmaya çalışmıyor ve mekân büsbütün ele geçirmenin şehvetiyle hızlı hızlı soluk alıp vermiyorlardı.” (SN, s. 118-119)

Yazarın roman boyunca kendine yakın gördüğü tek insan, kente geldiğinde öğrenci evinde tanıştığı ev arkadaşı İsvan’dır. Anlatıcı gibi o da sessiz bir insandır. Fakat sonunda İsvan ölür, yalnız hayatı boyunca İsvan’da kendisini görür, çünkü ölümü de yaşamı gibi sessiz bir şekildedir. Mekân insan psikolojisine göre de anlam kazanır. Bedran’ın çok sevdiği evi, aldığı kötü haber neticesinde “*Apartman başıma çöktü birden...*” (s.152) diyerek bir cehenneme dönüşmüştür.

Bu sahneden sonra, bu eve bir daha dönmez anlatıcı. Çünkü en yakın arkadaşının öldürüldüğünü burada öğrenen Bedran, eve adımını atmaz. Kötü haber neticesinde âdeta ev cezalandırılmış gibidir.

Son olarak Bedran’ı evlendikten sonra eşi Güldirim’le yaşadıkları evde görürüz. Bu ev, birlikteliklerinin ilk yıllarında içinde gereksiz eşyaların olmadığı, geniş bir boşluğa sahip bir mekândır. Çift burada şiirle ve edebiyatla uğraşır, kendilerini burada var ederler.

İnsan karakterini belirleyen temel unsurlardan biri, onun içinde yaşadığı çevre/mekândır. Dolayısıyla insan, içinde yaşadığı mekândan ayrı düşünülemez. Mekânın ayrıntılı tasviri bize, o mekânda yaşayan insanın karakteri, sosyal ve kültürel kimliği ile ilgili pek çok ipucu verir. Romanda Bedran’ın karısıyla yaşadıkları ev şöyle tasvir edilir:

“Köşede, portatif bir kitaplık var. Siyah demir çubuklarla bağlanan tahta raflar doğal renklerinde bırakılmış; tahta ve reçine kokan marangoz işliklerini anımsatıyorlar insana. En üst rafta deneme, inceleme, günlük ve felsefe kitapları, onların altında sırayla öyküler, romanlar ve şiirler, en alttaysa ciltlenmiş edebiyat dergileri duruyor. Nedense, yattığım yerden onların tozlu yapraklarını gördükçe hep hangi yıla ait olduklarını düşünüyorum ama bir

türlü bulamıyorum. Hepsi de sırtlarındaki yaldızlı harflerle yüzüme boş boş bakıyorlar.” (s.15)

Evliliklerinin ilk zamanlarında her şey yolundadır ve çift son derece mutludur. Dolayısıyla mekân algısı da anlatıcı/yazarın psikolojisine göre şekillenmiştir. Fakat bir trafik kazası sonrası Bedran yatağa bağlı kalınca kendileriyle birlikte buldukları mekân da ciddi bir dönüşüm yaşar. Birbirlerine vakit ayırdıkları ve aşk yaşadıkları bu ev, zamanla karısının aldığı eşyalarla dolmaya başlar, kavgalar, sıkıntılar baş gösterir. Zira karısı, eşinden göremediği ilginin, karşılanamayan ihtiyaçların acısını evden çıkarır. Ev içindeki eşyaların yerleri sürekli değişir, kitaplarla dolu olan duvarların yerini zamanla vitrin süsleri alır... Eşya arttıkça sevgi, güzel zamanlar, sanatsal uğraşlar gibi şeylere yer kalmaz.

Bunu şu alıntılardan daha iyi anlarsınız:

“... çok iyi biliyorum ki salonda adım atılacak yer yoktur. İki duvarın dibi pembe koltuklarla doludur gene, önlerinde birkaç cam sehpa vardır; onların üstünde de tozlu danteller, küllükler, camgöbeği bir şekerlik, unutulmuş kalemler, fesleğen saksısı ve insana aslında her şeyin ne denli küçük olduğunu düşündüren minicik minicik biblolar... Öteki duvarı boydan boya, o hantal vitrin kaplamıştır; ortasında aylardır tamir edilmeyen yorgun bir televizyon vardır, onun solunda renk renk yapma çiçekler, küçük viski şişeleri, boş parfüm kutuları, uçları bile isteye sarkıtılmış gevşek danteller, sonra çiçek sepetiyle bir prenses, onun karşısında serenat yapan al kuşaklı bir prens ve onların ötesinde kırmızı ibikli hırçın bir horoz, sonra gürgenden yontulmuş, derilerinde kum ürpertisi taşıyan upuzun bir deve katarı... Televizyonun sağındaysa, tepe tepe kullanılma hasretiyle dolu kristal kadehlerle kırmızı desenli beyaz fincan takımları... Yukarıya baksan salkım salkım bir avize, köşeye yürüsen yusuvarlak bir masayla çevresinde mürit bir sessizliğiyle bekleyen pembe kadife kaplı altı sandalye... Onların yanında da oraya buraya dağılmış kasetler...” (SN, s. 20)

Başka bir örnekte evliliğin ilk zamanlarındaki ev şöyle anlatılır:

“Sonraları onun dediği gibi döne döne zeybek oynamadık o evde; ama salonda, mutfakta ya da öteki odalarda, ellerimizde dumanlı votka bardaklarıyla, bir yere çarpma korkusu duymadan rahatça dolaşabiliyor, votka bardaklarının arkasına sığınıp deli dolu akşamlar yaşayabiliyor, üflesen uçuverecek gibi gözükken incecik kızlarla gece yaralarına dek insanlardan, müzikten, şiirden ve cinsellikten konuşabiliyorduk.” (SN, s.29)

Bu ev sadece çift için değil, oraya gelen arkadaşları için de önemli bir yerdir. Mekân orayla ilgilenenlerin bakış açılarına göre de anlam kazanmıştır:

“Bir keresinde o denizin derinliklerinden başını kaldırıp apansızın; “Evinizde cinselliğimi iki katına çıkaran bir şey var,” demişti Meftune. Karım şehvetten titreyen dudaklarıyla gülümsemişti ona, inançla gülümsemiş ve ‘Eşyaların yaşamasına izin yok bu evde güzelim,’ diye mırıldanmıştı.” (SN, s. 31)

Bedran'ın kaza geçirip felç kalmasından sonra ev, anlamını yitirmiş ve karısının ruhunda yaralarını kapatan bir merkez haline gelmiştir:

“Kuşkusuz aldığı her eşya onun içindeki bir gediği kapatıyordu ve kim bilir ne zaman açılmıştı o gedikler, kimler açmıştı, nasıl açmıştı ve kim bilir kaç yıldan bu yana serin rüzgârlar geçiyordu oralardan?” (SN, s. 31)

Bedran'ın karısının eşyalara bu denli hükmetmeye çalışmasının altında, kocasının sakat kalması, yaşama karşı tek başına mücadele etmeye çalışması yatar. Bedran'ın karısı artık eşyaya bağlanmıştır, bunu şu ifadelerle görüyoruz:

“Bunca ıvır zıvırın benimle bir ilgisi yok aslında; birbirimize yalnızca görüntülerimizle bağlanıyoruz. Birbirimizi görmeyen görüntülerimizle. Bunun ötesinde bir alışverişimiz de olamaz zaten, çünkü onlara gece gündüz karım hükmediyor. Her dediği yapılmış ve her dediği yapılacak gururlu bir komutan gibi, burnunu havaya kaldırıp dimdik yürüyor onların arasında. Gizli bir seveda taşıyor ya da onlara karşı, benim yatağa çivilenip kalışından bu yana büsbütün artan gizli ve güçlü bir seveda...” (s.21)

Evliliğin ilk zamanlarında karısı bu denli eşyaya düşkün değildir elbette. Zamanla karısının eşyayla olan bağı artınca Bedran bunun acısını içten içe çeken taraf olmuştur:

“Her şeyi kavrayıp tikiş tikiş bir salonda içimde soluk alıp veren o sinsî hayvanla birlikte şaşkınlıktan yarı açık ağızla dikilip kaldığımda, iş işten geçmişti. Daha ilk karşılaşmamızda, karımın günün birinde böyle bir insana dönüşeceğini sezemeyişime içermekten başka yapılacak bir şey yoktu; çaresiz, bugünü dünden göremeyenlerin acısını çekecektim.” (SN, s. 32)

İnsanoğlu, ıkellikten modernliğe doğru ilerlerken, gelişmişliğini yaşadığı mekâna da yansıtmiş, toplum hayatı ile mekân birbirine paralel gelişmiştir. Özellikle modernizmde mekân, yaşamın sahnesi olmaktan çıkarak felsefi bir misyon yüklenmiş, anlatılarda da söz konusu misyon kendini göstermiştir.

“Kaldı ki, onlar da yalnızca eşya değillerdi zaten; onlar karımın beyinde kök salan tutkunun eşya görünümüne bürünerek evimizin orasına burasına dağılıyordu, kokusuydu ve o tutkunun dumanıydı, sisiydi ve giderek genişleyen, kalınlaşan ve kendisini yaratanla birlikte benim de üstüme çöken karanlığıydı... Bir bibloyu eksiltmek, sehpa takımlarından birini ortadan kaldırmak, metal yığınlarını balyoz darbeleriyle yamru yumru etmek, tahtalardan oluşan dağları çatır çatır ateşe vermek ya da buldukları mekânla eşyaların uyumundan ve orantısından söz açmak, olsa olsa karımın tutkusunu biraz daha körüklerdi.” (SN, s. 32)

Yazar, eşya ve insan arasındaki genel kabulün bir bağımlılık ve tutku olduğunu düşünür, insan ne kadar bağlanırsa ruhu o kadar ağırlaşır. Maddenin insanı ele geçirmesi, ona hükmetmesidir. Bedran'ın karısı eşyaların esiri olur, adeta eşyalarla birlikte nefes alır:

““Sahip olma duygusu ruha yükür,” demiştim daha sonra. O da pencere kenarında birer Osmanlı nöbetçisi gibi dikilen beli sırma kuşaklı perdeleri

tutup yüzüme doğru öfkeyle savurarak benim hâlâ kasabalı olduğumu, yalın ve basit bir yaşam tarzına alıştığım için gözlerimin, aklımın ve ruhumun zengin görüntülere bir türlü katlanamadığını söylemişti.” (SN, s. 34)

Bedran, karısının eşya biriktirmesini aslında onun bilinçaltında kin, nefret hatta düşmanlık biriktirmesi olarak görür. Bedran’ın içinde bulunduğu durum ise işi iyice içinden çıkılmaz bir hâle sokar. Ev her gün biraz daha eşyayla dolar. Bu durumda Bedran, geçmişinden ve çocukluğundan kurtulamaz. (s.44)

Trafik kazası her geçen gün evin içerisinde ağırlığını hissettirmektedir:

“Evin içindeki bütün eşyalar, gergin bir telin üzerinde duruyor artık; sesler, görüntüler ve kıpırtılar, durup dinlenmeden bir patlamayı besliyorlar, her şey sessiz sedasız duruyor gözüktüğü hâlde aslında hep aynı noktaya doğru akıyor. Karımın ilgisinden yoksun kalan ütü masasının, kilimlerin, tozlanan sehpa takımlarının, kitaplığın ya da her gün odaya getirilip götürülen leğenin, havlunun ve katlanışın ağırlığıyla dolup taşan küçücük tabaklarla kaşıkların, tam olarak hangi noktaya doğru aktıklarını anlamak henüz mümkün değil. Belki bir terk edilmiş anıdır o nokta, belki bir ölüm...” (SN, s. 76)

Bu trafik kazası Bedran’da paranoya yaratmaya başlar zamanla. Gülderim’in kendisini terk edeceğini düşünür. (s.80) Karısının evi terk etmesi halinde Bedran yapayalnız kalacaktır. Böyle bir durumda Bedran evin daha da çekilmez bir yer olacağını tahayyül etmektedir:

“Sonra odanın içi kararacak birden, hızla kararacak ve ben çarpılan kapı gürültülerinin, yuvarlanan tabak tıngırtılarının, cam kırıklarının ve kanayan sözcüklerle kanayan sessizliklerin, bavulların ve sarkan perdelerin ortasında, öylece bakakalacağım. Geride kalan eşyalar, kendilerini bir terk edilmiş titreşimlerine ayarlayıp giderek ıssızlığa gömülecekler yani; bir çift gözün eksikliği yavaş yavaş kemirmeye başlayacak görüntülerini, sessizlikleri bir ağız daha acımasız yürüyecek üstlerine. Bense bakakalmıştım... Başka ne yapabilirim ki? Yataktan fırlayıp tutabilir miyim karımı, bavullarını alabilir miyim elinden, gitme diyebilir miyim?” (SN, s. 78- 79)

Bedran yatağa olan mahkûmiyetini hayaller ve düşlerle aşmaya çalışır. Artık mekânın duvarlarını aşabilmenin tek yolu yatağının yanındaki pencereden gördüğü manzaraya yeni anlamlar yüklemek ve hayal etmektir. (s.125)

Kazadan sonra Bedran’ın içinde bulunduğu fiziksel koşullar, onu paranoyak bir hâle dönüştürmüştür. Karısının sürekli olarak kendisini terk edeceğini veya aldatacağını düşünmektedir. Karısıyla her geçen gün biraz daha yabancılaşırlar birbirlerine. Bu nedenle karısı için mekân eski büyüsunü ve anlamını yitirir, yaşadıkları ev karısı için çekilmez bir yer hâline gelir. (s.129)

*Sonsuzluğa Nokta*, Bedran’ın bir otobüs yolculuğuyla başlayıp geçmişin karanlık meskenlerinde soluklanıp elinde tabancayla bekleyerek kendi kaderini tayin ettiği bir

metin gibi durmaktadır. Bedran'ın kendisini aldattığını düşündüğü için karısını vurmaya karar verdiği yer yine evin içidir. Bedran elinde tabancayla bekler, fakat okuyucu kahramanın kendisini vurup vurmadığını bilmez. Roman bu şekilde noktalanır. (s.163)

Toptaş'ın bir diğer romanı olan *Gölgesizler*<sup>3</sup>'de ev çok önemli bir misyona sahip değildir. Roman, uzun bir zaman aralığını kapsayan dönemde ismi verilmeyen bir kasabadaki insanların birden bire ortadan kaybolmalarını anlatmaktadır. Roman, iki ana mekân olan şehirde ve kasabada gider gelir.

Roman bir berber dükkânında başlar ve biz burada yazar olduğunu sonradan anlayacağımız bir müşterinin duygu dünyasından başka dünyalara yol alırız. Berber dükkânından neresi olduğunu bilmediğimiz bir mekâna yol alırız. Burası bir köydür. Bu köyde Cıngıl Nuri adında birisi kaybolur. Tam 13 yıl sonra ortaya çıkan Cıngıl Nuri, köyün kahvehanesinde evi neden terk ettiğinin açıklamasını yapar. Bir akşam kendisi evi terk etse, o evde ne gibi değişikliklerin olacağını düşünmüş ve ruhu daralmış:

“Evin içindeki her şeye bakmıştı tek tek. Eşyaların belleğinde kendisinin nasıl bir yer tuttuğunu düşünmüş; çekip gitseymiş hangi çizgileri, hangi ses ve hangi duruşuyla anımsarlarmış onu? Bakalım anımsarlar mıymış sonra? Derken, kendisi eşya olsaymış (bir kandil sözgelimi, bir süpürge ya da bir tütün kesesi), bir insanı (diyelim karısını) belleğinde neleriyle gizleyebileceğini sormuş kendine. Ruhu daha da daralmış o sırada. Acılı tarhana çorbası pişiren karısını, üç çocuğunu ve şapkasını bırakarak evden çıkmış.” (G, s.55)

Toptaş'ın romanlarında sıkça vurgulanan ruh daralması, *Gölgesizler* romanında da olduğu üzere ‘kaybolma’ hikâyelerinin ana nedenidir diyebiliriz. Zira eserlerinin pek çoğunda karakterler daha yalın, daha ferah mekânlara ulaşacaklarını düşünerek bulunduğu mekânlardan sıkılır ve orayı terk ederler.

*Gölgesizler* romanının köy dışındaki diğer ana mekânı şehirdir. Şehirde berber dükkânında oturan ve tıraş olmak için bekleyen yazar, berberin çırağı gelmeyince burayı terk eder ve aynı zamanda romanın 47. bölümü olan final bölümünde yazar/anlatıcı evine gider. Burası romanın üstkurmaca mekânıdır diyebiliriz. Zira

---

<sup>3</sup> Kitaptan yapılan alıntılar şu baskıdandır: *Gölgesizler*, İletişim Yay., İstanbul, 2012. Metinde parantez içindeki alıntı sayfalarının gösterildiği yerlerde roman G harfiyle kısaltılmıştır.

romanda yer alan tüm karakterlerin, mekânların ve hikâyelerin bu evde, yazarın kafasında oluşturulduğunu çözeriz. (s.232)

Görülüyor ki *Gölgesizler* romanında da Toptaş'ın diğer eserlerinde olduğu gibi mekân son derece belirsiz ve iç içe geçmiş bir şekildedir.

*Bin Hüzünlü Haz*<sup>4</sup> romanında ev sadece bir an gördüğümüz mekânların başında gelmektedir. Roman, her gün akıl almaz cinayetlerin işlendiği, kanın gövdeyi götürdüğü, vahşet ve pornografinin bütün rahatsız eden görüntülerinin sergilendiği, “herkesin gırtlacağına kadar suça gömüldüğü ve orta yere fırlayan bazı çığırkanların da, yeni bir şey keşfetmişçesine işaret parmaklarını zamanın burnuna dayayıp ‘Suç çağı, suç çağı!’ diye haykırıp durdukları bir dünyada” (BHH, s. 10) Alaaddin isimli muhayyel, varlığı ve yokluğu bilinmeyen bir kahramanın hissettiklerini anlatması ile başlar. Televizyondan canlı olarak yayınlanan bütün bu vahşet olayları, herkes gibi Alaaddin tarafından da izlenir:

“... boynu bükük bir halde eve dönüyorum sonra; asansör bozuksa saatlerce döne döne merdiven basamaklarını tırmanıyor, kapıdan neredeyse bir gölge sessizliğiyle giriyor, başka bir insanın düşünde yaşıyormuşum gibi varıp televizyonun karşısındaki koltuğa çöküyor ve haber programlarını açıp tıpkı bir ayran budalası gibi, hayran hayran kanlı cinayet görüntülerini seyrediyorum...” (BHH, s. 11)

Televizyondan yayınlanan olaylar, araya reklamların girmesi ile sekteye uğrar.

“Bütün bunlar birkaç dakikada oluyor tabii ve her şey sona erip de gerçekler kafama bir kez daha dank edince, ben gene olanca yenilmişliğiyle koltuğuna oturup ekrandaki kanlı cinayet görüntülerini seyreden, etrafı beyaz duvarlarla çevrili, sümsük bir Alaaddin’e dönüşüyorum.” (BHH, s.12)

Yazar bu reklam arası ile anlatının düzlemine de değiştirir. Birden sayıklamavari cümleler ve Alaaddin’in aktardığını sandığımız anlatı, “... diye konuşmasını sürdürüyordu Alaaddin,” (BHH, s. 17) cümlesi ile bir başka şahsa, yani yazar-anlatıcıya bırakır. Buradan sonra evi bir daha görmeyiz. Anlatı, başka başka mekânlarda devam eder. Biz bu romanda mekân olarak evi bir daha görmeyiz.

Daha sonra *Heba*<sup>5</sup> romanında çok kısa bir ayrıntı olarak evi yeniden görürüz. Romanın kahramanı Ziya, şehirde bir apartman dairesinde yaşamaktadır. Bir alışveriş merkezindeki patlama sonrası eşini kaybedince Yazıköy’e yerleşmeye karar verir.

<sup>4</sup> Kitaptan yapılan alıntılar şu baskıdandır: *Bin Hüzünlü Haz*, İletişim Yay., İstanbul, 2010. Metinde parantez içindeki alıntı sayfalarının gösterildiği yerlerde roman BHH harfiyle kısaltılmıştır.

<sup>5</sup> Kitaptan yapılan alıntılar şu baskıdandır: *Heba*, İletişim Yay., İstanbul, 2014. Metinde parantez içindeki alıntı sayfalarının gösterildiği yerlerde roman H harfiyle kısaltılmıştır.

Eşyalarını toplayıp dairesini boşaltır. Anahtarı ev sahibi Binnaz Hanıma vermek için onun evine gider. Binnaz Hanımın yaşadığı evin salonu şu şekilde tasvir edilir:

“Bir hayli genişti burası, aydınlıktı ve içinde insanın suratına ve aklına doğru şapşal şapşal bakan kamyonlar dolusu eşya vardı. Antikacılardan alınmışa benzeyen, dört bir yana yerleştirilmiş tombul ayaklı birkaç çeşit koltuk takımı vardı sözgelimi. Onların yanında işlemeli örtülerle süslü hantal sehpa, sehpa'nın üzerinde uzun boyunlu vazolarla içlerine ıvır zıvır doldurulmuş cam şekerlikler, duvar diplerinde etajerler, sol köşede karton kutular, bütün bunların ve ortalıkta uçuşup duran yıldızlı perde hıştırtılarının ötesinde de orasından burasından beyaz danteller sarkan devasa bir dolap vardı. Üstelik karşı duvarı boydan boya kaplayan bu dolap salondaki onca eşyanın arasında neredeyse yükünü almış bir gemi edasıyla duruyor, dururken de birazcık dikkatli bakıldı mı, yavaş yavaş bulunduğu yerden uzaklaşıyormuş gibi görünüyordu.” (H, s.13)

Ziya, Binnaz Hanıma anahtarı teslim ettikten sonra eşyaları ile birlikte en yakın arkadaşı Kenan'ın köyüne yerleşmek için yola koyulur. Romanın buradan sonra mekânı değişir ve bu romanda evi bir daha görmeyiz.

Görülüyor ki Toptaş'ın eserlerinde ev kimi zaman bir kaçış yeri, kimi zaman da hayallerin inşa edildiği bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Postmodern edebiyatın bir tezahürü olarak ayrıntılı olarak tasvir edilmeyen ev, Toptaş'ın tüm hikâye ve romanlarında çok az yer alır.

### **2.1.2. Merdiven**

Merdiven bir benzetme olarak çoğunlukla hayatla özdeşleştirilir. Merdivenin iniş ve çıkış gibi iki zıt eylemi içinde barındırması, onu hayatın akışıyla benzeştirmiştir.

*Kayıp Hayaller Kitabı*<sup>6</sup> isimli romanda Hasan isimli çocuğun roman yazma sürecine şahit oluruz. Bu romanda Hasan'ın dedesi, babası ve kendisi vardır. Üç farklı zaman dilimini içeren romanda merdiven, dedesiyle kendisi arasındaki ilişkinin güçlü bir şekilde birbirine bağlandığı yer olarak karşımıza çıkar.

İlk olarak Hasan'ın dedesinin gözünden merdiveni görürüz. Dede yaşlıdır, bu sebeple merdiven onun gözünde aşılmaz dağlar gibidir. Dedenin gözünde merdiven şu şekilde görülür:

“Sonra merdiven; önüne birdenbire dikiliveren, çok basamaklı yüce bir dağ... Çıkıyordu soluk soluğa...” (KHK, s. 37)

<sup>6</sup> Kitaptan yapılan alıntılar şu baskıdandır: *Kayıp Hayaller Kitabı*, İletişim Yay., İstanbul, 2019. Metinde parantez içindeki alıntı sayfalarının gösterildiği yerlerde roman KHK harfiyle kısaltılmıştır.

Dede, roman boyunca bu merdivenden çıkarak torunu Hasan'ın ne yaptığını takip eder. Bu merdivenden çıkmak, ona aşılmaz dağların zirvesine ulaşmak gibi gelir. Dede ağır aksak buradan çıkarken kendi hayatına dair çeşitli çözümlenmelerde bulunur. Hiçbir zaman kavuşamadığı ve bu sebeple buraya tırmanırken unutamadığı Kevser'ini düşünür:

“İçimdeki yaranın varlığından ta baştan beri pekâlâ haberliydin de acımı hafifletmek için akıl almaz bir fedakârlığa girişerek zamanla bile isteye ona mı benzemişsindir pek bilemem ama, merdivenleri çıkarken düşünürüm bunu...” (KHK, s. 39)

Romanın ilerleyen bölümlerinde, hikâyeyi kaleme alan Hasan'ın bakışından merdiveni görürüz. O bir çocuktur, merdiven tıpkı dedesi gibi onun gözünde de dağlar kadar yüce görünür.

“... sonra bir tuhaf oldum ben, basbayağı bir tuhaf oldum ve kapıyı onun gitgide büyüyen suratına kapatıp çabucak içeri koştum; aklım sıra, merdiven basamaklarını çıkıp bir solukta annemin yanına ulaşmak istiyordum ama merdiven diye çok basamaklı bir yüce dağ dikildi karşıma ve ben tırmanmaya başladım, durup arada bir arkamda yankılanan çingirak seslerine sırtımı vererek birkaç saniye soluklanıyordum tabii, sonra gene tırmanıyor ve basamak basamak ilerliyordum; derken son basamağı geçtim ben, ıslak bir kilimin üstünde emekledim, emekledim ve annemin bulunduğu odanın eşiğine ulaşıncaya yavaşça kalkıp içeri girdim.” (KHK, s. 109)

Çocukluğumuzda hepimiz buna benzer şeyler yaşamışızdır. Bu aşılmaz dağ bazen mahallemizdeki bir tümsek, bazen bir ağaç, bazen bir kum birikintisidir. Çocuklar buralarda oynarlar, büyüdükları zaman –o yer hâlâ kalmışsa- bir bakarlar ki aşılmaz zannettikleri yerler küçücük bir engebeden başka bir şey değildir. Hasan'ın zihin dünyasından yansıyan merdiven de bundan farklı değildir.

Yaşlı bir dede ile küçük bir çocuk hangi noktalarda birbirlerine benzerler? Toptaş burada ironik bir şekilde iki farklı yaş dilimine ait insanı merdiven aracılığı ile birbirine bağlamaktadır.

Merdiven, dedenin gözünde aşılmaz dağlar gibi görünse de her gün buradan aşağıya iner, abdest alıp ibadet etmeyi ihmal etmez:

“... merdiveni basamak basamak inip hiç gürültü çıkarmadan tulumbanın başına vardım. Her zamanki gibi besmelemi çektim orada güzelce, kollarımı sıvadım, aptesimi aldım ve dimdik durup bir süre soluklandım. Sonra, merdiven denen o çok basamaklı yokuşu tekrar çıktım.” (KHK, s. 125)

Romanın ilerleyen bölümlerinde Hasan'ın babası Hidayet, alacak verecek yüzünden meyhanede bıçaklanır. Geçmiş olsuna gelen köylüler, daha evden çıkmadan olayın dedikodusunu evin merdivenlerini inerken yaparlar:



“Kasabalılar da odayı ikişer üçer boşalttılar o sırada, merdiven basamaklarını olup bitenlerin anlaşılmağını taşıyan yorgun yüzleriyle inip fısıldaşa fısıldaşa gittiler.” (KHK, s. 213)

Hasan ve annesi ise misafirleri yolculadıktan sonra yine bu merdivende görünürler:

“Sonra, biz annemle göz göze gelip uzun süre merdiven basamaklarını gücenik gücenik inip giden ayak tırtıllarını dinledik.” (KHK, s. 214)

Yukarıdaki alıntı, romanın seyrini değiştiren diyaloglardan birisi olması sebebiyle önem teşkil eder. Yapısı itibariyle zaman zaman tehlikeli olabilen merdiven çeşitli karşılaşmaların, çatışmaların hatta kavgaların yaşanması ve sonuçlanması için de ideal bir sahnedir. Sonuçta ne gibi gelişmeler yaşanacağı, kahramanların birbirlerine zarar verip vermeyecekleri okur açısından da merak uyandırıcı hususlardır.

Roman, bu diyalogdan sonra başka bir yöne evrilir. Biz Hasan’ın babası Hidayet ve annesi Elif’in ilişkilerine de şahit oluruz.

Hasan’ın babası Hidayet tembel bir adamdır, annesi Elif sürekli ondan şikâyet eder. Aile içerisinde şiddet de vardır. Kocasının bu sorumsuzluğuna dayanamayan Elif, oğlu Hasan’ı dayısının yanına göndermeye karar verir. Bu denli önemli bir karar yine evin içerisindeki merdiven basamaklarında açıklanır:

“Nereye?’ diye sordu Hasan içinden kim bilir kaçınıcı kez geçen gecenin içinden.

‘Celil dayına,’ dedi Elif merdiven basamaklarını inip kapıdan çıkarken, ‘bundan sonra senin orada kalman daha hayırlı.’” (KHK, s. 228)

İnsan, kendi yaşamını, orta yaşa doğru bir çıkış, sonrasında ölüme doğru bir iniş olarak tanımlama eğilimindedir. Görülüyor ki *Kayıp Hayaller Kitabı* romanında Toptaş, iki farklı kahramanı aynı mekân üzerinde birleştirmiş, onların hayata bakış açılarını anlamamız için merdiveni bir fon olarak kullanmıştır.

### 2.1.3. Balkon/Teras

Hasan Ali Toptaş’ın eserlerinde bir mekân olarak balkona, ilk kez *Ölü Zaman Gezgini* isimli öykü kitabında yer alan *Balkon* öyküsünde rastlarız.

Öykü bir çiftin balkonda çay içmek istemesiyle başlar, fakat balkonda gördüğümüz manzaraya göre o gün, resmi törenlerin yapıldığı özel bir gündür. Günün anlam ve önemine dair bir ipucu yoktur. Biz bu resmigeçidi balkondan izleriz:

“Bir kuşluk vakti balkonda oturuyorduk. (...) Piknik tütününün üstündeki çaydanlık fısıll fısıll kaynamaya başladığında, caddeden tank homurtularıyla trompet sesleri geliyordu. Hatırlarsın, davul gümbürtülerini işitmiştik daha sonra; göğüs kafesimizin altında bir yerler zangırdarken, Egeli zeybeklerin

hayata meydan okuyan geniş figürlerini düşlemiştik. Ardından da seslerle birlikte pul pul cadde görüntüleri uçuşmuştu üstümüze, kulaklarımıza doluşarak caddeyi gözkapaklarımızın içinden geçirmişlerdi.” (ÖZG, s. 10)

Bu resmigeçide daha yakından tanık oluruz:

“Pencerelerde, balkonlarda ve teraslarda olup bitenleri izleyen ve renkleri sık sık değişip dalgalanan insan salkımları vardı o sırada. Bando takımının arkasından, kuyruklarına kırmızı kurdele bağlanan yeşilleri boncuklu atlar yürüyordu. İri gözleri ufuksuzdu hepsinin, üşengeçtiler ve tarih kitaplarından şahlanarak çocukluğumuzu alıp cepheden cepheye gezdiren o anlı şanlı atlara hiç benzemiyorlardı. Sırtlarında, madalyalarının ağırlığından mı yoksa hatıralarının yorgunluğundan mı ikiye büküldükleri anlaşılamayan ak sakallı gaziler oturuyordu.” (ÖZG, s. 10)

Hasan Ali Toptaş’ın bu resmigeçit esnasında böyle “bezgin” bir hava yaratması tesadüf değildir. Zira Hasan Ali Toptaş’ın kendisi de çocukluğunun geçtiği kasabada böyle resmigeçitlere defalarca kez şahit olmuş, kendisi de bu törenlere ilkokul yıllarında katılmış ve hiçbir zaman bundan keyif almamıştır. Bu sebeple resmigeçit, *“Yinelene yinelene gevşeyen selamlama biçimleri, barut kokusunu unutan kalpakları ve karıncalanmış mavzerleriyle birlikte bu gaziler öylesine cansız bir tören havası yaratmışlardı ki neredeyse kafalarındaki “Kuvayı Milliye” imgesini silip süpüreceklerdi.”* (ÖZG, s. 10) şeklinde tasvir edilir.

Anlatıcı balkondan gördükleri karşısında çok da mutlu değildir. Resmigeçitler devletlerin deyim yerindeyse güç gösterisi yaptığı alanlardır. Çünkü tanklar ve toplar, bugün bir kutlama için orada olsalar da yarın bir savaşın en önemli malzemesi olacak, yeni acılara sebebiyet verecek, sonra da kitaplar bu olayları, “savaş” diye yazacaktır:

“Aşağıdaki trompet sesleri bir masal uzaklığının gerisine çekilmişti artık; tanklar öldürme, kurtulma, sevmeye ve ezilme duygularının üzerinden geçmiş, sonra vergi memurlarıyla polis korkusu yüzünden daralan matbaa kapılarına doğru yürümüş, sonra da kurşun harflerin kanına karışarak kitap sayfalarına girmişlerdi. Gene de, geçtikleri caddenin vitrinlerinde temizlikçi çocukların silemeyeceği görüntü artıkları bırakmışlardı.” (ÖZG, s. 10)

Bu resmigeçit sırasında çıkan gürültüler âdeta anlatıcının keyfini kaçırmıştır. Bu sebeple iç dünyasında o sesleri duymamaya, dışarıda olanları da görmemeye çalışır:

“Çayımız demlenmiş ve sen bardakları doldurmaya başlamıştın. Uçuşan buharlar ellerini örtmüştü. O sırada, ötüşlerinin yarısını balkonumuza, yarısını tankların üstüne döken kuşlar geçiyordu çay tepsisinin ışıltılı gümüşünden. Çevredeki apartmanlara, caddelere, ellere ve omuzlara yağın, kamyonların kasalarını, kapaksız mataraları, trompetlerin ağzını ve tüfek namlularını dolduran gökyüzü, her şeyi kucaklamaktan masmavi kesilmişti.” (ÖZG, s. 11)

“*Balkon*” hikâyesinde anlatıcının psikolojisi ön plana çıkmıştır diyebiliriz. Dolayısıyla anlatıcının ruhundaki iç sıkıntılar, balkondan gördüğü manzaraya da

yansıtmıştır. Anlatıcı balkondan görünenleri kasvetli ve bunaltıcı bir şekilde tasvir etmiştir. Dışarıdaki insanların ruhsuzluğu, insanların heyecansızlığı hatta resmigeçitten geçen at ön plana çıkarılmıştır. Balkonda çay içmek bir gelenektir. Ama balkondan, caddeden geçen insanların ruhsuzluğunu gözlemek iç sıkıntının dışavurumudur.

Öykünün bu bölümünde çiftin neden balkonda olduklarını ve dışarıdaki karmaşanın neden onları hiç ilgilendirmediğini anlarız. Çünkü balkonda içilen çay, çiftin birlikte son kez bir araya gelişinin kanıtı gibidir:

“Balkondaki birlikteliğimiz ayrılığı besliyordu hiç kuşkusuz ve biz susuyorduk.” (ÖZG, s. 11)

Sonunda beklenen gerçekleşir, çiftlerden biri evi terk etmek üzeredir. Bu durum mekân üzerinden şöyle izlenir:

“Çayımızı içmiş miydik o gün, bilmiyorum. Ben birkaç dakika, birkaç saat, birkaç gün ya da birkaç yıl sonra ayağa kalkmışım. Gidiyordum. İçimde bir bilmeceyi çözememiş olmanın sıkıntısı vardı. (ÖZG, s. 12)

Balkon, evin içindeki mahremiyetin yitirilmesini temsil etmesi açısından önemli bir mekândır. Çünkü balkon, evin bir parçası olsa da orada yapıp ettiğimiz her şey dışarıdan görünür. Çiftin ayrılık için balkonu seçmiş olması artık aralarında paylaşılacak özel şeylerin kalmadığını anlatmak ister gibidir. Balkonların, bir diğer özelliği de evlerin “araf”ını temsil etmesidir diyebiliriz. Eve ait bir parça gibi görünse de aynı zamanda dışarıya/dış dünyaya aittir. Ayrılık öncesi son birlikteliğin böyle “tarafsız” bir bölgede gerçekleşmesi bilinçaltının yansımasıdır diyebiliriz.

Aynı kitabın *Gökyüzü Gri* öyküsünde de mekân olarak karşımıza çıkan ilk yer balkondur. Anlatıcı bir kadındır ve balkonda çamaşır asmakta (s. 33) ve sokaktan geçen bir kadın üstünü başını parçalamaktadır:

“Balkondan görmüştüm onu, yumrukları boşluğu döverken ağzı bir mağara gibi açılıp kapanıyordu. (...) Derken giysilerini parçalamaya başladı; eteğindeki ince dal desenlerini koparıp koparıp şehrin öteki ucuna doğru savurdu. Bacakları bütün beyazlığıyla ortaya çıkmıştı. O soyundukça, her şey daha hızlı karıştı sanki; renkler birbirlerini emdiler uzun uzun, renkler eşyaların ömründen birer yonga daha kopardılar, erkekler biraz daha kadınlaştılar ve içlerindeki kadını örtsün diye erkeksi davranışlarını ısrarla sürdürdüler.” (ÖZG, s. 34)

Bu hikâyede balkonu, dış dünyaya açılan bir pencere gibi görürüz. Anlatıcı, evde belki de çok mutlu bir hayat sürmesine karşın, dışarıdaki dünyanın hiç de öyle olmadığını gözler. Anlatıcı dışarıda olan bitenlere karşı izleyici konumundadır:

“Elimdeki mandalları çamaşır sepetine bırakmış, yarı açık bir ağızla ben de hâlâ aşağıda olup bitenleri izliyordum. Kadın memelerini öksüz iki çocuk gibi kollarıyla sarmış, dilenen gözlerle erkeklere bakıyordu. (ÖZG, s. 34)

Üstünü başını parçalayan bu kadın kimdir? Bir sıkıntısı mı vardır, yoksa açılıp saçılmak mı istemektedir? İşte anlatıcı burada bize bir ipucu verir: “*Tenine değen bakışlarla besleniyordu sanki...*” (s. 34), diyerek onun neden sokak ortasında üstünü başını parçaladığını tahmin etmeye çalışırız.

Anlatıcı kadın, balkondan salona geçer, gündelik hayatına kaldığı yerden devam eder. Sanki dışarıya karşı kendisini kapatır. Olaylara gözleyerek de olsa karışmaz fakat bu kadının kim olduğu onu çok meraklandırır ve iç dünyasında yaptığı bir yolculukla kadının peşine düşer. Üstünü başını parçalayan kadın, hayalinde bir genelev çalışanıdır. Hikâye mekân olarak bir genelevde devam eder.<sup>7</sup> Bu öyküde bir daha balkonu görmeyiz. *Gökyüzü Gri* öyküsü bize Jean Genet’in “*Balkon*” isimli eserini çağrıştırmaya açısından da önemlidir. Genet’in *Balkon*’unda da tıpkı bu öyküde olduğu gibi, genelev kadınlarının trajedisini bir balkondan görürüz.

Toptaş’ın *Sonsuzluğa Nokta* romanında da yer alan balkon, bu kez bir evde yaşam belirtisi olup olmadığını göstermesi açısından oldukça önemli bir yerde durur. Romanın en önemli kahramanı Bedran, bir trafik kazası geçirmiştir ve artık felçli bir hastadır. Dışarıdaki hayatı penceresinden gördüğü kadarıyla takip edebilmektedir. Balkonlar, Bedran için hayatın akışının devam ettiği yer gibidir:

“Güneşin altında titreşen kirli kiremitler ve ikindileri parlayan perdesiz bir pencereyle o küçücük balkon... Kimse oturmuyor orada; aylardır kiraya verilmesini ya da sahiplerinin bir an önce gelip yerleşmelerini, balkona çıkmalarını, renk renk çamaşır asmalarını, toplanıp çay içmelerini ya da neler düşüneceğini hiç bilemeyeceğim kadın tenli bir erkeğin oraya oturup uzaklara bakmasını, hatta ağzından sigara dumanları saçarak bana hâlâ bir şeylerin kıpırdayabileceğini anımsatmasını sabırsızlıkla bekliyorum.” (SN, s. 15)

Balkonlara asılan çamaşırlar, o evde kaç farklı insan yaşadığına, bu insanların yaş ortalamalarına, hatta onların karakterlerine dair önemli ipuçları taşırlar. Keza, balkona çıkan insanlar da bazen rahatlamak adına bir sigara yakarlar, bazen de etrafta olan biteni izlerler. Balkonlar, evlerin en dinlendirici yerlerinden birisidir.

Romanın ilerleyen bölümlerinde Bedran’ı pencereden bakarken görürüz. Fakat anlatıcı hayal kırıklığına uğrar. Çünkü karşı apartmanlardaki balkonlar hâlâ boştur:

---

<sup>7</sup> Bu öyküde yer alan genelev, İç Mekânlar başlığında yer alan “Genelev” maddesinde ayrıntılı olarak anlatılmıştır.

“Artık, gene kimselerin oturmadığı o boş balkona bakıyor, oraya çömelip gözlerini uzaklara, belki de düşlemekten korktuğu düşlere dikerek pofur pofur sigara içecek olan kadın tenli erkeği düşünüyordum.” (SN, s. 158)

Burada dışarıdaki hayatın da tıpkı Bedran’ın yatağa bağımlı olması gibi tekdüze ilerlediği sonucunu da çıkarabiliriz. Nasıl ki kahramanımız yerinden kıpırdayamıyor, hayatın akışına müdahil olamıyorsa karşı dairelerdeki balkonlar da o denli ruhsuz ve cansızdır.

Bedran, yalnızlığın ve yatağa bağlı olmanın verdiği bunalımla karısının kendisini aldattığını düşünür. Zamanla bu fikre kendisini iyice ikna eder. Romanın sonlarına doğru, elinde bir tabancayla karısını beklediği sahnede yine balkonu görürüz. Balkonda yine bir hayat belirtisi yoktur:

“Bir süre, tabancayı avuçlarımın içinde tutarak pencerenin önünde dikildim. Karşıdaki küçük balkon hâlâ boştu. Belki de hep boş kalacak diye mırıldandım kendi kendime.” (SN, s. 181)

Yaptığı kazanın sonunda felç olup yatağa bağlı yaşamak zorunda kalan Bedran, mekâna mahkûmiyetini hayaller ve düşlerle aşmaya çalışır. Mekânın telli duvarlarını aşabilmek için pencereden gördüğü balkonlar, hayat kıpırtısı gibidir.

*Sonsuzluğa Nokta* romanında balkon, içeride oturmaya mahkûm olmuş bir insanın dışa açılışdır. Ne var ki bu açılış kahramanın iç dünyasının, yalnızlığının dışavurumudur. Çünkü karşı apartmanın balkonunda canlılık, hayat yoktur. Tıpkı Bedran’ın ayaklarında da bir canlılık belirtisi olmaması gibi... Balkon, kahramanın iç dünyasını sadece besler ve destekler.

Bir mekân olarak balkonun yer aldığı eserlerden birisi de Toptaş’ın son romanı olan *Kuşlar Yasına Gider*<sup>8</sup>’dir. Roman, Toptaş’ın babasının ölümünden sonra yazdığı ve ona ithaf ettiği eseridir. Roman, konu itibarıyla Toptaş’ın hayatından önemli kesitler içermektedir.

Roman, Aziz isimli yazar/anlatıcının, Denizli’de yaşayan ve tek bacağına kaybetmiş babasının Ankara’ya gelmesi ve babasının tedavi sürecini konu edinmektedir. Aziz, eşiyile birlikte balkonda sohbet ederken, babasına, çocukluğuna ve çocukluğunda yaşadığı kasabaya dönüş yapar. Balkon âdeta Aziz için bir terapi mekânıdır. Burada sigara içer, geçmişini sorgular.

<sup>8</sup> Romandan yapılan alıntılar şu baskıdandır: *Kuşlar Yasına Gider*, Everest Yay., İstanbul, 2016. Metinde parantez içindeki alıntı sayıfalarının gösterildiği yerlerde roman KYG harfleriyle kısaltılmıştır.

Babasının hastalığı Aziz üzerinde ciddi bir baskı oluşturur. Biz bu baskıyı mekâna yansımış olarak şu şekilde görürüz:

“Daha önce hiç yapmadığım halde, ikindiye doğru balkona çıkıp çiçeklere su verdim sonra. Hatta bazı şeyler fısıldayacakmışım gibi üstlerine eğilip hepsine tek tek yakından baktım. Saksılardan bazılarının dibinde sarı, bazılarının dibinde bakır çalığı yapraklar vardı. Hiç dokunmadım onlara, sandalyemi çekip yanlarına oturdum, sigaramı yaktım ve oradan boş gözlerle saatlerce uzakları seyrettim.” (KYG, s. 40)

Roman boyunca fizik tedavi merkezi-ev-Denizli arasında gidip geliriz, bu iç bunaltıcı anlardan kaçış için yazar/anlatıcı balkonu bir rehabilitasyon merkezi olarak kullanır.

Görüldüğü gibi Toptaş’ın eserlerinde balkon, karakterlerin ruh dünyalarını anlatmaları açısından önemli bir mekândır. Kahramanlar kimi zaman dış dünyayı buradan gözlemler, kimi zaman da hayatın akıcılığını ve sürekliliğini buradan takip ederler; kimi zaman da o daracık mekânı rahatlamak için kullanırlar. Mekân olarak balkon başka bir eserde yer almaz.

Bir mekân olarak “Balkon” ile aynı kategoride değerlendireceğimiz teras, *Bin Hüzünlü Haz* romanında yer alır. Roman, Alaaddin isimli kahramanın kendi benliğini araması üzerine şekillenir. Bir televizyon karşısında başlayan roman, anlatıcının terastan şehri izlemesi, sonra da çıkıp sokaklarda Alaaddin’i araması ile devam eder.

Romanın ilk bölümünde Alaaddin şehri terastan izler. Burada gördükleri, romanın ruhuna da uygun olarak karamsar ve iç karartıcıdır.

“Çoğu kez, komşu teraslarda insanlar oluyordu ben böyle mırıldanırdım. Ne var ki, zaman zaman belli bir uzaklığın içinde aceleyle eğilip doğrulan, zaman zaman bu uzaklığın gölgesine sırtüstü uzanıp yatan, zaman zaman bir ağaç kıpırtısızlığıyla öylece ayakta dikilen ya da çenelerini kocaman kocaman ayırıp göğü yutacakmış gibi esneyen bu insanlar beni görmüyorlardı.” (BHH, s. 22-23)

Çevrede olan biten her şey, bir terastan net bir şekilde görünür. Fakat terastan etrafa/shahre bakan insanları görmek çok olası değildir. Yazar/anlatıcı burada hem madden hem de manen varlığının görülmediğini anlatmaya çalışmakta, kelime oyunu yapmaktadır.

Yazar/anlatıcı buradan şehri izlemeye devam eder. Toptaş’ın diğer romanlarında olduğu gibi kahramanımız olaylara müdahale etmez. Tıpkı bir televizyon izler gibi olanı biteni inceler. Postmodern bir tavidir bu. Olaylar karşısında sessiz kalmak, izleyici olmak postmodern romanların en belirleyici unsurlarından birisidir. *Bin Hüzünlü Haz*’da da benzer tavır dikkat çeker:

“... maket apartmanlar, apartmanların arasındaki caddeler, bu caddelerde gezinen minik minik otomobiller, otomobillerden ve apartmanlardan fırlayan silik yüzlü insanlar, bu insanların girip çıktığı çeşitli dükkânlar, dükkânlara sığmayacak kadar büyük olan kitaplar, duruşlarını zorlayan canlılıklarıyla heykeller, heykelleri seyreden kalabalık çarşılar, çarşıları süsleyen aynalar, aynalara yansıyan tayfalar, tayfaların fırlattığı gitarlar, mızıklar, masallar, masallardaki prensler, atlar, canavarlar ve kayıp saraylarla karanlık karanlık şatolar sökün ediyordu da sanki bütün bunlardan oluşan terastaki hayat, bir şehir kılığına bürünerek olanca dikkati, hevesi ve umuduyla saatlerce aşağıdaki şehre bakıyordu.” (BHH, s. 30)

Yazar/anlatıcının etrafına karşı olan gözlemi bir süre daha devam eder. Daha sonra roman boyunca bir labirente dalarız. Bu labirentin başlangıç noktası ise anlatıcının bu terasta sıkılması ile başlar. (s.30) O artık sokaklara çıkacak ve Alaaddin’i dışarılarda arayacaktır. Terası romanda son kez görürüz:

“... bütün bu olup bitenler, hiçbir zaman beni avutmaya yetmiyordu tabii... Tam tersine, teraslardaki bu hayatın, nesnelere gölgeleri arasında kımıldanıp duran bölük pörçük hikâyelerle soluk alıp verdiğini, sonsuza dek sürecekmış gibi gözükken arayış serüveniyle beslendiğini ve alacakaranlıkta yüzen irili ufaklı gizlerle birlikte yavaş yavaş genişleyip terasların dışındaki boşluklara doğru taşıdığını gördükçe, Alaaddin’i daha çok düşünüyor, sesini sanki içimdeymişçesine daha yakından duyuyor ve günden güne, onunla yaşayacaklarımızın hayalini daha sık kuruyordum.” (BHH, s. 32)

Görüldüğü gibi Toptaş’ın hikâye ve romanlarında evin içinde yer almasına rağmen, eve tam manasıyla dahil olmayan balkon ve teras kahramanların şehre karşı izleyici konumunda olmasını, kimi zaman rahatlama sağlayan bir yerdir. Toptaş, postmodernist bir tavırla olaylara müdahil olmayacağı başarılı bir mekân seçmiş, kahramanlarına buradan çeşitli ruh çözümlenmeleri yaptırmıştır.

#### **2.1.4. Yatak Odası/Yatak**

Hasan Ali Toptaş’ın eserlerinde karşımıza çıkan mekânlardan bir tanesi de yatak ve yatak odasıdır. Bu mekân *Sonsuzluğa Nokta* romanında önemli bir yerde durur. Babasının baskısından, kasabanın sıkıcı ve durağan havasından kaçıp şehre gelen Bedran isimli karakter, burada uzun süre arkadaşlarıyla aynı evde yaşar. Daha sonra Gülderim isimli bir kızla evlenir, mutlu giden evlilikleri Bedran’ın trafik kazası geçirmesiyle kâbusa döner. Çünkü Bedran bu kazada felç geçirir ve yatağa bağlı kalır.

Trafik kazası geçirdikten sonra yatağa bağlı kan Bedran’ın hikâyesinde bu mekân önemli bir yer tutar. Çünkü, okuyucu Bedran’ın kaza geçirdiği sürece kadar olan zaman dilimini ve kaza sonrasını bu yataktan anlatılanlarla dinler.

Romanın daha ilk sayfalarında kazanın nedenini bilmese de Bedran’ın artık yatalak olduğunu, “*Turan’ın kucağında getirilip de yatağa bırakıldığım günlerde...*” (SN, s.

13) cümlesiyle anlarız. İlerleyen sayfalarda yer alan, “*Geriye, körpe bir çocuk ölüsü kaldı o akşamdan, bir de yatağa çivilenmiş ben...*” (SN, s. 41) cümlesiyle bizi trajik bir hikâyenin beklediğini hissederiz. Buradan sonra okuyucu romana merak unsuruyla dâhil edilmiş olur.

Bedran yatağa bağlı kalmış ve çevresinde olup biten her şeyi buradan görmekte, çoğunlukla burada hayal etmektedir. Bu sebeple eşinin yatak odasının kapısını kapatmasını istemez. O kapı kapandığı an bir nevi dünya ile bağlantısı kesilecektir.(s.70)

Mekân tasviri, okuyucuyu metnin atmosferine sokması açısından son derece önemlidir. Anlatıcı, ele aldığı meseleden şikâyetçiye oluşturacağı atmosfer de aynı derecede bunaltıcı ve sıkıcı olur. Roman boyunca peşimizi hiç bırakmayacak renk gridir ve Bedran, yattığı yerden dışarısını şu şekilde görmektedir:

“Oradan görebildiğim dünya, soluk renkli birkaç apartman çatısıyla kimi zaman bulutlanıp kararan, kimi de unutulmuş bir mendil gibi kendi mavisıyla oyalanan kuşsuz bir gökyüzü... Uzunlu kısalı bacalar sonra, isli televizyon antenleri, terk edilmiş bir leylek yuvası, güneşin altında titreşen kirli kiremitler ve ikindileri parlayan perdesiz bir pencereyle o küçücük balkon...” (s. 15)

Yatak, Bedran için hep kasvetli bir yerdir:

“... bayatlamış birkaç anı kırıntısının uzaklığını koklaya koklaya, geleneksel ziyaretlerle kirletilmiş ya da geleneksel yalnızlıklarla gölgelenmiş buz gibi bir yatakta, farklı yaşadıkları yılların tadını tenlerinde, belleklerinde ve ağızlarından dökülen mecalsiz ahların karanlığında arayarak, yavaşça, alışılmış bir ölümle ölüyorlardı.” (SN, s. 41)

Bedran, bu yatak odasında giderek yalnızlaşır. Karısı Gülderim, eve gelen misafirlerle salonda oturmasına karşın, Bedran orada hiç yokmuş gibi davranır, onun varlığını hissetmez bile:

“Karımınsa beni kucağına alıp salona çıkaracağı yok. Kahvaltımı yatağıma getirmesine, öğle yemeğimi başucuma bırakıp gitmesine ve arada bir yüzüme yarısı donmuş kekre bir gülümseyişle bakmasına karşın, bu odada çürümemi umut ediyor...” (SN, s. 42)

Bedran, felç geçirdiği bu zaman boyunca hayatını, geçmişini, evliliğini sorgular.

Bütün bu sorgulamalar hep burada gerçekleşir:

“Ama o hiçbir zaman doğru dürüst yanıtlamadı sorularımı; gerçek yanıtları nedensiz gülücüklerin ve dalgınlıkların içinde sakladı. Bu yüzden yatağa çizilenmiş hâlîmle evliliğimizi nereye dek götürebileceğimizi öğrenemedim bir türlü. Oysa aramızda gizliden gizliye büyüyen ve giderek bir düşmanlığa dönüşen bıkkınlığın geleceğimizi nasıl biçimlendireceğini bilmek istiyordum.” (SN, s. 74)



Bedran yatağa olan mahkûmiyetini hayaller ve düşlerle aşmaya çalışır. Artık mekânın duvarlarını aşabilmenin tek yolu yatağının yanındaki pencereden gördüğü manzaraya yeni anlamlar yüklemek ve hayal etmektir. (s.125)

Kazadan sonra Bedran'ın içinde bulunduğu fiziksel koşullar, onu paranoyak bir hâle dönüştürmüştür. Karısının sürekli olarak kendisini terk edeceğini veya aldatacağını düşünmektedir. Karısıyla her geçen gün biraz daha yabancılaşırlar birbirlerine. Bu nedenle karısı için mekân eski büyüsunü ve anlamını yitirir, yaşadıkları ev karısı için çekilmez bir yer hâline gelir. (s.129)

*Sonsuzluğa Nokta*, Bedran'ın bir otobüs yolculuğuyla başlayıp geçmişin karanlık meskenlerinde soluklanıp elinde tabancayla bekleyerek kendi kaderini tayin ettiği bir metin gibi durmaktadır. Bedran'ın kendisini aldattığını düşündüğü için karısını vurmaya karar verdiği yer yine evin içidir. Bedran elinde tabancayla bekler, fakat okuyucu kahramanın kendisini vurup vurmadığını bilmez. Roman bu şekilde noktalanır. (s.163)

Toptaş'ın diğer eserlerinde yatak ve yatak odası detaylı olarak bir daha tasvir edilmez. Görülüyor ki Toptaş'ın gözünden yatak ve yatak odası bu çerçevede şekillenmiştir. Yani durağan fakat sorgulayıcı, kasvetli ama hayal kurmaya yol gösteren bir mekândır.

### **2.1.5. Pencere Önü**

Pencere önü, *Uykuların Doğusu*<sup>9</sup> romanında karşımıza çıkan ilk mekândır. Roman boyunca yazarın, bu pencere önünde eserini kaleme aldığını görürüz. Hayaller dünyasına geçiş yaptığı yer bu pencere kenarıdır. Roman boyunca anlatılan tüm hikâyeye aslında burada kurgulanmıştır. Roman Hasan'ın hikâyeye yazmaya başladığı pencere önündeki mekânla başlar ve yine aynı yerde biter. Haydar ile konuştuğu, parmaklıkların ardındaki bu yerde, şehir elinin altındadır anlatıcı/yazarın. Bütün mekânları görebildiği bir mekândır hikâyeye yazdığı yer.

Yazarın yaratma sürecinde mekân olduğundan farklı bir hale bürünür, âdeta yazarın hayal dünyasına yol alırken başkalaşır:

“...nasıl oldu bilemiyorum ama birdenbire masanın üstündeki kâğıtların şeklini alan zaman da kımıldandı sanki. Hatta, çevremi saran duvarların rengi bu zamanın içine doğru akar, akınca hafif hafif titreşir, titreşince de ortasında durur gibi oldu. Ben de gözlerimi oradaki demir parmaklıkların arasından

<sup>9</sup> Romandan yapılan alıntılar şu baskıdandır: *Uykuların Doğusu*, İletişim Yay., İstanbul, 2014. Metinde parantez içindeki alıntı sayfalarının gösterildiği yerlerde roman UD harfleriyle kısaltılmıştır.

gözükten şehre çevirdim işte o zaman ve hiç istemediğim halde uzun uzun baktım.” (UD, s. 5)

Bu bölüm tıpkı filmlerde gördüğümüz, başka bir zaman veya başka bir mekâna geçilen sahne gibi önce oyucunun zihninde bulanıklaşır, sonra da silikleşir.

Yazar pencere kenarından gördüğü karmaşık ve kirli bir şehirdir. Gördüğü manzara karşısında anlatıcı/yazar son derece mutsuz olur. Bu durum Toptaş’ın diğer romanlarında da karşılaştığımız bir durumdur. İzleyici konumda olan yazar, dışarıdaki atmosferden olumsuz anlamda etkilenir. Çünkü şehre sonsuz bir mutsuzluk hakimdir:

“... apartmanların içler acısı yoksulluğuna baktım sözgelimi; bir zaman kubbelerin, vinçlerin ve gökdelenlerin heybetine, bir zaman şehrin tepesine çakılıp kalan dumanların ağırlığına bir zaman ufuk çizgisine gömülmüş gibi gözükten soluk renkli surların ıssızlığına baktım.” (UD, s. 5-6)

Yazar, “radyoevindeki adam”, “haziran sopalı adam” ve “badem bıyıklı adam” hikâyelerini hep pencere kenarında kaleme almıştır. Ara ara pencere kenarına yapılan dönüşlerle aktüel hayatta da bir yaşamın aktığı okuyucuya hatırlatılır.

Yazarın bu pencere kenarında bir de Haydar isimli hayali arkadaşı da vardır. İnsan mı hayvan mı olduğu belli olmayan bu arkadaş, bazen pencereden dışarı kaçar, bize dışarıda da bir şehrin olduğunu hatırlatır. Bu vesileyle dışarıdaki insanların halet-i ruhiyelerini de inceleriz:

“İnsanlar her zamanki gibi onu görmeden, çeşitli uzaklıklar, anlaşılmaz korkular, dalgın gölgeler, ya da günlük telaşın rüzgârına kapılmış eller, ayaklar ve gülücükler halinde yanından yöresinden geçip geçip gidiyorlardı tabii. Başka bir deyişle, kaldırımın kenarında duran bu harap olmuş görüntü neyin nesi, kimin fesidir diye gözlerini çevirip bir kerecik olsun bakmıyorlardı.” (UD, s. 35)

Bu pencere önü “*yazma eylemi*”nin olmazsa olmaz şartlarından biridir, çünkü yazmak gözlemlenektir, gözlemlenmek ise gözlemleneni ötekileştirmektir. Yazar buradan hem şehrin sokaklarına ulaşır, hem de zihninin, hayal dünyasının en ücra yerlerinde gezinir.

Roman boyunca dönüş yaptığımız bu pencere kenarının ve odanın tasviri hiç yer almaz. Fakat yazarın hayal dünyasında şekillendirdiği ve zamansal sıçramalarla kurguladığı hikâyeleri birleştiren unsurdur bu pencere kenarı. Hatta Hasan Ali’nin anlattığı hikâyelerin giriş kapısıdır.

### 2.1.6. Ahır

Toptaş'ın romanlarının çoğunlukla köy ve kasabada kurgulandığını düşündüğümüzde köye ait birtakım mekânların da yer alması şaşırtıcı olmaz. Bu mekânlardan birisi de *Gölgesizler* romanı için önemli bir yerde duran ahırdır.

*Gölgesizler*, romanı ismi verilmeyen bir köyde uzun bir süreyi kapsayan aralığında insanların birer birer kaybolmalarını anlatmaktadır. Köy ve şehir olarak iki ana mekânda kurgulanan romanda, köyde kaybolanlar kentte; kentte kaybolanlar da köyde ortaya çıkmaktadır. Romanın baş karakterlerinden olan Güvercin, kaybolmuş ve uzun süre kimse kendisinden haber alamamıştır. Güvercin uzun bir aradan sonra köye dönünce onun hamile olduğu fark edilir. Babası Reşit, onu cezalandırmak için ahıra kapatır. Burası Güvercin için bir işkencehaneye dönüşür. Kimden hamile kaldığını söyleyene kadar da Reşit onu oradan çıkarmayacaktır:

“Reşit’e göre bulanık kalan tek şey Güvercin’in hamile oluşuydu. Ola ki bu yüzden kapatmıştı onu ahıra, kimden hamile kaldığını söyleyene dek de salmayacaktı.” (G, s. 202)

Reşit kapının önünde âdeta bir bekçi gibi bekler, Güvercin’i burada kimseyle görüştürmez. Burada birdenbire mekânın Reşit’le bütünleştiğini görürüz:

“Güvercin’in ahıra kapatıldığını da duymuşlardı gerçi, asıl orayı merak ediyorlardı, ama gidip bakmaları mümkün değildi. Kapısı Reşit’ti ahırın, duvarları Reşit, damı Reşit’ti. Reşit’i delip geçmekse dünyanın en zor işiydi. Bunu, iki günde bir çıkıp gelen bekçinin dışında kimse başaramıyordu.” (G, s. 203)

Güvercin ısrarla hiçbir şey anlatmaz. Ahır artık hem işkence hane hem de sorgu odası hükmündedir. Fakat genç kız ne tüm ısrarlara rağmen olup bittiğini anlatmaz. (s.204)

“Haftada birkaç kez içeri girip kızına sorular yöneltiyordu, ama hâlâ bir şey öğrenememişti. Hep susuyordu Güvercin, sustukça da gitgide ahırın karanlığına karışıyordu.” (G, s. 218)

Güvercin, tecrit koşulları altında kendisini çok yalnız hisseder. Dışarıdaki sesleri dinleyerek kimlerin geldiğini anlamaya, ayırt etmeye çalışır:

“Oysa o pencereden uzatılan yiyeceklerden çok uzatanlara hasretti içerde; yüzlerini seçmeye, soluklarını ve seslerini birbirinden ayırıp herkesi tek tek tanımaya çalışıyordu.” (G, s. 221)

Toptaş, romanlarına bir mekânı birden fazla amaç için kullandığı bilinmektedir. Yine *Gölgesizler* romanında muhtar, Güvercin’i kaçırdığından şüphelenilen Cennet’in oğlunu muhtarlık binasında<sup>10</sup> sorgulamış, onu buraya günlerce hapsetmiş ve işkence

<sup>10</sup> Bu bölüm Resmî Mekânlar/Muhtarlık Binası bölümünde ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

yaparak konuşturmaya çalışmıştır. Bu postmodern bir tavidir. Zira postmodernizmde mekânlar çoğunlukla kendi işlevlerinden çok, yeni başka bir amaç için kullanılır.

Ahıra kapatılıp da tüm ısrarlara rağmen konuşmayan güvercin, zamanı geldiğinde doğum yapar. (s.230) Dışarıda bekleyen insanlar, içerinden garip seslerin geldiğini duyarlar.

Bu bölüm aynı zamana romanın finalidir. Doğumdan sonra insafa gelen babası onu dışarı çıkardır. Güvercinin kucağında insan mı, hayvan mı, yaratık mı olduğu belli olmayan bir şey vardır. İnsanlar hayretler içerisinde Güvercin'e ve kucağındaki "şey"e bakarlar. Okuyucu Güvercin'in ne doğurduğunu, insanların neden o kadar hayretler içerisinde kaldığını bilemez. Yazar, yine postmodern bir tavırla bu bölümü okuyucunun hayal gücüne bırakmıştır.

Roman boyunca ve Toptaş'ın diğer eserlerini de incelediğimizde sadece bir kez karşımıza çıkan ahır, önemli olayların cereyan ettiği ve romanın belki de en hareketli bölümlerinin sahnelendiği mekândır.

### **2.1.7. Tuvalet**

*Sonsuzluğa Nokta* romanında çok kısa bir an karşımıza çıkan tuvalet, Bedran'ın tüm geçmişini, çocukluğunu bırakmak istediği yerdir. Bedran'ın geçmişten kurtulma çabaları sadece insanlarla kurduğu münasebetlerle sınırlı değildir. Aslında Bedran, geçmişten arınmak gerektiğini bilir. En basitinden bevletmeyi bile arınma olarak görmek ister ve tuvalete gittiğinde şunları düşünür:

"Bedenime gözlerimden, kulaklarımdan ve derimden, sinen ne varsa bu sidikle dışarı çıksaydı; dayım sözgelimi, babam, onlardan hazır olarak aldıklarım, sonra her şeyiyle kasaba, kasabayı kente bağlayan yollar ve kentteki karmaşa ve karmaşadaki abartı, karmaşadaki iki yüzlülük, sonra işsizliğim, sonra içime yerleştirilmiş umutlanma güdüsü, sonra alışkanlıklarım, sonra uyumsuzluk korkum, düşlerim, beni eksilten sevinçlerim ve daha bir sürü şey... Dışarı çıksaydı." (SN, s.115)

Bedran'ın arınma (katarsis) isteği, geçmişinde ne varsa, çocukluğundan, babasından kendisine iyi ya da kötü ne varsa, "diyelim anne şefkati kaldı varlığımın ince yerinde." (s. 116), onu da sidiğini dışarı atar gibi benliğinden söküp atmak ister. Çünkü anne şefkati, çocuğun duygusal olarak hayata tutunduğu en ince bağıdır. Çocuk insanlarla, eşyayla, çevreyle ve kendisiyle bu bağ üzerinden ilişki kurar. Ruhsal büyümeyi anne şefkati üzerinden sağlar çocuk. Bedran bu ince şefkati de söküp atmak ister ruhundan. Bağlanma adına ne varsa hepsini reddeder Bedran.

### 3. GENEL YERLEŞİM YERLERİ/MEKÂNLAR

#### 3.1. Motel

Hasan Ali Toptaş'ın eserlerinde mekânlar son derece karmaşık bir yapıda ele alınır. Bir yerleşim mekânı olarak motelin yer aldığı *Bin Hüzünlü Haz* romanının tamamında, anlatıcı/yazarın Alaaddin isminde birisini arayış macerasına tanık oluruz. Bir televizyon karşısında başlayan roman, anlatıcının terastan şehri izlemesi, sonra da çıkıp sokaklarda Alaaddin'i araması ile devam eder. Bu arayışın kendisini bir sonuca ulaştırmayacağını bile bile bir maceraya atılır.

*Bin Hüzünlü Haz* romanını bir koridor olarak kabul edersek, romanda geçen mekânlar da bu koridorun birer odasıdır diyebiliriz.

Romanın ilk bölümünde evde Alaaddin'i bekleyen anlatıcı, terastan şehri seyrederek. (s. 10-11) Uzun bir bekleyişten sıkılan anlatıcı, Alaaddin'i aramak için sokağa çıkar. Roman boyunca devam edecek arayış serüveninin ilk durağı Motel ROM'dur. Zira sokak sokak gezen anlatıcıya, Alaaddin'i Motel ROM'da bulabileceğini söylemişlerdir. Ayrıca roman boyunca diyalogun geçtiği tek yer de Motel ROM'dan bahsedilen bölümdür. (s. 40)

Anlatıcı Motel ROM'un önüne kadar gelir. Motel dışarıdan şu şekilde görünür:

“Dışarıdan bakıldığında, sefil mi sefil birkaç kitapçı dükkânıyla kıraç bir çocuk bahçesinin ıssızlığı arasında sıkışıp kalmış, kibrit kutusu gibi, küçücük bir yerd burası.” (BHH, s. 41)

Anlatıcı/yazar içeri girdiğinde mekânın dışarıdan görüldüğü gibi olmadığını anlar:

“Ama içeri girince, insan hem hangi yöne gideceğini, hem de nereye bakacağını şaşırıyordu. Avluya benzeyen bembeyaz bir boşluğu geçer geçmez, karşınıza ansızın çeşitli kollara ayrılan alacakaranlık koridorlar, birbirine açılan salonlar, odalar, kapılarında 'ARIZALI' yazan asansörler, üst katlara tırmanan merdivenler ve her yeri işgal eden tozlu eşyalarla bu eşyaları yutup yutup geri kusan, yarı uykulu, kocaman aynalar çıkıyordu çünkü...” (s. 41)

Romanın kasvetli havası arayış boyunca okuyucuyu bırakmaz. Bu sebeple anlatıcının önümüze serdiği motel de üçüncü sınıf ve salaş bir mekândır.

Otelin içerisi âdeta bir labirent gibidir. İçerisine girildiği andan itibaren bir daha çıkılamayacak hissi uyandırır. Motelin içerisini görmeye devam ederiz:

“Sonra gelip, aynalardan taşan salonların genişliğiyle bu genişliğin karşısında daraliveren koridorların uzunluğu, sağda solda gezinip duran ne idüğü belirsiz karaltıların uzaklığı, bu uzaklığın derinliklerine akan üst katlardaki uğultular ve uğultuların kıyısında köşesinde köpüklenen dalga hışırtılarıyla süt kokulu, ılık mırıltılar da ekleniyordu da, artık siz neredeyse kendi sınırlarını aşmış dinginlik verici bir yalınlığa erişmek üzere bu akıl almaz kargaşanın ortasına çakılıp kalıyordunuz...” (s.41)

Roman boyunca evin terasında başlayan, sokaklarda devam eden şehrin gürültüsü ve uğultusu burada da devam eder. Yazar roman boyunca bu uğultunun başka mekânlarda da devam edeceğinin sinyallerini vermiş olur.

“MOTEL ROM, daha başlangıçtaki havasıyla bir yandan sizi şiddetle reddederken, bir yandan da kayıtsız şartsız teslim alıyordu yani ve bu reddedilişle teslim alınışın kesiştiği noktada, bir korkuluk nasıl zamansızsa işte öyle zamansız, yönsüz ve bir o kadar da sessiz oluyordunuz.” (BHH, s. 41-42)

Moteli inceleyen anlatıcı yazar daha sonra motel sahibi ile konuşur. Ona da Alaaddin'i sorar. Anlatıcının istediği şeye ulaşabilmesi için nereye varacağı belli olmayan merdivenleri tırmanması, karaltıların arasından cesurca geçmesi, her yeri köşe bucak dolaşması gerekmektedir. Ancak bu şekilde aradığına ulaşabilecektir. (s. 42) Motel'in girişindeki garsonun, anlatıcıyı motelin sahibine yönlendirmesinin masalsi bir tarafı vardır. Tıpkı masalarda olduğu gibi kahramanın istediği şeye ulaşabilmesi için bedel ödemesi, cesaret göstermesi ve sabırlı olması gerekmektedir. Zaten bu büyülü ve masalsi hava roman sonuna kadar okuyucuyu bırakmayacaktır. Ancak anlatıcı/yazar Alaaddin'i Motel ROM'da bulamaz. Buradaki yaşlı kadın, kendisine Alaaddin diye birisinin belki de hiç yaşamadığını söyler. (s. 48)

Söz konusu motelin ismine neden “ROM” olduğu konusunda bazı kaynaklar, CD-ROM'a gönderme yaparak, bir nevi “beyin, zihin, bellek” veya “bilinçaltı” imgesi olduğunu tahmin etmektedir. Bu, bir bakıma mantıklı bir iddia olabilir, çünkü romanın tamamında gerçekten de bir nevi bilinçaltında, bir zihnin karanlık ve kâbus imgeleriyle dolu ortamında gezinir gibiyizdir. (Saybaşıllı, 2006)

Romanın tamamına baktığımızda, anlatıcının neden Motel ROM'da Alaaddin'i aradığını sorgulayabiliriz. Motel ROM'da anlatıcı neyi keşfetmeye çalışmıştır? Hiçbirisi detaylı olarak tasvir edilmeyen bu mekânların romandaki işlevi, roman boyunca devam eden arayışı derinleştirmektir. Hızla giden bir trenin penceresinden

seyredilebildiği ve görülebildiği kadar bir mekân algısı vardır romanda. Bu romanda önemli olan bir labirentin içindeymişçesine devam eden arayıştır.

Hasan Ali Toptaş'ın eserlerinde mekânların isimleri çoğunlukla belli değildir. Yazarın özel isim kullanma konusunda çok seçici davrandığı bilinen bir gerçektir. *Bin Hüzünlü Haz* romanında karşımıza çıkan Motel ROM, özel isim kullanılan ender mekânlardan biri olma özelliğiyle önemli bir yerde durur. Motel ROM isimlendirmesi ve ileriki bölümlerde karşımıza çıkan “orman” mekânı ile ilgili, kaynaklardaki bir başka bakış açısı da iki ismin birleşerek “roman” kelimesini çağrıştırdığı yönündedir. Orman ve içindeki masal unsurları ile şehirdeki motel imgesinin doğu-batı, geçmiş-bugün, kökler-köksüzlük gibi çatışmaları temsil ettiği ihtimalini göz önüne alırsak varoluş kaygısı ve yabancılaşma duygusunun romandaki yerini daha iyi anlamış oluruz.

### 3.2. Birahane/ Meyhane

Eğlence mekânı olarak değerlendireceğimiz birahane ilk kez, Toptaş'ın *Ölü Zaman Gezginleri* isimli öykü kitabında yer alır. *Zaman Kimi Zaman* öyküsü bir sokak arasında başlar ve bir birahane devam eder. Öyküde yer alan birahane sıradan, hemen her yerde karşımıza çıkabilecek türdendir. Birahaneler, çalışanlarıyla olsun, müşterileriyle olsun çok farklı statüye sahip insanların bir araya geldiği mekânlardır. Öykü bir grup arkadaşın birahane gelmesinden sonra şekillenir:

“... masaların, sandalyelerin ve pelteleşmiş insan yüzlerinin arasından geçerek hep birlikte Dostlar'a girmiştik. (ÖZG, s. 15)

Yazar/anlatıcı burada doğrudan “*Dostlar*” ismini kullanır, bu ayrıntıdan onların daha önce buraya geldikleri, hatta buranın müdavimi oldukları anlamı çıkarılabilir. Zira Hasan Ali Toptaş, eserlerinde genellikle özel isim kullanmaktan kaçınır. Bu birahane ismini vererek Toptaş'ın burada söylemek istediği bir şey vardır. Alkol alan insanlar, -hele ki bu insanlar yaşını başını almış kimselerse- genellikle aynı mekâna gitmeyi tercih ederler. Ayrıca hep bilinir ki birahaneler dostların akşamları buluştukları, birkaç kadeh içtikleri, günün değerlendirmesini yaptıkları dost meclisleri gibidir. O mekânın cezbedici bir yanı olabilir: Sakinlik, çalışanların müşterilerine karşı saygısı vs.

Bu öyküde mekân ve mekâna gelen insanlar şöyle tasvir edilir:

“Yan masadakilerin kaçamak bakışlarıyla siyah giysili garsonların yapmacık gülümseyişlerinden oluşan kısacık bir törenin ardından, yol boyunca trafik lambalarıyla bölünen söyleşimiz yeniden başladı.” (ÖZG, s. 15)

Birahaneler insanların sohbet ettikleri ve dertleştikleri sosyal bir alandır. Öyküde de bundan farklı bir durum yoktur. Birahane konuğu konuşulan konu şöyle ifade edilir:

“Fuat, bir yandan birasını yudumluyor, bir yandan da üst dudağından fişkırp bütün yüzüne dağılan dikensi bıyıklarını oynatarak, sakın bir sesle, insani sözcüğünün yanlış kullanıldığını söylüyordu.” (ÖZG, s. 15)

Birahane ortamlarının en önemli özelliklerinden birisi de hangi konu olursa olsun tartışılabilir olmasıdır. Bu öyküde de herhangi bir konu hakkında masadakiler tartışma yürütmektedir. Fakat hikâyeyi anlatan kişi bu konunun çok dışındadır. O kalabalıkları çok sevmeyen birisidir, belki de sadece arkadaşlarının hatırı için oradadır. Birahane anlatıcı için bir sosyalleşmenin tam tersine, tenhalaşma anlamı taşımaktadır. Bu nedenle anlatıcının masadaki konuyla çok alakalı olmadığını, hatta anlatılanları dinlemediğini görürüz:

“Onlara bakmıyordum gerçi, gözlerimi karşımdaki boş masaya dikmiş, gene kendi kendime, zaman hep geleceğe mi akar, deyip duruyordum. O anda bulduğum yanıtlar, hiç kuşkusuz varlığım kadar gülünçtü. Belki ellerime de benziyorlardı biraz, bira bardağına, ya da garsonların gülümseyişlerine de benziyorlardı.” (ÖZG, s. 16)

Hikâyeyi anlatan kişinin ruh dünyası masadakilerden çok farklıdır. Anlatıcı, bu masaya boş gözlerle bakarak hayaller dünyasına dalar. (ÖZG, s. 17-18) Bambaşka yerler, bambaşka insanlar hayal eder. Hayaller dünyasından sıyrıldığında eline cebindeki kalemini ve masanın üzerindeki peçeteyi alır, yazmaya başlar:

“Derken bir şeyler yazmak geçti içimden; kalemimi çıkarıp o buruşuk elimle peçetenin üstüne ‘Düşlerimize günah derlerdi de, tenimiz yeşillendikçe her ayvada bir diş bıraktırdık fitre yerine’ cümlesini yazdım. Onun altına da, ‘Bir kızın ellerinden, ellerini uzatır da kimi zaman, bize dokunur zaman’ ve ‘Henüz ölmemiş ölüleriz’ cümlelerini sıraladım. Sonra, peçeteyi katlayıp gömlek cebime koydum...” (ÖZG, s. 18)

Anlatıcı, daldığı hayaller dünyasından sıyrılır sıyrılmaz neden kaleme sarılmıştır? Acaba yazmak onda bir tutku mudur ki kâğıda bile lüzum görmeden bir peçete üzerine aklından geçenleri yazmıştır? Anlatıcının ruh dünyasına baktığımızda kalabalıkları sevmediği, o an orada bulunmaktan son derece sıkıntı duyduğu görülmektedir. Belki de bu öyküdeki anlatıcı Hasan Ali Toptaş’ın kendisidir.

Anlatıcı, bir garsonun sipariş almasından sonra irkilir ve hayal dünyasından masaya geri döner. Öykü de burada noktalanır.

Birahane ikinci kez, *Sonsuzluğa Nokta* romanında karşımıza çıkar. Romanın kahramanı Bedran, doğup büyüdüğü kasabadan ayrılp şehirde yaşamaya ve kendisinin şekillendirdiği bir hayat sürmeye karar verir. Bir gün çantasını toplar ve



arkadaşlarının yaşadığı ismi verilmeyen bir şehirde yaşamaya başlar. Fakat burada hayal ettiği yaşantıya ulaşamaz. Nereye giderse gitsin babasının manevi baskısından, kasabanın donuk ve sıkıcı havasından kendisini kurtaramaz. Bedran, kafasını dağıtmak; geçmişini, babasını ve doğup büyüdüğü kasabayı unutmak için kendisini bir birahaneye atar. Bedran, alkol almaya başladıktan sonra mekân ve geçmiş, şu şekilde görülür:

“Üçüncü bardaktan sonra biraz rahatlamışım. Masanın beyaz formikalı yüzeyinde, bira bardağımın hemen birkaç parmak gerisinde duran ve soluk alıp veren iki yorgun yaratığa benzeyen ellerimde babam yoktu artık; dayım, palabıyıklarını da alıp sessiz sedasız yüzümü terk etmişti. Giderek kendim olmuşum yani, çevremdeki her şey eski canlılığını yeniden kazanmaya başlamıştı.” (SN, s. 104)

Bedran, burada alkolün etkisi ile rahatlar. İçtikçe babası hayalinde silikleşir, gittikçe kaybolur. Birahane ve birahane bulunanlar kahramanın ruh dünyasına göre değişir, şekillenir. Bedran’ın içkisini içip evine geri dönmelerinden sonra birahaneyi bir daha görmeyiz.

Birahaneler, kişilerin dertlerini kapının dışında bırakmak istedikleri, duygularını özgürce ifade edebildikleri yerlerin başında gelir. Burada kahkaha atmak da yadigarı olmaz, hüngür hüngür ağlamak da. Bedran’ın da birahane yapmak istediği budur aslında, içkinin sarhoş edici yanına sığınarak, babasının otoritesini geçici de olsa unutmak.

Aynı başlık altında değerlendireceğimiz meyhaneye ise *Heba* romanında karşımıza çıkar. Burada mekân diğer iki romandakinin aksine bir kaçış mekânı olarak karşımıza çıkmaz. Romanın kahramanı Ziya, şehirde bir apartman dairesinde yaşamaktadır. Bir alışveriş merkezindeki patlama sonrası eşini kaybedince Yazıköy’e yerleşmeye karar verir. Eşyalarını toplayıp dairesini boşaltır. Anahtarı ev sahibi Binnaz Hanıma vermek için onun evine gider. Bu sırada ev sahibi Binnaz Hanım, birdenbire apartmanın ve apartmanı nasıl aldığı hikâyesini anlatmaya başlar. Bu esnada biz ev sahibinin babasının bir meyhanenin müdavimi olduğunu öğreniriz. Binnaz Hanım, içkici babasının alacak verecek yüzünden öldürülmesiyle (s.32) genç yaşta kimsesiz kalır ve bir meyhanenin bulaşıkhanesinde çalıştıktan sonra, güzel bir genç kız olduğu fark edilir ve müşterilere servis yapması istenir. Meyhane, genç Binnaz’ın gözünden şöyle görülür:

“Bir yandan geçirirken bir yandan da apış aralarını avuçlayıp duran koca kıçlı adamların, gülüşmelerin, arsız bakışların ve şarkıların arasında çalışmaya

başladım. Bulaşıkhanenin iç karartıcı havası geride kalmıştı artık, etrafım çeşitli köşelerden fışkıran her biri birbirinden kuvvetli ışıklarla doluydu. Nasıl bazı yerlerin karanlığı da boşluktan, genişlikten yahut darlıktan oluşuyorsa, meyhanenin karanlığı da bu ışıklardan oluşuyordu sizin anlayacağınız ve ben ışıltılı parlayan o rakı kokulu karanlığın içinde, elimde tepsi koşturup duruyordum.” (H, s. 38-39)

Burası üçüncü sınıf diye tabir edebileceğimiz bir meyhanedir. Müşteri profiline çoğunluğunu erkekler oluşturmaktadır elbette. Çalışan bir kadının gözünden değerlendirilen mekânda, yazarın çizdiği atmosfer son derece karanlık ve karmaşıktır. Çünkü bu tür mekânlar kadınlar için oldukça zorlayıcı yerlerdir. Yazar/anlatıcı yalnızca kendi gözü ile bakmaz meyhaneye. Meyhanede babası öldürülmüş, yetim kalmış bir çocuğun, belki sonradan genç kızın gözünden bakar meyhaneye. Tabiatıyla bu objektif ve olumlu bir gözlem değildir.

Görüldüğü gibi, Toptaş'ın bahsi geçen eserlerinde, farklı şekillerde kaleme alınan birahane/meyhanede doğrudan mekân tasviri yoktur. *Zaman Kimi Zaman* öyküsünde mekân, kendi iradesi dışında orada bulunanlar için çekilmez bir hal alırken, *Sonsuzluğa Nokta* romanında Bedran için âdeta kendisini rehabilite edeceği, kafasını dağıtacağı bir yer olarak kullanılmıştır. *Heba* romanında ise meyhane, orada çalışan bir kadının bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Böylece yazar mekânı, oraya bulunanların psikolojisine göre oluşturmuş, farklı algılar meydana getirmiştir.

### 3.3. Düğün Salonu

Düğünler, bir halkın geleneklerinin/göreneklerinin en çok yansıdığı mekânların başında gelmesi açısından oldukça önemlidir. Toptaş'ın eserlerinde de yer alan düğünlerde, bu mekân aracılığıyla kahramanımızın şehir ve şehir hayatına bakışını görmekteyiz.

*Sonsuzluğa Nokta* romanı Bedran'ın çocukluğunu, doğup büyüdüğü şehri terk edip şehre yerleşmesiyle başlar. Burada iş bulma ve kendisine ait bir yaşam kurma çabasıyla boğuşur Bedran. Bir süre sonra arkadaşlarının vasıtasıyla Güldirim isimli bir kadınla tanışır ve birbirlerine âşık olurlar. Bir süre sonra evlenmeye karar verirler. Fakat Bedran'ın hayatı bu evlilik kararından sonra pek de iyi gitmeyecektir. Çünkü müstakbel eşi ile ilk olarak düğünün nerede yapılacağı konusunda bir tartışma yaşanır, bu tartışma adeta sonun başlangıcı niteliğindedir ve bundan sonra yapacakları tartışmaların habercisidir.

Çocukluğu ve gençliği bir kasabada geçmiş olmasına rağmen Bedran, Gülderim'in ısrarları üzerine düğününü şehirde yapmaya karar verir. Çünkü eşi Gülderim şehirde doğup büyümüş bir kadındır. Şehirlerde düğün ve eğlence yerleri çoğunlukla kapalı bir mekân içerisine sıkışmış ve doğallıktan uzak yerlerdir. *Sonsuzluğa Nokta*'da da bahsi geçen düğün salonu, bu tespitle doğrudan örtüşmektedir. Misafirlerin çoğu uzak yollardan, çeşitli ulaşım araçlarıyla buraya gelmişlerdir ve Bedran koca kasaba dururken bu tıklım tıklı salonda düğün yapılmasını anlamamaktadırlar. (s. 23)

Bu düğün salonunda, hemen pek çok yerde karşılaşılabileceğimiz bir sahne vardır:

“salonun duvarlarını titreten orkestra..., kapışılan limonata bardakları..., gelip geçen asık suratlı garsonlar..., annelerinin kucaklarında uyuyan bebekler..., ikide bir piste fırlayan uçarı kızlar..., birbirlerini oracıkta gözleriyle soyup gözleriyle yiyen gençler ya da uçuşan sinekler..., kırtan kadınlara ve göz süzüp bıyık buran erkekler...” (SN, s. 24)

Düğünlerde zaman zaman gelinin annesini ağlarken görürüz fakat bu romanda ağlayan kişi gelinin annesi değil, damat Bedran'ın annesidir. Bedran, annesini görür ve neden ağladığı konusunda fikir yürütmeye çalışır. Belki az eşya alındığından, belki çocukluğunun acı günlerine şahit olduğundan...

Bedran, annesinin ağlamasını şu şekilde görür:

“Orada dururken, kasabamızın girişindeki yaşlı çeşmeye benziyordu artık; ister istemez gözyaşlarıyla soluk alıp veriyor ve yaşama onların ışıltılarıyla tutunuyordu. Gene de o sırada onun böyle neden ağladığını bilemiyordum ben...” (SN, s. 24)

Bu düğündeki en mutsuz kişi aslında Bedran'dır ve düğün salonundaki her şey ona sahte gelmektedir. Çünkü istemediği saçmalıkların tam ortasındadır.

“... tiksiniyordum kendimden; beni, anlamadığım şeyleri onaylamak zorunda bıraktığı için, karım öfkelenirken gösterdiğim ikiyüzlülüğe lanet okuyordum. Lanet okurken de gülümsemek zorundaydım tabii, bu nedenle yüz kaslarımı öfkemin ellerine teslim edip rahatça tüküremiyordum. Mutlu olmaya mahkûmdum o gün; topuklarımın dibinde gezinen bulutlara, canlılığıma ve yüzümde yanıp sönen bol ışıltılı gülümseyişlere bakılırsa, öyleydim de belki. Mutlu görünüyordum yani, hiç olmadığım kadar mutlu biliniyordum.” (SN, s. 26)

Bedran, burada öylesine sıkılmıştır ki karısının, “*Mutlu musun?*” sorusuna dahi “*Trompet olmak istiyorum.*” (s.25) yanıtını vermiştir. Bu, Bedran'ın bulunduğu mekâna yabancılaşmasının bir sonucudur. O trompet olacak ve kimseler onun farkında bile varmadan orada öylece duracaktır.

Düğünlerde doğal olarak en dikkat çeken kişiler gelin ve damattır. Fakat Bedran kişiliği gereği içine kapanık birisi olduğu için (bunu romanın kasabadaki çocukluk

günlerine dönüşlerinden anlıyoruz) böylesine göz önünde olmak onu rahatsız etmektedir. O da herhangi bir cisme dönüşmek, kimsenin dikkatini çekmemek istemektedir.

Bedran, kendi kişiliğinden bu denli feragat etmesine rağmen karısını bir türlü memnun edememiştir. Çok severek evlenmiş olmalarına rağmen, karısı basit bir tartışma ortamında bile düğünlerine gelen damadın ‘köylü’ akrabalarını ve düğün salonunu Bedran’a karşı bir koz olarak kullanır, Bedran’ın akrabalarının görgüsüz olduğunu yüzüne vurup durur:

“... dönüp dolaşıp düğünümüzden söz açıyor böyle zamanlarda. Minibüslerle gece gündüz yolculuk ederek düğünümüze gelen bozkır insanların dallı güllü ve bol dökümlü şalvarlarıyla hangi akla hizmetle orada bulduklarından, dahası, çiçeklere bakış biçimlerinde bile bir çobansılık yatan bu insanların hangi cesaretle o güzelim töreni zedeleyebildiklerinden yakınıyor. Unutulmuş sözleri anımsıyor sonra, yıllar önce kim ne demişse bir bir sıralıyor.” (SN, s. 74)

*Sonsuzluğa Nokta* romanında düğünün oluş şeklinin, davetlilerin, düğün salonunun Bedran’ın karısıyla tüm sıkıntılarının başlangıç noktası olduğunu söyleyebiliriz. Evlenmeden önce hayatlarında son derece mutlu olan çift, (bunu sevgililik yıllarına yapılan geri dönüşlerden anlarız) kurumsal olarak birlikteliğe başladıklarından sonra ilişkileri farklı bir ivme kazanır. Denilebilir ki mekân, düğün salonu Güldirim’de bir takıntı haline gelir. Güldirim, sürekli eşya biriktiren, alışverişten başını kaldıramayan bir kadın haline gelir.

Hasan Ali Toptaş’ın eserlerinde kent ve kasaba çelişkisi pek çok yerde karşımıza çıktığı gibi, bu çelişkiyi düğün salonu üzerinden de görmekteyiz. Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*’da düğüne gelen insanları “ikiyüzlü” olarak nitelendirir.

Görülüyor ki Toptaş’ın *Sonsuzluğa Nokta* romanında çoğunlukla eğlence mekânı olarak görülen düğün salonu bile onun gözünde bir işkence haneden farksızdır.

### **3.4. Genelev**

Toptaş’ın eserlerinde sadece iki yerde yer alan genelev, bir mekân olarak son derece kaotik bir fonda oluşturulmuştur.

Toptaş’ın *Ölü Zaman Gezginleri* isimli kitabında yer alan *Gökyüzü Gri* öyküsünde balkonda çamaşır asan bir kadının, üstü başı perişan bir halde sokaktan geçen başka bir kadını görmesiyle başlar. Balkondaki kadının, sokaktaki kadının kim olduğunu

tahmin eder. Bu genelevde çalışan bir kadındır. Bunun üzerine balkondaki kadın bizi geneleve götürür. Fakat düşündüğü genelev, orada çalışan bir kadının gözünden şekillenir. Burada genelevin en kötü ve en acıklı yönlerini görürüz. Hikâyede genelev şu şekilde tarif edilir:

“Ev, portakal yanaklı kadınındı; içinde süslü püslü dolaplar, cam eşyalar, maviyi basamak basamak koyulaştıran merdivenler ve sevişme sesleriyle titreşen tahta kapılar vardı.” (ÖZG, s. 38)

Hikâyede konu edinilen kadınlar, çalışmadıkları zamanlarda bir araya gelerek, beraber vakit geçirirler. Elbette kadınların çoğu zorunlu olarak buradadır. Bu sebeple, kendilerini buraya ait hissetmezler:

“Boş kaldığımızda Isparta halılarıyla döşenmiş kırmızı ampullü salonda oturur, kemik renkli kanepelere gömülüp sigaralarımızı tütürerek saatlerce havadan sudan söz ederdik. Öyle basit, öyle eften püften şeyler konuşurduk ki, böyle zamanlarda, dile getirmekten korktuğumuz şeyler büsbütün önem kazanırdı. Uzun bacaklı sehpalardan üstünde Amerikan sigaralarıyla günlük gazeteler ve gece gündüz yanan kırmızı ampullerden başka kimseciklerin okumadığı haftalık dergiler dururdu. Karışmazdık da zaten, bedenlerimiz bile başkalarının sahip olduğu o iki katlı evde, yalnızca odalarımız bizimdi.” (ÖZG, s. 39)

Genelevlerin olmazsa olmazlarından biri de şiddettir. Alev isimli hayat kadınıyla birlikte olan bir müşteri, beklediği ilgiyi göremeyince onu bıçaklar. (s.42) Yaşanan travmatik durumlardan sonra insanlar genellikle bulunduğu yerin çehresini değiştirmek isterler. Alev’in bıçaklanmasından sonra da genelevde birtakım değişiklikler yapılır:

“... ve sonra evimiz pembeye boyatıldı Alev’in bıçaklanmasında bütün suç mavininmiş gibi, gene de iyi oldu pembe, vallahi iyi oldu...” (ÖZG, s. 43)

Balkondaki kadın bıçaklanma olayından sonra genelevi düşünmez. Ev, insanlar için güvenli bir yerdir. Burada kendisini son derece güvende hisseden bir kadın, sokaklara düşmüş, belki de kimsesi olmayan bir kadınla âdeta yer değiştirmiş, empati yapmıştır. Biz bu hikâyede iki farklı kadının, iki ayrı mekân algısını görmüş oluruz. Mekânlardan biri son derece korunaklı ve güvenliyken, diğeri tekinsiz ve can güvenliğinin dahi olmadığı bir yerdir. Dolayısıyla insanın evi güvenlidir. Dışarı, burada genelev, güvenli değildir.

*Bin Hüzünlü Haz* romanında tekrar rastladığımız genelev, uzunca bir tasvirle anlatılır. Roman, bir televizyon karşısında oturan kişinin Alaaddin isimli birisini aramaya karar vermesiyle başlar. Alaaddin’i arayışı devam ederken pek çok yerden geçen anlatıcı/yazar kendisini şehrin en pis sokaklarında, en tekinsiz yerlerinde bulur. Elbette

bu tekinsiz yerde bir genelev bulunmalıdır. Bahsi geçen genelev şu şekilde tasvir edilir:

“... çocuksu bir saflığın kristalleşmiş yankılarıyla çınliyormuş gibi gözükten dev tapınakların bulunduğu yerlere, doğrudan doğruya insanın içindeki şehvet kuyularına seslenen renk renk ışıklarla aydınlatılmış, içleri pörsük memeli prenseslerin iri dişli kırmızı gülüşleriyle dolu genelevler açılmakta; birtakım din adamları da her gün gelip işte tapınaklara giriyoruz diye bıyık altı gülüşleriyle kapıda dikilen polislere kimlik bile göstermeden bu genelevlere dalmakta, efkârlı şarkılarla ortalığı çınlatan şuh kahkahaların birbirine karıştığı ve köşesinde bucağında sigara dumanlarıyla perdelenmiş yüz­süz pazarlıkların sürdürüldüğü o ekşi ter kokuları arasında yüzen kocaman salonlardan yavaş yavaş adımlarla geçmekte, sonra varıp Tanrı’ya en yakın yer diye tir tir titreyip duran kıllı birer erkek poposunun üstüne oturmakta ve altlarındaki erkeğin altında kesik inilti­lerle kıvranan kadınların tavana çevrilmiş donuk bakışlarına aldır­madan, kitapları Tevrat’sa Tevratlarını, İncil’s­e İncillerini ya da Kuran’sa Kuranlarını açıp dokunaklı bir sesle uzun uzun okumaktadırlar.” (BHH, s. 99)

Görüldüğü gibi Toptaş, genelevden çok oraya gelen insanların içerideki kadınlarla yaşadıklarını veya yaşamak istediklerini vermektedir. Böylece Toptaş’ın mekânı olduğu, olması gerektiği gibi değil, bütünüyle kendisinin duygu ve düşünceleri ile mekânı doldurmak istemekte veya mekânı bu çerçevede algılamaktadır. Bu bakımdan gerçekçi olması beklenen bir genelev değil erotik­izm­i bulanıklaştıran, şehvet girdabı haline getiren bir mekân olarak karşımıza çıkar.

### 3.5. Kahvehane

Kahvehane Toptaş’ın romanlarında yer alan bir diğer eğlence mekânıdır. Bu mekân, Anadolu insanının sosyalleştiği, sohbet edip çay içtiği yer olarak karşımıza çıkar. Burada insanlar genellikle orta yaşlı geçmiş, çoğunlukla bir işi olmayan/iş göremeyen insanlardır.

Bu çerçevede inceleyeceğimiz ilk roman *Gölgesizler*’dir. Çok katmanlı kurgusu olan roman, nerede olduğu belli olmayan, isim verilmeyen bir köyde birdenbire ortadan kaybolan insanların akıbetlerini arama üzerine kurgulanmıştır. Romanda Güvercin isimli bir genç kızın kaybolmasından sonra köyün erkekleri kahvehanede bu konuyu konuşurlar. Güvercin’in kaçtığı ya da kaçırıldığı üzerine fikir yürütürler. Köyün muhtarı da arada sırada kahvehaneye uğrar. Köylülerin, muhtardan işin aslını öğrenmeye çalıştıkları görürüz. Muhtar kahveye girdiğinde mekân atmosferi şu şekildedir:

“Muhtar kapıdan girdiğinde, Cıngıl Nuri kahvenin dip köşesinde, keklik kafesinin yanında oturuyordu. Öteki masalarda birkaç ihtiyar vardı; asalarını

çenelerinin altına dayamışlar, ikide bir ellerini kulaklarına atarak karşılındakinin söylediklerini işitmeye çalışıyor, kimi zaman da ansızın susup gözlerini yere çivileyerek derin derin düşünüyorlardı. Muhtar, Nuri'nin solundaki masaya oturunca başlarını çevirip baktılar. 'Reşit'in kızını kaçırmışlar doğru mu' diye sordu içlerinden biri." (G, s. 49)

Kahvehanelerde, sohbet etmenin yanı sıra mahalledeki haber akışları da sağlanır. Köyde kaybolan tek kişi Güvercin değildir. Bundan on altı yıl önce, yukarıda bahsi geçen köyün berberi Nuri de bir gece ortadan kaybolmuştur. Yıllar sonra onun ortaya çıktığı yer bir kahvehanedir:

"Nuri arkasından fırlatılacak taşlardan sakınırcasına arada bir dönüp bakarak köylülerin yanına gelip bir sandalyeye oturmuştu. Yaşamlarındaki bu küçük değişikliğin (biraz da Nuri'deki aykırılığın) büyüüne kapılan köylüler, gözlerinde kocaman soru işaretleriyle yönlerini o yana çevirmişlerdi hemen." (G, s. 53)

Kahvehanedeki insanlar çoğunlukla yaşlılardır ve burada oturmak her geçen gün onlarda daha fazla uyuşukluğa neden olmaktadır. Her gün belli bir mekânda oturmak onlara bir 'bilirkişi' vasfı da kazandırmıştır.

"Duvar diplerinde pinekleyen aksakallı yaşlılar, gözlerini kısıp baktılar gene, birbirlerine usulca sokulup fısıldaştılar. Her gün aynı noktada oturan, kimsenin fark etmediği gizli birer yargıçtılar sanki, olup bitenleri oradan anında görüp kendi aralarında uzun uzun tartışıyor ve bir karara varıyorlardı." (G, s. 97)

Romanın birden fazla zaman ve mekânlı kurgusunda sadece köyde değil, romanın yazıldığı, yazarın yaşadığı şehirde de kahveler vardır. Yazar, romanını yazdığı üç beş metrekairelik evinden berbere gitmek dışında neredeyse hiç çıkmaz. Penceresinden bakarken yaptığı hayali yolculukta şehrin çeşitli yerlerinde gezer. Bu gezdiği mekânlardan biri de kahvehanedir. Şehirde hayalini kurduğu kahve, bir sabahçı kahvesidir ve şu şekildedir:

"Belki küçücük sevimli bir sabahçı kahvesi olurdu gideceğim yer; bahçesi olurdu kenarları çiçekli bir mendil gibi, bahçesinde bebek düşü kadar bir havuzu, havuzunda fiskiyesi olurdu. Orada mavi kareli muşambayla kaplı bir masanın serinliğine oturdum hemen, peş peşe çay ister, çayları yıldızların altında sıcak sıcak yudumlar, ardından da bir sigara içerdim. Adamlar gelirdi orada düşte gezer gibi, her biri ayrı bir masaya oturup uyuklamaya başlardı." (G, s. 183)

Toptaş'ın daha sonraki örneklerde göreceğimiz tüm kahvehaneler, köyde ve kasabada geçmektedir. Yazar elbette burada köyde/kasabada meydana getirdiğinden farklı bir kahve tasarlamıştır. Bu sebeple buraya gelen insan profili de bununla doğru orantılı olarak değişir. Köy kahvelerinde yaşı geçkin insanların, yaşlıların, zaman öldürmek isteyenlerin sosyalleşme mekânıyken burada yazar kendisini yalnız hayal etmiştir.

Belli ki oraya kendisinden sonra gelen insanlar da ‘akşamcı’ diye tabir edilen tiplerdir. Tabii bu, yazarın düşündeki sabahçı kahvesidir. Yazar daha sonra evinden çıkıp o hayalini kurduğu kahveye gelir. Kahve şu şekilde tasvir edilir:

“Sabahçı kahvesini bulmuştum, ama hiç de düşlerimdekine benzemiyordu. Vitrini sigara paketleriyle dolu köhne bir bakkalla bir madeni yağ dükkânının arasında, hayal meyal, daracık bir yerdi.” (s. 199)

*Gölgesizler* romanını kurguladığı kahve, köy meydanında, köy erkeklerinin sık uğradığı ve köyün atmosferine uygudur. Buna karşın kendisinin şehirde karşılaştığı kahve onu hayal kırıklığına uğratmıştır. Anlatıcı/yazar daha sonra kahveye varır. Fakat kahveyle arasına bir mesafe koymuştur. Geçip bir sandalyeye oturmak konusunda çekincelidir.

“Bense oturur oturmaz sigara yakmış, bir yandan buhar püskürtüp duran kazana baktıkça içeceğim çayları hayal ediyor, bir yandan da ıslak toz kokusunun içinde yüzen masaları süzüyordum. Üstlerinde yıkanıp ters kapatılmış birer kül tablası olmasa, yüze yüze kapıdan çıkıp gideceklerdi sanki; kentin karanlık sokaklarında gezinmeye başlayacaklardı.” (s. 199)

Anlatıcı/yazar kahvedeki sandalyelerden birine oturup bir çay söyler ve etrafını gözlemlemeye başlar. Burada bir mekân tasviri olmamasına karşın, kahveye gelen insanların profilleri konusunda bir fikir ediniriz: Dalgın dalgın uyuklayan, birbirinden habersiz ama aynı şeyi düşünüyormuş gibi duran insanlardır bu kişiler. (s.204)

Yazar çayını içtikten sonra, çay parasını masaya bırakır ve çıkar gider. Romanda kahveyi bir daha görmeyiz.

Görüldüğü gibi Toptaş’ın romanlarında sıkça karşılaştığımız kent/köy arasındaki farklılık bu romanda kahvehane üzerinden vücut bulmuştur.

Kahvehaneyi gördüğümüz bir diğer roman *Kayıp Hayaller Kitabı*’dır. Roman, Hasan isimli bir çocuğun hayallerinin toplamından oluşmaktadır. Aynı hikâyeleri birden fazla kahramandan dinlediğimiz romanda kahvehaneyi üç yerde, üç farklı insanın bakış açısıyla görürüz: Hasan, Hasan’ın babası Hidayet ve dedesi Ali.

Hasan’ın dedesi Ali için kahvehane, ezanı beklerken ya da namaz çıkışında soluklanmak için gittiği bir dinlenme yeri gibidir. Ali yaşını başını almış, kendi halinde bir adamdır. Ev dışında bulunduğu çok az yer vardır. Bunlardan birisi köyde çınar ağacının gölgesindeki kahvedir. Namaz sonrasında Ali kendisini buraya atar. Kahve, Ali’nin gözünden şu şekilde tasvir edilir:

“... akranlarını beklemeden yeniyetme gençlerle birlikte çarşıya inip çınarlı kahveye uğruyordu belki, varıp köşedeki muşamba kaplı masalardan birine



oturuyor, bakışlarını yakalayabildiği herkese başını hafifçe sallayarak uzun uzağa selam veriyor, bir yandan da şükür bugün de yaşıyorum ve işte buradayım diye için için seviniyordu...” (KHK, s. 36)

Kahve, Ali için bir sosyalleşme ve hâlâ yaşadığını ispat etme yeri gibidir. Kahveye girdikten sonra herkes Ali’ye selam verir. Küçük yerlerde, yaşını almış insanlar genellikle herkes tarafından tanınır ve hürmet görür. Buna paralel olarak genci yaşlısı Ali’ye selam vermeyi eksik etmezler. Kahvede bu esnada çay veya sigara içenler, kâğıt oynayanlar vardır. Kaşık ve bardak şıkırtılarını duyarız. Sonra Ali, kahveden çıkıp evinin yolunu tutar. Çünkü hayat onun için ev-cami-kahve üçgeninde döner durur.

Romanda kahveyi, daha sonra Hasan’ın babası Hidayet’in hikâyesini dinlerken görürüz. Hidayet, roman boyunca eşinin tüm ısrarlarına rağmen tembelliğinden dolayı yaşadıkları evi onaramamış, hiçbir işte dikiş tutturamamış bir kişilik olarak karşımıza çıkar. Alacaklılar sürekli peşindedir. Hidayet kaçır, alacaklılar kovalar. Yine böyle günlerden birinde Hidayet kendisini kasabanın çınarlı kahvesine atar. Kahve Hidayetin gözünden şu şekilde görünür:

“Babam ters ters bakıp gözlerini ağartıyordu birden; sonra ya çekilip bir köşeye saatlerce susuyor, ya da sigara paketiyle çakmağını kaptığı gibi alelacele evden çıkıyor, belki öfkeden kıpkırmızı kesilen burnuyla çarşıya inip çınarlı kahveye oturuyor, boğazını yaka yaka birkaç bardak çay içiyor, domino oynayanları seyrediyor; derken kalkıp sıkıntıyla aşağı yürüyor, bir süre de asmalı kahveye gidip orada oyalanıyor ve gece yarısına dek eve dönmüyordu.” (s. 111-112)

Toptaş’ın romanlarında ‘kaçış’ önemli bir simgedir ve hemen her romanda karakterlerin bir kaçış mekânı vardır. Kahvehane, bu romanda Hidayet’in kaçış mekânıdır diyebiliriz. Metinden anladığımız kadarıyla kahvede sıradan bir gün yaşanmaktadır. Herkes kendi halindedir ve kimse Hidayet’in sinirli haliyle ilgilenmemektedir.

Hidayet burada bir süre düşündükten sonra, evine döner ve eşine evin onarımına başlayacağını ve tadilat esnasında neler yapacağını anlatır. (Tabii bu tadilat hiçbir zaman gerçekleşmeyecektir.)

Kahve daha sonra romanımızın aynı zamanda anlatıcı/yazarı Hasan’ın gözünden görünür. Babası Hidayet yüzünden alacaklıların kapıya dayandığı bir gün Hasan’ın annesi Elif, Hasan’ı babasını bulması için kahveye gönderir. Hasan, kahveye gelir ve babasının orada olup olmadığına bakar. Hasan’ın gözündeki kahve şöyledir:

“İçerisi tıklım tıklım insan kaynıyordu gene, bazıları masalara üşüşmüş iskambil oynuyor, bazıları domino taşlarını avuçlarının içine sıralamış kurnaz

bir gülümseyişle kararsızlıklarını örtmeye çalışarak düşünüyor, bazıları geriye kaykılmış hörp hörp çay içiyor, bazıları da sürekli birbirine benzeyen birtakım el kol hareketlerini tekrarlayarak yanındakilerle sohbet ediyordu. Kahveci, sigara dumanlarıyla birlikte yükselen uğultunun ortasında ne yapacağını şaşırılmış acemi bir gölgeye benziyordu o sırada; ocağa girip arada bir buhar deryasında kayboluyor, sonra ben herhalde artık bir daha gelmeyecek derken elindeki tepsiyle gene görünüyor ve masaları dolaşıp tek tek dağıtıyordu. Dağıtırken de kimi zaman durup sağa sola laf yetiştiriyordu kuşkusuz, elini kolunu sallıyor, kendini yenilemek istercesine omzundaki havluyu alıp öteki omzuna koyuyor, ya da boynunu ördek gibi ileri uzatıp sarsıla sarsıla gülüyordu.” (s. 190)

Hasan’ın gözüyle gördüğümüz kahve de diğer kahramanlarınkiyle paralellik gösterir. İnsanlar yine mekânın ruhuna uygun olan işlerle uğraşmaktadır. Fakat Hasan burada babasını bulamaz. Çünkü babası o gün kahveye değil, meyhaneye gitmiştir. Ve burada alacaklıları tarafından bıçaklanmıştır. (s. 201) Buradan sonra kahveyi bir daha görmeyiz.

Son olarak kahveyi *Heba* romanında görürüz. Ziya isimli kahramanın bir şehirde başlayıp köyde biten yaşamı ele alınır romanda. Ziya, askerlik arkadaşı Kenan’ın köyünde yaşamaya karar verir. Yazıköy’e geldiğinde ilk olarak kahvehaneye gidip oradaki insanlarla tanışır. Çünkü bu, âdeta oradaki insanların iznini almak gibidir. Eğer yeni geldiğin bir yerde insanlar seni sevmezse, yabancılarsa orada yaşamak imkânsız hale gelebilir. Ziya’nın kahveye gittiğinde gördüğü manzara şu şekildedir:

“Aynalı Kahve’ye varıp çardağın gölgesindeki muşamba kaplı masalardan birine oturdular sonra ve kapı sövesinin dibinde dikilen Kahveci Hüsam’a tavşankamı iki çay söylediler. Ziya o sırada herkes başıma üşüşür de soru yağmuruna tutulurum diye korkuyordu ama düşündüğü gibi olmadı. Yerlerinden kalkarak onun yanına gelen köylüler, güleç bir yüzle teker teker tokalaşıp hoş geldin dediler sadece. Ardından da kendi masalarına döndüler ve çay içiyorlarsa içmeye, iskambil oynuyorlarsa oynamaya yahut konuşuyorlarsa konuşmaya kaldıkları yerden devam ettiler.” (H, s.136)

Burada yine Toptaş’ın kişiliğine uygun bir psikolojik manzara söz konusudur. Ziya, Toptaş’ın kişiliğinden izler taşır. Zira, Toptaş da kalabalıkları sevmeyen, gözlerden uzakta yaşayan birisidir. Romanda yarattığı karakter de kendisi gibidir. Bu sebeple kahveye giren Ziya, orada sıkılır ve kendisini rahat hissetmez.

Kahvehaneye bu romanda bir ‘onay mercii’ misyonu verilmiştir. Fakat olaylar, Ziya’nın korktuğu gibi gelişmez. Yazıköy’ün insanları onu çabucak aralarına alırlar.

Kahvehanede insanların bazıları iskambil oynar, bazıları tespah çevirir, bazıları da çay içer. Sıradan bir kahve görüntüsü vardır burada. Ziya, köylülerle tanıştıktan sonra evinin yolunu tutar.

Romanın ilerleyen bölümlerinde Ziya'yı yine kahvenin önünden geçerken görürüz. İçeriye girip oturmaz, sadece önünden geçer ve iskambil oynayan, tespih sallayan ve çay içen insanlar aynı şekilde bıraktığı yeredirler. (s. 275) Âdeta hayatın bize, "tekrarların tekrarlarından" oluştuğu hatırlatır.

Sonuç olarak Toptaş, kahvehaneler üzerinden mekândan çok insan ve karakter üzerinde bir sonuca varmayı hedeflemiştir. Bu sebeple kahvehanelerin nasıl olduğuna dair detay vermekten ziyade oradaki insanları gözlemlemeyi tercih etmiştir.

### 3.6. Sinema

Toptaş'ın verdiği röportajlardan öğrendiğimiz, doğup büyüdüğü kasabanın tek eğlencesi olan Sinemacı Şerif, *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda yerini almıştır. Toptaş, çocukluğunun nasıl geçtiği ile ilgili kendisine yöneltilen bir soruya, "Sinemacı Şerif'in sinema salonuna gider ya da oturur kitap okurdum çocukken" yanıtını vermiştir.

Roman, Hasan isimli bir çocuğun hayallerini tavan arasında yazmasıyla başlar. Biz romanda defterin âdeta içine girer ve hikâyeleri dinlemeye başlarız. Üç kuşağın hikâyesini anlatan romanda sinemanın önemli olduğu iki kişi vardı: Hikâyenin tümünü kendisinden dinlediğimiz küçük Hasan ve hayali arkadaşı Hamdi.

Romanda yer alan Hasan isimli çocuk da okul ve ders dışındaki zamanı sinemada değerlendirmektedir. İzlediği filmleri defalarca izlemekten bıkmayan Hasan, anne babasından harçlık alamadığı için filmleri kaçak yolla izler. Bunu romanın sonlarına doğru "Biliyor musun,' dedi sonra bakışlarını yere indirip içini çekerek, 'şu sinema salonuna bilet alıp da ön kapıdan girmek hiç nasip olmadı bize.'" (s. 219) diyalogundan anlıyoruz.

Bahsi geçen mekân Hasan'ın gözüne şöyle görünür:

"Kasabalılar biletlerini alıp keyifle yerlerine oturdular. Derken bileğindeki fosforlu saate baka baka, tıpkı başrol oyuncusu gibi yavaşça sandalyesinden kalktı. Şerif; gitti merdiven basamaklarında bekleyen beş parasız çocukların suratına kapıyı çat diye kapattı." (KHK, s. 5)

Hasan'ın Hamdi isimli hayali bir arkadaşı vardır. Hasan her yere o arkadaşıyla gider. Hasan ve Hamdi, kaçak yolla sinemaya girmeye çalışırken yakalanınca onlar da filmi izlemek için başka yollar ararlar. (s.7) Ve en son evlerinin çatılarına çıkmaya karar verirler. Bu esnada sinemada ışıklar kapanır, seyircilerin gölgeleri, perdeden

yansıyanlar Hasan'da bambaşka duygular canlandırır. Derken film başlar ve mekân bambaşka bir atmosfere bürünür:

“Yahu Hamdi, bu da neyin nesidir derken işte dev alevler de çıkıyor ortaya ve upuzun dilleriyle perdeyi yalayıp yalayıp tıpkı bir köpek sürüsü gibi kuduruyorlar. Bir an kıpkızıl kesiliyor sinema salonundaki karanlık; kasabalıların eli yüzü, tahta sandalyelerin oradan oraya sıçrayan gıcirtısı, sıra sıra sarkan örümcekli ampulleriyle tepemizden akıp geçen tavan, yerdeki tahta döşemeler, Şerif'in kapı önünde duran köhne bilet masası, masanın üstündeki el fenerinin bana bakan camı ve bütün duvarlar bu kızılığın altında tir tir titreşiyor...” (s. 26)

Karanlığın ve ışıktan yoksun olmanın sıklıkla ortaya konulan olumsuz değerlerinin yanında, bunun arzu edilir bulunduğu durumlardan da söz etmek mümkündür. Karanlığın aynı zamanda bireyin hayal dünyasına yönelişine imkân vermesi Hasan için aydınlıktan daha çok benimsenmesine sebep olmuştur.

Görüldüğü gibi Hasan, sinema perdesinden yansıyan ışık-gölge oyunlarına zihinde bir kişilik kazandırır. Sinemada bu gördükleri daha sonra onu yazmaya teşvik edecek ve tavan arasında, kırmızı kaplı defterine dedesinin, anne ve babasının hikâyesini yazacaktır. Hasan ve Hamdi, filmi sonuna kadar izleyemez, çünkü Hasan'ın dedesi onları çatıda yakalar ve aşağıya indirir.

Daha sonra Hasan ve Hamdi'yi başka zaman dilimlerinde tekrar Sinemacı Şerif'in önünde buluruz. Bu kez çatıya çıkmak yerine, sandalyelerin arasına saklanmayı denemişlerdir. Fakat bu girişimleri başarısızlıkla sonuçlanır.

“Derken, birden Sinemacı Şerif beliriyor önümüzde ve az önce benzerine matara kafalı dediğimizi işitmiş de küplere binmiş gibi, Hamdi'yi kucaklayıp kapıya fırlatıyor. Öyle ki döşeme tahtalarını zangırdatarak düştüğü yerden lastik top gibi zıplıyor Hamdi ve ben de peşinden koşuyorum hemen, savrulan tekmelerin önü sıra neredeyse karanlıkta sürüp giden zıplayışları bir kez daha tekrarlayarak yetişiyorum ona ve kendimizi palas pandıras dışarı atıyoruz. Merdiven basamaklarında hâlâ Şerif'in insafa gelmesini bekleyen beş parasız çocuklar, gözlerinin önünde bol kovalamacalı bir film çeviriyormuş gibi gülüşüyorlar bizi görünce.” (s. 31)

Hasan bu yaşadıklarını da bir film sahnesine benzetir.

Bu sinema sahnelerinin kurgu açısından bir önemi vardır. Çünkü Hasan'ın sinema perdesinde bölük pörçük gördüğü sahneler, tavan arasında yazdığı kitapta vücut bulacak ve iki farklı sahne birbirine karışacaktır. Mesela, romanın ana kurgularından biri olan Kevser'in Ali ile evlenemeyip Hidayet tarafından kaçırılışı, Hasan'ın izlediği bu filmde de yer alır. Ayrıca romanın bir bölümde Hasan'ın babası omzunda heybeyle kasabadan gelir ve çocuklarına şekerler verir (s. 120, 121). Daha sonra Hasan'ın

kardeşi şekerleri bitirip heybede tekrar şeker ararken bezlere sarılı bir şey çıkarır ve yemeye başlar (s.124). Filmde yer alan adamın da heybesi vardır. O da Hasan'ın babası gibi, çocuğuna şekerler getirir ve çocuğu şekerler bitince içinden bezlere sarılı bir şeyi yemeye başlar.

Sonuç olarak, Toptaş'ın romanlarında yer alan eğlence mekânları, karakterlerin eğlendiği, hoş vakit geçirdiği yerlerden ziyade kimi zaman bir kaçış yerini kimi zaman da anlatıcı/yazarın kendisini dinlediği yerlerdir. Toptaş'ın eğlence mekânları üzerinden oluşturduğu algı, o mekânların nasıl yerler olduğundan daha çok kahramanların gözünden şekillenir. Bu bazen bahsi geçen mekânda çalışan bir kadın, bazen de orada dinlenmeye gelen bir müşteri olur.

### 3.7. Cami

Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında dini mekânlar yok denecek kadar azdır. Durumun böyle olması bize kısıtlı bir tespit olanağı sağlamaktadır. Toptaş'ın kişisel yaşamında dinle ve maneviyatla ilişkisi üzerine somut bir veriye rastlayamadık. Bu sebeple biz elimizdeki tek kaynak üzerinden bir çıkarımda bulunmaya çalışacağız. Tek bir romanında yer alan dini mekân camidir. Romana göre çoğunlukla yaşlıların gittiği, gençlerin çok da uğramadığı bir yerdir.

*Kayıp Hayaller Kitabı*'nda yer alan cami, romanın anlatıcısı Hasan'ın dedesinin ev-cami ve köy kahvesi arasında mekik dokuduğu yerlerden birisidir. Bunun için de Ali'nin camiye gidiş gelişi ve camide kaldığı sıradaki durumu söz konusu edilir.

“... öksüre tıksıra caminin yolunu tutuyordu. (...) Kasabalılar birer gölge halinde tek tek avluya girmeye başlayınca sonra heyecanlanıp ayağa kalkıyordu hemen, çok uzaklardan gelmişçesine hepsine gülümsüyor, selam veriyor, laf atıyor, hatta akranlarının yanına iyice sokulup belki bazı şeyler anlatıyordu ama dönüp ona bakmadan herkes ayakkabısının çıkarıp alelacele camiye dalıyordu. Peşlerinden dede de giriyordu çaresiz; kalabalığın içine serin bir kumru sesi gibi karışıp naftalin kokulu kilimlerin nakışları arasından usulca ilerliyor, geri saflardaki çocukların hizasında durup namazını kılıyor ve melekleri çarçabuk selamlayarak hemen dışarı çıkıyordu.” (KHK, s. 35)

Hasan'ın dedesi belli ki yalnızdır. Camiye de aslında bir tür 'sosyalleşme' amacı ile gelmektedir. Yukarıda yapılan alıntı doğrultusunda Hasan'ın dedesi Ali, çevresindeki insanlarla sohbet etmeye çalışıyor ama insanlar onunla çok ilgilenmiyordu.

Daha sonra Ali'yi tekrar camide namazı beklerken buluruz. O esnada mekân şu şekilde görünür:

“... asamı dizlerimin üstüne yatırdım ve beklemeye başladım. Caminin çatısına tünemiş kayıp birkaç kumru, uykulu uykulu dem çekiyordu, onları dinledim sonra... Kumrular susunca avlu sepserin bir sessizliğe gömülüyordu, onu dinledim... Gökyüzü kuşsuz, sokaklar تنها, pencereler kör, dutlar dilsiz ve uzaklar renksizdi, onları dinledim... Bir süre de tespih çektim belki orada...” (s. 129)

Roman boyunca camii, sürekli bir bekleme yeri gibidir. Romanın esas konusunu oluşturan Kevser ile Ali'nin evlenememe hikâyesinde ‘bekleme’ durumunu sık sık yaşarız. Hikayede Kevser'in babası, Ali'yi sürekli çeşitli bahanelerle bekletir. Ali ise Kevser'i kaçırmayıp neyi beklediğini bilmez bir şekilde ortalıkta dolanır. Ve nihayet Ali yaşlandığında bile bekler. Onu son olarak camide ezanı beklerken buluruz. Ali, sevdiği kız Kevser'e kavuşamadığı için ölümü mü beklemektedir bilinmez ama bir süre sonra bu bekleyişten de sıkılır (s.129) Camide olmak bile Ali'ye anlamsız gelir. Mekân algısı bir anda değişir:

“Gözlerimin önünde yükselen çifte minare yalan gibiydi sözgelimi, çatıların üstünde ağarıp duran baca uçları, caminin yeşil yeşil pencereleri, kapı önündeki takunyalar, dem çeken kumrular, köşedeki çeşmenin ıssızlığı ve mescit duvarına dayanan teneşir tahtasının soğukluğu yalan gibiydi...” (s.130)

Ali yaşadıklarına bir sorumlu aramaz, yaşadıklarının nedenini de sorgulamaz. Fakat içinde bulunduğu mekân onun gözünde anlamsızlaşır.

Hasan'ın dedesi Ali, buna karşın namazı beklemeye devam eder. Hatta öyle ki sevdiği kızı kaçıran Hidayet'i bile bekler. Namaz kılmaya gelenler şu şekilde görünür:

“... sonra birkaç akranım daha girdi avluya, bencileyin öksüre tıksıra, sakallarını titreterek ağır ağır yaklaştılar. İçlerinden bazısı aptes almak için kollarını sıvayıp çabucak çeşmeye doğru yürüdü hemen, ötekiler de köstekli saatlerini çıkarıp ikide bir dakikalari sayarak dutların altında gezinmeye başladılar. Avlu, tıka basa asa tıkırtılarıyla dolmuştu artık. Hatta, birbirlerini kese biçer gitgide çoğalıyordu bu tıkırtılar; avluya sığmayıp belki dışarı taşıyor ve az önce geldikleri yolu izleyerek geri dönüyorlardı...” (s.131)

Tasvirten yola çıkarak camideki insanların sadece yaşlılardan ibaret olduğunu görürüz.

## 4. ÖZEL İŞ YERLERİ/ ÇALIŞMA MEKÂNLARI

Toptaş'ın eserlerinde yer alan iş yerleri diğer mekân algılarıyla paralellik gösterir. Bu mekânlar, kimi yerlerde karakterlerin özgürlük alanlarını kısıtlarken, kimi yerlerde de onlara geniş bir özgürlük alanı sunmaktadır. Eserlerde yer alan iş yerlerinin önemli bir özelliği de dar, birkaç metrekairelik yerlerden oluşmasıdır.

### 4.1. Heykel Atölyesi

*Sonsuzluğa Nokta* romanında yer alan heykel atölyesi, romanın kahramanı Bedran'ın uzun uğraşlar sonucunda nihayet bulabildiği iş yeridir. Bedran'ın iş hayatının anlatıldığı bölümler âdeta birer sancı niteliğindedir. Bedran çocukluğundan beri kendisini *'pashı bir çember'*de tutacak her yerden kaçmıştır, kaçmak istemiştir. Bu sebeple sisteme ayak uydurup düzenli bir işte çalışması uzun bir zaman almıştır.

Doğup büyüdüğü kasabadan ayrıldıktan sonra şehre yerleşen Bedran, burada yaşamını devam ettirebilmek için iş arar. Bu onun için zorlu ve yorucu bir süreç olur. Çünkü gittiği her yerden eli boş döner. Bedran nihayetinde iş bulur. İş yerinin ne üzerine olduğu hakkında bir ön bilgi verilmez. Sadece mekânda yer alan malzemelerden burasının, ne tür bir iş yeri olduğunu tahmin etmeye çalışırız. Bedran, *"...sac levhalar, çerçeveler, boya kutuları, alçı torbaları, plastik kalıplar ve bembeyaz heykelciklerin..."* (SN, s.135) olduğu bir dükkânda iş bulmuştur. Sevinmiştir ama istemediği bir hayatın içine adım atmıştır. (s. 137)

Bedran'ın iş yeri, onun normalleştiği ve babasının deyimiyle "herkes gibi" olduğu yeri temsil eder ve Bedran burada kendisini yenilmiş hisseder:

"Hiç kuşkusuz, zaman, bir iş sahibi kılmakla çoğunluğun yanına atmıştı beni. Korktuğum da buydu zaten. Çoğunluğun işlettiği kocaman bir uyumun parçasıydım artık; yani, yükselişlerin en uç noktasına tırmandıkları için çoğunluk oluşturabilen insanların yanında yer almakla, her şeye karşı yeniktim." (SN, s. 137)

Uzun süreli iş arayışı Bedran'da işsiz kalma korkusuna sebep olmuştur. İşsiz kalması demek, o yorucu iş arama sürecinin yeniden başlaması demektir. Bunu istemez. (s.137)

Bedran'ın bu iş yerinde ne yaptığını daha sonra detaylarıyla görürüz:

“Meftune, kendinden önce boyalarla tanıştırdı beni. Öteki işçilerin (kalabalıktılar) plastik kalıplardan çıkardıkları heykelcikleri boyayıp vernikliyor, sonra içleri pamuk dolu karton kutulara yerleştirip kentteki turistik eşya satan dükkânlara sevk ediyorduk. Heykellerin çoğu, kentin simgesi sayılan horozdu. (SN, s.138)

Roman boyunca öykünün nerede geçtiğini bilmediğimiz bu mekân, verilen detayla birlikte biraz daha şekillenir. Bahsi geçen horozlarıyla ünlü şehrin, yazarın da doğup büyüdüğü Denizli olduğunu anlarız.

Burada sadece horoz heykelcikleri değil, prens ve prensesler, bebekler de yapılır. Bedran burada çalıştığı için mutlu değildir. Çünkü heykel ustası Meftune isimli güzel ve alımlı bir kadın hakkında herkes çeşitli hayaller kurar ve Bedran bu sığ ve sıradan ilişkilerin arasında kendisine yer bulamaz. (s. 139)

Bedran'ın bu iş yerinde kalması fazla uzun sürmez. Çünkü en yakın arkadaşı İsvan, siyasi olduğunu anladığımız bir sokak çatışmasında öldürülür. İsvan'ın cenaze işleri ve dolayısıyla Bedran günlerce işe gidememiş ve buradan kovulmuştur. (s.167)

Bedran, uzun zaman iş aramış, sonunda daracık bir mekânı olan bu atölyede çalışmaya başlamıştır. Bedran, henüz yapılan sanat eserlerini ne anlayabilir ne de tanıyabilir. Onun dikkatini sadece atölyenin sahibi güzel hanım çeker. Ama onun çevresinde kendisinin yer alamayacağını farkındadır. Romanda heykel atölyesini bir daha görmeyiz.

## **4.2. Berber Dükkânı**

*Gölgesizler* romanında karşımıza çıkan berber dükkânı, kurgusal açıdan bu romanın en önemli ve belirleyici mekânlarından birisidir. Romanın çok mekânlı ve çok zamanlı bir kurgusu vardır. Romanın esas mekânını köy oluştursa da, çekirdek mekân olan şehir ve şehirdeki berber dükkânı önemlidir. Çünkü romanın kurgusu yazar/anlatıcı tarafından şehirde oluşturulur. Şehirdeki berber dükkânı şimdiki zamanı anlatırken, köydeki berber dükkânı, on altı yıl öncesindeki olayları anlatır. Köy, geçmişini temsil eder; şehrin, şehirdeki berber dükkânının ve orada yaşayanların geçmişi diyebiliriz. Roman kişileri, hem şimdiki zamandaki şehirde, hem geçmiş zamandaki köyde yaşarlar. Kahramanlar bir köydeki berber dükkânında bir şehirdeki berber dükkânında görünürler.



Roman boyunca berber dükkânının tasvirine rastlamayız fakat bu mekân kurgusal olarak çok önemlidir. Bu sebeple bu mekânda meydana gelen olaylar, buraya gelen kahramanlar da önem arz etmektedir. Köy ve kent olmak üzere iki berber dükkânı olan romanda ilk olarak şehirdeki berber dükkânını ele alacağız.

*Gölgesizler*, anlatıcının şehirdeki berber dükkânına gelmesiyle başlar. Dükkânda; berber, berber çırağı, tıraş olan bir müşteri, yazar olduğu anlaşılan bir başka müşteri, elinde kara tespih çeken üçüncü müşteri ve keçisakallı bir diğer müşteri vardır. Öyküyü, “*Yeni bir oyun başlıyor diye geçirdim içimden.*” (G, s.6) diyen bir kahraman anlatır. Bu kişi aynı zamanda tüm romanı kurgulayan anlatıcı/yazardır.

Berber dükkânındaki müşterilerden roman yazarı olan kişi, bu zincirdeki öykünün hem kahramanı, hem anlatıcısı, hem de ana öyküyü (köydeki olay halkalarını) zihninde tasarlayan kişisidir. Anlatıcı hem köydeki hem de şehirdeki olayları görebileceği çok merkezi bir nokta seçmiştir: Bir berber dükkânı. Yazar, kenti ve köyü birbirine bağlamak için neden bir berber dükkânını seçmiştir? Çünkü berber dükkânları, ekonomik sınıf ayırt etmeksizin her kesimden insanın mutlaka uğradığı mekânlardır. Böylelikle yazar, berber dükkânı aracılığıyla hem kenti hem de köyü görebilmektedir. Kentteki berber dükkânı silik bir mekân olarak gösterilir. Burası, merkezinde anlatıcının bulunduğu, ana öykünün üstünde yer alan ve bu öykünün kim tarafından anlatıldığını, kimin zihninde ve nasıl kurgulandığını anlatma işlevi gören bir mekândır.

*Gölgesizler* romanında berber dükkânının önemli bir misyonu vardır. Romanın hemen bütün kahramanları, kent ile köyü birbirine bağlayan berber dükkânı aracılığı ile âdeta mekânlar arası geçiş yaparlar, bir mekânda yok olup diğer mekânda var olurlar. Kentte kaybolanlar köyde, köyde kaybolanlar kentte çıkar ortaya. Ama hangisi gerçek, hangisi yazarın kurgu dünyasıdır, anlayamayız.

Romandaki her şey, şehirdeki berber dükkânındaki yazar tarafından hayal edilmiştir. Şöyle ki berber dükkânındaki yazar, daha ilk sayfalarda, içinden “*Yeni bir oyun başlıyor...*” (G, s. 6) diye geçirerek, zihninde bir öykü tasarlamaya başladığını sezdirir. Ve sonra, usturanın çağrışımla “*Oyun kanlı olacak anlaşılan*” (G, s. 6) diyerek, asıl öykünün kanlı olaylardan oluşacağına ilişkin bir ipucu daha verir. Gerçekten de romanın ana öyküsü, berberdeki yazarın tasarladığı gibi, -köyde Ramazan’ın at tarafından feci şekilde öldürülmesi, Cennet’in oğlunun ölümü ve Muhtar’ın intiharı gibi- kanlı olaylardan meydana gelecektir.

Şehirdeki berber dükkânında anlatıcı tüm öyküyü zihninde tasarladığı için, geleceği de bilen bir anlatıcıdır o. Örneğin; berber çırağı jilet almak için dükkândan çıktıktan bir süre sonra; “*Gerçi jilet almaya giden çırağın artık geri gelmeyeceğini biliyordum.*” (G, s. 95) der. Ayrıca dükkândaki anlatıcının “... *karmakarışık bir yüzle henüz adını koymadığım o romanı tasarlıyordum.*” (G, s. 94) sözleri, aslında tüm öykünün, dükkândaki bu kahraman tarafından tasarlandığını gösterir. Kuşkusuz yazarın zihninde tasarladığı; ancak henüz adını koymadığı roman, *Gölgesizler*’dir.

Romanın ilk zincirinde yer alan şehirdeki berber dükkânı, ana öykünün yaratım/hayal sürecini konu edinen bir üst-anlatıdır. *Gölgesizler*’in tüm öyküsünü tasarlayan, zihninde kuran berber dükkânındaki yazardır. Nitekim yapıtın ilerleyen sayfalarında, anlatıcı/yazarın;

“... henüz nereye kaybolduğu anlaşılmayan Güvercin’den, aklını yitirerek karın neden yağdığını sorup duran Cennet’in oğluna, bekçiye, Rıza’ya, hangi kızın saçına okuyup üflediğini bilmeyen imama, hâlâ ilçeden dönmeyen muhtara, (...) tenindeki yangınla samanlığı ateşe veren Hacer’e ve atın ayakları altında ezilen Ramazan’a kadar herkes içimdeydi.” (G, s. 142) demesi, romanda geçen tüm olayların, kişilerin ve mekânların kendisi tarafından hayal edildiğini gösterir.

“Belki ben, kayıp bir kentten getirilen o caddedeki berber dükkânında, büyük bir anımsayışın parçalarına tanık olmuşum yalnızca; çırağın hareketlerini izler, berberle konuşur, yüzü sabunlu adamın düşünüyüşünü tartışır ya da aynanın üstündeki güvercin resmine bakarken hiç farkında olmadan o parçaların arasında dolanıp durmuşum.” (G, s. 190-191)

Aynı şekilde yine anlatıcının bu cümlesi, tüm öykünün berber dükkânındaki yazar tarafından tasarlandığını, her şeyin onun zihnindeki bir düşten ibaret olduğunu göstermektedir. Postmodern bir tavidir bu. Romanda gerçeklik iddiasında bulunmamak; aksine tüm anlatılanların bir hayal, bir kurgu olduğunu okura bildirmek ve kurmaca sürecini anlatmak. Yukarıdaki alıntılar, bu postmodern yöntemin örnekleri olarak dikkati çeker.

Romanda yer alan karakterler teker teker kaybolur. Köyde kaybolan kahramanlar, şehirdeki berber dükkânında belirirler, daha doğrusu yazar/anlatıcı onları orada düşünür. Fakat bu kahramanlar konuşur. Bunlardan en önemlisi Güvercin’dir. Köyün en güzel kızı Güvercin, bir sabah kaybolur. Kuş olup uçmuştur sanki. Biz roman boyunca Güvercin’in nerede olduğunu bilmeyiz fakat Güvercin, şehirdeki berber dükkânının aynasında somutlaşır:

“‘Yalnızca ağzıma giren bıyık uçlarını kes,’ dedi gözlerini aynanın üstündeki karakalem güvercin resmine dikerek; ‘bu resmi sen mi yaptın?’

‘Ben yaptım ve bunu daha önce de sana söyledim,’ diye yanıtladı berber. ‘Her gelişinde soruyorsun.’” (G, s. 20)

Berber dükkânında karşımıza karakterlerden biri de Güvercin’in babası Reşit’tir:

“‘Benim gitmem gerek,’ dedi karaltı, ‘şayet berber dönerse selam söyleyin.’

‘Kim diyeyim?’

Caddenin karşısına geçmiş, kaçarcasına uzaklaşıyordu.

‘Reşit dersiniz,’ dedi karanlığın içinden,” (G, s. 163)

Cıngıl Nuri’den bir haber getirmesini istedikleri için köyde dört gözle beklenen postacı da şehirdeki berber dükkânındadır:

“‘Ne iş yapıyorsunuz?’ diye sordum usulca.

‘Postacıyım,’ dedi kapının önündeki motosikleti göstererek.” (G, s.122)

Köyde kaybolan Cıngıl Nuri de berber dükkânında görülür. Berber koltuğuna oturan müşterilerden keçi sakallı, saç başı darmadağın adam, tıraşı yarıda keserek yerinden kalkar ve gider. Adı Nuri’dir. O, bir zamanlar, köyde gizemli biçimde kaybolan ve bütün aramalara karşın bulunamayan Cıngıl Nuri’nin ta kendisidir. Berberden çıkıp köye, yani geçmişe dönecektir:

“Çırak, Nuri için seçilip ayrılan usturanın jiletini çıkarıp tezgâhın altındaki plastik kovaya fırlattı.” (G, s. 37)

Roman boyunca tüm kahramanların tek tek kaybolduğu kurguda daha sonra, jilet almaya gönderilen berber çırağı kaybolur:

“Aradan uzunca bir süre geçmesine karşın, jilet almaya giden çırak hâlâ dönmemişti. (G, s. 62)

Bir tek yazar kalır geride. Geç saatlerde o da ayrılır berber dükkânından. Bir sabahçı kahvesinde çay içmeye gider. Dönüşte, yeniden berber dükkânına uğramak isterse de dükkânın yerini bulamaz. Sanki berber dükkânı da, içindekiler gibi yok olmuştur. Bununla, romanda yaratılan zaman ve mekânın gerçekte var olmadığı, tamamen zihinde tasarlandığı, kurmaca bir dünya olduğu anlatılmak istenir. Bunun için de mekân, gerçek bir mekân değildir. Kahramanın kurguladığı bu mekân yazar/anlatıcının mekânıdır ve gerçek olmadığı için hep fludur.

Romanda yer alan ikinci berber dükkânıyla, asıl öykünün geçtiği köyde karşılaşırız. Romanın bu bölümünde de kaybolan insanların tıpkı şehirdeki berberde karşımıza çıktıkları gibi, köydeki berber dükkânına uğraması dikkat çekicidir:

Muhtar intihar etmeden önce berbere gelir ve tıraş olur:

“Muhtar ne yapacağına karar vermiş gibi ansızın kalktı yerinden. Kapıdan aceleyle çıkıp berber dükkânına doğru yürüdü. (...)Tıraş bitinceye kadar muhtar da konuşmadı zaten; asık bir suratla, öylece aynaya baktı durdu.” (G, s. 116)

Nuri kayıplara karışmadan önce, yani şehirdeki berber dükkânında saçlı sakalı karışmış bir halde görülmeden önce köydeki berber dükkânını işleten kişidir:

“Nuri her köşede aranmıştı o gün, her yere sorulmuş ama küçücük bir ipucu bile bulunamamıştı. Yoktu; öyle biri yaşamamıştı sanki, o adda biri bu köyde yıllarca berberlik yapmamıştı. Yüzü de unutulmuştu ansızın, burnu nasıldı, gözleri vardı da onlarla mı görürdü, ağzıyla mı yer içerdi, kimse anımsamıyordu. Dükkân onun varlığının biricik kanıtıydı bu yüzden; o da gitgide toza toprağa gömülüyordu. (G, s.15-16)

Cennet’in oğlunun aklını yitirdiğini ilk burada fark ederiz:

“Cennet’in oğlu haftalar sonra berber dükkânına geldiğinde tir tir titriyordu. Dalgаланan sesiyle Cıngıl Nuri’yi sordu önce; soluk soluğa, ona saçlarını kestirmek istediğini söyledi. (...) Cennet’in oğlu hızla çıktı sonra, köy meydanına doğru koştu. Kollarını köyü kucaklamak istercesine iki yana açmış, olanca sesiyle bağırıyordu.

‘Kaar neden yağaar, kaaarr?’ (G, s. 96)

Hayatın karmaşası içindeki insanların dertlerini, sıkıntılarını anlattığı dolayısıyla boşaldığı berber dükkânları, rehabilitasyon merkezleri gibidir. Zamanın akışı içinde yaşamın dedikoduları, sıkıntıları, değişimleri, dönüşümleri, hayat pahalılığı, sıradanlıklar vb. her şey konuşulur buralarda. Aynı zamanda mahallelerin dedikodu merkezleri gibidir berber dükkânları. Olan biten her şeyi ilk önce berberler bilir. Bu nedenle Nuri kaybolduktan sonra ilk önce berberlere sorulması önerilir:

“Nuri’yi halka sorsunlardı soracaklarsa, lokantalara, kahvelere, hanlara, hamamlara sorsunlardı. Bir de berberlere tabii, ne de olsa Nuri de bir berberdi, onlar birbirlerinin kokusunu alabilirlerdi. Üstelik berber milleti gevezeliği yürürlükte tutan bir milleti, her şeyi sezip her şeyi bilirdi.” (G, s. 24)

Sonuç olarak berber dükkânı, Hasan Ali Toptaş’ın eserleri içerisinde sadece *Gölgesizler* romanında karşımıza çıkar ve bu romanın en can alıcı mekânlarından birisidir. Yarı gerçek yarı düş olan bir dünyanın mekânıdır berber dükkânı. Aynı zamanda yazarın gerçek dünyasından hayal dünyasına açılan bir zaman tünelinin giriş kapısıdır diyebiliriz. Hasan Ali Toptaş’ın bu romanda berber dükkânını merkeze alması elbette ki tesadüf değildir. Berber dükkânları hem her kesimden insanın mutlaka ziyaret ettiği yerlerdir hem de bu mekânda yer alan çeşitli objelerin (ustura, jilet, aynalar, berber koltuğu vs.) romanın kurgusuna yaptığı katkılar göz ardı edilemeyecek kadar çoktur.

Berber dükkânlarında konuşulan, sohbe konu olan malzemeler genellikle içi boş ve anlamsız şeylerdir. Toptaş da *Gölgesizler* romanının finalinde tüm karakterleri, olayları silikleştirir ve berber dükkânında yok eder Tıpkı berberden çıkıldığı an orada edilen sohbetlerin, sohbeti yapan kişilerin unutulup gitmesi gibi.

### 4.3.Fotoğraf Dükkânı

*Kayıp Hayaller Kitabı*'nda çok kısa bir an görürüz fotoğraf dükkânını. Hasan, romanını yazdığı evin duvarında, dedesinin gençken çekilmiş bir fotoğrafı asılıdır. (KHK, s.100) Ve duvarda bu fotoğraf dışında başka bir şey yoktur. Hasan bu fotoğrafın çekiliş hikâyesini dedesine sormak yerine, kendi zihninde tahmin etmeye çalışır. Köyde elbette fotoğrafçı yoktur. Fotoğraf çektirmek için ilçeye gitmek gerekmektedir. Hasan yıllar önce çekilmiş bu fotoğraf için zihninde ilçeye gider. İlçede sadece bir fotoğrafçı vardır. Fotoğrafçının bulunduğu yerde kaymakamlık binası ile jandarma da bulunmaktadır. Bu mekânların sadece ismi verilir. Herhangi bir detay yoktur. Hasan'ın dedesi buradan geçer ve fotoğraf dükkânına girer. Mekân şu şekildedir:

“... ilçenin tek fotoğrafçısı olan Sürmeli, dedemi tahta iskemleye oturtup üç ayaklı makinesinin ardına geçtiği sırada, sinsi bir cip durmuştu da çınarın gölgesinde, kapısı açılmış ve Denizli valisi bir ayağını yere basarken fotoğrafçı dükkânına doğru şöyle bir bakmıştı. Acaba o anda Sürmeli'nin karşısında kurşuna dizilecekmiş gibi sessiz sedasız bekleyen dedem gözlerini valiye mi, yoksa ters yöne mi kaydırmıştı? Kuşkusuz, bilinemezdi bu; zaten, valinin cipten inerken fotoğrafçı dükkânına doğru bakıp bakmadığı, ya da oraya gelip gelmediği de bilinemezdi. Fotoğrafın dışında kalan mekânı, dedemin bakışlarından okuyabilmek mümkün değildi çünkü.” (KHK, s. 102)

Fotoğraf çekilmiştir fakat Hasan'ın dedesi objektife bakmamıştır, bakamamıştır. Şimdi Hasan, bu fotoğrafa bakarak dedesinin herkese küstüğünü düşünür. Çünkü Hasan'ın dedesi Ali, Kevser adında bir kıza âşık olmuş ama çeşitli sebeplerle onunla evlenememiştir. Hasan'ın, dedesinin bu fotoğrafını yorumlayış şekli böyledir. Roman boyunca fotoğraf dükkânını bir daha görmeyiz.

### 4.4. Saatçi Dükkânı

Saatçi dükkânı, *Heba* romanında yer alan iş yeri mekânlarından birisidir. Burası, romanın kurgusunda son derece önemli bir yere sahiptir. Romanın kahramanı Ziya, askerliğini yaptıktan sonra evlenmiştir. Eşi hamiledir. Karısıyla sürekli uğradığı sahaf dükkânına giderken Ziya'nın birden saatinin kayışı kopar. Eşi sahaf dükkânının yolunu tutarken, kendisi de yakındaki bir saatçiye gider (s.111):

“Bilirsin, kış kadar yedir ekseriyetle saatçi dükkânları; cam tezgâhın gerisinde oturan biri vardır her daim ve kapıdan bir müşteri girdi mi bu kişi başını kaldırıp adeta açılmış bir saatin içine bakar gibi bakar ona. Elinin altında açılmış bir saat var da onun kalbiyle yahut bağırsaklarıyla uğraşıyorsa başını kaldırmaz tabii, sen tezgâhın bu tarafında adeta farklı yönere doğru akan birçok zamanın arasına sıkışıp kalmış gibi, birbirine karışan saat tıkırtılarının ortasında bir süre öylece beklersin. O gün girdiğim dükkânda, tıpkı bu şekilde ben de bekledim işte; çünkü tezgâhın gerisinde oturan adam gözlüğünü takmış, kıl inceliğindeki aletlerle külüstür bir saati tamir ediyordu.” (H, s.112-113)

Burada iyi tasvir edilmiş bir dükkânla karşı karşıyayızdır. Ziya burada kayışını tamir ettirirken bir patlama sesi duyulur. Gözlerini açtığına hastanededir. Patlama esnasında eşini kaybetmiştir. Ziya, askerlik arkadaşı Kenan’ın yaşadığı yer olan Yazıköy’e yerleşme kararını bu olaydan sonra alır.

Roman açısından kilit bir noktada duran saatçi dükkânında sadece kısa bir an dururuz. Elbette bunun sebebi kahramanın burada kötü bir anı yaşamasından kaynaklanıyor olabilir. İnsan kendisini kötü hissettiği yerleri, kötü anılar yaşadığı mekânları unutmak ister. Görülüyor ki mekân burada insana kötü anılar hatırlattığı için istenmeyen bir yer olarak karşımıza çıkmıştır.

#### **4.5. Kitapçı/ Sahaf Dükkânı**

Sahaf dükkânı, diğer iş yeri mekânlarında olduğu gibi Toptaş’ın romanlarında az yer alan mekânlardan birisidir. İlk olarak *Sonsuzluğa Nokta* romanında kısacık bir an karşımıza çıksa da romanın ana karakteri Bedran ve karısı için evliliklerinin ilk yıllarında oldukça önemli bir yerde durduğuna şahit oluruz. Bedran, doğup büyüdüğü kasabadan ayrılıp şehre geldikten sonra çeşitli sıkıntılar yaşar. Önce uzun süre iş bulamaz, şehir yaşantısına adapte olamaz. Ardından yakın arkadaşı İsvan’ı bir çatışmada kaybeder. Daha sonra karısı olan Gülderim’le tanışır. Sevgililik zamanlarını bir hayli güzel geçirirler. Sürekli birlikte sevdikleri şeyleri yaparlar. Bunlardan biri de sahaf dükkânlarını gezmektir. Hatta Bedran kendilerini “*tam bir kitap kurduyduk*” diye tanımlar. (s.21)

“O zamanlar, birlikte hafta sonu gezilerine çıkar, konuşa konuşa kentin bir ucundan bir ucuna yürür, o kitapçı senin bu kitapçı benim, bıkip usanmadan saatlerce dolaşırdık.” (SN, s. 21)

Sahaf dükkânları arasında sürekli gittikleri bir yer de vardır. Orasının sahibiyle de arkadaş olmuşlardır:

“... köşedeki piknik tüpünün üstünde fokurdayan mavi sırlı çaydanlığı devirmemeye dikkat ederek dükkânın arka tarafına geçer ve gün boyu, bacaklarımız yorgunluktan bükülüp topuklarımıza ağırlar oturuncaya dek, Millî Eğitim Bakanlığı’nın yıllar önce Türkçeleştirilip yayımladığı klasikleri bir bir gözden geçirirdik.” (SN, s.21)

Genç çift kitapları çok sevmelerine rağmen maddi imkânsızlıklar sebebiyle istedikleri kadar kitap alamazlar. Selim Ağabeyleri bunun farkındadır ve onlara yardımcı olur. Sahafın nasıl bir yer olduğunu öğrenmeye devam ederiz.

“Tozlu bir kitap cennetiydi o dükkân, insan içeriye girdi mi yavaş yavaş dışarıyı unutturdu. Çıkarken de beyazlığı kirli sarıya dönüşmüş ve dağılmasın diye fasikülleri lastiklerle bağlanmış birkaç kitaba kaç lira vermek istediğimizi gözlerimizden okurdu Selim Ağabey; bu yüzden de o ne derse verir ve hiç pazarlık etmezdik.” (SN, s. 21)

Roman boyunca sahaf dükkânını bir daha görmeyiz. Çünkü Bedran’ın karısı Gülderim, evlendikten sonra ciddi bir dönüşüm yaşar ve sahaf dükkânlarında kitap incelemek yerine alışverişten başını kaldıramayan, sürekli çarşı pazar gezen bir kadın haline gelir. Öyle ki ara sıra Bedran’ın getirdiği kitap ve dergilere göz ucuyla dahi bakmaz.

Aynı kategoride değerlendireceğimiz kitapçıyı daha sonra *Heba* romanında görürüz. Burada da kitapları tutkuyla seven başka bir çift vardır: Kader ve Ziya.

Roman boyunca Ziya’nın evlilik, askerlik ve köy halkı tarafından öldürüldüğü Yazıköy’deki yaşantısını dinleriz. Bahsi geçen sahaf dükkânı, çiftin evlendikten sonra yaşadığı ama adı verilmeyen bir şehirdedir. Karısı Kader ile birlikte kitapçıya gider Ziya. (s. 111)

Bahsi geçen kitapçı şu şekilde tarif edilir:

“Uğul uğul uğuldayan çok katlı bir alışveriş merkezinin girişindeydi bu kitapçı, bir hayli genişti, düzenliydi ve biz aradığımız kitapları ve dergileri orada rahatça bulabiliyorduk.” (H, s.112)

Bu kitapçı, büyük şehirlerde yer alan pek çok kitapçıda rastlayacağımız türdendir. İçerisi kitap okuyabilmenin yanı sıra dinlenme alanı olarak da kullanılabilir.

“Kafeterya olarak işletilen bir asma katı da vardı bu kitapçının; müşteriler oradaki kırmızı minderlerle süslü hasır iskemlelere oturup hem soluklanıyor hem de hafif müzik eşliğinde çay, kahve içebiliyorlardı.” (s. 112)

Burada da tıpkı *Sonsuzluğa Nokta* romanındaki gibi işletmecinin sahibiyle ahab olunmuştur. Biz burada, Kader ve Ziya çiftinin buraya sık sık geldiği izlenimini edinmekteyiz.

Romandaki çiftimiz bu kitapçıya yöneldikleri sırada Ziya'nın kolundaki saatin kayışı kopar ve Ziya hemen yakındaki bir saatçiye gider. Bu esnada kitapçıyı da içine alan alışveriş merkezinde bir patlama gelir. Buradan sonra kitapçıyı bir daha görmeyiz.

Kitapçı ve sahaf dükkânı, Toptaş'ın eserlerindeki tüm mekânların aksine farklı bir algıyla oluşturulmuştur. Kahramanlar kendilerini burada son derece mutlu hissederler. Mekânın kısıtlayıcı havasına rastlanmaz. Toptaş'ın kendisinin de tutku derecesinde bir okur olduğunu göz önünde bulundurursak bu algı şaşırtıcı olmayacaktır.

#### 4.6. Sanayi Çarşısı

Bir iş yeri mekânı olarak sanayi çarşısı, *Sonsuzluğa Nokta* romanında yer alır. Bedran'ın kasabada başlayıp şehirde devam eden hayatında, babası ile ilgili hatırladığı bölümlerde bu mekân karşımıza çıkar. Bedran, çocukluğunu ve ilk gençlik yıllarını bir kasabada ailesiyle birlikte geçirmiştir. Bedran'ın babası minibüs şoförüdür. Hatta Bedran da çocukluğunda bu minibüste muavinlik yapar. Kahramanımız, büyüüp büyük şehirde yaşamaya karar verir. Fakat kasaba, kasaba anıları ve babasının manevi gölgesi onu bir türlü bırakmaz. Roman boyunca yapılan geri dönüşlerde biz Bedran'ın kasaba anılarına şahit oluruz. Kasabaya yani Bedran'ın çocukluğuna döndüğümüz bu bölümde sanayi çarşısı da vardır.

Bedran, şehre yerleştiği ve bir heykel atölyesinde iş bulduğu günlerde, işten eve dönüş yolunda bir sanayi çarşısının içinden geçer. Burası, “...hurdaya ayrılmış kamyon kasalarının olduğu, kriko ve hızar seslerinin geldiği” (s.140) bir sanayi çarşısıdır. Buradan geçerken Bedran, çocukluk günlerini ve babasını hatırlar. Bedran'ın annesi, akşam olup da babasını yemeğe çağırması için onu tamirhaneye gönderir. Fakat Bedran babasının hangi dükkânda olduğunu bir türlü burada bulamaz:

“Babamın hangi tamirhanede olduğunu bulamamıştım bir türlü. Her dükkân, her araba, her tamirci ve her çırak, şaşılacak derecede birbirine benziyordu çünkü. Hatta dükkânlar insanlara, insanlar dükkânlara benziyordu. Sokaklar da öyleydi dikkatli bakıldığında, araçlar, oraya buraya fırlatılmış boş teneke kutuları, kirli üstübeçler, bezler ve havada uçuşan sesler de öyleydi ve ben benzerliklerin arasında, giderek onlara benzeyerek dönüp dolaşıp duruyordum.” (SN, s. 149)

Bedran'ın çocukluğundaki sanayi çarşısını daha net olarak şu tasvirle görürüz:

“Çoğu zaman da yolum sanayi çarşısına düşüyordu. Çok geç fark ediyordum tabii bunu ve karşımda ansızın hurdaya ayrılmış kamyon kasalarını, hızar seslerini ve kriko üstünde duran otomobilleri bulunca şaşırıyordum. Oralara gitmeyi hiç istemiyordum aslında, kahverengi küf kokuları çevremi sarar



sarmaz yolunu değiştirip bir yandan sular, öteki yanından sıra sıra kavaklar akan incecik sokaklara dalıp hızla kaçıyordum. Ne var ki, bir süre sonra simsiyah üstübeç yağmları, çekiç sesleri, eciş bücüş otomobilleri, zenciye dönmüş ışıldak gözlü ve kırmızı dilli çırakları ve sıcaktan cayır cayır yanan kepenkleriyle sanayi çarşısı gene önüme çıkıyordu. Aptallaşıyordum artık, aylak adımlarla yürüyüp bir tamirhanenin kapısına dikiliyor ve havada uçuşan egzoz dumanlarını koklayarak babamı düşünüyordum. İlkokulu bitirdiğim yıllardaki babamı...” (SN, s.150)

Bedran, heykelci dükkânından arkadaşı Meftune aracılığı ile bu sanayi çarşısının içindeki büroda iş bulur. Burası toz toprak içinde bir garajdır. Garajın sahibinin lüks marka bir aracı vardır. Bedran’ın tek işi buraya göz kulak olmaktır. Garaj Bedran’ın gözüne řu şekilde görülür:

“Vinçler, kurtarıcı araçlar ve söküntü oto parçalarıyla dolu garaja girmiştik. Köşede, üstü sac levhalarla örtülü cansız bir baraka duruyordu.” (s. 169)

Bedran bu garajın ofisinde çalışacaktır. Hatta bir süre sonra, kahramanımız bu ofisi ev olarak da kullanmaya başlar, geceleri burada yatar. Ofise gitmek için sanayi çarşısının içinden geçen Bedran, burada babasını hatırlamaya devam eder.

Bedran’ın burada yapacak hiçbir işi yoktur. O da sürekli etrafındaki detaylarla ilgilenir:

“Kimi zaman masanın arkasındaki döner koltuğa oturup gün boyu bitişikteki kimsesiz evi seyrediyordum. Ondaki ayrıntıların hepsini ezberlemiştim artık; serçeler neresine konar biliyordum. Kumruların dem çekişleri hangi saatte çatının hangi ucundan yükselir biliyordum” (s. 172)

Bedran, burada çalışmaktan nefret etmektedir. Onun hayallerinin arasında hiçbir zaman böyle bir mekânda çalışmak yer almamıştır. Zira bu mekân ona sık sık babasını hatırlatmaktadır. Hâlbuki Bedran, yaşadığı kasabadan babasının baskısından, gölgesinden kaçmak için büyük şehre gelmiştir. Bir sanayi çarşısı içinde yer alan ofisin dışında yer alan mekân, Bedran’ın gözünde şöyle bir izlenime sahiptir:

“Oysa nefret ediyordum o otomobillerden; tamirhanelerin görüntüsünden, havadaki çekiç seslerinden, yoldan gelip geçen kamyonlardan, beyaz dişli çıraklardan, eciş bücüş kaporta yığınlarından, otobüslerden nefret ediyordum. Hafta sonu tatillerinde genellikle briket odaya kapanıyordum bu yüzden; tahta kanepeye uzanıp iki gün boyunca ölü gibi yatıyordum.” (s.174)

Romanın sonlarına doğru, sanayi çarşısının kapatılacağını öğrenmelerinin akabinde Bedran işten çıkartılır. (s. 186) Bundan sonra sanayi çarşısını bir daha görmeyiz.

Görülüyor ki Toptaş’ın iş yerlerine bakışında benzerlikler görülmektedir. Sisteme, modernizme adapte olmanın en belirgin mekanizmalarından biri olan iş yerleri, kahramanları bunaltan, onlar için çekilmez hal alan yerler olarak algılanır. Öte yandan

daha küçük işletmelerin, çoğunlukla samimiyetin simgesi olan dükkânlar kahramanları mutlu hatta rehabilite eder.



## 5. RESMÎ MEKÂNLAR

Toptaş'ın hikâye ve romanlarında yer alan resmi mekânlar, yazarın devlete ve devlet dairelerine olan bakışını temsil etmesi açısından önemli bir yerde durur. Toptaş'ın eserlerine belirgin bir şekilde yer alan bu mekânlarda, onun yıllarca vergi memurluğu yapmış olmasının etkilerini gözlemlemek kaçınılmazdır. Roman ve hikâyelerde bu mekânlar, Toptaş'ın diğer mekânlarıyla paralellik göstererek kasvetli ve bunaltıcı bir hava sergiler.

### 5.1. Devlet Daireleri/ Devlet

Toptaş'ın eserlerinde devlet kavramı önemli bir yer tutar. Yazarın devlete bakışını somut olarak devlet daireleri üzerinde izlemek mümkündür. Bunun için biz devlet dairesi ile devleti birlikte aldık. Bu eserlerinin başında *Gölgesizler* gelir. Romanda köyün en güzel kızı Güvercin birden bire ortalıktan kaybolur. Uzun uğraşlar sonunda bulunamayınca, son çare olarak 'devlete' gitmeyi, kızın akıbetini onlara sormayı düşünürler. Fakat köyde devletle bağı olan tek kişi muhtardır. Bu nedenle "*Devlete haber vereyim, kayıtlara geçirip asker ve polis marifetiyle arasınlar,*" (G, s.18) diyerek muhtar devletin kapısına gider.

Öylesine kendi hâline terk edilmiş bir köydür ki burası, muhtar; "*Tanrı köyü görebilsin ya da devlet başını çevirip bir kez olsun bakabilsin...*" (G, s. 9) diye aradaki dağları yıktırmak gibi gülünce şeyleri bile geçirir aklından. Kısaca, devletin varlığı yalnızca bayraktan ibarettir burada. Toptaş, bu soruna değinirken yer yer ironik bir dil de kullanır. Örneğin, muhtarlığın önünde asılı bez afişteki "*Köyümüz Size Minnettardır*" (G, s. 26) yazısı romanda devlete yönelik ironik bir eleştiri olarak okunmalıdır. (Karaca, 2011)

Romanda devlet, köylüler için çok uzak bir gerçekliği ifade eder. Köylülerin devleti ilgilendiren bir meselede muhatap aldıkları tek yer muhtarlık odasıdır. Köylüler devlete uzaktır. Devlet de köye uzaktır. Kendi haklarının bile farkında olmayan

köylüler, kendi küçük dünyalarında yaşamaktadırlar. Muhtar, köylülerin gözünde köyün hakimi gibidir.

Muhtar, Güvercin'i kaçıran kişinin Cennet'in oğlu olduğundan şüphe edince, önce onu kendi yöntemleriyle cezalandırmak ister ama bu iş devletin işidir. Birisi cezalandırılacaksa bunu devlet yapmalıdır. Cennet'in oğlunu kolundan tutup ilçedeki devlet dairesine götürmeyi düşünür ama böyle bir iş için devlet "rahatsız edilirse" kendisiyle alay edileceğini düşündüğü için bu fikrinden vazgeçer:

"Kendince bir hapis cezası verip o süre boyunca tutsa mıydı, yoksa elini kolunu sınıksız bağlayıp ilçeye mi götürseydi bilemiyordu. Gerçi, ilçeye gitmek pek akıllıca görünmüyordu ona; orada, karşısına çıkacağı görevlilerin bir deliyle uğraşabileceğini sanmıyordu. Olsa olsa gülerlerdi ona, masaların üstüne kapana kapana güler ve suçlu diye bir deliyi getirirken hiç düşünmedin mi, derlerdi." (G, s. 209)

Devlet hiçbir zaman sınırlandırmaya gelecek bir kurum değildir, devlet eğer köye ve köylüye bir küserse elini eteğini çekebilir, zaten varlığı azıcık hissedilen köy hepten unutulup gidebilir:

"Muhtar sıkı sıkı uyarıyordu gidenleri; ilçeye yolları düşerse Nuri'yi devlet kapılarından hiçbirine sormayacaklardı. Bunun hem gereği yoktu, hem de görevlileri boş yere rahatsız etmek umulmadık sonuçlar verebilirdi. Devlet bu, usandırmaya gelmezdi; sonra devlet her zaman on beş yaşında olurdu, canını sıkıp da bir kere küstürdün mü artık dönüp yüzüne bakmazdı. Bu yüzden sakın ha sakın devlet kapıları tıkatılmayacaktı." (G, s. 24)

Toptaş'ın burada dikkat çekici ve ironik bir üslubu vardır. Devleti on beş yaşında bir gence benzeterek bu yaştaki bir genç gibi devletin de ne yapacağını belli olmadığını anlatmak ister.

Cıngıl Nuri'de olduğu gibi, Güvercin kaybolduğunda da devlet aynı tavrı gösterir. Bu bağlamda, aşağıdaki satırlarda devletin bir insanın kayboluşu karşısındaki tavrı şöyle anlatılır:

"... muhtar hakarete uğradı ilçede. Devlet kapıları yüzüne tek tek kapandı. Güveni susuz toprak gibi çatladı kapılar kapandıkça (...) günlerce eşiklerde bekletiler (...) Derken bir gün, dikilip durmasından usanıp içeri aldılar onu..." (G, s. 196)

Bu cümlelerin ardından, devlet/bürokrasi, upuzun koridorlar, köy genişliğindeki bir oda, kocaman raflarda dizili kocaman kitaplar, toza bulanmış defterler, sivri yüzlü yüzlerce adam, ışıldayan gözlük camları... (G, s. 196) şeklinde ifade edilir. *Gölgesizler*'deki devlet imgesi bu şekildedir; o denli soğuk, o denli kibirli, o denli ciddi, asık suratlı ve sinirlidir.

Bu imgeye paralel biçimde memurlar, Güvercin’i arayan muhtara isteksiz ve kızgın biçimde; “*Hummmm, dur öyleyse sana o kızın devlet gözündeki yerini gösterelim!*” (G, s. 196) derler.

Kocaman raflardan kocaman kitaplar indirip tozlu defterleri açarak, sonunda bulurlar Güvercin’in devlet katındaki yerini: “*Bak,*” derler, “*işte Güvercin burada.*” Muhtar bakar. “*... gördüğü şey, Güvercin’in yokluğuna benzeyen küçücük, belli belirsiz bir işaretti. Nokta bile değildi hatta, sayfayı dolduran binlerce tuhaf çizginin arasında, pire gözü gibi daracak bir boşluktu...*” (G, s. 196-197)

Toptaş, burada insanı esas alan, insana değer veren bir devlet anlayışı yerine kendini her şeyin üstünde gören, vatandaşlarına/kişilere önem vermeyen devlet anlayışını tenkit eder. Yalnız bunu olaylarla vermek yerine kendisi anlatmayı tercih eder.

Romanda varlık sorunsalı çoğunlukla devlet kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Özellikle de Güvercin’i aramak için ilçeye gelen muhtarın bu arayışı ile ilgili olarak bekçinin düşüncelerinin yer aldığı kısımlar “varlık sorunsalı” ile ilgili önemli birer örnek teşkil etmektedir:

“Sonunda Güvercin’in yerini buldular tabii, üç dört kişi defteri kucaklayıp muhtarın önüne getirdi. “Bak”, dediler, “işte!” Muhtar baktı; gördüğü şey, Güvercin’in yokluğuna benzeyen küçücük, belli belirsiz bir işaretti. Nokta bile değildi hatta, sayfayı dolduran binlerce tuhaf çizginin arasında, pire gözü gibi daracak bir boşluktu. Herhalde o boşluğa, kaybolup gitme korkusuyla bakakalmıştı muhtar, sonra toparlanmış ve devletin gözünde kendinin ne kadar yer tuttuğunu anlamak için gözlerini raflarda gezdirmişti. Muhtar şaşkınlıkla; “Demek (...) Köyümüzün en güzel kızının devlet gözündeki yeri bu!” (G, s. 197)

İnsanın devlet katındaki yeri bu kadardır; tozlu kâğıtlarda birkaç satır, o kadar... Toptaş, *Gölgesizler*’de devletin ruhsuzluğunu, katı, donuk, asabi ve kibirli tavrını kendine has üslubuyla eleştirir. Bu eleştiride defterde yazılı olanı yazar/anlatıcı vermez, okuyucunun tahayyülüne bırakır.

Devlet dairesindeki yetkililer muhtara, “... bir kızın kayboluşunun devlet işlerinde kaçınıcı sırada yer aldığını bilmeyecek ve bu bilgisizliği yüzünden devletin bayrak dalgalandırdığı bir köyü şu kadar gün muhtarsız bırakacak kadar aptalsan, nasıl muhtar olabilin ki?” (G, s. 198) derler.

*Gölgesizler* romanında aslında her şey gibi köy de kayıptır. Devletin gözünde nokta kadar değeri vardır bu köyün. Bu devlet uzakta, köyü unutmuş; yargılayan; yeri geldiğinde kaybeden; kaybettiğini ise bulamayan bir devlettir. Romanda devletin üstten bir bakışı vardır insanlara. Otorite-birey ilişkisi ve bireyin otorite altında

ezilmesi *Gölgesizler* romanında arka planda tutulsa da çok çarpıcı bir biçimde işlenmiştir<sup>11</sup>.

Özetle devlet, “*kocaman (...) kapıları güneşte parlayıp sönen pirinç halkaları, bulutlara tırmanan dev kemerleri ve hiç silinmeyecek gibi toprağa yayılan geniş gölgeleri...*” (G, s. 198), büyük salonları, “*Ellerinde çoban sopasına benzer upuzun kalem[li]*” (G, s. 198) memurları, hiç kimsenin onun basıldığı yere gölgesini bile düşüremediği büyük mühürleriyle, otoriteyi, egemenliği; hatta baskıyı simgeler *Gölgesizler*'de. Elbette bu gerçek anlamda devlet, devlet dairesi değildir. Bu, yazar/anlatıcının muhayyilesindeki devlet dairesidir. Dolayısıyla doğrudan bir mekân olmaktan ötede ulaşılamayan, korkulan ve belki de masallardaki bir mekândır.

## 5.2. Muhtarlık Odası

Resmî mekân olarak ilk inceleyeceğimiz yer muhtarlık odasıdır. Burası, *Gölgesizler* romanında karşımıza çıkan önemli mekânlardan birisidir. Devleti, statükoyu, resmiyeti ve soğukluğu temsil eden bir yerdir. Roman, “*Tanrıya ve devlete en uzak yer*” olarak tasvir edilen, neresi olduğu hakkında bilgimizin olmadığı bir köyde geçer. Romanda birbiri ardına yaşanan kaybolmalar neticesinde köylüler önce muhtara, sonra da muhtarlık odasına yönelirler. Çünkü köylülerin devletle bağ kurdukları tek yer muhtarlık odasıdır. Bu nedenle romanda kaybolan kişilerin yakınları ilk olarak muhtarlık odasında soluğu alırlar. Bunlardan ilki birdenbire ortadan kaybolan ve kendisinden haber alınamayan Cıngıl Nuri'nin karısıdır. Kadın, bıkip usanmadan her gün muhtarlık odasının önünde bekler. Biz de bununla birlikte muhtarlık odasını tanımış oluruz:

“Büyük bir salon vardı içeride, alacakaranlık. Uzun yüzlü yazıcılar uzun bir masanın çevresine sıralanmış, kocasının adını yazıyorlardı. Elinde çoban sopasına benzer upuzun kalemler vardı ve oynadıkça parlayıp sönyüyorlardı. Sonra mühür basılıyordu kâğıtlara, muhtarınkinden kat kat büyük bir mühür. Öyle büyük ki mühürlerin dedesi gibi bir şey; kimse onun basıldığı yere gölgesini bile düşüremiyor. Sonra zarflanıyordu kâğıtlar; kapı önlerinde bekleyen sivri yüzlü haberciler zarfları alıp alıp ceplerine koyuyorlardı. (G, s. 19)

---

<sup>11</sup> Toptaş'ta Kafka'nın izlerini görmek mümkündür. Varoluş/ yokoluş romanı olan *Gölgesizler*'de köyün muhtarı sanki Şato'daki Joseph K. gibidir. İkisi de devletin temsilcileridir ve varlıklarının tanınması için uğraşırlar. Muhtarın, muhtarlık odasında intihar etmesinin sebebi de budur, çaresizlik ve devlet katında uğradığı hakaret.

Burada tasviri yapılan yer aslında muhtarlık odasının kendisi değildir. Kahramanımızın hayalidir. Kadın, kocası kaybolana kadar belli ki muhtarlığın kapısı önünden bile geçmemiştir. İçeri girmeye de çekinmektedir. Bu sebeple, muhtarlık odasında çok sayıda insanın olduğunu, bu insanların da çok önemli işlerle uğraştıklarını, adeta başlarını kaşıyacak bile vakitlerinin olmadığını hayal etmektedir. Burada gerçekçi bir muhtarlık odasından çok Cıngıl Nuri'nin karısının hayal ettiği bir muhtarlık odası vardır.

Romanın diğer kaybolan kahramanı Güvercin'in akıbetini sormak için babası Reşit de soluğu hemen muhtarlık odasında alır. (s. 46) *Gölgesizler*'de muhtar, köydeki tek devlet görevlisi olarak verilir. Adeta orası devletin ve bürokrasinin vücut bulmuş halidir. Bu sebeple çoğunlukla muhtarlık odası, köylülerin çekindiği, ürktüğü ve korktuğu bir yer olarak karşımıza çıkarılır. Fakat Reşit, kızını bulabilmek için sık sık muhtarlığa gider:

*“Gene de Reşit iki günde bir muhtarlık odasına gelip kızını soruyor, dişe dokunur bir haber alamayınca da boynunu büküp sulu sulu ağlıyordu.”* (s. 114) Reşit kızını ne kadar merak etse de, muhtarın ona çare olamayacağını bilse de muhtarlık odası dışında ikinci bir seçeneği düşünemez. Ona göre muhtar, köylülerle devlet arasındaki iletişimi sağlayan tek kişidir. Bunu da muhtarlık odasından yapar.

Romanın ilerleyen bölümlerinde Güvercin'in kaybolduğu değil, kaçırıldığı düşünülür. Bu konuda da tek şüpheli Cennet'in oğludur. Muhtar, onu muhtarlık odasına getirerek işkence ile konuşturmaya çalışır. Muhtarlık odası şöyle tasvir edilir:

*“Muhtar, öfkesinde boğulmak üzereydi o sırada; bir yanda Cennet'in oğlunu tekmeleyip tokatlarken bir yandan da kulağını vermiş kapıyı dinliyordu.”* (G, s. 83)

Çünkü burası basit bir muhtarlık odası olsa da devletin kendisidir ve birisi sorguya alınacaksa burası elbette devlete ait bir yerde olmalıdır. Cennet'in oğlu burada çeşitli işkencelere maruz kalır. Fakat hiç kimse buna itiraz etmez. (s. 83) Acaba köylüler Cennet'in oğlunu gerçekten suçlu olarak mı görürler yoksa devlete 'başkaldırmaya' mı çekinirler? Devlete karşı bir suç işlemekten korktukları açıktır, çünkü tüm köylüler Cennet'in oğlunun Güvercin'i kaçırarak güçte ve dirayette olmadığını bilmektedir.

Muhtar, Cennet'in oğluna ağır işkenceler yapar. Öyle ki muhtarlık odasının duvarları kan içinde kalır, etrafa saçılan kanlar, muhtarın üzerinde bir ağırlığa sebep olur:

“Muhtar masaya kurulmuş, elinde titrek dumanlı bir sigara, hâlâ duvar dibindeki kan izlerine bakıyordu. Onlar orada durdukça Cennet’in oğlu da muhtarlık odasında sanki, bir yerlere sinmiş sessizce oturuyor, belki de arada bir yüzünü çevirip muhtarı süzüyordu.” (G, s.112)

Muhtarlık odasında yer alan mühür, bu mekânın önemli objelerinden birisidir, zira muhtarın devleti temsil gücüdür bu mühür. Fakat muhtar, mührüne rağmen köylülerin dertlerine ve şikâyetlerine çare olamaz.

“Bekçi soluk soluğa muhtarlık odasına koşup geldiğinde, muhtar masaya çuval gibi yığılmış, gözleri mühür kesesinde, üst üste sigara içiyordu.” (G, s. 43)

Muhtar çaresiz kalır.

“Muhtar susmuştu oysa; gözlerini masadaki mühür kesesine dikmiş, Cennet’in oğlunu düşünüyordu.” (G, s. 100)

Güvercin’in bulunamayışı muhtarda bir yenilmişlik duygusu yaratır ve kendisini muhtarlık odasına kapatır:

“Muhtar sustu. Birden döndü sonra, köy meydanındakilerin şaşkın bakışları altında muhtarlık odasına girdi. Masaya çöktüğünde bitkindi. İçinde bir yerde, yenilmişlikle birlikte belli belirsiz bir suçluluk duygusu geziniyordu.” (s. 98)

Muhtar, üzerindeki sorumluluk zırhı yüzünden bu odada intihar eder. (s. 193) Muhtarlık odası muhtarın ölümünden sonra tüm nüfuzunu kaybeder. Muhtarlık odasını da bir daha görmeyiz.

Muhtarlık odasının ve muhtarın devlet tarafından bir tanınma sorunu vardır. Roman boyunca muhtarın ilçeye gitmesi, köyün ve köydeki kişilerin devlet gözündeki yerini ve önemini de ortaya koyması açısından muhtarın ilçede yaşadıkları, yazarın mekâna bakışını açıklamak açısından önemlidir.<sup>12</sup>

Sonuç olarak, *Gölgesizler* romanında köydeki muhtarlık odası önemli bir mekândır. Köyde meydana gelen hemen bütün olaylar ya muhtarlık odasının içinde, ya da önünde meydana gelmiştir. Cennet’in oğlunu burada sorguya çeker, çocuk sorgudan sonra aklını burada oynatır. Kurguda muhtarlık odasının içi kadar önünde de pek çok gelişme yaşanır. Örneğin Cennet’in oğlu yılan tarafından, Ramazan da at tarafından muhtarlığın önünde öldürülmüşlerdir. Muhtar da kendisini bu odada asar.

<sup>12</sup> Burada muhtarın varlığını ispat etme çabasını Franz Kafka’nın *Şato* romanındaki kastrocu Joseph K.’ninkine benzetebiliriz. Her iki romanda da şato ve muhtarlık odası devletin oradaki temsili olarak karşımıza çıkar. Hem Joseph K. hem de muhtar devletin kendi varlıklarını tanıması için uğraşırlar. Kendilerine verildiğini düşündükleri ‘kutsal’ görevi yerine getirmeye çalışırlar. Bu şekilde düşünüldüğünde her iki romanda da metinlerarası bir ilişkinin olduğunu öne sürülebilir.



Dikkatli incelendiğinde yaşanan tüm önemli olayların sonu ölümle neticelenmektedir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, bu köy, devlet tarafından varlığı unutulmuş, yok sayılmış, elektriği ve yolu olmayan, seçimden seçime hatırlanan bir yerdir. Nitekim muhtar, kendini asarak, kendilerinin varlığından devleti haberdar etmek ister. Ancak o zaman varlıkları kayıtlara geçecektir. Yazar, kahramanların devlet katında tanınması ve ‘var’ sayılması için onları öldürmeyi tercih etmiştir. Zira ileride görüleceği gibi Muhtar köyün dertlerini şehirde, devlet dairelerine anlatmak için gittiğinde ilgi görmez. Köy yerinde onca yer varken Toptaş neden muhtarlık odasının önünü seçmiştir bu önemli olaylar için? İşte bu da tabiri caizse devlete bir meydan okuma, onun gözünün önünde cereyan eden olaylara daha ne kadar sessiz kalacağını göstermek istediği düşünülebilir.

### 5.3. Radyoevi

Resmi mekân olarak değerlendirebileceğimiz yerlerden birisi de *Uykuların Doğusu* romanında yer alan radyoevidir. Roman, yazar/anlatıcının pencere kenarında romanını yazarken yağmur yağmasıyla başlar. Bu, yazara, yıllar önceki bir olayı hatırlatır ve biz yazarın zihin dünyasında geçmişe gideriz. Onun masasından masal dünyasına aralanan ilk kapı radyoevine açılır. Eski bir kışla binası olan radyoevi, yeni tayin olmuş bir memurun hikâyesinin başladığı ilk mekândır.

Şehirdeki şiddetli yağmurdan sonra (UD, s. 8) halkın tedbir alması için radyoevinden anons yaptırılacaktır. Bu anonsu, büyük şehirden anlatıcının yaşadığı kasabaya gelen “o yıllarda radyoevinin en pısrık adamı olarak tanınan, uzun boylu biri okumuş.”tur. (UD, s. 9) Radyoevinde çalışanların gözünde pısrık biri olmasına karşın o, “sanıldığı gibi hiç de pısrık değilmiş aslında; tam tersine, belki de dünyanın en çalışkan insanıymış.” (UD, s. 9) Bu sayfadan sonra radyoevini ve buranın işleyişini daha yakından görürüz. Bu çalışkan adam, kurumdaki yetkili kişilerden iş ister ama çeşitli bahanelerle onu oyalayıp iş vermezler:

“... elimizde her biri birbirinden nefis birtakım projeler var üstadım, onlar ilgili makamlar tarafından onaylanır onaylanmaz elbette sana bir görev vereceğiz, hiç merak etme demişler. Sonra günler günleri kovalamış ve bir zaman gelmiş, ohooo, sen hâlâ orada mısın mirim, mevzuat hazretlerinin hışımına uğrayan o güzelim projeler çoktan iptal edildi, şimdi senin için şanına layık bambaşka bir program düşünüyoruz, iki ayağımızı bir pabuca sokma da hele azıcık daha sabret bakalım, bilirsin sabrın sonu selamettir, demişler.” (UD, s. 10)

Bu genel memur tipinin bugünün iş dünyasında “ofis” dediği yer, o yıllarda “daire” olarak adlandırılmaktadır. Daire, memurun günlük yaşamının dönüp durduğu çemberin içini ifade eder. Memur, yaşamının büyük bir kısmını burada geçirmektedir ve ne yazık ki bu çemberin içinden çıkamamaktadır.

Kurum yetkilileri, radyoevindeki adamdan iş verilene kadar kendisini oyalayacak birtakım işler yapmasını isterler:

“Böyle davranmakla, o yıllarda radyoevi olarak kullanılan eski kışla binasının taş kokulu koridorlarında, hiçbir şeye elini sürmeden gevşek adımlarla aylak aylak gezinmesini istemişler sanki; çay ocağında pinekleyip durmasını, gün boyunca sağda solda çene çalmasını, göze yakın akla uzak bir köşeye çekilip bulmaca çözmesini, ya da ne bileyim, emekli olacağı ana dek gelip ikide bir odaların kapısından öteki çalışanlara imrenerek bakmasını istemişler.” (UD, s. 10- 11)

Kendisine iş verilmediği için gittikçe sinirlenen radyoevindeki adam, isyan etme noktasına gelir ama diğer çalışanlar onu bir şekilde bastırmayı başarırlar:

“Hatta, şimdi başına olmadık işler açacak diye ağzından fıskıran pervasız sözlerle birlikte götürüp koridorun sonundaki arşivin alacakaranlığına tıkmışlar da, o toza toprağa gömülmüş devasa dolapların, içleri paslı mikrofonlarla dolu irili ufaklı kutuların, bobinlerin, rafların ve birbirlerine örümcek ağıyla bağlanan ne idüğü belirsiz eşyaların arasında bir yığın öğüt vermişler.” (UD, s. 13)

Kendisine bir türlü iş verilmeyen adam çareyi Ankara’daki merkeze mektup yazmakta bulur. Defalarca mektup yazar fakat yine de bir sonuç alamaz. (UD, s. 16) Bu durum onda karamsarlığa sebep olur ve bu karamsarlık mekânda şu şekilde görülür:

“... gönderilen her mektubun ardından hem radyoevini, hem adamı hem de adamın dokunduğu, gördüğü ve düşündüğü şeyleri, insanın kulaklarını sağ edecek türden müthiş bir sessizlik kaplamış. Öyle ki, kurşuni kubbelerin, minarelerin, sokakların, tepelerin, bulutların ve denizden yayılan pis kokulu ışıltıların yanı sıra, kimi zaman eski kışla binasının çevresinde uğuldayıp duran o asırlık çınarlar bile kaybolmuş bu sessizliğin içinde.” (UD, s. 16)

Bu durumu kabul etmeyen adam kendisine iş verilmesi için günün hemen her saati müdürlerine yalvarmaya başlar fakat bir sonuç çıkmaz. Sonunda adam yalvarmaktan tüylenmeye ve kuyruğu çıkmaya başlar. (UD, s. 18) Bir anlamda köpekleşir. Artık konuştuğunu kimse anlamaz hale gelir.

“Derken, işte, belli bir süreç tamamlanmış da her şey yerli yerine oturmuş gibi, bir gün ceketinin yırtmacından fırlayıp birdenbire kuyruğu da görünmüş bu adamın. Görününce de, önce acayip bir panik yaşanmış tabii...” (UD, s. 19)

Toptaş’ın kendisine bir görev verilmesi için çırpınıp duran, sonunda kuyruk çıkaran karakteri, yaşadığı yere/bulunduğu ortama uyum sağlayamadığından tersine bir dönüşüm geçirmiş ve hayvanlaşmıştır. Bu bize bürokrasi karşısında bireyin düştüğü

hal ile büyük şehirlerin, en şaşırtıcı durumlara bile tepki göstermeyen duyarsızlaşmış insanların durumunu yansıtır.

Adam bir köpeğe dönüştükten sonra artık radyoevi de başka bir hal alır. Memurun çaresizlik içinde dolaşıp durduğu çok seçenekli / kapılı koridorlar, girip çıktığı odalar, hem onun hikâyesini anlatır hem de bu odalara giriş çıkışlar memurun düşünce ve hayal dünyasının kapılarını aralar.

“... koridorlar kırmızı bir haykırışa benzeyen yangın kovalarıyla birlikte sığınaklara, sığınaklar arşivlere, arşivler odalara, odalar da ayak sesleriyle dolup taşan merdiven boşluklarına doğru birkaç defa hızla gidip gelmiş. Eski kışla binası dediğim o yüksek tavanlı yapı, gördüğü onca baskına, isyana ve kargaşaya rağmen, hiç kimsenin beklemediği bu dehşet verici olay karşısında kendini tutamayıp ansızın irkilmış bir bakıma. Ardından da odalara bölünmüş kocaman bir göz halinde durup acaba şimdi neler olacak diye merakla bakmış.” (UD, s. 19)

Radyoevinde çalışan adam bir köpeğe dönüşse bile bu kimsenin umurunda değildir.

“Yetkililer de bütün bunlar olup biterken ağızlarını açıp tek kelime söylemeden öylece bakıyorlarmış ona. Dahası, odalarda kimse yokmuş gibi kimi zaman bir yerlere telefon açıp kat kat dalgalanan geniş kahkahalar eşliğinde dangıl dungul konuşuyor, kimi zaman anlaşılmaz neşeyle ıslık çalıyor, kimi zaman da koltuklarına iyice yaslanıp yüzlerini tavandaki ahşap süslemelere doğru çevirerek, kenarından ıslak hırıltılar yükselen yarı açık bir ağzıyla saatlerce uyuyorlarmış.” (UD, s. 21)<sup>13</sup>

Adam, ruhunu cendere gibi saran radyo binasından uzaklaşmak için uzun bir yürüyüşe çıkar. Her adımda, içinde yer almak istediği toplumun gerçek yüzünü görerek zihinsel bir aydınlanma yaşar. Bu ‘uyanış’ta en önemli iki etken mızıkça ve kitaptır. Radyoevindeki adam bu cendereden kurtulmak için sürekli kitap okur ve mızıkça çalar. Adam, kendisini köpekleştiren bu mekânda, mızıkasını çalarak yani kendi sesini yükselterek yeniden ‘insan’ olur. O artık devlet kapısında ağlayan bir memur değildir.

Radyoevindeki adam daha sonra elinde kitabı, ağzında mızıkası ile kaybolurken görürüz. Bundan sonra yeni bir hikâye başlar ve biz radyoevindeki adamı bir daha görmeyiz.

“... artık ne kadar çaba sarf edilirse edilsin, sesler de, bakışlar da, hamleler de ulaşılmaz olmuş onlara. Sabahtan akşama dek kapı kapı dolaşarak bana bir iş verin diye yalvarıp duran adamcağız da, işte o zaman orada hepten çaresiz kalmış. Kendi kelimelerinden oluşan zifiri karanlığın içinde, ne yapacağını bilememiş açıkçası. Bilemeyince de, ne yapsın, yorgunluktan titreyen o upuzun bacaklarıyla yönünü şaşırmış divaneler gibi sendeleye sendeleye

<sup>13</sup> Bu durum, metinlerarası bir yolla Kafka'nın Dönüşüm romanındaki Gregor Samsa'nın böceğe dönüştüğünde hiçbir şey olmamış gibi işe gitmeye çalışmasını anımsatır okuyucuya.

gitmiş, koridorun bir köşesine sessizce oturmuş. Hatta, gözlerini taş duvarlara dikerek, büyük bir sabırla hiç kımıldamadan, konuşmadan ve baktığı şeyleri görmeden aylarca beklemiş o köşede. Bekledikçe, şekli de günden güne değişip o köşenin şekline benzemiş sanki, artık onu kimse görememiş orada; radyoevindeki çalışanlar birbirleriyle konuşarak, solgun ve telaşlı gölgeler halinde yanı başından geçip gitmişler.” (UD, s. 26)

Gerçek yaşamda böyle bir şeyin olmasının inandırıcılığı mümkün değilse bile hikâyenin sınırları içinde simgesel de olsa temsili bir inandırıcılığı vardır. Olağanüstü masalsı yapı, kahramanın şahsında gerçekleşir böylece.

Adam radyoevinin dışına çıkar ve hikâyenin önemli mekânlarından biri olan radyoevi, bir başka kapının açılmasıyla kapanır. Bu mekân başka bir hikâyeye izini kaybettirir.

Bu bölümde toplum normlarına uymayan birinin devlet tarafından nasıl göz ardı edildiğini, topluma göre normal (ama aslında olmadığı biri gibi olmaya) zorlandığını görürüz ki yazar/anlatıcının maksadı da budur.

#### **5.4. Askeriye/ Kışla Binası**

Resmi mekân olarak değerlendireceğimiz son yer *Heba* romanında yer alan askeriyedir. Roman, *Ziya* isimli karakterin, çocukluk, askerlik, evlilik ve ölüm süreçlerinin toplamından oluşan yaşamını ele alır. Eşini ve doğmamış çocuğunu bombalı saldırıya kurban verdikten on altı yıl sonra kentin kalabalığından uzaklaşıp Yazıköy’e yerleşir. Buraya yerleştikten sonra geçmişe yaptığı dönüşlerde *Ziya*’nın askerlik günlerinde yaşadıklarını öğreniriz.

*Heba* romanın en uzun ve en önemli bölümü olan “Sınır” Diyarbakır’da başlayıp Suriye sınırında son bulan *Ziya*’nın askerliğini anlatmaktadır. Romanın en uzun ve omurga kısmı, *Ziya* ve *Kenan*’ın tanıştığı yer olan askerlikte geçer. Toptaş, “asker, nöbet, ordu” gibi kelimeler yerine “Sınır”ı tercih etmiştir. Bu, bir ülkenin sınırı olduğu kadar insan tabiatının, hiyerarşinin, iyiliğin, kötülüğün, vicdanın, zalimliğin ve topluma, insana dair pek çok şeyin sınırıdır aslında.

Romanın bu bölümünde neredeyse hiç mekân tasviri olmamasına karşın bize yazarın askerliğe ve militarizme bakışını tüm çıplaklığı ile yansıtır. Askerlik yaşamının tamamı, her bir bölümü, her kişisi, her canlısı, cansız, biti, sivrisineği, sınırı, karakolu, yemek kazanları, karakol bahçesindeki kimsesiz er mezarlarıyla “heba” aslında. Orada, *Ziya*, *Resul*, *Kenan*, diğerleri ve hatta komutanlar dahi yaşamın kendisiyle birlikte “heba” olmuş unsurlar.

Romanda daha nizamiyenin kapısında bir şeylerin ters gideceğini anlarız:

“... jandarma alayının nizamiyesi göründü sonra ve orada nöbet tutan askerlerden biri, miğferinin gölgesinden karanlık gözlerle sert sert baktı Ziya’ya. Bir tehlike sezmiş gibi değil, karşısına aniden çirkin bir resim koymuşlar da bu resmin çirkinliğini bakışlarıyla yok edecekmiş gibi baktı.” (H, s.149)

Herkesin birbirine son derece acımasız davrandığı bu yerde Ziya, birkaç kez dayak yer (s.163), yemekler çok kötü ve eğitim zordur. Güç bela acemi birliğini tamamladıktan sonra Şanlıurfa’da bir sınır karakoluna gönderilir. Burası da acemi birliğinden farklı değildir. Üstüne üstlük her yer bit kaynamaktadır. Mekân burada bir askerin ağzından şu şekilde tasvir edilir:

“Banyosu ve tuvaleti olmayan bu uyduruk binaları buraya diken ve bizi badem ağacına astığımız aynada tıraş olmaya mahkûm eden yarım akıllı heriflere de ben ne diyeyim bilmem ki? Müstahak mıyız bu sefaleti yaşamaya ha? Ayrıca, on üç aydır buradayım, bölükteki bütün karakollarda görev yaptım ve herkesle tanıştım ama bir tek zengin çocuğu görmedim ben, kitap çarpsın görmedim; gören bir Allah’ın kulu varsa çıksın söylesin. Canımızı sınıra serip bütün gece nöbet tutuyoruz değil mi, hatta sabahleyin sis çökmüşse o dağılana kadar mevzileri terk etmiyoruz ve neticede anamızdan emdiğimizizi burnumuzdan getiriyorlar ama şu yediğimiz yemeğe bak; yemek demeye bin şahit lazım! Su desen ona keza, yılanlarla, kurbağalarla, sülüklerle, böceklerle birlikte, her gün şu kuyudan çektiğimiz yeşil ve yaşlı suyu içiyoruz! Hele şu yıkanıtığımız yere bak, insaf, burada köpek bile yıkanmaz yahu! Ulan, sınırda görevli olmayan askerler belki haftada bir hepi topu iki saat nöbet tutuyor ama hepsi de en azından insan gibi, fayans döşeli, pırıl pırıl banyolarda yıkanıyorlar. Su dökmek için, bizcileyin böyle konserve kutusu falan da kullanmıyorlar üstelik.” (H, s.201)

Askeriyenin içerisinde yer alan kantin şu şekilde tasvir edilir:

“Köy bakkalından bile daha fakaraydı bu kantin, içinde birkaç çeşit sigaradan, birkaç çeşit bisküviden, kolonyadan, zarftan, kâğıttan ve tıraş malzemeleriyle tükenmez kalemden başka pek bir şey yoktu.” (H, s.214)

Mayınlı arazi, iz tarlası, demiryolu, tel örgüler, sınırdan geçirilmeye çalışılırken çatışmada öldürülen poşulu adamlar, sürülerle koyunlar, parçalanmış atlar, hiç düdük öttürmeden gelip geçen Toros Ekspresi, on üç aylık askerlik boyunca bir tek zengin çocuğunun görülmediği karakollarda köpeğin bile yıkanmayacağı üstü açık tahta tuvalet, yılanlarla, kurbağalarla, sülüklerle, böceklerle birlikte aynı kuyudan içilen su ve bunca olumsuzluğun yanında insanın içini ısıtan bir “hoop” sesi...

Ziya’nın askerliği bittikten yıllar sonra Yazıköy’e yapacağı tren yolculuğunda gördüğü bir rüyayla da askerlik günlerini görürüz:

“Gaziantep’e yaklaşırken de birdenbire uykusu geldi, dirseğini camın kenarına koyup elini yanağına yasladı ve uyumaya başladı. Sonra orada öylece uyurken, ilginç bir rüya gördü Ziya; rüyasında yine Toros Ekspresi’nde idi,

aynı koltukta oturuyordu ama bu sefer uyanıktı. Rüyasında, rüya gördüğünü de biliyordu ayrıca ve o sırada yine Harran Ovası'nın görüntüleri geçiyordu peş peşe. Derken bu görüntüler değişti yavaş yavaş, tel örgünün, mayınlı sahanın, gözetleme kulelerinin ve tepelerdeki karakolların yerini göğe doğru fıskırıyormuş gibi görünen yemyeşil ağaçlar almaya başladı.” (s. 257)

Rüyasında rüya gördüğünün bilincinde olan kahraman, bir anda Harran ovasının görüntüsünün değişerek yerine orman ve yeşil bir doğanın çıktığına tanık olur. Bu noktada okuyucu Ziya'nın Yazıköy'deki zamanına döner. Böylece hangi zamanın ve Ziya'nın hangi zamanda yaşadığı gerçekliği şüpheli hale gelir. Rüya kavramıyla beraber yazar gerçeklik olgusunu bir anda belirsiz bir noktaya çeker. Rüya'nın getirdiği belirsizlik durumu postmodern teknikle okuyucunun dikkatine sunulmuştur. Fakat amaç ne teknik bir bağlamda romanın sınırlarını genişletmek ne de tekniği bir amaç haline dönüştürmektir. Yazar bilinçli bir şekilde, romanın psikolojik bağlamının ağırlığını okuyucuya hissettirmek ister. Bu psikolojik bağlam ise Ziya'nın yaşadığı olumsuz tecrübelerdir. Birey yaşamının çeşitli dönemlerinde yaşadığı travmaların etkisinde gerçeklik algısını zaman zaman kaybeder. Yazar/anlatıcı askerlik yapılan yeri, askerlerin bakış açısıyla verir. Ama bu onun seçtikleridir. Buranın gerçek mekândan çok askerlerin algıladığı mekân olduğu açıktır.

## 5.5. Hapishane

Hapishaneyi mekân olarak gördüğümüz eser, Toptaş'ın *Ben Bir Gürgen Dalıyım*<sup>14</sup> isimli hikâyesidir. İnsanların hiç uğramadığı mutlu bir ormandaki küçük düzlükte yaşayan bir gürgen ağacının ağzından dinleriz hikâyeyi. Ormana gelen kara bıyıklı, kara suratlı adamların kendilerini keseceğini öğrendikten sonra minik gürgen çok korkar. Günün birinde ormanda yaşayan köknar ağacı ortadan kaybolur. Köknarın başına gelenleri rüzgâra sorarlar. Rüzgâr da köknarın bir “mapushane kapısı” (BBGD, s. 46) olduğunu söyler. Minik gürgen askeri bir hapishanenin nasıl bir yer olduğunu bilmemektedir. Köknar, rüzgâra hapishaneyi anlatır. Rüzgar da geri döndüğünde ormandaki ağaçlara ve minik gürgene buranın nasıl bir yer olduğunu şöyle anlatır:

“... kelepçelenerek getirilip duvarlar arasına kapatılan insanları büyük bir acıyla seyrediyorlarmış her gün. Dediğine göre, acısı orada, çürüyüp yok oluncaya dek sürecekmış. Bir de mapushane türküleri köz gibi yakıyormuş köknarın yüreğini.” (s. 46)

<sup>14</sup> Kitaptan yapılan alıntılar şu baskıdandır: *Ben Bir Gürgen Dalıyım*, İletişim Yay., İstanbul, 2014. Metinde parantez içindeki alıntı sayfalarının gösterildiği yerlerde roman BBGD harfleriyle kısaltılmıştır.

Köknaarın başına gelenleri öğrenen gürgen, onun yaşadığına bile sevinemez, cayır cayır yanmak bile ister. (s, 48)

Fakat minik gürgen de bir süre sonra cellat yüzlü adamlarla karşılaşır. Adamlar, gürgeni bir gece yarısı çığlıklar içerisinde keserler. Önce bir marangozhaneye, oradan da dikenli tellerle çevrili alan içindeki bir bölgeye götürürler. Götürüldüğü yer şu şekildedir:

“İki yanımızda, yüksek duvarlı kocaman binalar vardı. Karanlıktılar karanlığın içinde. Islak ve soğuktular. Arada bir, omuzları tüfekli bir takım karaltılar gelip geçiyordu kamyon farlarının önünden. Sonra peş peşe koşup kamyonun başına üşüştü bu karaltılar. İçlerinden biri, kamçı gibi şaklayan ıslak bir sesle, parmağını uzatıp sağa sola emirler yağdırıyordu. Artık askerî bir bölgeye geldiğimizi anlamıştık.” (s.45)

Gürgenin askerî alan dediği yer aslında bir hapishanedir. Buranın hapishane olduğunu küçük koğuşlardan anlar. İçeri girdiğinde hapishane gürgenin gözünden şöyle görünür:

“Akşam olunca mapushane avlusundan koğuşlara geçiyormuş mahpuslar. Yani, o saatten sonra canları ne kadar çekerse çeksin, gökyüzünü görmeleri yasakmış. Geceleyin avluya çıkıp göğün derinliklerinde parlayan yıldızlara bakmak da yasakmış tabii. Onlar da işte ne yapsınlar, ranzalarına uzanıp mutsuz bir yüzle, sürekli dışarıyı düşünürlermiş bu yüzden. Dışarıda, sonsuz bir deniz gibi uzanan gökyüzünü düşünürlermiş sözgelimi. Uzaklarda kalan evlerini, işlerini, çocuklarını, karılarını ve akrabalarını düşünürlermiş.” (s. 47)

Meşeler, çamlar ve diğer gürgenler askerî hapishanenin atölyesinde onun yanındadır, hep birlikte derin bir sessizlik içinde başlarına gelecekleri bilmeden beklemeye başlarlar. Bu atölyede olmak hiç hoşuna gitmez onun, çünkü burada dünyanın en güzel eşyası olsa bile emirle yapılacaktır bu.

Kitabın, “*Ben de Bilmem Nice Olur Hallerim*” başlıklı bölümü Toptaş’ın savaşa olan bakış açısını görmemiz açısından önemlidir:

“... savaş denen şey, yeryüzünün herhangi bir noktasında başlayıp herhangi bir noktasında bitmezdi. Her şey gibi o da insanda başlayıp insanda biterdi. Bu yüzden cephele falanca dağda ya da falanca ovada değildi. Cephele bütün acımasızlığıyla insanoğlunun içindeydi.” (s. 86)

Gürgen, savaş ve insan üzerine uzun uzun düşünür, aylar geçer. Bir gün aralarında şakalaşan, muzip ıslıklar çalan, gözbebekleri yaşama sevinciyle dolu askerler depodan içeri girerler ve düzgün olan keresteleri seçerler. Götürülenler arasında gürgen de vardır. İki askerın omuzlarında taşınırken, hapishanede buz gibi bir kapı olacağını düşünür fakat işler sandığı gibi gitmez. “*Kesilip biçilmiş, yontulup çatılmış, bir darağacı olmuştum.*” (s. 89) der.

Sonra bir gece yarısı gerçekleşen idam sahnesi betimlenir:

“Havada kelebekler gibi çırpınmaya başlamıştı artık, ayaklarını basacak bir yer arıyordu ama bulamıyordu. Altında incecik bir dal bile yoktu.” (s, 97)

Adam ipin ucunda sallanırken gürgen kararını verir. Birinin daha kendi üstünde ipe çekilmesine dayanamayacak, birinin karanlık düşlerine alet olmayacaktır. Kararını verir; ne pahasına olursa olsun en kısa sürede çürüyüp yok edecektir kendisini.

Toptaş, *Ben Bir Gürgen Dalıyım* hikâyesinin sonunda gürgenin gerçek ölümünün nasıl olduğunu özellikle belirsiz bırakmıştır. Bu belirsizliğin hapisaneye düşen insanların oradan çıkıp çıkamayacaklarına dair yaşadıkları belirsizlikle de ilintili olduğu düşünülebilir. Görülüyor ki yazar/anlatıcı hapisane mekânını hem mekân hem de ondan yansıyanları tenkit noktasından ele alır.

Toptaş’ın eserlerinde yer alan resmî mekânların tümüne baktığımızda, bu mekânların kasvetli ve karanlık yerler olduğunu söyleyebiliriz. Neticede Toptaş, ömrünün uzun yıllarını devlet memuru olarak geçirmiş, devletin ve bürokrasinin keyifsiz yüzüne şahit olmuştur. Bu sebeple romanlar ve hikâyeler içerisinde yer alan resmi mekânlar renksiz ve soluktur.



## 6. ULAŞIM VASITALARI/ MEKÂNLARI

Toptaş'ın eserlerinde kahramanları başka bir mekâna yönlendiren ana sebep, yaşamlarıyla ilgili zorunluluklar ya da benliklerindeki keşfetme arzusudur. Yeni yerler keşfetme isteği duyan kahramanlar, sürekli ikamet ettikleri mekânlardan çoğunlukla iç dünyalarıyla alakalı sebepler veya zorunluluklar yüzünden uzaklaşırlar.

Toptaş'ın ulaşım vasıtaları veya mekânları incelediğimiz eserlerinde genellikle kahramanların nereden nereye seyahat ettikleri belirtilmemiştir. Çünkü istasyonlar, terminaller ve diğer ulaşım mekânlarında yer alan kişiler dışında kimin nereye gittiği bilinmez. Sorulmadığı sürece, orada bulunanlar bir yerden mi geliyor, yoksa bir yere mi gidiyor net olarak anlaşılmayabilir. Toptaş, insan hayatındaki belirsizliklere, ulaşım mekânlarındaki belirsizlik üzerinden bakmıştır.

Bu eksen den yola çıkarak Toptaş'ın eserlerinde ulaşım mekânlarının nasıl ele alındığını inceleyebiliriz.

### 6.1. Otobüs ve Kompartıman

Ulaşım mekânı olarak otobüsün yer aldığı ilk eser *Sonsuzluğa Nokta*'dır. Roman, bir kaçış romanıdır. Romanın kahramanı Bedran'ın babasından/çocukluğundan kaçıp kente gidişini anlatır. Bedran babasının otoritesinden kurtulmak ve kendini bulmak için kasabadan ayrılır. Ancak nereye giderse, geçmişi onun peşini bırakmaz. Babasının otoritesinden kendini bir türlü kurtaramayan Bedran, geçmiş/çocukluk ile şimdi arasında sıkışıp kalır. Kasabadan yola çıktığı andan itibaren bu sıkıntıyı şiddetli bir şekilde hissetmeye başlar. Bedran, otobüsün ön koltuğunda yorgun bir tavşan gibi büzülmüş öylece bakmaktadır (s. 5). Otobüs, “küçük, loş, tozlu dükkânlarla çevrili kasaba meydanını geride bırakıp da tek katlı evlerin bahçeleri arasından kıvrıla kıvrıla ilerlemeye başladığında” (s. 6) Bedran'ın içinde yeni boşluklar açılmaya başlar ve bu boşluk giderek daha da genişler. Bedran bu boşluklara bakmamak için gözlerini dikiz aynasına çevirdiğinde yeni bir boşlukla karşılaşır. Boşluğa düşecek gibi olur ve

koltuğa daha da gömülür. Geçmiş geride bıraktığını zannedip geleceğe doğru yol alan Bedran, geçmiş ve gelecek arasında kendini boşlukta hisseder.

Otobüsün içine şu dikkatler verilir:

“Çantam dizlerimin üstündeydi, onu tepemdeki rafa ya da aşağıdaki bagajın karanlığına, onca sepetin, naylon torbanın ve içlerinde ne olduğu bilinmeyen eciş bücüş bavullarla çuvalların arasına koyamazdım. İçinde kitaplarım vardı, çünkü kimselere göstermediğim, herkesten köşe bucak sakladığım şiirlerim vardı...” (SN, s.5)

Bu cümlelerden mekân üzerinden, Bedran’ın kişiliğine dair birtakım ipuçları elde ederiz. Bedran, okumayı seven ve aynı zamanda şiir yazan birisidir. Şiir yazar yazmasına ama onları kimselere göstermez. Ve bu şiirler, bu kitaplar her şeyden değerli olduğu için onları alelade bir şeymiş gibi diğer yolcuların eşyalarının arasına koyamaz. Tabiatıyla diğer yolcuların eşyalarına karşı dışlayıcı bir tavır takınır.

Yolculuk başlar, artık kasaba gerilerde kalır:

“Otobüs, küçük, loş ve tozlu dükkânlarla çevrili kasaba meydanını geride bırakıp da tek katlı evlerin arasından kıvrıla kıvrıla ilerlemeye başladığında, içimde başka boşluklar açılmıştı...” (SN, s. 6)

Bu yolculuk öyle pek kolay olmayacaktır. Çünkü her yolculuk geride bir şey bırakmak ve o boşlukların yerine yeni şeyler koymaya çalışmaktır. Bedan’ın içerisinde açılan boşluklar acaba büyük şehirde kapanacak mıdır, yoksa içinden çıkılmaz başka boşluklar mı açacaktır?

Bedran, kasabayı geride bıraktığı için, içten içe mutludur. Çünkü o kasabalıların bildiğinin aksine bambaşka bir Bedran’dır. Kahramanımız kasabanın bildiği ve tanıdığı Bedran’ı ardında bırakır:

“... zamanları ayrı, özlemleri ve tutkuları ayrı, binlerce, milyonlarca Bedran bırakıyordum kasabada. Beni tanıyan herkesin gözünde, o gözün derinliğiyle biçilmiş bir Bedran... Kasabanın her gününe, her saatine, her dakikasına ve her saniyesine kimi yürüyen, kimi duran, kimi ağlayıp kimi gülen birer Bedran... Herkesin, gördüm, bildim, dokundum, konuştum ya da büyüttüm sandığı, ama kimsenin göremediği, bilemediği ve dokunamadığı gerçek Bedran’ıysa kente götürüyordum tabii; en gizli yerimdeydi o...” (SN, s. 8)

Herkesin bildiği Bedran’ı kasabada bırakıp, kimselerin bilmediği ve anlamadığı bir Bedran’ı yaratıyordur bu yolculukta aslında. Çünkü Bedran’ın bu yolculuğu gecikmiş olsa bile artık kendisi olabileceği bir özgürlüğün yolu ve yolculuğudur. Böylece otobüs, kahramanımızı yeni bir anlayış veya dünyaya taşır.

Yolculuk hareketlilik ve durağanlıktan kaçıştır, değişme isteğidir. Bunu sağlayan da otobüstür. Kasaba ise Bedran’ın gözünde sürekli birbirini tekrar eden olaylar ve günler

silsilesidir, monotonluktur. Bu nedenle Bedran çocukluğunun geçtiği bu durağanlıktan kaçmak istemektedir. Fakat gerçek bir kaçış mümkün müdür? Sanki tüm kasaba onu takip etmektedir. Otobüsteki yolcuları kendisini takip eden kasabalılar zanneder:

“... kasaba tarihinin alacakaranlığında kalan o avcının, kendini onlarca parçaya bölerek bir otobüs dolusu yolcuya dönüştüğünü ve beni şoförün hemen arkasındaki koltuğa kadar kovaladığını düşünmüştüm. Bu yüzden, denetleyemediğim bir irkilişle ikide bir gözlerimi şoförün tepesindeki aynaya dikerek, uzun uzun yolcuları süzüyordum o gün.” (SN, s. 9)

Yolculuk sırasında otobüsün yolcularını değerlendirmeden kendini alamaz Bedran:

“Yolcuların birçoğu yüzünü dışarıya dönmüştü. Bunun bir nedeni, herhangi bir şeyin içinde bulunmanın verdiği güdüyse; bir nedeni de telgraf direklerinin camdan geçişine bakarak otobüsün hızını saptamaktı belki. Meraktı yani; boş kalmanın boşluğundan doğan ve kapısı sessiz sedasız kendine açılan, kupkuru bir meraktı. Belki de geçmişle geleceğin hesaplarına dalmıştı yolcular; yaşamlarını, yaşamdan yontulmuş ve yaşamın bilinmezliğine sürtüle sürtüle bilenmiş düşsel makaslarla kesip biçerek, zihinlerinde yeniden biçimlendirmeye çalışıyorlardı. Ya da düşünme konumuna girmişlerdi de hiçbir şey düşünmeden ve gözlerinin önüne hiçbir şey getiremeden öylece bozkıra bakıyorlardı bozkır gibi...” (SN, s. 11)

Bedran, yolcuların dünyasına da girerek otobüsün insanın kendi kendisi ile kalışının psikolojisini düşünür veya kurgulamak ister. Bunu yaparken özel bir dikkat de kendi iç dünyasına atar.

“Bense ufuktaki mor dağlara dikmişim gözlerimi. Korkular geçiyordu içimden o sırada; adını veremediğim, derinliğini bilemediğim, bir ucu bende bir ucu bilinmezde, tül ağırlığında, gece karanlığında korkular. Bunlar sürekli büyüyor, birbirlerinin rengini ve biçimini alarak içimin o köşesinden bu köşesine salkım saçak dağılıyor ve kıpır kıpır oynaşan kocaman gölgeleriyle bütün dünyamı karartıyorlardı. Öyle ki, sonunda insan derisine bürünmüş yorgun bir tavşan gibi hissediyordum kendimi.” (SN, s. 11)

Kahramanımız otobüsün camından seyrettiği dış dünyanın içinde var olan ayrılış korkusunu arttırır. Ne otobüsün içi ne de camlardan seyrettiği dış dünya, kahramanımıza aydınlık vermektedir. Sanki o karanlıkta, karanlığa doğru gitmektedir.

Devam eden yolculukta camdan görünen dış dünya, kahramanımızın iç dünyasına yansır:

“Camlardan geçi geçiveren görüntülere silinmişti artık; ne bulutlar vardı, ne gökyüzü, ne uzak uzak tepeler, ne de aşağılarda kalan bozkır... Her yer, bir anda zifiri karanlığa gömülmüştü. Yokuşları tırmanıp inen, dönemeçleri yumuşak frenlerle dönen ve gecenin alnına yapışmış inatçı bir sinek gibi çırpınan otobüsün uğultusundan başka hiçbir ses işitilmiyordu.” (SN, s. 12)

Yolculuk bitip otobüs şehre vardığında da dış dünya/şehir yine içeriden gözlenir:

“Otobüs, ertesi gün akşam saatlerinde girmişti kente. Önümüzde mor dağlar yoktu artık, bozkır da yoktu. Alacakaranlık caddeler vardı, dev karaltılarıyla

kocaman kocaman binalar, gecenin bir ucundan bir ucuna abanan köprüler, ıssız kavşaklar, durup dinlenmeden akan ışıklar ve ışıklar vardı. Otobüs terminaline girdiğimizdeyse, yağmur karşılamıştı bizi, koşuşan insanların, peronuna girip çıkan otobüslerin, tepeleme dolmuş çöp bidonlarının, bavulların ve ayrılıkların üstüne sinsi sinsi çiseliyordu.” (SN, s. 45)

Bedran’ın özgürlüğe giden yolu bir otobüsle başlar. Bedran, var olmak istediği şehirde evlenir, iş bulur, yeni bir çevre edinir. Fakat Bedran’ın yolculukla değişeceğine inandığı hayatı, başka bir yolculukla kâbusa döner. Arabayı kendisinin kullandığı bir kazada Bedran, ağır yaralanır ve felç olur. Yani onun için kasabadaki çocukluk yıllarından sonra yeni bir mahkûmiyet başlar.

*Ölü Zaman Gezgimleri* isimli öykü kitabında yer alan *Çift Çizgi* öyküsünde, ereye gittiğini bilmediğimiz anlatıcı/yazarın hikâyesi bir kompartımanda başlar. Kompartıman henüz hareket etmeden anlatıcı son kez gözlerini dışarıya gezdirir:

“Tren hareket edeceği sırada, (...) garın karanlıkta eriyen köşesinde, kendim kadar yalnız bir akasyaya takıldı gözlerim.” (ÖZG, s. 90)

Tren hareket ederken anlatıcı şunları düşünür:

“Parmaklarım sigaraya yaklaşırken, şair bir dostumun dizesi geçti içimden: ‘Bir kent terk edilirken sigara içilir sayın yolcular.’” (ÖZG, s. 90)

Toptaş, burada kahramanının otobüs yolculuğu yerine tren yolculuğunu niçin seçtiğini anlatır:

“Gitmek fiilinin altını çift çizgiyle en güzel trenler çizebilirmiş ona göre. Otobüs koltuğunda Ramses gibi kıpırdamadan oturanlara, yolculuk ediyor denemezmiş doğrusu. Sonra, trenler her zaman bir sır taşıma olasılığı taşırılmış. İnsanlar vagonlardan vagona geçtikçe, tuvalete, restorana gidip geldikçe, ilginç şeylerle karşılaşabilirmiş insan.” (ÖZG, s. 90)

Kompartımanda anlatıcının yanına şişman biri oturur ve Toptaş’ın diğer eserlerinden farklı olmayarak mekân gittikçe silikleşir, okuyucu kendisini başka bir hikâyede bulur.

Toptaş, kahramanlarını otobüsün içinde tek başına ve düşünce hayalleriyle ele alır. Kahraman bazen camdan dışarı bakarak geçmişini, kaçışını düşünür. Bu durumda otobüs, onu içinde bulunduğu halden uzaklaştıran, çevrede gördükleriyle geçmişten kaçışını sağlayan bir vasıta. Bazen de otobüsün içindeki diğer yolcular ile kendisini karşılaştırır kahramanımız. Onlardan farklı olduğunu hissettirir bize. Bu yaklaşım kaçış duygusu ile birleşir. Böylece mekân ona, kaçma duygusunu vermektedir. Otobüs gerçekçi bir mekân gibi algılanmaz.

## 6.2. Otobüs Terminali

Ulaşımında hareket saatinin beklendiği mekân olarak değerlendireceğimiz otobüs terminali, *Sonsuzluğa Nokta* romanının önemli mekânlarından birisi olarak karşımıza çıkar. Bedran çocukluğundan itibaren durağanlıkla eşdeğer gördüğü kasabadan kaçmak istemektedir. Kahramanımız, doğup büyüdüğü kasabadan kaçarak adını bilmediğimiz fakat, “*Heykellerin çoğu, kentlin simgesi de sayılan horozdu.*” (SN, s. 138) ipucuyla bahsedilen yerin Denizli olduğunu anladığımız şehre gelir.

Bedran, roman boyunca hep bir arayışın içindedir, kaybettiği ve bulmayı amaçladığı şey özgürlüktür. Fakat kaçıp geldiği bu yer, geride bıraktıklarından daha iç açıcı ve farklı değildir. Şehirdeki otobüs terminali şu şekildedir:

*“Otobüs terminaline girdiğimizdeyse, yağmur karşılamıştı bizi, koşuşan insanların, peronuna girip çıkan otobüslerin, tepeleme dolmuş çöp bidonlarının, bavulların ve ayrılıkların üstüne sinsi sinsi çiseliyordu.”* (SN, s. 45)

Bedran, otobüsten iner inmez kaçıp gitmek ister fakat muavin, “*bavulunu almayacak mısın?*” (SN, s.45 ), diye sorduğunda, bavulunun olmadığını, söyleyerek geçmişi bu noktada yok saymak ya da geçmişi yok etmek ister. Ancak muavin, kocaman bir bavulu Bedran’ın ayaklarının dibine bırakır.

Bedran’ın bavulu eline almasıyla birlikte geçmiş geleceğe, kasaba da şehre taşınmış olur. Toptaş, burada mekân tasviri yapmanın ötesinde, mekânın kahraman üzerindeki etkisini okuyucuya hissettirmek istemiştir.

“Peron lambalarının beyaz beyaz parlayan ölgün ışıkları altında durup bavulu tepeden tırnağa, dikkatle süzdüm içindekileri görebilecekmişim gibi. Hiç, ama hiç mi hiç anımsamıyordum onu, daha önde bir kez olsun görmemişim. Yoksa annem mi hazırlamıştı, diye geçiriyorum içimden; bir annenin özenle katlanmış kara kara kaygıları mı vardı içinde, bir annenin sıcaklıkları, hasretleri, titizlikleri ve öngörülleri mi vardı? Yoksa beni eninde sonunda kasabaya sürükleyip götürecektir olan paslı bir zincir mi bulacaktım açtığımda? Ya da kasabadan çıkarken, şoförün solundaki dikiz aynasından gördüğüm Bedranlardan birini mi göndermişti annem, beni bana bekçi kılmak için?” (SN, s. 46)

Bedran, terminalde gördüğü pek çok arabada yine çocukluğuna geri döner. Terminal ona babasını hatırlatmıştır. Çünkü Bedran’ın babası uzun yıllar önce kamyon, sonra minibüs şoförlüğü yapmıştır. Bedran ise okuldan arta kalan zamanlarda –hiç istemese de– minibüste babasına yardım etmiştir. Bu noktada terminalde birbirine karışan kokular ona istemediği şeyleri hatırlatır:

“Her yeri burcu burcu bir egzoz dumanı kaplamıştı, kıvıl kıvıl, ince mavi, gözle görülür ya da görülmez, sihirli bir tül... Hiç dayanamazdım bu kokuya, nerede duysam çarpılırdım. Sever miydum sevmez miydum kestiremiyorum, ama fena hâlde büyülenirdim. Betim benzim de atardı herhalde, uyurgezerlere benzerdim ve içim egzoz dumanıyla dolup taşarken, yıllardır şoförlük yapan babamı düşlerdim.” (SN, s. 47)

Otobüs terminali Bedran’ın gözünde mahşer yerinden farksızdır. Her türden insanı, her tür duyguyu barındıran ortak bir mekân olması açısından çok önemlidir:

“... otobüs terminali kocaman bir bavulla gezip dolaşılacak kadar kalabalıktı. Parçalara bölünmüş ve her parçasına değişik giysiler, değişik ayakkabılar, değişik anlamlar giydirilmiş bulanık bir et ve kemik denizi; teri, telaşı, umutsuzluğu ve kararsızlığıyla dönüp dolaşıp birbirlerine kavuşan loş koridorlarda, peronlarda, otobüslerin çevresinde ve yazıhane kapılarının önünde uğultuyla dalgalanıyordu. Herkes bir yerlere bakıyordu, bense herkese ve her şeye. Kirli duvarlarda, tozlu bavullarda, ellerde, ayaklarda ve kimsenin ilgisini çekmeyen mavi mavi çöp sepetlerinde bile bir yerlere ulaşmanın telaşı vardı. Bu telaş, insanların o anda yaşamdan almaları gereken tatları oburca yiyip yutan bir canavardı kuşkusuz ama kimse bunun farkında değildi. Hatta koşmaları, biletlerini ön koltuktan almaya çalışmaları, üst üste sigara içmeleri ya da eşyalarını yerlerinde duruyor mu diye ikide bir bakışlarıyla yoklayarak saate bakıp durmalarıyla o canavarı sessiz sedasız beslediklerini de bilmiyorlardı. Hareket saati yaklaşan otobüslere binip koltuklarına oturanların yüzünderse, bir yerlere çekip gitmenin heyecanını ve sevincini aramak boşunaydı. Kıpırtısızdılar çünkü... Her koltuğa insan duruşunda, insan bakışında ve insan sıcaklığında birer eşya bırakılmıştı sanki; yalnızca görüntüleriyle bakıyorlar, yalnızca görüntüleriyle işitiyorlar ve görüntülerinin diliyle konuşuyorlardı. Tek tük sevinçli görünmeye çalışanlar olsa da onları yolcu edenlerin durumu daha hüznüydü. Öyle ki, otobüs penceresinden yakınlarına el sallarken hüznelerini de gösterebilme telaşıyla birbirlerinin tepesine çıkıyorlardı. O sırada yaşlı bir kadını ya da yerlerde bin bir güçlkle emekleyen bacakları kesik dilenciği üzüm gibi ezse, neredeyse hüzneleri haklı kılacaktı onları...” (SN, s. 48-49)

Bu, terminalin genel görünüşüdür. Yazar/anlatıcı herhangi bir kişi veya olay üzerine “zum” yapmıyor. Bu aslında mekân olgusuna daha uygundur. Kalabalık, panoramik bir şekilde verilmiştir.

Roman ara ara otobüs terminaline yaptığı dönüşlerle Bedran’ın bize ne tam kasabalı ne de tam şehirli olabildiğini hissettirmektedir. Terminaller, gitmekle kalmak arasında duran bir mekândır:

“Bu arada, kendimi kendimde bulamayışımın hüznü de giderek büyüyordu içimde, peşpeşe devirdiğim biraların sarhoşluğuysa yürüyüşümü peltek bir konuşmaya dönüştürüyordu. Sonunda, otobüs terminalinde, gene o uğultulu kalabalığın ortasında buldum kendimi. Bir an, kente yeni gelmiş olup olamayacağımı düşündüm. Bu düşünce, bir süre sonra çivilenip kaldı kafamda. İsvan bir düş, dedim kendi kendime; Gülderim bir düş... Kıvrırcık saçlı, Turan, sokak sokak dolaşıp iş aramalarım, kır bıyıklı kapıcı, bordum katı, sonra ellerimde ansızın babamın ellerini hissetmem, iş dilendiğim o

alacakaranlık koridorlar ve dayımın palabıyıkları yalnızca birer düş, dedim.”  
(SN, s. 105)

*Sonsuzluğa Nokta* romanında otobüs terminali bir boşluktur. Ne gidilebilir ne de kalınabilir. Adeta bir “araf”tır... Bunun için de genel çerçeve verilmiştir sadece. Bedran ne kentte nefes alabilmiştir ne de kasabada. Bedran’ın içsel dünyasında yaşadığı karmaşayı en iyi gördüğümüz yer otobüs terminalidir.

Otobüs terminalinin yer aldığı eserlerinden bir diğeri ise *Heba* romanıdır. Kasabadaki çocukluk yıllarından askerliğine, şehirdeki bir bombalı saldırıda karısını kaybetmesinden Yazıköy’de köylüler tarafından linç edilerek öldürülmesine kadar Ziya’nın hayatını okuduğumuz romanda otobüs terminalini, Ziya ve arkadaşı Kenan’ın, acemi birlikleri tamamlayarak usta birliği için Urfa’ya gideceklerken görürüz. *Sonsuzluğa Nokta* romanının aksine buradaki terminal, şehri de göz önünde bulundurduğumuzda daha küçük ve yöresel bir mekândır. Mekânın dekorasyonu da bu şehrin bu dokusu gözetilerek tasvir edilmiştir:

“Geç kalmamak için apar topar kalktılar sonra, gezinti yerlerinde salkım salkım renkli şıkırtılar bırakan tespih satıcılarının, lahmacuncuların, simitçilerin ve sucuların arasından geçip ter ve tütün kokularına bata çıka Viranşehir minibüsünün yanına gittiler. Yolcular yoktu henüz, direksiyondaki şoför de yoktu ve minibüs binlerce yıldır oradaymış gibi, çeşitli yerleri macunlanmış kocaman bir hareketsizlik halinde öylece duruyordu. Kenan’la Ziya, çaresiz, sağ taraftaki duvarın gölgesine çekilerek orada beklemeye başladılar. Canları hiç konuşmak istemiyordu artık, endişeli bir yüzle öylece bakıyor ve sürekli mahkûmların anlattığı hikâyeyi düşünüyorlardı.” (H, s. 180)

Terminalde sandığıyla gezen boyacı çocuk vardır:

“Derken omzunda boya sandığıyla bir çocuk yaklaştı onlara doğru, iki adım önlerinde durarak, boyayalım mı asker ağam, diye sordu.” (s.181)

Terminaldeki diğer insanlar ise şu şekildedir:

“Çocuk döndü hemen, omuzundaki sandıkla birlikte kalabalığa karışıp gözden kayboldu. O kaybolur kaybolmaz da yolcular çıktı ortaya, koşar adımlarla değişik yönlerden şalvarlarını dalgalandıra dalgalandıra gelip alelacele minibüsün içine doluştular.” (s.181)

Buradan sonra Ziya ve Kenan’ı usta birliğindeki nizamiyenin önünde görürüz.

Görüldüğü gibi otobüs terminalleri Toptaş’ın eserlerinde Anadolu’daki herhangi bir yerde karşımıza çıkabilecek cinstendir. Bu mekânlar kahramanların psikolojileriyle doğru orantılı olarak şekillenmiştir.

### 6.3. Tren Garı

Bir ulaşım mekânı olan tren garını, *Uykuların Doğusu* romanında görürüz. Asıl amacı dayısının hikâyesini yazmak olan anlatıcı/yazar, bulunduğu odanın penceresinden dışarı bakar. Buradan gördükleriyle bazen hayal âlemine, bazen anılara dalarak yeni yeni hikâyeler yaratır. Fakat bazen hikâyeler kurmaz, okuyucuya sadece gördüklerini akseder. Anlatıcı yazarın gördüğü bu mekânlardan birisi bir tren garıdır.

Garın tasviri şu şekilde yapılır:

“... caddedeki kalabalığın arasından gar binasına doğru baktım ben ve bakar bakmaz da oradaki uğultuların içinde bekleyen yük vagonlarını gördüm. Üstlerinde peş peşe sıralanmış bir sürü tank vardı bu vagonların. Tankların başında da, tüfeklerini bel hizasında tutan, kafalarına miğfer geçirmiş donuk yüzlü askerler vardı.” (UD, s. 54)

Garda nereye gittikleri hakkında bir fikrimizin olmadığı askerleri görürüz.

“Perondaki demir ayaklı banklarda oturan, koşar adımlarla paldır küldür kapılardan girip çıkan, ya da bavullarını ve çocuklarını alıp turnikeleri aşmaya çalışan herkese bir tuhaf bakıyordu bu askerler. Hatta insanların bakışları değdikçe, tankların öldürme güçleri azalıyormuş gibi, kimi zaman vagonların yanına yaklaşanları ağızlarını bile açmadan, sert bir çene hareketiyle hemencecik uzaklaştırılıyorlardı.” (UD, s. 54-55)

Pencerenin dışından garı gördüğümüz bu bölüm Hasan Ali Toptaş'ın savaşa ve militarizme nasıl baktığının bir resmi gibidir. Gar üzerinden savaşın acı yüzünü görürüz aslında:

“... acaba bu tanklar Ortadoğu'nun karanlığında yüzen, açlığın ve salgın hastalıkların kol gezdiği o ilacı kesilmiş yoksul şehirlere doğru mu gidiyor, dedim. Sonra, gidince kim bilir kaç evi yerle bir edip çılgık çılgıca kaç mahalleyi yıkacaklar ve o sırada yeryüzünden yükselen sesler kim bilir gökteki yıldızları nasıl sarsacak, dedim. Sonra, gacı gücü öten koca dişli paletleriyle kim bilir bu tank sürüleri yere kapaklanıp kalan pembe yanaklı kaç çocuğun üzerinden geçecek, dedim. Sonra, vagonların tepesinde uslu uslu duran bu kamyonlarla cipler de kim bilir tank ateşiyle yanıp kavrulan kaç rüyanın külleri arasında gezinecek, dedim. Sonra, acaba vagonlardaki bu askerlerden kaç sağ salim geri dönecek ve döndüklerinde acaba kaç tank paletlerine yapışıp kalan kanlı pürçeklerle küçücük ellerin görüntüsünü gözkapaklarının içinden nasıl silecekler, dedim.” (UD, s. 57)

Toptaş, bir pencere camından bakarken savaşın çirkin yüzünü neden görmüştür? Aslında, post modernizmin özelliklerinden birisi olan hayatın tüm kirli, trajik ve kötü yanlarına karşı seyirci kalmak, *Uykuların Doğusu* romanında da kendisini bu şekilde hissettirir. Dışarıda savaşlar yaşanır, askerler ölür, depremler ve seller olur fakat anlatıcı pencere kenarından ayrılmaz, bir müdahalede bulunmaz, olan bitene engel de olmaz. Sadece seyirci kalmakla ve gördüklerini aktarmakla yetinir.



Öte yandan özellikle tren garında yazarın mekânı âdeta ideolojik bir anlam kazanır. Askerler ve Ortadoğu'da yaşayanların hali tenkit edilmiş olur. Bilindiği gibi bu coğrafyada hep totaliter bir yönetim vardır. Bunun için de bir türlü gelişmez.

Bütünüyle bakınca otobüs/otobüs-tren terminali roman-hikâye kahramanının iç dünyasının mekâna tezahürüdür.





## 7. AÇIK ALAN/ MANZARA MEKÂNLARI

Edebî eserlerdeki kullanımıyla geliştirilmeye ve yorumlanmaya müsait, zengin bir içeriğe sahip olan mekân konusu, çoğu zaman insan ruhuyla aynı çerçevede işlenmiştir. İnsanın, hikâye kahramanının mekân hakkındaki düşüncelerinden ve mekâna bakışından hatta mekânı kullanımından yola çıkarak bireyin iç dünyasıyla ilgili bir takım çıkarımlara gitmek çoğu zaman mümkün olmuştur.

Postmodern bir yazar olan Hasan Ali Toptaş'ın eserlerinde yer alan mekânlar, çevre ve tabiat unsurlarına dair yaptığı betimlemeler genel bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde neredeyse yok denecek kadar azdır. Var olan tasvirler ise, bir arabanın içerisinde seyahat ederken camın ardından görüldüğü kadardır. Anlatıcı oradan geçer gider, hiçbir tabii çevrede uzun süre kalmaz.

Ruhbilimci Henri Frederic Amiel, “*Bir tabiat manzarası insanın ne düşündüğünü gösterir.*” der. Toptaş'ın eserlerinde dikkat çeken başka bir husus da tabiat unsurlarında doğal güzelliklerin neredeyse hiç yer almayışıdır. Aşağıdaki örneklerde görüleceği gibi Toptaş'ın romanlarında manzara mekânlarının genel havası karanlık ve kasvetlidir. Bunun yazarın ruh dünyasından kaynaklandığını söylemek yanlış olmaz.

Toptaş'ın eserlerinde manzaraların genel havası bir kaçış yerini temsil etmektedir. Doğadan kopup şehirde yaşamayı tercih eden insanların hayatlarını anlatan Toptaş, çevre ve tabiat unsurlarını da doğaya yabancılaşan insan ekseninde okuyucuya aktarmıştır. Bu sebeple eserlerde, manzara mekânları olgusuyla ilişkilendirilebilecek malzemeler de şehir hayatından yansıyanlar gibi kirli ve kaotiktir. Toptaş'ın hikâye ve romanlarında gördüğümüz manzaraları, sıklık derecesine göre şöyle sıralayabiliriz.

### 7.1. Orman

Bir manzara mekânı olarak değerlendirdiğimiz orman, Toptaş'ın romanlarında çokça zikredilen yerlerden birisidir. Orman ilk kez *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda yerini alır. Bir kasabada geniş ailesiyle yaşayan Hasan isimli çocuğun tavan arasında yazdığı

kitabından gördüğümüz tüm olaylar, onun hayal ürünü olarak gerçekleşir. Üstkurmaca olarak ele alacağımız tavan arası dışında yer alan tüm hikâyeler ve mekânlar, Hasan'ın hayal gücünden ibarettir.

Romanda yer alan tüm karakterler, Hasan'ın zihninde bambaşka hikâyelerle süslenir ve renklenir. Aynı hikâyeleri farklı karakterlerden dinlediğimiz olaylarda, mekân karakterlerin ruh hallerine ve onların bakış açılarına göre yeni şekillere bürünecektir.

Romadaki hikâyelerden ilki Hasan'ın dedesi Ali ve Kevser'in aşkıdır. Ali ve Kevser gençlik yıllarında birbirlerini çok sevmelerine rağmen çeşitli sebepler yüzünden kavuşamazlar. Ali bu duruma çok üzülse de bir şey yapamaz. Kevser bir gün, bir köpek tarafından kaçar ve köpek onu köyden çok uzakta bir ormana götürür. Daha sonra bu köpek, fantastik bir yaklaşımla Kevser'le evlenen Hilmi'ye dönüşecektir. Kevser'in kaçırdığı orman şu şekilde tasvir edilir:

“Kevser çok uzakta bir orman köyündedir o sırada; çekirge sıçrayışlarının, rengârenk kuş ötüşlerinin, yeşilden yeşile akan yılan ısıklarının, yamaçlardan yuvarlanan kozalak seslerinin, yaprak hışırtılarının ve kekik kokularının arasında kaybolmuştur.” (KHK, s.94)

Burada tasvir edilen mekân son derece aydınlık ve ferahdır ve orman, olması gerektiği gibidir. Fakat bir süre sonra her şey kötüye gitmeye ve Kevser orada çok mutsuz olmaya başlar. Kevser'in değişen psikolojik durumuyla birlikte mekânın kişi üzerindeki etkisi de değişir. Yazar burada mekâna bir kişilik kazandırarak, ormanın Kevser'in mutsuzluğunu paylaştığını, onunla birlikte ağladığını hissettirir: “*Ormanın uğultusunda burnunu çeke çeke ağlamaya başlamıştır.*” (s.94)

Kevser sürekli olarak ormandan kaçmayı düşünür, bunun için planlar yapar, fırsat kollar. Ama günün birinde Kevser hamile kalır ve kaçma fikrinden bir anda vazgeçer. Onu artık o ormanda tutacak geçerli bir sebebi vardır. Orman başlangıçta, onun hayatını kâbusa çeviren bir yer olarak görünse de neticede oraya sınımsız bağlanır ve kaçmaz. Camları, kapıları sıkı sıkı kapayan kocası da bunu yapmaktan vazgeçer. (s.100)

*Kayıp Hayaller Kitabı*'ndan sonra kaleme aldığı *Ben Bir Gürgen Dalıyım* isimli hikâye kitabında da orman, hikâyenin fonunu oluşturan bir mekân olarak durmaktadır. Hikâyede bir ormanda, kuşlar, ağaçlar, böcekler ve insan dışındaki tüm canlılar huzur içerisinde yaşamaktadır. Fakat bu sessiz sakin ormana bir gün insanlar ayak basar ve buradaki canlıların hayatı kâbusa döner. Okuyucu hikâyeyi minik bir gürgen ağacının

ağzından dinler ve zaman içerisinde insanların acımasız yüzüyle tanışan gürgenin hazin sonuna da şahit olur.

Hikâye binlerce çiçeğin, pek çok ağaç türünün mutlu bir şekilde yaşadığı bir orman betimlemesiyle başlar:

“Dünya böyle daha neşeli ve daha güzel döndükçe, sihirli bir değnekle dokunulmuşçasına, ormandaki her şey değişiyordu sanki. Yeşiller daha da yeşile kesiyordu sözgelimi, havada kanat çırpın kuşlar görülmemiş bir hızla uçuşlarından, ağaçlar boylarından, böcekler kırırtılarından, çiçekler de kokularından yavaş yavaş taşmaya başlıyordu.” (BBGD, s. 7)

Hikâyemizin kahramanı minik gürgen ağacı da diğer canlılarla birlikte burada yaşamaktadır. Herkes ve her şey bu ormanda birbirleriyle uyum içerisinde. Tüm canlılar kendi dilinde şarkı söyler. Kitabın akışı tıpkı doğadaki gibi oldukça uyumlu bir şekilde ilerler:

Gürgenin tıpkı bir insanlar gibi çeşitli korkuları vardır. En çok, aksakallı meşenin anlattıklarından korkmaktadır. Meşe, ‘*cellat yüzlü adamlar*’dan söz eder. Çevreyi karış karış gezen bu adamlar, at ya da eşekle gelirler. Kapkara bıyıkları, karmakarışık saçları vardır bu insanların. Ve onların gelmesiyle birlikte ormandaki ahenk kaybolur, bir susuş başlar. Yazar burada doğanın gözünden insanın aç gözlülüğüne, ormanı/tabiatı tahribine dikkat çekmek ister:

“Sonra, bu adamlar, güzelim dağ çiçeklerini çiğneye çiğneye, avare bir ruhla oralarda geziniyorlardı bir süre. Dağ çiçekleriyle birlikte böcekleri de çiğniyorlardı. Hatta gezinirken, otları, otların arasında uçuşan kokuları ve renkleri de çiğniyorlardı.” (BBGD, s.10)

Burada, Hasan Ali Toptaş’ın hayata bakış açısını yansıtan bir mekân tasviri vardır. Zira Toptaş’ın roman ve hikâyelerinde insan, elini değdirdiği her şeyi çirkinleştirir ve bozar. Bu sebeple insanlar ormana girdiği andan itibaren oradakilerin huzurunu kaçıran, çevreyi kirleten ve ormanla uyumsuz bir figürdür.

“Her şey derin bir sessizliğe gömülüyordu o sırada. Göge doğru yükselen ardıçlar, çamlar, kestaneler, gürgenler ve köknarlar hep birlikte, birdenbire susuyordu.” (s.10)

Orman, oraya ait olmayan insanların ayak basmasıyla birdenbire suskunlaşır. Çünkü ormana gelen insanlar, marangozlarda kullanılacak ağaçları kesen birtakım kişilerdir. Bu acımasız adamlar, “*ormanda büyüyen fısıltıları çiğneye çiğneye*” ağaçları keserler. Ve bu durum orman sakinlerini çok üzer, hatta zaman zaman ağlarlar. (s.11) Bir gün sıranın kendine de geleceğini düşünen minik gürgen büyümek bile istemez. (s.25) Bu cellat yüzlü adamlar minik gürgenin rüyalarına girer, adeta onun kâbusu olurlar.

Minik gürgen bu kâbuslardan uyandığı bir gün, tecrübeli ağaçlarla sohbet eder. (s. 20) İnsanların acımasızlığından, anlayışsızlıklarından konuşurlar.

Bir zaman sonra minik gürgen büyür ve kocaman bir ağaç olur. Fakat büyüdüğünde kesilmemek için direnişe geçmiştir. Dallarını oraya buraya sarkıtmadan, dimdik bir şekilde büyümeye çalışır (s. 25) Derken bir gün, kocaman baltalarıyla, cellat yüzlü adamlar tekrar ormana gelirler ve ormandakilerin gözlerinin yaşına bakmadan, ağladıklarını hiç duymadan ağaçları kesmeye başlarlar. Bu kez talihsiz ağaçlar arasında minik gürgen de vardır. Gürgenin ve arkadaşlarının kesilişi ormandaki diğer varlıklara şu şekilde yansır:

“Onlarla birlikte sümbüller de acılaştı o anda, laleler, kekikler, zambaklar ve düzlüğün orasında burasında biten, ince boyunlu gelincikler de acılaştı. Hepsi kokmaz oldular birden. Sağa sola dağılıp ormanı kocaman bir müzik kutusuna dönüştüren böcekler ötmez oldular. Dağ taş acıydı artık; kuşların uçuşu, taşların duruşu, patikaların bükülüğü, gölgelerin uzanışı ve tepemizdeki bulutların görünüşü acıydı.” (BBGD, s. 52)

Cellat yüzlü adamlar, kestikleri ağaçları aceleyle arabaya yüklerler ve sonra hızla ormandan uzaklaşırlar. Gürgen başını kaldırıp düzlüğe ve arkadaşlarına son kez bakar. Toptaş, *Ben Bir Gürgen Dalıyım* hikâyesinde mekân ile insan arasındaki hoyrat ilişkisi dile getirir. Hikâyenin başında son derece ferah ve aydınlık tasvir edilen orman, insanların oraya gelmesi ile son derece karanlık bir hal alır. Bunun elbette bir sebebi vardır. Tabiat insandan, asıl olması gereken temel kişiliğini yeniden kazanmak için kendisine geri dönmesini, şehir hayatını terk etmesini beklemektedir. Bu aşamada seçimi yapması beklenen insandır. İnsan ya kaybettiği değerlere kavuşmak için tabiata dönecek ve özünü arayış serüveninde onun rehberliğini kabul edecek ya da zaten hayatında yeri olmayan tabiatı görmezden gelerek kendi yapay dünyasında yaşamaya devam edecektir.

Hikâyede Toptaş'ın insanın tabiata yabancılaşmasına dair önemli bir cümle yer alır. Tüm bu olan bitenlerden sonra geride kalan orman sakinlerinden aksakallı meşe, “*İnsanın zalimliğine ağaçlarla kuşlar, böceklerle otlar, hayvanlarla taşlar değil, ancak insan karşı koyabilirdi.*” (s.57) der. Hayatımızı her yönden sarmalayan modernizm, bize her şeyi hoyratça kullanmayı öğrettiği gibi doğayı da talan etmeyi öğretmiştir. Ancak bu hızlı değişimde insan ruhu kaybolmuş ve giderek doğadan soyutlanmıştır. Tüm bunlardan kurtuluş için ise insanın asıl mekânı olan ve bozulmamış yapısıyla insanı özüne döndürecek olan tabiata dönüş yapmak

gerekmektedir. Toptaş da masalsi ögeler üzerinden tabiata/tabii olana dönüş çağrısı yapmaktadır.

Görüldüğü gibi bu herhangi bir mekân değildir. Doğrudan orman söz konusu edilmektedir. Orman, insanların içinde yaşadığı bir mekân olmaktan çok kendisi ile ilişki kurulan, faydalanılan ve zarar da verilen bir tabiat parçasıdır. İnsanlık, ormana zarar vermesinin ceremesini hep çekmiştir. Buna rağmen ona kötü davranmaktan da kendisini alamamıştır. Yazarımız ormandaki varlıkları konuşturarak bunu anlatmak ister. Ancak bu hikâyede sadece orman-insan ilişkisi söz konusu edildiği için bu mekân insanın yaşadığı bir mekân değildir. Fakat tabiatın/mekânın idraki/dili vardır ve insanın yıkıcılığı karşısında acı duyar. Dolayısıyla bu, insanın davranışlarına göre şekillenen hatta güzelleşen bir mekân değildir. İnsan-mekân ilişkisi de farklı bir şekilde ele alınmış, tabiat savunma duygusuna sahip bir varlık olarak değerlendirilmiştir.

Daha sonra orman, *Bin Hüzünlü Haz* romanında karşımıza çıkar. Şiirsel bir üslupla yazılan *Bin Hüzünlü Haz*'ın iskeletini, asıl anlatıcı olarak kabul edebileceğimiz bir karakterin, Alaaddin'i arayışı oluşturur. Arayış ve yolculuk romanın iki önemli ana temasıdır. Bu arayış "*Hayatın akıl almaz derecede oyuna dönüştüğü, hayallerin sınırı aşır aşır gerçeklere karıştığı, yerini göğünü ne idüğü belirsiz kıpırtılarla uzun kuyruklu, güzel güzel yalanların doldurduğu ve her şeyin kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öldürüldüğü, acayip ve soluk renkli bir dünya*" (s. 18)da şekillenir.

Romanın anlatımını ele alan yazar-anlatıcı, Alaaddin'i beklerken oturduğu evin terasından şehri seyredir. Uzun bekleyişten sıkılan anlatıcı Alaaddin'i aramak için sokağa çıkar. Bu arayışın kendisini bir sonuca ulaştırmayacağını bile bile bir maceraya atılır. Anlatıcı bir arayış içerisinde pek çok mekândan sonra gide gide bir ormana varır.

Romandaki arayışın bir bölümü de ormanda geçer. Orman ise "(k)endi üzerine kapanan, binlerce parçaya bölünmüş, kocaman bir sırlar âlemi" (s. 72) olarak çıkar karşımıza. "Sonsuzluğa doğru uzanıp giden ormanın akla hayale sığmayan genişliği" (s. 73) aslında ormanın bilinçdışı olduğunu düşündürür. Çünkü burası "orman suretinde görünen uçsuz bucaksız zaman" (s. 74) olarak algılanır anlatıcı tarafından.

Anlatıcı ormanın sonsuz güzelliği karşısında coşkuya kapılacağına hüzünlenir. Çünkü uzakta kalan şehri düşünür o. Hatta şehrin o sokakları, tinercileri, yaşlıları velhasıl şehirde gördüğü ne varsa gözünün önüne gelir o an. Öyle olur ki orman ile şehrin

görüntüleri birbirine karışır. Anlatıcı bir an, şehirde olduğu kuşkusuna kapılır. Sonra “ormanı şehre ait görüntülerin karmaşasından kurtarıp yalnızca orman olarak algılayabilmek için” (s. 75) çaba harcar. Fakat bu o kadar kolay değildir. Çünkü ormandaki tuhaf sisin arasında çeşitli zamanlardan kalma eşyalar çalınır anlatıcının gözüne. “*Sağa sola saçılmış küller kırmızı fiyonklu beyaz papuçlar, dallara takılı kalmış külahlar, yerlerde gezinen yorgun kılıç artıkları, eyer örtüsüyle seccade, yüzükle bilezik, tespihle halhal, kanatla pelerin ya da zırhla küp arasında bocalayan oldukça kararsız ve acayip acayip bir sürü eşya*” (s. 79) görür. Ormandaki eşyaların belirsizlikleri, ormanın derinliklerinde (bilinçdışı) asıl görüntülerini kaybetmeleriyle ve gerçekliğin bilinçdışındaki yansımasının/temsiline farklılığıyla ilgili bir durumdur. (Çaldak, 2013)

Roman boyunca mekân ve zamanın kaygan bir zeminde olduğunu görürüz. Anlatıcının sınırsız hayal gücüyle genişleyen bir mekân anlayışı vardır metinde. Anlatıcı orman karşısında adeta seyirci konumdadır:

“Orman akıllara durgunluk verecek bir hızla genişliyordu böylece ve artık genişleye genişleye, neredeyse topuklarımın dibine kadar gelmişti. Kendi üzerine kapanan, binlerce parçaya bölünmüş kocaman bir sırlar âlemiymi sanki.” (BHH, s. 72)

Orman, hem bilinçaltının derinliklerinde bulunan okunmuş/yazılmış/yaşanmış hikâyelerin hem de şehrin kargaşasının yansıdığı mekândır. Aynı zamanda kaçtığı şehrin sıkıntılarının ruh dünyasında onu bırakmadığı görülür. Anlatıcı bu iki mekânı, yani gerçek mekânlar, okunmuş bildik eserlerdeki mekânı birbirine karıştırır:

“Hem de öyle kötü karıştırdılar ve tıpkı baskına uğramış gibi öyle altüst ettiler ki, artık ben bir yanımla acaba hâlâ şehirde miyim kuşkusunu taşıyor, bir yanımla da ormanı şehre ait görüntülerin karmaşasından kurtarıp yalnızca orman olarak algılayabilmek için büyük çaba harcıyordum.” (BHH, s. 75)

Orman, bu romanda bir kaçış mekânı niteliğinde olsa da anlatıcının peşini bırakmayan bir şehir karmaşası vardır. Anlatıcı Alaaddin’i aramak için şehirden kaçıp ormana gelmiştir, fakat ormanda duyduğu gecekondu semtlerinin çocuk ağlamaları, sinir bozucu korna sesleri, sokakların kirli yüzü onun peşini bırakmaz, adeta ormanın sesini duyamaz hale gelir. Hatta ormanın sesini duyabilmek için binlerce kulağa ihtiyacı olduğunu bile düşünür. (s. 80)

Orman, *Bin Hüzünlü Haz*’ın en önemli imgesidir. Bu imge içinde edebiyat tarihi, masallar, romanlar gibi pek çok unsur metinlerarasılık bağlamında romana yerleştirilmiştir. Postmodern metinlerin esas mekânları metnin kendisidir. Birçok



hayalin, düşüncenin, hikâyenin var olmasının koşulu onların bir düzlemde yer edinmesine bağlıdır. Yazarın zihninde tasarladığı hikâyeler, zamansal olarak da mekânsal olarak da çeşitlilik içindedir. Ancak belki de zaman, mekân, şahıs, olay örgüsü gibi unsurların tamamının tek ortak noktası metin olduğundan, metnin kendisi de bir mekân unsuru olarak alınabilir.

Postmodernizmde metinlerarasılıktan kastedilen, diğer metinlerde olduğu gibi yazarın fikirlerini destekleyen metinlere yer vermek değil, okuyucunun sürekli donanımını sınavarak çoğulculuk içerisinde gerçekleştirilmek istenen oyunu kurmaktır. Bu oyunu kurarken anlatıcı pek çok kahramanı metnin içerisine taşır. Bunlardan ilki Hansel ve Gratel'dir:

“Ormanın, döne dolaşa kördüğüm olduğu noktayı arıyordu sanki ve hep orayı düşünüp orayı hayal ettiği için de peşindeki çocukların geçtikleri her yere, aman dönüş yolumuzu kaybetmeyelim diye ekmek kırıntıları serptiklerini görmüyordu.” (BHH, s. 81)

Sonra Kırmızı Başlıklı Kız'la karşılaşır:

“... derken kolunda sepetiyle yürüyen kırmızı başlıklı bir kız da gelip bu çocukların yanı başından geçti ve bakışları tinerci çocukların yarı baygın bakışlarında yankılanan aç bir kurdun, yalana yalana kendisini süzdüğünü hiç fark etmeden, sise gömülen yaprak hışırtılarını aralayıp hızla kayboldu.” (BHH, s. 82)

Gide gide Kırk Haramiler'in yanından geçer:

“Oysa sayıları kırka varan bu haramiler, hemen kırmızı başlıklı kızın geçtiği yerin azıcık yukarısında kalan bir mağaranın ağzına postu sermişler, kılıç gibi uzayıp giden zifiri karanlık bıyıkları, ikide bir boş yere nara atıp duran sarı dişli kocaman ağızları ve çarptıkları her şeyi tuzla buz eden balyoz ağırlığındaki kaba saba elleriyle, hem birbirlerine horozlana horozlana önlerindeki altınları sayıyor, hem de yüksek sesle, sanki söylediklerini yüzlerce yıl uzakta yaşayan bazı insanlara da ulaştırmak istercesine, bağıra çağıra konuşuyorlardı.” (BHH, s. 82)

Don Kişot da ormandadır:

“... adam, titrek bacaklı uyuz bir eşeğin sırtına bin bir güçlkle oturtulmuş, oldukça ürkek, paspal ama vefalı bir gölgeye benziyordu. Mızrağını yere dayayıp uzaklara bakan şövalyenin altındaysa, sağrısından sıcak buharlar tüten, yelesi ak köpükler içinde kalmış, şöyle rüzgâr özeti gibi heybetli bir atı vardı. (...) Derken işte böyle görüldüğü sırada, başını gacı gücür eğip hiç bilmediği bir şeyi ararcasına önce toprağa, sonra havaya, sonra da doğrulup ufukta hareketsiz duran yel değirmenlerine baktı bu soyluluk.” (BHH, s. 90-91)

Son olarak Gregor Samsa'yı da görür:

“... hemen oracıktaki yumuşacık otlarla çıtırdayıp duran sararmış yaprakların üzerinde dev bir böcek gördüm. Gövdesi neredeyse bir insanınki kadar vardı bu böceğin...” (BHH, s. 93)

Ormanda anlatıcının karşısına çıkan bu kahramanlar, Toptaş’ın metninde kendi zamanlarından koparılırlar. Metnin helezonik yapısı içinde hiçbirinin ismi açıkça verilmemesine karşın, bahsedilenlerin Kırmızı Başlıklı Kız, Kırk Haramiler, Hansel ve Gratel, Don Kişot ve Gregor Samsa olduklarını anlarız.

Anlatıcının Alaaddin’i aradığı ormanlar böylelikle anlatı ormanına dönüşür. Anlatıcı, artık hikâyelerin içinde dolaşır ve hikâye kahramanlarıyla özdeşleştirir kendini. Alaadin’i arama işi metinler arası diyaloga dönüşmüş olur. Ormanda, Kırmızı Başlıklı Kız’ın hikâyesi ile Kırk Haramiler’in hikâyelerini aynı düzlemde buluşturan ve bunları birbirine eklemleyerek metni oluşturmaya çalışan anlatıcı -yazar, daha sonra Don Kişot’un metnin/ormanın kıyısından metne dâhil olmasıyla kendini uçurumun dibinde bulması bir olur. Uçurumun dibinde ise Kafka’nın Dönüşüm adlı hikâyesinde, böceğe dönüşmüş olan Gregor Samsa’yı görür. Samsa modern bireyin yabancılaşmasını simgeler. Anlatıcı modern hayatın/dünyanın içinde kendini konumlandırma çabasını, metinlerin arasında gezinerek ve onların mücadelelerine saygı duyarak gerçekleştirmek ister. Gerçek hayatta var olamayan anlatıcı metinlerle var ettiği bir dünyada var olur böylece.

Anlatıcı ormandan ayrılıp başka bir mekâna gideceği zaman dönüp dolaşıp yine kendi içerisine döneceğini bilir:

“... her şeyi orada öylece bırakıp gene ormanın içinde, yaprak hışırtılarını aralaya aralaya yürümeye başladım. Ama bu kez ne yaparsam yapayım artık hiçbir yere varamayacağımın, ormanın sona erdiği noktayı asla göremeyeceğimin ve işte böyle, kendi gölgesinin peşine düşmüş meraklı bir ruh suretinde orada burada dolanıp duracağımın bilincindeydim.” (BHH, s. 94)

Eserin bu bölümünde söz konusu kahramanların yanı sıra yazar-anlatıcı ormanda gezinirken ağaç diplerine çökmüş tinerci çocuklara, ellerinde çocuklarının fotoğraflarıyla gezinen gözü yaşlı annelere, toplumsal düzen için sokaklarda boykot yapan göstericilere rastlar. Eserdeki toplumsal eleştiri, edebiyat geleneği ile birlikte ortaya çıkmaktadır. Yazar-anlatıcı, içinde bulunduğu topluma gözünü kapatmadığını bu şekilde göstermektedir. Hayattaki zıtlıkları yine zıtlıklarla ifade etmektedir. Kırmızı Başlıklı Kız’ın yanından geçtiği ağacın altında bir tinerci çocuk vardır. (s.82)

Son olarak *Heba* romanında da yer alan orman, Toptaş'ın bahsi geçen diğer romanları gibi bir kaçış yerini temsil etmektedir. Arkadaşlıkları askerliğe uzanan Ziya ve Kenan'ın hikâyesini dinlediğimiz romanda, Ziya eşini ve doğmamış oğlunu bombalı saldırıya kurban verdikten on altı yıl sonra kentin kalabalığından uzaklaşıp Yazıköy' yerleşir. Böylelikle doğanın içinde geçirdiği saatler bir ibadete dönüşür. Ziya, toprak yolun kenarındaki kavaklara, ağillara, bağ evinden ve köyün bir bölümünden oluşan orman manzarasına bakarak bu sessizlik ve sadelik karşısında eşsiz bir huzur hisseder. Eliyle yarım bir daire çizerek, hayatın karmaşasıyla uğraşmaktan bıktığını; “*bir artı bir, eşittir iki sadeliğinde yaşamak*” (s. 119) istediğini söyler. Bu durum, Ziya'nın hayatının geri kalanını huzur bulmaya adanmış ve bireyleşme yolculuğunun ikinci yarısı olan diğer yarım daireyi tamamlamaya karar verdiğini gösterir. Doğa karşısında Ziya'nın eliyle çizdiği yarım daireyi tamamlayacak olansa, Yazıköy'de, Kenan yardımıyla olacaktır. Aradığı her şeyi Yazıköy'de bulan Ziya'nın tüm huzuru, Kenan'ın öldürülmesiyle son bulacaktır. Her şeyin bir anda birbirine karıştığı bu süreci, hakkında çıkan dedikodular yüzünden linç edilerek öldürülmesi takip edecektir. Ziya'nın Yazıköy'de içinde bulunduğu mekân, şehirde gördüklerinden bambaşka bir düzlemedir. Ziya yaşadığı yeri tanımak istediği için ormanda bir gezintiye çıkar, Kenan da bu gezintide ona eşlik eder:

“... telaşsız adımlarla ormana doğru yürümeye başladılar. Önlerindeki çalılıkların gerisinden birdenbire çil çil yankılanan keklik takırtıları geldi o sırada. Ziya duraksadı onları işitince, bir adım daha atarsa çarpacak ve çarpar çarpmaz da helak olacakmış gibi, hiç sesini çıkarmadan gözlerini kapatıp otların içinde öylece bekledi. Kenan da durdu o vakit ve başını çevirip neler olduğunu anlayamadan hayretle baktı ona.” (H, s.110)

Ziya'nın gördükleri karşısında hayrete düşmesi normaldir. Çok uzun yıllar şehirde yaşayan, orada yaşam mücadelesi veren insanlar doğaya ve tabiata yabancılaşırlar. Ağaçları birbirinden, hayvanları seslerinden ayırt edemez hale gelirler. Ziya'nın da yaşadığı tam olarak budur.

Ziya ve Kenan, doğanın bin bir renkleri ve kokuları arasından geçerek bir ağacın gölgesinde dururlar, mola verirler. (s. 112) Fakat burada konuşmak yerine doğayı dinlemeyi tercih ederler. Ziya'nın burada kendi iç dünyasına doğru gerçekleştirdiği yolculuk, aslında bilinçten bilinçdışına doğru yapılmış gibidir.

“... sustular bir süre, başlarını öne eğerek tepelerinde uçuşup duran meşe yapraklarının hışırtısını dinlediler. Hışırtıların arasına ormanın derinliklerinde yankılanan renkli çitirtiler da karıştı sonra, çitirtilerin önünde arkasında yuvarlanan pamuksu sessizlikler ve bu sessizlikleri sessizlik kılan, birer

yamaç, birer düzlük yahut birer kayalık kalınlığındaki uğultular da karıştı.”  
(H, s. 117)

Ziya ve Kenan ormanın ahengini, konuşarak bozmak istemezler. Çünkü Toptaş romanlarında daha önce *Ben Bir Gürgen Dalıyım* hikâyesinde karşılaştığımız gibi, insan doğanın ritmini bozan bir unsurdur. İnsan konuşmaya başlayınca doğa susar.

Romanın ilerleyen sayfalarında ormanı bir kez daha görürüz. Ziya, Kenan’a askerde bir iyilik yapmıştır. Bu iyilik, Kenan’ın çok hasta olduğu bir gün Ziya’nın, onun nöbetini devralmasından ibarettir. Bir konuşma esnasında Kenan’ın annesi, bu iyilikten bahseder. Fakat bu iyilik Ziya için çok önem teşkil etmediğinden kendisini ne kadar zorlarsa zorlasın bir türlü bu iyiliğin ne olduğunu hatırlayamaz. İşte Ziya, bu iyiliği hatırlamaya çalışırken yine kendisini ormanda bulur:

“... ormanın derinliklerine doğru saatlerce yürüdü o gün. Köyden bir hayli uzaklaşmıştı artık ve bir yandan da ürpertici seslerle dolu büyük bir genişliğe dönüşen ormanın içinde çeşitli yanılışmalar yaşamaya başlamıştı. Şuracıkta dediği bir tepeye, şırıltısının işittiği bir dereye ya da ayan beyan gördüğü, çevresi ulu çamlarla çevrili bir açıklığa çoğu kez onca gayret göstermesine rağmen bir türlü ulaşamıyordu sözgelimi. (H, s.148)

Romanın son bölümlerine doğru öğrendiğimiz bu iyilik, Kenan’ın dolaylı olarak ölmesine neden olacaktır. Çünkü Kenan, arkadaşına Yazıköy’de ev yapabilmek için borç almış ve bu borcu ödeyememiştir. Arkadaşına duyduğu minnet yüzünden durumu ona izah edemeyen Kenan, alacaklısı tarafından bıçaklanır ve öldürülür.

Burada bahsedilen orman, “ürpertici sesler”i, “ulu çamlar”ı ile Ziya ve Kenan’ın askerlik yaptığı sınır karakolundaki ormanlık araziye hatırlatması, adeta Kenan’ı bekleyen ürpertici sona göndermede bulunması açısından da önem arz etmektedir.

*Heba* romanında orman Toptaş’ın diğer romanları gibi bir kaçış yerini ifade etse de manzara mekânı olarak üzerinde çok durulmayan bir yerdir.

Görüldüğü gibi orman, Toptaş’ın eserlerinde tabiatın insanın doğal mekânı olduğu ve burada medeni yaşamın her türlü kötülüğünden kurtulma ve arınma imkânı sunduğu gösterilmektedir. Bu bakımdan şehir hayatı tabiat karşısında olumsuz bir değer olarak yansıtılır.

## 7.2. Dağ

Hasan Ali Toptaş’ın eserlerinde dağ, adeta kaçış mekânı olarak nitelendirebileceğimiz tabiat unsurlarından birisidir. Karakterlerin içinde bulunduğu sosyal ya da ekonomik

durumdan bunalmaları sebebiyle zihin dünyalarında ya da somut olarak gittikleri yerdir dağlar.

Mekân olarak dağı ilk kez *Sonsuzluğa Nokta* romanında görürüz. Roman, yaşadığı kasabadan kaçıp en yakın arkadaşı İsvan'la birlikte bir bordum katında başlayan ve bir trafik kazasıyla yatağa bağlanan yaşamı arasında gidip gelmektedir. Burada ilk olarak romanın ana karakteri Bedran'ın çocukluğundaki bir bayram töreni anına gideriz. Tören sırasında konuşma yapması gereken nahiye müdürü birdenbire her şeyi ve herkesi yok sayarak tören alanından ayrılır. Kendisini dağlara vurur. Statükonun yıkılma anı olarak değerlendirebileceğimiz bu anekdotta nahiye müdürünün gittiği mekân şu şekilde görünür:

“O anda tören alanında bulunması gereken nahiye müdürü, tepeye çıkmış, ardına bile bakmadan yavaş yavaş dağlara doğru yürüyordu.” (SN, s.55)

Çocukluğunda şahit olduğu bu olay Bedran'ı derinden etkiler. Nahiye müdürü kaçıp gitmiş ve kalabalığı ardında bırakmıştır. Kasabada milli bayramların birinde, tören alanına gelmesi beklenen nahiye müdürünün kaçması Bedran'ın çok hoşuna gider. Belki de Bedran'ın düşlediği/kurguladığı bir şeydir. Bedran böylece, resmi ideoloji ve devlet/toplum kurallarını çok absürt bir tarzda alaya alır. Aynı zamanda herkesten intikamını almış olur. Bundan dolayı kaçmış olan müdürü sevmiş, gelecekte onun gibi biri olmak istemiştir. Çünkü o, herkesin beklentisini boşa çıkarmış, kuralları ve alışkanlıkları ayaklarının altına alıp, bir güzel çiğnemiş ve kalabalığı ardında bırakıp o çıplak tepede, tepenin ötesindeki kayalıklarda, kayalıkları sarıp sarmalayan yemyeşil bir maviliğin ortasında tek başına olabilmiştir. (s.55). Katı kuralların, resmi ideolojinin belki de katı suratlı babanın -yani süpergonun- çıplak kayalarından, düşler âleminin, bilinçdışının yemyeşil/mavi âlemine taşımıştır onu.

Bedran'ın çocukluk anılarını dinlediğimiz bölümde de dağ unsurunu yeniden görürüz. Babasıyla iletişimi çok da iyi olmayan ve ondan çok korkan Bedran, bu zorlu anlarda tıpkı nahiye müdürü gibi dağları düşünür. Bedran, kendisini dağlara vurup orada kaybolamayacaktır ama özgürlük hissini dağları düşünerek tadacaktır.

“Kimi zaman da pencereye koşup kasabanın üstündeki karanlık dağlara bakıyor, günün birinde onları aşmayı, dere tepe demeden günlerce yürümeyi, ormanın derinliklerindeki muhacir köylerini geçmeyi ve yeşil gölgelerle dağ çiçeklerinin kokularına bata çıka, hiç görmediğim, bilmediğim ve düşünemediğim yerlere doğru başımı alıp gitmeyi düşünüyordum.” (SN, s.68)

Dağlar genel itibariyle özgürlüğün simgesi olmuştur. Bedran'ın da yaptığı zihinsel yolculuklarda kendisini dağlara vurması tesadüf değildir. Dağların ıssızlığı, heybeti ve büyüklüğünde Bedran adeta kaybolmak ve yok olmak ister gibidir.

Bedran'ı yıllar sonra çalışmak için şehre geldiğinde büyük bir hayal kırıklığı ile köye geri döndüğü zaman yine dağ ile yeniden karşılaşırız. Ailesinin, arkadaşlarının ve konu komşunun bu konudaki baskısından çok sıkılmıştır ve Bedran yine çareyi dağlara gitmek isteyerek bulmaya çalışır fakat bu kez çaresizlik içerisinde. Artık dağlara tek başına gidecek gücü dahi yoktur. Dağlara bakar fakat ne yapacağını artık kendisi de bilmiyordur:

“Dağlar, çocukluğumun aşamadığı o kekik kokulu güzelim dağlar, yavaş yavaş karanlığa gömülüyordu.” (SN, s.108)

Tam burada Anadolu coğrafyasında dağlar için önemli bir figür olan at çıkar karşımıza. Toptaş'ın “Efeler Diyarı” olarak bilinen Aydın'da doğup büyümüş olmasını da göz önünde bulundurursak atlardan bahsetmesi çok da tesadüf değildir. Kaçıp gitmek için gücü olmayan Bedran'a atlar yardım edecektir adeta, Bedran bunun hayalini kurmaktadır:

“Ben onlara bakıp bakıp atları düşünüyordum gene; yamaçlardan ardıc kokuları, kuş cıvıltıları ve yeşilin yüzünde gezinen mavinin çeşitli tonlarıyla birlikte sel gibi akıp gelecek olan sütbeyaz atları düşünüyorum. Onların geceyi beyaz beyaz köpürteceklerini... Sonra büyümlü titreşimlerden oluşmuş halkalar halinde gelip birdenbire beni aralarına alacaklarını, beyazın derinliklerine sarıp sarmalayacaklarını ve bütün insanlardan ayırıp ya da kurtarıp ya da bir şekilde koparıp, ta uzaklara, çok uzaklara götüreceklerini düşünüyordum... Rüzgârların bile erişemeyeceği kadar uzaklara...” (SN, s.108-109)

Roman boyunca kendi özgürlüğünü gerçekleştiren iki kişiye şahit oluruz, Bedran ve nahiye müdürü. İkisinin de ulaştığı yer aynıdır, yani dağlar.

Manzara mekânı olarak dağ daha sonra karşımıza *Gölgesizler* romanında çıkar, “Tanrı'ya ve devlete uzak” bir köyde geçen hikâye, teker teker kaybolan insanların başka zamanlarda, başka mekânlarda ortaya çıkmasını konu edinir.

Yolu, elektriği olmayan, Tanrı'ya uzak bu köyün on altı yıllık muhtarı, köylülerin varlıklarını ispat etmek ister gibi dağları yıkıp geçmeyi hayal etmektedir. Çünkü muhtar, kendisi ile devlet arasındaki yegâne engelin dağlar olduğunu düşünür:

“Derken, Tanrı köyü görebilsin ya da devlet başını çevirip bir kez olsun bakabilsin diye şu dağları yıktırmak gibi gülünesi şeyler de geçerdi kafasından.” (G, s.9)

Durumun gülünesi olması dağların yıkılamayacak olmasından mı yoksa yıkılsa bile devlet katında nokta kadar itibarları olmadığından bir şeyin değişmeyeceğini bildiğinden mi bilinmez ama muhtar burada devletin gözünde hiçbir değeri olmamasını şehre ve medeniyete uzak olmasına bağlamaktadır.

Aynı romanda dağlar bir kez daha karşımıza çıkar. Romanda Güvercin isimli bir genç kız kaybolur. Bu kız kimin kaçırdığına dair hiçbir ipucu elde edemezler. Daha sonra bir günah keçisi arar gibi, Güvercin'in yaşına denk olan Cennet'in oğlundan şüphe ederler. Fakat Cennet'in oğlu, Güvercin'i kaçıran kişi olmakla suçlanınca çok üzülür. Ne kadar inkâr etse de başta muhtar olmak üzere kendisini kimseye inandıramaz. Muhtar onu sorguya alır fakat sorguda yediği dayaklar neticesinde aklını kaybeder. İşte bu anlarda Toptaş'ın diğer romanlarında olduğu gibi Cennet'in oğlu soluğu dağlarda alır. (s.128)

Dağ'ın yer aldığı bir diğer roman *Bin Hüzünlü Haz*'dir. Eserde yer alan dağ, Asip Dağı'dır. Toptaş'ın eserlerinde ismi verilen mekânlar isimleriyle yok denecek kadar az yer alır. Bunlardan birisi de Asip Dağıdır. Asip Dağı, rivayetlere göre İmrü'l Kays'ın öldükten sonra gömüldüğü dağın ismidir. Kimi kaynaklarda Kayseri, kimi kaynaklarda da Ankara yakınlarında bir yerde olduğu söylenir. Hasan Ali Toptaş, bir yazısında Asip Dağı'nın unutulmasını istemediği için *Bin Hüzünlü Haz* romanına aldığı ifade eder: “Boşuna yorulmayın, şimdiye kadar kimse arayıp sormadığı için, büsbütün kaybolmasını istemedim de ben o dağı alıp *Bin Hüzünlü Haz*'in içine sakladım.” (Toptaş, 2011)

*Bin Hüzünlü Haz* romanı, baştan sona kadar Alaaddin isimli kahramanın, Alaaddin isimli birisini -aslında kendisini- arayışının romanıdır. Bu arayış, “*Alaaddin'in hikâyesini arayan cılız bir hikâye şeklinde (...) kaç hafta, kaç yıl, ya da kaç koca yüzyıl dolaştığını*” (BHH, s. 51-52) bilmediği, insanların boğazına kadar suça gömüldüğü bir şehirde başlar. Anlatıcı/yazar evinden çıkar, onu önce şehirde, şehrin sokaklarında, Motel ROM'da, genelevde, ormanlarda arar. Alaaddin'in kendisini aradığı mekânlardan birisi de bu ormanda yer alan Asip Dağı'dır.

Anlatıcının Asip Dağı'na tırmanışı ona yüzlerce yıl gibi gelir. Biz bu mekânda, mekân tasvirinden ziyade anlatıcı/yazarın ardında bıraktıklarını görürüz:

“... bu arada arkamda bir uçtan bir uca yakılıp yıkılmış ülkeler, kendi karanlığında kayıp köylüler ve ıssızlığına baykuş tünemiş nice viran şehirler bıraktığımı...” (BHH, s. 66)

Fakat absürt ögelerin bir arada olduğu kurguya paralel olarak, kuş uçmaz kervan geçmez bu dağda bir farklılık olur:

“... sert çehreli taşlara şekil veren gök mavisini çekiş sesleriyle çınlayan uçsuz bucaksız bir bozkırın ortasına varıp soluk soluğa durduğumu ve orada birdenbire beni şaşırtan mahşerî bir kalabalık gördüğümü de söyleyebilirim.” (BHH, s. 65)

Anlatıcı/yazar yolculuk esnasında şehrin bulanık ve gürültülü havasından kendisini kurtaramaz. Kalabalık, adeta bir gölge gibi kendisini takip eder.

Anlatıcı/yazar arayışına devam eder:

“Kabarıp akan bulutların gölgesinde unutulmuş bir zaman fotoğrafı gibi öylece duruyor, bazen eteklerinde uçuşan allı yeşilli çingene haykırılarıyla bu haykırırlara karışan baca dumanlarının içinde kayboluyor, sonra ben yürüdükçe oradan oraya gezinen soluk renkli kıpırtıların arkasından tekrar yükselip olanca heybetiyle tekrar görünüyor ve her görünüşünde de bir öncekinden daha uzak, daha derin ve daha gizemli bir hal alıyordu.” (BHH, s. 65)

Anlatıcı/yazar dağa tırmanmaya devam eder, fakat burada istediğini bulamayacağını bize hissettirir:

“Yüzyıllar öncesinden bugüne, taş ve yükselti suretinde yansıyan uzun boylu bir seraptı sanki... Ya da bayırı çıkarken gerisin geri yuvarlanan yarı canlı bir böcek sürüsüne benzeyen aşağıdaki gecekonduların üstüne doğru akan gölgesi, sapsarı duruşu, ıssızlığı ve hiç erişilemeyecekmiş gibi gözükken uzaklığıyla, benim gerçekliğimde yer edinmeye çalışan tuhaf bir yanılsamaydı.” (BHH, s. 65)

Anlatıcı/yazar burada ‘*serap*’ metaforunu kullanarak okuyucuya bu mekânın varla yok arasında olduğunu, kendi kafasında yarattığı bir mekân izlenimi de vermektedir.

Asip Dağı’nda aradığını bulamayan anlatıcı, Alaaddin’i bulabilmek için buradan bir ormanın içine doğru yol alır. Asip Dağı’nı roman boyunca bir daha görmeyiz.

Metinlerarası göndermelerin çok olduğu, tezatların barındığı *Bin Hüzünlü Haz*’da gerekte var olmayan bir mekânın kurguya eklenmesi şaşırtıcı değildir. Postmodern romancıların pek çoğu bu tekniği kullanmışlardır.

Toptaş’ın bir diğer romanı olan *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda da dağ yer alır. Anadolu’nun bir köyünde yaşayan Hasan adlı bir çocuğun hayalleri üzerine kuruludur roman. Hasan’la birlikte arkadaşı Hamdi, Hamdi’nin dedesi, dedesinin sevdiği kadın Kevser, Hasan’ın babası ve diğer tüm karakterler hayallerle ayakta durmaktadır. Toptaş, henüz olup bitenleri kavramakta güçlük çeken bir çocuğun, yani Hasan’ın, bakış açısından aktarır olayları.



Romanda Hasan'ın dedesinin sevdiği kadın Kevser, yaşlanınca meczup bir kadına dönüşmüş ve sokak sokak gezmeye başlamıştır. Kevser'in bir özelliği vardır, akşamları köy sakinlerinin evlerin kapılarını tıklatmaktadır, bununla adeta kendisini hatırlatmak istemektedir. Bunu yapmasının bir sebebi vardır. Kevser yıllar önce Hasan'ın dedesi Ali'yle birbirlerini çok sevmişler ve çeşitli gerekçelerle evlenememişlerdir. Kevser, mahalledeki kapıları tıklatarak hikâyesini canlı tutmak istiyor olabilir. Kevser, bu akşamlardan birinde romanın esas karakteri Hasanların kapısını tıklatır ve Hasan, Kevser'in nerelere gittiğinin hayalini kurar. Toptaş'ın romanlarında sık rastladığımız hayal âlemindeki gezintinin konusu bu kez Kevser'dir. Hasan, kendi zihninde onu bir yolculuğa çıkarır, bu yolculuğun ilk durağı dağlardır:

“Tutup Kevser'i dağlara gönderirdim sözgelimi; o garibim de hiç sesini çıkarmadan, boynunu büküp yürüdü hemen, torbasını sürükleye sürükleye üzüm bağlarını geçer, ta tepeye kadar tırmanır, kartal çığlıklarının gölgesinde durup orada soluklanır, sonra dönüp bana bakar ve ben ağzımı açıp yeni bir şey demediğim için tekrar yola koyulurdu.” (KHK, s. 61)

Hasan, Kevser'i sık sık hayalinde bir yerlere gönderir. Ama en çok dağlara gönderir, tıpkı *Gölgesizler* romanında aklını oynatan Cennet'in oğlunun alıp başını dağlara gitmesi gibi...

*Kayıp Hayaller Kitabı*'nda da tıpkı önceki romanlarda gördüğümüz gibi dağların benzer bir misyonu vardır: kaçıp gitmek. Çünkü dağlar tüm heybetiyle kendisine sığınanı kucaklar, saklar. Kevser yine alıp başını gittiği bir gün, Hasan onu yine dağlara gönderir ve onun orada kendisine bir yurt edindiğini hayal eder:

“Belki bu iş için dağların doruklarında gizli bir kovuk bulmuştu kendine, vakit yaklaşınca kasabayı terk edip sessizce oraya çekiliyordu.” (KHK, s.65)

Kevser, köyde yaşamasına rağmen kendisine yurt edinememiştir. Sevdiği adamla evlenememesi onu köyden soğutmuş, aklını kaçırmasına neden olmuştur. İnsanın evi, onun yurdudur. Kevser'in her gece insanların kapısını çalmasını, başını sokacak bir ev sıcaklığı istemesine bağlayabilir miyiz? Dağların doruklarında bulunduğu kovuğu belki de kendisine ev yapmıştır.

Biz bundan sonra Kevser'in hikâyesini ve onun neden aklını oynattığını dinlemeye başlarız. Hikâyenin anlatıcısı Hasan'ın dedesi Ali, zamanında Kevser'i çok sever ve onu babasından ister. Fakat Kevser'in babası türlü bahaneler göstererek Kevser ve Ali'nin evlenmesine engel olur. Bu süreçte Ali de çok üzülür, bazen de çok sinirlenir. İşte bu zamanlarda Ali de alıp başını dağlara gider, orada huzur bulmaya çalışır:

“... düğün sudan sebeplerle ertelenip durdukça öfkesinden deliye dönüyor ve o sık sık sabahın köründe Beşparmak Dağları’na çıkarak akşama dek bir kayanın gölgesinde, tek başına oturuyor. Oradan aşağılarda kalan kasabaya bakıyor yani alıcı kuşlar gibi, zaman zaman ovanın ortasından camlarını ışıltatarak geçip giden çok uzak otomobillere, zaman zaman da dönüp kendi içine bakıyor.” (KHK, s. 89)

Romanın ilerleyen bölümlerinde Kevser bir köpek tarafından kaçırılınca (s.91), Ali artık yemez içmez ve konuşmaz olur. Ali’ye bir kez daha dağların yolu görünür. Kasabalının ileri geri konuşmasından çok rahatsız olur ve tıpkı bir kuş gibi kendisini dağlara vurur:

“... Ali yerinden kalkıp titreye titreye dağlara yürüyormuş geceleri... Hem de yalınayak geçiyormuş sokaklardan, damların üstünden kolsuz kanatsız uçuyor ve kaşla göz arasında kasabayı terk edip hemencecik dağlara ulaşıyormuş.” (KHK, s. 93)

Toptaş’ın *Sonsuzluğa Nokta ve Gölgesizler* romanında gördüğümüz dağ ve at metaforuna *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda özgürlüğün başka bir simgesi olan kuş eklenmiştir.

Görüldüğü gibi Toptaş’ın romanlarında mekân olarak dağ, bir kaçış yerini temsil etmesi açısından oldukça önemlidir. Karakterler çoğunlukla yalnız kalmak için, kafa dinlemek, belki de kendilerini bulmak için dağların heybetine sığınır.

### 7.3. Mezarlık

Mezarlık, bir mekân olarak Toptaş’ın romanlarında sıkça karşımıza çıkan yerlerden birisidir.

İlk kez *Gölgesizler* romanında gördüğümüz mezarlık, Toptaş romanlarında önemli bir yerde durur. Roman, adı verilmeyen bir şehirde bir berber dükkânında başlar. Yine adı verilmeyen bir köyde kaybolan kişiler berber dükkânında ortaya çıkarken bu dükkândan gidenler bir hayal dünyasına gider gibi bahsi geçen köye gitmeye başlarlar. Kimse tam olarak nereye, nasıl ve neden gittiğinin bilincinde değildir. Birden fazla hikâyeye içeren romanın kayıp karakterlerinden Güvercin’e âşık olan Ramazan köy meydanında at tepmesi sonucunda ölünce bütün köylü bu atın peşine düşer. Her yer aranır taranır, fakat at bulunamaz. Arayanlardan biri de bekçidir. Dağ, taş her yer arandıktan sonra bir de köy mezarlığına bakmaya karar verir. Roman boyunca var olan az sayıdaki tüm mekânlar gibi burası da son derece kasvetli ve ürkütücüdür.

“... mavzerini kuşanıp mezarlığa doğru yürüdü. Taş yığınlarından atladı atladığını bilmeden, diz boyu dikenlerin, oraya buraya fırlamış şilte

parçalarının, koyun yünlerinin, uçurtma ölülerinin, hurdaya ayrılmış tenekte sobaların ve hangi canlı türüne ait olduğu bilinmeyen kemiklerin arasından geçti.” (G, s. 157)

Romanda mezarlık pis ve bakımsızdır. Yazar neden böyle bir tasviri tercih etmiştir?

Bekçi gide gide kendisini Ramazan’ın mezarı başında bulur:

“Toprağa kapanmış küçücük çocuklara benzeyen mezarların ortasında dolaşa dolaşa Ramazan’inkini bulup yanına sessizce çöktüğünde güneş doğmak üzereydi. Oraya gelmekle neyi amaçladığını bilmiyordu aslında, mavzeri dizlerinin dibine koymuş, toprak altında Ramazan’ı kemiren solucan sürüsü birdenbire dışarı fırlayacakmış gibi ürkek ürkek mezara dokunmaya çalışıyordu.” (G, s. 158)

Bekçinin mezarlığa gelmesi tesadüf değildir. Çünkü Ramazan köyde çok sevilen bir genç olduğu için onun ölümüne sebep olan atı bulamamak bekçinin vicdanını rahatsız etmiştir. Ramazan’la dertleşmek, belki de ölümünden sonra köyde olup bitenleri ona anlatmak istemiştir. Mezarlıkta, kabir başında ölüyle dertleşmek Toptaş’ın diğer romanlarında da karşımıza çıkacaktır.

Mezarlıktaki anlatım bununla bitmez, bekçi burada uyuyakalır:

“...Ramazan’ın yanında uzanıp gözlerini kapadı. Daldığı uyku öyle derindi ki ancak öğleye yakın terden sırsıklam olduğunda uyanabilmişti. Ayağa kalktığında kuş kadar hafif hissetmişti kendini...” (s, 158)

Bütün geceyi burada geçiren bekçi ertesi gün eline hiçbir şey geçmemiş bir halde köye geri döner. *Gölgesizler* romanında mezarlığı bir daha görmeyiz.

Mezarlık, daha sonra *Kayıp Hayaller Kitabı* romanında karşımıza çıkar. Roman, ana karakter Hamdi’nin gözünden görünen, filmin kurgusunda önemli bir yere sahip olan uzunca bir film sahnesiyle başlar. Bu filmde pek çok olaylar yaşanır, bir çocuk ölür ve küçücük bir tabutun taşındığı bir mezarlıkta buluruz kendimizi:

“... çocuk mezarlığa taşıyor... Uzakta, kederli adımlarıyla üç beş köylü silueti... Uzakta, omuzlar üstünde uzaklaşıp giden kuş kadicik bir tabut... Ardından gene duman basıyor perdeyi ve incelmek nedir bilmiyor da nedense bu kez yoğunlaştıkça yoğunlaşıp her yeri apacı, zifiri bir karanlığa boğuyor. Bir yandan da birbirleriyle çarpışan inişli yokuşlu sesler geliyor bu karanlığın gerisinden, köylüler hep birlikte gitgide artan bir telaşla bağrışıyorlar.” (KHK, s. 25)

Tıpkı *Gölgesizler* romanında olduğu gibi burası da kasvetli ve karanlık bir yerdir. Amerikan korku filmi izler gibiyizdir. *Kayıp Hayaller Kitabı*’ndaki mezarlık bir film sahnesinden gördüklerimizle kalmaz. Birden fazla kişinin ağzından anlatılan romanda Kevser’le evlenen Hamdi, evinden çıkar, sokaklardan geçer ve mezarlığa gider. Mezarların arasında gezinir:

“Artık tepenin öteki yüzünde kalan çocuk seslerini hepten unutup mezarların ortasında ölümlerin sessizliğini dinleye dinleye gezinmeye başlamıştım. Gezinirken de, nereye varacak bu ölümlerin sonu diyordum kendi kendime, öle öle ne olacak böyle? Sözgelimi bin, bilemedin ki bin ya da hadi sen de üç bin yıl sonra kim nereye gömülebilecek acaba diyor ve aklımca, yeryüzünün baştanbaşa mezarlarla dolacağını, ayak basılacak bir karışık yer bulunamayacağını, sonra da ölümlerin kucaklarda öylece kalacağını düşünüyordum...” (KHK, s. 180)

Bir insanın neden mezarlıkta gezdiği merak konusudur. İnsanın doğup büyüdüğü, yaşadığı evden sonra ebedi olarak kalacağı evi mezarıdır. Ali'nin ölümünden sonra Hasan sık sık mezarlığa gelir, kendisi de oldukça yaşlanmıştır. Belki de ölümünden sonra kalacağı 'ev'i görmek ve orayı benimsemek istemiştir.

Hilmi Dede'nin yaşama ve ölüme dair düşüncelerini öğrenmeye devam ederiz:

“... dünyanın zaten şimdi de kocaman bir mezarlık olduğunu hatırlayıp bunca şeye boş yere kafa yorduğum için öfkeleniyordum.” (KHK, s. 181)

Ölüm bize kaygılarımızın, hırslarımızın, öfkelerimizin bize ne kadar boş olduğunu gösteren en büyük gerçekliktir. Hilmi Dede, Kevser'le evlenebilmek için çocukluk arkadaşı Ali'yi kandırmış, onun Kevser'i çok sevdiğini bilmesine rağmen onunla evlenmiştir. Kişisel çıkarlar uğruna incitilen bir insan için duyulan üzüntüdür gördüklerimiz.

İlerleyen satırlarda da zaten, Hilmi'nin ayaklar onu Ali'nin mezarı başına götürmüştür:

“... birden o mezar taşını gördüm. Ya da her zamanki gibi mezar taşı bana göründü gökçe gelin, onca taşın arasından sıyrılıp ansızın olanca çıplaklığıyla göründü ve ben gene içimi kaplayıveren o garip tedirginlikle birlikte yavaş yavaş ona doğru yürüdüm.” (KHK, s. 181)

Tam da burada Hilmi'nin, Ali'nin mezarı başına gelme nedenini öğreniriz:

“Eğri büğrü sokaklara dalıp ağır ağır çarşının gürültüsüne doğru yürürken, beni mezarlığa çeken şeyin ne olabileceğini düşünüyordum bu yüzden; ömrümün sonuna geldim de artık ölümlerle yakınlaşmaya mı başladım acaba diye gitgide endişeleniyor, yoksa Hasan'ın dedesiyle gene hesaplaşmaya mı gittim diyor, ama ele avuca gelir herhangi bir sonuca varamıyordum.” (KHK, s. 186)

Hilmi Dede'nin bu mezarın başına gelmesi bir nevi hesaplaşmadır. Çünkü Kevser'in Ali'yi ne kadar çok sevdiğini bilmesine karşın, Hamdi Kevser'i kaçırmış ve onunla evlenmiştir. Gençlik yıllarında çok da önemsemediği bu durum yıllar geçtikçe koca bir ağırlığa dönüşmüştür.

Hilmi Dede burada Ali'ye Kevser'i anlatır. Onun yokluğunda neler yaşadığından, torunu Hasan'dan ve kasabadan bahseder. Daha sonraki satırlarda Hilmi Dede'nin mezarlığa gelmesinin sonucunu görürüz:

“Mezarlığa girip çıkmakla az da olsa ölmüştüm sanki ben, az da olsa yaşamışlığımı sinen yüzlerce ölünün yokluğuna düşmüştüm ve sokaklarda yürüyorum diye işte o alacakaranlık boşlukta bir kuş tüyü hafifliğiyle savrulup duruyordum...” (KHK, s. 186)

Bu cümleyi iki açıdan değerlendirmemiz yanlış olmaz, Hz. Muhammed’in “*Ölmeden önce ölünüz.*” hadisinde dediği gibi Hilmi Dede buraya gelerek ölümün somut varlığını hissetmeye çalışmıştır. İkinci olarak da Hilmi Dede, mezarlıktan ayrıldığında üzerinden büyük bir yük kalkmış gibi hafiflemiştir. Kevser’i kaçırma nedenini, tıpkı kendisi gibi onu ne kadar sevdiğini Ali’ye anlatmış ve ruhundaki ağırlıktan kurtulmuştur.

Romanın buradan sonrasında mezarlığı bir daha görmeyiz.

*Uykuların Doğusu* romanının birden fazla hikâyesi içinde önce Hokkabaz’ın şehirden kaçışı sırasında mezarlığı görürüz. Hokkabaz peşindeki çocuklardan kaçmak için pek çok yere uğrar, sokak köşelerinde saklanır, uçurumlardan geçer ve “...bir süre sonra kendini birdenbire bir mezarlığın girişinde bulmuş” (UD, s.83) diyerek mezarlığa ulaşır.

Hokkabaz’ın vardığı mezarlık şu şekildedir:

“İçinde de soluk renkli böcekler gibi kıvılcıdanıp duran, her biri birbirinden telaşlı yüzlerce insan varmış. Adamın girişteki dikenlerle taş yığınları arasından görebildiği kadarıyla, bazıları iki büklüm mezar kazıyormuş bu insanların, bazıları ata yadigârı denen yere koşup omuzlarında tabutlarla geri dönüyor, bazıları ellerindeki küreklele toprak atıyor, bazıları da bütün bu olup bitenlere bakıp bakıp kapı gıcirtısına benzeyen tuhaf bir sesle sürekli ağlıyormuş.” (UD, s.83)

Her şeyin olması gerektiği düzende olduğu bir mezarlıktır burası. Fakat bir süre sonra peşindeki çocuklar ve niceleri mezarlığa da gelirler. (s.84) Buradan sonra mezarlık şekil değiştirmeye, başka bir hal almaya başlar:

“Mezarlık dediğim bu mezarlık, gitgide mahşer yerine dönmüş bir bakıma ve hemen hemen her yanından insanın her yanını dağlayan dehşet verici uğultular yükselmeye başlamış.” (s. 84)

Hokkabaz buradan çıkmak istemesine rağmen bir türlü başaramaz, hatta mezarlığın daha da derinlerine girmiş olduğunu fark eder. Burada yazar, içinden çıkmak için çırpındığımız bir durumda daha da derine gömülürüz demek istemiştir.

Hokkabaz burada bir mızıkacı bulur ve bu mızıkacıyı çalarak radyoevine gider.

Son olarak *Heba* romanında da Ziya’nın en yakın arkadaşı Kenan’ın ölümünden sonra mezarlıkla karşılaşırız. Tanışıklıkları askerliğe dayanan Ziya ve Kenan, çok iyi

arkadaştirlar, fakat hayat onlari zamanla farklı yerlere savurur. Kenan köyünde yaşar, Ziya ise şehirde evlenip orada bir hayat kurar. Ziya bir patlamada eşini kaybedince en yakın arkadaşının köyüne yerleşmeye kadar verir fakat kısa bir süre sonra arkadaşını Kenan bıçaklanarak öldürülür. Mekan olarak mezarlığı ilk kez Kenan'ın ölümünden sonra görürüz. Burası da diğer köy mezarlıklarında olduğu gibi bakımsız ve ürkütücü bir yerdir:

“Ziya, sağa döndü ve darmadağın bir ruhla mezarlığın bulunduğu yere doğru yürümeye başladı. İnsanın dizlerine kadar yükselen, koyu yeşil otlarla dikenler bürümüşü mezarlığı. Badem ağaçlarının dallarından da sessizliği gagalıyormuş gibi görünen, tek tük kuş sesleri geliyordu. Bir o yana bir bu yana kıvrılan, göçüklerle dolu boşluklardan yürüyerek Kenan'ın mezarını buldu Ziya.” (H, s. 303)

Ziya burada tıpkı *Kayıp Hayaller Kitabı*'ndaki Hasan Dede gibi en yakın arkadaşını Kenan'la konuşmak, onunla dertleşmek ister:

“Durup bir vakit baktıktan sonra da yanı başına çöktü ve elini usulca tümseğın üstüne koydu. O sırada ona olup bitenlerin hepsini anlatmak ve sitem etmek istedi, ama yapamadı bunu, boğazı düğümlendi birden. Anlatmaktan vazgeçti sonra, bu dünyada rahat yüzü görmeyen Kenan'ı bir de öteki dünyada üzmenin âlemi yok diye düşündü.” (s.303)

Ziya, Kenan'ın mezarı başında bunları düşündükten sonra mezar taşlarına bakar, birdenbire askerdeki arkadaşlarının, komutanlarının ve çavuşlarının ismini görür. (s.304) Hayal midir, düş müdür bilemeyiz fakat ne tesadüftür ki Ziya da mezarlıktan ayrılırken Yazıköy halkının linç girişimine maruz kalır ve kendisi de buraya çok yakın bir yerde öldürülür. (s.308)

Mezarlık, bir insanın en son ve ebedi olarak kalacağı evdir diyebiliriz. Ziya roman boyunca sürekli kendisini bir yerlere ait hissetmenin çabası içerisindedir. Fakat Yazıköy sakinleri onu aralarında istememişlerdir. Romanın bir mezarlıkta son bulması Ziya'nın sonunda bir eve kavuştuğunun müjdesini verir gibidir.

Yaşamak güzeldir, fakat yaşamın bir yerlerinde ölüm saklıdır. Toptaş'ın tüm eserlerine sinsice sinmiş bir ölüm vardır. İçinde yaşadığı dünyanın geçiciliğinin farkında olup bunu sürekli düşünen bir kişi, uzun süreli mutluluk yaşayacağını da kabullenemez. İnsan, yaşadığı dünyanın farklı yerlerini gördüğü vakit kısa mutluluklara kapılır, fakat bu kısa mutluluklar da insana uzun süreli mutlulukları yaşatacak kadar güçlü ve sağlam değildir. Bu yüzden Toptaş, bilinçli olarak kendini dünyanın gündelik mutluluklarından uzak tutmaya çalışmış gibidir.

## 8. YERLEŞİM BİRİMLERİ

### 8.1. Şehir

Hasan Ali Toptaş'ın şehir algısı tüm eserlerinde benzerlikler taşır. Şehir, tabiat karşısında olumsuz bir değer olarak gösterilir. Toptaş'a göre karmaşık ve her şeyin suni olduğu bir medeniyet içerisinde yaşamak, insana asli değerlerini unutturmaktadır. İnsanın asıl ait olduğu yer şehirler değil doğanın kucığıdır.

Toptaş'ın eserlerinde şehri çoğunlukla bir pencerenin ardından, bir terastan ya da eserlerde yer alan kahramanların zihni yolculuklarında görürüz. Bu sebeple okuyucuya yansıyan şehir algısının çerçevesi dardır. Şehrin ve şehrin sokaklarının tasvirine rastlamayız.

Bu bakış açısıyla Toptaş eserlerini incelediğimizde şehir ve şehir hayatı yine benzer bir tablo ile karşımıza çıkar. İlk olarak *Sonsuzluğa Nokta* romanında yer alan şehir algısına bakalım.

Romanının kahramanı Bedran, doğup büyüdüğü kasabadan kaçarak adını bilmediğimiz fakat, “*Heykellerin çoğu, kentın simgesi de sayılan horozdu.*” (SN, s. 138) ipucuyla bahsedilen yerin Denizli olduğunu anladığımız şehre gelir.

Bedran, roman boyunca hep bir arayışın içindedir, kaybettiği ve bulmayı amaçladığı şey ‘özgürlük’tür. Bu özgürlüğü aradığı yer ise şehirdir. Fakat Bedran, aradığı özgürlüğü bulmak için doğru bir yer seçmiş midir? Geçmişini geride bırakmak için mekân değiştiren kahramanımız, geldiği yerin kasabadan –düzene uyum, sosyal ilişkiler gibi– çok da farklı olmadığını anlaması zaman almayacaktır.

Bedran, otobüs yolculuğundan sonra yaşamak istediği şehre gelir. Terminalden dışarı çıkıp arkadaşının evine gitmek için bir taksiye biner, bir an önce eve gitmek ister. (s. 48) Fakat daha otobüs terminalinden çıkar çıkmaz şehir onu karşılar:

“Dinlenmek için bavulu yere bıraktığımda ne yapacağımı bilemiyordum, kalabalık üstüme üstüme geliyordu. Bugün bile kalabalıktan hâlâ korkarım ben; onların arasına düştüğümde, kollarımı hangi salınımda tutacağımı,

yüzümü nereye döneceğimi, sesimi, soluk alıp verişlerimi nasıl ayarlayacağımı bilemem.” (SN, s. 50)

Kahramanımız şehrin korkutucu yüzüyle tanışmıştır. Mekânda var olan somut kalabalıklar Bedran’a çocukluğunun millî bayramlarını hatırlatır. (s.51) Kaçmak istediği kasaba, daha ilk saniyeden karşısına dikilir. Zira kasabada ancak bayramlarda gördüğü ve bunaldığı kalabalık, burada hemen karşısına çıkmıştır.

Romanın çok katmanlı kurgusu içerisinde şehir, Bedran için hem özgürlük hem de mahkûmiyet yeri/mekânı olarak karşımıza çıkar. Bedran, kasabadan kaçıp şehre gelmiştir fakat büyük şehrin girdabında kaybolmaktan da içten içe endişe etmektedir. ‘Kendi’ olamadığı bir yerden kaçıp geldiği bu şehirde değişmek/dönüşmektir onu korkutan:

“...bu karmaşık yaşam korkuturdu beni. Artık ne denli çaba gösterirsem göstereyim, hiçbir zaman kendim olamayacağımı, eninde sonunda bu karmaşanın çekimine kapılacağımı düşündüm. Olup bitenlere, olup bitenlerin izin vereceği ölçüde uzak durabilirdim ancak; hiçbir yere kaçılmazdı, kaçamazdım.” (SN, s.92)

Şehirde arkadaşlarıyla aynı evde kalan Bedran, burada tanıştığı İsvan isimli genci çok sevmiş, bir süre sonra dost olmuşlardır. Fakat İsvan, eylemlere katılan, öğrenci olaylarında yer alan politik bir kişiliktir. Bedran, her gece onun eve gelmesini sabırsızlıkla beklemektedir. Bedran’ın İsvan’ı beklediği gecelerde şehir kahramanımızın gözüne şu şekilde görülür:

“Caddelerde, tek tük otomobiller... Uzaklarda, kesik kesik yankılanan bekçi düdüklüğü... Daha ötelerde, arka sokakların, gökdelenlerin ve uykuların gerisinde birtakım çığlıklar da kopuyordu belki ve bu çığlıkların içinden polis otomobilleriyle siren sesleri de geçiyordu, ama biz onları görmüyor, işitmiyoruz ve bilmiyorduk. Kent, bizim soluk soluğa yürüdüğümüzü, hiç konuşmadığımızı, hatta korka korka İsvan’ı düşündüğümüzü gördükçe, hızla genişleyip tepelerin arkasına doğru ev ev savruluyordu çünkü. Kıvrıkcık saçlı, içindeki paniği hesaba katmadan, ıslak bir sesle konuşmaya başlamıştı. Artık bir yandan hızlı hızlı yürüyor, bir yandan da İsvan’ın bir an önce kentten uzaklaştırılması gerektiğini, yoksa onun cesedini önümüzdeki günlerde cadde cadde dolaştırıp bir bayrak gibi kullanacaklarını ya da böyle bir şeye meydan vermemek için birilerinin onu elimizden alacağını, sonra da hiç kimsenin aklına gelmeyecek derecede büyük ve korkunç çatışmaların yaşanacağını söylüyordu.” (SN, s. 153)

Burada arkadaşını bekleyen ve onun başına bir olay gelmesinden korkan insanın şehri düşüncüsü vardır. Dolayısıyla bu gerçek bir mekân olmaktan çok, tedirgin bir bekleyiş içindeki insanın şehri algılayışı söz konusudur.

Bedran’ın korktuğu başına gelir, İsvan’ı bir sokak çatışmasında kaybeder. Üstelik bu çatışmaların siyasi olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla şehir bir de siyasi olayların ve



terör olaylarının yaşandığı bir mekân olarak karşımıza çıkar. O çok sevdiği ve hayallerini kurduğu şehir, Bedran'ın gözünde kişilik kazanarak, sevdiklerini elinden alan bir canavara dönüşür. Şehirde hayal kırıklığına uğrayan kahramanımız, kendi sonunun da İsvan gibi olacağını, adına kent denilen o canavarın kendisini de harcayacağını düşünür. Artık sokağa bile çıkamaz hale gelir:

“Bense dışarı çıkıp kentle yüz yüze gelmekten korkuyordum. İsvan'ı dışlarının arasına alıp nasıl geveleye geveleye öğüttüyse beni de öğütecekti sanki; ağzının karanlığında birdenbire yolumu yitirecektim... Belki de herkes beni bekliyordu dışarıda; İsvan'dan geriye kalan bir parça, koparılıp atılmamış bir saçak ya da kırılmamış bir dalmışım gibi kahvelerin önünde, köşe başlarında, otobüs duraklarında, lokantalarda, kantinlerde, resim galerilerinde ve kapılarda herkes beni bekliyordu.” (SN, s. 166)

Belli ki şehir siyasi kampaşma veya terör sarmalının da içindedir ve sakinlerini bir şekilde tedirgin etmektedir. Üstelik insanlar, kampların içinde de kendisini bulmaktadır. Romanda şehir, kahramanımız için çok önemli olsa da mekânla ilgili hiçbir detaylı tasvir yer almaz. Zira Bedran, şehre gelmiş olmasına rağmen, iş aradığı günler dışında neredeyse evden hiç çıkmaz. Şehirden kaçıp evine/odasına siner. Romandaki şehri Bedran'ın iş aramaları dışında görmeyiz. Bu iş aramalarının odak noktasını işe kabul edilip edilmeme kaygısı oluşturduğu için kahramanımız âdeta kafasını kaldırıp çevresine bakmaz.

Bedran iş bulur, evlenir, sonra da geçirdiği bir trafik kazası sonucu felç kalır. Dolayısıyla şehir onu mutsuz hatta bedbaht eder. Yazar/anlatıcı bundan sonra Bedran'ın yaşadığı evin içerisine nazarları çevirir. Artık şehri görmeyiz. Şehirden kaçır, kendi içine kapanır.

Çok katmanlı kurgusunun şehir ile köy arasında gidip geldiği *Gölgesizler* romanında da bahsedilen şehrin adı ve nerede olduğu bilinmemektedir. Romanın kentte geçen bölümlerinde çok fazla vaka zinciri yoktur. Çünkü romanın asıl konusu köyde geçmektedir. Kentteki öykü ise, odağında yazar/anlatıcının bulunduğu, ana öykünün üstünde yer alan ve bu öykünün kim tarafından anlatıldığını, kimin zihninde ve nasıl kurgulandığını anlatma işlevi gören bir tür üstkurmacadır. Dolayısıyla anlatıcı, anlatıcının konumu, öykünün tasarlanma/tahayyül süreci gibi kurguya ilişkin teknik konular, birinci zincirin (kentteki öykünün) ana sorunudur.

Romanda şehri gördüğümüz sadece iki nokta vardır: Berber dükkânı ve yazar/anlatıcının yaşadığı ev. Bu sebeple tıpkı *Sonsuzluğa Nokta* romanında olduğu gibi şehre bakış açısı oldukça dardır.

Romanın kentteki kurgusunda, yazar/anlatıcı, kendisini de romanın bir kahramanı gibi göstererek tıraş olmak için beklerken, berber çırağını jilet almak için bakkala yollar. Anlatıcı, beklemekten sıkılınca başını dükkânın camından dışarıya çevirir. Camdan gördüğü şehir şu şekildedir:

“Aradan uzun bir süre geçmesine karşın, jilet almaya giden çırak hâlâ dönmemişti. Koltuktaki adam sabırsızlanmaya başlamıştı artık, ikide bir sabunlu yüzünü çevirip şehre bakıyordu. Oysa orada, homurtuyla gelip geçen rengârenk otomobil sürüsünden başka görebileceği bir şey yoktu. Nedense kaldırımları dolduran insanlar gitgide azalmış, sonra da hep birlikte gözden kaybolmuşlardı.” (G, s.62)

Romanın köyde devam eden kurgusundan sonra tekrar şehirdeki berber dükkânına döndüğümüzde berber çırağının hâlâ dükkâna dönmediğini görürüz. Saatler ilerledikten sonra şehir ve caddeler şu şekildedir:

“Saatlerdir caddeden akan gürültü bile kesilmişti sanki, hareket halindeki otomobillerin hepsi durmuş, işyerleri kapanmış, insanlar parmak uçlarına basa basa sessizce yürüyüp bir yerlere gitmiş ve ben ölü bir kentin ortasında, koltukta uyuyan adamla yapayalnız kalmıştım.” (s.94)

Jilet almaya giden çocuk dönmeyince yazar/anlatıcı berber dükkânından çıkar ve yaşadığı eve gider. Hava kararmıştır. Yazar/anlatıcı pencereden bakarken, kentte ve sokakta gördüğü cisimleri birbirine karıştırır.

“Her şeyin bu denli birbirine karışık birbirinde yaşadığı bir sırada, camlardan akan bulanık kent görüntüleriyle otomobiller de yalnızca otomobil değildi elbette; onları seyrederken hiç ummadığım anda bir apartmanla karşılaşıyordum sözgelimi; ya da arkasında mı yoksa önünde mi bulunduğumu tam olarak kestiremediğim, rengi renklerde yankılanan uzak bir pencere görüyordum. Camları tozluysa belki, zaman cam kenarlarına kapkara bir egzoz kiri olarak birikmişti, ama bir yerlerden vuran akşam güneşiyle arada bir parlayıp sönüyordu.” (G, s.152)

Roman boyunca iç içe pek çok olayın geçtiği görülür. Örneğin köyde kaybolan kişiler, şehirdeki berber dükkânında ortaya çıkar. Toptaş burada da aynı karışıklığı kent üzerinden hissettirmeye çalışmıştır.

Köyde ve kentte peşi sıra kaybolan insanların tamamının berberde oturan müşteri/yazarın zihninde kurgulandığının ipuçlarını verir bize Toptaş. Nerede kaybolup nerede ortaya çıkacakları yalnızca kendisin bildiği bir belirsizlik yığındır:

“Durdum birden; kim bilir hangi sokağın yalnızlığına sapacakken durdum ve kendi kendime, kayıp bir kentten getirilmiş cadde, diye mırıldandım. Aklımca, berber dükkânıyla cadde arasında bir bağ kurmaya çalışıyordum. Gördüğüm müşterilerin tuhaf davranışlarına, jilet almaya giden çırağın ortadan kayboluşuna ve berberin hâlâ dönmeyişine bakılırsa, olup bitenler bir rastlantı değildi, bütün bunların, caddenin geçmişiyle bir ilgisi vardı.” (G, s. 190)

Roman boyunca bir bir kaybolan insanlardan sonra, en sonunda yazarın kendisi de kaybolur. Ve şehrin sokaklarında silinir gider:

“Saatlerce yürüyüp berber dükkânına giden yolu bulmaya çalıştım. Umutsuzdum artık, ne yaparsam yapayım, hangi sokağa dalarsam dalayım, geldiğim yeri bulamıyordum. Bir el, belleğimin düzeniyle oynamıştı sanki, ya da kentin kimi sokaklarını silmişti yeryüzünden, belki de anahtar sokak hangisiyse onu alıp başka bir kente götürmüştü... O anda, bu olasılıklardan hangisinin doğru olduğunu kestiremiyordum. Bildiğim tek şey vardı; ya berber dükkânı kaybolmuştu, ya da ben.” (G, s. 216)

Yazarın şehri en kaotik şekilde yansıttığı romanı *Bin Hüzünlü Haz*’dır. Romanda şehir, her yönüyle/her cephesiyle şiddet ve aldatmacayla doludur. Tabiatın gerçekliğinin karşısında şehirler ve medeni yaşam asıl kötülüğün kaynağıdır.

*Bin Hüzünlü Haz*, ilk sayfasından son sayfasına kadar bir arayışın romanıdır. Bu arayış, “Hayatın akıl almaz derecede oyuna dönüştüğü, hayallerin sınırı aşıp aşık gerçeklere karıştığı, yerini göğünü ne idüğü belirsiz kıpırtılarla uzun kuyruklu, güzel güzel yalanların doldurduğu ve her şeyin kelimelerle yasatılıp kelimelerle öldürüldüğü, acayip ve soluk renkli bir dünya”(s. 18)da şekillenir.

Roman, her gün akıl almaz cinayetlerin işlendiği, kanın gövdeyi götürdüğü, vahşet ve pornografinin bütün rahatsız eden görünümünün sergilendiği bir dünyada, Alaaddin isimli muhayyel, varlığı ve yokluğu bilinmeyen bir kahramanın evde, televizyon karşısında oturmasıyla başlar. Televizyondan yayınlanan olaylar, araya reklamların girmesi ile sekteye uğrar. Yazar bu reklâm arası ile anlatının düzlemini de değiştirir.

Romanın anlatımını ele alan yazar-anlatıcı, Alaaddin’i beklerken oturduğu evin terasından şehri seyrederek. Anlatıcı/yazar şehrin sokaklarını şu şekilde görür:

“Sonra, önümüzden camları bezgin yüzlerle kaplı hıncahınç belediye otobüsleri, yanımızdan kalpleri ellerinde atan sarmaş dolaş sevgililer, kadınlar, burunlarının ucunu göremeyen sarhoşlar, bakışlarında kadeh ışıklarını taşıyan meze satıcıları, tinerci çocuklar ve kendi içlerinde kaybolmuş soluk benizli genç erkek silüetleri gelip geçer...” (BHH, s. 9)

Toptaş’ın diğer romanlarında olduğu gibi bahsedilen şehrin neresi olduğu okuyucuya söylenmez. Uzun bekleyişten sıkılan anlatıcı, -aslında kendi arayışı olduğunu daha sonra öğreneceğimiz- Alaaddin isimli birisini aramak için sokağa çıkar.

“Tamamı, ancak aynı kişi tarafından bütün pencerelerden aynı anda bakıldığında görülebilen, parçalanmış bir şehirdi tabii bu. Parçalarının her biri bir yana savrulmuş, kuzeyi güneyine, güneyi doğusuna karışmış ve batısı da öteki yönlerin içinde kar gibi eriyip rüzgâr gibi kaybolmuş bir şehirdi...” (BHH, s. 34)

Şehir, tüm kirliliği, tehlikeleri, yozlaşmışlığı, niteliksiz kalabalığı, arka sokakları, gettoları ile Alaaddin'in nereye gittiği bilinmeyen sayıklamalarına fon yapmaktadır:

“Herkes leblebi yer gibi sinir hapi atıyor ağzına, herkes gazetelerin birinci sayfasında pıhtılaşan kanlara göz ucuyla bakıp bakıp susuyor ve herkes adımını ileriye doğru değil de kendi içine doğru atıyor. Ola ki kimileri de bir yandan başlarını çevirip çevirip arada bir düştükleri boşluktan kurtuluyormuş gibi vınlayan araçlara bakarken, bir yandan da şehrin parçalanmışlığını yansıtan bölük pörçük cümlelerle konuşuyorlar. Belki bir semtten gelenler, öteki semtlerden gelenlere geldikleri semti anlatıyorlar o sırada... Tamamı, ancak aynı kişi tarafından bütün pencerelerden aynı anda bakıldığında görülebilen, parçalanmış bir şehirdi tabii bu. Parçalarının her biri bir yana savrulmuş, kuzeyi güneyine, güneyi doğusuna karışmış ve batısı da öteki yönlerin içinde kar gibi eriyip rüzgâr gibi kaybolmuş bir şehirdi...” (BHH, s. 35)

Burada şehir mi, şehir hayatı mı yoksa modern hayat mı tenkit edilir pek anlaşılmaz.

Ama görünen şudur: Mutsuz insanların yaşadığı bu mekân bir şehirdir.

Şehrin ürkütücü sokaklarından geçmeye devam ederiz:

“Şehrin batı yakasına düşen, çıkmaz sokakların sinir bozucu sürprizleri arasında sıkışıp kalmış, yer yer ağzı mühürlü mağara şeklinde, yer yer mezbelelik duruşunda, ince ince titreşen bulanık bir yanılısama görünüşünde, oldukça düzensiz ve gürültülü yerlerdi buraları.” (BHH, s. 37)

*Bin Hüzünlü Haz*'da anlatıcının Alaaddin'i çeşitli mekânlarda aradığını görürüz. Motel ROM<sup>15</sup> bu mekânlardan birisidir. Anlatıcı/yazar bir süre burada oyalanır. Motel ROM'da aradığını bulamayan anlatıcı şehrin sokaklarında Alaaddin'in peşine düşer. Anlatıcı daha otelden çıkar çıkmaz, şehri bir sis perdesinin kapladığını görür:

“Kendine kendi içerisinde yer açmak istercesine arada bir yavaş yavaş kımıldanıyordu sanki bu sis, uzak uzak kabarıyor, kaynıyor, ortalıkta ne kadar çizgi ve renk varsa hepsini sile süpüre akıyor, yükseliyor, alçalıyor, ardından da bütün bunların hiçbiri olmamış gibi şehrin ve zamanın yüzüne, neredeyse binlerce yıldan beri orada duran küflü perde ağırlığıyla çivilenip kalıyordu.” (BHH, s. 49)

Anlatıcı şehrin sokaklarından geçerken adeta herkeste bir parça Alaaddin görür:

“Ama şimdi size, şehrin ve zamanın o noktasında avare avare gezip dolaşırken, sonunda herkesin yüzünde Alaaddin'in yüzünden bir parça görmeye başladığımı söyleyebilirim. Müthiş bir şeydi tabii bu; artık gözlerimi kime çevirsem mutlaka ona ait bir renge, bir kıpırtıya, bir şekle ya da bir kokuya rastlayabiliyordum. Alaaddin ne yapıp edip un ufak parçalanmıştı da kimse kendisini bulamasın ve bilemesin diye, tıpkı güzellik ya da çirkinlik gibi bütün insanların varlığına biraz biraz dağılmıştı sanki. Belki ben sokaklarda yana yakıla dolaşıp onu tastamam bir gövde halinde bulmaya çalışırken, o olanca parçalanmışlığıyla her köşeden bana bakıyordu.” (BHH, s. 52)

<sup>15</sup> “Genel Yerleşim Yerleri” bölümünde ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Anlatıcının şehirde çizdiği manzara birdenbire değişir:

“Yüzyıllar öncesinden bugüne, taş ve yükselti suretinde yansıyan uzun boylu bir seraptı sanki... Ya da bayırı çıkarken gerisin geri yuvarlanan yarı canlı bir böcek sürüsüne benzeyen aşağıdaki gecekonduların üstüne doğru akan gölgesi sapsarı duruşu, ıssızlığı ve hiç erişilemeyecekmiş gibi gözükken uzaklığıyla, benim gerçekliğimde yer edinmeye çalışan tuhaf bir yanılısamaydı.” (s.65)

Böylelikle anlatıcının yaptığı mekân tasvirlerinin gerçekte olduğu ya da olabileceği şekliyle değil de kendi algı sınırları ve hayal dünyasının etkisiyle oluşturulduğu anlaşılabilir olur. Yazar/anlatıcı bize son derece karamsar ve olumsuz bir şehir manzarası vermektedir. Elbette bu manzara, yaşananlar bakımındandır.

Roman boyunca “anamlı” ve takip edilebilir bir olay örgüsünden bahsetmemiz mümkün değildir. Yazarı tarafından dokuz bölüme ayrılan roman, neden-sonuç çizgisi üzerinde gelişmez. Bölümler birbirine sayıklama şeklinde cümlelerle ve imgelerle bağlanır. Anlatıcının Alaaddin’i arayışının geldiği son noktada her şey birbirine karışır:

“At kişnemeleriyle otomobil homurtuları, kılıç şakırtılarıyla makineli tüfek sesleri, uçak gürültüleriyle atmaca çığlıkları ve divit cızırtılarıyla daktilo tıkırtıları da öyle...” (BHH, s. 100)

Her şeyi birbirine karıştıran anlatıcı, Alaaddin’i şehirde bulamayacağını anlamıştır artık. Bu Alaaddin’in bir arayışı sembolize ettiğini söylemek hiç de yanlış olmaz. Böylece yazar/anlatıcı şehirde aradığını bulamaz. Anlatıcı/yazar, gide gide kendisini bir ormanda bulur. Bu bölümden sonra şehrin sokaklarını bir daha görmeyiz.

İç içe geçmiş hikâyelerden oluşan *Uykuların Doğusu* romanında da mekân bir o kadar karmaşıktır. Romanda okuyucuya iki farklı şehir algısı verilir. İlki, anlatıcı/yazarın evinin camından gördüğü şehir, ikincisi ise yazarın dayısının hikâyesini yazmaya çalışırken ortaya çıkan farklı hikâyelerdeki şehirlerdir.

Roman, anlatıcı/yazarın hikâye yazmaya başladığı pencere önündeki mekânla başlar ve yine aynı yerde biter. Anlatıcı/yazarın insan mı hayvan mı olduğu net olarak belli olmayan hayali arkadaşı Haydar, kimi zaman pencereden kaçır ve şehrin belli yerlerinde gezer. Anlatıcı, Haydar’ı camdan izlemeye devam eder. Roman boyunca pencere camından görülen şehir, son derece panoramik bir genişliktedir. Biz ilk olarak, anlatıcı/yazarın pencereden gördüğü manzaraya bakacağız.

Anlatıcı/yazar, dayısının hikâyesini yazmaya kadar verdikten sonra, Haydar isimli hayali bir karakterle konuşur. Pencere camından gördüğü şehir, anlatıcının elinin altında gibidir. Pencereden gördüğü şehir şu şekildedir:

“Bir zaman, gar binasının önünden geçerek balık pazarına doğru uzanıp giden caddeyle bu caddenin kenarındaki apartmanların içler acısı yoksulluğuna baktım sözgelimi; bir zaman kubbelerin, vinçlerin ve gökdelenlerin heybetine, bir zaman şehrin tepesine çakılıp kalan dumanların ağırlığına, bir zaman da ufuk çizgisine gömülmüş gibi gözükten soluk renkli surların ıssızlığına baktım. O sırada hâlâ sana anlatacağım hikâyenin nereden başlayacağını bilemediğim için, tuttum, bıkkın bir ifadeyle caddelerdeki sokak köşelerine baktım hatta; köşelerden fışkıran bulanık gürültülere, gürültülerin içinden gelip geçen beli bükülmüş kamyonetlere, kamyonetlerin taşıdığı yüklere ve bu yüklerden koparak boşlukta incecik titreşimler halinde uçuşan çeşitli renklere baktım.” (UD, s.5-6)

Roman boyunca anlatıcı/yazarın pencereden gördüğü şehir dışında karşımıza çıkan tüm şehir, anlatıcının hayal dünyasından yansıyanlardır. Anlatıcı burada Toptaş’ın diğer eserlerinde olduğu gibi karanlık bir atmosfer oluşturmuştur.

Anlatıcı/yazar, radyoevindeki adamın hikâyesini anlatmaya başlar, bir süre sonra hikâyesine ara verir. Hikâyeye ara verdiği anlarda başını tekrar pencereden uzatır ve şehre bakar:

“Sonra car car öten korna sesleriyle birlikte otomobiller de birikirdi oraya; gürüldeyip duran koca kamyonlar, hıncahınç belediye otobüsleri, piyango bileti satan beyaz şapkaklı yorgun adamlar, simitçiler, çocuklar ve sokak aralarından çıkıp gelen sarkık dilli köpeklerle uzun kuyruklu kediler de birikirdi. Ortalık ansızın pazaryerine dönerdi bir bakıma. Dahası, çok geçmeden bu pazaryerinin uğultusu çevredeki apartmanların boyunu aşır dalga dalga bütün caddelere yayılırdı da, şehir insana çeşitli seslerden oluşun uçsuz bucaksız bir şeymiş gibi görünürdü.” (UD, s.22)

Anlatıcı/yazarın betimlediği mekândan yola çıkarak buranın büyük bir şehir olduğu kanısına varabiliriz. Yazarın ortaya koyduğu mekân son derece gürültülü ve kaotik bir manzaradır.

Anlatıcı/yazarın hayali arkadaşı Haydar, bir süre sonra anlatılanlardan sıkılır ve pencereden dışarı kaçar. Yazar onun nereye gittiğini takip etmek için başını camdan dışarı uzatır. Ve bu sırada bir patlama meydana gelir. Şehirde âdeta bir kaos yaşanır.

Yazarın gördüğü manzara şu şekildedir:

“Yeri göğü inleyen bu sesle birlikte, otobüslere, raylara, kubbelere ve parçalanmış vagonlara benzeyen dev nesnelere uçtu sonra çatıların üstünde. Alınlarındaki yazıları dökme saça, yüzlerce yıllık şadırvanlar uçtu hatta; salkım saçak halılar, kat kat katlanmış duvarlar, tonlarca ağırlığındaki merdivenler, vınlayan cam kırıkları ve cam kırıklarına yansıyan şehrin eğri büğrü görüntüleri uçtu.” (s.37)

Anlatıcı yazar burada patlama sonrası mekân üzerinden ses ve görüntü tasviri yapmıştır diyebiliriz. Patlamadan sonra insanların şehirde etrafa kaçıştığını görürüz. (s.38)

Hasan Ali, pencereden baktığında şehrin sokaklarında gezinen mecalsiz karaltılar, bacalardan tüten çocuk sidiği inceliğindeki dumanlar, geri çekilmiş birer uğultu gibi duran geniş ağızlı karanlık çukurlar ve şehrin merkezinde yaşanan hayatın genişliğini görür. Şehir bu haliyle gizemli bir mekân oluşturmakta ve okuyucuda merak uyandırmaktadır. Anlatının geneline yayılan uykulu hâl, şehrin ruhuna da sinmiştir. (s.50) Ancak zaman zaman bu uykulu hâlden kurtulmak istercesine coşkun, çalkantılı bir yaşam alanı olarak da gözükmetedir şehir.

Romanda anlatıcı/yazarın pencereden gördüğü şehir dışında yazarın anlattığı hikâyelerde de şehri bir manzara şeklinde görürüz. Buradaki şehir, tamamen yazarın zihin dünyasından ibarettir.

Anlatıcı pencereden baktığı sırada birden yağmur yağmaya başlar. Bu, ona yıllar önce duyduğu bir hikâyeyi hatırlatır. Anlatıcı/yazarın hikâye yazdığı masadan / koridordan açılan ilk kapı radyo evine açılır. Eski bir kışla binası olan radyo evi, yeni tayin olmuş bir memurun hikâyesi için açılmış bir kapıdır. Şehrin, sesini yok ettiği ilk karakter olan ve roman boyunca adının dahi anılmadığı bu radyo memuru, atandığı kentte aylar geçmesine ve hemen her gün amirlerine ağlayarak yalvarmasına rağmen bir türlü göreve başlatılmaz. Taşradan şehre gelen adamın gözüne şehir şu şekilde görünür:

“... adam şaşkın bakışlarla aşağıya doğru süzülüp ta tepenin dibine kadar inmiş de, orada birdenbire tozun toprağın içinde yüzen, her yanı soluk renklerle kaplı uzunca bir sokağın başında bulmuş kendini. Bulunca da ilkin durup soluk soluğa çevresini kuşatan tek katlı evlerin pencerelerine bakmış.” (UD, s. 46)

Şehrin uzak köşelerinin - sokaklarının - yazarda uyandırdığı duygular, çeşitli sıfatlar ve benzetmelerle birlikte tasvir edilmiştir. Sokaklar, yazar için adeta roman kahramanlarından biri haline gelen ve şehir-birey çatışmasının ifadesinde önemli yeri olduğunu düşündüğümüz şehre karşı takındığı olumsuz tutuma binaen, şehrin, harap ve viran bir şekilde okuyucuya resmedildiği gözlemlenmiştir.

“... İnsanın üstünü başını aydınlatan vitrinlerle beraber dükkânların parlıtısı geride kalmış da, bunların yerini, sıvaları dökülmüş yamru yumru duvarlar almış sözgelimi; pirinç halkalı kapıların yerini üflesen yıkılıverecekmiş gibi gözüken çürük tahtalar, ağarıp duran sakız kıvamındaki perdelerin yerini kirliler kirlisi çaputlar, bol ışıklı pencerelerin yerini de içlerinden kara kara sinek bulutları havalanan, dört yanı kerpiçe çevrili, boş arsalar almış.” (s.41)

“Sonra, 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 çıkmış bu adamın karşısına. Ardından buruşuk mendiller gibi yan yana sıralanıp giden, içleri yamalı çamaşırda dolu, daracık avlular çıkmış.” (s.41-42)

Her gün kendisine iş verilecek umuduyla radyoevine gelip giden bu adamın, radyo binasında oradan oraya savrulurken insanların dikkatini çekmek için kuyruğu dahi çıkar fakat buna rağmen kimse onunla ilgilenmez. Bu bize bürokrasi karşısında bireyin düştüğü hal ile büyük şehirlerin, en şaşırtıcı durumlara bile tepki göstermeyen duyarsızlaşmış insanların durumunu yansıtır.

Radyoevindeki adamın hikâyesinden sonra yeni bir hikâyeye kapı açılır. Burada, “... *her şeye ve herkese aklındaki muzipliklerin gerisinden bakan, ellerinin üzeri nohut iriliğindeki siğillerle kaplı, uzun boylu hokkabaz*” (UD, s. 47)’ın hikâyesini dinlemeye başlarız.

Bu, çocukların kulaklarının arkasından yumurta çıkaran bir hokkabazdır. (UD, s. 47) Yumurtaları alıp alıp cebine atan hokkabaza sinirlenen izleyiciler ve çocuklar, onu var güçleriyle kovalamaya başlarlar. Hokkabaz peşindekilerden kaçarken şehir şu şekilde görülür:

“Kerpiç duvarının gerisindeki sessizlikler de kovalıyor gibi olmuş sonra, sessizliklerin içinden sarkan bulgur keseleri, kandiller, gölgeler, tahta kapılar ve uzaklardan gelen bulanık seslerle bu seslerin çağrıştırdığı çeşitli görüntüler de kovalıyor gibi olmuş. Rüzgârda tıkr tıkr sallanan kırmızı biber dizileriyle soluk renkli çamaşırlar da hatta, leğenler, maşalar, süpürgeler, tencereler ve tencerelerden yükselen yanık soğan kokuları da...” (UD, s. 50)

Hokkabaz, peşindekiler onu yakalayamadan birdenbire ortadan kaybolur. Biz bu nokta anlatıcının yaşadığı eve döneriz.

Badem Bıyıklı Adam’ın hikâyesi ise, modern şehrin konforundan sıkılan, gönül darlığı çeken bir insanı anlatır. Zengin bir ailenin hariciyecisi olması beklenen oğluyken, şehirdeki hikâyelerin büyümesine kapılmıştır. Her fırsatta şehrin karanlık noktalarında yürür. Bu dolaşmaların birinde, şekerini kendi yiyecekken arkadaşına veren bir adam görür. Şehri birdenbire ışığa, neşeye boğan bu paylaşım anı, içini aydınlatır. Yapacağı işi bulmuştur: şeker satmak. Ancak sokaktaki çıkarsız paylaşım, şekerçi dükkânında ticarete dönüşünce hayal ettiği mutluluğa kavuşamaz. Kendisi de sistemin parçası olmuştur. Sonunda o da hayallerine kavuşmadan ölüp gider.



Muhteva bakımından dört farklı hikâyeyi içeren ve arada başka küçük hikâyelere de yer veren *Uykuların Doğusu*, temelde romanın en son karakteri olarak karşımıza çıkan Dayı'nın hikâyesini anlatmak üzerine oluşmuş bir yapıdır. Onunla birlikte ana tema olarak verilemeye çalışılan birey-şehir çatışması, romanın bir diğer önemli konusudur.

Toptaş'ın son romanı olan *Heba*'da ise şehri çok az görürüz. Roman, Ziya isimli kahramanın, askerlikten şehirdeki evliliğine, oradan Yazıköy'de son bulan yaşamını konu edinmektedir. Ziya'nın askere gitmeden önce hangi şehirde yaşadığı belli değildir. Romanın esas mekânını askeriye ve köy oluştursa da Ziya'yı köye gitmeye sevk eden şehir yaşamının nasıl olduğunu onun bakış açısından şu şekilde görürüz:

“Aşağıda, sise benzemeyen tuhaf bir sisin içindeydi şehir; damar damar yükselen kırmızı dumanların gölgesinde, pis gürültülere bulanmış geniş bir çaresizlik halinde öylece yatıyordu. Cam parıltılarıyla kaplı gökdelenleri, unutulmuş hanları, köhne çarşıları, alışveriş merkezleri, yıkıntıları, fabrikaları, nezih semtleri ve çamurlu bir bulut sürüsü gibi tepeleri aşıp giden uzak gecekondularıyla birlikte, çaresizliğin yanı sıra çaresizliğe gömülmüş derin bir dağınıklığa da benziyordu aslında.” (H, s.13)

Şehri daha sonra Ziya'nın askere gitmesinden sonra görürüz. Toptaş'ın diğer eserlerinin burada şehrin neresi olduğu bellidir. Acemi birliği Diyarbakır'a düşmüştür Ziya'nın. Nizamiye kapısında beklerken yaşadığı şehri ve müdavimi olduğu kitapçıyı düşünür önce. Sonra şehrin sokaklarında hayali bir yolculuğa çıkar. Şehir şu şekildedir:

“O bölgeyi ve otomobillerin böcek sürüleri gibi dolduğu otoparkları, karanlığı her biri birbirinden kuvvetli binlerce ışıktan oluşan büyük çarşıları, viyadükleri, ne idiği belirsiz bazı binaları ve oto tamircileriyle hurdacıların işgal ettiği simsiyah bir mahalleyi geçip soluk soluğa arka sokaklara yöneldi sonra; dükkânların camlarına yansıyan uzak ve telaşlı bir gölge halinde şehrin derinliklerinde kayboldu gitti.” (H, s.54)

Ziya'nın burada hayalini kurduğu şehir karanlık, kalabalık ve gürültülüdür. Peki Ziya'nın yaşadığı bu şehirde nefes alınabilecek, huzurlu olabilecek bir yer hiç yok mudur? Yazarın böyle bir şehir tasvir etmesinin bir nedeni vardır elbette. Toptaş'ın eserlerinde şehir ve şehir hayatı hiçbir zaman cazip bir yer olarak gösterilmez. İçine aldığı insanı eriten ve kendisine benzeten bir yapıya sahiptir.

Tam da bu sebeple Ziya, yıllar sonra taşı tarağı toplayıp askerlik arkadaşı Kenan'ın yaşadığı Yazıköy'e yerleştikten sonra hayali yolculuklarda bile olsa şehri hiç görmeyiz. Kahramanımız onu bilincinin çok gerilerine atmıştır.

Toptaş'a göre insan şehirde, önce kendisiyle sonra da şehirle bir savaş yürütmektedir. İnsan bu mücadele karşısında ayakta kalabilmek, hayatını devam ettirebilmek için

olmadığı bir karaktere bürünmek, yeni ancak olumsuz davranış kalıpları/karakter özellikleri geliştirmek zorunda kalmıştır. İnsan bu sonradan oluşturulmuş ve yapay biçimde inşa edilmiş mekânda kişiliğini, olumlu karakter özelliklerini de değiştirmek, bu yapaylığa ayak uydurmak zorunda kalmıştır. Ancak insan, şehir hayatının gerektirdiği suniliği ve katılığı temel bir özelliği olarak benimsediğinde bu hayat mücadelesi içerisinde başarılı olabilecek ve hayatına devam edebilecektir. Bu bakımdan şehir her yönüyle/her cephesiyle şiddet ve aldatmaca doludur. Tabiatın gerçekliğinin karşısında şehirler ve medeni yaşam asıl kötülüğün kaynağı gibidir.

## 8.2. Kasaba

Bakhtin, ‘*döngüsel zaman mahalleri*’ (Bakhtin, 2009) olarak tanımladığı kasabayı hareketsizlik ve monotonlukla özdeşleştirmektedir. Ona göre bu mekânda gerçekleşen olaylar çoğunlukla birbirine benzer. Kasabalar gündelik döngüsel zaman mahalleridir ve burada hiçbir olaya rastlanmaz. Her gün durmadan, aynı etkinlikler döngüsü yinelenir. Ritim, okur açısından eserin sürükleyiciliğini belirleyen önemli bir faktördür. Ancak eser içerisinde bazı durumlarda bu hız düşebilir. Hatta bazen günlük hayatın akışına yakın bir ilerleme kazanır. Bakhtin’in sözünü ettiği kasabaların anlatımında da ön plana çıkan husus zamanın hızı düşük bir şekilde ilerleyişidir.

Toptaş’ın eserlerini incelediğimizde yerleşim birimi olarak kasabanın, Bakhtin’in tezinden farklı bir yaklaşımla ele alınmadığını görürüz. Toptaş verdiği bir röportajda, “*Benim hayatımın yirmi beş yılı küçük taşra kasabalarında geçti. O kasabalar hâlâ öyledir sanıyorum. Kitapçı denen yer yine kırtasiyecidir, yazmak yine boş iştir, kitap deyince akla yine ders kitabı geliyordur ve kırtasiye dükkânlarının bir rafında yine yalnızca Ömer Seyfettin’in, Halide Edip’in ve Yakup Kadri’nin birkaç kitabı vardır. Taşra kasabalarında geçen yıllarımın herhalde bende olumsuz etkisi de olmuştur ama, ben bugün dönüp baktığımda, o etkinin bile zamanla olumlu sonuçlara yol açtığını düşünüyorum... O kasabalarda yaşadığım yalnızlığın şiddeti de belki beni tümüyle harflerin dünyasına itti. Yazıyı benim için hayatın bir parçası değil, tümü kıldı. Küçük taşra kasabalarında geçen o yaşantı, muhtarı, bağbozumu şenlikleri, minibüsleri, kayıpları, sessiz kadınları, sinema salonuna kaçak giren çocukları, bunalan insanları, kederleri, çıkmazları, gaz lambasının ışığında anlatılan hikâyeleri ve daha başka şeyleriyle, yazdığım romanların ve öykülerin örgüsünde de yer aldı tabii...” diyerek kasabaya bakış açısını özetlemiş gibidir. (Adam Öykü, 2011)*

Bu doğrultuda Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında kasabanın şu şekillerde yer aldığını görürüz. *Sonsuzluğa Nokta* romanı birden fazla zaman dilimini ve mekânı kapsar. Roman Bedran'ın yaşadığı kasabadan şehre gelişinin anlatıldığı bir otobüs yolculuğuyla başlar. Babasının gölgesinde yaşamaktan bıkararak kente gitmeye karar veren Bedran, yolculuk esnasında otobüsün dikiz aynasından geride kalan kırmızı kiremitli evleri, iğde kokulu bahçeleri, bahçelerden sarkan sessizlikleri ve bu sessizliklerin içinde yüzen, çiçek saksılarıyla dolu, tekdüze pencereleriyle yavaş yavaş geride kalan kasabayı, kimi zaman da yüzleri, sarsıntısıyla bozulup dağılan çocukları görür. (SN, s.7)

Bedran isimli karakterin çocukluğunun geçtiği yerdir kasaba. Romanın aktüel zamanında Bedran şehirde yaşar ve kasabayı hep hatırlamalarla bize verir. Burası sakin, sessiz, içinde kocaman bir boşluğu barındıran bir mekândır. Burada Bedran'ın çocukluk hatıralarının soğukluğu, korku, sinmişlik ve babasının azarlamaları yer alır.

*Sonsuzluğa Nokta* horozlarıyla ünlü olduğu söylenen ama adı verilmeyen bir şehirde geçer. Toptaş'ın Denizli'nin Çal ilçesinde doğup büyüdüğünü de göz önünde bulundurursak romanın otobiyografik özellikler taşıdığını söylememiz yanlış olmaz.

Toptaş, böyle bir kasabada büyümüş olmanın edebiyatına nasıl katkı yaptığı sorusuna, “Çocukken başımın arkasında avuç içi büyüklüğünde bir yara çıkmıştı. Ben o yarayı kimse görmesin diye sokağa bile çıkmak istemezdim. Tam da bu yıllarda Halil Ahmet adında bir postacı bizim kasabaya geldi. Denizli'den poğaçaya, gazoz ve kitap getirerek satmaya başlamıştı. Biz onu okul bahçesinde, çarşıda ya da Kayıp Hayaller Kitabı'ndaki Sinemacı Şerif'in salonunun önünde görünce başına üşüşüyorduk tabii, Zafer gazozuyla poğaçaya satın alıyorduk. Günün birinde ondan bir kitap satın aldım. Şehrazat'ın anlattığı masallardan biriydi. Bu hikâyeye bana dünyanın bizim kasaba kadar olmadığını ve kelimelerle bambaşka dünyaların kurulabileceğini gösterdi.” yanıtını vermiştir. (Varlık, 2011)

Bedran'ın çocukluğunun geçtiği kasaba, sessiz ve sakindir, buna karşın içinde çocukluğunu ve ileriki hayatına sirayet edecek travmatik olayları barındırır. (Başının arkasında çıkan yarayla dalga geçen çocuklar, babasının azarlamaları...) Kahramanımız, kasaba hayatından içten içe şikâyetçi olduğu için bu bölümlerde yazarın oluşturduğu atmosfer de o denli kasvetlidir. Kasabanın anlatıldığı bölümlerde

okuyucuyu takip eden sıkıntılı hava hiç dağılmaz. Ve biz ancak kasaba hayatının anlatıldığı bölümlerde Bedran'ın buradan neden kaçmak istediğini anlarız.

Bedran kasabada çift yönlü bir savaş yürütmektedir: Babasıyla ve kendi karakteriyle. Bedran'ın babasıyla olan ilişkisi daha sonra düzen karşıtlığı, taşra-kent kimlik çatışması, topluma uyum sağlayamama gibi zeminlerde de karşımıza çıkacaktır.

Bedran'ın hikâyesi, “*babasının gölgesinden kaçmak istediği*” bir otobüs yolculuğu ile başlar. Yolculuk hareketlilik ve durağanlıktan kaçıştır. Bedran da çocukluğundan beri bu durağanlıktan kaçma isteğiyle doludur.

Bedran, “*...zamanları ayrı, özlemleri ve tutkuları ayrı, binlerce, milyonlarca Bedran bırakıyordum kasabada.*” (SN, s.8) diyerek kasabadan ayrılır.

Fakat romanın daha en başında kaçmak istediği bu yer, bindiği otobüsün dikiz aynasından kendisini takip eder. Çocukluğunu, babasının azarlamalarını, muavinlik yaptığı sıradaki utangaçlıklarını, okul yıllarını bir bir görür, adeta geçmişi onu kovalar (s. 9). Kasabadan kaçmıştır kaçmasına ama yolculuk bittiğinde muavinin kendisine getirdiği bir bavulla sarsılır, çünkü o bavulla birlikte kasaba onu takip etmiştir. (s.46)

Bedran, bavulun içindekileri düşünürken şunlar geçer aklından:

“Kasabadan bir daha dönmek üzere ayrılırken nelerimi almıştım acaba? (...) Bir annenin özenle katlanmış kara kara kaygıları mı vardı içinde, bir annenin sıcaklıkları, hasretleri, titizlikleri ve öngörülleri mi vardı? Yoksa beni eninde sonunda kasabaya sürükleyip götürecek olan paslı zincir mi bulacaktım açtıgımda?” (SN, s. 46)

Böylece mekân aracılığıyla geçmiş şimdیه, kasaba da şehre taşınmış olur.

Bedran, otogardan eve gitmek için bir taksiye bindiğinde kasabayı ve kasabadaki günlerini düşünür. Bedran'ın geçmişe yaptığı bu yolculukta gördüğümüz ilk yer kasabadaki bir millî bayram sırasındaki resmigeçittir:

“Çocukluğumda, katılmak zorunda olduğum millî bayramlara itile itile götürülürdüm bu yüzden. Her zaman, kasabanın ana caddesini bir uçtan bir uca dolduran öğrencilerin en arkasında yürümek isterdim ama nedense bizim sınıf hep ortalara düşer ve ben de hep siyah önlüklü yüzlerce çocuğun arasında kalırdım. İçimi kaplayan sıkıntıdan kurtulayım diye, sürekli kasabanın üstünde yükselen kayalıklara bakardım o sırada.” (SN, s. 51)

Kalabalıklar içinde duyduğu bu sıkıntının kaynağının Bedran'ın çocukluğunda babasıyla olan ilişkisinden/sıkıntılardan kaynaklandığı tahmin edilebilir. Çünkü törenlerde, kasabalıların, çocuklarını alkışlamaları, onlarla gurur duymaları esnasında

Bedran, babasına bakıp titrer, herhangi bir hatası karşısında dayak yiyeceğini düşünür ve kendini yapayalnız/korumasız hisseder.

Toptaş, yapısı gereği içine kapanıktır, kendisi hâlen Anadolu'nun bir yerinde mütevazı bir hayat sürmektedir. Onun bu kalabalıklardan kaçışı çocukluğundan başlamıştır. Toptaş, çocukluğunun en güzel yıllarını başının arkasında çıkan bir yarayla geçirmek zorunda kalmış, bu durum onun arkadaşlarıyla yeterince vakit geçirememesine ve sürekli yalnız kalmak istemesine neden olmuştur.

Tören esnasındaki resmigeçitte gördüğümüz kasabalılar da bölge insanının sosyokültürel yapısına dair fikir verir niteliktedir:

“Kasabalılar da meraklı yüzlerle gelip, çevremizi kuşatırlardı hemen; bahçe duvarlarının üstüne, kaldırımlara, damlara, pencere ve balkonlara tepeleme yığılırlar, hatta ağaçlara tırmanıp tıpkı kuşlar gibi üçer beşer tünelerdi. Sonra hepsi kalabalığın içinde kendi çocuğunu arar, bulunca el sallar, sanki onu ilk kez görüyormuşçasına garip bir şekilde duygulanır, derken yanındakilere de gösterir ve ağızlarını kulaklarına kadar yayarak içten içe gururlanırdı. Kasabadaki her çocuk, yalnızca törenlerde görülebilmek ve başkalarına gösterebilmek için büyütülüyordu sanki.” (SN, s. 52)

Kasaba her şeyin sıradan bir şekilde sürüp gittiği bir yerdir. Herkes ve her şey aynıdır. Fakat günün birinde bu monotonluğu bozan bir şey yaşanır. Bu törenlerden birinde konuşma yapması gereken nahiye müdürü konuşma yapmadan kürsüyü terk eder. (s. 55) Devlet tarafından bir gelenek halini alan bu kutlamalara katılmayan müdür, kasabalılar arasında ağızdan ağıza dolanarak söylentilere sebep olur, zaten “*hırlı ayakkabı*” (s. 55) değildir, öyle ki ajan ya da komünist olduğu bile iddia edilir. Bedran bu olaydan çok etkilenir. Hatta yıllar sonra kendisinin kasabayı terk etmesine yol açan bir ilham kaynağı olur. Çocukluğunda nahiye müdürünün arkasından yapılan dedikodular, yıllar sonra kasabayı terk ettiğinde kendisinin de başına gelecektir. Kısacası, yıllar geçmiş olmasına rağmen kasabada değişen bir şey yoktur.

Bedran yaz tatillerinde babasının minibüsünde muavinlik yapmaktadır. (s. 61) Kalabalıklara girmekten nefret eden Bedran için yolculardan para toplamak adeta bir işkencedir. (s. 63) Bu yüzden kasaba Bedran'ın tüm travmalarının başladığı ve kaçıp gitmek istediği yerdir. Bedran'ın, babasının yanında muavinlik yaptığı dönemler hayatının en zor ve sancılı süreçleridir. Babasının sürekli hakaretlerine maruz kalan Bedran, kimi zaman kendisini öldürmek kimi zaman da dağlara kaçmak ister:

“Kimi zaman da pencereye koşup kasabanın üstündeki karanlık dağlara bakıyor, günün birinde onları aşmayı, dere tepe demeden günlerce yürümeyi, ormanın derinliklerinden muhacir köylerini geçmeyi ve yeşil gölgelerle dağ

çiçeklerinin kokularına bata çıka, hiç görmediğim, bilmediğim ve düşünmediğim yerlere doğru başımı alıp gitmeyi düşünüyordum.” (SN, s. 68)

Bedran, bu kasabada kendi istediği hiçbir şey yapamamaktadır, kendi olamamaktadır. Bu durum kasabadan gitmek istemesinin zeminini oluşturan unsurların başında gelmektedir:

“Yaz aylarının sonuna doğru, âdet olduğu üzere, aile gezileri başlardı o zamanlar. Zorla götürürlerdi beni, onlardan ayrı hareket etmeye, üstelik babamın sürekli benim ve kardeşimin hatırı için katlandığını söyleyip durduğu hayvanat bahçesi turlarına, bağbozumu şenliklerine ya da Pamukkale Festivali’ne gitmemeye hiç hakkım yoktu. Oysa bizden çok babam mutlu oluyordu oralarda, herkesin içinde herkes gibi davranabilmek rahatlatıyordu onu ve sanıyorum çocuklarıyla birlikte kalabalığın arasında ne kadar uzun süre görünürse, babalık duyguları da o denli pekişip güçleniyordu.” (s.69)

Bedran için baba ve kasaba birbiriyle örtüşmüş iki kavramdır. Kasabadan kaçış, babadan kaçış anlamına gelmektedir. Kasaba halkının ve babasının onda görmek istediği kimliği, üzerinde taşımak istemeyen Bedran, kente göç ederek kendi kimliğini oluşturup bağımsız bir birey olacağına inanır. Kasabadaki her mekân, her olay baba demektir bir bakıma.

Ancak kente gittiğinde de bu düşünceler Bedran’ın peşini bırakmaz. “*Doğup büyüdüğüm o toprağa gizliden bağlıydım da bütün olup bitenler beni oraya mı dönmeye zorluyordu, ya da o toprağın tenimdeki ağırlığından bıkip usanmışım da yükümden mi kurtulmaya mı gidiyordum*” (s.106) diyerek onun içinde bulunduğu çıkmazı ifade eder. Bedran’ın peşinde olduğu şey en başından itibaren özgürlüktür fakat ona bu özgürlüğü kent hayatı sunmaz. Kent kasabadan büyük ve gösterişlidir ancak toplumdaki ve değerlerinden kaçışın mümkün olduğu bir mekân değildir.

Yazar çoğunluğun değer yargılarına bağlanmakla herhangi bir eşyadan farkının kalmadığını, özgürlüğünün çoğunluğa bağlanmakla yaşamsal alanın sıfırlandığını ve yenik bir duruma düştüğünü anlatmaya çalışır.

Bedran, olmak istediği yere/mekâna gelmiştir ama buradaki yaşama da adapte olamamıştır. Uzun uğraşlar sonunda gittiği tüm iş görüşmelerinden eli boş döner. İş aramalarından sıkıldığı bir gün ailesini görmek için kasabaya gider. Kasabadaki herkes onun pes ettiğini düşünür ve içten içe sevinir. Çünkü babasından kalma işi hazırken Bedran’ın kalkıp şehre gitmesini anlamazlar, anlamak istemezler. (s.109) Sancıyla geçen günlerin ardından Bedran, şehre, arkadaşlarının yanına döndüğünde kasabayı şöyle anlatacaktır:

“Kasaba yerin dibine batsın! ... orayı sevmiyorum! Gittiğimde, şakaklarıma ağrılar saplandı. Hem gitsem de gitmesem de bir şey fark etmiyor artık; kasabalılara göre yelken kulaklı bir uyumsuzum ben.” (s.114)

Bedran'ın babasıyla olan ilişkisinin detaylarını öğrendiğimiz kasaba, *Sonsuzluğa Nokta* romanının iskeleti konumundadır. Bedran'ın hayata, eşyaya, mekâna, insana nasıl baktığını kasabaya yapılan dönüşlerle görürüz.

Roman boyunca anlatıcı, hayatının hemen her döneminde kitlenin hiçbir yönlendirmesini kabul etmez, bundan dolayı yaşadığı kasabadan ayrılarak kente gider fakat burada da aynı kalabalık ve topluluk anlatıcısını sınırlar ve yönlendirmeye çalışır, gittikçe artan yalnızlığı hem düşünsel hem de fiilli bir başkaldırıya doğru yönelir. Hatta babası, kahramana “*Herkes gibi olamadın gitti!*” (s.111) cümlesini söyleyip durur, bu cümlenin kahramanın kasabadan kente kaçmak istemesinin birincil nedeni olduğunu söylersek hata etmiş olmayız.

Kasaba, Bedran için birbiriyle kaynaşmış, aynı sevinci, üzüntüyü ve değerleri taşıyan kolektif bir bilince sahip bir topluluktur. Romanda gidişatı hiç değişmeyen törenlere ve pikniklere katılımı eksik etmeyen ‘kasabalılar’ Bedran'ın üyesi olmak istediği bir topluluk değildir. Onun içindir ki tüm bu değerlere başkaldıran ve törene katılmayıp dağlara doğru yürüyen nahiye müdürü kasabalılar için kara bir leke olsa da Bedran'ın sevgi duyduğu bir kişidir. Çünkü Bedran, onun kuşkulu, karanlık, gizemli ve vurduymaz oluşunu sever. Nahiye müdürü, Bedran'a göre, düzene başkaldırının bir göstergesidir. Onun “törenleri bırakıp dağlara kaçabilişini” (s.58) sever. Başka bir deyişle kalabalığın ve kasabalıların bir parçası olmak istemez, çünkü kalabalık nereye akarsa o da oraya akmak zorundadır. Oysa Bedran kasabanın ona sunduklarından daha fazla bir insan olduğu görüşündedir.

Bedran geçmiş ile şimdinin, çocukluk ile gençliğin, kent ile kasabanın arasına sıkışıp kalmıştır. Kasabayı geçmişinden kurtulmak ve yeni bir hayata başlamak için terk eden Bedran kentte de geçmişinden, özellikle babasının hayalinden kurtulamaz. Geçmiş onu, babasının kılığında takip eder; o ise ona benzememek için köşe bucak kaçar. Ancak ona benzemek istememesine rağmen onun gibi şoför olur, kaza yapar ve Bedran felç olur.

Yaptığı trafik kazasıyla birlikte mekânın durağanlığından, sabitliğinden, kısıtlayıcılığından şehre kaçan Bedran, burada geçirdiği bir kaza dolayısıyla bir odaya mahkûm olur. Artık bu odada görebildiği “*dünya, soluk renkli birkaç apartman*

*çatısıyla kimi zaman bulutlanıp kararan, kimi de unutulmuş bir mendil gibi kendi mavisıyla oyalanan kuşsuz bir gökyüzü”* (s.155)dür. Görülüyor ki bu romanda kasaba, kendisinden kaçılan ve içine düşülen durum dolayısıyla sık sık hatırlanan bir mekân olarak karşımıza çıkar. Unutmayalım ki bu hatırlamalar hep Bedran’ın psikolojisinin ışığındadır. Bedran için kasaba bir mekân olmaktan çok yaşanılanların gölgesinde, belirsiz bir yerleşim yeridir. Biz bu romanda kasaba ile Bedran’ın psikolojisini birleşmiş olarak görürüz.

Yatağa mahkûm olduktan sonra Bedran’ın başka sıkıntıları baş gösterecektir. Eşi Güldirim’le sorunlar yaşayacak, kendisini aldatacağını ya da terk edeceğini düşünüp duracaktır. Bedran için kasaba günleri gerilerde kalacaktır. Bedran’ın yatağa bağlanmasından sonra kasabayı bir daha görmeyiz.

Yerleşim yeri olarak kasabada kurgulanan bir diğer roman *Kayıp Hayaller Kitabı*’dır. *Kayıp Hayaller Kitabı*’ndaki mekânlar gerçekle düş, kurmaca ile yaşanan arasında sürekli gidiş geliş halindedir. Sinema perdesinde duyulan bir çılgılık genişledikçe genişler ve tüm kasabayı kaplar. Hasan’ın gözüyle yaşadıkları kasaba, elektriğin henüz bağlanmadığı (s.127), “*suratsız adamlarla dolu köhne iki kahvesi, izbe birkaç dükkânı, bir camisi ve Şerif’in insafsızlığına teslim edilmiş uyduruk bir sinema salonu dışında kayda değer hiçbir şeyi bulunmayan*” (s.153) bir yerdir. Bununla birlikte Hasan, kurduğu hayallerle, elindeki siyah ciltli deftere yazdığı kelimelerle kasabanın sınırlarını aşarak, içinde bulunduğu çaresizliği azaltmaya, mekânı genişletmeye çalışır. “[...] *aslında dünyanın ne kadar geniş ve bu genişliğin içinde de kaçabilecek yerlerin kim bilir ne kadar çok*” (s, 277) olduğunu düşünür Hasan, annesinin bakışlarından kaçmak isterken.

Toptaş, her eserinde olduğu gibi, hatları kesin çizgilerle çizilmemiş bir kurgu yaratarak, okuyucunun anlamasını zorlaştırmıştır. *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda, birbirinin ardılı, birbirini tamamlayan karakterler (dede-baba-torun), olağan anlatım esnasında birbirlerine dönüşüp zamansal sıçramalar yapmaktadır. Kabaca bakacak olursak 100-150 yıllık bir zaman dilimini anlatmıştır yazar. Kitap, geniş bir zamana yayılması ve her seferinde aynı karakteri anlatıyor olması bakımından Gabriel Garcia Marquez’in *Yüzyıllık Yalnızlık*’ını anımsatır. Orada da dededen toruna uzanan karakterler, süreç içinde birbirlerini tamamlayarak, yekvücut olup şekillenir.



Hasan hayalindeki arkadaşı Hamdi'yle ders çalışırken kasabalarındaki sinemada kaçak bir şekilde bir filmi izlemeye karar verirler. Buradan kovulana kadar izledikleri filmin unsurlarının çoğu Hasan'ın hayallerine sızmış bir biçimde görülür. Toptaş'ın diğer romanlarında olduğu gibi belirsizliğin hâkim olduğu, anlatı şeklinde devam eden, hayallerin ağır bastığı bir romandır.

Hasan'ın hayallerinin toplamı olan roman, onun gaz lambası ışığında ders çalışırken sinemada gördüğü filmi hatırlamasıyla başlar. Sinema perdesinde görülen ile kasabada yaşananlar birleşir. Hasan bu durumu şöyle anlatır: "Sonra bir çılgın kapladı perdeyi; bu hem filmdeki orman köyünü, hem de bizim kasabayı aynı anda, aynı şiddetle yakıp kavuran acı bir çılgınlıktı ve duyulur duyulmaz hemen hemen herkesi ayağa kaldırmıştı. Perdeden geçen eğri büğrü sokaklardan, biraz da bizim kasabalıları andıran telaşlı köylüler geçiyordu şimdi her adımda derinleşen endişeleriyle, sahne hızla değişince insanların yüzünden renkleri bulamaca dönmüş ormanlar ve evler geçiyordu, derken sahne gene değişiyor ve sokakların yüzünden o çocuğun sedirdeki yatışı geçiyor, hatta bu yatış gökyüzüne yansıyor kimi zaman buluttan bir sedire seriliyor, kimi de pat diye köy görüntüsünün üstüne düşerek olanca hüznü ve çocuksuluğuyla orada donup kalıyordu." (KHK, s.13)

Zamanın yavaş ilerlediği, hareketliliğin nadir olduğu, daha çok kahvede oturan, cami avlusunda namazı bekleyen; hasadı, bağbozumunu, gidenlerin gelmesini bekleyen karakterlerin iç içe geçtiği bir romandır.

Kaçak girdiği için sinemadan kovulan ve evine gelen Hasan, dedesinin hikâyesini dinler. Dede herkes gibi günlük sıradan işler yapmaktadır. Camiye, oradan kahveye çay içmeye giden birisidir. (s. 36) Fakat bu dedenin bir derdi vardır, gençken Kevser isimli bir kıza âşık olmuş fakat onunla evlenememiştir. Romanın ilk bölümünde bu olayı dedenin ağzından dinleriz.

Kevser ile Ali birbirlerini çok severler, evlenmek isterler fakat sürekli onların önüne bir engel çıkar. Bu kimi zaman bir hasat zamanı olur, kimi zaman babaların inatlaşması olur. Neticede Ali ve Kevser evlenemez ve Kevser aklını kaybeder. Kendisini sokaklara vurur, ev ev gezip kapıları tıkladmaya başlar (s.57). Ali ile evlenebilmesi konusunda kasabanın ve kasabalıların kendilerine yardımcı olmadığını düşünür. Bu kapı tıkladmalarıyla kendi hikâyesini sürekli diri tutar. Kevser kasabayı arşınladığı zamanlarda mahallenin çocukları peşine takılır.

Dede hikâyeyi torunu Hasan'a anlattığı sırada kapı tıkatılır, gelen kişinin Kevser olduğunu anlarlar. Hikâyenin anlatıcısı Hasan, hayali bir yolculukla evden çıkar ve Kevser'in peşine takılır. Zihninde Kevser'in nerelere gittiğini hayal eder. Kimi zaman

onu dağlara, kimi zaman şehirlere, kimi zaman saraylara gönderir. Kasabanın içerisinde dolaştırmayı da ihmal etmez:

“Bakarsın dağlara doğru gidip tek başına bir çamın gölgesinde günlerce upuzun yatarı o, bakarsın evlerin birinden çıkıp hızlı hızlı ötekine girer, bazen herhangi bir avlu kapısında durup saatlerce bakar, bazen de tek odalı evine köpekleri doldurur, ardında da kapıyı sürgüler ve haftalarca onlarla yaşardı.” (KHK, s. 65)

Toptaş’ın *Kayıp Hayaller Kitabı* romanında mekân hiçbir şekilde ayrıntılı olarak tasvir edilmez. Mekân sadece zamanın belli bir hızda ilerleyişinde yardımcı işlev konumdadır. Döngüsel bir zamanda gerçekleşen kurguda mekân sadece bir fon teşkil etmektedir.

Kevser, Ali’ye olan hasretinden sonra aklını yitirince mahallenin köpeklerini peşine takarak sokak sokak gezer. Buna şahit olan Ali çok üzülür. Yine Kevser’i gördüğü günlerden birinde kendisini de Kevser’in peşine takar. Fakat bu kez değişik bir şey olur, Ali ve Kevser bir kuş olup havalanır:

“Mavide kamaşan gözlerimizle bulut kümelerine doğru yükselip giderken biz de aşağıya bakıyoruz o sırada, hatta bakıp bakıp kuşlarla kendi aramızda gülüşüyoruz. Derenin dibinde kalan bu haydut sürüsünün elinden kurtulmak bizi keyiflendiriyor kuşkusuz, neşelendiriyor ve bu neşenin verdiği sarhoşlukla yükseldikçe yükselip belki kasabanın üstünde yüzlerce tur atıyoruz.” (s.193)

Burada postmodern romanların en önemli özelliklerinden biri olan “yabancılaştırma”yı görürüz. Varlıkların ve nesnelerin özünün değiştirilerek başkalaştırılmasından meydana gelen yabancılaştırma, neredeyse bütün postmodern romancılar tarafından sevilerek kullanılan ve yaygın bir tekniktir. Toptaş da yabancılaştırma tekniğini kasaba üzerinde yaparak, Kevser’i ve Ali’yi dönüştürdüğü kuşa sınırsız bir özgürlük alanı kazandırmıştır.

Kitabın ilerleyen bölümlerinde bu kez aynı hikâyeyi Kevser’den dinleriz. Kevser de tıpkı Ali gibi evlenemedikleri için çok üzgündür.

“Güneş Çökelez’in ardına çekildiğinde ekşi ter kokularıyla, yenilmişlik duygusu içinde dönülüyor kasabaya; kırık testiler ve umutlarla, yorgun dönülüyor. Bir o kadar da çaresiz hatta bir o kadar da öfkeli ve gücenik... Öyle ki, kimse aşka gelip iki satır bile türkü söylemiyor o günlerde, hemen herkes, güzün ardında uyuyan kocaman bir kışın acımasızlığını düşünüp düşünüp burnundan soluyor.” (KHK, s. 75)

Yazar burada mekâna bir kişilik kazandırarak, kavuşamayan iki gencin hikâyesiyle kasabada bir değişim yaşatır.

Kevser'in Ali ile evlenmesine mani olan birçok bahane öne sürülür. Bu kimi zaman Kevser'in babası Bekir'in kızına olan düşkünlüğü (s.76), kimi zaman o yılki harmanın bereketsiz olması (s.78), kimi zaman Bekir'in buğday öğütmeye gidip aylarca gelmemesi (s.80), kimi zaman da üzüm zamanı (s.85) olur. Neticede Ali ve Kevser canından bezer.

Bu şekilde çok uzun yıllar geçer, kasaba bile birbirlerine kavuşamayan bu çiftin yüzünden bir değişime uğrar:

“Kim bilir kaç bahar geçiyor böyle erteleye erteleye, kaç güz geçiyor, bakışları donduran kaç kış, kaç ömür... Hani, zaman denen şey öyle uzuyor, öyle uzuyor ve öyle uzuyor ki artık koskoca kasabada ölümler de doğumlar da azalıyor.” (KHK, s. 88)

Kasaba bu aşk hikâyesinin uyuşukluğuna öyle bir eklemeleniyor ki birdenbire herkes bu uyuşukluğa ayak uyduruyor. Kasaba ve kasabadaki herkes buna dahil olur:

“Kasabadaki kuşlarsa hâlâ can çekişiyor açlıktan; değirmene giden yol boyunca havada upuzun bir katar oluşturuyorlar, gürültüyle avlulara inip kalkıyorlar, zaman zaman çitalara ya da takır takır kuruyan dut dallarına tünüyorlar ama, bir türlü ölemiyorlar. Hatta gün boyu sokaklarda cirit atan haylaz çocuklara bile av olamıyorlar artık (...) Yani o günlerde ölüm, işte böylesine erişilmez; ekinlerin büyümesi de durmuş ovada, böceklerin yürümesi de... Üzümler bile olgunlaşmayı unutmuş sanki, iki mevsim arasında, koruk halinde ekşi ekşi bekliyorlar.” (KHK, s. 89)

Neticede kasabadaki uyuşukluk en sonunda Ali'ye de sirayet eder ve bu kez Ali, Kevser'le evlenmek için bir türlü hamle yapamaz. Hatta Kevser defalarca kendisini kaçırmasını söyler. Fakat Ali bunu da başaramaz. Ali'nin en yakın arkadaşı en sonunda dayanamaz ve Kevser'i bir ormana kaçıtır. (s.100)

Hasan'ın anne ve babasının hikâyesini, evdeki şiddetli geçimsizlikleri dinlediğimiz bir sonraki bölümde de kasabadan bahsedilir. Hasan'ın babası çalışmayı sevmeyen, başlarındaki evi onarmaktan aciz, tembel bir adamdır. Çocuklarıyla da hiç ilgilenmez. Sadece arada bir çocuklarına kasabadan birkaç hediye getirir. (s.120-121)

Kitabın zaman ve mekândaki hızlı geçişkenliği ile bu kez Ali'nin yaşlılık zamanlarına gideriz. Kevser'le evlenememiştir ve bu durum ikisini de çok mutsuz etmiştir. Ali camiden çıkıp kahveye gideceği bir gün, yirmi kişilik bir çocuk grubu ile karşılaşır. Onlar kasabanın sokaklarında aklını yitiren Kevser'i kovalamaktadır:

“Ansızın gene bağırmaya başladılar çünkü. Bu kez, ne dediklerini anlayabiliyordum artık, alaycı bir sesle 'Donsuz Kevser, donsuz Kevser!' diyorlardı. Öyle ki yer gök yankılanıyordu seslerden, dam saçakları zangır zangır titreşiyor, sokaklar hop oturup hop kalkıyor, çevredeki duvarların

yüzünden un gibi ipince tozlar havalanıyor, sonra da kasabanın görüntüsü bu tozların içinde bir görünüp bir kayboluyordu.” (KHK, s. 135)

Ali bu duruma şahit olduğu için çok üzülür ve kasabadan ayrılarak dağlara doğru yönelir. (s.180)

Kitabın final bölümüne doğru herkese borcu olan Hasan’ın babası Hidayet, kasaba ortasında bıçaklanır. (s.207)

Kitabın son bölümlerinde kasabaya dair daha fazla ipucu alıyoruz. Anadolu’nun sinemayla tanışmasından sonra sokaklarda arabayla gezip o akşamki gösterimin reklamının yapıldığı bilinmektedir. Romanda da bu ihmal edilmemiştir. En büyük eğlenceleri olan sinemanın tanıtımı, romanın başında gördüğümüz Sinemacı Şerif tarafından yapılır. Sinemacı Şerif’e biçilen misyon büyüktür. Çünkü onun perdesinden yansıyanlarla insanlar, çocuklar yeni bir dünya kurarlar. Anlatıcı Hasan da bu sebeple onu Tanrılara benzetir:

“Sonra, aydınlığı çatıların üstünden göğe doğru ağın çarşının uğultusunu dinlemeye hazırlanıyordum ki, Sinemacı Şerif eline mikrofonu alıp kasabanın biricik Tanrısıymış gibi geceyi de kökünden sarsa sarsa öksürdü.” (KHK, s. 216)

Bir Anadolu kasabasının yaşamından kesitin sunulduğu bu sahne, eserin okur üzerinde uyandırmak istediği etkiye, olumlu ya da olumsuz bir katkısı olmayan, kurguda aslanan çatışmayla da bağlantısı bulunmayan bir bölümdür. Ancak hikâyeye hem içerik hem de mekân bakımından bir renk getirdiği de muhakkaktır.

Kitabın son bölümlerine doğru Hasan’ın annesi Elif ve babası Hidayet arasındaki geçimsizlik artar, bu nedenle Hasan’ı dayısı Celil’in evine gönderirler. (s.244) Biz buradan sonra dayısı Celil’in eşi Nesime’nin Almanya’ya gitme, amcası Hüseyin ve yengesi Gülser’in hikâyesini dinlemeye başlarız.

Bu iki aile borç meselesi yüzünden birbirlerine girerler. Hüseyin tüm bu olup bitenler karşısında çılgına döner ve kasaba meydanında Celil ve Nesime’nin tüm eşyalarını yakar:

“Sonra koşup alelacele Celil’in keklğini getirdi evden kafesiyle, fırlattı; sonra koşup Gülser’in çeyiz sandığını, sonra koşup birkaç yamalı perdeyi, ardından siyah kareli sofrayı örtüsünü, oklavayı, derken çatlak bir aynayla iki ağaç testiye, derken günlük giysilerle dolup taşan şişman bir bohçayla bayramlıklarını ve allı yeşilli birkaç ipekle kahve fincanlarını ve cezveyi ve eline geçirebildiği pek çok şeyi getirip getirip fırlattı.” (KHK, s. 250)

Hüseyin'in eşyaları yakmasından sonra tekrar Ali'nin ağzından Kevser'in hikâyesini dinlemeye başlarız. Hikâyeyi dinlediğimiz anda birdenbire ortalığı bir sis kaplar ve anlatılan her şey bu sis perdesi içerisinde kaybolur.”

“Derken, bir duman yükseldi onların durduğu yerden ve daha ben neler olup bitiyor bile diyemeden, kaşla göz arasında yoğunlaşıp hemen her yeri apacı, zifiri bir karanlığa boğdu. Öyle ki, kıvrıla kıvrıla akan sokaklar kayboldu birden, sessizlikleriyle evler, uçuşlarıyla kuşlar, hatta nice dir gitmediğim cami, minare ve hem sesleri hem de bedenleriyle birlikte kasabalılar da kayboldu da, geride yalnızca koskoca bir boşluk kaldı, yıllardır oradaymış gibi duran, yüzü dumanlarla kaplı, kapkaranlık bir boşluk...” (KHK, s. 260)

Roman tam da burada, bir çemberin tamamlanması gibi başladığı yere geri döner. Hasan ve hayali arkadaşı tavan arasında ders çalışıyordu. *Kayıp Hayaller Kitabı* romanını başından, ortasından, sonundan okuduğumuzda sürekli aynı labirentin içerisinde buluruz kendimizi. Mekânın anlatılan tüm hikâyeler içerisinde sadece bir fon teşkil ettiği muhakkaktır.

Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda herhangi bir Anadolu kasabasını, kasabanın fiziki yapısından çok, anlatmak istediğine uygun bir görünüm içinde yaşayanlar ile yaşananları vererek değişik bir mekân algısı ile karşımıza çıkar.

Toptaş, kasabayı çoğunlukla durağan düşünür. Zaman ve mekânın durağanlığını belirleyen önemli hususlardan birisi de kasabada meydana gelen olayların hemen hemen aynı biçimlerde ve sürelerde tekrar ediliyor oluşudur. Toptaş'ın eserleri zamansal ve mekânsal olarak dairesel bir döngü içerisinde olduğu için bu dairesel ilerleme insanı tekrar başladığı noktaya geri getirir. Bu sebeple birey, zamanın kolaylıkla ilerlemediği, kendisinin de sürekli aynı noktada kaldığı hissine kapılmaktadır, çünkü hareketlerde, olay örgüsünde bir devamlılık yoktur. Bunun yerine yaşanan tekrarlar vardır. Hatta Toptaş'ın deyişiyle “*hayat tekrarların tekrarlarından*”(G, 25) oluşmaktadır.

### 8.3. Köy ve Köy Meydanı

Köy bir açık/dış mekân olmasına rağmen edebî hikâyelerde neredeyse çok geniş bir ev gibi yani iç mekânmış gibi anlatılabilmektedir. Bunda köyün, içinde yaşayanların tesiriyle organik bir bütün oluşturmasının etkisi büyüktür. Yani köy kavramı çoğu zaman, hem maddi hem de manevi anlamda öylesine homojendir ki parçalarını göz ardı edip onu bir bütün olarak algılamak zor olmaz. Köy, bu bütünlükle birlikte aynı zamanda kendisi dışında kalan dünyayla fazla bağlantı kurmayan, kendi şartlarını

belirlemiş, bu bakımdan kendi içine kapalı bir yapı olarak da algılanmaktadır. Dış dünyadan bağımsız bir görüntü çizmesi çoğunlukla da bunu gerçekleştirebilmesi köyün kendi yaşam kurallarını belirlemesini getirmiştir. Yani köy kendi hayatını ve zamanını yaşar, yasalarını belirler, cezalandırır, ödüllendirir ve böylece yaşam döngüsünü devam ettirir. Onun bu nitelikleri yaşamı, insanları ve olay örgüsünü belirlediği ya da bunlara en azından tesir edebildiği gibi zamanı da kendi bütünlüğü çerçevesinde yeniden düzenler. Köye ait zaman algısı buraya ait insanların ihtiyaçlarının olduğu kadar, tabiat şartlarının inisiyatifine göre de şekillenir.

Bu eksenden yola çıkarak Toptaş'ın romanlarında yer alan köy ve köy meydanlarına baktığımızda ilk olarak *Gölgesizler*'den bahsetmemiz gerekir. Zira köy bu romanın belirleyici unsurlarından birisidir.

*Gölgesizler* romanı anlatıcı dahil, olmayan, yok hükmünde olan ve devamlı kaybolmaların etrafında gelişen bir romandır. Bunun böyle olması aslında anlatılan her şeyin hayal dünyasında gerçekleşmesinden kaynaklanmaktadır. Anlatıcının “*üç beş metrekairelik bir yer*” olarak tarif ettiği bir evde yazdığı romandaki her şey, her olay, her mekân onun hayal dünyasında şekillenir. Bu sebeple romanda yer alan köyü de bu çerçevede ele alacağız.

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

Romanda her şey anlatıcının bir berber dükkânına gelmesiyle başlar. Anlatıcı, “berber dükkânının uğuldayan sessizliğinde” (s.142), “kuşkusuz tek başınadır” (s.205). Çünkü o da bir gölgesizdir yani düş sakini ama yazarın en yakınında olup, uzaktaki o köyü düşünür:

“Orayı, düşünmemek elimde değildi zaten; henüz nereye kaybolduğu anlaşılamayan Güvercin'den, aklını yitirerek karın neden yağdığını sorup

duran Cennet'in oğluna, bekçiye, Rıza'ya, hangi kızın saçına okuyup üfllediğini bilmeyen imama, hâlâ ilçeden dönemeyen muhtara, hatta yıllar önce nereye gidip yıllar sonra nerden geldiği bir türlü çözilemeyen Cıngıl Nuri'den, eviyle muhtarlık arasında iskelet eskisi gibi dolaşıp duran Reşit'e, tenindeki yangınla samanlığı ateşe veren Hacer'e ve atın ayakları altında ezilen Ramazan'a kadar herkes içimdeydi. Bir anlamda bu, benim de onların içinde olmam demektir aslında." (s.142)

Böylece anlatıcı kendi aynasından görünenleri ve görüntülerini, isimleriyle bir bir bize vermiş olur. Köyü kendi içinde var ettiğini, kendisinin de aslında köyün içinde, yani düş âleminde/bilinçdışı var olduğunu söyler. Böylelikle kentteki berber dükkânında tek başına kalan anlatıcı, yazarın bilinçdışını temsil eder, diğerleri ise ondan yansıyanlardır.

*Gölgesizler* romanında yer alan köydeki tüm olayları berberin gözünden dinler ve izleriz. Romanın önemli mekânlarından birisi olan köy ve köy meydanı Türkiye'de nerede olduğu belli olmayan bir yerdir. "... hepi topu bir avuç yerde yaşıyoruz..." (G, s. 181) ifadesiyle, köyün şehirden uzak, küçük bir yer olduğunu anlayabiliriz. Bir köyde olması gereken her şey vardır burada: Bir muhtarlık binası, bir kahve, evler<sup>16</sup>, köy meydanı ve meydana bir ağaç.

Romanın daha başında, "*Bu köyün Tanrı'ya ve devlete en uzak köy olduğu...*" (G, s. 8-9) belirtilerek, devlet ile halk/taşra arasındaki kopukluğa, köydeki düzensizliğe işaret edilmektedir. Öylesine kendi hâline terk edilmiş bir köydür ki burası, muhtar; "*Tanrı köyü görebilsin ya da devlet başını çevirip bir kez olsun bakabilsin...*" (G, s. 9) diye aradaki dağları yıktırarak gibi gülünce şeyleri bile geçirir aklından.

Devletin varlığı yalnızca bayraktan ibarettir bu köyde. Devlet, her seçim öncesi buraya gelir, çeşitli vaatlerde (sulama kanalları, yol yapmak gibi...) bulunur ve bir daha uğramaz. (s.9)

Birden fazla hikâyenin yer aldığı roman, köyün güzel bir kızı olan Güvercin'in ortadan kaybolması ile başlar. Tam burada roman on beş yıl öncesine geri döner, biz başka bir kaybolma hikâyesi dinleriz: Cıngıl Nuri'nin hikâyesi. Nuri bir gece ansızın kaybolmuştur. Arkasında nereye gittiğine dair hiçbir iz bırakmaz. Bütün köyü seferber olur, onu her yerde ararlar. Fakat bir sonuca ulaşılmaz. Ara sıra da olsa köyü ziyaret eden insanlar olur. (Postacılar, öteberi satmak için gezen çingeneler, kalaycı ve boyacı...) Bu ziyaretler ölü toprağı serilmiş köylüleri az da olsa canlandırır, insanların

<sup>16</sup> Tezimizin "Özel Yerleşim Yerleri/Mekânları" bölümünde ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

içini bir umut kaplar. Kime sorarlarsa sorsunlar, aralarında Cıngıl Nuri'yi tanıyan kimseler çıkmaz.

“Geldiklerinde, kimsenin yüzüne bakmadan köy meydanındaki çınarın çevresinde tur atıyorlardı önce, sonra havaya yükselen toz çemberinin içinden usanç dolu bir yüzle çıkıp muhtarı soruyorlardı. Bütün köy heyecanlanıyordu onları görünce; köy meydanı kısa sürede bayram yerine dönüyor, tarlada çalışanlar işi gücü bırakıp koşup geliyorlardı. Gene de postacılar oturmuyordu köyde, telgrafi verir vermez motosiklete atlıyor ve çınarın çevresinde bir tur daha atarak çekip gidiyorlardı.” (G, s. 24)

Mekânın durağan havası köye gelen yabancılarla birdenbire farklılaşır. Fakat hiç kimselerin önemsemediği bu köyde kimse uzun süre kalmaz. Bu köyü ve bu köyde olanları hiç kimse umursamaz. Gelenler, Cıngıl Nuri'yi soracak zaman kısalığında bile orada kalmazlar. Postacı da telgrafları bıraktıktan sonra bir bardak çay bile içmeden hemen ayrılır köyden.

Köyde bu olay yaşanmasına rağmen hayat bir şekilde devam etmektedir. Bir köyde hayatın devam ettiğinin en önemli göstergesi çocuklardır. *Gölgesizler* romanında da köy meydanında oynayan çocuklar görürüz:

“Çocuklar olup biten her şeyden uzakta, aylarca köy meydanındaki tekerlek izleriyle oynuyorlardı sonra; motosiklet sesini taklit ederek çınarın çevresinde koşup duruyorlardı. Çoğu kez Cennet'in oğlu dağıtıyordu onları, çocukların arasına dev bir çocuk gibi dalıp herkesi evine dek kovalıyordu.” (G, s. 25)

Roman, zamanda sıçrama yaparak tekrar on altı yıl sonrasına döner. Şimdi artık köyde kaybolan iki kişi vardır. Köyün muhtarı, Güvercin'in ve Nuri'nin bir türlü bulunamamasından sonra paniğe kapılır. Köylülerin kendi arkasından dedikodu yaptığını bilmektedir. Bu sebeple köyden uğultu yükseldiğini düşünür. Kendisini olaylar karşısında pasif konumda gören muhtar, kaybolan köylülerin bulunamamasını bir sebebe dayandırır:

“Ona göre, köydeki köpek havlamaları, uzak uzak uğuldayan çocuk sesleri ve kağnı gıcırtiları bir an kesilirse Güvercin bulunacaktı belki; sessizliğin içinden, altın sarısı saçlarını savurarak çıkıp gelecekti.” (G, s. 40)

Zaman zaman şehirdeki anlatıcıya dönen roman, yaşamın kendisini *Cıngıl Nuri'nin* özelinde bir oyun oynama olarak algılar. Böyle bir oyun-yaşam ikizleşmesinin olduğu dünyada gerçeğin kurgusal temelde yeniden üretimi olan romanın/sanatın oyun kavramının bir parçası olması kaçınılmaz. Yazarın kurmaca dünyayı oyunun bir nesnesi haline getirmesi bir anlamda kurmacayı gerçekliğin ve tutarlı olmanın dar sınırlarından kurtarır. Böylece anlatı çoklu boyutlarda gidiş gelişleriyle katmanlı bir yapıya dönüşür.



“Köyü anımsamış o sırada; demek, demiş, yaşadıklarımın hepsi bir oyundu. Demek, ben köyde de oyun oynamışım; çocuklarımı döverek hem de, karımı severek, hasta koyunları keserek, meyveleri devşirerek, doğanımı yaşatıp ölenimi gömerek, toprağı sürerek sonra, kuşlara bakarak, köylüleri tıraş ederek ya da, merhaba diyerek muhtara, oy vererek, kahvede oturarak...” (s, 59)

Yazar/anlatıcı burada, anlatılan her şeyin kafasında yarattığı oyundan ibaret olduğunun ipuçlarını vermektedir okuyucuya. O kimi zaman köyde çocuklarla oynayan, kahvede oturan; kimi zaman da berber olup müşterileri tıraş eden kişidir.

Muhtar, kaybolanlar bir türlü ortaya çıkmayınca köye yakın ormanları, dereleri gezip dolaşması ve Güvercin’i bulması için iki atlı görevlendirir fakat onlar da köye elleri boş dönerler. (s, 70)

Kayıp insanların bulunamayışından köyün kendisi de etkilenir:

“Bekçi bunu düşünür düşünmez yorulmuştu, mavzeri duvara dayayıp usulca çöktü. O sırada köy derin bir sessizliğe gömüldü nedense, yok gibi. Tüketilmiş gibi ya da, yaşana yaşana.” (s. 71)

Toptaş’ın eserlerinde sıkça yer alan kişileştirme, *Gölgesizler*’de de köy üzerinden vücut bulur. Burada köy, kayıpların bulunamayışından etkilenen bir insan gibi tepki verir, sessizliğe gömülür.

Güvercin ve Cıngıl Nuri’nin bulunamayışı, muhtarı endişelendirmeye başlamıştır.

“Muhtar karanlıkta köy meydanını aradı gözleriyle, köyü aradı ev ev, sokak sokak ve her yeri görüp dokunmak, hatta kucaklamak istedi. Ama yeryüzünde zifiri karanlıktan başka bir şey görünmüyordu. Ellerini boşluğa uzatıp birkaç adım daha attı. ‘Belki de,’ dedi kendi kendine, ‘köy hâlâ yerinde de ben yerimde değilim artık.’” (s, 75)

Romanda anlatılanların tümü anlatıcı/yazarın düşlerinde var ettiği bilinçdışı unsurlardan oluşmaktadır. Kurmaca gerçeklik yönüyle bakıldığında, sadece tıraş olmak için oğlunu jilet almaya yollayan ve onun gelmesini bekleyen yazar gerçeklik arz eder. Diğerleri yazarın düşünde var olanlardır.

Muhtar, teker teker kaybolan insanlar için kendince haklı bir neden aramaktadır:

“Arkasına yaslandı muhtar; gözleri yerden kan lekesinde, yoksa bu köyde herkesin bir yoku mu var, diye geçirdi içinden. Böyle bir yargıya çok daha önce varamadığı için hayıflanmıştı. Belki de doğru düşünüyordu; herkesin bir yoku vardı köyde, herkes kadar bir yoklar sürüsü vardı da evlere girip çıkıyorlardı insanlar gibi, kahvede oturup çay içiyor, tarlada çalışıyor, çınarın gölgesinde toplanıyor ve ölümlerde ağlayıp düğünlerde oynuyorlardı.” (G, s. 81)

*Gölgesizler* romanında köy meydanı, köyde olan biten her şeyin herkes tarafından görüldüğü yer olarak karşımıza çıkar. Cennet'in oğlu aklını yitirdikten sonra sık sık köy meydanına gelir:

“Cennet'in oğlu çınarın dibineydi hâlâ, elini kolunu sallayarak anasına bir şeyler anlatıyordu. Bağırıyordu belki de, azından tükürükler saça saça, karın neden yağdığını soruyordu. Meydana toplanan köylüler dağılmıştı artık, Rıza'nın dışında herkes işine gücüne dönmüştü. O, Cennet'in oğluna köylüler adına bakmakla görevlendirilmiş gibi bakkal dükkânının önünde hiç kıpırdamadan öylece duruyordu.” (G, s. 99)

Köy hiçbir şeyin gizli kalmadığı yerlerden birisidir:

“Köyde ne gizlenebilir ki? Hem gizlense bile nereye gizlenir?” (G, s. 103)

Aklını yitiren Cennet'in oğlunu yine köy meydanında görürüz:

“Muhtarın ilçeye gidişinden birkaç gün sonra, Cennet'in oğlu hiç kaybolmamış gibi kucağında kapkara bir yılanla kayalıklardan inip geldi. Saçı sakalı birbirine karışmış titrek bir hayalete benziyordu. Daha köye girer girmez peşine takılan çocuklarla pek ilgilendiği yoktu, olanca dikkatini kucağındaki yılanla vermişti.” (G, s. 123)

Köy, sürekli birbirini tekrar eden bir kısırdöngü içerisindedir:

“Duvar diplerinde pinekleyen ak sakallı yaşlılara göre, Cıngıl Nuri'nin yıllar önce köye gelişiyle Cennet'in oğlununkinin hiçbir farkı yoktu; tekrarların tekrarıyla sürüp giden yaşam, zamanları ve bedenleri değiştirerek kendini bir kez daha sergiliyordu onlara...” (G, s. 123)

Birbirini tekrar eden olaylara kanıt olarak, yine postacıyı köy meydanında görürüz:

“İşte o sırada ansızın pat pat sesleri duyuldu. Başta bekçi olmak üzere köylüler Cennet'in oğlunu unutup yüzlerini değirmene doğru çeviriyorlardı ki hızla yaklaşan sarı bir motosiklet çınarın çevresinde geniş bir tur atarak kalabalığın ortasında durdu. Saçı sakalı birbirine karışmış asık suratlı postacı, bir ayağını yere basıp yıllar önceki gibi muhtarı sordu gene.” (G, s. 125)

Köylülerden biri olan Ramazan'ın öldürülmesi de köy meydanında gerçekleşir:

“Oysa at çoktan dikilmişti tepesine; şahlanıp şahlanıp ön ayaklarını Ramazan'ın üstüne indiriyor ve bundan insanların anlayamayacağı hayvansı bir tat alırcasına (belki de şehvetle) uzun uzun kişniyordu. Köy meydanı kemik çatırtılarıyla dolmuştu.” (G, s.140)

Sürekli birilerinin kaybolması ve köyde yaşanan ölümler, köyü derin bir sessizliğe gömmüştür:

“Akşam karanlığı çökerken köye döndüklerinde, kandiller tek tük yanmaya başlamıştı. Aralarında herhangi bir karara varmadıkları halde, köylüler çınarın altında topluca durup bir süre hiç konuşmadan, köy meydanındaki sessizliği dinlediler. Yüreklerine inen ölümün ikinci vakti orada nasıl biçimlendiğini görenler, atın kişnemelerini yeniden işitmiş gibi Ramazan'ın can verdiği noktaya dehşetle bakıyorlardı. Hâlâ yerde, tozlar içinde yuvarlanan biri vardı sanki; havaya fırlayan kanlı kemik çatırtıları, o saatte çoktan uyumuş olan

çocukların düşüne girip bir ikindi vakti bularak ortalığa yeniden saçılıyordu.”  
(G, s. 146)

Köydeki insanların sürekli kayboluşu, köyü çekilmez bir hale sokmuş; görünümünü/yapısını/havasını değiştirmiştir:

“Ama hiç değilse şunu bil; bu köy meydanı kokuyor!” (G, s. 158)

Öyle ki köyde birbirini takip eden olaylara iyice canı sıkılan köyün bekçisi, çok uzun yıllar bekçilik yaptığı bu köyü terk etmeyi bile düşünür:

“... her şey gitgide karmakarışık bir hal alıyor köyde, her şey gitgide tuhaflaşıyor... Üstümüze bir uğursuzluk çöktü sanki, nereye baksam ya da olup bitenlerden hangisini anlamaya çalışsam bunalıyorum. Hem de öyle bir bunalıyorum ki çekip gitmek geliyor içimden, çekip gitmek ve bir daha hiç mi hiç dönmek.” (G, s. 171)

Köydeki koku artık çekilmez bir hal almıştır:

“Oldukça garip bir koku bu, her şeye benziyor sanki; en çok da leş kokusunu andırıyor. Ama bunu kimseye söylemedim daha, söylemeyi de düşünmüyorum. Korkuyorum çünkü, densizin biri çıkar da bu koku Ramazan’ın öldüğü noktadan yayılıyor der diye ödüm kopuyor. Böyle bir söylenti yayılırsa Rıza kudurur herhalde, belki de tabancasını çekip ilkin bu lafi edeni vurur! Yeni bir felaket doğar yani... Hele Hacer hiç dayanamaz böyle bir söylenti karşısında, gelip gelip köy meydanını koklar oğlum diye...”  
(G, s. 172)

Daha sonra bu kokunun, muhtarlık odasından geldiğini öğreniriz. Muhtar burada kendisini asmıştır. (G, s. 193)

Güvercin’in bulunduğu haberini yine köy meydanında köylülere haber verilir:

“Cennet’in oğlu, kendisine doğru gelenleri görünce durmuştu. Pis pis sırttı onlara. ‘Güvercin’i bulduum,’ diye bağırdı, ‘buldum Güvercin’iii!’” (G, s. 175)

Muhtar, Güvercin’i kaçıran kişinin Cennet’in oğlu olduğundan şüphe eder ve ona muhtarlık odasında işkence eder. Cennet’in günlerce oğlunu beklediği yer köy meydanıdır:

“Sonra kapıya her dikilişinde bekçiyi büsbütün öfkeliendirdiğini düşünerek, oğluna bir kötülük yapmasın diye uzak durmuştu ondan; gelip çınarın dibine oturmuş, yoğurt tasını da önüne koyup saatlerce muhtarlık odasını süzmüştü.”  
(G, s. 209)

Cennet ve oğlu, son kez köy meydanında kucaklaşırlar:

“Ama kaçmadı Cennet’in oğlu, sendeleye sendeleye, çınarın dibinde oturan anasına doğru yürüdü. Köy meydanı hızla insan dolmuştu o sırada, herkes sessizce onların sarılıp koklaşmasını izliyordu.” (G, s. 210)

Cennet'in oğlunun muhtarlık odasında işkence sonra köy meydanını son kez görürüz. Cennet'in oğlu gördüğü işkenceden sonra adeta bir hortlağa dönüşmüş ve köy meydanına gelmiştir:

“... köy meydanı havada yılan gibi kıvrılan ıslık sesleriyle doldu. Kalabalığa doğru yaklaşan büyükler koşmaya başlamıştı o sırada telaşla, koşup bir an önce kalabalığa ulaşmak istiyorlardı.

*Ama çocuklar ansızın sustular.*

*Hortlak, ağzından sızan yeşil sularla birlikte yere yıkılmıştı.” (G, s. 214)*

Toptaş, düş ile gerçekliğin birbirine karıştığı, kişilerin birbirine dönüştüğü, olayların düşlerde tekrarlayıp durduğu ve zaman/mekânın gerçekliğini yitirdiği bir metin olan eserine koyduğu *Gölgesizler* adıyla, gölgesi olmayan düş âlemine/atmosferine bizi de davet eder. Gölge ancak maddi bir varlığa sahip bir şeyin ışık olan ortamda yere (mekâna) yansımadır. Ve bu yansımaya ışığın geliş açısına göre şekil değiştirir. Gölgesizlerin varlıkları (gölgesi olmayanlar) yansımadır zaten. Maddi bir varlıkları yoktur. Düşlerin sakinidirler onlar. Romanda “*her yer derinliği bilinmeyen boşluktur, her şey sonsuz bir karanlıktır.*” (s.169). Mekâna düşmeyenlerin hikâyesidir *Gölgesizler* ve her şey bir oyunun parçasıdır. “*İnsan ne yapsa bir oyunun içindedir.*” (s.59).

Toplumsal hayatın daha yakın ilişkilerle şekillendiği kırsal kesimlerde bir toplanma yeri olmanın dışında iletişim, dayanışma, kaynaşma yeridir köy meydanları. *Gölgesizler* romanında da bir köy ve köy meydanı kurguya bağlı eserlerde görülen bir mekân olmanın ötesinde, romanın kahramanlarından biri olur veya başka bir söyleyişle kurgu –kahramanlar– zamanın ilerleyişini belirleyen bir unsur olarak çıkar karşımıza. Buradaki mekân, tasvirlerden çok romanın kahramanlarını ve kurgusunu tamamlar. Köy veya köy meydanını yok farz edersek roman da sanki yok olacakmış duygusuna kapılır okuyucu.

Yerleşim yeri olarak köyün konu edildiği ikinci eser, *Ben Bir Gürgen Dalıyım* isimli hikâyedir. İnsanların elinin değmediği mutlu bir ormanda yaşayan gürgen ve arkadaşlarının yaşamı, onları kesmek için gelen birtakım kişilerden sonra kâbusa döner. İnsanlardan çok korkan, onların kendisine zarar vereceğini düşünen gürgen, bir gece, bir rüya görür. Rüyasında kendisini toprağa bağlayan köklerinden kurtulmuş ve bir kuş olmuştur gürgen. İnsanlardan kaçmak isterken tam tersi bir sonuç yaşanmış, gide gide bir köye gelmiştir. Gürgenin vardığı köy şu şekildedir:

“... horoz sesleri, tahta minaresi, kavakları ve çeşmesiyle köy aşağıda, hemen altımdaydı.” (BBGD, s. 17)

Minik gürgen, burada mutlu olacağını düşünür. Fakat beklenmedik bir şekilde köy çocuklarının acımasızlığı ile karşılaşır. Çocuklar ona, tıpkı ormanda gördüğü cellat yüzü, kara bıyıklı ve bulanık bakışlı adamlar gibi bakar. Sonra da ellerindeki sapanlarla kendisini taşlarlar. Kuşa dönen gürgen, döne döne köy meydanına düşer:

“Düşüyordum artık, yaralı ve mecalsiz kanat vuruşlarıyla havada döne döne, ortalığı kasıp kavuran acı çığlıklar eşliğinde, köyün ortasına doğru düşüyordum.” (s. 18)

Minik gürgen daha atıldığı köy meydanındaki yere ulaşmamışken sıçrayarak uyanır. Yazar minik gürgeni insanlardan kaçarken, insanların bulunduğu bir köy meydanına atmıştır. Burada, niye köy meydanı, sorusu sorulabilir. Elbette insanların ve tabii olarak köylülerin ormanla içli dışlı olduklarını vermek istemiş olabilir yazar. Böylece de bütün köyün ormana zarar verdiği belirtilmiştir.

Toptaş’ın son olarak bir köyde geçen romanı *Heba*’dır. Toptaş, bu romanda alışılmadık dışında bir şey yaparak mekân ismi vermiştir. Ziya’nın çocukluğunun kasabada geçtiği olayın gidişinden anlaşılır. Sonra şehre yerleşir. Hanımı vefat edince köyde yaşamayı tercih eder, Yazıköy’e gider.

“Anahtar”, “Rüya”, “Huzur”, “Yazıköy”, “Sınır”, “Minnet” ve “Fena” başlıklı yedi bölümden oluşan romanın yüzeysel katmanında, Ziya’nın askerlik arkadaşı Kenan’ın köyüne yerleşmesi ve beklenmedik olaylar sonucunda hayatının orada son bulması anlatılır. On altı yıl önce beş aylık hamile eşini bombalı bir saldırıda yitiren Ziya, kiracısı olduğu apartman sahibi Binnaz Hanım’a anahtarını teslim eder ve kendisi için uygun bir ev bulmasını önceden rica ettiği Kenan’ın hazırladığı bağ evine yerleşir. Ziya buraya yerleşmesinin nedenini şehrin gürültüsünden bıktığını; böyle güzel ve sesiz bir yere çekilerek hem kendisini hem de tabiatı dinlemek istediğini söyleyerek açıklar (s, 277).

Kentin gürültüsünden uzaklaşıp doğayla baş başa yaşayacağı Yazıköy’e gelir Ziya. Romanın olay örgüsü, Kenan’ın ölümünden sonra onun sorumluluklarını üstlenen Ziya’nın, dedikodular yüzünden köylüler tarafından linç edilerek öldürülmesiyle son bulur.

Burası Toptaş’ın diğer eserlerinde olduğu gibi köy meydanının, kahvehanenin, caminin olduğu sıradan bir köydür. Ziya köyde Kenan ile beraber Kenan’ın annesi Cevriye Hanımın evine gider. (H. s, 121) Kenan’ın Nefise isimli bir de kız kardeşi

vardır. Cevriye Hanım ve Nefise çalışkan, erkeğin emirlerine bağlı ve feodal yapının içerisinde yer alan bir karakter sergilerler.

Köy, tıpkı *Gölgesizler* romanında olduğu gibi şehirle bağlantısının belirli aralıklarla yapıldığı bir yerdir. Her istediği zaman şehre inemeyecektir. (s, 129) Burası tam Ziya'nın istediği bir yerdir. Şehirdeki karmaşanın, kakafoninin yerine çocuk seslerinin işitildiği bir köydür burası:

“Sokağın iki yanındaki briket duvarlarla çevrili avlulardan kapacak tıkırtısına, çocuk gülüşlerine yahut terlik şıpırtısına benzeyen uzak sesler geliyordu o sırada.” (H. s, 130)

Kendilerine ait, kendilerinin bir parçası olmayanı kabul etmesi zordur köy insanlarının. Kenan, kız kardeşi dolayısıyla köylülerin dedikodularına engel olmak için Ziya'yı onlarla tanıştırmak ister. Bunun için en uygun yer elbette ki köy kahvesidir. (s, 131)

Toptaş, *Heba*'da kendi değerlerine sıkı sıkıya bağlı, yeniye, değişime direnen, içine kapalı bir köy kurgulamıştır. Köy halkı, köye gelen Ziya'yı içlerine almaz. Bu dışlama onu ölüme kadar götüren gelişmelerin temel belirleyicisidir. Ziya'ya yardım eli uzatan sayılı birkaç insan da daha sonra iftiraya uğrayacaktır.

Her ne kadar taşra kökenli olsa da yaşamının büyük bölümünü kentte geçiren Ziya'nın köye bakışı Yazıköy'le birlikte değişir. Çocukluğunda katıldığı ve toplum ritüellerinin tekrarı olarak gerçekleştirilen düğünlerin Yazıköy'de sadece takı/hediye indirgenmesi (H, s. 281-282), onu büyük bir hayal kırıklığına uğratar.

Köyü tanımak yerine Kenan'la ormanda yürüyüş yapmak isteyen Ziya, doğanın içinde gökyüzüne daha yakın olduğunu hisseder. Ziya burada aslında insanların sorgu dolu bakışlarından kaçmak istemektedir. (s, 140).

Ziya, toprak yolun kenarındaki kavaklara, ağillara, bağ evinden ve köyün bir bölümünden oluşan manzaraya bakarak bu sessizlik ve sadelik karşısında eşsiz bir huzur hisseder. Eliyle yarım bir daire çizerek, hayatın karmaşasıyla uğraşmaktan bıktığını; “*bir artı bir, eşittir iki sadeliğinde yaşamak*” (s. 150) istediğini söyler. Bu durum, Ziya'nın hayatının geri kalan kısmını köyde geçirmeye karar verdiğini gösterir.

Köyün gençlerinden Numan, Kenan'ın kardeşi Nefise'ye âşıktır. Fakat Nefise bu aşka hiçbir şekilde karşılık vermez. Bu sebeple Numan, köyde yabancı olmasına rağmen Ziya'dan medet umar. Ziya'nın yaşadığı bağ evine gider ve durumu ona da izah eder. Fakat Ziya, onlara yardımcı olamayacağını söyler. (s, 268)

Ziya'nın bu köyde arkadaşlık yapabildiği tek kişi Hulki Dede'dir. Sadece onunla dertleşir. Numan'ın kendisinden yardım istediğini söyleyecekken Hulki Dede, bu durumu zaten bildiğini söyleyerek Ziya'yı şaşırtır. Hulki Dede bu köyle ilgili önemli bir ayrıntı verir:

“Şaşacak bir şey yok ki yeğenim, dedi Hulki Dede yüzünü kaldırıp dağlara doğru bakarak; Yazıköy nokta kadarcık bir yer işte, burada herkes her şeyi anında duyar. Fakat, duymamış gibi yaparlar daima. Ayrıca, dünya dediğimiz şey bile hepı topu birkaç evlek yerdir, bakma sen öyle büyük gördüğüne. Kat edemediğimiz o yüzlerce, binlerce kilometrelik mesafeler işte bu birkaç evleğin içindedir.”(H, s. 276)

Kent hayatında aynı apartmanda bile kimse kimsenin ne yaptığını bilmezken, köylerde kolektif bir ruhla herkes kısa süre içerisinde olan biten her şeyi öğrenir. Aslında Ziya'nın şaşırdığı durum budur.

Huzura kavuşacağını tahmin ettiği köy yaşamı, Ziya'nın sonunu hazırlayan bir neden olarak karşımıza çıkar daha sonra. Önce arkadaşı Kenan, borcunu ödeyemediği için öldürülür. Ziya, köyde yaşamaya devam eder. Fakat Ziya, Kenan'ın yeğeni Besim'le ilişkisi olduğu söylentileri üzerine Cevriye Hanım, Ziya'yı köyden kovar. Fakat Ziya'nın köyden kovulması köylüler için yeterli gelmez. Ziya'nın yine kendisini dinlemek için dağlara yöneldiği bir gün, köylüler tarafından linç edilerek öldürülür. (s.310) Böylelikle köy, heba olmanın adresine dönüşmüştür.

Toptaş'ın döngüsel zaman mekânlarından olan köye, monoton bir atmosferden ziyade hareketli bir misyon biçtiği görülmektedir. Ritim, okur açısından eserin sürükleyiciliğini arttıran önemli bir figürdür. Yazar da mekân olarak köyün konu edildiği üç eserde de kendi içerisinde son derece önem teşkil eden olayları köyde veya köy meydanında kurgulamıştır. Böylece köylü-köy-köy meydanı birleşir. Romandaki köylü algısı âdeta köyü/mekânı verir. Okuyucu köylüyü köy ile beraber düşünür. Hatta ormanı/dağı ile köyün insana başka bir derinlik katması beklenir. Böylece köylü, köy olarak mekânı bütünleyici bir unsur olur. Elbette köylünün güzellikleri de vardır. Fakat kurguda bunları geri plana iter.





## 9. SONUÇ

Hasan Ali Toptaş'ın eserlerinde mekânlar, olayların üzerinde gerçekleştiği yerler olmanın haricinde yazarın hayal dünyasında kurguladığı hikâyeleri birleştiren unsurlardan birisidir. Hasan Ali Toptaş'ın hikâye ve romanlarında tek bir olaydan, hikâyeden söz edilemeyeceği, çokseslilik içinde birçok hikâyenin harmanlandığı bilinmektedir.

Bu çalışmada Hasan Ali Toptaş'ın bugüne dek yayımlanmış tüm hikâye ve romanlarında yer alan mekânları kaynaklarına bağlı olarak ayrıntılı bir şekilde ortaya koymaya çalıştık.

Tezde incelenen kitaplar, yani *Ölü Zaman Gezginleri*, *Sonsuzluğa Nokta*, *Gölgesizler*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Kayıp Hayaller Kitabı*, *Ben Bir Gürgen Dalıyım*, *Uykuların Doğusu*, *Heba* ve *Kuşlar Yasına Gider*, yayımlandıkları tarih göz önünde bulundurularak kronolojik bir sırayla birbirini takip etmektedir.

Önsöz bölümünde tez hakkında kısaca bilgi verip çalışmamızı tanıttık. Giriş bölümünde tezi nasıl oluşturduğumuz hakkında bilgi verip nelere değindiğimizi söyledik. İncelenen kitaplarda yer alan tüm mekân unsurlarını tespit ettikten sonra bu mekânları 7 ana kategoride topladık.

Özel Yerleşim Yerleri/ Mekânlar bölümünde, Toptaş'ın bir mekân olarak evi nasıl konumlandığını inceledik. Bu ana başlığın altında yer alan “Oda/Salon, Teras/Balkon, Yatak Odası/Yatak, Pencere Önü, Ahır, Tuvalet” bölümlerini roman ve hikâyeler üzerinden değerlendirdik. Toptaş'ın eserlerinde ev kimi zaman bir kaçış yeri, kimi zaman da hayallerin inşa edildiği bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Postmodern edebiyatın bir tezahürü olarak ayrıntılı tasvir edilmeyen bu mekânlar, Toptaş'ın hikâye ve romanlarında genel çerçeve içinde çok az yer alır.

Genel Yerleşim Yerleri/ Mekânlar bölümünü “Motel, Birahane/Meyhane, Düğün Salonu, Genelev, Kahvehane, Sinema, Cami” başlıkları altında inceledik. Kendisiyle

yapılan röportajlarından yola çıkarak ve eserlerindeki mekân incelemelerini göz önünde bulundurarak Toptaş'ın kalabalıkları sevmeyen bir kişiliğe sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu bilginin ışığında, bu sosyal mekânları değerlendirdiğimizde roman ve hikâye kahramanlarının buralarda çok iyi vakitler geçirmediği sonucuna vardık. Bu mekânlar orada bulunan kahramanlar için bazen çekilmez bir hal alırken, bazen de kahramanların kendilerini rehabilite edeceği, kafasını dağıtacağı bir yer olarak kullanılmıştır. Toptaş mekânı, oraya bulunanların psikolojisine göre oluşturmuş, farklı algılar meydana getirmiştir.

Özel İş Yerleri/Çalışma Mekânları bölümünü de “Heykel Atölyesi, Berber Dükkânı, Fotoğraf Dükkânı, Saatçi Dükkânı, Sahaf/Kitapçı Dükkânı, Sanayi Çarşısı” başlıkları altında sınıflandırdık. Sosyal hayatta kendilerini var etmeye çalışan roman ve hikâye kahramanlarının iş yaşamına ve çalışma hayatına dair çelişkilerini analiz ettik. Toptaş'ın eserlerinde yer alan iş yerleri diğer mekânlarla paralellik göstermektedir. Bu mekânlar, kimi yerlerde karakterlerin özgürlük alanlarını kısıtlarken, kimi yerlerde de onlara geniş bir özgürlük alanı sunmaktadır. Eserlerde yer alan iş yerlerinin önemli bir özelliği de dar, birkaç metrekairelik yerlerden oluşmasıdır.

Resmî Mekânlar bölümü, yazarımızın mekâna bakış açısını en belirgin şekilde hissettirdiği yer olması sebebiyle dikkate değerdir. Bu bölümü de “Muhtarlık Odası, Devlet ve Devlet Dairesi, Radyoevi, Askeriye/Kışla Binası, Hapishane” olarak tespit ettik. Toptaş'ın hikâye ve romanlarında yer alan resmi mekânlar, yazarın devlete ve devlet dairelerine olan bakışını temsil etmesi açısından önemli bir yerde durmaktadır. Toptaş'ın eserlerine belirgin bir şekilde yer alan bu mekânlarda, onun yıllarca vergi memurluğu yapmış olmasının etkilerini gözlemlemek mümkündür. Roman ve hikâyelerde bu mekânlar, Toptaş'ın diğer mekânlarıyla paralellik göstererek kasvetli ve bunaltıcı bir hava sergiler.

Ulaşım Vasıtaları/Mekânları bölümü Toptaş'ın üzerinde çokça durduğu ‘kaçış’ fikrinin kökenlerini ve yolculuk kavramının yazar üzerindeki etkilerini tespit ettiğimiz bölümdür. Bu bölümü de kendi içerisinde “Otobüs ve Kompartıman, Otobüs Terminali, Tren Garı” başlığı altında sınıflandırdık. Toptaş'ın eserlerinde kahramanları başka bir mekâna yönlendiren ana sebep, yaşamlarıyla ilgili zorunluluklar ya da benliklerindeki keşfetme arzusudur. Toptaş'ın ulaşım vasıtaları veya mekânları incelediğimiz eserlerinde genellikle kahramanların nereden nereye

seyahat ettikleri bilinmez. Sorulmadığı sürece, o mekânlarda bulunanlar bir yerden mi geliyor, yoksa bir yere mi gidiyor net olarak anlaşılmaz. Toptaş, insan hayatındaki belirsizliklere, ulaşım mekânlarında yer alan belirsizlik üzerinden bakmıştır.

Açık Alan/Manzara bölümü yazarın tabiat karşısındaki hayranlığını içermesi açısından oldukça önemlidir. Bu bölüm “Orman, Dağ ve Mezarlık” başlıklarında incelendi. Postmodern bir yazar olan Hasan Ali Toptaş’ın eserlerinde yer alan çevre ve tabiat unsurları genel olarak değerlendirildiğinde neredeyse yok denecek kadar az olduğu görülür. Var olan tasvirler ise, bir arabanın içerisinde seyahat ederken camın ardından görüldüğü kadardır. Anlatıcı oradan geçer gider, hiçbir tabii çevrede uzun süre kalmaz.

Yerleşim Birimleri bölümünde yer alan mekânlarda ise yazarın köy ve şehir hayatı hakkındaki farklı bakış açıları üzerinde durduk. Bu bölüm “Şehir, Kasaba, Köy ve Köy Meydanı” başlıkları altında kategorize edilmiştir.

Bibliyografya bölümünde ise ilk olarak Toptaş’ın incelediğimiz kitaplarını listeledik. Daha sonra bu tezi oluştururken bize kaynaklık eden tüm eserlerin künyelerini sıraladık.

Sonuç olarak Hasan Ali Toptaş’ın eserlerinde yer alan tüm mekânların postmodern bir bakış açısıyla ele alındığını söyleyebiliriz. Roman ve hikâyelerdeki tüm mekânlar son derece belirsizdir, yalnız kısmen kişilerin şahsiyetlerini aydınlatmaya yardımcı olurlar.



## KAYNAKLAR

### İncelenen Kitaplar

**Toptaş, H. (2010)**, *Ben Bir Gürgeň Dalıym*, İstanbul: İletişim Yayınları.

**Toptaş, H. (2010)**, *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları.

**Toptaş, H. (2012)**, *Gölgesizler*, İstanbul: İletişim Yayınları.

**Toptaş, H. (2014)**, *Heba*, İstanbul: İletişim Yayınları.

**Toptaş, H. (2009)**, *Kayıp Hayaller Kitabı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

**Toptaş, H. (2016)**, *Kuşlar Yasına Gider*, İstanbul: Everest Yayınları.

**Toptaş, H. (2014)**, *Ölü Zaman Gezginleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

**Toptaş, H. (2015)**, *Sonsuzluğa Nokta*, İstanbul: İletişim Yayınları.

**Toptaş, H. (2014)**, *Uykuların Doğusu*, İstanbul: İletişim Yayınları.

### DIĞER KAYNAKLAR

**Aytaç, G. (2003)**, *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul.

**Bacherald, Goston (1996)**, *Mekânın Poetikası*, Kesit Yayıncılık, İstanbul.

**Bakhtin, M. (2009)** *Karnavaldan Romana*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

**Batum Menteşe, O. (1996)**, *Bir Düşün Yolculuğu*, Bilkamat Yayınları, Ankara.

**Connor, S. (2005)**, *Postmodernist Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

**Çağlar, A. (2000)**, “İnsanın İssızlığının Romancısı: Hasan Ali Toptaş”, *Hürriyet Gösteri*, s. 217.

**Çetin, N. (2003)**, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Basımevi, Ankara.

**Doltaş, D. (2003)**, *Postmodernizm ve Eleştirisi*, İnkılap Yayınları, İstanbul.

**Ecevit, Y.** (2010), “Yokolmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik”, *Efendime Söyleyeyim* (Hasan Ali Toptaş Kitabı), hzl. Mesut Varlık, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 328-329.

**Emre, İ.** (2006), *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, Ankara.

**Erbaş, Ş.** (2011) “Hasan Ali Toptaş ile Söyleşi”, *Adam Öykü Dergisi*, sayı: 78.

**KARABURGU, O.** (2008) Arayışın Postmodernist Anlatısı: Bin Hüzünlü Haz, “1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu”, Erciyes Üni. Fen Edb. Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kayseri.

**Karaca, A.** (2011), “Gölgesizler’in Kurgu Tekniği ve Teması”, *Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, www.turkishstudies.net, Vol. 6/2.

**Kocabıyık, E.** (2010), *Aynadaki Narkissos: Her Şey ve Hiçbir Şey Olarak Yüz*, Genişletilmiş Yeni Basım, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

**Kundera, M.** (2002), *Roman Sanatı*. çev. Aysel Bora. İstanbul: Can Yayınları, 2002.

**Lucy, N.** (2003), *Postmodern Edebiyat Kuramı*, Çev. Aslıhan Aksoy, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003.

**Okatan, F.** (2014), *Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında Postmodernist Öğeler*, Cumhuriyet Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.

**Oskay, Ç.** (2016) “Hasan Ali Toptaş”, *Hürriyet Kelebek*, s.54.

**Rosenau, M.** (1998), *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, çev. Tuncay Birkan, Ark Yayınları, Ankara.

**Saybaşı, S.** (2006), “Zaman Algısı ve Romana Yansıması”. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.

**Sazyek, E.** (2013), “Jung Işığında Heba”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/8*, p. 1097-1125, Ankara.

**Şaylan, G.** (2002), *Postmodernizm*, İmge Yayınları, Ankara.

**Toptaş H.** (2010), *Harfler ve Notalar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

**Ziyalan, M.** (1992), Postmodern Ülkenin Başkenti: Los Angeles, *Varlık*, sayı:1022, s. 19

## ÖZGEÇMİŞ



**Ad Soyad** : Büşra KANOĞLU

**Doğum Tarihi ve Yeri** : İstanbul -1986

**E-posta** : b\_kanoglu@hotmail.com

## ÖĞRENİM DURUMU

**Lisans** : 2008, İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

**Yüksek Lisans** : 2017, İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

## SUNDUĞU BİLDİRİLER

‘Fatih Erdoğan Kitaplarında Aile Kavramı’, VII. Ulusal Yaşayan Yazarlar Çocuk Edebiyatında Fatih Erdoğan Sempozyumu, 2016.