


Araştırma Makalesi

# Hasan Ali Toptaş'ın Anlatısında Gerçek ve Kurgunun Birbirine Dolaşması: Kaybolmalar

*The Entanglement of Reality and Fiction in Hasan Ali Toptaş's Narrative: Disappearances*Fatih ORDU<sup>1</sup>1 Dr., serbest çalışan, ordufatih7@gmail.com 

**Öz:** Kaybolma, arama, bulma gibi olgular hayatın temel karşılaşmalarındandır. Kaybolma bazen bir korkuyu barındırdığı gibi bazen yeni bir başlangıca vesile olabilir. Bu sebeple kaybolmalar geçmişte mit, destan, masal gibi anlatılarda modern dönemlerde romanda çokça yer bulmuş bir konudur. Günümüz Türk edebiyatında kendine önemli bir yer edinen Hasan Ali Toptaş eserlerinde kaybolma konusuna sıkça yer vermiş bir sanatçıdır. Onun her romanında kaybolan bir kahramana rastlamak mümkündür. Toptaş kahramanın kaybolmasına, arayanların kaybolması, hikâyenin kaybolması, anlatıcının kaybolması gibi konuları da ekleyerek postmodern anlatının imkânlarını sonuna kadar kullanır. Belli bir neden taşımayan bu kaybolmalarda hayatın derin açmazlarına inen örtülü sorgulamalar vardır. Toptaş bu sorgulamalara felsefi bir yaklaşımdan ziyade toplumun meseleyi algılayışı ve kabullenışı üzerinden yaklaşır. Aynı zamanda edebiyatın dil ile yapıldığını bilen bir yazar olarak bütün sorgulamalarında dili önceler ve sorunları dilin imkânları içinde çözmeye çalışır. Özellikle de dil üzerindeki bu gayreti onu son dönem Türk edebiyatında yükselten en önemli unsur olmuştur. Kaybolmalar konusunda Toptaş'ın bütün eserlerini hareket noktası edinen bu çalışma iki kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısımda kaybolmalar malzeme olarak ele alınmış ve yazarın eserlerindeki kaybolmalar tespit edilerek bir sınıflama yapılmıştır. İkinci kısımda malzemeye bakılarak kaybolmalardan hareketle Toptaş'ın kurgu sanatı incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Hasan Ali Toptaş, kaybolma, kurgu, postmodern roman.

**Atıf:** Ordu, F. (2024). "Hasan Ali Toptaş'ın Anlatısında Gerçek ve Kurgunun Birbirine Dolaşması: Kaybolmalar". *Edebî Eleştiri Dergisi*, 8(2): 223-241.

DOI: 10.31465/eeder.1414227

Geliş/Received: 03.01.2024

Kabul/Accepted: 14.05.2024

Yayın/Published: 22.10.2024



**Abstract:** The phenomena of disappearance, search, and discovery are fundamental encounters in life. Disappearance, at times harboring a sense of fear, can also serve as a catalyst for a new beginning. Consequently, disappearances have found ample representation in narratives throughout history, ranging from myth, epic, and folklore to the modern novel. Hasan Ali Toptaş, an esteemed figure in contemporary Turkish literature, frequently explores the theme of disappearance in his works. It is common to encounter a disappearing protagonist in each of his novels. Toptaş exploits the possibilities of postmodern narration by incorporating themes such as the disappearance of seekers, the disappearance of the narrative itself, and the disappearance of the narrator. These disappearances, devoid of any explicit rationale, entail veiled interrogations into the profound quandaries of life. Rather than adopting a strictly philosophical approach to these inquiries, Toptaş addresses them through the lens of societal perception and acceptance of the issue. Moreover, as an author cognizant of literature's reliance on language, he prioritizes language in all his inquiries, striving to resolve issues within the scope of linguistic possibilities. Particularly, his diligence in exploring the nuances of language has emerged as a paramount factor elevating him in contemporary Turkish literature. This study, focusing on disappearances as the thematic cornerstone of Toptaş's entire oeuvre, comprises two parts. The first part examines disappearances as material and classifies them by identifying instances of disappearance in the author's works. The second part delves into the author's fictional universe and narrative artistry, utilizing disappearances as a point of departure from the material.

**Keywords:** Hasan Ali Toptaş, disappearance, fiction, postmodern novel.

## Giriş

Yitmek ve görünür olmaktan çıkmak anlamına gelen kaybolma, kadim anlatılardan bugüne kadar sıkça başvurulan konulardan biridir. Bazen bir mekândır (cennet, ülke, şehir) kaybolan, bazen bir zaman, bazen bir eşya, bazen de bir kahraman. Kutsal kitaplarda Yakup peygamberin öldüğü söylenen, kayıp oğlu Yusuf'u araması bütün ilahi dinlerin temel metinlerinden biridir. Yunan mitolojisinde Orpheus, ölen sevgili karısı Eurudike'yi ölüm ormanlarında aramaya çıkar. Homeros'un destanında Odysseus kaybolmuşluğuna bir çözüm ararken İthaka halkı da (özellikle Telemakos) kahramanı bulmak için yollara düşer. Milton'un *Kayıp Cennet*'i insanlığın temel mitlerinden biri olan ve soyut bir mutluluk ile özdeşleşen bir mekânın yitirilişi ile alakalıdır ve Mevlana'nın ortaya koyduğu ney istiaresindeki "kamışlık" ile özdeşleştirilebilir. Kutsal kitapların masalların destanların pek çok defa dile getirdiği kaybolma konusuyla modern romanda da karşılaşırız. Modern edebiyatın öncü eserlerinden biri olan, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* kitabı insanın yitirdikleriyle zaman bağlamında ilişki kurabilme imkânlarını arar. Beckett, *Godot'yu Beklerken*'de yokluğu bir kayboluşa dönüşen kahraman ile anlamın yitirilişi arasında bağlar kurar. Daha yakın dönemde yazılmış büyümlü gerçeklik metinlerinden Marquez'in *Yaprak Fırtınası* ve *Yüzyıllık Yalnızlık* eserlerinde de kahramanın kayboluşu metnin kurgusunda önemlidir. Yine büyümlü gerçeklik anlatımına uygun olan Llosa'nın *Masalçı*'sı ormanda kaybolurken Borges'in *Yolları Çatallanan Bahçe*'sinde anlatının kendi bir labirente dönüşür ve kurguyu besler.

Kaybolma konusu modern Türk edebiyatında da sıkça ele alınır. *Kayıp Aranıyor*'da Nevin birdenbire kayıplara karışır. *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde Recep, Hüsne, Taşbaşıoğlu gibi ana karakterlerin kaybolması halkın dilinde sırrolmak şeklinde deyimleşir. *Tutunamayanlar*'da Selim Işık'ın kayboluşu Turgut Özben'i de peşine katarak kayboluşlar silsilesine dönüşür. *Kara Kitap*'ta dayı Şevket kaybolur ve yeğeni onun hayatını yaşamaya başlar. *Sevgili Arsız Ölüm*'de Huvat'ın kayboluşları anlamın kayboluşuna doğru ilerler.

Son dönem Türk edebiyatında özellikle romanlarından çokça söz edilen Hasan Ali Toptaş da eserlerinde kaybolmalar konusunu sıkça işler. Hikâye, şiir gibi edebiyatın diğer alanlarında eserler veren Toptaş kaybolmayı esas olarak romanlarında dile getirir ve hemen her romanında bu konuyu ele alır. Bu bakımdan kaybolmalar Toptaş'ın bakış açısı kadar edebi metnin kurgusu yönüyle de ana izleklerden birini oluşturur. Toptaş'ın üstüne pek çok araştırma yapılmasına rağmen kaybolmaların temele alındığı bir çalışma yapılmamıştır. Eserlerinde çokça ele aldığı kaybolma olgusu, onun felsefi yaklaşımı kadar postmodern roman anlayışının da bir göstergesi gibidir.

Toptaş; edebiyatın malzemesinin dil olduğunun farkındadır ve dili zengin işleyişi yönüyle günümüz edebiyatında önemli bir yer edinmiştir. Eserlerinde kaybolmalar, hayatın gerçekliğinden dilin kurmaca dünyasına geçerek orada yeni görünüm kazanır. Bu bakımdan kaybolmalar yazarın kurgu sanatını özellikle de dil işçiliğini göstermesi yönüyle ayrıca önemlidir.

Bu çalışmada Toptaş'ın bütün eserleri incelenerek kaybolma kavramı etrafında romancılığı anlaşılmasına çalışılmıştır. Bu doğrultuda kaybolmalar, malzeme ve kurgu olarak iki bölümde ele alınmıştır. Malzeme başlığını taşıyan birinci bölümde kaybolma konusunun eserlerdeki görünümü bir bütün oluşturabilecek şekilde toplanmıştır. İkinci bölümde yazarın estetik kurgusunda kaybolma olgusunun katkısı ve işleme yöntemi incelenmiştir. Çalışmanın amacı Toptaş'ın romancılığında kaybolma motifinin yeri olduğu için yazarın postmodern, kafkaesk vb. yönlerinin açıklamasına gidilmemiş ancak bu izahlar çerçevesinde kaybolmanın eser üzerindeki oluşumları gözlemlenmeye çalışılmıştır.

## 1. Malzeme: Metinde Kaybolmalar ve Çeşitleri

Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında kahramanların kayboluşu birbirinden farklı görünümündedir. Belli bir süre için kaybolanlar, kaybolup bir daha dönmeyenler, başka bir nesneye dönüşenler hatta sürekli dönüşüm içinde olanlar bunlardan bazılarıdır. Metnin içinde bilinen bir kaçma ve kaybolma, kaçmanın engellenmesi ve dönüşme, sürekli aynı kalma ve sürekli dönüşme arasında diyalektik bir çatışmadan bahsedilebilir. Bütün bu birbirinin zıddı ya da sebebi gibi görünen durumlar arasında değişmeyen ana duygu kaybolma arzusudur. Toptaş'taki kaybolma arzusu ile Platon'un mağara istiaresi yahut İslam tasavvufundaki dünyaya sürgün edilme metaforu arasında diğer bir evrenin varlığı yönüyle bağ kurmak mümkündür. Ama yazar kaybolmalar ve dönüşmelerle ilgili olarak felsefi ya da dinî bir sorgulamaya girmez. Onun kahramanlarında Şeyh Galib'in asumanın fanusuna sığmayan canı gibi bir daralma /açmaz /istek vardır. Onun kahramanı mücadelecî değildir. Kaybolmak tek sığınağı gibidir. Kahramandan çok antikahraman görünümündedir. Toptaş'a göre insan çaresizdir ve bu çaresizliğinin sebebi kendisidir: "İnsan kendinden başka nereye gidebilir" (Toptaş, 2016b: 69).

İnsan kendinde nasıl kaybolur ve kendinde nereye gider? Bunlara bir cevap bulabilmek için metindeki malzemeyi görmek gerekir. Bu malzemeler ele alınca birbirinden farklı yapılarda kaybolmaların olduğu görülür. Konu üzerinde daha somut konuşabilmek için kaybolma olgusunun işlenişi üç başlık halinde sıralanabilir. Bunlar kahramanın kaybolması, kahraman dışında kaybolmalar ve dönüşmelerdir.

Maddeleme üzerinde durulacak bir diğer mesele de Hasan Ali Toptaş'ın romanlarını yayın sırasıyla inceleyerek konunun gelişim sürecini takip etmenin güçlüğüdür. Bunun sebebi eserlerin yazılma ve yayımlanma sürecindeki farklılıklardır. Yazar bir konuşmasında ilk yazdığı romanın *Gölgesizler* olduğunu ama bu romanı yakın çevresinin beğenmemesi sebebiyle yayınlamadığını söyler. Andaç, 2004: 197). Bu ve benzeri sebeplerle eserlerin yayın tarihlerine bakarak yazardaki bazı fikirlerin değişim sürecini belirlemek zordur. Kaldı ki Toptaş, belli bir fikri kafasında kurarak "tezli" anlayışa yakın romanlar yazmaz. O, kâğıda yazmaya başlayınca zihninde beliren fikrin kendisini bir yere götürmesine imkân tanır ve kendini olayların akışına bırakır. Bununla birlikte kaybolmalar hususunda genel bir kanaat sunmak ve de bir sırayı takip etmek için yayın sırasından hareket etmek en makulü sayılabilir.

### 1.1. Kahramanın Kaybolması

Yazarın yayımlanan ilk romanı olan *Sonsuzluğa Nokta*'da [1993] gözden sık sık kaybolan baba figürü ile karşılaşırız. Daha sonra Bedran'ın karısı Güldirim de evden uzaklaşır. Çocukken babasını bekleyen Bedran, evlenip koca olunca karısını beklemeye başlar. Bu romanda bekleme kavramı, kaybolma kavramının önünde durur. Kaybolmaların kökeninde kahramanların başka bir yere gitme arzusu vardır. Kaybolma motifyle öne çıkan ve zamanla bir kaygıya dönüşen ana duygu, bekleme duygusudur.

*Gölgesizler*'de [1995] kaybolma konusu temel sorun olarak işlenir. Yazarın bütün romanları arasında kaybolmalara en çok yer verdiği roman budur. Eser bir kaybolanlar geçidi gibidir. Olaylar Cıngıl Nuri'nin kaybolmasıyla başlar. Bu kaybolmayla birlikte köyde sonu gelmeyen belirsizlikler baş gösterir. Nuri'nin ardından köyün güzel kızı Güvercin kaybolur. Cıngıl Nuri'nin peşine düşen ve her yeri bu kaybolmadan haberdar eden muhtar da "kasabaya gidiyorum", diye ortadan kaybolur. Eser, Güvercin'in kayboluşundan sorumlu tutulan ve vaktiyle onun aşığı olan Cennet'in oğlunun kayboluşu ve peşinden çıkıp gelişile devam eder. Metne bir iç anlatımla Kurtuluş Savaşı sırasında Aynalı Fatma'nın kayboluşu eklenmiştir. Aynalı Fatma'nın sevgilisi Asker Hamdi'nin Fatma'nın yanında ölmesine rağmen başka bir cephede şehit düştüğü haberinin

gelmesi de romandaki belirsizlik zincirine eklenir. *Gölgesizler*'de kaybolmaların çoğunun kökeninde can sıkıntısı vardır. Can sıkıntısı içinde çoğalan beklèmeler zamanla fantastik bir görünüme dönüşür.

*Kayıp Hayaller Kitabı*'nda [1996] birbirini seven Ali ile Kevser'in evlenmesi kış, hasat gibi bahanelerle hep ertelenir. Kızın babası Bekir, her karar verme zamanında ortadan kaybolur. Sonra günün birinde (mesela bir değirmenden) çıkar gelir. Sanki bu defa kaybolan düğündür. Anlatıcının babası köyde bir ev yapmayı hayal eder. Çeşitli bahanelerle ortadan kaybolduğu için evin yapımı da ertelenir. Celil, karısı Nesime'yi Almanya'ya gönderip ondan bir daha haber alamayınca aklını yitirir. Avlunun kenarlarında iki ayaklı at gibi eşinir, ardından belli zamanlarda kaybolur. Bu romanda kayboluşların kökeninde sürekli ertelemeler yatar. Celil'in kaybolması, Cennet'in oğlunda olduğu gibi, karakterin toplum hayatına uyumsuzluğuyla ilişkilidir.

*Bin Hüzünlü Haz*'da [1999] romanın ana kahramanı Alaaddin kayıptır ve anlatıcının Alaaddin'i araması konu edilir. Anlatıcı bir ara Asip Dağı'ndaki kalede Alaaddin'i aramaya giderken kale, dağ ve en sonunda kendi kaybolur. Metnin bir başka unsuru da birbirine dönüşmelerdir. Zaman; kuşlara, karalara, dağlara dönüşür. Kaybolmaların ardındaki ana duygu başkalaşım arzusudur. Önce yüzlerce parçaya bölünecek şekilde başkalaşım yaşamak sonra da kaybolup gitmek. Evrenin anlamı bu un ufak parçalanıp kaybolmanın içindeymiş gibi hissettirilir.

*Uykuların Doğusu*'nda [2005] kaybolmalar; dönüşmeler ve bütünleşmelerle birlikte ele alınır. Halk tarafından linç edilecek hokkabaz tam da lince uğrayacağı sırada kaybolur. Halk linci unutup hokkabazın nasıl kaybolduğuna dair hikâyeler anlatmaya başlar. Bu romanda kaybolma kavramının altında kaybolmaların öyküleştirilmesi (efsaneleştirme de denebilir) ele alınır. Bu öyküleştirmeye Toptaş, halkın ele geçiremediğini dile geçirmek olarak anlatır: Halkın “yaşadıkları başarısızlığı unutmak, kendilerini avutmak, ya da hayatın gerçekliğini sıcaklığına değiştirip bir şekilde ondan intikam almak” (Toptaş, 2014b: 51). Romanda anlatıcının arkadaşı Haydar bazen kaybolacak yerde büyür. Bazen küçülüp başka nesnelere dönüşür. Anlatıcının dedesiyle sedirde oturup konuşan badem bıyıklı adam kapıyı açıp aniden kaybolur. Üstelik bu onun ilk kayboluşu da değildir. Toptaş bu kaybolmayı şöyle tarif eder: “Bir bakıma, insan gördüğü şeylerin toplamı kadar uyanık, görmediği şeylerin sonsuzluğu kadar uykuda oluyor.” (Toptaş, 2014b: 92).

*Heba* [2013] romanında kaybolmadan ziyade kaçma istenci göze çarpar. Ziya'nın bu istek doğrultusunda şehirden kıra göçü konu edilir ama gidilen yer umulan yer olmaz. Kaçılan yer de bir zaman sonra kaçılması gereken bir mekâna dönüşür. Romanda kaçışların hiçbir zaman tam bir kurtuluşa imkân vermediği ele alınır. İnsan mekânın içinde kendini hep tekrar eden acılarıyla baş başadır.

*Kuşlar Yasına Gider* [2016] romanında baba ve oğlun mecburi bir arada kalışları vardır. Yolda görülen at ve mezarlıkta görülen çocuk dışında kaybolan kahramana rastlanmaz. Ana mesele babanın yavaş yavaş, küçüle küçüle ölümüdür. Bu küçülme şekil değiştirme olduğu kadar çocuk gözünde büyük görünen babanın zaman içinde o etkiyi yitirmesi ile de alakalı olmalıdır.

Toptaş'ın *Beni Kör Kuyularda* [2019] adlı son romanında Güldiyar'ın bir seyre dönüşen taştan gözyaşları vardır. Bu seyir sırasında kahramanlardan Dursun'la yeğeni ardından da Rüstem kaybolur. Bu durumu Güldiyar'ın babası olan Muzaffer, karısı Bahriyeye şöyle aktarır: “Evet, ne hikmetse üçü de kayboldu. Neden kayboldular bilmiyorum, gelmiyorlar artık.” (Toptaş, 2019: 76). Romanda kaybolmanın tersine hortlayan kadın kahramana rastlansa da ana duygu seyir üzerinedir. Birinin acısının bir başkasının seyrine dönüşmesi, Guy Debord'un kavramsallaştırdığı gibi modern toplumun “gösteri toplumu” (Debord, 2012) olması ile ilişkilendirilebilir.

Toptaş'ın hikâyelerinde, romanlarında olduğu gibi kaybolanlara pek rastlanmaz. Kaybolmaların yerine geride bırakılan boşluklar ve birbirine dönüşen kahramanlar vardır. “Şarap Lekesi” adlı hikâyede kahramanın karısı İzmir’e gitmiştir. Evi bu defa karısının boşluğu doldurur. “Fotoğraf” hikâyesinde Fuat Yücesoy’un torunu kaybolmuş, fotoğraf dükkânı yok olmuştur. Hikâyelerdeki kaybolmalara genel bir deyişle çekip gidenlerin geride bıraktıkları boşluk duygusunun hâkim olduğu söylenebilir.

## 1.2. Kahraman Dışında Kaybolmalar

Birinci bölümde yazarın metinlerinde kaybolan kahramanları göstermeye çalışıldı. Oysa Toptaş'ın romanlarında kaybolanlar sadece kahramanlar değildir. Bazen kayıp kahramanları aramaya gidenler, bazen anlatı hatta bazen hikâyenin kendisi bile kaybolanlara karışır. Bunlar da yetmezmiş gibi birbirinde defalarca kaybolmalar baş gösterir.

*Gölgesizler*'de kaybolan kahramanları aramaya gidenlerin de kaybolmasına tanık oluruz. Muhtar bunlardan biridir. Kaybolma, aranandan arayana geçen adeta bulaşıcı bir hâl almaktadır. Bülent Yıldız bu durum için “Kaybolan kişiyi aramaya giden herkesin teker teker kaybolduğu ve sanki buharlaşıp yok olduğu kara bir durum çıkar ortaya” (Varlık, 2010: 349) der. Bu “kara durum”la birlikte zaten içinden çıkılmaz olan kaybolma daha da karmaşık bir hâl alır. Toptaş “Ben kelimeler arasında saklanmak için yazıyordum.” (Varlık, 2010: 71) der. Kaybolanları arayanların da kaybolması, anlatıcı olarak yazarın sadece kendini değil kahramanlarını da saklayan bir bulanıklığa hizmet eder.

Toptaş'ın romanlarında bir başka kaybolma çeşidi de anlatıcının kaybolmasıdır. Anlatıcı bazen nerede olduğunu, neyi ve kimi anlattığını şaşırır. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda bu durum şöyle ifade edilir: “Hatta bir ara hadi üşenmeyip şuraya, hadi buraya da bakayım derken ben de kayboldum gökçe gelin; bir çocuk gibi hemen hemen bütün yönlerimi şaşırdım. Ve belki de çarşı içinde bu şaşırışlığımın içinde saatlerce -dön babam- döndüm durdum.” (Toptaş, 2015a: 192).

*Bin Hüzünlü Haz*'da Alaaddin adlı kişinin hikâyesi kayıptır. Dolayısıyla aranan da bu hikâyedir. *Uykuların Doğusu*'nda ise Toptaş bu defa kaybetmeyi kaybeder. “Peşine düştüğü hikâyeye kayıp bir hikâyeye değil, başka hikâyelerin içinde kaybedilerek var edilen bir hikâyedir.” (Varlık, 2010: 194). Bazen kaybolmalar berber aynalarındaki görüntüler gibi iç içe geçerek birbiri içinde defalarca kaybolur. *Gölgesizler*'de, “Kentteki berber köydeki berberde, köyün kaybolan berberi kentteki berberi ziyaret eden delide, duvardaki güvercin resmi köyün kaybolan kızı Güvercin'de tekrarlanır.” (Varlık, 2010: 196).

Kendi içinde kaybolmalar, kaybolma çeşitleri arasında hem en sorunlusu hem de en açıklayıcısıdır. Muhtarın zihni, Cennet'in oğlunun yok olmasını düşünürken iyice karışır. Çünkü onun yok olma yöntemi herkesten farklıdır. “O ne Asker Hamdi ve ailesi gibi ansızın kaybolmuş, ne çerçi gibi gelip geçmiş, ne Aynalı Fatma gibi dağlara yürüyüp gitmiş, ne de güvercin gibi uçmuştu[r]...” (Toptaş, 2008: 100). Göz göre göre kaybolur Cennet'in oğlu. Kendi görünürlüğünün derinliğine çekilerek, kendi varlığına karışarak... Bu durum bize Neşati'nin şu beytini hatırlatır: Ettik o kadar Ref-i taayyun ki Neşati /Bir ayine-i pür tab-ı mücellada nihanız. Tanpınar kendi kendini soyutlayıp kayboluşu anlatan bu beyit için bütün şahsi meziyetlerini büyük dalgalarda silip süpürmek tarifini kullanıyor (Tanpınar, 2019: 275). Toptaş'taki kaybolmalar nedensizdir ama buradan bakınca kökensiz olduğunu söyleyebilmek güçtür. Bir geleneğin çok daha başka görünümündeki yansımaları hâlâ bugünü etkilemeye devam eder gibidir.

### 1.3. Dönüşme: Kahramanın Başka Bir Nesneye Dönüşmesi

Toptaş'ın kahramanları bazen kaybolmaz da bir başka şeye dönüşür yani başkalaşır. Bu durum kaybolmanın farklı bir çeşidi gibi görülebilecekse de doğrudan bir kaybolma değildir. Romanlarda kahramanların başkalaşmaları ya da dönüşmeleri somut bir nesneye olabildiği gibi soyut bir kavrama da olabilir.

*Ben Bir Gürgen Dalıyım*'da bir ağacın en son bir darağacına dönüşmesi ele alınır. "Rüştü Adlı Bir Karınca" adlı hikâyesinde esnaflık yapan kahraman, memur olan Rüştü'yü zihninde bir karıncaya dönüştürür. Bu dönüştürmede canlılar arası ilinti kurma merkezdedir. Rüştü, "[d]üşle gerçek arası bir beden kılığında dolaşmaktadır. Bir görünür, bir yiter. Kimse onu aradığında bulamaz ama o kimi arasa şıp diye bulur." (Toptaş, 2016b: 18). Lakin *Sonsuzluğa Nokta*'nın kahramanı Bedran, "Trompet olmayı istiyorum." diye söylenir içinden. Burada olağan bir dönüşüm göze çarpmaz. Tamamen başka bir nesneye dönüşme isteği vardır. Bu isteğin altında diğer çalgılara nazaran trompeti daha asi bulması yatar. *Beni Kör Kuyularda* romanında Güldiyar'ın acısının seyre dönüşmesine kızan, kalabalıktan bir delikanlı önce karşı gelir. Polise gidiyorum diye koşmaya, sonra sekmeye sonra da kuş gibi uçmaya başlar ve kaybolur. Bu romandaki dönüşümde gerçeğin tamamen göz ardı edildiği masalsilik göze çarpar.

Toptaş'ın bazı anlatılarında ise temsili dönüşümler vardır. Bir ahali ya da insan kümesi tek bir insana dönüşür. Bu dönüşümde Toptaş'ın insan ve hayatı parçalı bir bütün olarak görüşünün payı olmalıdır: "Bana her zaman, bir insan sadece bir insan değilmiş gibi gelir. Belki de her insan bir insan kümesidir." (Toptaş, 2014a: 275) der. *Geçmiş Şimdi Gelecek*'te anlatıcının gözünde bütün kahramanlar İlyas Usta'ya dönüşür (Toptaş, 2016b: 51), onun gözleri ile bakar. İlyas Usta bütün kahramanları temsil eden bir görünüme bürünür.

*Beni Kör Kuyularda* romanında kahramanların sürekli değişen görüntülerini buluruz. *Sonsuzluğa Nokta*'da kahramanlardan Ayla, Meftune'nin yerini alır. *Gölgesizler*'de kunduracı, berberin kaybolan Nuri olabileceğini düşünür ve "Nuri bildiğimiz yanlarını uzak bir yere bırakıp köye bu kılıkla dönmüş" (Toptaş, 2008: 28) olabilir der. Özellikle *Gölgesizler*'de her şey birbiri içine girmiş ve içinden çıkılmaz bir hâl alır: "Zaten her şey arapsaçına döndü," dedi öfkeyle. "Dur ben anlatırım!" (Toptaş, 2008: 30). Birbirini izleyen insanlar zamanla birbirinin gözünde kaybolmaya başlar. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda Gürol Hoca bir okulda ders anlatmaktadır. Çocuklar gözlerini hiç ayırmadıkları hâlde onu görmemeye başlarlar. "Yani onlar kelimelerden oluşan bambaşka bir âlemde kaybolurken, Gürol Hoca da çocuklarda kaybolmuştur..." (Toptaş, 2015a: 41).

Toptaş herkesin birbirinden izler taşıdığına inanır. İnsan zihni çoğu kere suretleri birbirine karıştıran oyunlar oynar. Bu oyunlarda insanın o andaki psikolojisi önemlidir: "Demez olsaydım. Gördüğüm bütün insanlar İlyas Usta'nın gözleriyle bakmaya başladılar yüzüme. Hepsi de gök gök." (Toptaş, 2016b: 51). "Av" hikâyesinde insanların birbirine benzeyen tarafları öne çıkar. "Dünyada Bir Gülnida" kahramanların birbirine dönüşmesini izah eden şu cümle ile biter: "Çünkü onun Cihan'a teslim edilmemiş bir küçücük yanıyım ben." (Toptaş, 2016e: 121).

Hayatın bütünlük içindeki ilişkisi bazen insan ilişkilerini de aşar. "Şeytan Uçurtması" hikâyesinde kahramanın anneannesi topaldır. Kedisi, kazı, ineği topaldır.

"Eskiden kedinin, kazın ve dağa kaçıp kaçmadığını hâlâ bilmediğim o ineğin, sahibelerinin kaderini paylaşmak için bile isteye topalladığını düşünürdüm ben çocukluk aklımla. Ya da anneannemin onları zamanla kendine benzettiğini düşünürdüm." (Toptaş, 2017: 82).

Bu dönüşme veya yer değiştirmelerde bazen de soyut kavramlar somut bir cisim, canlı bir insan gibi kılıklara bürünüp ortada gezinirler. *Uykuların Doğusu*'nda mucize, görkemli bir insan hâlini

alır: “Daha doğrusu, mucize dediğimiz şey heybetli bir adam kılığına girip tıpkı masallardaki gibi köpük köpük dalgalanan beyaz bir ata binmiş de, elindeki kamçıyı havada birkaç kez şaklatarak, toz bulutlarının içinden çıkıp hışımla kalabalığın üstüne yürümüş.” (Toptaş, 2014b: 64).

Kahramanların kendi arasında veya nesnelere iç içe geçerek birbirlerinin özelliklerini taşıması da dikkat çeken başka bir husustur. *Uykuların Doğusu*'nda kaybolan bu defa bir haziran sopasıdır. Romanda kahramanlar âdeta bir insan gibi ortalıktan kaybolan haziran sopasını ararlar.

## 2. Kurgu: Kaybolma ve Anlatım

### 2.1. Gerçek ve Kurgu Düzlemi: Kaybolma Olgusunun Başat Faktörü Olarak Baba

Toptaş'ın kaybolan kahramanları arasında en çok yer babanın kayboluşuna ayrılmıştır. Bu yer vermede yazarın “Alınlarımıza yazılmış yalnızlıklar” (Toptaş, 2016f: 37) olarak gördüğü babanın ona kayıp duygusunu yaşatan ilk kişi olması önemlidir. Toptaş'ın kendi hayatında da gördüğümüz üzere, çocuğunu [Hasan Ali'yi] ninesine emanet edip geride yalnızlıklar bırakarak sürekli bahanelerle evden ayrılan baba, bir zaman sonra ansızın çıkagelir. Neredeyse bütün metinlerinde baba figürüne ufak da olsa bir gönderme yapan Toptaş'ın *Kuşlar Yasına Gider* adlı romanı babanın ölümü ve onunla hesaplaşma romanı olarak okunabilir.

Roman kahramanları elbette kurmaca karakterleridir ama Toptaş'ın kaybolan kahramanlara dair babasının kendinde bıraktığı iz görmezden gelinemez çünkü Toptaş'ın kaybolma olgusuyla ilk tanışması babasının evden sık sık gidişleri ile başlar (Varlık, 2010: 66). Kaybolan baba üzerinde düşünmesi aynı zamanda yazarın kendi geçmişi ile hesaplaşmalarının temelini oluşturur. “Bu Kent Köyden Küçük” adlı hikâyenin başlangıç paragrafı bu yönden dikkat çekicidir:

“Aklında da, son günlerde sıkça düşünür olduğu köyü var. Ama köyünden önce, ille de babası! Zaten ne zaman köyünü düşünecek olsa önce babasının taş ve toprak yüzü geliyor gözlerinin önüne. Genişleyip büyüyor usul usul.” (Toptaş, 2016b: 36).

Toptaş'ın babası şofördür. Özellikle de uzun yol işlerini aldığı zamanlarda yokluğu iyiden iyiye hissedilir. Evde yalnızlıklar ve bekleyişler büyür. Bütün boşlukları babanın gitmişliği doldurur. Yazarın ilk romanı olan *Sonsuzluğa Nokta*'da anlatıcı geçmişi düşlerken babası aklına gelir ve uzun yol şoförlüğü için geride bıraktığı yalnızlıkları duyumsar. Bu romanda tıpkı kendi babası gibi “evden sık sık giden ama seyrek gelen bir babadan bahsedilir.” (Toptaş, 2015b: 113). Uzun yol şoförü olan babasının habersiz gidişleri ve Bedran'ın pencerelerden günlerce onu beklemesi bir kayboluş anlatısı olduğu kadar psikanalitik eleştirilere de imkân tanır.

Toptaş'ın yüzünü Beckett'e benzettiği babası, *Sonsuzluğa Nokta*'daki baba figürü gibi az konuşur ve çok gülmez (Varlık, 2010: 66), (Toptaş, 2014a: 38). Anadolu yaşantısında sıkça karşılaşıldığı gibi baba ile oğul arasında aşılmanın bir engel vardır. Zamanla şartlar değişir ve evden ayrılan oğul, bekleyen baba olur. Oğulun uzun ayrılıklarının ardından eve her dönüşünde annesi ona sıkı sıkı sarılırken babası hep mesafelidir: “Babam ne sarılır ne de öper o sırada. Samuel Beckett gibidir o.” (Toptaş, 2016c: 141). Toptaş ortaya çıkan mesafeyi biraz da baba olmanın ağırlığına bağlar. Baba kavramı, babası ile Toptaş'ın kendi babalığı arasında ortak anlamlar taşımaya başlar: “[B]aba, iktidardır her şeyden önce. Aynı zamanda geçmişin yükünü getirip omuzlarımıza yığın yok edilemez bir köprüdür. Anlamsal ağırlığıyla belimizi büken devasa bir ilmektir.” (Toptaş, 2014a: 294). Bu yüzden Toptaş, kaybolmak isteyip sonunda varlığa çıkan yol ile babadan kurtulmaya çalışıp babaya çıkan yolu ilişkili bulur. Bu açmazı bir ömür içinde taşır ve tartışır. İçinden hiç atamadığı bu durumu çocukluk yıllarında “Baban ne iş yapıyor?” diye sorduklarında şaşırıp kalması, ağzını açıp da “Babam şofördür, minibüsçülük yapar.” diyememesiyle anlatır.

Eğer böyle bir cevap verirse babasının kendinde süregeldiğini kabullenmiş olacağını sonrasında da ondan hiç kurtulamayacağını düşünür (Toptaş, 2015b: 100).

*Kayıp Hayaller Kitabı*'nda kaybolan baba motifine yine dönülür.

“Kaybolup uzaklaştığı zamanlarda arada bir başkalarıyla işinin uzadığına ama döneceğine dair haberler gönderse de iş evin yiyip içmesine bakkal veresiyesine, çocuğun okul ihtiyacına ve konu komşuya ödenecek borçlara gelince ansızın kayıplara karışır.” (Toptaş, 2015a: 115).

Evi terk eden babanın sürekli olarak bir ev yapma düşüncesinde olması da bir başka çelişkidir. Ama bu ev bir türlü yapılmaz ve baba yapılacak evin ağırlığı altında günden güne ezilir. Hiçbir işin üstesinden gelebilecek kadar para biriktiremez. Evin sessizliği, onun olmayışının da sessizliğidir biraz. Toptaş, *Harfler ve Notalar*'da kendi babası için de şunları söylüyor:

“[K]asabadaki kahvelerden birine gidiyorum diye bazen kalkıp Dinar'a, oradan Konya'ya, oradan Malatya'ya, oradan da Urfa'ya gider ve kasabadaki kahvelerin birinden geliyormuş edasıyla, eve ancak birkaç hafta sonra döner. Dönünce de zahmet edip anneme bile söylemez nereye gittiğini.” (Toptaş, 2016c: 141).

Kaybolmak ve kamyon şoförü olmak arasındaki ilinti *Gölgesizler*'de de karşımıza çıkar. Cıngıl Nuri günün birinde sebepsiz yere kaybolur. Anlatıcı, kayıp Nuri'nin kamyon şoförü olabileceğini düşünür. “Yollardadır her gece, her gündüz yollardadır ve uykusuzdur yollar kadar ve yorgundur. (...) Ne de olsa adressiz bir meslek!” (Toptaş, 2008: 29).

Romanlardaki baba karakteri ile Toptaş'ın babası arasındaki ilinti Toptaş'ın babası tarafından şöyle dile getirilir. Bir gün oğluna:

“Sonsuzluğa Nokta diye bir romanın var ya hani, vaktiyle, onu biraz okumaya çalışmıştım ben. Orada anlattığın minibüs şoförünü kendime benzettim evvela, derken baktım, onun yanında Bedran diye biri muavinlik ediyor. O zaman anladım ki, benimle âlâkası filan yok. Ben yanımda hiç öyle birini çalıştırmadım çünkü.” (Toptaş, 2016d: 146).

Oysa yazar bir söyleşisinde şunları söylüyor:

“Babam benim çocukluğumda uzun yol şoförüydü, *Sonsuzluğa Nokta*'daki şoför gibi, evden sık sık giderdi ama seyrek gelirdi. Daha sonra, babam yine *Sonsuzluğa Nokta*'daki şoför gibi bir minibüs satın aldı ve akşam eve gelmeye başladı.” (Varlık, 2010: 56).

Bauman, baba oğul restleşmesinin 68 kuşağı ile başladığını söyler:

“1968 hareketinin yarattığı sonuçlardan birinin, babaların saldırganlığının zayıflaması olduğunu gördük. O kuşak otoriter baba figürüne meydan okudu ve bunun sonucunda babalar çocuklarına karşı bu dediğim dedik saldırganlığı terk edip, daha nazik, anlayışlı birer dost gibi davranmak zorundaymış gibi hissettiler.” (Bauman ve Mazzeo, 2019: 50, 51).

Toptaş'ın babasının karşısına dikilmeye varacak seviyede bir tartışması olmamıştır. Aralarındaki ilişkide baba karşı konacak sertlikte bir tavır sergilemediği için Toptaş da karşı koyan bir tavır takınmaz. Yazar, babasıyla içten içe didişir. Bauman'ı merkeze alacak olursak Hasan Ali Toptaş 1958 doğumludur ve baba ile karşı karşıya gelen kuşaklar Toptaş'ın ağabeyi sayılabilecek kuşaklardır. Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta* (1993)'yü yazdığında 35 yaşında idi. Onun baba ile hesaplaşması babanın çekip gitmeleriyle ilgilidir. Bu çekip gitmeler ve babasının takındığı tavır, aralarında derin bir mesafe bırakmış gibidir. Bütün romanlarda bu mesafenin oluşturduğu didişme daima hissedilir. *Kuşlar Yasına Gider*'i yazdığında Toptaş 58 yaşındadır. Hastalıklar dolayısıyla baba ile oğul, araba ve hastane gibi ortamlarda ilk defa beraber zaman geçirirler. Babanın beden en küçüle küçüle ölümüyle birlikte aralarındaki mesafenin de küçüldüğü hissedilir. Toptaş, babasının ölümünün ardından eserlerinde kaybolma olgusunu işlememeye başlar. Bütün o kaybolmalar ve kaybolmaların ortaya çıkardığı belirsizlikler azalır. Son romanı *Beni Kör Kuyularda*'da kaybolma



ve kaçma arzusu yerini acımasız ve korkunç bir seyre bırakır. Bu seyrin ortasında çaresiz kalan ve elinden hiçbir şey gelmeyen bir baba vardır.

Babanın gidişi zorluklardan bir kaçış olduğu kadar yazarın muhayyilesinde bilinmeyen bir dünyanın kendini göstermesi bakımından da dikkat çekicidir. Bu dünyanın kapısını açan yalnızlıklardır. Baba yalnızdır ve geride yalnızlıklar bırakıp gider. Toptaş'ta baba ve babanın gidişi, yalnızlıklar ile tanımlanır. Babası gidince ninesini yalnızlık zanneder (Toptaş, 2016f: 14). Bu sebeple kendini de babasında bir yalnızlık olarak görür: “Zaten o yıllarda babamın yalnızlığına çivilenmiş /küçükük bir fenerdim.” (Toptaş, 2016f: 45). Engin Geçtan denizlerde, uzak karalarda uzun yalnızlıklar yaşayan insanların uyaran eksikliklerine bağlı olarak bir zaman sonra gerçek ile gerçekdışının ayrımını yapamamaya başladığını söyler (Geçtan, 2017: 112). Toptaş'ın yukarıdaki sözlerini alıntılıdığımız kitabının adı da *Yalnızlıklar*'dır. Eserlerinde ele aldığı kaybolmaların ilk düşleri, onun zihninde babasının gidişleriyle belirmiş olmalıdır.

## 2.2. Fantastik Düzlem: Sır

Necip Fazıl'ın *Yunus Emre* piyesinde ardından sesler gelen bir dağ vardır. Dağdan ne zaman ses gelse kasaba insanlarından biri kurban verilir ve o kişiden bir daha haber alınmaz. Piyes uzamındaki dağın öte yüzü fantastik bir alanı işaret eder. Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde de benzer bir durum vardır. Recep ve Hüsne, Koca Halil ve Taşbaşıoğlu farklı zamanlarda farklı nedenlerle köyden kaçarlar. Halk bu kaybolmaları kendilerini aşan bir “sır” olarak görür ve onların hakkında türlü efsaneler üretir. Bu efsanelerin özünde “sırrolma” inancı yatar. Bu fantastik ile koştur açıklanamayan alan Toptaş için de bir beslenme kaynağı gibidir.

Haydar Ergülen, Toptaş'ın sır ile neyi kastettiğini şöyle bir cümleyle yorumlar: “Arıyorsan sır değildir, bulamıyorsan hiç değildir, bulduğunu bilmediğindir belki sır.” (Varlık, 2010: 379). Toptaş'ın romanında sır; kahramanı, mekânı hatta anlatıyı kuşatan kalın bir örtü gibidir. Sırrın kuşattığı anlatı, içinden çıkılamayan ve bir o kadar da anlam verilemeyen bir bilmeceye dönüşür. Bu kapanmada en çok da statik mekânın sürekli dönüşen bir görünüme bürünmesi dikkat çeker. Bu kendi içinde daralan sonra yeniden genişleyen en geniş hâline varınca tekrar daralan dinamik bir döngüdür.

Toptaş'ın insana yaklaşımı ile filmleri arasında yakınlık kurulabilecek olan Nuri Bilge Ceylan, bir konuşmasında, “Yaşamın birdenbire ve daha geniş bir evrene bağlı olduğunu hissettiğin o anları yakalamaya çalışıyorum.” (Diken, vd. 2020) diyor. Ceylan'ın daha geniş bir evrene bağlı olma, dediği şey “şimdi içinden şimdiki mümkün olana, Kuvve'ye, varlık içinden varlığı oluşturma” (Diken, vd. 2020: 20) çabası olarak düşünülebilir. Daha büyük bir evreni hissetme ve orada olmayı arzulama Toptaş'ın kahramanlarının ruh hallerini de kısmen açıklayabileceği gibi anlatıların üzerindeki fantastik çizgiyi de gösterir.

Ceylan'ın sinemada sesler ve görüntüler ile hissettirdiği bu “geniş evren”i Toptaş dil aracılığı ile duyumsatır. Ceylan'ın uzaklardan gelen köpek ve su sesleri nasıl ki daha geniş olan o evrenin imgesini uyandırıyor, Toptaş'ın dili buradan çok daha başka bir yerdeki mekânın varlığından bir şeyler taşıyıp getirir. Roman kahramanları da çok kere bu iki mekânın şartları arasında birinden ötekine taşınır durur. Böylesi bir “mekânlar arası durum” ister dağın ardında ister burnumuzun dibinde her nerede gerçekleşirse gerçekleşsin fantastiğin alanına girer. Buradan hareketle Toptaş'ta olayları, olguları ve kahramanları fantastiğe yaklaştıran başat unsurun görünmeyen ama hemen orada hissedilen bir evrenin yaşama paralel akıp gidişi olduğunu söyleyebiliriz. Todorov'un “askıda kalma” (Todorov, 2004: 39) dediği şeydir bu. Her iki dünyanın arasında bir kararsızlık halinde kalış olarak da gösterilebilecek durum metinden kahramana oradan da okura geçerek metni kuşatır.

Toptaş'ın özellikle mekân tasvirlerinde fantastik görünümeler vardır ama bütün anlatılarını yalnızca fantastiğin ilkeleriyle tanımlamak mümkün değildir. Çünkü Toptaş'ın anlatıları, fantastik olduğu kadar grotesk, tekinsiz ve büyülü gerçeklik vb. anlatıları da hissettirir. Bununla birlikte Toptaş'ın anlatılarının dinamik yapısı, metinler üzerinde kesin yargılar konmasını engeller. Hatta bazen fantastik olanın dille sağlandığını mekânın ve olayların fantastiğin sınırlarının dışında kaldığı bir durumla karşılaşılabılır.

*Gölgesizler*'de mekân olarak köy tekinsiz iken berberin çırağı çoklu bir düzlem arasında yaşamasıyla fantastiktir. Güvercin'in bir ayı doğurması daha çok büyülü gerçekliğin sınırlarına yakındır. Anlatılar birçok anlatı formuyla ilişkilendirilebilir. Hiçbir zaman tek bir tanımın çeperine sığmaz. Özellikle de *Uykuların Doğusu* ve *Gölgesizler* için ne zaman bir tanım imkânı doğsa bu metinlerin rüyaya dönüştüğü görülür. Okur her şeyin bir rüya olduğunu fark ettiği anda dilin içinde bir daha kaybolur. Bu bakımdan Toptaş'ın anlatıları bir konunun, bir kahramanın, bir olayın ne olduğundan çok ne olmadığını anlatır gibidir. *Bin Hüzünlü Haz*'da Alaaddin, Haraptarlı Nafi'ye "[H]ayat nedir" diye sorar. Haraptarlı, "Hayat nedir, diye sorarsan bilmiyorum evlat" der, emin bir sesle. Ama "[s]ormazsan biliyorum." (Toptaş, 2016a: 149). Toptaş'ın anlatıları da biraz böyledir: Ne olmadığı bilinebilir ama ne olduğu zor.

### 2.3. Postmodern Düzlem: Sis, Amaçsızlık ve Karnavalesk

Hasan Ali Toptaş'ın metinlerinin ne olduğundan çok ne olmadığı bağlamında konuşmak tam da postmodern anlatının "gri" tanımı ile örtüşür. Yukarıda sır örtüsü ile anlattığımız durumu burada sis etkisi içinde göstermek mümkündür. Sis etkisi, Toptaş'ın kahramanlarının gözden kaybolmasında, kaybolanların bulunamamasında önemli bir unsurdur. Kaybolan, aranan yahut çıkıp gelen kahramanlarda sis faktörü bir örtü görevi gördüğü gibi yabancılaştırıcı bir etki de bırakır. Bu yabancılaştırmaya Umberto Eco'nun "[N]esnelerin hatlarını kesin olarak ayırt etmeksizin, yarı kapalı gözlerle bir manzaraya bakıyormuşuz gibi, okurun üzerinde bir 'sis etkisi' yaratma" (Eco, 1996: 38) tarifıyla birlikte bakılabilir. Toptaş sisi, kahramanlarını bir belirsizlik gibi saran canlı bir varlık gibi betimler. Böylece sis hareket eder, büyür, örter, doğurur. Bu doğumdan ortalığa ucubeler saçılır. *Bin Hüzünlü Haz*'da kahraman, Motel Rom'dan çıkınca sisin gizemli bir yaratık gibi her şeyi yuttuğunu fark eder:

"Kendine kendi içerisinde yer açmak istercesine arada bir yavaş yavaş kımıldanır sis. Uzak uzak kabarrır kaynar, ortalıkta ne kadar çizgi ve renk varsa sile süpüre akar, yükselir, alçalır. Bu sisin içinden savaş kurbanlarına benzeyen kolu bacağı kesik, burnu kulağı kopuk, sesi soluğu kısık, ya da şekli şemali bozuk, eciş bücüş insanlar çıkıp gelir." (Toptaş, 2016a: 57, 58).

Sis aynı zamanda tıpkı fantastikte olduğu gibi bir ara alanın imgesini oluşturur. Tanpınar'ın ifadesiyle söylersek sis, "olup olmamanın eşi[ğ]"idir (Tanpınar, 1989: 65). "Hakikat[in] çok uzak karanlık ve derin bir dille konuş"tuğu eşik ne orası ne de burası olduğu gibi aynı zamanda her iki alanla da temasta olan yerdir. Toptaş'ın varlık ve yokluk arasındaki kahramanları tam da böyle bir ara mekânda yaşar. Her an birinin kaybolabileceği bir başkasının çıkıp gelebileceği masalsı bir yerdir burası. Tanpınar'ın tam da "ikiz ayna" metaforundaki gibi varlık yokluğa yokluk da varlığa karışmıştır. Toptaş'a eserlerindeki bu belirsizlik yahut iç içelik sorulduğunda "bunun nedeni benim beyazın ve siyahın kesinliğinden uzak, grinin belirsizliğine yakın duruşum olabilir." (Toptaş, 2014a: 53) cevabını verir. Alper Akçam da Toptaş'ın anlatılarında eşik mekânların kullanılmasına dikkat çeker ve *Sonsuzluğa Nokta*'da otobüs ve minibüsü, *Gölgesizler*'de köy meydanını, *Bin Hüzünlü Haz*'da sokakları, *Uykuların Doğusu*'nda radyoevini eşik mekânlar olarak adlandırır (Varlık, 2010: 165).

Toptaş'ın kahramanları bir amaç doğrultusunda yaşamadıkları gibi kaybolmalar da çoğu kere nedensizdir. Yıldız Ecevit, "Kayboluşlar nedensizdir ama nedensizliğin önemli bir nedeni bulunur." (Varlık, 2010: 349) dedikten sonra bu nedeni *Gölgesizler*'deki şu cümleyle açıklar: "Herkesin asla göremeyeceği halde görmek istediği kayıp bir yüzü vardır." (Toptaş, 2008: 103). Bu tanım, kaybolanların kayıp yüzlerini aramaya gittiklerini düşündürdüğü gibi her insanda kaybolmaya meyyal bir taraf olduğunu da gösterir.

Toptaş'ın romanlarında kaybolmak gibi kaybolanları aramak da başlanan işi sürdürme dışında hiçbir amaç taşımaz. *Bin Hüzünlü Haz*'da Alaaddin'i aramaya çıkan anlatıcı yolda rastladığı birine onu sorar. Adam: "Buralarda herkes birilerini arar zaten" (Toptaş, 2016a: 44) der. Gerek kaybolan kahramanlar gerekse de onları arayanlar bir çaresizlik içindedir. Hareketleri, düşünceleri belirsizdir. Kaybolan niye aranır bilinmez. Yine aynı romanda bir başka kahraman, "Belki de onu aramaya başladığın için arıyorsundur artık" (Toptaş, 2016a: 49) der. Arama amacından sapmış, nesnesiz bir meşgaleye dönüşmüştür. Aranılan bulunmaz, o ancak çıkıp gelebilir. Hiçbir romanda aramakla bulunan kahraman yoktur. "Ne yazık ki insanın aradığını hiçbir zaman, hiçbir yerde bulamayacağımı bilmiyordum. Bulamazmış oysa." (Toptaş, 2016a: 52).

"Ben yıllar önce çevremdeki insanlardan ve kendimden kaçmak için yazmaya başladım." (Toptaş, 2014a: 160) diyor Toptaş ve cümlelerin arasında kaybolup gitmek istediğini ilave ediyor. Onun romanlarındaki nesnesiz hayat biraz da böylesi bir kaybolma istencinin yansımasıdır. Kahraman kaybolamıyorsa eğer kaçır. Kaybolmalar, aramalar gibi kaçışlar da amaçsızdır ve postmodernizmin amaçsızlığıyla örtüşür. *Heba*'da, Ziya köye ve yeşile doğru kaçır. Köy ve yeşil, kahraman için bir amaç değil bir uzaklaşma isteğidir. Fakat kaçışı bir sonuca ulaşmış görünmez çünkü kaçılan yer yine aynı yalnızlığa dönüşür. O zaman şu söylenebilir: Kaçışlar kaybolmaya dönüşüyorsa amacına ulaşmıştır, kendini tekrara dönüşüyorsa değil. Bu durumda kaçmanın bir amacı varsa eğer o da yalnızca kaybolmaktır. Herkesten hiçbir yeredir. *Heba*'da köye kaçan Ziya için "şehirden şehrin insana ettiklerinden bir kaçır" olsa da eserin sonunda boşuna bir kaçır olduğu görülür. "Kaçtığı şey varacağı yerde kılık değiştirmiş olarak Ziya'yı bekliyor" diyor Toptaş, "Herkesten Hiçbir Yere" adlı bir öykü yazdığını ama bu öyküyü *Ölü Zaman Gezginleri*'ne almadığını söyler.

Toptaş'ın kaçma istenci Byung-Chul Han'ın, özgürlük tarifiyle örtüşür. Çünkü Han'a göre "özgürlük, bir epizot halinde gelecektir. Epizot ara bölüm demektir. Özgürlük duygusu bir yaşam biçiminden diğerine geçerken ortaya çıkar ve bu yeni biçim de kendini bir zorlama biçimi olarak gösterene kadar sürer." (Han, 2022: 11). Toptaş'ın "Gene de hangi dünyayı özlersem özleyeyim, ona kavuştuğum anda başka bir dünyayı özlemeye başlayacağım." (Toptaş, 2014a: 198); "Nerede değilsem orada iyi olacaktım gibi geliyor." (Toptaş, 2016c: 147) cümleleri bu özgürlük tanımına denk gelir.

Onun kahramanlarını orada veya burada değil arada yani yolda buluruz. Claude Levi- Staruss "Bir yolculuk çoğunlukla zamanın başlangıcına doğru yola çıkmanın, 'başka bir yerde-kendi evine' dönmenin bir biçimidir" (Levi-Strauss, 2020: 13) der. Oysa Toptaş'ın başka bir yer ümidi ve beklentisi yoktur. Varılacak yer, az evvel söylediğimiz gibi bir başka tutsaklığın mekânıdır. O zaman tek bir durum çıkar ortaya: Tekrarlar.

Jale Parla, "Toptaş'a göre öyküler olasılık, olasılıklar başkalaşım, başkalaşımın özgürlükle eşanlamıdır." (Parla, 2018: 233) der. Toptaş'ın kahramanları evrenin kendi parçalanmışlıkları içinde, bir küçücük yaprağın biriktirdiği rüzgâr uğultularının arasındadır. Böylesine parçalanmışlık Zenon paradoksunda olduğu gibi o en sona varılamayacağı için tek kaçır yolu

olarak tekrarları bırakır: *Gölgesizler*'de “Desene yaşam tekrarlarından oluşuyor” diye seslenir anlatıcı Berber'e. “Tekrarlardan değil” diye cevap alır: “Tekrarların tekrarından.” (Toptaş, 2008: 48).

*Bin Hüzünlü Haz*'da Alaaddin kendini arar, kahraman da Alaaddin'i. Alaaddin “[B]elki de bir anın içine” (Toptaş, 2016a: 73) saklanmıştır ve sayısız hikâyeden birine bürünmüştür. Bu “bir anın içi”ndeki küçük hayat, postmodernizmin parçalanmış büyük anlatılarının sayısız küçük hikâyeye dönüşmesiyle bütünleşir. “Bu nedenle küçük anlatıların, pek çok dil oyununun aynı zamanda oyunda kalmasına olanak sağladığı söylenebilir, dolayısıyla küçük anlatılar heterojendir.” (Lucy, 2018: 103). Tıpkı bütün düzlemlerin kendinde eridiği bir sis gibi heterojen.

#### 2.4. Kafkaesk Düzlem: Tekinsizlik, Metamorfoz ve Takip

Hasan Ali Toptaş, röportajlarında ve denemelerinde Kafka'yı çokça okuduğunu anlatır. Hatta “Kafka ile Konuşmalar” adlı müstakil bir yazısı da vardır (Toptaş, 2016c: 10-14). Kafka'yı okumanın yanında roman ve öykülerinde Kafka'yı anımsatacak böcek vb. imgeleri bulmak da mümkündür. Buradan hareketle Toptaş'ın metinleri için Kafkaesk anlatım ifadesini genelleyici bağlamda kurabilmek güçtür. Kafka okumak, onu sevmek veya Kafkavarî imgeler kullanmak bir metni Kafkaesk yapmaz. Bununla birlikte Toptaş'ın romanlarında Kafkaesk imgeler üzerinden düşünmek bu metinlerin çok arada ve gizli kalmış yönlerini gösterebilir. Bu bakımdan kısa bir şekilde tekinsizlik, dönüşüm ve izleyen göz imgelerine bakmakta fayda var.

Todorov'a göre okur, fantastiğin kararsız alanından gerçekliği açıklayabileceği yasaların tarafına geçiyorsa tekinsizliğin alanındadır (Todorov, 2004: 31-47). *Gölgesizler*'de Cıngıl Nuri'nin kayboluşunun ardından baş gösteren olaylar fantastik bir görünüm içerir. Eşyalar kendi kendine yer değiştirmeye, köyün yolları düğümlenmiş gibi hep aynı yere çıkmaya başlar. Tanımsızlık her yeri kuşatır. “Tavukların tavuk olduğu bile kuşkuluydu neredeyse, ağaçlar hayvansı bir duruşun sınırlarına girmişti; çiçek açarken her an böğürüp meleyebilir ya da avlulardan fırlayıp sokaklarda salkım saçak koşabilirlerdi.” (Toptaş, 2008: 31). *Gölgesizler*'de sandıkların, kazma sapları, toprak testiler bir insan gibi inler. Yıldız Ecevit nesnelerin böylesine boyut değiştirmelerini “synesthesie” söz sanatıyla açıklar. Çünkü bu sanatla “[D]uyu organlarının ya da bedensel edimlerin işlevleri arasındaki sınırları ortadan kaldıran yapısıyla, metnin kaygan /geçişken /dönüşümlü gerçeklik anlayışını destekler niteliktedir.” (Ecevit, 2013: 72). Ecevit'in tanımı Toptaş'taki ontolojik nesnelerin birbirine dönüşmesini yahut birbiri içinde erimesini açıklar mahiyettedir.

Toptaş'ın özellikle de *Gölgesizler*, *Sonsuzluğa Nokta*, *Uykuların Doğusu*, *Bin Hüzünlü Haz* gibi romanlarında mekânın dinamik ve değişken yapısını statik tanımlarla çerçevelemeye çalışmak oldukça güçtür. Kaldı ki tekinsiz ve fantastik sabit bir tanım içermez. Zaman içinde yeniden tanımlanmıştır. Bu belirsizliğe Toptaş'ın dile yüklediği anlamı da katmak gerekir. Başlangıçta fantastik olarak algılanan olayların fantastik görünümü konu ilerledikçe dile doğru evrilir. Bu durum okura olayların aslında açıklanabilen yasalar halinde işlediğini ama üzerlerindeki fantastik örtünün dilden kaynaklanabileceğini düşündürür: “Geceleyin herkes uykuya dalmışken garip yaratıklar geliyordu sanki avlu kapılarına dut dallarına ya da horozların kuyruğuna binbir söylenti bırakıp gidiyorlardı.” Burada fantastik olanı dile yüklersek köydeki olayların tekinsiz sahasına kaymaya başladığı söylenebilir. *Ses ve Öfke*'de Albay Satoris, “yüksek bir yere çıkmış uzaklarda bir şeye bak[ar] ve o şeye baka baka yorulmasını bekl[er]” (Faulkner, 2023: 141). Toptaş'ta da bir işle çok uğraşan kişiler o şeye doğru dönüşmeye başlar. Aslında en sonunda dile dönüşmedir bu.

O zaman pek alışık olmadığımız garip bir sual çıkıyor ortaya; burada fantastik olan olay mıdır, dil midir? Fantastik olan dilde gerçekleşiyorsa mekânın tekinsiz doğasının fantastik dille örüldüğü düşünülebilir.

Toptaş'taki kahramanların bir diğer özelliği de kahramanların dönüşmeleridir. Bu dönüşüm Kafkaesk bir tarz olarak değerlendirilebilir. Çünkü Kafka, “Başkalaşmış nesne, özneyi de başkalaştır[ır].” (Varlık, 2010: 343) der. *Uykuların Doğusu*'nda Radyoevinin kapısı önünde atama emrinin karşılığını bekleyen kahramanın durumu *Şato* romanı ve “Kapı” hikâyesini anımsatır. Kahraman görevlendirilmenin sürekli gecikmesiyle köpeksi özellikler göstermeye başlar. Zamanla bedeninde de değişimler baş gösterir ve vücudundan bir kuyruk çıkıp uzar. Aynı romanda Hüseyin Dayı herkesin gözü önünde bir parmak kadar ufalır. Bu iki kahramanın dönüşümü *Dönüşüm* romanındaki Gregor Samsa'da olduğu gibi birden, belirsiz ve gizlice olmaz. Göz önünde gerçekleşir ve herkes bu dönüşüme şahittir. Bu açıklanamaz dönüşüme diğer insanların şahitliği ve tepkisizliği tekinsizlikten çok büyümlü gerçekliğin tepkisiz kanıksanmışlığıyla yakındır.

*Bin Hüzünlü Haz*'da anlatıcı roman boyunca Alaaddin'i arar ama ona ulaşamaz. Karşılaştığı insanların hemen hepsinin Alaadin'i bilmesi ama kahramanın onu bulamaması *Dava*'daki kahramanın işlediği “meçhul suç”u kahramanın bilmeyip de herkesin bilmesini anımsatır. Kahramanı dolayısıyla da okuru baskılayan bu belirsiz suçluluk hâli spot ışığının daima kendisine yöneltilen Kafka kahramanlarının ruh hâliyle yakındır. Zamyatin'in *Biz* ve Orwel'in *1984* romanlarındaki “izleyen göz” imgesine yakalanmışçasına kahraman bir böcek gibi ortadadır ama ışığın ardı belirsizdir. Anlatıcının Alaaddin'i araması ezici bir çaresizliğe dönüşür.

*Beni Kör Kuyularda* romanı *Şato* ve *Dava*'da olduğu gibi bilinmeyen bir kontrol merkezinin varlığını hissettirir. Güldiyar'ın gözyaşları seyre dönünce bir yerlerden karınca kaynar gibi insanlar çıkmaya başlar. Bunlar kimdir, bu olayı kimden duymuşlardır, görmekle neyi elde edeceklerdir, bilinmez. “Bu çarkın gerisinde kim var kimler var, biliyor musun?” diye sorar seyre katılan bir ihtiyar yanındakine. Ve devam eder:

“Bilmiyorsun elbette. Ben de bilmiyorum. Kimse bilmiyor daha doğrusu. Çünkü her hafta değişiyor bu adamlar, bir görünen bir daha görünmüyor, biri geliyor biri gidiyor. Başlarındaki adamlar bile değişiyor zamanla, kalıcı yok içlerinde.” (Toptaş, 2019: 167).

*Beni Kör Kuyularda* romanında dikkat çeken bir diğer husus, Güldiyar'ın gözyaşlarının önce seyre daha sonra seyrin de seyre dönüşmesiyle karabasan hâlini almasıdır. Roman mekânı *Uykuların Doğusu*'nda kendi içine kapanan şehir gibi çıkıksızdır. Bu korkunç duruma kahramanlar arasından cılız da olsa tepki verenler olur ama bu boşuna bir sesleniştir: Kalabalıktan bir delikanlı, “[N]edir bu böyle yahu, nedir bu böyle?” (Toptaş, 2019: 133) diye bağırır. Çareler arar, bulamaz. Polis'e gider, ilgilenen olmaz. Epey zaman sonra gelen polis asıl sorun olan seyir yerine kalabalıkta simit satan bir esnafın ellerine bakarak onun temizliğiyle uğraşır. Ortada yaşanan bir mekândan çok, kimsenin görmediği ama herkesin bir şekilde içine düştüğü devasa bir bataklık vardır. Bu devasa bataklık ardında çaresizlikler bırakan bir hastalık gibi mekândan insana, insandan anlatıya devamlı “bulaş”ır. Kaybolmalar kahramanların bu çaresizlikten bir kaçı, bir sonucu veya bir ümidi gibidir. *Gölgesizler*'de eşeğiyle her yaz köye gelip bir kenarda tezgâh kuran adamın “bir kayboluşa ucundan kıyısından bulaştığı ve elinden hiçbir şey gelmediği için kahrolmuş” (Toptaş, 2008: 17) bir vaziyette yaşadığı yere gittiğini söyleyerek kaybolması bu açmazın bir başka örneğidir.

## 2.5. Metaforik Düzlem: Orman

Edebiyat incelemelerinde anlatı, dil, şehir kavramları ile orman metaforu arasında yakınlıklar kurulmuştur. Bu yakınlıklar en çok da ormanın içinde barındırdığı sürpriz, kaybolma, arama, keşfetme gibi unsurlar ile edebi metnin vaatleri arasındaki ilişkiden kaynaklanır. Her iki alan için ortak olan oyalanmaktır.

“Ormana gezmek için gidilir. Bir kurttan ya da bir gulyabaniden kaçma telaşı içinde değilseniz, ormanda oyalanmaktan [...] zevk alırsınız. Oyalanmak vakit kaybetmek anlamına gelmez; çoğu zaman, bir karar almadan önce düşünmek amacıyla oyalanır insan.” (Eco, 1996: 60).

Toptaş’ın özellikle de kahramanlarının kayıplara karıştığı, kaybolmanın bir sır gibi her yeri kuşattığı romanlarındaki anlatı tam da Eco’nun dile getirdiği orman metaforuyla okumaya elverişli detaylarla yüklüdür. Bu romanlarda anlatı gibi mekân olarak seçilen şehir de bir orman görünümüne bürünür ve sonuçta sonsuz bir oyalanma başlar. Hatta anlatıcı şehre /ormanına girerken bizzat bu iç içeliği onaylar: “Genişlik dediğim şeyin aslında bir sonsuzluğun başlangıcı, bir sırlar âleminin eşiği, ya da sonu gelmeyecek bir serüvenin ilk basamağı olduğunu düşünüp, kendi kendime, demek ki ben şimdiye kadar hâlâ ormanın kıyısında mıyım, dedim.” (Toptaş, 2016a: 90). Anlatıcı bu konuşmayı yaptıktan sonra şehrin ormanına dalar ve yaprak hışırtıları içinde yepyeni bir âlem keşfeder. Çalılıkların ortasında fiyonklu pabuçlar, dikenler üstünde süs iğneleri, dallara takılı kalmış külahlarla anlatı dil oyunlarına dönüşür.

Bahsi geçen orman da Toptaş’ın daha önce ele aldığımız mekânları gibi dinamiktir.

“Orman akıllara durgunluk verecek bir hızla genişliyordu ve böylece artık genişleye genişleye topuklarımın dibine kadar gelmişti. Kendi üzerine kapanan, binlerce parçaya bölünmüş, kocaman bir sırlar âlemiydi sanki.” (Toptaş, 2016a: 84).

Toptaş’ın dil ile inşa ettiği bu sırlar âlemine sahip olan orman, şehir ve anlatı ile birbiri içinde sonsuzlaşır. Bazen ormandan doğrudan isim olarak bahsedilmese bile önce mekân, mekânın ardından da dil ile orman hissettirilir: “Sokaklar bile düğümlemişti sanki, hepsi dönüp dolaşıp kendine çıkıyordu.” (Toptaş, 2008: 31). Bu içinden çıkamama ya da çaresizlik, saklanma / kaybolma istencinin bir sonucudur “İstiyordum ki adamakıllı kaybolayım ormanda...” (Toptaş, 2016a: 88). Bu bakımdan Toptaş’ın anlatısının orman metaforuna yakınlaşmasında temel unsurlarından biri de saklanma olarak gösterilebilir. Toptaş bir söyleşisinde, “Ben kelimeler arasına saklanmak için yazıyorum.” (Varlık, 2010: 71) der. Saklamak ya da saklanmak Toptaş anlatısının en temel izleklerinden biridir.

“Oysa, bazı şeyleri saklamak, anlatma sanatının en eski özelliklerinden biridir. Anlatıcı dediğimiz kimse, tâ kalubeladan beri anlatacaklarının büyük bir bölümünü gizleyebildiği sürece kendini dinletmiştir. [...] Hikâye dediğimiz şey kelime kusakarak değil, kelime yutarak yazılır.” (Toptaş, 2016c: 21,23).

Toptaş, kahramanlarının her hâlini aşikâr eden anlatıcılardan değildir. Onların saklanmasında yahut kaybolmalarında Toptaş’ın hayat felsefesiyle bir bağ kurulabilir. Aşikâr edileni değil de örtüleni, söylenmiş olanı değil de söylenmemiş olanı tercih eder Toptaş:

“Ne anlatıyorsun?” sorusu, oldukça hantal bir soru aslında. Ne zaman bu soruyla karşılaşsam, bir de ben ‘Acaba hiç bir şey anlatmamış olmak mümkün müdür’ diye soruyorum kendime. Doğrusu, hiçbir şey anlatmamış olmayı çok isterdim.” (Toptaş, 2016c: 103).

Toptaş’ın bu fikirlerinde ilginç bir suçluluk duygusu hissedilir. Bir şeyi açık etmiş olmanın suçluluğudur bu. Açık etme (yazma), özellikle de çok ilgisiz kişilerin önünde yapılmışsa bu daha büyük bir suçluluk duygusunu doğurur: “Etrafin ilgilenmiyor ve saygı duymuyorsa yazarken tuhaf bir suçluluk duygusuna kapılıyorsun.” (Toptaş, 2016c: 65).

Burada kaybolmaların bir sebebi daha ortaya çıkıyor: Anlatmış ve açık etmiş olmanın sorunu. Ve bir de endişe var: Ya hiç anlatılmaması gereken kişilere anlattıysam? Toptaş'ın bu hassasiyetiyle kahramanları böyle bir açmazın içinde bulurlar. Peki, bu sorun çözülebilir mi? Başka bir deyişle, ormandan çıkışın bir yolu var mıdır? *Bin Hüzünlü Haz*'daki şu cümle bir ipucu olabilir: “[D]erken, ormandan ancak ormanın içindeyken, dışını hayal ederek çıkabileceğimi düşündüm.” (Toptaş, 2016a: 109).

Ormanın dışı nedir ve neresidir? Bu soruyu belki de biraz Toptaş'ın felsefi çözümlerinde aramak gerekir.

## 2.6. Felsefi Düzlem: Yok Olma

Toptaş'ın kahramanlarının kaybolma çeşitlerinden birinin dönüşümler olduğunu başka bir nesneye, kahramana ya da her şeyin tek bir şeye dönüşmesini Kafkaesk anlatı ile ilişkilendirerek yukarıda ele almıştık. Bununla birlikte dönüşümlerin hayatı kendi akışkanlığında görme eğiliminde olan Doğu felsefesiyle de yakın bir ilişkisi vardır. “İnsanı bir insan kümesi olarak” gören Toptaş'ın bakış açısı, bütün varlığı bir bütün olarak gören Doğu'nun metafizik anlayışıyla örtüşür.

Byung-Chul Han, Zen Budizm felsefesini ele alırken “boşluk” kavramına özel bir alan açar. Han'a göre, her şeyin birbirine aktığı yaşadığımız evrende dönüşümü ve de hâliyle bütünleşmeyi sağlayan şey boşluktur. Bu boşluğun imkânında dağ nehir gibi akmaz, aksine dağ nehrin kendisidir. Boşluk, bakan kişiyi bakılana boşaltır (Han, 2021: 40,41). Yukarıda bahsettiğimiz gibi, Yıldız Ecevit'in Toptaş'ın romanlarında işaret ettiği “synesthesie” sanatı tam da böyle bir akışı açıklar mahiyettedir. Düzyazıya uyan “[d]uyulardan, çağrışımdan, fantastik epizodlardan, gerçeklikten ve imgeselden oluşan hızlı bir dil dünyası” (Korat, 2022: 146) da denebilir buna ve Gürsel Korat'ın dediği gibi dilin görselleşmesine imkânlar tanır.

*Kayıp Hayaller Kitabı*'nda insan ilişkileri ile tabiat, tabiat ile dil hepsi birbirinin içinde erir. Birbirine dönür olacak olan Hasan ile Ali'nin sırf inatları yüzünden sürekli erteledikleri düğün; insanı da, hayatı da, tabiatı da bezdirir. “Yani o günlerde ölüm, işte böylesine erişilmez; ekinlerin büyümesi de durmuştu ovada, böceklerin yürümesi de... Üzümler bile olgunlaşmayı unutmuş sanki, iki mevsim arasında, koruk halinde ekşi ekşi bekliyorlar.” (Toptaş, 2015a: 89).

Tam burada Nuri Bilge Ceylan sineması ile Hasan Ali Toptaş romanları arasındaki ilişkiye dönmekte yarar var. Ceylan'ın sinemasında anlam diyaloglarda değil de diyaloglardan sonra oluşan boşluklarda ve hayatın küçük imgelerinde belirir. Çünkü insan konuşurken çoğu kere yalan söyler. Dolayısıyla diyaloglar pek bilgi taşımaz (Diken, vd. 2020: 20). Toptaş bu boşlukları metnin biçimine taşır. *Bin Hüzünlü Haz*'da sayfadaki cümleler arasında boş alanlar bırakır. Toptaş'ın amaçlarından biri boşluğun fark edilmesi, diğeri de boşlukların okur tarafından doldurulmasını istemesidir: “Her metin tabiatı gereği birtakım boşluklardan oluşur. Zaten bu boşluklar çoğu zaman bize bir çeşit dolulukmuş gibi sunulur.” (Toptaş, 2014a: 84). Toptaş, “Tristram Shandy, adlı bu muhteşem romandaki şiirsellik ‘eylemde değil, eylemin kesintiye uğramasında’dır (Toptaş, 2016c: 161) der. Çünkü hayat bizim zihnimizdeki gibi sürüp gitmez. Sürekli kesintiye uğrar ve yaşadığımız büyük kırılmalar çoğunlukla akışın kırılmasında ve ansızın ortaya çıkan boşluklarda meydana gelir.

Jean Baudrillard, yokluk kavramını ele alırken eskiden iyi stratejilerin yabancılaşmanın etkilerini biriktirmek üzerine kurulduğunu; bugün, kayıtsızlığın etkilerini biriktirmenin daha güvenli bir yol sayıldığını anlatır ve bir hologram hayaleti gibi yok olmaktan bahseder: “Ölmek bir şey değil, yok olmayı bilmek gerek.” (Baudrillard, 2014: 19). Baudrillard'ın söyledikleri bütün gerçekliği

sermayeye devreden ve kendini usul usul yok eden insanın trajik bir eleştirisidir aynı zamanda: “İnsanoğlu hiç kuşkusuz doğa yasalarıyla hiçbir ilişkisi olmayan özgün bir ortadan kaybolma biçimi icat eden tek canlı varlıktır.” (Baudrillard, 2012: 32).

Rebecca Solnit, *Kaybolma Kılavuzu*’nda tıpkı Baudrillard gibi modern dönemin açmazları ve kaybolma istenci arasında ilintiler kurar: “Gözünüzün önünde kaybolan, bilginizin çerçevesinden veya mülkiyetinizden çıkan eşyalar ve insanlar mevcuttur.” (Solnit, 2022: 29) der ve bir bileziğin, anahtarın veya arkadaşın kaybolmasıyla dünya bir şekilde tanıdık bir yer olmaya devam ederken insanın kendinin kaybolmasında dünyanın anlamının değişeceğine vurgu yapar.

Kaybolmanın sebebi her ne olursa olsun bilinçli bir yok oluşun geride kalanları gerçekle yüzleşmeye iten bir başkaldırıyı barındırdığı söylenebilir. Toptaş’ın kahramanlarının sessizleşmelerini, dönüşmelerini ya da kaybolmalarını böylesi bir başkaldırı olarak görmek mümkündür. Yıldız Ecevit’in Toptaş üzerine şu tespiti de bu düşüncüyü doğrular mahiyettedir: “İnsanın indirgendiği, hümaniter değer ölçütlerinin yok olduğu bir dünyada, var olmaları mümkün olmayan, var olmadıkları için gölgeleri bile olamayan bir tür sanal varlıkları, var olmanın değil de yok olmanın ana edim olduğu bir metinde öyküle[r].” (Varlık, 2010: 328).

*Gölgesizler*’de Cıngıl Nuri, köyde olmadığı zamanlarda akrabalarının gönderdikleri telgrafları “bir yokluk belgesi” (Toptaş, 2008: 127) gibi alır. Köylülere Cıngıl Nuri’nin yok olmalarında bir komplo sezer. Onlara göre devlet yok etmek için her köyden bir kişi seçmiştir. Bu köyden de Cıngıl Nuri’nin seçildiği, aslında onun şoförlük için köye gelmediğini söyleyen çerçinin bile devletin bir ajanı olduğu fikrine kapılırlar. Devlet, “Her köyden birer kişiyi yok edelim bakalım” (Toptaş, 2008: 29) diyebilir onların fikrine göre. Bu sebeple de Yıldız Ecevit’in, Toptaş, “gerçekliği sorgularken varoluştan değil de ‘yokoluştan yola çıkıyor” (Varlık, 2010: 331) demesi romanın felsefi ve kurgusal boyutuna önemli bir vurgudur.

Toptaş’ın romanlarında kaybolmak bazen her şeyi kuşatan bir atmosfer gibi kahramanların etrafını sarar. Herkesi ve her şeyi bir kaybolma endişesi sarar. Kaybolmak öyle ortadadır ki evler insanların “büsbütün kaybolmamak için” (Toptaş, 2015a: 112) inşa ettikleri varlık göstergelerine dönüşür. Bu sebeple evlerin bu tür bir yok oluştan kurtulmak ve kaybolmamak için inşa ediliyor olması düşüncesi üzerine ayrıca düşünmek gerekiyor. Çünkü ev, Micaea Eliade’nin de dediği gibi evrenin dolayısıyla insanın temsil ettiği mikroevrenin imgesidir (imago mundi) ve varoluşuyla ilgilidir (Eliade, 2019: 43). Burada göze çarpan şey de bir yok olma istenci değil korkusudur. Toptaş’ın romanlarında yok olma bir istenç ve korku arasında sıkışmış gibidir.

Ev yapma isteği aynı zamanda bir iz bırakma istenci mi taşır? *Gölgesizler*’de Muhtar, Güvercin’in kaçırılmış olabileceğini duyunca sevinir bir an. Çünkü “bu kaybolmasından iyiydi. Kayıplardan korkuyordu çünkü; her yana dağılıveren belirsizlikti onlar, görülüp denetlenmesi, hatta düşünülmesi bile zordu.” (Toptaş, 2008: 49). Her şeyin iz bıraktığı şu dünyada çekip gidenlerin de bir iz bırakabileceğini düşünür. Ama bir yandan da boşluğun insanın görüntüsünde, bakışında göze çarpabileceği inancını taşır. Tam da bu amaçla Reşit’in gözlerine bakar. Onun bakışlarında, genç ve güzel kız “Güvercin’in kanat çırpıp uçuş gidebileceği bir boşluk” arar ve bulamaz. Ardınca da “yalnızca kadınların bakışında bulunuyor o boşluk” diye geçirir içinden (Toptaş, 2008: 40). Çünkü Muhtar, Cıngıl Nuri kaybolunca onun karısının gözlerinde böylesi bir boşluğu fark etmiş ve “her kadının gözünde bir erkeğin kaybolup gideceği boşluk bulunduğunu” (Toptaş, 2008: 15) düşünmüştür. Erkeklerin gözlerinde olmayan o boşluk kadınların gözlerinde vardır. Erkekler daha çok giden kadınlar ise bekleyendir.

Burada şu sorulabilir: Toptaş’ın kahramanlarının isteği var olmak mı, yok olmak mıdır? Bu soruya her iki yolu da birleştiren gizli bir başkaldırı, şeklinde cevap vermek mümkündür. Ama



unutmamalı ki müphemliğe sığınan Toptaş'ın sorularına böylesi kesin cevaplar vermek bir anakroni olabilir. Kaldı ki Toptaş'ın anlatılarında yokluğun kendisi bir varlığa dönüşmüş gibidir. “[B]elki de herkesin bir yoku vardı köyde, herkes kadar bir yoklar sürüsü vardı ve evlere girip çıkıyorlardı insanlar gibi, kahveye oturup çay içiyor, tarlada çalışıyor, çınarın gölgesinde toplanıyor ve ölümlerde ağlayıp düğünlerde oynuyorlardı.” (Toptaş, 2008: 81).

Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*'de “Ben neden benim” diye sorar. Bu bakımdan Toptaş'ın da asıl soruları delilere ve çocuklara sordurması manidardır: *Gölgesizler*'de aklını yitiren Cennet'in oğlu “Kaar nedeem yağar, kaaarr?” (Toptaş, 2008: 97) diye sorar. Sayfalar boyunca tekrara dönüşen bu soruların altında, bir çözüm aramadan çok bir varoluş sorununun yattığı söylenebilir. Alaaddin, elindeki bıçakla öldürdüğü Tatar kızın şeklini alan ölüme kocaman gözlerle bakarak şöyle sorar: “Ölüm nedir, ölüm nedir, nedir ölüm, nedir, nedir?” (Toptaş, 2016a: 148).

Sorulardaki asıl mesele, bir cevabının olmasından çok onların bir kriz ya da aklı yitirme sonrasında ortaya çıkmasıyla ilgilidir. Toptaş'ın romanlarını bu kadar önemli yapan şeyin de tam bu olduğu söylenebilir. Yani, onun metinlerinin merkezinde zihnimizi bilgiden çok varoluşa yönelten sorular yatar. Kaybolan kahraman da olsa, anlatıcı da olsa, hikâye de olsa bütün kaybolmalar anlamın kaybının birer göstergesi gibidir. Anlam bilgiden ziyade varoluştaki gizlidir. Yıldız Ecevit “geç bir romantik” olarak adlandırdığı Toptaş'ın, anlamın bütünlüğünü yitirdiğini söyler. Buradaki anlamın bütünlüğü hakikatte varoluşun bütünlüğüdür ve Toptaş'ın kahramanları bir anlamda bu bütünlüğün ufalanmış temsilcileridir. Parçalanmışlıklar onları yokluk ve varlığın arasında bir yere sıkıştırır. Anlamın yittiği ya da uzaktan bir bütün olarak görüldüğü yer tam da bu parçalanmışlığın içinde bir yeredir. Bu durum konuya nasıl ve nereden başlanacağını bilmediği “aporia” bir durum oluşturur. “Zorluk, şaşkınlama, edebiyatta ise ‘bir yere götürmez yol’, sona eren yol anlamına gelen [ve] Yunanca bir kelime” (Lodge, 2013: 262) olan aporia, Toptaş'ın kahramanlarının şaşkınlıklarını ve kendi içlerinde dönüp durmalarını, kaybolup yeniden ortaya çıkmalarının özeti gibidir.

Bachelard, *Yok Felsefesi* adlı kitabında “İçinde düşünülen dünya, içinde yaşanılan dünya değildir.” (Bachelard, 1995: 83) der. Toptaş, sonsuzluk denen şeyin sonlu olan her şeyin her yöne dağılımından oluştuğunu düşünür. Bu sonsuzluk insanı tıpkı Toptaş'ın uzamında olduğu gibi bir “Yoklar Dağı”na götürür. İhtimal ki habercinin atı oradadır. İnsan ona binince yarı haberci, yarı tay olarak Yoklar Dağı'nı ardında bırakıp dörtnala koşacaktır. Peki, Yoklar Dağı geride kalınca insanın önüne ne açılır? “- Her şey!” (Toptaş, 2016b: 94). Yolculuk da “Her Şeyden Hiçbir Şeye” olunca ortada koca bir oyun kalır: “Demek, demişti, yaşadıklarımın hepsi bir oyundu. Demek insan ne yapsa bir oyunun içinde.” (Toptaş, 2008: 59). Kaybolmalar hakikatin içinde değil de bir oyunun içinde kaybolmadır. İçine hakikati de alan koca bir oyunun.

## Sonuç

Hasan Ali Toptaş kaybolma terimini bütün romanlarında ele almıştır. Kahramanın kaybolması, arayanların kaybolması, anlatıcının kaybolması, hikâyenin kaybolması hatta kaybolanların bir daha kaybolması karşılaşılan kaybolma çeşitleri arasında gösterilebilir. Romanlarda kaybolma sistematik bir değişim olarak ele alınmasa da farklı romanlarda farklı kaybolma şekilleri ele alınmış ve bunlar bazen varoluşsal bazen de kültürel inanç düzlemleri içinde aktarılmıştır.

Kaybolan kahramanlarının kökeninde Toptaş'ın babasının çekip gidişleri vardır. Daha çocuk yaşta iken babasının geride boşluklar ve yalnızlıklar bırakıp gidişleri çok erken dönemde Toptaş'ı yok olma ve var olma sorunları üzerinde düşündürmüş olmalıdır. Romanlarda şoförlüğünün bahanesiyle ikide bir çekip giden baba ile kendi babası arasında yakınlıklar vardır. Bu yakınlık ve çekip gitme sorunu Toptaş'ın anlatılarının ana unsurlarından biri haline gelmiştir.

Toptaş kaybolma sorununa bir cevap aramaz. Konunun daha çok ontolojik düzlemi içinde yaklaşımlar sergiler. Eserlerde birinin kaybolması için bir neden gösterilmez. Hatta bazen nedenler çok basit can sıkıntılarına dayanabilir. Kaybolanlar aramakla bulunmaz. Kaybolmalara bir çözüm yolu da gösterilmez. Kaybolma hayatın kendisinde anlaşılabilir bir durum değildir. Kaybolma zihinde, dilde kendini gösteren bir durumdur. Hayatın kendi varlığı içinde bir yok olma istenci ile özdeşir.

Toptaş'ın kahramanlarında kaçıp gitme ve kaybolma nedensiz ama güçlü bir istenç olarak daima gözlemlenir. Kaçıp gidenler bir zaman sonra kaçtıkları yerde de huzur bulamaz. Kaybolanlar bir şekilde çıkar gelir yahut yine kaybolurlar. Bazen yokluk varlığın önüne geçmiş gibi anlatıların bütün çevresini kuşatır. Kahramanlarda gizli bir varlık yokluk sorunsalı ortaya çıkar. Kaybolmalara şahit olanlar anlam veremedikleri yok olmalardan kuşku duyarlar. Bazen bunun bir derin kompo olabileceği endişesini de taşırlar. Sanki yaşadığımız evreni kuşatan daha büyük ikinci bir evren vardır. Toptaş bu evreni hissettirir ama anlatmaz. Kaybolmalar tam da bu iki evren arası geçişlerle fantastik, tekinsiz ve büyümlü gerçekçi bir bakış arasında gidip gelmektedir.

Toptaş'ın romanları statik bir yapı içermezler. Romanlarda kahramanlar, mekân, yaşanan durumlar sürekli bir değişim gösterir. Bütün bu değişimler onun anlatılarını kafkaesk, fantastik, tekinsiz vb. anlatı modellerine yakın tutsa bile bu modeller çerçevesinde tanımlamaya imkân vermez. Toptaş'ın anlatısı bir zaman sonra bütün kahramanlardan, olaylardan sıyrılarak tamamıyla dile ve dilsel olana dönüşür. Gerek sürekli dönüşümler ve sabit olamamalar gerekse de kurgunun inşasında dilin öne çıkışı onun anlatısını postmodern anlatıya daha çok yaklaştırır. Bununla birlikte romantizm ve modernizmden izler taşıyan anlatım şekillerine de rastlamak mümkündür.

### Kaynakça

- Andaç, F. (2004). *Yazarın Kitabı*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Bachelard, G. (1995). *Yok Felsefesi*, çev. Tümertekin, A., İstanbul: YKY.
- Baudrillard, J. (2012). *Karnaval ve Yamyam*, çev. Adanır, O., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2014). *Cool Anılar I-II 1980-1990*, çev. Sönmezay, A., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z.; Mazzeo, R. (2019). *Edebiyata Övgü*, çev. Pilgir, A.E., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Debord, G. (2012). *Gösteri Toplumu*, çev. Ekmekçi, A.; Taşkent, O., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Diken, B.; Gilloch, G.; Hammond, C. (2020). *Nuri Bilge Ceylan Sineması*, çev. Bingöl, A.N., İstanbul: Metis Yayınları.
- Ecevit, Y. (2013). *Kurmaca Bir Dünyadan*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, U. (1996). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. Atakay, K., İstanbul: Can Yayınları.
- Eliade, M. (2019). *Okültizm, Büyücülük ve Kültürel Modalar*, çev. Soydemir, C., Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Faulkner, W. (2023). *Ses ve Öfke*, çev. Güran, R., İstanbul: YKY.
- Geçtan, E. (2017). *İnsan Olmak*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Han, B.-C. (2021). *Zen Budizm Felsefesi*, çev. Özdemir, M., İstanbul: İnsan Yayınları.
- Han, B.-C. (2022). *Psikopolitika*, çev. Barışcan, H., İstanbul: Metis Yayınları.
- Korat, G. (2022). *Kurmacanın Yapısı*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Levi-Strauss, C. (2020). *İrk, Tarih Kültür*, çev. Bayrı, H.; Erdem, R., İstanbul: Metis Yayınları.
- Lodge, D. (2013). *Kurgu Sanatı*, çev. Ören, A., Ankara: Hece Yayınları.
- Lucy, N. (2018). *Postmodern Edebiyat Kuramı Giriş*, çev. Aksoy, A., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Parla, J. (2018). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Solnit, R. (2022). *Kaybolma Kılavuzu*, çev. Gündüç, G., İstanbul: Monitör Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1989). *Bütün Şiirleri*, dzl. Enginün, İ., İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Tanpınar, A. H. (2019). *Huzur*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Todorov, T. (2004). *Fantastik*, çev. Öztokat, N., İstanbul: Metis Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2008). *Gölgesizler*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2014a). *Başlarken Yalnızsın*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2014b). *Uykuların Doğusu*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2015a). *Kayıp Hayaller Kitabı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2015b). *Sonsuzluğa Nokta*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2016a). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2016b). *Geçmiş Şimdi Gelecek*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2016c). *Harfler ve Notalar*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2016d). *Kuşlar Yasına Gider*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2016e). *Ölü Zaman Gezginleri*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2016f). *Yalnızlıklar*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2017). *Gecenin Gecesi*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2019). *Beni Kör Kuyularda*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Varlık, B. (2010). *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı*, İstanbul: İletişim Yayınları.