



**HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ÖYKÜLERİ ÜZERİNE PSİKANALİTİK
BİR İNCELEME**

Mehtap Zeynep ASLAN

Yüksek Lisans Tezi

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Mustafa AYDEMİR

AĞRI-2021

(Her hakkı saklıdır)

AĞRI İBRAHİM ÇEÇEN ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Mehtap Zeynep ASLAN

**HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ÖYKÜLERİ ÜZERİNE PSİKANALİTİK
BİR İNCELEME
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

TEZ YÖNETİCİSİ

Doç. Dr. Mustafa AYDEMİR

AĞRI-2021

TEZ ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “Hasan Ali Toptaş’ın Öyküleri Üzerine Psikanalitik Bir İnceleme” adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

Δ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

.../.../2021

Mehtap Zeynep ASLAN



T.C.

AĞRI İBRAHİM ÇEÇEN ÜNİVERSİTESİ



LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TEZ KABUL VE ONAY TUTANAĞI

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. Mustafa AYDEMİR danışmanlığında, Mehtap Zeynep ASLAN tarafından hazırlanan bu çalışma .../.../2021 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Dr. Öğrt. Üyesi Nusret YILMAZ İmza:

Jüri Üyesi: Dr. Öğrt. Üyesi Sait YİLTER İmza:

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Mustafa AYDEMİR İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine ait olup;

Enstitü Yönetim Kurulunun / /2021 tarih ve / nolu kararı ile onaylanmıştır.

/...../.....

Prof. Dr. İbrahim HAN

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET

ABSTRACT

ÖN SÖZ

GİRİŞ

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HASAN ALİ TOPTAŞ'IN HAYATI, SANAT ANLAYIŞI VE ESERLERİ

1.1. Hayatı

1.2. Sanat Anlayışı

1.3. Yazar-Eser İlişkisi

1.4. Eserleri

İKİNCİ BÖLÜM

2. HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ÖYKÜLERİ

2.1. *Geçmiş Şimdi Gelecek*

2.1.1. Bir Gülüşün Kimliği

2.1.1.1. Bir Gülüşün Kimliği

2.1.1.2. Çiğdem Yürekli Reşat

2.1.1.3. Rüştü Adlı Bir Karınca

2.1.1.4. İçimdeki Orkestra

2.1.1.5. Islahımda Gül İzi

2.1.1.6. Boz Atlı Hızır

2.1.1.7. Düş Yorgunu

2.1.1.8. Bu Kent Köyden Küçük

2.1.1.9. Şüphesiz Bir Şüpheli

2.1.1.10. Acıya Demir Atmak

2.1.1.11. Yeryüzünde Bir Kerem

2.1.1.12. Ah Minik Kuşum

2.1.2. Yoklar Fısıltısı

2.1.2.1. Ak Saçlı Çılgındılar

2.1.2.2. Çağrı

2.1.2.3. Kum Fısıltısı

2.1.2.4. Bir Dünyanın Akşam Resmi

2.1.2.5. Savrulan Etek Balesi

2.1.2.6. Yoklar Dağı

2.1.3. Ölü Zaman Gezginleri

2.1.3.1. Herkes Hiçbir Yere

2.2. *Ölü Zaman Gezginleri*

2.2.1. Ölü Zaman Gezginleri

2.2.1.1. Balkon

2.2.1.2. Zaman Kimi Zaman

2.2.1.3. Şarap Lekesi

2.2.1.4. Gökyüzü Gri

2.2.1.5. Org

2.2.1.6. Korkuyla Yaralı Dört keklik

2.2.1.7. Ölü Zaman Gezginleri

2.2.1.8. Neredesin Gringo

2.2.2. Yoklar Fısıltısı

2.2.2.1. Yabu

2.2.2.2. Çift Çizgi

2.2.2.3. Karanlık Beyaz

2.2.2.4. Av

2.2.2.5. Dünya Bir Gülnida

2.2.2.6. Sabah Karanlığı

2.2.2.7. Sümbüller Sen Kokar

2.2.2.8. Herkes Gibi safa Bey

2.3. Gecenin Gecesi

2.3.1. Yatak

2.3.2. Nihat

2.3.3. Fotoğraf

2.3.4. Veysel'in Kanatları

2.3.5. Şeytan Uçurtması

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ÖYKÜLERİNDE PSİKANALİTİK UNSURLAR

3.1. Kısaca Alınma: Yabancılaşma

3.2. Dünyadaki Cehennem: Yalnızlık

3.3. Boşluğun Kapısı: Nihilizm/Hiçlik

3.4. Sürgünün İlk Adımı: Kaçış

3.5. Psikolojik Çöküntü: Bunalım/Karamsarlık

3.6. Toplum Değerlerini Yok Sayma: Başkaldırı

3.7. Öze Dönüş: Ölüm/İntihar

3.8. Ötekinde Var Olma: Cinsellik/Evlilik

3.9. Var Olma Mücadelesi

3.10. Kendisiyle Hesaplaşma: Ayna

3.11. Kendini Yargılama: İç Hesaplaşma

3.12. Kim Olduğunu Sorgulama: Benlik Bilinci

SONUÇ

KAYNAKÇA

ÖZ GEÇMİŞ

ÖZET
YÜKSEK LİSANS TEZİ
HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ÖYKÜLERİ ÜZERİNE PSİKANALİTİK
BİR İNCELEME

Mehtap Zeynep ASLAN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Mustafa AYDEMİR

2021, 185 sayfa + XV

Jüri: Dr. Öğr. Üyesi Nusret YILMAZ

Dr. Öğr. Üyesi Sait YİLTER

Doç. Dr. Mustafa AYDEMİR

Bu çalışmada Türk edebiyatının önemli isimlerinden Hasan Ali Toptaş'ın öyküleri, psikanalitik bir incelemeye tabi tutulmuştur. Modern bireyi öykülerinin merkezine alan Toptaş, bireyin kendine ve toplumuna yabancılaşmasını, bunalımını, var oluş mücadelesini, başkaldırısını içsel çatışmalarını konu edinir. “Hasan Ali Toptaş'ın Öyküleri Üzerine Psikanalitik Bir İnceleme” adlı bu çalışma, bir giriş ve üç bölümden oluşmaktadır.

Giriş bölümünde, psikanalizmin tarihi sürecine, özelliklerine, Batı ve Türk edebiyatlarındaki gelişimine detaylıca değinilmiştir. Birinci bölümde, Hasan Ali Toptaş'ın hayatı, sanat anlayışı ve eserleri hakkında bilgi verilmiş olup yazar eser ilişkisine de dikkat çekilmiştir. İkinci bölümde, yazarın öykülerine kısaca değinilmiş olup olay örgüleri tek tek incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise yazarın öyküleri psikanalitik özellikler dikkate alınarak belli başlıklar altında tasnif edilmiştir. Sonuç kısmında ise çalışmanın genel bir değerlendirilmesi yapılmış olup yazarın öykülerindeki psikanalitik çözümlemeler değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hasan Ali Toptaş, psikanalizm, öykü, yabancılaşma, ayna.

ABSTRACT

MASTER’S THESIS A PSYCHANALYTIC EXAMINATION ON THE STORIES OF HASAN ALİ TOPTAŞ

Mehtap Zeynep ASLAN

Advisor: Doç. Dr. Mustafa AYDEMİR

2021, 185 page + XV

Jüri: Dr. Lect. Memeber Nusret YILMAZ

Dr. Lect. Memeber Sait YİLTER

Assoc. Prof. Dr. Mustafa AYDEMİR

In this study, stories of Hasan Ali Toptaş who is one of the important names of Turkish literature were taken into a psychoanalytic examination. Toptaş, which puts the modern individual at the center of their stories, deals with alienation of the individual from herself/ himself and her society, his crisis, his struggle for existence, his rebellion, and his inner conflicts. This study titled “A Psychoanalytic Examination of Hasan Ali Toptaş’s Stories” consists of an introduction and three parts.

In introduction part; the historical process of psychoanalysis, its features, its development in Western and Turkish literatures are discussed in detail. In the first part; it was given information about Hasan Ali Toptaş’s life, his understanding of art, his works and it was drawn attention to the author-work relationship. In the second part, the stories of the author are briefly mentioned and plots are examined one by one. In the third part, the stories of the author are classified taking into account the psychoanalytic features under certain headings. In the conclusion part, a general evaluation of the study was made and the psychoanalytic analyzes in the author’s stories were evaluated.

Key Words: Hasan Ali Toptaş, psychoanalysis, story, estrangement, mirror.

ÖN SÖZ

Sigmund Freud'un ortaya attığı, psikanalizm; bilinçaltına itilmiş, doyurulmamış duyguların, çeşitli davranış bozukluklarının ve ruhsal hastalıkların kaynağını ortaya koymaya çalışan bir bilimdir. Dolayısıyla psikanalizm sinir hastalıklarının tedavisinde kullanılmaktadır. Toplumsal baskılarla bireyde bastırılmış duyguların oluşması, bireyin bu duygularını bilinçaltına hapsettiği iddia edilir.

Eser yaratma eylemi, psikolojik bir etkinlik olarak görülmektedir. Dolayısıyla eseri sanatçının ruh dünyasından bağımsız düşünmek mümkün değildir. Eser, sanatçının ruh dünyasından sızan yansımalarıdır. Sanatçı, gerçek hayatta ulaşamadıklarına eserlerinde düş yoluyla ulaşma gayretine girer. Bu yüzden psikanalitik eleştiri yöntemleri kullanılarak edebi metinlerde çözümlemeler yapılır. Yazın eleştirisi ile uğraşanlar, yapıtlardaki kurmaca kahramanların bilinçaltını ve dolayısıyla metnin arka planını aydınlatmak için psikanalizin birikimlerini kullanarak sanatçının bilinçaltına ulaşırlar. Metne ışık tutacak özellikler tespit edilerek, sanatçının bilinçaltının eser üzerindeki etkileri ortaya konulur. Sanatçıların eserlerinde kullandıkları sözcükler, imgeler, ele aldıkları konular, kişiler ve nesneler, bilinçaltı duyguları için veri oluşturur.

Türk edebiyatında birçok alanda eser veren Hasan Ali Toptaş, edebiyatı bir sığınma aracı olarak görür. Ona göre edebi eser, bilinçli bir insan uğraşı değil, hayatta bulamadığını arama işidir. Zira sanatçı, kelimeler, arasında huzur arar ve bulmaya çalışır. Kelimelerin “aynasında çizgilerini arar durur. Toptaş'ın eserlerinde “yalnızlık” duygusu, taşrada doğup büyümesinin bir sonucudur. Yalnızlığın yanı sıra kaçış, karamsarlık, başkaldırı gibi psikolojik temaları da eserlerinde sıklıkla kullanır. Toptaş eserlerinde bilinçten ziyade bilinçaltı duygularına daha çok yer verir. Daha çok bireysel temalar üzerinde duran Toptaş, öykülerinde modern insanın sorunları ve ruh hallerini anlatır. Gündelik yaşam, bireyin kendisi ve çevresiyle iletişimsizliği, mutsuzlukları, insanı yok sayan modern toplumun etkileri işlenir.

Hakkında birkaç bilimsel çalışma yapılan yazarın öyküleri ile ilgili psikanalitik bir çalışmam yapılmayışı, bizi böyle bir çalışmaya sevk etmiştir. Çalışma bir giriş ve üç bölümden meydana gelmektedir. Giriş bölümünde, psikanalizmin tarihi süreci, özellikleri, Batı ve Türk edebiyatlarındaki gelişimi ele alınmıştır. Birinci bölümde,

yazarın hayatı, sanat anlayışı ve eserleri hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca psikanalitik çalışmaya destek vermek üzere yazar eser ilişkisine de dikkat çekilmiştir. İkinci bölümde, yazarın öyküleri olay örgüleri bakımından tek tek incelenmiştir. Öykü kitapları yayım sırası gözetilerek incelenmeye tabi tutulmuştur. Üçüncü bölümde ise çalışmamızın esas amacını teşkil eden yazarın öyküleri psikanalitik özellikler dikkate alınarak belli başlıklar altında tasnif edilmiştir. Sonuç kısmında ise çalışmanın genel bir değerlendirilmesi yapıldıktan sonra yazarın öykülerindeki psikanalitik çözümler değerlendirilmiştir.

Çalışmaya bilgi ve tecrübeleriyle katkıda bulunan ve her konuda yönlendirmeler yapan danışman hocam Doç. Dr. Mustafa Aydemir'e teşekkür ederim.

Ağrı-2021

Mehtap Zeynep ASLAN

GİRİŞ

19. yüzyılın sonlarıyla 20. yüzyılın başlarında, Sigmund Freud'un ortaya attığı, psikanalizm; bilinçaltına itilmiş, doyurulmamış duyguların, çeşitli davranış bozukluklarının ve ruhsal hastalıkların kaynağını ortaya koymaya çalışır. Psikanalizmi “belli birtakım sinir hastalıklarının tedavi metodu” olarak kabul eden Freud, cinselliğin toplumsal baskılarla bireyde bastırılmış duyguların oluşmasına sebep olduğunu ve bu duyguların bilinçaltının içeriğini oluşturduğunu iddia eder (Freud, 1981: 6).

Psikanalizme göre bastırılan ve yaşanmayan duygu ve istekler, zamanla birer hastalık olarak ortaya çıkar. Bu istek ve duygular, kendilerini açıkça ortaya koyamadığı için farklı yollardan çıkış noktası arar ve başka görünüşlerle belirir. Bu belirtilerden hareketle hastalığı tespit etmek psikanalizmin temel görevidir.

Eser yaratma eylemini “psikolojik bir etkinlik” olarak gören psikanalistlere göre, sanat eserini, sanatçının ruh dünyasından bağımsız düşünmek mümkün değildir (Jung, 1997: 308). Bilinçaltı, birçok sanatçının ilham kaynağı olurken aynı zamanda sanat eserini de sanatçının bilinçaltından sızan ruh halinin bir yansıması olarak görmek gerekir (Özbek, 2007: 15). Freud'a göre, insan gerçekte sahip olamadıklarını hayal yoluyla elde etmeye çalışır. Dolayısıyla gerçek hayatta tatmin edilmeme, sanatçıda ruh hastalığına sebep olur. Hatta Wilhelm Steckel, sadece sanatçılar değil, peygamberler, filozoflar ve mucitlerin de nevroitik olduğunu iddia eder (Sarı, 2008: 61).

Psikanalitik eleştiri yöntemleri kullanılarak edebi metinde çözümlemeler yapılır. Nasıl ki bir psikolog, bir ruh doktoru, hastanın bilinçaltını aydınlatarak hastayı etkileyen öğeleri belirlemeye çalışıyorsa, yazın eleştirisi ile uğraşanlar da yapıtlardaki kurmaca kahramanların bilinçaltını ve dolayısıyla metnin arka planını aydınlatmak için psikanalizin birikimlerini kullanarak sanatçının bilinçaltına ulaşırlar (Özbek, 2007: 7). Dolayısıyla metne ışık tutacak ayrıntılar tespit edilerek, sanatçının bilinçaltının eser üzerindeki etkilerinin ortaya konmak amaçlanır. Sanatçıların eserlerinde kullandıkları sözcükler, imgeler, ele aldıkları konular, kişiler ve nesneler, bilinçaltı duyguları için veri oluşturur.

İnsanı ve toplumu inceleyen bir bilim olan edebiyat, diğer beşeri bilimlere ihtiyaç duymuş ve edebi eseri çözümlerken farklı alanlardan faydalanma yoluna girmiştir. Edebiyatın en çok faydalandığı bilimlerin başında psikanalitik gelmektedir.

Dolayısıyla “yazarın yaratma serüveni, ortaya koyduğu eserlerin hangi sebeple ve nasıl yazıldığı” konusu okuyucuyu psikanalitik bir çözümlemeye sevk etmiştir. XX. yüzyılın başlarında Sigmund Freud tarafından ortaya atılan “psikanalizm” psikoloji ve psikiyatri bilim dallarının olanaklarından faydalanılarak kişilerin bilinçaltı çözümlemelerini yapmayı amaç edinmiştir. Daha sonra yazarlara ve edebi metin kahramanlarına uygulanarak bu edebi metinlerin çözümlenmesinde önemli bir yer edinmiştir (Atlı, 2012: 258).

Freud’un (1856-1939) ileri sürdüğü tezler üzerine kurulu olan psikanalizm, Alfred Adler (1870-1937), Carl Gustav Jung (1875-1961) ve Jacques Lacan (1901-1981), tarafından geliştirilir. Birçok bilime kaynaklık eden psikanalizm, zamanla modern edebiyatta geniş ölçüde uygulanmaktadır. Edebiyatı derinliğine inceleyerek ve onun “labirentlerine dalıp” onu bir anlamda sökmeye çalışan bir bilim dalıdır (Sarı, 2008: 76).

Sanat eserinin nasıl oluştuğunu ve yazarını ne ölçüde yansıttığına dair tartışmalara edebiyatla ilgilenen her sanat eleştirmeni, bağlı bulunduğu edebi anlayışa uygun olarak izahlar getirir. Son yüzyılın edebi yaklaşımını derinden etkileyen ve “bir anlam araştırması olan” psikanalizm de kendi açısından bu meseleye yaklaşır (Tura, 2012: 55).

Edebiyat ve psikoloji ilişkisi Freud’la başlar. Freud, Antik Yunan edebiyatından faydalanarak ortaya attığı görüşleri doğrulamak için yer yer mitolojilerden yararlanır. Sophokles’in *Kral Oidipus Rex* adlı trajedisinden hareketle Oidipus kompleksini ortaya koyar. Shakespeare’in *Hamlet*, Dostoyevski’nin *Karamazof Kardeşler* adlı eserlerini Oidipus kompleksi ile ilişkili olarak ele alır. Zira Freud’un edebiyata yönelmesinde yazarların bilim adamlarından çok önde olduklarını düşünmenin etkisi vardır.

Edebiyat ve psikanaliz ilişkisi üzerinde önemle durmuş psikanalistlerden biri de Paul Laurent’tir. O, edebiyat ve psikanaliz arasındaki ilişkiyi bir müttefik olarak algılar. Freud psikolojinin dışında felsefe, tarih, antropoloji, edebiyat, mitoloji gibi çok değişik alanlarda da bilgi sahibi olan Laurent, psikanalizim çalışmalarında nörolojinin yanı sıra sanat ve edebiyat metinlerinden de faydalanır. Dolayısıyla Freud, yazara dönük eleştiriye ağırlık vererek sanatçı hakkındaki biyografik bilgilere ve yaratıcının

ruh hâline önem verir. Freud, “yazarın bilinçdışında yapıtın anahtarını aramak ya da metne bilinçdışının sinmiş olduğunu düşünmek yerine, yaratmak süreci” ile ilgilenmiştir (Parman, 2005: 12).

Freud’la başlayan Psikanalitik Eleştiri Kuramı, zamanla yazar merkezli olmaktan çıkıp Jung’ın ortaya attığı “analitik psikoloji” ile eser merkezli bir hüviyet kazanır. Jung, bu kavramlara “kolektif bilinçaltı” ve “arketip” terimlerini de ekler. Böylece yazarın bilinçaltından hareketle toplumun ortak bilinçaltı tespit edilmeye çalışılır. Freud’un kişisel bilinçaltı tezine karşılık öğrencisi Adler yazarın aile ve çevresinin de eser incelemesinde önemli olduğunu ortaya atar. Daha sonra Lacan da edebi eserin yaratma aracı olan dil ile psikanalizmi birleştirmeye çalışır. Psikanalizm, edebi eserleri içerik bakımından olduğu gibi teknik olarak da etkiler. Bu yüzden edebi eserlerde bilinç akışı ve iç monolog gibi teknikler kullanılır. Kahramanların iç dünyalarını yansıtan bu teknikler roman ve öyküde sıklıkla kullanılır. Psikanalizmin edebi eser ve sanatçıya yönelik çalışmaları Freud’la sınırlı kalmamış, C. Gustav Jung da edebiyat incelemelerinde önemli açılımlar sağlayan arketipsel eleştiriye ortaya atmıştır. Jung bilinçdışına yeni bir boyut kazandırarak kolektif bilinçdışı kavramını kullanmıştır. Ona göre bilinç; insanın algı ve anılarını oluşturarak çevresiyle ve gerçeklikle bağlantı kurmasını sağlar. Kişisel bilinçdışı, bireyin yaşamından kaynaklanan unutulmuş, bastırılmış, yadsınmış duyguları kapsarken kolektif bilinçdışı insanoğlunun “dünyanın kuruluşundan beri evrensel durumlara karşı gösterdiği kalıpsal tepkileri” bünyesinde barındırır (Jung, 1997: 33).

Tüm insanlığın ortak malı olan arketipler, kolektif bilinçdışının içeriğini oluşturan davranış desenleri olarak kabul edilir. Dolayısıyla arketipler; mitler, efsaneler, masal ve destanlar yoluyla kendilerini ortaya koyarlar. Bu edebi türlerin yanı sıra öykü ve roman gibi modern edebi metinlerin içinde de kendilerine yer edindikleri görülür. Bu eleştiri yöntemi “yapıtların simgesel ifadesini çözümleyerek arketipsel yapısını bulmayı ve yapıtın oluşumunda nasıl bir rol oynadığını incelemeyi” amaçlar (Gökeri, 1979: 30). Bu arketipsel kişiler, imgeler bazında olabileceği gibi durumlar ya da olay örgüleri bazında da olabilir.

Frye’a göre insan yabancı olduğu ve kayıtsız kalan bir dünyayı, “arzu ve ihtiyaçlarını karşılamasına yardımcı olsun” diye arkitip formlarına dönüştürerek geliştirir (Boynukara, 1997: 14). Görüldüğü gibi Jung ve takipçilerinin ortaya attığı

görüşler, gerek geleneksel edebiyat ürünlerinde gerekse de modern edebiyat ürünlerinde büyük etkiler yaratarak bu görüşler doğrultusunda eserler verilmiştir. Önemli psikanalistlerden biri olan Adler, insanı herhangi bir davranışa iten bilinçdışı etkileri kadar sosyal ortamın etkileri de olduğunu iddia eder. Bu yüzden her bireyin çevresiyle girdiği ilişkileri tek tek inceler ve bu ilişkilerin birey üzerinde etkilerini tespit eder.

Adler de sanatçının “aşağılık kompleksi”ne dikkati çeker. Sanatçı, çevresinden aldığı olumsuz tepkiler sebebiyle önce bir “aşağılık duygusu”na kapılır ve daha sonra bu zamanla duygu kompleksine dönüşür. Özellikle fiziksel kusurları olan insanların bu aşağılık kompleksine sahip olduğunu söyleyen Adler, bu kişilerin duygularını tatmin etmek için bilimde, sanatta ve çeşitli faaliyetlerde daha başarılı olduklarını belirtir. Kendini aşağılık ve yetersizlik duygusundan kurtarmak için “üstünlük duygusuyla donatacak bir amaç saptamaya” çalışır (Adler, 2010, 96). Bu komplekse sahip kişiler, toplumla uzlaşamayan bir kişilik yapısı göstererek ve toplumdan kaçarak aşağılık duygusunu bu şekilde gidermeye çalışırlar. Türk edebiyatında Ahmet Haşım ve Cahit Sıtkı Tarancı’nın kendi fiziksel hallerinden memnun olmadıklarını ve bunun telafisi için yaratıcılıklarına sığındıklarını görmek mümkündür.

Edebiyat ve psikanaliz ilişkisi içinde üzerinde durulması gereken bir psikanalist olan Lacan, Freud’un klasik psikanaliz teorilerini, yapısalcı bir yaklaşımla yeniden yorumlar. Ayna evresi, gerçek gibi teorize ettiği temel kavramlarla Lacan, yapısalcı psikanaliz teorisi ile psikanalitik edebiyat eleştirisine farklı boyutlar kazandırır (Nas, 2009: 1-2).

Edebiyat ve psikoloji arasındaki ilişki, edebiyatın psikolojisi deyince yazarın nasıl bir insan olduğunun, bir edebi eserin nasıl yaratıldığının veya edebi eserlerde karşımıza çıkan insan tipleri ile bunların davranış özelliklerinin nihayet (seyircinin tiyatrodaki etkilendiği gibi) edebiyatın okuyucular üzerindeki etkilerinin incelenmesi anlaşılır, şeklinde belirlenir.

Bir edebi eser incelenmesi yapılırken “yazar, eser ve okur” dikkate alınmalıdır (Moran, 2008). Psikanalitik Eleştiri Kuramı’nda sanatçı, merkeze oturtularak metin inceleme yoluna gidilir. Zira eseri ortaya koyan sanatçının “yaşadığı zaman, çevre, sanatçının aldığı eğitim, dönemin sosyal ve siyasi tarihi, sanatçının psikolojisine ve sanatçıyı yazmaya götüren etmenler” bu kuramı yakından ilgilendirir

(Özbek, 2007: 4). Psikanalitik Kuram'ın amacı, yazarın bilinçaltı duygularını açığa çıkarmak, eserdeki kişilerin psikolojik durumlarını tespit etmek ve “yaratma” eyleminin nasıllığını araştırmaktır (Moran, 2008: 149).

Sanatçılar, yaşadıklarını aktarırken kendi ruhsal hastalıklarını bilinçli ya da bilinçsizce eserlerine yansıtır. Birey, rahatlamanın bir yolu olarak kendi yalnızlığına çekilip yazma edimini gerçekleştirir. Dönemin kargaşasından kurtulmak için yazıyı bir huzur ortamı ve sığınılacak sessiz bir liman olarak seçip ruhunun derinliklerini oraya aktarmayı tercih etmişlerdir. Bu yazma eylemi sanatçının kendi kendine yürütülen bir terapi süreci, rahatlama hâlidir. Bu yönüyle eser, yazarın/şairin “ruh biyografisi”nin yansıması olarak değerlendirildiğinde ruhundaki bütün hastalıklarını metinden hareketle çıkarmak da mümkün olur (Özbek, 2007: VIII). Buna göre sanatçının biyografisinin tam olarak bilinmesi, yapıtın anlaşılmasında önemli rol oynamaktadır. Bununla “sanatçının bilinçaltının eser üzerindeki etkilerinin ortaya çıkarılması” amaçlanmaktadır. (Tiken, 2009: 49).

Edebi eseri anlamanın en iyi yolu, yazarının hayatı, düşünceleri ve sahip olduğu psikolojisi tespit edilmelidir. Dolayısıyla edebi eseri yazarından ayrı düşünmek mümkün değildir. Yazarın yaşamı eserini doğrudan ya da dolaylı olarak etkiler. Anlatmaya dayalı eserlerde karakterler yazarla birebir örtüşmese de ondan bazı izler taşıyabilir. Bu durum, yazara dönük kişilik çözümlemesinde edebi metinde yer alan kişilerin psikolojisine ulaşma imkânı sağlar. Edebi eserler çözümlenirken yazarın hayatı ve eserlerindeki kahramanlar arasında birtakım ilişkiler kurulması doğaldır. Bu ilişki çözümlenirken psikanalizmden yararlanılır. Örneğin Freud, Dostoyevski'nin hayatını, alışkanlıklarını, duygularını, düşüncelerini ve psikolojisini ele alarak eserlerini psikanalitik açıdan incelemiştir. Dolayısıyla edebi eserden yola çıkılarak yazarın psikolojisi hakkında çıkarımlarda bulunmak da mümkündür. Edebi metin, yazarın duygu ve düşüncelerini, komplekslerini, bilinçdışı yönelimlerini ifade ettiği için psikanalizm, yazarı tanımada bazı ipuçları bulabilir.

Zaten bu anlamdaki psikanaliz ve edebiyat birlikteliği serbest çağrışım yöntemindeki hasta-analist ilişkisine benzetilir: “Analiz ortamında söylemindeki sırların peşine düşüp, rüyaları ve çağrışımlarıyla, bilincin dışındakileri bilincine taşıyan, yani sırlarını sır olmaktan çıkarıp bilincinde daha ışıltılı bir söylem kuran analizan ile benzer karanlıklardaki sırlarını imgeleştirip sır olmaktan çıkaran onları

imgeleminde yeni bir var oluşun ön resimleri olarak yeniden tasarlayan yazarın yürüdüğü yol arasında pek fark yoktur. Ve o nedenle, psikanaliz, kendi yoluna çıkar ve kendi yolunu yürürken, yazını koluna takmadan edememiştir” (Sunat, 2005: 64). Ayrıca bir edebi eserin nasıl yaratıldığı, hangi süreçlerden geçerek oluştuğu da psikanalizmin alanına girer. Yazarın ruh dünyasını, onları yazmaya iten sebepleri ve psikolojisini açıklamada edebiyat bilimine yardım eder.

Edebi eserin okuyucuda uyandırdığı zevk ve okuyucuyu onların eserlerine bağlayan unsurların tespiti yine psikanalizmin ortaya koyduğu görüşler doğrultusunda açıklığa kavuşturulur. Okuyucunun edebi esere verdiği tepkiler psikanalitik kuramla ortaya konulabilir. Psikanalitik yöntemin edebiyat incelemelerinde kullanılmasıyla ilgili olarak yapılan şu tespitler, çok yönlü ilişkiler ağını ortaya koyması bakımından önemlidir: “Bu disiplin (psikanalitik yöntem), hem psikolojinin edebiyat dünyasından, dolayısıyla edebi eser, yazar, okuyucu yayıncı vs. yararlanması; hem de edebiyatın psikoloji biliminden, psikolojinin geliştirdiği yeni yöntemler, psikanalizin edebi eserlere uyarlanması, yazarın ruh dünyasının aydınlatılması, yazarla sıradan insan arasındaki içsel farklılıkların belirlenmesi, yaratma süreci, yazarı yaratmaya götüren psikolojik faktörler, yaratma zamanına ilişkin tespitler, yazarın edebi eserde yarattığı bir kahramanın kendisine verilen rolü yerine getirip getiremediği, eserden hareketle yazarın dünyasını aydınlatmak, eserde anlatılan olaylarla gerçek hayattaki yansımalarını mukayese etmek vs. konularda yararlanması demektir” (Emre, 2009: 326).

Edebiyat- psikanalizm ilişkisinde edebiyat, kendi payına düşeni almıştır. Psikanalizm, edebiyat sanatını ve incelemelerini derinden etkilemiştir. Ortaya çıktığı ilk dönemlerde eleştiriler alan psikanalizm, geçen zaman içinde modern edebiyat eleştirisinde oldukça başvurulan bir yöntem olmuştur. Son dönemlerde bu ilişkinin daha da yaygınlaştığı görülmektedir.

Psikanalitik edebiyat, psikanaliz alanında elde edilen verilerin ve edebiyat ürünlerinin açıklanması, anlaşılması ve yorumlanması sürecinde kullanılmasıyla ortaya çıkan bir yöntemdir. Psikolojik hastalıkların teşhisinde kullanılan bu yöntem, sanat eserlerinin açıklanmasına ve anlaşılmasına katkı sağlamakta da kullanılır. Psikanalizmin verilerinden faydalanarak edebiyat eserlerini yorumlayan ilk kişi Freud olmuştur. Freud edebi eseri ve onun yazarını psikanalitik bir gözle ele alır. Bu yüzden

sanat kuramını ortaya koyarken hayal kurma eylemi ile sanatçı arasında ilişki kurarak sanatçıyı bir ruh hastası olarak kabul etmiştir (Moran, 1998: 135).

Freud'un savunduğu en önemli kavramlardan biri bilinçaltıdır. Bilinçaltı farkında olmadığımız arzu, istek, dürtü, duygu ve düşüncelerin bulunduğu bir hazinedir. Psikoloji ruhbilim anlamında olup bu bilimle ilgili bazı kavramlar deneysellikten uzaktır. Edebiyat bilimi ile psikoloji arasında önemli bir bağ kuran Psikanalitik Edebiyat Kuramı, tıpkı edebiyat gibi, malzemesini dilden alır. Zira kişinin “psişik” ve “yaşadığı ruhsal hastalıkların sağaltımında” dilin önemli bir işlevi vardır (Freud, 1998: 32).

Bilinçaltıyla doğrudan ilgilenen psikanalizme göre, insanın bilinçli yönüyle beraber, bilinçsiz davranışları da söz konusudur; ancak bu davranışların çoğu bilinçaltı tarafından yönetilir. Eser yaratma eylemi ile psikolojik durum arasında sıkı bir bağ bulunulduğu içindir ki sanatçının eseriyle arasındaki ilişkiyi ortaya koymak psikanalistlerin başlıca uğraşısı haline gelmiştir. Bu yolla sanatçının bilinçaltına inerek eserin neden ve nasıl yazıldığına dair ipuçları aranır (Bella, 2007: 39). Sanatçının bilinçaltı, eseri yazmaya, yaratmaya iten önemli bir unsurdur.

Bilinç dışına itilmiş, unutulmuş anılara önem veren psikanalizme göre, sanatçı nevrotik bir varlıktır ve bu durum onun yaratma, yazma, söyleme eylemi ile yakından ilişkilidir. Bilinçaltına itilen duygular, belli durumlarda ortaya çıkar. Kişiyi “yazmaya iten dürtüler, konu ve karakter seçimi bir tür karmaşa içinde açığa çıkması gereken hususlar” olarak değerlendirmek gerekir (Kolcu, 2010: 176). Böylece bastırılan duygular değişik şekillerde ortaya çıkar. Sanatçının yazdıklarının anlaşılması, onun bilinçaltının çözülmesiyle olur. Zira şairin içinde bulunduğu çıkmazları, kaosu ve trajediyi eserleriyle dışa yansıttığı bilinmektedir.

Sanatçıyı bir çeşit nevroz hastası olarak gören Freud için yazma eylemi, hem sanatçının bazı duygularını esere yansıtarak rahatlamasının hem de bir “üst ben” oluşturmalarının bir yolu olarak görür. Sanatın ve bilimin amacı, kişiyi “biyolojik kaynaklı dürtülerinden vazgeçirerek, onlara telafi edici bazı tatminler sağlamak”tır (Tura 2012: 21). Sanatçının “normal” insanlara göre daha duyarlı ve farklı davranışlar sergilemesinin sebebi de budur. Yazar, gerçek hayatta yakalayamadığı başarıyı hayali bir dünya kurarak elde etmeye çalışır. Hatta çocukluktan itibaren bastırdığı cinsellik

kaynaklı hayat enerjisini bu yolla ortaya çıkarmaktadır (Cebeci 2004: 121). Freud'un üzerinde durduğu bir diğer konu kompleksler. "Serbest çağrışım" yöntemiyle ortaya çıkan bu kompleksler, kişinin çocukluktan başlayarak bilinçaltının derinliklerinde gizlenmiş ve bütün hayatı boyunca onu etkileyen önemli duygulardır. Sanatçı kurmaca dünyasını yaratırken bu komplekslerinden faydalanma yoluna gider. Bu komplekslerin başında cinsellik, saldırganlık duygularının kaynağı olan Oidipus kompleksi gelmektedir.

Freud'a göre insanlar bazı arzularını, isteklerini ve güdülerini, toplum içinde yaşıyor olmanın gereği, bastırmak zorunda kalırlar. Ancak bastırılmış bu istek ve güdülerden vazgeçmek kolay olmadığı için bunları hayal kurma yoluyla tatmin etmeye çalışırlar. Dolayısıyla bu hayal kurma süreci uzarsa ruh hastalığına yol açar. Zira sanatçının da onur, zenginlik, ün kazanma, yükselme ve kadınların sevgisini elde etmek gibi istek ve ihtirasları vardır. Bütün enerjisini bu istekleri, hayal dünyasında yaratılmasında kullanır. Bu durum da sanatçının nevrotik olmasına yol açar. Freud, bu anlamda sanatsal yaratıcılık ile çocuk oyunları arasında benzerliği şu şekilde izah eder: "Oyun oynayan bütün çocuklar, oynadıkları oyunlarla kendilerine özgü bir dünya yaratır; daha yerinde bir deyişle, yaşadığı dünyanın nesnelerini kendi beğenisine uygun olarak kurduğu yeni bir düzen içine yerleştirir, böylece tıpkı bir sanatçı gibi davranır. Buna bakıp da yaşadığı dünyanın çocuk tarafından ciddiye alınmadığını söylersek, haksızlık ederiz; çocuğun yaptığı, oynadığı oyunu pek ciddiye almaktır; oyun uğruna seferber ettiği duyguların toplamı hayli kabarıktır. Oyunun karşısı ciddilik değil gerçektir. Duygu donanımındaki eksikliklere karşın oyunsal dünyasını gerçek dünyadan kuşkusuz ayırır çocuk; gerçek dünyanın gözle görülüp elle tutulan somut nesnelerini, hayalinde yarattığı nesne ve durumlara dayanak yapar. Gerçek dünyaya böyle bir yaslanış dışında, çocukların oyunlarını düşlemlerden ayıracak başka bir ölçüt yoktur" (2001: 104-105).

Sanat ile "gündüz düşleri" arasında bir benzerlik kuran Freud, düşleri bir isteğe ulaşma çabası ve böyle bir doyumunu ondan esirgeyen "gerçek"i de değiştirme girişimi olarak görür. Gündüz düşlerine kendini kaptıran bu kişiler, gerçek hayatta yakalayamadıkları mutlulukları düşlerinde bulmaya çalışırlar (Freud, 2001: 107). Ancak sanatçının bu düşlere aşırı bir bağlılık göstermesi, bilinçaltının derinliklerinde kaybolmasına, hatta akıl hastalıklarına sebebiyet verir. Bu açıdan bakıldığında edebi

yapıtın sanatçının yaşamıyla doğrudan ilgili olduğu görülmektedir (Cebeci, 2004: 177).

Freud’a göre sanatçılar da çocuklar gibi kendilerine bir hayal dünyası yaratır ve bunu gerçek dünya gibi algılar. Gerçek dünya ile hayal dünyası birbirine karışır. Yazma işi de tıpkı bir gündüz düşü gibi çocukluktaki oyunların bir devamıdır. Bu anlamda “Yazar, bir zamanlar yaşadığı hazdan vazgeçemeyen ve onu başka bir hazla değiştiren çocuktan başka bir şey değildir” ifadesi, durumu izah etmek bakımından önemlidir (Yıldız Özgül, 2009).

Freud, rüya çözümde kullandığı metodu sanat ve edebiyat alanındaki incelemelerinde de uygulamış, edebi metni gündüz rüyalarına benzetmiştir. Dolayısıyla bir sanat eseri, esasında yazarın gizlemeye veya bastırmaya çalıştığı bir arzusun doyuma ulaştırılmasıdır. Berna Moran da Freud’un psikanalitik sanat kuramının edebiyat eleştirisinde kullanılmasıyla ilgili olarak sanatçının psikolojisini, bilinçaltı dünyasını ve cinsel komplekslerini ortaya çıkarmak amacıyla kullandığını belirtmektedir (1998:134).

Kişiyi yazmaya iten asıl şey, bastırmak zorunda olduğu duygu, düşünce ve istekleri olduğu ve bunları bir şekilde yazma eylemiyle ortaya koyduğu bilinmektedir. Bu bağlamda yazarın kaleme aldığı eseri, yazarın bilinçaltında saklı kalmış duygu, düşünce ve isteklerin ifadesi olduğunu kabul etmek gerekir. Bunlar, psikanalizm çalışmasında bir hastanın sözleri gibi ele alınabilir. Bu düşünceler, sanatçı ile eseri arasında sıkı ilişkiler olduğu düşüncesini kuvvetlendirir: “Freud’un geliştirdiği psikanaliz kuramı(...), sanatçının yaşam öyküsünün hem biyografik verilerden hem de ürettiği yapıtlardan yola çıkılarak yeniden kurgulanmasını ve yine bu kurgudan yararlanılarak eserlerinin tekrar yorumlanmasını hedefleyen psikobiyografi türünün doğmasına yol açmıştır” (Cebeci, 2004: 10).

Denilebilir ki psikanalizm, gerek yazarın psikolojisinin anlaşılması gerek bu psikolojinin esere ne derece yansıtıldığının ipuçlarının elde edilmesi ve yazarların iç dünyalarına hâkim olunabilmesi bakımından geniş açılımlar sağlayan bir yöntemdir. Dolayısıyla bir edebi eserin doğrudan incelenmesinde psikanalizmin ortaya koyduğu görüş ve verilerden yararlanmadan yapılacak her türlü çözümleme bir yönüyle eksik kalmış sayılır.

Edebiyat ve psikanalizm ilişkisi, edebi yapıt içindeki fanteziye ulaşmanın yolunu ortaya koymuştur. Zira fanteziler bilinçdışı, çocuksu ve duygusal anlamda yüklüdürler ve bunların keşfi ancak psikanaliz yoluyla mümkün olabilir. Bu çerçevede, bir öyküyü anlamlandırmak, bu öykünün bilinçdışı fantezisinin sosyal, ahlaki, entelektüel ve mitik terimlere dönüştürölmesi demektir (Cebeci, 2004: 188). Bu fantezilerin kaynağında oral, anal, fallik, oidipal gibi dönemlerde yaşanmışlıklar vardır.

Psikanalitik kuramı içerisinde kendine yer edinmiş bir diğeri önemli kavram narsisizmdir. Mitolojik bir hikâye olan Narkissos olayından hareketle geliştirilen bu kavram, kısaca libidonun egoya yönlendirilmesi olarak tanımlanabilir. Tıpkı suda kendi aksini gören Narsis gibi bu özellikleri taşıyan kişiler, zamanla tüm libidosunu kendisine yönelttiğinden bir hissizleşme ve çökme yaşırlar. Edebi eserlerde var olan narsistik imgeleri yakalamanın yolu, kavramları metaforları bağlamında düşünmektir. Kendine ait bir imge oluşturan yazar, narsistik duyumları yoğun bir biçimde yaşırlar.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HASAN ALİ TOPTAŞ'IN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ

1.1. Hayatı

Hasan Ali Toptaş, 15 Ekim 1958'de Denizli'nin Çal ilçesine bağlı Baklan kasabasında doğar. Babası Osman, uzun yol şoförü; annesi Hatice ise ev hanımıdır. İlk ve ortaokulu doğduğu yer Baklan'da, liseyi Çal Lisesi'nde tamamlar. Bu yıllar, onun için hem aile sıcaklığından uzak hem de yazı hayatının temelini ve özgür düşünmenin başlangıcını oluşturduğu zamanlar olur. Ailesinden ayrı yaşamaya başlamasının kendi yaşamında önemli değişiklikler yaptığını ironik olarak şöyle ifade eder yazar: “Çok şey değişti aslında. Doğal olarak daha geniş nefes almaya başladım. Hemen peşinden de, sigara içmeye.” (Varlık, 2010: 67).

Denizli'nin Çal ilçesine bağlı Baklan kasabasında dünyaya gelen Toptaş, çocukluk ve ilk gençlik yıllarını burada geçirir. Issız bir Anadolu kasabası olan bu yer, bir bakıma yazar tarafından farklı duyumsama ve hissetmenin kaynağı olur. Kağıncırtılarıyla dolup taşan bu sokaklarda kerpiç evler peş peşe dizilidir. Çınar ağaçlarıyla, tozlu dükkânlarıyla, çeşme ve yunaklarıyla (hamamlarıyla), verimsiz üzüm bağlarıyla çevrili bu kasaba kendi hayatında bir dönüm noktası teşkil ettiğini şöyle belirtir yazar: “Çocukluğumda Baklan; elektriği, suyu olmayan bir yerd. Gaz lambasıyla aydınlatılırdı geceler. O karanlık geceleri zaman zaman özlüyorum çünkü daha gizemli, daha büyülü bir havası vardı o gecelerin. Sanki her köşe başından bir hikâye çıkacakmış da bize çarpacakmış gibi bir duygu yaşardık.” (Toptaş, 2012).

Kekik kokularını ve burada yakılan türkülerini unutmayan yazar, buraları belleğinde kalan izler olarak daha sonra eserlerine yansıtacaktır. “Adına taşra denen o yoklar ve yokluklar diyarında takvimler 1968'i gösterirken bizim bir yanımız dağlardaydı hâlâ; kara çadırlar hâlinde, rüzgârların ortasında dalgalanır dururdu.” (Toptaş, 2019: 24).

İlkokul ikinci sınıfa kadar doğup büyüdüğü kasabadan dışarı çıkmayan Toptaş, burayı eserlerinde “kuyu” metaforu olarak nitelendirir. Yazar için bu kasaba, farklı kişiler ve hikâyelerle dolup taşıdığı için bir gölgeler âlemine dönüşmüştür.

Yazarın babasının mesleği şoförlük olduğu için o, ilkokul ve ortaokul yıllarını muavinlik yaparak geçirir. Bu yıllarda babasıyla pek geçinemeyen Toptaş, “Yolculardan para isteyemeyen, uyuyan yolcuları uyandıramayan” bir mizaca sahiptir.

Bu durumu *Sonsuzluğa Nokta* romanında minibüs muavini olarak ifade eder (Toptaş, 2012). Bu roman kişisini Toptaş, sessizliği, sakinliği, suskunluğu, yüz hatları ve az konuşması ile Samuel Beckett'e benzetir. Annesi ise ona göre Ege'de yaşayan Hatice kod adlı çok iyi bir öykü anlatıcısı Şehrazat'tır. Röportajda bu durumu Toptaş şöyle izah eder: "Ona da anlatılmamış olmalı ki annemin kafasında bir hikâye, masal dağarcığı yok. Bana kadim hikâyeler anlatmadı o, günlük hayatta olup bitenleri hikâye anlatır gibi anlatır. Anlattığı şeye başka şeyler ekler, merakı diri tutan yöntemi bilir, sözü ustaca gezdirir, sonucu cümlelerle ileriye iter, bekletir, heyecanlandırır vs." (Tozal, Karaaslan, Özkan, 2016: 38). Dolayısıyla Toptaş'ın anlatıcılığı ile annesinin, sessiz ve sakin tavırlarıyla babasının gölgesi altında büyümüştür.

Toptaş'ın edebiyat ile tanışması, ilkokul ikinci sınıftayken geçirdiği bir rahatsızlıkla başlar. Yazmayı, bir nevi "sığınma" olarak gören yazar için edebiyat, hayat tutunmanın bir aracı olur. Başındaki yaradan dolayı kasabadan ayrılmak zorunda kalır. Denizli Devlet Hastanesi'nde tedavi altına alınır. Bu sırada Pamukkale'yi görür. Yarasının bulunduğu yerde saç olmaması onu rahatsız eder. Bu kusur, kerpiç duvarlarda, sokakta yanında yürüyenlerin yüzünde, arkadaşları arasında sıklıkla yer edinmeye başlar. Onun insanlardan uzaklaşması ve yalnız kalması da böylece başlar. Tıpkı bir ayna gibi parlayan bu yara, onun için bir utanma vesilesi olur. Artık bir kabus ve rüyalarının vazgeçilmez unsuru olur bu yara. Birgün "şom ağızlı" bir çocuğun "Şuna bakın lan, Aynalı geliyor!" demesi, onun edebiyata yönelmesine sebep olur. O günden sonra artık ismiyle değil, bu lakapla anılır. Toptaş için sıkıntılı geçen bu günler, onun sanatının temelini oluşturur. Öyle ki "... insanlardan fellik fellik kaçan, kırık kalpli bir gölge hâli"ni alır (Toptaş, 2016: 31). Bu dışlanma ve horlanma, insanlardan nefret etmesine sebep olur.

Edebiyata adım atmasını sağlayan Halil Ahmet amca ile tanışması onun için dönüm noktası olur. Postacılıktan emekli olan bu kişi, okul bahçesinde şehirden getirdiği poğaça ve gazozların yanında büyük bir özenle dizdiği kitapları satar. Yazarın satın aldığı ve okuduğu ilk kitap ondan aldığı *Konuşan Katır*'dir. Kitapta yer alan ve kötü büyücülerce katıra dönüştürülen "talihsiz" kahraman Hasan'ı yazarı derinden etkiler. Aynalı sıfatından ve yalnızlıktan rahatsız olan yazar için kelimelere sığınmaktan başka yolu kalmaz. Bu liman, onu farklı kitaplara yöneltir: "... Kemalettin Tuğcu külliyyatını çoktan bitirmiştım. 13 yaşıma geldiğimde artık Balzac,

Hemingway okuyordum. Yaşar Kemal, Orhan Kemalleri çoktan hatmetmiştim. Bu, bana büyük bir mutluluk veriyordu. Kitap okumak, oraya sığınmak... Çünkü bu yazarlar benim kel olduğumu bilmiyorlardı.” (Varlık, 2010: 61). İlk kalem denemesi, ortaokulda Türkçe öğretmenin portre yazdırmasıyla başlar. *Gurbet Kuşları*’nı okumasının etkisiyle *Tahayyül Çemberi* ya da *Esrar Kumkuması* adını verdiği ilk roman denemelerini kaleme alır.

Ortaokulu bulunduğu kasabada bitiren yazar, lise eğitimi için Çal ilçesine gider. Lise hayatı boyunca arkadaşıyla birlikte kerpiç bir evde kalır. Çal Lisesi onun için bir edebiyat mektebi işlevi görür. Burada öykü yazmaya başlar. Bu yazma süreci ona yeni yeni ödüllerin kapısını aralar. Lise yıllarında roman yazmayla başlayan Toptaş, sonra hikâyeye yönelir. Çal Kaymakamlığı’nın düzenlemiş olduğu yarışmada “Tövbe” adlı hikâyesi birinci olur (Varlık 2010: 66). Toptaş’a göre bu ödüller diğer arkadaşlarının dikkatini çeker ve Toptaş’tan bazı istekleri olur. Bu durum, yazarın yeteneğinin şekillenmesine, cümle teknikleri açısından da kendisini geliştirmesine sebep olur. Yazar, Bekir Yıldız ile tanışır. Kitaplarını Bekir Yıldız’a imzalatmak isteyen Toptaş, Yıldız’ın üslubunun etkisinde kalır. Onun etkisinden kurtulmak beş yıl sürer. Yazarlığı bir meslek olarak hiç düşünmeyen Toptaş, kelimelerin arasındayken kendisini iyi hissettiği için yazdığını söyler. Zira kafasında öğretmenlik mesleği vardır. Liseyi bitirdiği yaz ilk kez metinlerini yayımlamayı düşünür. Öykülerini yerel gazetelere göndermeye başlar (Argunşah, 2018: 13). İlk öyküleri *Denizli* gazetesinde yayımlanır.

Lise eğitimini tamamlayan Toptaş, 1975 yılında Uşak Meslek Yüksekokuluna girer. Ancak 12 Eylül 1980 olaylarının olumsuz etkisiyle okula devam edemez. O boşluk döneminde kasabaya dönerek bir süre öğretmen vekilliği yapar. Daha sonra yaklaşık iki yıl dayısıyla kahvecilik, sonrasında ise tabelacılık yapar ve prefabrik bir büroda çalışmaya başlar. Bu dönemde hikâye yazmaya devam eder.

Asker dönüşü 1980’de çocukluk arkadaşıyla evlenir. Çivril’de ikamet eden yazar bir yıl işsiz kaldıktan sonra devletin açtığı bir memuriyet sınavını kazanarak Denizli Defterdarlığında görevlendirilir. Böylece Çivril Vergi Dairesi’nde veznedar olarak göreve başlar.

Çalışma hayatının yoğunluğu içinde edebiyatı ihmal etmeyen yazar, bu dönemde yazdığı şiirlerini ve öykülerini *Edebiyat 81*, *Mühür* gibi dergilerde

yayımlatır: “Arkadaşlarım, yazdıklarımı yayımlatmayı sordular. Yazdıklarımı sarı zarflara koyup bildiğim dergi adreslerine gönderiyordum. Dergilerden biri -Tanju Cılızoğlu yönetiyordu bu dergiyi- bir cevap gönderdi: muhteşem! Bu gönderdiğin 3 öyküyü de yayımlayacağız dedi.” (Toptaş, 2012). Ancak aldığı bir mektupla öykü gönderdiği derginin ekonomik nedenlerle kapatılacağını öğrenir. Bunun üzerine öykülerini *Dönem* dergisine gönderir. Böylece 1983’te ilk öyküsü *Dili Mühürlü Gelin* adıyla yayımlanır.

Beş yıl veznedarlık yaptıktan sonra, Maliye Bakanlığı’nın yaptığı sınavı kazanarak Ankara’ya taşınır. Böylece hem Çivril’in sıkıcı ve kısıtlayıcı hayatından kurtulur hem de edebiyat çevrelerine daha yakın olur. 1988’de Sincan Vergi Dairesi’nde icra memuru olarak işe başlar. Burada Cemil Kavukçu ve İzzet Kılıçlı ile tanışır. Öykülerini dergilerde yayımlamaya devam eder. 1987’de *Bir Gülüşün Kimliği* adlı ilk öykü kitabı yayımlanır. Arkadaşlarıyla birlikte bir dergi çıkarır. Daha sonra *Yoklar Fısıltısı* adlı öykü kitabını 1990’da çıkarır. İki kitap da dağıtım sorunları nedeniyle okurda beklenen ilgiyi görmez. Bu durum onda hayal kırıklığı yaratır ve tamamladığı *Ölü Zaman Gezginleri* adlı öyküyü yayımlamayı erteler. Bu dönemde yazarak değil okuyarak edebiyat ile olan bağını sürdürme kararı alır. Evin içinde küçük küçük metinler karalamaya başlayan Toptaş, *Yalnızlıklar*’ı kaleme alır. Bu eser Kavram Yayınları’nda basılır. Bu süreç, Toptaş için bir sürpriz olur. Bu eserinde anlamı dizeden taşımak için kelimeleri satır sonunda bölen Toptaş, dizgicilerce bu durumun yanlış anlaşılmış olmasını beğenmez ve kelimeleri birleştirir. Her ne kadar kitabın ilk baskısında “şiir” ifadesi yer alıyorsa da Toptaş’a göre bu eser, herhangi bir edebî türün özelliğini tam olarak yansıtmaz. Bu yüzden eserin sonraki baskılarında “şiir” ifadesine kitapta yer verilmeyecektir. Hollanda’da sahnelenen bu eser, Celil Toksöz tarafından Amsterdam’da yazarının da katılımıyla ilk kez oynanır. Bu oyunun Viyana, Köln, Bonn gibi şehirlerde de sahnelenmesiyle farklı bir boyuta ulaşır.

1992’de *Ölü Zaman Gezginleri* eseri, Çankaya Belediyesi ve *Damar* edebiyat dergisinin birlikte düzenlediği hikâye yarışmasında birinci olur. 1993’te ise *Sonsuzluğa Nokta* adlı romanı da Kültür Bakanlığı tarafından düzenlenen yarışmada mansiyon ödülünü alır. *Ölü Zaman Gezginleri* adlı kitabı Çankaya Belediyesi tarafından, *Sonsuzluğa Nokta* adlı kitabı ise Kültür Bakanlığınca yayımlanır.

1994'te *Gölgesizler* eseriyle Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazanan bu roman, ertesi yıl Can Yayınlarınca bastırılır ve 2009'da da sinema filmi olarak senaryo hâline getirilir. Toptaş'ın kazandığı bu ödüller, memurluk hayatının devam ettiği yıllarda kendisini bir semt kütüphanesinde görevlendirmiş olarak hayal etmesini sağlar. Ama bu hayali, böyle bir kadroya ihtiyaç olmamasından dolayı gerçekleşemez. Ankara, onun için zorunlu bir ikametgâh olsa da o, bir Ege kasabasında yaşamayı arzular: “Ben ille de bir Ege kasabasında yaşamak isterdim. Zamanın yavaş aktığı, zamanın zaman zaman kavak yapraklarına takılıp kaldığı sessiz ve ıssız bir yerde. Dedem gibi uluyamasam da arada bir yüksekçe bir yere çıkıp gökyüzüne parmak uçlarımla dokunmak isterdim. Nar çitirtilerinin arasından geçmek, iğde kokularının içinde kaybolmak isterdim. Benden doğan sessizlik, evimin çevresinde dönüp duran Etimesgut Belediyesinin anons arabaları tarafından tuzla buz edilmesini isterdim. Ama bütün bunlar bir hayal, hem de kupkuru bir hayal. Bir Ege kasabasına gidip yerleşmem maalesef, şartlar tutmuyor.” (Varlık, 2010: 87).

Toptaş, 1996'da emekli olur. İlk başta yayınevlerinin ve okuyucunun ilgisizliği yüzünden edebiyata küsen Toptaş, yazmayı bırakma kararı alsa da kendine hâkim olamadığı için tekrar yazmaya devam eder. Çankaya Belediyesi ve Damar edebiyat dergisinin birlikte düzenledikleri öykü yarışmasında birincilik ödülü alan Toptaş, daha sonra Kültür Bakanlığı'nın düzenlediği yarışmada mansiyon ödülünü alır. Bu ödüller, Toptaş'ın edebiyat dünyasına olan küskünlüğünün sona ermesine sebep olur.

Yazarın dönen talihi, kitap yayımlamasının önünü açar. *Kayıp Hayaller Kitabı* ve *Ben Bir Gürgen Dalıyım* adlı eserlerini birbiri ardınca yayımlar. 1999'da Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü'nü kazandığı *Bin Hüzünlü Haz* adlı romanı 1998'de yayımlanır. Yazar bu eserin ilginç yayımlanma sürecini “... Ne gariptir ki o anlaşılmaz denen roman benim üst üste baskı yapan ilk romanım oldu.” şeklinde anlatır (Toptaş, 2012).

Toptaş'ın yayımladığı her eseri ödüllendirilir. *Uykuların Doğusu* 2005'te Orhan Kemal Roman Ödülü'ne, *Heba* romanı ise 2013'te Sedat Simavi Roman Ödülü'ne layık görülür. Çok yönlü bir yazar olan Toptaş'ın *Harfler ve Notalar* adlı denemesi 2007'de yayımlar. *Gölgesizler* adını verdiği romanı 2009'da Kültür Bakanlığının katkılarıyla beyaz perdeye aktarılır. Toptaş'ın verdiği söyleşiler de 2014' *Başlarken Yalnızsın Bitirdiğinde Daha da Yalnız* adıyla bastırılır. *Ölü Zaman*

Gezginleri'nde yer almayan bazı hikâyeleri 2016'da *Geçmiş Şimdi Gelecek* adıyla yayımlanır. Yine aynı yıl *Kuşlar Yasına Gider* adlı romanıyla tekrar okuyucusuyla buluşur. *Gecenin Gecesi* adlı son hikâye kitabıyla yazmaya devam eder.

1.2. Sanat Anlayışı

Türk edebiyatının postmodern yönünü temsil eden Toptaş, birçok türde eser veren bir yazardır. Edebiyatı, bir “sığınma aracı” olarak gören yazar, sanatı hayatın içinde meydana gelen sıradan bir olayın öteki yüzü olarak görür. Ona göre edebi eser, bilinçli bir insan uğraş olmadığı için onu “Colomb’un yolculuğuna” benzer. Hindistan’a gitme niyetindeyken Amerika’ya ulaşmak gibidir (Toptaş, 2017: 442). Onun için yazı, “hayatta bulamadığı”nı arama işidir. Kelimeler, arasında huzur arar ve bulmaya çalışır. Kelimelerin “aynasına baktıkça çizgileri”ni görür (Toptaş, 2017: 102).

Yani bilmekten ziyade “sezmek” daha iyidir. Zira gerçek bilginin kendisi değil, onların bize işaret ettikleri daha anlamlıdır. Yazar, bilgiyi geçmişe dönük bir olgu; sanatı ise yeni anlamlar inşa ettiği için geleceğe yönelik bir kavram olarak değerlendirir. O, doğuştan getirdiği ve ölüme kadar beraber olduğu bilginin yanı sıra insan eylemlerinin sonucu olan “uğraşılmış ve varılmış” bilginin de olduğunu iddia eder. Yazarın yapması gereken ise bu iki yönün söyledikleriyle yazıya başlayıp sezgi ile devam etmesidir. Zaman zaman aklı devre dışı bırakarak “içimizdeki karanlık denizlerden, keşfedilmemiş ormanlardan ve varlığından bile haberdar olamadığımız ücra yerlerden gelen rüzgârlara da kulak vermemiz” gerektiğini iddia eder (Userin, 2003: 36).

Toptaş’ın eserlerindeki “yalnızlık” duygusunu, onun taşrada doğup büyümesine bağlamak mümkündür. Bu yalnızlık durumu onun hayata temas eden noktası olmuştur. Dolayısıyla hayatı boyunca sürdürdüğü kalabalık fobisi ile birleşen bu duygu, onun toplum içindeki gizli ve arada kalmış bireye yönelmesini sağlamıştır: “Benim hayatımın yirmi beş yılı küçük taşra kasabalarında geçti. Oralarda yazmak korkunç bir şeydi tabii, bir anlamda yalnızlık içi yalnızlık.” (Toptaş, 2017: 13).

Ayrıca bu yalnızlık duygusunun kendi gözlem gücünü ve hayal dünyasını geliştirdiğini ise şöyle ifade eder: “... 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, bağ bozumu 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 yer aldı tabii.” (Toptaş, 2017: 13).

Bu taşra hayatı, onun için ruhun derinliklerinde bulunan, kendisini bazen bir ses olarak var eden bir unsur olur. Hayatı, çocukluğunda aldığı yara ve bu yaranın açtığı çatlaktan görmektedir. Eserlerinde bu çatlağın kendisinde bıraktığı sezgilerle bakar: “Hem içinde bulunduğun coğrafyanın şeklini alan ıssızlığı eritmek hem de ruhunda açılan yaraları sarmak istercesine, çaresizlikten damıttığın bir güçle canını dışına takıp sadece yazıyorsun sen.” diyerek bu durumu izah eder (Toptaş, 2017: 64).

Toptaş, başının arkasındaki saçsız yerden yayılan ışıltının yürüyüş ritmine göre kerpiç duvarlarda oynadığını, yanından gelip geçenlerin yüzüne gözüne yansıdığını söyler. Yani başının arkasında da bir göz varmış gibi hisseder. “Bütün yazarlarda var mıdır bu göz?” sorusuna verdiği cevapta her yazarın ruhunda açılan bir yaradan ve çatlaktan hayata baktığını ifade eder: “-Evet, tıpkı üçüncü bir göz gibi. Bence her yazarda vardır böyle bir göz. Yok diyende de vardır. Ruh bir yerde bir yara almıştır, bir şekilde bir çizik, bir çatlak oluşmuştur ve ruhun sahibi artık dünyaya o çatlağın, o çizimin ya da yaranın içinden bakar. Böyle olduğuna inanıyorum.” (Varlık, 2010: 53).

Martin Heidegger’in “Dil, varlığın evidir.” sözü, Toptaş’ın dil anlayışını özetler. Bir yazarı çağdaşlarından ayıran en önemli vasıflardan biri dilidir. Bir metni zenginleştiren şey, harflerin harflerle, kelimelerin kelimelerle kurduğu akrabalık derecesidir. Dilin edebi metin için önemini şöyle ifade eder: “Bizim içimizi titretecek kadar acı ve anlamlı olmaları edebî açıdan bakıldığında bir şey ifade etmez, çünkü öykü olabilmeleri için onları alıp dile taşımak, düşünsel bir bütünlük kazandırmak, ruh vermek ve anlatı sanatının bugüne dek kazandığı deneyimlerden yararlanarak yeniden kurgulamak gerekir.” (Toptaş, 2017: 150).

Dolayısıyla ona göre bu dil; yazarın ruhuyla, yaşadığı ve yetiştigi topraklarla ilişkilidir. O, dilin sadece düşünceyi, duyguyu ve hisleri yansıtmada bir araç olmadığını, atmosfer oluşturmada rol oynadığını belirtir. Ona göre “Dil, sadece bir araç değildir. Yazdığımız metnin, anlattığımız hikâyenin, hikâyedeki atmosferin ve duyguların kendisidir. Dolayısıyla aynı zamanda amaçtır... Ayrıca dil, kelimelerden

ibaret bir şey de değildir. Onun içinde atalarımızın nefes alıp verişleri var, ayak izleri var, maceraları var.” (Toptaş, 2017: 38).

Toptaş eserlerinde bilinçten ziyade bilinçaltı duygularına yer verir. Eserlerini kaleme alırken bu güdünün emrinden kendisini almak ister ve bilinçaltı denen alternatifi okura sunar. Zira bilincin emrinde olan eserler, bilinçsiz yazılan kadar başarılı olamamaktadır. Bilinç, aklı devreye sokacağı için eserin “iç aklına” müdahale etmiş olur. İç akıl, yazarın bilinçsizlik hâlinin dışavurumudur. Yazar, eser yazma sürecinde aklın işleyişini, planlamaları bir kenara bırakarak “bilinçaltı”na kulak vermelidir. Zira “Biz, her şeyi tasarlayıp yazarken bilinçaltı dediğimiz şey sürekli çalışıyor çünkü. İşte tam da bu noktada ben, kalemin biraz daha gevşek tutulmasından ve bilinçaltı dediğimiz şeye fırsat tanınmasından yanayım. Sezgiye hatta bilgisizliğimize fırsat tanınmasından yanayım.” (Toptaş, 2017: 19).

Onun eserlerini başarılı kılan bir diğer unsur kendisini renk ile ifade eden “belirsizlik” halidir. Bu belirsizlik, gri alanların canlılığını meydana getirir. Ona göre kesinlik hayata dair tatları saklamaktadır: “Ben, oldum olası kesin olan şeylerden ürkmüşümdür zaten. Kesin olan şey benim gözümde ölüdür çünkü. Beyaz da siyah da bu anlamda ölüdür. Ama grideki beyaz canlıdır, o yok gibi gözükken bir var ya da var gibi gözükken bir yoktur. Bu yüzden yazarken grideki beyaz beni öteki beyazlardan daha çok ilgilendiriyor. Hayata dair saklı tatların her zaman gri alanlarda ele geçirilip yitirildiğine, acıların her zaman oralarda doğup büyüdüğüne inanıyorum. Grinin arka sokaklarında gezinmeyi seviyorum.” (Toptaş, 2017: 55). Hikâyelerinde de “gri alanlar ve içe kapanma eğilimi” okuyucuyu kuşatır. Birey “yalnızlık içeren atmosferde” yüzleşme ve hesaplaşma eğilimleriyle varlığını kazanmaya çalışır: “Toptaş’ın metinlerinde bireyler, çoğunlukla yaşamın ağırlığına katlanamaz. Bilmediği, tanımadığı ve tanımlayamadığı bir dünyanın garipliklerle, saçmalıklarla dolu yapısına tahammül edemez.” (Şahin, 2003: 32).

Toptaş, Türk edebiyatında Kemalettin Tuğcu, Orhan Kemal, Yaşar Kemal’in; Batı edebiyatında ise Borges, Marquez ve Kafka gibi isimlerin etkisinde kalır. Dolayısıyla “Yıllardır döner döner okurum bu hikâyeleri. Kapımı döven gürültüler yüzünden bunaldığımda, zihnim çalışmaktan duracak gibi olduğunda, kalemin yorulduğunda ya da kendi yazdıklarımı beğenmeyip gözlerime ve gönlüme şöyle

doğru dürüst bir edebî ziyafet çekmek istediğimde hep onlara başvururum.” diyerek beslendiği kaynakları belirtir (Toptaş, 2017: 19).

Türk edebiyatında Toptaş’ın özel bir yeri vardır. Öykülerinde zaman, mekân, kişi ve olay planında modern insanın parçalanmışlığını gözler önüne seren yazar, çarpıcı bir dil kullanır. Kendisine, çevresine ve toplumuna yabancılaşmış bireyin dramını, çarpınışlarını ve arada kalmışlığını dile getirir yazar. Onun hikâyelerinde “Okurun üretmesine ve çoğaltmasına bırakılmış bir imge dokusu” metinlerin bütünü sarar (Baran, 2008: 52).

Öykülerin anlatıcısı, zaman-mekân kıskacında kaybolan ruhunu arar. Gerçek hayatla yüzleşince iç monologlarla içe döner. Onun öykülerinde insan, dramlarıyla gündem olur. “Onun kişileri; yazarın eline yazması için, metninde rol almaları için verilmiş kişiler gibidir. Yazar, onları istediği gibi yolculuğa çıkarabilecektir artık. Böylece öykü kişilerinin bilincin derinliklerinde sürececek yolculukları başlar.” (Baran, 2008: 52).

Farklı bir kulvarda ilerleyen Toptaş, yazmanın inceliklerini verdiği birçok eser ile gözler önüne serer. Kimine göre o “postmodern bir modernist” (Ecevit, 2014: 169) kimine göre ise “postmodern kurmaca biçimini kendi kendine keşfetmiş bir geç modernist” (Gümüş, 2015: 119), bazılarına göre de “Yazar, yazı ile yaşam arasında gidip gelir. O, ne doğrudan doğruya hayatı hikâye eder ne de postmodern insanın bölünüp parçalanmışlığını. Onun yaptığı tek şey bu iki durumu bir metinde “görünür kılma” çabasıdır” (Akçam, 2018: 428).

Roman sanatıyla erken yaşlarda tanışan Toptaş, öyküden romana geçişin bilinçli bir şekilde gerçekleşmediğini bir söyleşisinde açıklar: “Belki de kendimi romanla daha iyi örtüp daha iyi saklıyorum. Romanı sevmemin bir nedeni de romanın, yazarına uzun süre sessiz kalma olanağı tanınması. Ne de olsa üç yıl dört yıl gözlerden uzak kalabiliyor insan roman yazarken. Bu benim karakterime de uygun bir şey. Fazla hareketi sevmeyen biriyim ben.” (Dirican, 2003: 66).

Öyküde biçimsel özellikleri içerikten daha çok önceleyen yazar, soyut bir atmosfer oluşturmaya çalışır. Bunda Kafka’nın etkisini görmek mümkündür. Yıldız Ecevit, onun bu Kafkalık yönünü hayat hikâyesi, yaşayış, hissediş ve duyumsayış özelliklerinin büyük ölçüdeki benzerliğiyle açıklamaya çalışır. Öykü sanatının bir tanımla ifade edilmesi çok zordur onun için. Başlangıçta sadece birtakım kelimeleri

duyumsadığını, bunları not alarak kaydettiğini, süreçlerle ilgili olarak bir yol haritasından mahrum kaldığını ifade eden Toptaş için bu tutum “bir nebülöz” hâlidir. Yazar bu durumu şekilde açıklar: “Başlangıçta roman benim için zihnimin karanlığında beliren uzak ve biçimsiz bir bulut gibidir ve ben onu ancak belli belirsiz görürüm. Kelime kelime yaklaştırmaya çalışırım sonra da. Ya başarırım bunu ya da başaramayıp altında ezilirim. Bu risk, her zaman olmalı bana göre.” (Andaç, 2004: 198).

Yazının devamında Toptaş, yazma sürecini “pusulasızlık olarak” ifade eder. Böylece Toptaş, yazım sürecinin sayısız sürprizlere gebe olduğunu vurgular: “Nasıl olacağını önceden bildiğim birtakım şeyleri yazmak benim için pek doyurucu değildir. Yaşarken de yazarken de bilgidan fena hâlde korkarım zaten. Hatta ben romanın bilgisizlikle yazılabileceğini düşünürüm.” (Andaç, 2004: 198).

Kullandığı “çoğulcu ve eşzamanlı süreçlerle varlık bulan anlam katmanları”nı *Bin Hüzünlü Haz* romanıyla ortaya koyar. Bu metin onun bir manifestosudur adeta: “Romandan ne anladığımı, romandan ne beklediğimi, romanın nasıl olmasını istediğimi dördüncü romanım ‘Bin Hüzünlü Haz’la büyük ölçüde ortaya koyduğumu düşünüyorum. Bana göre BHH, bir yanıyla da roman sanatı üzerine yazılmış bir romandır.” (Andaç, 2004: 198).

Kavramdan ziyade sezgiye, olağandan çok olağanüstüye, tekdüzelikten çok karışıklığa doğru ilerleyen ve genişleyen bir üslubun onun eserlerine yayıldığını görürüz. Onun eserlerinde gerçeklik, bilinçli bir şekilde ters yüz edilir. Bu özellik, Toptaş’ın eserlerine yayılan postmodern bir etkidir: “Postmodern felsefenin özünde çoğulculuk yatar. Çeşitli olasılıkların, disiplinlerin, ontolojik katmanların eşzamanlı bir birliktelik içinde var olduğu metinlerdir postmodern romanlar.” (Ecevit, 2014: 177).

Toptaş’ın eserlerinde pastiş, üstkurmaca, metinlerarasılık gibi tekniklerin kullanımı dikkati çeker. Bu postmodern teknikler bilinçli olarak tercih edilmese de kendiliğinden oluşur. Verdiği röportajda şunları ifade eder: “Genel anlamda her metin bir ‘yeniden yazım’dır aslında. Eco’nun dediği gibi ‘Kitaplar, başka kitaplardan yapılır.’ Bir kitapta o kitaptan önce yayımlanan bütün kitapların etkisi vardır. İnsan; okuduklarının, yaşadıklarının, düşündüklerinin, hayal ettiklerinin, işittiklerinin,

gördüklerinin ve görmediklerinin toplamı olduğuna göre yazarken bunlarla birlikte yazar.” (Sakman, 2017: 7).

Toptaş, okuru pasif bir konumda bırakmaz. Okuma eylemini, kelime tercihi ve üslubuyla âdeta farklı bir yöne çeker onu. Böylece okuyucu, satır aralarında “sezdiği” metaforik anlamı yeniden değerlendirir. Toptaş okuru, estetik bir özne hâline getirir. Böylece metin, her defasında yeniden yazılır adeta. Ona göre, okumanın yeniden yazıma dönüşebilmesi metninde boşlukların bırakılmasına bağlıdır. Böylece boşlukların okur tarafından doldurulması eserlerin sonu gelmeyen bir döngüde ilerlemesini sağlar: “Toptaş’ın romanlarında dikkati çeken ilk yan, karşı çıkılamaz bir yazgının dayattığı tragedik yapıysa ikinci yan imgelemedeki şaşırtıcı çeşitlilik ve zenginlik, dilde kendini gösteren olağanüstü yoğunlaştırma biçiminde alınabilir. Bu onun aynı zamanda çok ciddi şiir işçisi olduğunu da gösterir bize.” (Aslankara, 2002: 105).

Türk öyküsünde taşranın daha çok ideolojik olarak ele alınmasına rağmen Toptaş, onların varoluşsal problemlerine dikkat çeker: “Toptaş’ın romanı, çağcıl insanın iç dünyasındaki marjinal -ama özde insanlık tarihi kadar eski- varoluşsal devinimlerin yalnızca burjuva insanına özgü olmadığını, üstünde yaşadığımız gezegenin ‘üçüncü dünya’ denilen bir yöresinde yaşayan kırsal kesim insanının aynı evrensel sorunsalların kısıracında olabileceğini göstermesi açısından da Türk romanında devrimci bir konuma sahiptir.” (Ecevit, 2013: 67).

Öykü kişilerinin çoğu, ruhunda açılan bir yaradan dolayı içe dönük kişilerdir. Dolayısıyla onun eserleri bir iç muhasebe ve sığınma alanı olarak kahramanlarına yol gösterir: “Hasan Ali Toptaş’ın kahramanları, kalabalıkta da tek başlarına yaşar. Bir anlamda başkalarıyla olamayan kişilerdir bunlar: paylaşmayan, kendi âlemlerinde uyurgezer dolaşan, kederli, ölesiye yalnız ama bekleyen, hep bekleyen... Neyi bekler bu kişiler? Toptaş’ın romanlarında yanıtı yoktur bunun.” (Aslankara, 2002: 106). Bu kahramanlar bir çatışmanın merkezinde yer alırlar sürekli. Bu çatışma, varoluş sıkıntılarını da beraberinde getirir. Bu noktadan bakıldığında Toptaş’ın kahramanları çaresizdir.

1.3. Yazar-Eser İlişkisi

Çocukluğu Denizli'nin Çal ilçesinin Baklan kasabasında geçen Toptaş, kısıtlı ve zorluklarla dolu bir hayat geçirir. Küçük olan bu kasaba elektrik ve sudan yoksundur. Yazar bu durumu “çamaşırlar ve insanlar çeşme başlarına inşa edilen yunaklarda küllü suyla yıkanır, içme suyu bu çeşmelerden kovalarla ve ağaç testilerle taşınır, geceler gaz lambasıyla aydınlatılır...” şeklinde aktarır (Varlık, 2010: 54).

Yazarın çocuklukta yaşadığı sevgi ve şefkat eksikliği onu kitaplara yöneltir. Yazar o varoluşsal kaçıışı ise şöyle anlatır: “O yıllardaki okumalarım, aslında bir tür kaçıştı. Kasaba ortamından, bu ortamın verdiği acılardan ve çocuk aklımla, çocuk yüreğimle aşamadığım şeylerden kaçış. Kasabada tek kütüphane, ortaokulun kütüphanesiydi ve ben sürekli oraya kapanırdım.” (Çağlar 2000: 217).

Toptaş'ın kütüphaneye kaçıp kitaplara sığınması ve orada gizlenmesinin altında, başının arkasında çıkan bir yaranın da etkisi olduğu düşünülebilir. Eski usullerle tedavi edilmeye çalışılan bu yara daha da kötüleşince hastaneye götürülmek zorunda kalınır. Yara iyileşse de onun ruhunda derin etkiler bırakır. Bu yüzden “aynalı” lakabını alır: “Başım keldi o zamanlar, cep aynası gibi parlar dururdu. Arkadaşlarım da benimle alay ederdi. Kütüphaneye kapanışım biraz da bu yüzdendi belki. Gene de ben o kütüphanede Yaşar Kemal'i, Orhan Kemal'i Balzac'ı, Dostoyevski'yi okuma mutluluğuna eriştim.” (Çağlar, 2000: 217).

Kendisine takılan “aynalı” lakabı hemen herkes tarafından dillendirilince Toptaş, dışarı çıkamaz hale gelir ve böylece insanlara olan nefreti artar. Bu durum okulda da devam edince teneffüslere bile çıkmaz: “Aynalı hitabını işitmek için nerede insan görürsem başka yöne doğru kaçıyordum sürekli, saklanacak yer arıyordum.” (Varlık, 2010: 59). Bu kaçış, arkadaş edinmesini de engeller. O yıllarda tek arkadaşı *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda geçen Hamdi'dir. Romandaki gibi Hamdi, dedesi ve babaannesiyile yaşamaktadır. Akşamları gaz lambasının ışığında beraber ders çalışırlar.

İnsanlardan ve dış dünyadan kaçıp kitap sayfalarına sığınan Toptaş, zamanla içindekileri yazıya aktarır. Böylece gerçek dünyadan kaçarak kitapların ve hayallerin olduğu mutlu dünyada yaşamaya başlar. Yazar bu hayal dünyasının penceresinden dış dünyayı gözlemleyerek eserlerinin kurmacasını yaratır. Kendini yazmanın varoluş serüvenini şöyle ifade eder yazar: “Ben her şeyden önce yazmanın dışında kendimi var edemediğim, dengemi kuramadığım, kendimi en iyi bu yolla hissedebildiğim, bu yolla

keşfedebildiğim için ve (varsa), hayatın anlamına ancak bu yolla erişebildiğim için yazıyorum. Yazmadığım ya da yazamadığım zaman ben olamıyorum.” (Ecevit, 1996: 342).

Her ne kadar yazarak var olmaya çalışsa da aslında hep yalnızlık çekmektedir. Herkesten ve her şeyden kaçıp kurmaca bir dünyaya sığınan yazar, yalnızlığını şöyle ifade eder: “Yazmak bence bir yalnızlıktan bir yalnızlığa yolculuk. Okuru hesaba katsan da böyle bu, katmasan da (Erbaş, 2001: 37). Okuyucu için değil, sadece kendi yalnızlığı ve özgürlüğü için yazdığını “Okuyana Mektup” adlı denemesinde şöyle izah eder: “...masaya oturmadan önce benim yapmam gereken en önemli iş seni unutmaktır biliyorsun. Unutamazsam, asla yazamam çünkü elimde kalem, öylece kalakalırim kâğıdın başında. Ardından da, ne kadar uzak ve anlayışlı olursan ol, özgürlüğümün senin varlığınla kuşatıldığını düşünürüm. Bakışlarının, ne yapıp edip benim atacağım adımları şekillendireceğini düşünürüm sonra.” (Toptaş, 2008: 8).

Yazma sürecinde de kendini yalnız hisseden yazar, okuyucuyu romanın herhangi bir yerine koymaktansa kendini anlatmayı yeğler: “Sonra, kendimden bana doğru yavaş yavaş birtakım ayak sesleri gelmeye, benden de kendime doğru yüzlerce yıllık, küf kokulu yaprak hışırtıları uçuşmaya başlar. Bunların ardından, her biri ayrı telden çalan, mesafe suretine bürünmüş yazı cinleri çıkar ortaya. Sayfalardan taşıp hayatın yüzünde gezinen upuzun kuyruklarıyla akıl şeytanları çıkar sonra, cümle boşluklarından oluşmuş devasa dağlar, kelime kelime genişleyen ovalar, ovaların içinden irili ufaklı şehirler, şehirlerin içinden de insanlar ve melekler çıkar.” (Toptaş, 2008: 8-9).

Çocukluğunda, ailesinden ve arkadaşlarından sıkıntı yaşadığı için toplumdan da korkmaktadır. Eserlerinde kalabalıklardan kaçıp yalnızlığı seçmesinin sebebi de budur: “Metinlerimdeki mahşeri kalabalıkları da ben yalnızlığın başka bir biçimi olarak görüyorum. içinde bulundukları metnin vazgeçilmez bir malzemesi ya da kurgunun temel bir parçası gibi gözükseler de (ki öyledirler, öyle kılınmışlardır), bu mahşeri kalabalıkların, ruhsal yapımdan kaynaklanan, benim bile farkına varmadığım çok daha başka nedenleri de olabilir tabii. Çocukluğumdan bu yana bir türlü yenemediğim kalabalık fobim olabilir sözgelimi. *Sonsuzluğa Nokta*’nın kahramanında da vardır bu fobi; otobüs terminalinin kalabalığından bile korkar o, dehşet verici sahneler hayal eder.” (Erbaş, 2001: 37).

Yazar, kendi sosyal fobisini eserindeki bir kahramana yükler ve böylece sahip olduğu korkudan kurtulma çabasına girer: "...fobi o kahramanın kılındı. Bir anlamda, hem beyhude bir defetme çabası gerçekleştirildi, hem de o fobi o kahramanın yapısını oluşturan bir malzemeye dönüştürüldü." (Erbaş 2001: 37).

Dolayısıyla yazmayı "kalabalık bir tenhalık hali" olarak görür yazar. Verdiği söyleşide Toptaş, zaman ile yazmak arasında ilişki kurarak yazmayı zamana müdahale olarak görür: "Yazmak, zamanın gidişatına müdahaledir aynı zamanda... yazmak ya da geniş anlamda anlatmak, zamanı silmek, zamanı yeniden yapmak, zamanı genişletmek, zamanı yavaşlatmak ve zamanı durdurmak çabasıdır biraz da." (Kurt, 2011: 37).

Şoförlük yapan babasının uzun yolculuklara çıktığını hiç unutamayan Toptaş, ilk ve ortaokul yıllarında, hafta sonu ve yaz tatillerini babasının yanında muavinlik yaparak geçirir. Bu mutsuz ve utangaç zamanlarını şöyle aktarır: "Babamla pek geçinemerdik bu muavinlik sırasında, çünkü ben yolculardan para toplayamazdım. Sonsuzluğa Nokta'daki muavin gibiydim tıpkı; uyuyan yolcuları uyandırmaktan korkar, para toplarken de utanırdım..." (Varlık, 2010: 57).

Kendisine yalnızlık ve mutsuzluk yaşatan babasını Beckett'e benzeten Toptaş, onu şu şekilde tasvir eder: "Babam Beckett'e benzer benim; yüz hatları, sessizliği ve gözlerinin rengi tıpkı onun ki gibidir. Çok az konuşur, konuşmak külfettir onun için." (Varlık, 2010: 66). Aslında konuşmayı sevmemesi, sessiz ve sakin oluşu yönüyle Toptaş da babasına benzer. Babasına benzediği için, çocukluğunda onunla iyi bir ilişki kuramamış ve gittikçe ona benzediği için onun varlığını reddetme yolunu seçmiştir denilebilir. Bu sessiz kalma durumu, Toptaş'ın iç dünyasına yönelmesini ve orayı zenginleştirmesini sağlamıştır bir yönüyle.

Babasının aksine annesiyle çok iyi olan Toptaş, hikâye anlatma özelliğini ona borçlu olduğunu söyler. Zira annesi iyi bir hikâye anlatıcısıdır. Annesini Ege topraklarında yaşayan bir Şehrazat'a benzeten Toptaş, iki zıt kutbu temsil eden iki kişiden doğmasını hayretle karşılar (Varlık, 2010: 67). Bu iki zıt kutbu temsil eden Toptaş, Batı'nın sanat anlayışıyla Doğu'nun üslubunu birleştirir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide "Bir anlamda masalsi/destansı anlatımı çağdaş romanın boyutlarına taşımaya çalışıyorum." diyerek tarzını ortaya koyar (Ecevit, 1996: 342).

Bu yönüyle Toptaş, Türk edebiyatında Kafka olarak nitelendirilir. Çünkü onun metinleri için “Alışılmışın dışında kurgusu olan, çok katmanlı öyküsüz metinlerdir bunların çoğu; geleneksel mimesis estetiğinin dışında yer alırlar; dış dünyayı teke tek yansıtmazlar. Soyut bir resim sanatçısı gibi, dış dünyadan aldığı formları metninde malzeme olarak kullanıyordur Toptaş; sonra inanılmaz bir titizlikle onları farklı formlara dönüştürüyor, daha önce var olmamış yapıtlar yaratıyordur.” değerlendirilmesi yapılmaktadır (Ecevit, 2002: 169).

Kendini romanla daha iyi ifade ettiğini belirten Toptaş, roman sanatının geldiği noktayı “Roman sanatı dediğimiz şey, hikâyede var olma ve karaktere tutunma sürecini çoktan aştı. Roman kahramanı, artık kahraman olmaktan çıkıp ‘roman kişisi’ne sonra da Kafka’nın romanında Bay K.ya dönüştü. Başka bir deyişle bir harfe indirgendi.” şeklinde açıklığa kavuşturur (Çelik-Duman, 1998).

Öykülerdeki kişileri belirsiz, silik ve varlıklarını düş dünyalarında konumlandıran kişiler olması bakımından postmodern eserlerde görülen özellikler taşırlar. Bunlar, gerçekliği düşle yoğuran, kişileri var ile yok arasında var olma mücadelesi veren, iç içe geçmiş, bazıları dairesel bazılarıysa helezonik bir yapıdaki hikâye kurgusuyla belirsizliğin hüküm sürdüğü kişilerdir.

Ayrıca dilin sınırlarını zorlayan Toptaş, yerleşik gerçeklik anlayışını zorlayarak gerçekdışılığı sanki olağanüstü hiçbir yanı yokmuşçasına betimler ve gündelik yaşamın o ana dek algılanmamış yanlarını duyumsatır. Bu özelliğiyle “Kafka’ya en çok yaklaşan” yazarlardan biri olur (Günay 2002). Bu yüzden öykülerdeki anlam belirsizliği, okuyucuda boşluk hissi yaratır ve düş mü gerçek mi olduğu anlaşılmaz.

Öykülerindeki dil, kurgu ve üslup bakımından farklılık gösteren Toptaş, zaman ve mekân anlayışıyla da alışılmışın dışına çıkar. Fakat bunu bilinçli bir şekilde yapmadığını iddia eder: “...mekânın duyularla kavranabilir bir tanımından uzak durduğumun farkında değilim sözgelimi. Bununla birlikte, daha birçok şeyin de farkında değilim. Bilinç olarak adlandıramayacağımız bir bilinçle, ya da bilinçsizlik kılıfına uzak bir bilinçle yazılıyor...” (Korat, 2007). Dolayısıyla öykülerdeki zamansal ve mekânsal sıçramalar, belirsizlikler, döngüsellikler, zamanın genişlemesi ve mekânın yok olması, Toptaş’ın zaman ve mekânı birbirinden ayrı düşünmediğini gösterir. Dolayısıyla öykülerde klasik metinlerde olduğu gibi olay merkezli bir mekân

anlayışı değil, somut mekândan çok farklı bir mekân kurgusu söz konusudur. Bu mekânlar, daha çok öykü kişilerinin düşlerinde var olan mekânlardır ve anlatıcının bakış açısına göre değişiklikler gösterir. Mekânın kasaba veya kentlerden ibaret olmadığını Toptaş: “Benim yazdığım şey kasaba ya da kent değil. İnsanın yaşadıkları, insanın karanlığı, insanın olabilirlikleri.” şeklinde belirtir (Çağlar, 2000: 217). Onun öykü kişileri de fasit bir dairede, kendi etrafında dönüp durmaktadırlar. Her şey bu fasit dairede olup bitmektedir.

Toptaş, bilginin sanat için gerekli bir şey olmadığını, sanat söz konusuysa, bilginin kendisi değil, buharının muteber olduğunu iddia eder: “Kalınmış bilgisizlik, adından da anlaşılacağı üzere bizim tabiatın bir parçası oluşumuzdan kaynaklanan ham yanımızdır; evcilleştiremediğimiz, varlığının farkına varıp törpüleyemediğimiz, işleyip biçimlendiremediğimiz yanımızdır. Başka bir deyişle, haberdar olamadığımız bizdeki bizdir; içimizdeki uzaklardır, bu uzaklardaki karanlık dağlar, ovalar ve denizlerdir. Bu dağların, ovaların ve denizlerin ücra köşelerinde yaşayan sessizlikler, bu sessizliğin içindeki böcekler, kurtlar kuşlardır^ Sözümlü ettiğim bilgisizliği oluşturan ikinci bilgisizliğe de, “varılmış bilgisizlik” diyebiliriz; bu da, bilgiyle elde edilen bir bilgisizliktir. Bilgi arazisini sabırla adım adım yürüdükten sonra, alınımızdan tüten ter damlacıklarıyla birlikte ulaştığımız bilgisizlik. İşte ben (ya da benceğiz), bu kalınmış bilgisizlikle varılmış bilgisizliğin karışımından oluşan büyük bilgisizliğin ışığında yazılabileceğini düşünüyorum. Romancının bir kulağı kalınmış bilgisizlikte, o işlenmemiş karanlık meçhul yanında; bir kulağı da varılmış bilgisizlikte olmalı bence. Sonra da kalemin ucunu sezgi hokkasına batırıp batırıp yazmalı. Tabii, kâğıdın yüzüne değil, zamanın yüzüne yazmalı. Kâğıt suretinde görünen zamanın yüzüne... ” (Varlık, 2010: 79).

Toptaş, dili başarılı bir şekilde kullanır. Öykülerinde şiirsel ve masalsı bir dil kullandığını “Kendi dilimi oluştururken, masallarla destanlarla beslenen yanımdan da yararlanıyorum.” diyerek dilindeki büyüün kaynağını ortaya koyar (Ecevit 1996: 342). Yazmanın aynı zamanda beste yapmak olduğunu belirten Toptaş’a göre dil, araç değil; bizzat kurguyu şekillendiren önemli bir unsurdur. Dil, sadece iletişim aracı değil, metnin esas amacıdır: “İçine doğduğumuz dilin genlerimizde bir karşılığı var hiç kuşkusuz, o sözle biraz onu demek istedim. Ben öyle düşünüyorum; içine doğduğumuz dilin içinde atalarımızın ayak izlerinin, onların maceralarının, seslerinin

ve sessizliklerinin olduğunu ve bütün bunların da bir nehir gibi genlerimizde aktığını düşünüyorum. Dolayısıyla benim için dil sadece kelimelerden ibaret bir şey değil. İki kelime arasındaki boşluk bile dile dâhildir, çünkü o boşluk o iki kelimenin zihnimizde uyandırdığı öteki kelimelerden oluşur.” (Kurt, 2011: 37).

Toptaş’ın öykülerindeki anlamsal belirsizlik/çok anlamlılık, çok katmanlı yapı ve kurgudaki çok sesliliğin sağlayıcısı dilidir. Necmiye Alpay da Toptaş’ın diliyle ilgili: “Mitolojik bir havai fişek sanki bu dil; ardı arkası kesilmeyen patlamalarla her birkaç satırda bir, zihnimizin, yaşantılarımızın bir köşesinde alışılmamış renkte bir aydınlanma yaratıyor, gidip eğriliklerde dolaşıyor, karanlıklarda kaybolanları gösteriyor. Bir uzay dili.” tespitinde bulunur (Alpay, 2005).

1.4. Eserleri

Hikâyeleri

Bir Gülüşün Kimliği, İz Yayınları, 1987.

Yoklar Fısıltısı, Yazıt Yayınları, 1990.

Ölü Zaman Gezginleri, Çankaya Belediyesi Yayınları, 1993.

Geçmiş Şimdi Gelecek, Everest Yayınları, 2016. (*Bir Gülüşün Kimliği*, *Yoklar Fısıltısı*, *Ölü Zaman Gezginleri* hikâyelerinin birleştirilmesi)

Absürd Öyküler (Metin Kaçan, Aslı Erdoğan ile, 2003)

Gecenin Gecesi, Everest Yayınları, 2017.

Romanları

Sonsuzluğa Nokta, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

Gölgesizler, Can Yayınları, 1995.

Kayıp Hayaller Kitabı, Can Yayınları, 1996.

Ben Bir Gürgen Dalıyım, Damar Yayınları, 1997.

Bin Hüzünlü Haz, Adam Yayınları, 1998.

Uykuların Doğusu, Doğan Kitap, 2005.

Heba, İletişim Yayınları, 2013.

Başlarken Yalnızsın Bitirdiğinde Daha da Yalnız, İletişim Yayınları, 2014.

Kuşlar Yasına Gider, Everest Yayınları, 2016.

Gecenin Gecesi, Everest Yayınları, 2017.

Beni Kör Kuyularda, Everest Yayınları, 2019

Şiir

Yalnızlıklar, Kavram Yayınları, 1993.

Deneme

Harfler ve Notalar, Doğan Kitap, 2007.

Ödülleri

Sonsuzluğa Nokta – Kültür Bakanlığı Roman Ödülü (Mansiyon) – 1992

Ölü Zaman Gezginleri – Çankaya Belediyesi ve Damar dergisi İlkbahar Öykü Ödülü – 1992

Gölgesizler – Yunus Nadi Roman Ödülü – 1994

Bin Hüzünlü Haz – Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü – 1999

Bin Hüzünlü Haz – Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğrencileri Yılın En İyi Romanı Ödülü – 2000

Uykuların Doğusu – Orhan Kemal Roman Ödülü – 2006

Türkiye Yazarlar Birliği Edebiyat Mevsimi Roman Büyük Ödülü – 2009

Heba – Sedat Simavi Edebiyat Ödülü – 2013

Kuşlar Yasına Gider – TYB Yılın En İyi Romanı Ödülü – 2017

İKİNCİ BÖLÜM

2. HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ÖYKÜLERİ

2.1. *Geçmiş Şimdi Gelecek*

2.1.1. Bir Gülüşün Kimliği

2.1.1.1. Bir Gülüşün Kimliği

“Bir Gülüşün Kimliği” adlı öykü, gülme eylemi üzerine kuruludur. Eşinin ölümüyle otuz iki yıllık evliliğinin sonlanması üzerine yaşama tutunma çabasıyla kendisini var etmeye çalışan kadının bir ikindi çayı dönüşü aynanın karşısına geçip yaptığı iç hesaplaşmaları konu edinilir öyküde.

Öykünün kahramanı, iç duygularını ve bilinçaltını basit bir eylem olan “gülme” ile anlamlandırmaya çalışmaktadır. Ancak “el ne der?” endişesi karşısında hikâye kişisi, bu basit ve insani eylemini aynanın karşısına geçerek gerçekleştirmeye çalışır: “Hani, içimizden bir türlü söküp atamadığımız “El ne der?” korkusu işte. Kendi kendine gülene deli demiyorlar mı, deli oluyorum! Gözlerinden pembe buğular saçarak otuz iki dişini gökyüzünün maviliğine batıra batıra gülemeyen binlerce, milyonlarca insanın onca gülüşü nereye gizlediklerini düşündüm o an.” (Toptaş, 2018: 10).

Kahramanının iç hesaplaşmasıyla başlayan öyküde zamanın, insanın ve hayatın irdelendiği görülmektedir. Eşini kaybeden hikâye kahramanı, kendi kalabalığından kurtulmak amacıyla sık sık ikindi çaylarına gitmektedir. Minnacık bir gülüşün onun “iç denizlerini” dalgalandırması, aslında yaşlandığının ve “kendisiyle hesaplaşması”nın da bir göstergesidir. Kahraman, “kendi kalabalığından kurtulmak” ve “tekliğini bulmak” için arkadaşı Feriha’ya ikindi çayına gider (Toptaş, 2018: 9).

Ona göre bir insan, en çok yalnızken derin bir hesaplaşmanın ortasında bulur kendini. Eve dönerken bir durak erken inen kahraman, istemsiz olarak güler. Aslında olağan bir eylem olmasına rağmen onu bu eylemden alıkoyan, dizginleyen ve onu hayata karşı yabancılaştıran unsur toplumdur. Çocukluğundan bu yana gülememesinin temelinde de bu kontrol ve gözetim mekanizması yatmaktadır. Bu yüzden o da aynanın karşısına geçerek gülmeye çalışır. Büzüşen dudaklarının görüntüsüyle eskiden yaşadıklarını anımsamaya başlayan hikâye kahramanı, kendi gülüşünün Feriha'nınki kadar güzel olmadığını fark edince "Gülüşlerimi daha çocukluğumda içdi ettiler." diyerek tepkisini ortaya koyar. Büyüklerin ciddi olmayı asık suratlı olmakla eş tuttuklarını, güldükçe kaşlarını birbirinin üstüne bindirip ters ters baktıklarını, sekerek yürüdüğünde kulağını büktüklerini, acıyla hatırlar. Zira onlara göre "seke seke sekmekte ustalaşacak, yeni figürler yaratacak, büyüyünce de karşılırları zillerini şıkırdatan bir dansöz olarak çıkacaktım." der. Çocukluk günlerindeki bütün bu baskılara "Bedenim büyüdü ama gülüşlerim cüce kaldı bu yüzden." diyerek tepkisini ortaya koyar. Baskıyı sadece aile ortamında değil, cüce gülüşlerini "körebe" aranırlarına dönüştüren okula da isyanı vardır (Toptaş, 2018: 12).

Öykünün sonlarına doğru "yansıtlma" ve kendi gerçeğı ile yüzleşme özelliğı ile ön plana çıkan aynada kahramanın gülüşünü sorgulatan kişilerin simaları sırasıyla ortaya çıkar. Ayna bu işleviyle bir bütün olarak yaşadığı anırlardır. Bu anırlarda ilk sırayı kahramanın ölen eşinin arkadaşı Nedim alır. Nedim, onda "hoşça kal" gülüşüyle anımsanırken Nedim ile beraber gelen kadının gülüşü örnek alınabilecek bir gülüş olmaz. Nedim'in aynada kaybolmasıyla Feriha'nın kıskanılacak gülüşü beliriverir aynada. Zira bu gülüş, öteden beri şehvetin doruk noktalarında kanat çırpılmaktadır, ona göre. Son olarak ölen eşi belirir aynada. Onun gülüşü ise kahraman tarafından istenmeyen olumsuz bir gülüşdür. Aslında hikâye kahramanını üzen şey, otuz iki yıl süren evliliğın "telleri tutsak edilmiş bir keman sessizliğı" içinde geçmiş olmasıdır (Toptaş, 2018: 13). Gülüşlerin bir bir kaybolmasıyla kendisiyle baş başa kalan kahramanın yalnızlığı giderek korkuya evrilir. Zira gülüşü tıpkı eşinin gülüşü olmuştur artık.

2.1.1.2. Çiğdem Yürekli Reşat

“Çiğdem Yürekli Reşat” öyküsü, başkahraman Reşat’ın mesleği ile kurduğu ünsiyet çerçevesinde şekillenir. Hiçbir gerekçe gösterilmeden yaklaşık beş ay önce belediyedeki temizlik işinden atılan Reşat, yeni bir iş bulmak için çabalasa da onun gönlünde eski işi yatmaktadır. Yerde gördüğü çöpleri temizlemek ve eski işiyle ilgili hayaller kurmak onu ruhi bir bunalıma sevk eder. . Onun bu arayışına ise toplumun duyarsız kalışı öyküde şöyle yer alır: “O sordukça da susmakta direnenler çoğalıyor, bütün ilçe sessizliği ezberleyen kocaman bir ağız oluveriyordu.”(Toptaş, 2018: 14). İşten çıkarılma ile başlayan “arayış” süreci öykünün büyük bir kesiminde devam etse de bir türlü sonuçlanamaz ve Reşat, göç etmek zorunda kalır.

“Çiğdem Yürekli Reşat” öyküsünde mekân, temaya uygun olarak işlevsel bir tarzda kullanılmıştır. Reşat’ın bir yaşam mücadelesi ve tutunma çabasının göstergesi olarak “sokak”, ve “evin bahçesi” ulaşmak istediği yer olarak belirtilir. Onun işten ziyade temizliğini yapmak istediği sokaklara ihtiyacı vardır. Bu sokaklar, onun varoluş sebebine dönüşmektedir. Zira hayatı boyunca sokakların temizliğini yapmış, bunu yaşamın amacı haline getirmiştir.

Reşat için sokaklar gerçeklerden farklı olarak hayalinde canlandırdığı bir anlama sahiptir: “Sokakları temizlemek böyle değildi oysa. Kimse süpürüp götüremiyordu sokakları. Götüremeyince de Reşat hangi sokağı süpürdüyse gidip ta ucunda duruyor, bir sigara ateşliyor, doya doya bakıyordu ellerinin yarattığı temizliğe.” (Toptaş, 2018: 17). Öyküde Reşat’ın yaşadığı ev ve onun bahçesi, sorgulamaların yapıldığı kaçışın mekânı olarak kullanılır. Hem toplumdan hem de her gün iş bulup bulamadığını ısrarla soran karısından kaçmak için evin avlusunda otur.

2.1.1.3. Rüştü Adlı Bir Karınca

“Rüştü Adlı Bir Karınca” öyküsü, sıradan bir esnafın borçlulularıyla olan ilişkisi üzerine kuruludur. Öykü, bir öğle vakti dükkânında veresiye defterinin durumunu kara kara düşünen bir esnafın duyduğu derin ıstırap ve sonrasında yaşanan gelişmeler çerçevesinde gelişir. Zor durumda olduğunu ifade eden anlatıcı kahraman, elini şakaklarına dayayarak borç defterdeki isimleri gözden geçirmektedir. Kırmızı karınca sürüsüne benzetildiği borçluları yakalamak için çırpınıp durmaktadır âdeta. Ancak bu yakalamaya çalıştığı karıncalar onu adeta mahkûm etmiş, onun bütün benliğini esir almışlardır. “Kırmızı bir karınca sürüsü gibi dağılışırlar içime. Oramda

buramda gezinmeye başlarlar. Ben bir onun ardına düşerim, bir bunun. Yakalamak için koşturur dururum.” (Toptaş, 2018: 19).

Ancak her ne kadar koştursa da bu karıncaları yakalamak mümkün olmaz. Sonunda bu tempoya ve koşturmaya dayanamayan Bakkal, kalp krizi geçirir ve gözlerini evinde açar. Öğrendikleri onu önce şaşkınlığa, sonra da korkuya sevk eder. Zira onu bayılmış hâlde dükkânında bulan kişi, borçluların arasında olan ve hikâyesinin de temel kişisi olan Rüştü adlı şahıstır. Rüştü, bir görünüp bir kaybolan, borçluların en tehlikelisi ve “veresiye defteri en kalın” olanıdır. Bütün esnafın da aradığı biridir. Bir başka ifadeyle o, sabıkalıdır. Öyküde Rüştü olumsuz bir kişi olarak şöyle tanıtılır: “Benimkiyle birlikte herkesin veresiye defterinde adı yazılıdır. Memurdur Rüştü. Düşle gerçek arası bir beden kılığında dolaşmaktadır. Bir görünür bir yiter. Kimse onu aradığında bulamaz ama kimi arasa şıp diye bulur.” (Toptaş, 2018: 20).

Baygınlık geçirip eve getirilen anlatıcı kahraman, dinlenmek yerine aklından sürekli kendisine borçlu kişileri geçirir. Öyle ki “memur” olan bu insanları karıncaya benzetmesi, onlara bakışının da bir ifadesi olur. Zira o, onları yani borçluları, kan emen ve insanların sırtından geçinen birer kırmızı karınca olarak görmektedir. Kahraman kendisini bu hâle getiren, diğer karıncalara önderlik yapan Rüştü’yü aklından çıkaramaz ve onu takıntı hâline getirir.

Evde kaldığı sürece sürekli karıncaların en tehlikelisi ve sinsisi olarak gördüğü Rüştü’yü sürekli düşünür. Rüştü’nün baygın halde kendisini dükkânda bulunca bir şeyler çalmış olabileceğini, çekmecedeki paraları aldığını veya veresiye defterindeki borcunu sildiğini kurmaya başlar. Dükkânında yığılıp eve kaldırılmasından itibaren geçen dört günde de bunu aklından bir türlü çıkaramaz. Kahraman, gerekirse Rüştü’nün önderlik ettiği borçlu grubunun çarşıdan atılmasını ister. Bu psikolojik durum kahramanı iyiden iyiye bunalıma sürükler. Gece boyunca gördüğü karıncaları, sabah lavaboda ağzını çalkalamakla geçeceğini düşünürken bunların sayısının çok öldüğünü görmeye başlar. Bu karıncaların birkaçı Rüştü’nün çocuklarıdır.

2.1.1.4. İçimdeki Orkestra

“İçimdeki Orkestra” öyküsü, on iki yıldır vaktinin tamamını huzurevinde geçiren yaşlı bir adamın çaresizliğinin, ümitsizliğinin ve yalnızlığının hikâyesidir. Öykünün hemen başında anlatıcı, huzurevinin tasviriyle başlar. Muhlis Efendi’ye

hitaben anlatıcı, huzurevinde tespih tanelerinin inceliğinden anlamayan kişilerden yakınıdır. Zira ona göre tespih taneleri, “boncuk dizisi tutar gibi” tutulmaz ve boşlukta şıkırdatıp durulmaz. Aslında anlatıcıya göre tespih taneleri, huzurevinde geçen zamanın tekdüzeliğidir. Onun insan içinde uyandırdığı yaşama sevinç ve ahengidir. Ayrıca tespih çekmek, “dokunma” duygusunu da ön plana çıkarmaktadır. Zira huzurevinde yaşamaya çalışan bir kişi en çok bu duyguyu özlemektedir: “Hastamızla, sakatımızla hepimiz hasret çekmiyor muyuz dokunmaya, dokunulmaya? Yayları bozuk yataklardan, kirli çarşaflardan, plastik kaplardan ve beton duvarlardan başka nelere dokunabiliyoruz şurada? Güzel bir resme, sıcak bir simide, diri bir çiçeğe, minik bir çocuk yüzüne ve daha birçok şeye dokunmayı yüzlerce, binlerce kez düşlemiyor muyuz?” (Toptaş, 2018: 24).

Öykünün başında ele alınan “dokunma” duygusu ilerleyen kısımda “duymaya” yönelir. Öykü kahramanı anlatıcı, dış gözlemden kendi iç sesine yönelir. Tespih tanelerinin çıkardığı sesi “bir melodi, bir ritim” olarak görmek gerektiğini belirtir. Tespihin insanın iç sesini bozmaması gereken bir ahenk oluşu, öyküde şöyle belirtilir: “Bu sırada içindeki sesi tespih sesine uydurmamaya özen göstereceksin. Tespihi içindeki sese uyduracak, kendini alıp götüreceksin bir yerlere...” (Toptaş, 2018: 25). Zamanla tespihin çıkardığı sesler, ses fısıkiyesiyle birleşecek, beyninin işleyişine, “kanının tıptıplarına” uyum sağlayacaktır. Öyküdeki anlatıcı kahramana bu hissedşleri sağlayan şey, huzurevi yıllarından önceki yaşantısıdır.

Hayatının renk ve seslerinin bol olduğu o yıllarda anlatıcı kahraman, şimdiki gibi yalnız ve çaresiz değildir. Gelininin evinde torunları ile geçirdiği vakitler, onu mutlu kıışmış ve imkânsızlıklara rağmen hayatının en güzel günlerini geçirmesine sebep olmuştur. Her ne kadar oğlunun hapiste oluşu, geçim derdine sebep olsa da torunlarının varlığı onun içindeki orkestrayı sağlamıştır. Zira o, dışarıdaki seslerin iç sesini bastırmasına müsaade etmez. Ona hayat neşesi veren şey ise bu iç sesler olduğu öyküde şöyle aktarılır: “İçimdeki saz sesi günlük yaşamın akışına takılıverirdi bazen. Bu beni korkuturdu Muhlis Efendi. Çünkü ben, yaşamın içimdeki sesi etkilemesini değil, içimdeki sesin yaşamı etkilemesini isterdim.” (Toptaş, 2018: 25).

Öyküde aslında insanın içindeki tek sesliliğin bir süre sonra onu zor durumda bıraktığı, içindeki sesi çoğaltmanın önemli olduğu, aslında her insanın içinde bir

orkestrasının olduğu; fakat zamanla bu seslerin yerini dışarıdaki seslere ve gürültülere bıraktığı vurgulanır.

Zira öykü anlatıcısı, bu ahengi ve orkestrayı mutsuz evliliğiyle kaybetmiş, tanıdığı başka bir kadının ona gitar sesi kattığını anlatır. Saçları “sarı topuz”, gözleri “sürgün mavi” olan bu sokak kadını, onu sevmiş, onun içindeki orkestrasına gitar sesi katmıştır. Bu yüzden anlatıcının en çok sevdiği ses, gitardır. Gitarın daha hareketli ve coşkulu bir ses çıkardığı düşünöldüğünde yaşıntının hangi enstrümana karşılık geldiği de anlatılmış olur. Törlü sesler edinen insan, hayatın bizzat çok sesli oluşuyla mutlu olur ve onları kaybedişiyle kendini mutsuzluğa mahkûm eder. Dolayısıyla gitardan sonra flüt, klarnet, tambur, piyano... gibi daha nice sesler hayatın bir gerçeğı olarak karşısına çıkar insanın. Bu seslerin yok oluşu, huzurevine geldiğı on iki yılda olur. Kahramanın giderek bu sesleri yitirmesinde ise kendi ifadesiyle yaşanmışlıklar etkili olmuştur. Bu orkestranın kayboluşu, yirmi yıl hüküm giyen oğlu, torunlarıyla birlikte babasının yanına göç eden gelini ve daha sonra huzurevine düşüşünün etkili olduğı görülür. Ancak sefillik olarak değerdendirdiğı huzurevi ise bu seslerin tamamen kaybedildiğı bir ortam olarak öyküde yer alır. Dolayısıyla çok sesliliğe ve zengin bir orkestraya alışkın olan bir insanın huzurevinde ve hayatının sonunda nasıl tek sesliliğe mahkûm oluşuyla öykü son bulur.

“İçimdeki Orkestra” öyküsünde bir huzurevinin daha çok olumsuz yönleriyle ortaya çıkan mekân, öykünün kahramanı için kapalı ve dar oluşuyla öne çıkar. Bu noktadan bakıldığında huzurevi sadece bir yaşam alanı değil, kahramanın düşüncelerini doğrudan etkileyen bir iç hesaplaşma alanı olarak var olur. Bu kasvetli alan, kahramanın iç sesini susturur ve onu mutsuzluğa sevk eder: “Çalgılarım ben huzurevine geleli daha çok eksiliyor, daha çok. Bedeni eksik, aklı eksik bunca insanın sefilliğine ortak olmak, yaşamın boyutunu iki üç kilometrekareye indirgemek, dahası acının sürekliliğinde akmak, dağıttı içimdeki orkestrayı. Duvar diplerinde, pencere önlerinde, koridorlarında nefes alıp vermek ses kaynaklarımı kuruttu bir bir.” (Toptaş, 2018: 27).

2.1.1.5. Işığında Gül İzi

“Işığında Gül İzi” öyküsü, iç içe geçmiş iki hikâyeden oluşmaktadır. Biri, hastane odasında yalnızlığı ve ıssızlığıyla ölümü bekleyen Rafet’in Cezmi’yle olan

diyaloglarına dayanırken diğeri öykücünün onları gözlememesi etrafında gelişir. Asıl hikâyede Rafet adlı yaşlı ve yalnız birinin sessizce ölümü beklemesi konu edinilir. Bu kişi neredeyse yaşamaktan yorulmuş, bir an önce ölmeyi beklemektedir: “İki yataklı hastane odasında tek başına yatıyor, bin yıllık uzağında duran kapıya, yalnızlığını anlata anlata bitiremiyordu. Kimseciği yoktu şu dünyada. Üç yıldır yattığı hastanelere, renkleri kıpır kıpır oynaşan çiçekler şöyle dursun bir diken dalı getireni bile olmamıştı. Ameliyatlar eritip tüketmişti bedenini.” (Toptaş, 2018: 30).

Rafet’in yalnızlığını, Cezmi adında birinin onun bulunduğu odaya yatırılmasıyla bozulur. Cezmi, sorduklarıyla odadaki sessizliği gidermeye çalışırken Rafet bundan pek pek hoşlanmaz. Ancak Cezmi’nin ısrarlı soruları, Rafet’i ısıklık çalmaya sevk eder. İncecik tenli hemşireye çalınan ısıklık, Rafet’i çocukluk günlerine götürecek ve Cezmi ile yakınlaşmalarına sebep olacaktır. Cezmi’nin amacı, ölmek üzere olan Rafet’i bir nebze de olsa mutlu etmek ve konuşturmaktır. Çalabildiği halde ısıklık sesini çıkarmamak, Rafet’in bu inadını kırmış, onun Cezmi’ye içten içe acımasını sağlamıştır. Rafet, zamanla çaldığı ısıklara türkülerini karıştırıp mutlu olacak ve tebessüm edecektir. Gülümseme ve mutluluk, Azrail’in bir gece ansızın çıkıp gelmesiyle yerini yalnızlık ve ölüme terk eder. Öykü, gecenin içinden çıkıp gelen Azrail’in Rafet’in yatağına eğilmesiyle son bulur.

“Isılığında Gül İzi” öyküsünde kahramanın hastane odasında yaşadıkları üstkurmaca tekniğiyle dile getirmiştir. Rafet, üç yıldır tek başına kaldığı hastane odasında yalnızlık ve hastalıkla boğuşmakta iken Cezmi adında bir başka hastanın odasına gelmesiyle öykü anlatıcısının varlığını fark ederiz: “Öykünün burasında, öykücü kalemini bıraktı. Bir sigara ateşleyip yaslandı arkasına. Yazdıklarını okudu. Bundan sonra olacakları, bal gibi biliyordu” (Toptaş, 2018: 30). Dolayısıyla öyküde iç içe geçmiş iki vaka halkısı olduğu görülür. Sonrasında anlatıcının ne olacağını bildiğini söyleyerek Cezmi ile Rafet arasında gelişecek konuşmayı tasavvur etmesi tanrısal bakış açısıyla verilir. Ancak olaylar, düşündüğü gibi gelişmez. Cezmi, Rafet’le konuşamaz bir türlü ve sonuçta Rafet bir gece hastanede ansızın ölüverir: “Öykücü söndürdü sigarasını. Kalemini yenden alıp, yazmayı sürdürdü. Öyküdeki olaylar tam düşündüğü gibi oldu. Rafet ölümü bekledi sürekli. Cezmi üç gün sonra kendine geldi. Ama, Rafet’e ‘Nerelisin?’ diye sormadı. Hiç ilgilenmedi onunla. Öykücünün bütün düşündükleri suya düşmüştü” (Toptaş, 2018: 32).

“Islığımda Gül İzi” öyküsünde iki farklı mekânla karşılaşırız. Hastane odası, iç öykünün geçtiği yer iken; öykü yazarının çalışma odası dış öykünün mekânı olur. Hastane odası öykü kişisi Rafet’in psikolojik ve ruhsal durumunu vermesi bakımından işlevsel kullanılır. Hasta odasının iki yataklı olması, bir pencereye sahip olan odanın kaçış ve yalnızlık temasını oluşturması bu anlamdan önemlidir. Rafet için bu mekân, herkesten kaçtığı ve hayatla irtibatını kopardığı bir inziva yerine dönüşmüştür. Bu yalnızlık, Cezmi’nin gelişiyile son bulsa da Rafet, kendi iç aleminde yaşamaya devam eder.

2.1.1.6. Boz Atlı Hızır

“Boz Atlı Hızır” öyküsü, duygusal bir çatışma üzerine kurgulanmıştır. Yedi aydır işsiz olan bir kişinin iş bulmasıyla yaşadığı duygu çatışması ve bunun ailesine yansımalarını konu edinilmiştir. Öykü, başkahramanın eve gelişiyle başlar ve yine evde tamamlanır. Başkahramanın çocukları Elif ve Mahmut’un boğazından uzun süredir bir lokma ekmeğin geçmemiş olması ailenin içinde bulunduğu ekonomik sıkıntıyı vermek için hemen öykünün başında verilir. Uzun süre yokluk çeken bu ailenin ihtiyacı olan tek şey, karınlarını doyurmaktır: “Yokluğu birlikte bölüşüp tenlerinin sabuna, ocaklarının ateşe olan hasretini birlikte çekmemişlerdi miydi?” (Toptaş, 2018: 35). Bu acı bekleyiş, babanın eve gelmesiyle son bulsa da bu mutluluğu bozacak başka bir durum ortaya çıkar. Başkahraman tarafından “Hızır” olarak tanıtılan kişi olan Bitlisli Yusuf’un bulduğu bu mahpushane inşaatı işi, karı koca arasında sıkıntıyı sebep olur. Bir “mahpushane” inşaatında çalışmak, başkahramanın eşi için büyük bir sorunu da beraber getirir. Çünkü yapılacak olan bu inşaatta tutuklu bulunan oğlu Mehmet kalacaktır. Bir taraftan iş bulmanın sevinci ve mutluluğu, diğer tarafta yapılacak olan mahpushanede en değerli varlıkları olan Mehmet’in yatacak olması, aileyi bir duygu çatışmasına sürükler: “Hani Mehmet’imiz nerede, Mehmet’imiz? Kitaplarını da vurmuşlar kelepçeye, bileklerini de! Sen de geçmiş karşıma mahpushane inşaatından söz açarsın. İş buldum diye omuzların bulutlarda dolaşır.” (Toptaş, 2018: 37). Bu ifadeler karşısında derin bir sessizliğe bürünen baba, odanın ortasında kalakalır. Öykünün sonunda kahraman, amaçsız bir şekilde nereye gittiğini bilmeden yel gibi koşarak bulunduğu yerden uzaklaşır. Zira yaşananlar onu sarsmış,

bir karar verme aşamasına getirmiştir. Ya işi kabul edecek ya da oğlunu kendi eliyle yapacağı yere mahkûm edecektir.

Öyküde bir sorgulama biçimi olarak da okunabilen diyalog cümleleri okuyucunun ilgisini canlı tutmaya, çatışmayı gözler önüne sermeye yardımcı olmuştur: “Mahpushane inşaatı mı dedin sen? / Ne var bunda? / Hani Mehmet’imiz nerede, Mehmet’imiz?” (Toptaş, 2018: 37). Öykünün büyük çoğunluğunu oluşturan bu diyaloglar, ruhsal betimle cümleleri ile de desteklenerek bir derinlik oluşturmuştur.

2.1.1.7. Düş Yorgunu

“Düş Yorgunu” öyküsünde otuz yıllık bir memur olan Cengiz Bey’in işe gitmek için yıllarca kullandığı otobüslerde kurduğu hayaller, öykünün ana konusunu teşkil eder. Aslında Cengiz Bey’in bu düşünceleri, daha çok onun düş yolculuğunu temsil eder. Yaptığı otobüs yolculukları, hep çileli bir şekilde verilirken aslında bir memur olan Cengiz Bey’in içinde bulunduğu ekonomik ve sosyal durumu vermenin ötesinde onun psikolojik durumuna dikkat çekmek için kullanılır. Onun düş kurması, eşini kaybetmesiyle başlar ve yıllarca bir yaşam tarzına dönüşür. Bu hayaller, kahramanın gerçekleşmesi mümkün olmayacak ve kalbinin ısındığı düşlerde kendisini bulacaktır. Zira onu bu hayallere sürükleyen şey, memurluk hayatı ve bununla birlikte gelen memurluk maaşının sınırlılığıdır. Öyküde bu durum, “Zaten otuz yıllık memurluğu süresince maaşının boyunu aşan hiçbir düşe ısınmamıştı yüreği.” (Toptaş, 2018: 38) denilerek onun çektiği ekonomik sıkıntı ve ruhsal durum verilir.

Öykü, Cengiz Bey’in otobüse adım atmasıyla başlar. Kan ter içinde zorlukla ilerlerken gözleri boş bir koltuk arar; ancak bunda başarılı olamaz. Bir taraftan ayağına basılırken diğer tarafta kaburgasına dirsek darbeleri alır. Bunun üzerine “bir kuş, bir çiğdem ya da bir kurbağa değil de insan olarak dünyaya geldiğine” lanet eder (Toptaş, 2018: 38). Otobüse binerken benzer sıkıntıları yaşar. Oturan gençlerden yer istediği düşünülmesin diye arka koltuğa doğru ilerler. Kendisi gibi altmış yaşlarında birinin oturduğu koltuğun yanında dikilir. Susayan kahraman bir anda gerçeklikle bağını kopararak kendisini serin bir balkonda uzun uzun uyurken hayal eder. Emeklilik ile ilgili hayallere dalar. Tam bu sırada durakta duyduğu uğultu sesi, bu güzel hayali keser. Bu ses, sitemle, gençlerin yer verme konusunda düşüncesiz davrandıklarını düşünerek ayakta bulunan kahramana yer verir. Kahraman bu teklif karşısında şaşkınlığını gizleyemez. Zira bu tuhaf teklifi yapan sesin sahibinin kahramanla hemen hemen aynı

yaşa sahip olmasıdır. Cengiz Bey ilk kez kendi akranından birinin ona bu teklifi yapmasına şaşırır ve güç bela kendisine gösterilen koltuğa oturur. Oturduktan sonra dışarı baktığında ise gençliğini düşler. Geri dönüş tekniğiyle o günlere gider.

Henüz yorgunluk nedir bilmediği o yıllarda şehri bir uçtan bir uca koşarak dolaşiyor, yorgunluk nedir bilmiyordu. Ona bu yaşama heyecanını veren “orta boylu, ceylan duruşlu kadın”ın varlığıydı (Toptaş, 2018: 40). Yaşadığı bu yasak aşk, onu otobüslerde dolaşmaya mecbur etmiş, güzel günler yaşamalarına sebep olmuştur. Bir buluşma ve zamanı durdurma mekânı olan otobüs, bu yıllarda imkânsız bir aşka ev sahipliği yapar. Cengiz Bey, bu aşkın getirdiği heyecanla, hayata ve tabiata farklı bakar. Kendisine verilen yerde yolculuk boyunca oturan kahraman, olması gerekenin aksine çok daha fazla yorulur. Zira duraktan durağa terlemesine yol açan ve nihayet bulunduğu yerden kalkmasına sebep olan düş yorgunluğu, onu rahat bırakmaz. Dolayısıyla kendisine yer veren şahsa yorgun olduğunu söyleyerek bulunduğu yerden kalkar. Bu zorlu yolculuktan sonra bir nebze de olsa huzur bulabileceği evine ulaşır. Ancak “durakların uğultusu, kulaklarından süzülüp akana kadar” (Toptaş, 2018: 38) bir türlü kalkacak güç bulamaz evinde de.

2.1.1.8. Bu Kent Köyden Küçük

“Bu Kent Köyden Küçük” öyküsünde taşra-kent çatışması, emekli bir askerinin meslekî yaşantısından sonraki normal hayata “uyum” sağlayamaması ve çektiği psikolojik sıkıntılar çerçevesinde verilir. Emekli bir komutan olan öykü kahramanı, evinin balkonunda oturup önce çocukluk günlerinde yaşadıklarını daha sonra askerlik yıllarına gider. Çocukluğundaki köyün hayalleri ile başlayan öyküde çocukluğunun kerpiç evleriyle dizili olan sokakta köpek ulumalarını, gölgesini sürükleyen yaşlı insanları ve en çok da taş ve toprak yüzü babasını hatırlar. Bunları bir film şeridi gibi hatırlarken eşinin “Limonata ister misin?” sorusuyla gerçek hayata döner (Toptaş, 2018: 42). Bu anlarda oğlu Bahadır’ı soran başkahraman aldığı cevaptan sonra kısa bir sessizliğin ardından tekrar kaldığı hayal dünyasına döner. Öğrencilik yıllarını hatırlarken aniden askerlik ve komutanlık yaptığı yıllara geçiş yapar. Askerî lise yıllarıyla başlayan düdük sesleri, zorlu yılların ardından omzuna takılan yıldızlarla yerini güç ve kuvvete bırakır. Bu anları düşündüğü anlarda yine eşinin “Niye daldın?” sorusu üzerine hayallerini yarıda keser. Eşinin askerliği unutmaması gerektiği yönündeki

tavsiyelerine olumlu bakmaz. Bu davranış biçimiyle eşinden yabancılaşması öyküde şöyle yer alır: “Yeşil giysilerini soyunalıdan beri herkes aynı şeyi söylüyor. Eskiden erler anlardı ama şimdi kimse anlamıyor onu. Hele karısı hiç mi hiç anlamıyor.” (Toptaş, 2018: 44). Komutan olduğu yıllardaki verdiği emirler, emeklilikte veremediğini söyleyen kahraman, askerlikle ilgili özlemini oyuncak askeri malzemelerle gidermeye çalışır.

Emekli oluşundan sıkılan kahraman, öykünün sonunda oturduğu yerden birden kalkarak “Köye dönüyoruz Nazlı!” deyip eşine çözüm yolunu büyük bir kararlılıkla belirtir (Toptaş, 2018: 45). Kararını şaşkınlıkla karşılayan Nazlı ise bu durumu kabul ederek hazırlıklara başlar. Üç gün süren hazırlığın ardından kapıdan çıkan emekli komutanın hissettiği duygular bir anda olumluya dönüşür: “Çıkıyor kapıdan. Kapının önünde durup gökyüzüne bakıyor bir süre. Ne tuhaf, baktıkça bakası geliyor. Gökyüzü öylesine uçsuz, öylesine derin ki şaşıyor. İçinde gürül gürül bir şeyler akıyor.” (Toptaş, 2018: 45). Köye dönüşüyle bir huzura kavuşan kahraman; askerlik hikâyelerini büyük bir merakla dinleyen insanların varlığıyla, en önemlisi de köy kahvesine girdiğinde herkesin rap diye ayağa kalkmasıyla kaybettiği itibarını kazanacağını düşünür.

“Bu Kent Köyden Küçük” öyküsünde kentteki evin balkonu ve taşra temel mekânlar olarak karşımıza çıkar. Balkon, bir atmosfer oluşturmaktan çok olayın akışını belirlemesi bakımından önemli bir mekândır. Balkonunda hayallere dalan kahraman, hayatının önemli kararlarından biri olan taşraya göçü burada alır. Bu anlamda balkon, dönüştürücü işleviyle işlevseldir. Kentteki yalnızlığın ifadesi olan balkon, yerini yalnızlığın ve yabancılaşmanın son bulduğu taşra sokaklarına ve özellikle de köy kahvesine bırakır. Öyküde kent-taşra ikilemi mekân üzerinden verilir.

2.1.1.9. Şüphesiz Bir Şüpheli

“Şüphesiz Bir Şüpheli” öyküsünün hemen başında yer alan “Bu hücreler beynimde ihtilâl hazırlığı yapıyorlar.” cümlesi, içerik hakkında ön bilgiler vermektedir. Bir polisiye özelliği taşıyan “Şüphesiz Bir Şüpheli” öyküsü, “üstü başı istatistik, gözleri rakam yuvası, kulakları emir toplayan iki kepçe ve dili ağzının içinde yarı baygın yatan minnacık bir memur”un şüpheli bakışı üzerine kurgulanmıştır (Toptaş, 2018: 46). Öykünün başında ortaya konulan her şeyden şüphelenme eğilimi

düğüm ve çözüm bölümlerinde bir paranoyaya dönüşmektedir. Kafasında sürekli senaryolar kuran, görüntüler uyduran, sesler duyan ve onları değerlendirmeye çalışan öykü kişisi Necmi; hikâye boyunca takip edildiğini, bir suçlu olabileceğini saplantı hâline getirmenin huzursuzluğunu yaşar. Belli tarihlere bölünen öykünün her bir bölümünde, bu saplantının farklı sebepleri ve Necmi'nin gerek iş gerekse de özel hayatında yer alan herkesin bundan pay alması anlatılır.

Kendisini takip edenin bir tür dedektif olma ihtimali üzerine duran Necmi, öykünün 2 Temmuz 1983 tarihli bölümde bütün dikkatini apartmanın altındaki bakkala yöneltir. 7 Temmuz 1983 tarihli bölümde kendini izleyenleri tek tek aklından geçirir ve kendisini en çok izleyenin Çaycı Himmet Efendi olduğuna inanmaya başlar. 17 Temmuz 1983 tarihli bölümde kendisini takip edenleri sesinden tanımaya çalışırken; 28 Temmuz 1983 tarihli bölümde kendisini izleyenin karısı olduğuna emin olur. Bu paranoyak durum, 3 Ağustos 1983 tarihli bölümde Necmi'nin kendisini önemli bir kişi olduğuna inandırmaya çalışmasıyla devam eder. Hatta tedirginlik hali, 12 Ağustos 1983 tarihli bölümde korkuya dönüşerek “Yakalanacaksın!” seslerinin duyulmasına sebep olur. Karısının yanı sıra en yakını, oğlunu da 17 Eylül 1983 tarihli bölümde suçlamaya başlar. Diğer bölümlerde Necmi, kendisini sorgulamaya başlar, aynada kendisine bakar. Öykünün sonunda başa dönerek kafasındaki bütün şüpheleri siler, ancak Odacı Hikmet Efendi hariç.

2.1.1.10. Acıya Demir Atmak

“Acıya Demir Atmak” öyküsü, “Ne sarı sarı kirpikleri kalmıştı ıslanacak ne de üzüm üzüm gözleri.” epigrafi ile başlar. Fedakârlığın somut bir örneği olarak anne-oğul arasındaki ilişkiyle vücut bulmuş olan öyküde, gözlerini ve ellerini bir kazada kaybeden hikâye kahramanının dramatik hikâyesi ele alınır. Gözlerini ve ellerini kaybetmiş kırk yaşındaki Cemil ile annesi arasında geçen diyalogda, karınlarını doyurmak isteyen iki kişinin durumu ele alınır. Oturdıkları betonda annesinin “Aç mısın?” sorusuna cevap veren Cemil, bir yıl önce yaşanan korkunç olayı hatırlar. Cemil'in gözlerini ve ellerini nasıl kaybettiği detaylıca aktarılır. Teknesini kıyıda bırakıp motoruyla denize açılan Cemil'in düşüncesi, tutacağı balıklarla borcunu kapatmak, hayal ettiği tekneye kavuşmak ve bakmakla yükümlü olduğu beş kişiyi doyuracak rızkı kazanmaktır. Bu düşüncelerle cebinden çıkardığı çakmakla fitili

ateşleyince dinamit patlar ve “Dünya, Cemil’in önünde arkasında dolanıp duran bir ses bulutundan” ibaret olur (Toptaş, 2018: 53).

Simidin gelmesiyle daldığı hayalden uyanan Cemil, annesinin kendisine verdiği lokmaları yerken ağlar. Gözlerini kaybeden Cemil, kolları için gerekli olan parayı bulan anne, oğlunun üzülmeye dayanamaz. Öykünün sonunda oğlunu doyurabilmek için aldıkları tek simidi yiyormuş gibi yapan anne, fedakârlık örneği olur.

2.1.1.11. Yeryüzünde Bir Kerem

Öykü, Kerem’in açlığı sorgulanması üzerine kuruludur. Bir matbaada çalışan Kerem, eşinin aç olduğunu, evinde yiyecek bir şeyin kalmadığını söylemesi üzerine derin üzüntü duyar: “O böyle dedikçe açlığım körükleniyor, ceplerimin boşluğu büyüye büyüye çuval kadar oluyordu.” (Toptaş, 2018: 57). Bu durumun son bulması için İlyas Usta’sından para ister; ancak aldığı olumsuz ve üzücü “La havle...”cevabından sonra içine kapanır. Bu cevap üzerine Kerem, artık utancından ustasıyla yüz yüze gelmek istemez: “O böyle dedi mi artık birkaç hafta bakamazdım yüzüne. Sessizce çalışır, ne zaman ustayla göz göze gelsem bir tuhaf olur, matbaanın yarısını çalıp eve götürmüşüm gibi utancımın kızarırdım.” (Toptaş, 2018: 57).

Para isteyemeyen Kerem, açlığını bastırmak için elindeki kartvizitlerle caddeye çıkar. Bütün vaktini matbaada geçirdiği için güneşten, çocuk kahkahalarından, gökyüzünden mahrum kalan Kerem, caddede yürürken bir anda durur ve çevresine dikkatle bakmaya başlar. Başka birinin de kendi kendine konuştuğunu görür: “Kendi kendisiyle ne konuşur ki insan? Dedim. Üstelik de bunca kalabalıkta.” (Toptaş, 2018: 58).

Köftecilerden gelen kokulara dayanamayan Kerem, Avukat Cezmi Bey’den alacağı kartvizitlerin parasıyla dönüşte burada köfte almaya karar verir. Bu karardan sonra çevresindeki herkesi İlyas Usta’sı olarak görür ve bu kararında pişmanlık duyar. Herkes, bir anda ustası gibi olur: “Gördüğüm bütün insanlar İlyas Usta’nın gözleriyle bakmaya başladılar yüzüme. Hepsi de gök gök. Üstelik bir tuhaf bakıyorlardı. Kimisi dövecek gibi kimisi kovacak gibi.” (Toptaş, 2018: 59).

Kerem, hissettiklerinden sonra kendisiyle yüzleşmeye başlar. Babadağlılar İşhanı'nın önünde Çaycı Ali'nin şu uyarısıyla kendine gelir: “Yürürken kendi kendine konuşma, gözünü seveyim. Herkes dönüp dönüp sana bakıyor.” (Toptaş, 2018: 60).

2.1.1.12. Ah Minik Kuşum

“Ah Minik Kuşum” öyküsünde genç bir kadının arkadaşına yazdığı bir mektupta evliliğiyle ilgili bir iç dökme ve dertleşme üzerinde durulur. Bir kişinin arkadaşına mektup yazmaya başladığı mektupta, evliliğini masaya yatıran başkahramanın gözünden bu evliliğin kısa bir durum değerlendirilmesi yapılmıştır. Beş yıllık bir aradan sonra yazılan mektupta başkahramanın arkadaşı Meltem'e evliliği ve hayatıyla ilgili bilgiler okuyucuyla paylaşılır. Ancak öykü kahramanının kendi arkadaşıyla ilgili bir bilinmezlik söz konusudur: “Sana yazarken kalemimin ayağını ikide bir çelen ne biliyor musun? Senin ne kadar ve nasıl değiştiğini bilememek!” (Toptaş, 2018: 61).

Uzun bir aradan sonra gelen bu mektup, başkahraman için bir dertleşme aracı olur. Okuldan sonra iki yıl tiyatro ile ilgilenen, bir konser sonrası tanıştığı eşi Hakan ile evlenen ve bu evlilikten bir çocuğu olan başkahraman, kendi yaşantısını masaya yatırır. Evliliğin ilk zamanları mutlu olan başkahraman, ilerleyen zamanlarda mutsuz olduğunu aktarır. Eşinin etkisiyle tiyatroyu bırakan kahraman, düşlerindeki ahengi kaybettiğini söyler. Eşine duyduğu nefreti önce onun fiziksel özelliklerinden başlar, sonra ruhsal ve davranışsal yönlerine kadar gider. Eşi Hakan'ın eve geç dönüşleri onu az da olsa rahatlatır. Oğlu Göksen'in doğması, olayları iyiden iyiye zorlaştırır. Eşler arasındaki anlaşmazlık çocuk bakımını yapma konusunda da ortaya çıkar. Artık mutsuzluk gün gittikçe artar: “Bu tartışmalarla geçen zamanlarıma hep yandım Meltem, hep yandım. Sonra, yandığım zamanın da boşa geçtiğini düşünerek yine yandım. Bu iç içelik sürüp gitti böyle.” (Toptaş, 2018: 65).

Mektubuna biraz ara vermek isteyen başkahramanın merdivenden ayak sesleri duyması, onu, oğlu gibi adının Göksen olduğunu söylediği üçüncü kattaki konservatuar öğrencisini düşünmeye yöneltir. Zira Göksen'i bütün içtenliği ve ilgisiyle merdivenden inip çıkışını izler ya da dinler. Öykü boyunca süren karamsar ve mutsuz tablo, oğlunun bu öğrenci gibi olması idealiyle olumlu bir atmosfere dönüşür. Dolayısıyla başkahramanın eşi, geçmişi; oğul ise idealize edilmiş geleceği temsil

etmektedir. Bu geçmiş ve gelecek arasında var olmaya çalışan öykü kişisi, kısır döngünün içindeki çaresizliğine isyan etmektedir.

“Ah Minik Kuşum” öyküsü, mutsuz bir evlilik sürdüren genç bir kadının evliliği ve hayatı ile ilgili derin bir muhasebesi üzerine kuruludur. Öykünün genelinde “umutsuzluk” ve “mutsuzluk” duygusu hâkimdir. Öyküde mektup tekniği kullanılması başkahramanı merkeze aldığını gösterir. Kişinin iç dünyasında yoğunlaşan duyguları, düşünceleri ve istekleri bu tekniğin imkânlarıyla dile getirilir.

2.1.2. Yoklar Fısıltısı

2.1.2.1. Ak Saçlı Çılgındılar

“Ak Saçlı Çılgındılar” öyküsü, gerek dil ve anlatım özellikleri gerekse de içeriği bakımından yazarın diğer öykülerinden farklılık göstermektedir. Duyu organlarının sınırları ortadan kaldırılıp imge ve metaforlara geniş yer verilir. Somuttan çok soyut bir dünyanın kapıları aralanıyor. Öykünün başında profesör olduğunu ifade eden öykü kahramanı, geleceğini pul albümlerine ve televizyon programlarına adanmış şişman bir eşe sahip olduğunu ve öğrencilerinden Anıl’ı sevdiğini söyler. Anıl ile ilişkisini gelecekte torunlarının yok edeceğini düşündüğü için de konuşmamayı tercih etmektedir. Öykünün tamamen kahramanın düşüncesi etrafında şekillendiği için kurmaca farklı bir atmosferde gerçekleşir. Daha sonra sevdiği kız Anıl’ın farklı bir öykünün kahramanı olduğu, kendisinin de yaşama tehlikesinden kurtulup buraya geldiğini söyler. Öykünün başında profesör olan kahraman, ilerleyen kısımlarda genç bir park bekçisine dönüşür. Kocasının Anıl’ı sevdiğini bilen eşi dönmeyecekmiş gibi kahramanın arkasından bakar. Parka girdiğinde rahatlayan kahraman, parkın toplumdaki yansımaları şöyle aktarır: “Bulanık duruşlar, karanlık yüzler, çaresiz eller bulaşıyordu parkın yeşilliğine, çiçekler terli terli kokuyordu. Sıkıntılar çekirdek çıtlatma eylemine dönüşerek bankların dibine yığılıyordu.” (Toptaş, 2018: 73). Parka gelen gençleri Anıl’a benzettir ve onun da buraya geleceğini düşünmeye başlar. Her şeye derin derin baktığı bir gün Anıl’ın parka geldiğini belirtir.

Parkta oturulurken bir anda siren sesleri yükselir, silah sesi, sokakta uzanan ölüyle birlikte zaman geçişleri hızlanır ve parka geldiğinden beri yaşanır âdetâ. Tutuklanır altı yıllık bir hapis hayatından sonra işsizlikle, açlıkla karşı karşıya kalır. Eve döndüğünde yaşlanmış olan sesini duyar. Eşinin eşiğe yığılmasıyla içerideki aynada kendini ve Anıl’ın erkeğini görür sanki. Öykünün sonunda anlatılanın aslında

kendisi olduğunu ve bir oyun içinde olduğunu hissettirir: “Duvarın önüne gelince durdum, önce aynaya dokundum, sonra saçlarıma.” (Toptaş, 2018: 76). İmkânsız bir aşk teması üzerine kurulan öyküde gerçekten uzak ve ulaşılmaz bir hayali aşk söz konusudur. Öykü kahramanı olan profesör, çok katmanlı olan öykünün birinci dereceden tanığı ve anlatıcısıdır. Öyküde kullanılan geriye dönüş, iç monolog, bilinç akımı gibi teknikler psikanalizim açısından önemlidir.

2.1.2.2. Çağrı

“Çağrı” öyküsü, kahramanın berber koltuğuna oturmasıyla başlar. Saç tıraşı olduktan sonra bir parkta banka oturur. Burada öykü boyunca dostu olarak tanımladığı diğer benliğiyle karşılaşır. Dostuyla birlikte yürürler ancak hiç konuşmazlar. Uzun süren bir yürüyüşten sonra dostunun evine gideler. Eve gittiklerinde kendini asan birini görürler. Bu, dostu olarak nitelendirdiği diğer benliğidir.

Öykünün başında berber koltuğuna oturan kahraman; caddelerde sonunun nasıl biteceğini tahmin dahi edemeyeceği bir gezintiye çıkar. Kalabalık ve sesli bir caddeyi geçtikten sonra nasıl geldiğini anlamadığı bir çocuk parkında kendini bir banka otururken bulur. Bu hayatta geç kaldığını düşündüğü sırada karşısına tanıdığı biri oturur. Oturduğu yerden kalkarak onun yanına gider, ancak, konuşmak istemez. Bu durumu bir düş olarak yorumlar: “Yoksa ben mi düş görüyorum dedim kendi kendime. Belki de üçüncü bir kişi düş görüyordu ve biz o düşün içinde iki düş insanıydık.” (Toptaş, 2018: 78).

Bakırcılar sokağında yürümeye devam eden bu iki kişiler, tek taraflı bir diyalog sürdürürler. Nereye gittiklerini bilmeden bir süre sonra bir gerçekliğin hüznünlü tarafını hatırlar. Arkadaşının evine geldiklerinde onun sağır olduğunu hatırlar. Tek taraflı konuşma, bundan sonra yerini işaret diline bırakır. Sessizlik ve derinliği daha da derinleşir. Geçmişin sorgulanmasına sebep olan arkadaşı, salonda tavandan sarkan tozlu iple ayaklarını yerden keser.

2.1.2.3. Kum Fısıltısı

“Kum Fısıltısı” öyküsü, bir yolculuğun hikâyesidir. Üç arkadaş, sessiz bir yolculuktan sonra anlamsız bir şekilde araçtan inip yürümeye başlarlar. Böylece sonu belirsiz fantastik yolculuk da başlamış olur. Karanlıkta başlayan bu yolculuk, ertesi

gün öğle saatlerinde bir çölün ıssızlığıyla sürdürülür. Nerede olduklarını bilmeden günlerce yürüyüşe devam ederler. Tabiatın insanı bir “parodi”ye çevirdiğini anlayan başkahraman, kum fısıltısı olarak nitelendirdiği bu yolculukta suyu bulmayı hedeflemektedir. Düş ve gerçeğin iç içe yaşandığı öyküde kahraman yaşadığı kenti hatırlar. Kum denizi içerisinde aradıkları yolu, belleklerinin yardımıyla bulmaya çalışırlar: “Sonunda belleğimizde kalan yollara en benzeyen yolu seçtik belki. Üstelik gideceğimiz bir yer yoktu bizim, aradığımızı bulduğumuzda anlayacaktık.” (Toptaş, 2018: 89).

Gerçeğin ne olduğunun tartışmalı olduğu yolculukta üç arkadaş, istedikleri yere öğleye doğru varırlar. Vardıkları han şöyle tasvir edilir: “Taştan taşa sekerek pencerelere geçtik. Demir parmaklıkların arkasında serin bir sessizlik uyuyordu. Sessizliğin ortasındaki havuz, susuz dudaklarını sarkıtmış öylece duruyordu. Havuzu kucaklaya kucaklaya genişleyen salon, taş sedirlere çıkarak yosunlu duvarlarda bitiyordu.” (Toptaş, 2018: 91).

Bu olup bitenden sonra İstanbul’u hatırlayan kahraman, kapıda gördüğü kadından hareketle tarihin bilinmezlikleriyle baş başa kalır. Öykü, “Hazır mısın?” sorusuyla muhatap olan kahramanın daldığı hayalden uyanmasıyla biter. Metaforlarla yüklü olan öykü, uçsuz bucaksız bir hayal dünyasının kişiyi nerelere götüreceğinin kurgusudur. Öykünün genelinde “hayal-gerçek” çatışması söz konusudur. Öyküde benzetme ve kişileştirme sanatlarıyla örülü uzun cümlelerde imgeler, anlamı olabildiğince yoğunlaştırmaktadır: “Tepenin eteklerinde kırık testiler bulduk, örümcek ağlarıyla birbirlerine bağlanmışlardı, renkleri yeşille mavi arasında küflenmişti. Yolları gördük sonra, birçoktu; her yöne dağılarak insanın gitme isteğini dilimlere ayırıyorlardı. Her yol başka başka dünyalara gidiyordu sanki, hepsine birden gidebilsek çoğalacaktık.” (Toptaş, 2018: 88).

2.1.2.4. Bir Dünyanın Akşam Resmi

“Bir Dünyanın Akşam Resmi” öyküsünde dünyanın kahraman tarafından algılanış, yorumlanış ve hissedilişi ele alınmaktadır. Sıradan bir memur olan öykü kahramanının gözlemleri ve deneyimiyle bir memurun sıradan hayatının nasıl değişemeyeceği konu edinilir. Onun yaşamı, hesapların, ütülü gömlek ve kravatların, rakamların arasına sıkışıp kalmıştır. Bu sıradanlığı aşmak için verdiği mücadele boşa

gider. Bir iş çıkışı, lise arkadaşıyla karşılaşan kahraman, eski günlerin sıcaklığıyla karşılaşır. Buluştuğu arkadaşını evine çağırıp konuk eder. Ancak kendisi de evinde bir yabancısıdır: “Vardığımızda göreceksin ki ben de senin kadar konuğumdur bu evde.” (Toptaş, 2018: 95). Evine ve eşine alışamamış kahraman kendini zincirlere bağlı bir tutsak olarak ifade eder. Bu tutsak hayat içinde yalnızca mutlu insan rolü yapmaktadır. Bu durum, ekmek almak için geldikleri mahalle bakkalında da derinden hissedilir. Öykünün ilerleyen kısımlarında arkadaşıyla eve gelir başkahraman. Ancak bu konuk, ailesi tarafından bir “sorun”a dönüşür. Kaynanası ve dayısı, nereden geldiği bilinmeyen bu konuğu, varlığını kabul etmezler. Kitap taşıyan arkadaşlarını eve getirmeye çalışan başkahraman, uyarılarla yıldırılmaya çalışılır: “İşim vardı, aşım vardı, eşim vardı daha ne istiyordum? Rahat batıyor muydu bana, kitap taşıyan arkadaşlar da neyin nesiydi?” (Toptaş, 2018: 96).

Bu misafirliğin nasıl büyük bir soruna dönüştürüldüğünü şaşkınlıkla izler. Eşinin de diğer insanlardan farklı düşünmediğini gören kahraman hayal kırıklığı yaşar: “Yaşama bu kadar ters açıdan baktığı ve bunca gereksiz telaşın anası olmaktan usandığı için eşimin yüreği mi çıtırdıyor diye dönüp baktığımda karpuz kabuğunda gezinen bıçağı görecektim.” (Toptaş, 2018: 97). Akşam yemeğiyle masada oluşacak olan sessizlik ve istemeyiş, kahramanın ve arkadaşının neşesini kaçıır. Gecenin ortasında ise anılarıyla, yazılarla baş başa kalacakları bu eski arkadaşlar, kendilerini entelektüel bir sohbetin içinde bulurlar. Bu yaşananlar, kahramanın sorgulama yapmasına sebep olur. Böylece “yabancılaşma” duygusu da perçinleşmiş olur.

2.1.2.5. Savrulan Etek Balesi

Eşyayı daha görünür kılma çabasıyla yazılan “Savrulan Etek Balesi” öyküsü, havadaki bir flüt sesiyle dağda yolculuk yapan başkahramanın vaktin sadece insanla var olduğunu düşünerek kaldırımların kıyısında oturmasıyla başlar: “Kapılardan birini çalmanın erken olduğunu düşündüm sonra. Beklemeliydim, sokakta kimsecikler yoktu çünkü her şeyin vakti insandı.” (Toptaş, 2018: 100). Yanında taşıdığı torba, dedesinden veya babasından kalmıştır. Bu torbadan hareketle eşyanın kendisinde farklı şeyler hissettirdiğini anlamaya başlar. Dağ başında duyduğu o flüt sesini tekrar duymak için kasetçaları açar. Kasetçalardan sunucunun “Savrulan Etek Balesi” anonsu, onu ninesini hatırlamaya yöneltir. Bu ses, kahramanı Madrid kırlarına bir

yolculuğa çıkarır. Müzik dinlerken sesler duymaya başlar. Sokağın ortasına çocuğuyla birlikte bir kadın oturmuştur. Bu kadının şarkıdaki balerin olabileceğini düşünmeye başlar. Sonra sokaktaki her şeyin bir yanılsamadan ibaret olabileceğini düşünür. Aniden başka bir kadın daha görür. Kasetçalarıyla ilerlerken dilenciye benzettiği kadın, onu tanıdığını söyler; ama başkahramandan olumsuz bir cevap alır. Kapılara baka baka yürürken dikkatle kendisini izleyen kadınlar, bir kimlik bulma ümidiyle ona bakarlar. Altı numaralı kapıda beliren kadın, başkahramanı görmez ve susar. Öykünün sonunda her şey sessizliğe bürünür ve “Demek o dönmedi.” ifadesiyle öykü biter.

Öyküde zaman zamansızlıkla, sesler görüntülerle, insanlar insansızlıkla var edilmeye çalışılır veya her şeyin bir tür yanılsamadan ibaret olduğu fikri verilir. Bu belirsizlik şöyle ifade edilir: “Hangisine girecektim? İçimdeki çoğalma özlemine bakılırsa kendimi gerçekleştirecek bir iş arıyordum. Ellerim hiçbir işe hazır değildi ama yorgundular, yorgundum.” (Toptaş, 2018: 101). Öyküdeki sesler, insanın iç sesinin temsilcisi olarak yer alırlar. İç monologların sık sık kullanıldığı öyküde yazarın gri alanlar olarak ifade ettiği belirsizlikler hâkimdir: “Bir şey demenin eşiğindeydi ağzı, hayır değildi, bakarak anlamının yeterliliğine inanmış kalın bir çizgi vardı dudaklarının üstünde.” (Toptaş, 2018: 103).

2.1.2.6. Yoklar Dağı

“Yoklar Dağı” öyküsü, başkahraman ve üç arkadaşının kendilerini sorgulamalarıyla başlar. Kim oldukları, nerede bulundukları ve kimi bekledikleri ile ilgili belirsizlikler, öyküde sorgulanır. Öyküye, bulundukları betonda rakı içen arkadaşların tanıtılmasıyla başlanır. Başkahraman ve diğer arkadaşları, akıllarındaki haberciye düşünürken kim olduklarını da sorgulamaya başlarlar: “Biz kimdik peki? Öğleden bu yana rakılarımızı dalgalandırıp dilimizi çözecek bir haber mi bekliyorduk? O haber miydi bizi birbirimize sessizliğin ipleriyle bağlayan, rakılarımızı beyaza boğup içimize belirsizlikler serpen?” (Toptaş, 2018: 107).

Öyküde, Yoklar Dağı olarak adlandırılan bir yerin bulunmadığı, habercinin aslında olmadığı ve arkasındaki yeşil tayı sürükleyip getireceğine inanılan o atın Yoklar Dağı’na kaçmış olabileceği düşünülmektedir. Bu masalımsı ve fantastik durum, masallardaki Kaf Dağı’nı çağrıştırmaktadır.

Akşam, beton düzlükten yola çıkan başkahraman, kendini bir yere ait hissetmez. Üzerinde durduğu beton düzlüğü bir havuza benzeterek orayı var olma mücadelesinin arenasına dönüştürür. Üç arkadaş, konuşmadan sadece meze tabaklarına bakıp dururlar. Kahraman, bir atla yüzyıllar sonrasına gideceğine, Yoklar Dağı'na ulaştığında haberciye dönüşeceğine inanmaktadır. Öykünün sonunda bir güvercin çırpınarak başkahramanın ayaklarına kapanır ve bir gazete yaprağındaki fotoğrafa dönüşür. Üç arkadaş, rakı içmeye devam ederken ortalarında bir çift ayak belirir.

Görüldüğü gibi öykü, bir var olma mücadelesi sürecindeki başkahramanın sonsuzluğun uç noktası olan Yoklar Dağı'na ulaşp bir haberciye dönüşme çabası çerçevesinde oluşur. Öykünün sonunda üç kişinin başkahramanın arkadaşları olduğu, kendisinin ise sonsuzluğa karışarak haberci olduğu ilan edilir.

2.1.3. Ölü Zaman Gezinleri

2.1.3.1. Herkes Hiçbir Yere

“Herkes Hiçbir Yere” öyküsü, yaşanmışlıklar ile hayallerin, taşra ile kentin, zaman ile mekânın çatışması üzerine kuruludur. Taşradan kente göç eden öykü kahramanın tekrar taşraya dönüşünün sıkıntılı ve hüzünlü hikâyesini konu edinilir. Öykü, kent yaşamı ile taşra yaşamının karşılaşmasından oluşmaktadır. Geniş, çıplak alınlı başkahramanın ve arkadaşının yaşadıkları ve hatırladıkları üst-kurmaca tekniğiyle ve farklı bir yazma tarzıyla oluşturulmuş öykü. Motorun üstünde yaşanmışlıkları ve hayalleri dile getirmeye başlayan kahraman, eskiden yaşadığı taşra yılları ile şimdi yaşadığı kenti anlatmaya başlar.

Öykünün başında taşradaki yaşayış genel hatlarıyla ele alınır. Orada gözler sık sık ufka döner ve cennet hayal edilir. Kendisini süzen muhacir kızıyla elma kasalarının üstünde oturup evini ve annesini düşünen başkahramanın yaptıkları hatırlanır. Öykünün ilerleyen kısımlarında kentteki hayat anlatılmaya başlanır. Mekânla birlikte insanın nasıl değiştiği dikkatlere sunulur: “Derken, beton dağlar yığıldı ufkumuza, kuş sesleri kartpostallardan gelmeye başladı ve anılarımızdaki kuşlar öldü biraz... / Sonra belleğimizdeki tezek kokusunun üstünü incecik bir mazot kokusu başladı.” (Toptaş, 2018: 117).

Kent yaşamında kendisini öksüz gibi hissedenden kahraman ve arkadaşı yabancılaşmayı derinden hissederler. Kendi şivelerine benzer bir ses duymak bile kenti onara daha yaşanır kılar. İki arkadaş, kentin renkli ışıkları, kalabalığı, kahkahaları ve karanlıkları içinde inşaatlarda çalışarak bütün enerjilerini kentin ölü doğan duvarlarını yükseltmeye verirler (Toptaş, 2018: 117-118).

Öykünün sonlarına doğru tekrar taşra yaşamı anlatılır. Taşranın saf ve yaşanmış yönünün yanı sıra kente yenilmiş yüzü de ele alınır. Bavullarıyla kasabaya dönen bu kişiler, kendilerini kasabanın girişinde bulurlar. Ancak alını açık olan kahraman, veda ederek gözden kaybolur. Kasabaya yaklaşan bu kişiler, ninelerinin eşkıya hikâyelerini, köy kahvelerini hatırlamaya başlarlar. Böylece gerçeklerle hayaller iç içe geçer. Kasabanın girişine geldiklerinde ise tezek kokuları ve kerpiç evlerin bulunduğu sokaklarda yaşlılarla karşılaşır. Töreleriyle, gelenekleriyle ve bastonlarıyla kasaba karşılarındadır. Kasabadan ayrılış, beraberinde bir başkalaşma getirmiştir. Bir kasabanın nasıl öldüğüne şaşkınlıkla tanık olurlar. Kent, taşrayı yutmuştur. Taşra bir kartpostalı çağrıştırmaktadır artık. Bavuldan yükselen kent kokusu ve kentteki günler unutulup yıllar öncesinde dikiz aynasındaki muhacir kızını bulmuş gibi bakışları donuklaşır. Korkuluğa dönüşen kahramanı kısa zamanda kargalar, çocuklar ve yaşlılar kemirmeye başlar. Kasabadaki kıpırtısızlık zamanla yerini yaşıntının hareketliliğine bırakır.

Öykü, kent-taşra tezdı üzerine kuruludur. Dolayısıyla mekân, bir hayat felsefesinin de somut ifadesi olarak kullanılmıştır. Mekânın insana yön verdiği görülür. Taşra, hayali olanı; kent ise gerçekliğı simgelemektedir. Bir tarafta yalınlık ve hayatın gerçeklik diğeri tarafta karmaşıklık söz konusudur: “Kasaba, köpek havlamalarına yaslanarak ayakta duran eğri büğrü kerpiç evleriyle, anlamı insan bakışının dışına taşmış ve atıldığı anda katılmış bir tanrı kahkahasına benziyordu.” (Toptaş, 2018: 117). Modern toplumda birey, hissettikleriyle, geçmişiyile, arada kalmışlığıyla hiçlik duygusuna kapılır: “Belki de bu iki edim arasında sıkışıp kalmış zavallı böceklerdik biz.” (Toptaş, 2018: 20).

2.2. Ölü Zaman Gezginleri

2.2.1. Ölü Zaman Gezginleri

2.2.1.1. Balkon

“Balkon” öyküsü, geçmiş ile geleceğin şimdiki zamanda bir kaçış olarak kullanıldığı bir kurgu üzerine inşa edilmiştir. Bir kuşluk vakti evinin balkonunda eşi ile oturan kahramanın caddeden geçen tankların ve trompet seslerinin işitilmesiyle öykü başlar. Gerek pencerelerde gerek balkonlarda gerekse teraslarda renkleri sık sık değişen insan manzaraları geçer kahramanın zihninde. Düşlenen Ege zeybekleri, bando takımının arkasındaki yeleleri boncuklu atlarla gerçeğe dönüşür. Ancak yürüyüş yapan bu insanlar, kahramanın hayalinde canlandığı kişilere benzemezler. Kahramanın gerçeklerden hareketle hayallere daldığı görülür. Çayların bardaklara doldurulmasıyla kahraman daldığı hayallerden uyanır ve tank seslerini, trompetçileri dinler: “... yalnızca balkondan değil, motor gürültüleriyle sağır, para hırsıyla kör, teknolojiyle dilsiz olan ve kurtuluş törenlerine tutsak edilen o şehirden de gittim ben.” (Toptaş, 2019: 9).

Kortej halinde geçen tanklar, bando takımları, insanlar, balkonda çayları içen kişiler birer “bilmece” olarak kahramanın zihninde yer edinirler. Aslında bütün çabalar ve uğraşlar, bu bilmeceyi çözmek içindir. Kahraman belki de bu sıkıntılardan dolayı bir kuş gibi uçup gitmiştir balkondan. Öykünün sonunda dolaşmalardan ve düşlerden sonra dönülen yer yine balkondur. Bu hayallerden karısının bardaklara doldurduğu çay sesi ve bando takımının çıkardığı trompet üflemleridir.

Görüldüğü gibi öykü, zaman ve mekân ilişkisi üzerine kurgulanmıştır. Kahramanın gerçeklerden hareketle daldığı hatıra ve hayaller, öykünün şimdiki zaman anlayışını yansıtmaktadır. Dolayısıyla öykünün “Masal mı yoksa gerçek mi?” sorusu akla gelmektedir (Sağlık, 2003: 72). Kahramanın balkondan duyduğu ses ve gürültüler, onu çocukluğuna götürür ve geçmişte gezintilere çıkarır.

2.2.1.2. Zaman Kimi Zaman

Öykü, kahramanın Nurhan, Füsün ve Fuat adlı dört arkadaşıyla oturmak için gittikleri mekânda farklı felsefî konularda tartışmalarıyla başlar. Kahraman “Zaman hep geleceğe mi akar?” diye düşünmektedir. Bu dört arkadaş, iki yanı birahanelerle dolu sokaktan geçip bir mekâna oturup tartışırlar. Tartışılan ilk konu “insanî” kavramının kullanımı ve bunun yanlışlığı üzerinedir. Bu sözcüğün sadece olumlu anlamıyla kullanılmasının yanlış olduğunu iddia eden Fuat, insana ait her türlü eylemin

(olumsuz ya da olumlu) uzantısıdır, der: “... Hitler’in fırınlarından Saddam’ın davranışlarına, Bush’un planlarından Füsün’un düşlerine kadar her şey insanîydi.” (Toptaş, 2019: 14). Dolayısıyla bir çakıl taşının bile insan müdahalesiyle insanîleşebileceğinin savunur. Dokunmakla her nesnenin insana benzeyeceğini ekler.

Öykü kahramanı, uzun uzun düşündükten sonra zamanı bir kavşağa benzeterek yaşamış ya da yaşanacakların “zorunlu seçimi” şeklinde bir tanım bulur.

Fuat ve Füsün, cinsel kimliğin değişilebilirliği üzerine konuşurlarken kahraman zamanın kendi kavşağındaki yoluna saparak karşı masaya ulaşır. Oradan kendini ve arkadaşlarını süzer. Kendi ellerine bakar, sonra arkadaşlarına bakar. Herkes yaşlanmıştır. Karşı masadaki kendi benini izler. Bu durum, onun kafasını karıştırır: “Kaldı ki kendi kendime bir açıklama yapsam bile hangi kendime yapacaktım? Masanın birinde genç, birindeyse yaşlı ve yorgundum. Ben bana, ben bana bakıyordum.” (Toptaş, 2019: 14). Öykünün sonunda peçeteye üç farklı cümle yazan kahraman, bu peçeteyi katlayıp gömlek cebine koyar. Nurhan yaşananları hatırlar. Otururlarken yaşlı bir adamın karşı masaya geldiğini, kendilerinin masasına bakarak gülümsediğini, sonra peçeteye bir şeyler yazarak onu gömleğinin cebine koyduğunu anlatır.

Görüldüğü gibi öykü, bir soru cümlesiyle başlar ve “zaman” teması üzerine yapılan tartışmalarla devam eder. Daha sonra “insanî” kelimesinin kullanımı, geçmişin ve geleceğin farkındalığı üzerine tartışmalar derinleşir. Gerçeğin sorgulandığı öyküde “zaman” kavramı da sorgulanır.

2.2.1.3. Şarap Lekesi

“Şarap Lekesi” öyküsü, eşinden ayrılan kahramanın yaşadığı yalnızlık duygusu üzerine kuruludur. Üç gündür karısını İzmir’e göndermiş olan kahramanın köpeği Alyoşa ile yalnız kalışı ve karısından kalan boşlukları ele geçirmeye çalışması anlatılır. Eşinin evden gidişiyle boşalan alanlar, kahramanda derinlik oluşturmaya başlar. Eşinin görüntüsü ve sesinin sebep olduğu karanlık, Alyoşa’nın varlığıyla yerini sıcaklığa ve aydınlığa bırakır. Öykü kahramanı bu olumsuz durumdan kurtulmak için köpeğini yanına alır. Karısında bulamadığı samimiyeti onda bulur: “Onunla birbirimize o denli yakındık ki birbirimizi o denli sevmiş, o denli avutmuş, o denli çoğaltıp o denli ısıtmıştık ki bana her şeyi diyebilirdi.” (Toptaş, 2019: 18).

İletişimin sadece sessizlikle olması gerektiğini savunan kahraman, böylece eşinin rahatsız edici konuşmalarından kurtulduğuna sevinmektedir. Zira konuşmadan da kişi, duruşuyla, bakışıyla ve hareketleriyle iletişim kurabilir. Kendini salonda bulan kahraman, karısını karşısında bulur. Hayallerin hâkim olduğu bu bölümde kahraman, hem her şeyin içindedir hem de her şeyin dışında. Alyoşa ile birlikte karısı da hayallerinde kaybolur. Köpeğini kaybetmenin üzüntüsüyle kendini yatak odasının önünde bulur. Yatakta düşünürken köpeğinin de karısı gibi kendisini terk ettiğini anlamaya başlar. Bunun üzerine giyinerek dışarı çıkar. Böylece kendisini kandırdığını düşündüğü köpeğinden hızla uzaklaşır. Bu duygu ve kızgınlıkla uzun bir süre yürür. Köpeğinin de dili zamanla eşininki gibi uzamıştır. Markete ölü gibi dolaşan kahraman, eve geldiğinde Alyoşa'nın kendisini karşılamadığına üzülür. Mutfığa girdiğinde Alyoşa'nın öldüğünü görür. Geç kaldığını düşünen kahraman, elindeki şarap ve peynirle yere yığılır ve ağlamaya başlar. Zira köpeğini zehirlemiştir.

2.2.1.4. Gökyüzü Gri

“Gökyüzü Gri”, gerçek ve düş arasında gezinen bir hayat kadının dramatik bir öyküsüdür. Aylarca denizci astsubay kocasını bekleyen, geceleri ağlayıp denizaltı maketleriyle avunmaya çalışan öykü kahramanı kadın, hayatında köklü değişiklikler yapmaya karar verir. Balkonda çamaşır asarken mahallede çırılçıplak soyunan başka bir kadının hareketlerine tanıklık eder. Bunun üzerine tuhaf duygular hisseder ve değişmeye başlar. Başka bir kadın olmak için düşünceleri de hareketleri gibi değişir. Hayatın tekdüzeliğinden ve yalnızlığından kurtulmak niyetindedir. Sorumluluklar, onu bir süreliğine bu düşüncesinden vazgeçirse de hayatını değiştirecek olan “portakal yanaklı” genelev sahibi bir kadınla tanışır.

Öykünün bundan sonraki kısmı kahramanın bu kadının yanında yaşadıkları üzerine kurulur. İçindeki “Gitme” sesine rağmen onunla yürümeye devam eder. Kaldığı evin penceresinden gördüğü dut ağaçları onu mutlu eder. Gerçek yaşam öyküsüne inanamayan müşterileri için yeni bir hayat hikâyesi uydurmaya başlar.

Kocasına benzettiği asker kıyafetli bir müşterinin gelmesi, sonun başlangıcı olur. Yıllar geçmesine rağmen bu müşteri kapının önünde bekler ve içeri girmez. Bu tedirgin bekleyiş, kapının yavaş yavaş aralanmasıyla son bulur. Hayat kadını Nurdan'ın karşısında denizci kıyafetleriyle eşi çıkar. Şaşkınlık ve korku içerisindeki

Nurdan'ı kocasının rahat tavırları sakinleştirir. Kendisini öldüreceği korkusuyla yatakta kocasını öldürür. Kendisine geldiğinde başında insan kalabalığı vardır. Fakat portakal yanaklı kadından ve bahçedeki dut ağaçlarından hiçbir iz yoktur.

Öykü, yaşanmamışlıkların bir kadının ruhi ve psikolojik yönünü nasıl etkileyebileceği üzerine kuruludur. Bir asker eşi olan Nurdan'ın yalnızlığı, hayalen yaşadığı yeni bir hayatın özgürlüğüyle nasıl değiştiği gözler önüne serilir. Bu dönüşüm hayal ve gerçeğin iç içe geçmesiyle ortaya konulmaya çalışılsa da bunun bir kurgudan ibaret olduğu okuyucuya hissettirilir.

2.2.1.5. Org

“Org” öyküsü, şahsi hırs ve isteklerin hatıraları nasıl yok ettiği üzerine kuruludur. İsyankâr ve asi olan iki kardeşin annelerinin öldürülmesiyle evden ayrılmaları öykünün başka bir dramatik yönünü oluşturur. Evden ayrıldıktan sonra farklı işlerde çalışmaya başlarlar. Kardeşlerden biri çekmeceleri ödenmemiş senetlerle dolu bir modaevi işletirken diğeri kapı kapı dolaşarak ansiklopedi pazarlamaktadır.

Uzun bir gecikmeyle bir barda buluşan kardeşler, annelerinden kalan “org”u çalıp borçlarını kapatmanın planlarını yaparlar. Bu konuşulanlara şahitlik eden yaşlı garson, geçmişe dönerek çocukların anneleri olan kadını inşaatın üst katında attığı bir tuğla ile nasıl öldürdüğünü anımsar. Babalarına başkaldırarak evden ayrılan bu iki kardeş, bu garsonun mutlak egemenliğine boyun eğler. Yıllar önce annelerini öldüren bu adam, bir yandan altı yıla mahkûm olurken diğeri yandan barda bu iki kardeşin gelmesini bekler. Ayrıca orgun çalındığı akşamda kamyonet şoförü olarak onları ölüme doğru götürecektir.

Öykünün sonunda iki kardeş, orgu almak için kendilerine yardım edecek adamı, kamyonete yaslanmış olarak görürler. Taşıma için kaç lira istediğini sorduklarında ise şoför, bu “fırsat”ı kaçırmaz ve ne verirlerse kabul edeceğini söyler. Şoför, kardeşlerin evlerinin nerede olduğunu, kamyonu nasıl yanaştıracağını iyi bilmektedir. Zira bu evi eskiden beri tanır. Ancak eski bahçeden eser kalmamıştır. İçeriden bir org sesi duyulur ve baba kırmızı yün beresiyle hâlâ oradadır. Öykünün bu kısmı eski hatıralardan ve hatırlamalardan ibarettir. Şoförle orgu taşıdığı zaman erkek kardeş, babasının oradaki hayaline baktığı sırada hüznü bir karanlık fark eder.

Fotoğraf albümleriyle evden ayrılan kız, babasını gördüğünü söyler. Yolda kamyon şoförü belli bir hıza ulaşmak için üst üste vites değiştirmektedir.

2.2.1.6. Korkuyla Yaralı Dört Keklik

“Korkuyla Yaralı Dört Keklik” öyküsü, elektriklerin kesilmesi üzerine şef ve adamlarının ana trafoya gitmek için yola çıkmalarıyla başlar. Dışarısı karla kaplıdır. Bekçinin bakışından ürken arkadaşların aslında şehrin görüntüsünden çekindikleri anlaşılır. Zira askerî darbenin izleri sokaklarda, duvarlarda, havada, kaldırımlarda, tank paletlerinde dolaşmaktadır.

Şefin “döneceklerini” söylemesi, diğer kişilerde sevince dönüşse de öykü kahramanı buna inanmaz. Gittikleri otomobil çamlarla kaplı yolda birdenbire arızalanır. Bu, aslında bir “düş yolculuğu”dur. Araç kara saplanır. Telsizle konuşmayı deneseler de başarılı olamazlar. Aracı orada bırakıp geri dönmek için yürürler. Gökyüzünün karanlığı ile yeryüzünün beyazlığı arasında sıkışıp kalırlar ve yolu bulamazlar. Kaybolduklarını anladıklarında kahraman, kendilerini ölüm korkusuyla yaralı dört kekliğe benzetir. Karın şiddetlenmesi, yolculuklarını iyiden iyiye zorlaştırmaktadır. Yere yığılıp öldü sanılan şefin sabah uyanması, kahramanı sevindirir. Ancak diğer yolcular hâlâ şaşkıncıdır. Şehre geldiklerinde anlatının bir düştten ibaret olduğu anlaşılır.

2.2.1.7. Ölü Zaman Gezginleri

“Ölü Zaman Gezginleri” öyküsünde sondan başa doğru bir gidiş söz konusudur. Öykü kahramanı, sisli bir dağın tepesinde, kahve kokusuyla uyanır. Arkadaşlarını ve kendini anlamlandırmaya başlar. Aslında bütün öykü kişileri ölmüştür; ancak kim ve nerede olduklarından habersizdiler. Hatta dağın tepesine ne zaman ve nasıl geldiklerinden haberleri yoktur. Garsonun elinde bir birayla gelmesi, kahramanın bunların bir düş olduğunu düşünmesine sebep olur. Bu karmaşadan ve gri sakallı kişinin kim olduğundan haberi yoktur. Garsonun bir daha gelmeyeceğini söylemesi üzerine sis birdenbire dağılır. Bunun üzerine kendilerini bir sokakta mavi kapılı bir barda bulurlar. Bu barda da dağda onlara bira getiren garson yine hizmet etmektedir. Bara giren ve uzun namlulu silahlar taşıyan kişilerce üç arkadaş da vurulur. Öyküde kahramanların nasıl öldürüldükleri gösterilmeye çalışılır. Ölmelerine rağmen

sanki bu kişiler ölmemiş gibi bardan çıkıp gecekondulara doğru koşarlar. Öykü, bu kişilerin bir evin önünde durup kel kafalı yaşlı bir adama bakmasıyla biter. .

Öykü, geçmişin ve geleceğin kişiyi düşünce ve hayal dünyasında yaşattığı üzerine kuruludur. Bu yüzden öykü kahramanı, yaşanamayan zaman dilimlerinde gezinip durur. Öldükleri halde belleklerindeki hatıralarından kurtulamaz kişi. Öykü, şahit olunan bir olaydan hareketle geçmiş ve gelecek üzerine kurgulanır. Ölü zaman gezintileri şöyle ifade edilir. “Kim bilir, diyorum, bedenlerimiz nerede şimdi? Gri sakallı ben miyim, ya karmaşa?.. Karmaşa gri sakallı mı yoksa o da mı ben? Bütün bunların da ötesinde neredeyiz şimdi, neler yapmaktayken neler yapıyoruz? Yalın bir temel izlekten uzak duran hikâye, başlangıç ve bitişi kesin olan bir olaydan çok yaşanmış bir olayın (kurşunlanma) henüz başlamamış ya da çoktan başlamış hayallerinin dışavurumlarını merkeze almaktadır. Bu noktada kişi, olay, zaman ve mekân unsurları bir nevi kimliksizleşerek var olmaya çalışır (Toptaş, 2019: 103).

2.2.1.8. Neredesin Gringo

“Neredesin Gringo” metinlerarası öğelerin hâkim olduğu bir öyküdür. İki arkadaşın arasında geçen konuşmalar üzerine kuruludur öykü. Sakarya’da Han adlı bir mekânda tanışan bu iki arkadaştan birinin yaşadığı anıları anlatması ve yapmak istediklerini söylemesi, öykünün içeriğini oluşturur. Ayrıca öyküde, Carlos Fuentes’in *Koca Gringo* adlı romandan ve Edgar Allan Poe’unun öykülerinden bahsedilmesi, metinlerarasılık bağlamında kayda değerdir.

Öykü, bir özlemin ifadesi olarak kaleme alınır. Öykü kahramanı, balıkçı tezgâhlarında gezinirken aklına arkadaşını getirir. Onunla Han’a gitme isteğini ortaya koyar. Gringo’nun hafızalarda silinmediğini ise şöyle belirtir: “Ama silinemiyordun ve vardın. Üstelik hem aynada hem de masadaydın. İş arkadaşlarının gönlündeydin elindeki kahverengi çantayla. Onlarla birlikte şehrin her köşesine dağılmıştın; çocuğunun geçmişinde ve geleceğindeydin, karının aklındaydın, kardeşlerinin kardeşlik duygularında, bir denizin belleğinde, kendine mektuplar yazan bir adamın hatıralarında, kitapçıların bilgisayarındaydın.” (Toptaş, 2019: 77).

Daha sonra Poe’nun öykülerinden bahsedilir. Gittikleri Han’ın gizemli havası ile Poe’nun gizemi karşılaştırılır. Ancak bu anlatılanların bir hayalden ve yalandan

ibaret olduğu anlaşılr. Gringo, sevdiği kızı anlatmaya başlar ve evlilikle ilgili sorgulamalar yapılır.

2.2.2. Yoklar Fısıltısı

2.2.2.1. Yabu

Toplumcu-gerçekçi sanat anlayışından izler taşıyan “Yabu” öyküsü, arkadaşı Enver’le on on iki yıl önce askerlik yaptığı yere geri gelen kahramanın anıları üzerine kuruludur. Resulayn’ın kerpiç damlarına, sınır boyunca uzanan tel örgülere uzaktan bakıp durur. Bunlar kahramana yaşadığı zor günleri hatırlatır: “Kendimi, at kişnemelerinin, koyun sürülerinin, kurşun seslerinin ve çay balyalarının arasında buldum bir bakıma. Şakaklarım zonkluyordu. Korkuyu çoğaltmaktan başka hiçbir işe yaramayan ölüm kokulu geceler, yaralı bir kaçak atı gibi alnıma yıkılıyordu sürekli.” (Toptaş, 2019: 83).

Arkadaşı Enver’in sesiyle bu hayallerden uyanan kahraman, karanlığın içinden gelen hıçkırıklarla irkilir. Bu, kimsesiz Yabu’nun sesidir. Her gece ağlayan Yabu, derinden acı çekmektedir. Öykünün bundan sonraki kısmı, Yabu’nun hayat hikâyesi çerçevesinde şekillenir. Yabu’nun kendilerini görmezden gelmesine rağmen yanına otururlar. Yabu, anlattıklarıyla öykü kahramanlarını yıllar öncesine götürür. Korkusuz bir kaçakçı olan Yabu, kızını bir gece vakti Resulayn’a evlendirmek için götürür. Tehlikeli olan tel örgüyü geçtikten sonra nihayet düğün yapılır ve kızından ayrılıp evine gelmek zorunda kalır. O, kızına veda ederken derin bir hüzne bürünür: “... o gecedan sonra yıllarca öpmemiş babasının elini. Babası da şöyle kollarını açıp bir kez olsun sarılamamış kızına.” (Toptaş, 2019: 108).

Yıllarca kendisine yakıştırlan “deli” lakabına aldırış etmez. Alay konusu olur. Yaklaşık on iki yıl önce karısı Yade’yi kaybetmiştir. Ölüm döşeğindeki eşinin Yabu’dan tek isteği, yıllardır yaptıkları gibi Suriye sınırında kızlarının bayramını kutlamaya gitmesidir. Bayramlaşmak için tel örgüsüne giden insanlar, Suriye’den gelen akrabalarıyla “bağırarak” bayramlaşmaktadırlar. Bu bayramlaşma esnasında torunlarını görme şansı bulmaktadır Yabu: “Tel örgüye ve ikişer adım arayla duran jandarmalara rağmen gün boyu sürermiş bu cıvıltı. Güneş batarken hediyeleri alıp

veremedi, sarılıp öpüşmeden, her iki taraf da ayrılıp evlerine dönermiş.” (Toptaş, 2019: 87).

Eşinin ölümünden sonra torunlarına şeker götürememenin acısıyla kıvranan Yabu, çöpte bulduğu boş bir kutunun içine ot doldurarak gider bayramlaşmaya. Ancak o gün, bayramlaşma ilk kez serbest bırakılır ve Yabu, içinde ot bulunan kutuyu torunlarına vermek zorunda kalır. Öykü kahramanı bu bayramlaşma günü nöbetçidir. Yıllardır Yabu’yu hıçkırıklara boğan unutulmaz olay da budur. Yabu’nun tuhaflığı, o günden sonra başlar. Öykünün temel izleği olan “hüzün”dür. Yabu’nun toplum tarafından dışlandığı, damgalandığı ve yabancılaştığı görülmektedir.

2.2.2.2. Çift Çizgi

Bir yolculuk esnasında yaşananların konu edinildiği “Çift Çizgi” öyküsünde insanın derin ve düşsel yönüne dikkat çekilir. Öykü kahramanı, İzmir’e gitmek üzere tren yolculuğuna çıkar. Yolculuk esnasında kompartımanda bir şişman oturur karşısına. Tren yolculuğunu sevdiğini söyleyen bu adam, sebebini şöyle izah eder: “Otobüs koltuğunda Ramses gibi kıpırdamadan oturanlara yolculuk ediyor denemezmiş doğrusu. Sonra, trenler her zaman bir sır taşıma olasılığı taşırlarmış. İnsanlar vagondan vagona geçtikçe tuvalete, restorana, gidip geldikçe ilginç şeylerle karşılaşabilirmiş insan.” (Toptaş, 2019: 91).

Daha sonra bir teyze ve kızın hikâyesine geçilir. Şişman adam, bir ay önce yaşadıklarını anlatmaya başlar. İzmir’den Ankara’ya seyahat eden şişman adamın karşısında bir kız ve yaşlı bir kadın otururlar. Dalgın olan kız, inatçı teyzesine bir türlü otobüs bileti aldırnamamıştır. Kızın babası, bir cinnet geçirip karısını baltayla öldürdüğü için kız, teyzesiyle yaşamak zorunda kalmıştır. Teyze, yeğenini satarak onun hayatını kurtardığını zannetmektedir.

Karşılarında gazete okuyan şişman adam, olup bitenlere şahitlik yapmaktadır. Teyze, kızın yönetilmesi gerektiğini savunur. Ona göre, kız zengin bir koca bulup ikisinin de hayatını kurtarmalıdır. Trende ortalığı saran derin sessizlik, bir bakıma büyük bir tehlikenin habercisi gibidir. Tren durunca kız, sigarasını ezerek dışarı çıkar ve şişman adam da yağın yağmura rağmen onu takip eder. İki el silah sesi duyulur trende. Kadın, göğsündeki paralarla birlikte yerde kanlar içinde yatmaktadır. Anlatılan bu hikâye, öykü kahramanını derinden etkiler ve onun sorgulamalar yapmasına neden

olur. Anlatıcı, şişman adama teyzeyi kızın neden öldürdüğünü sorunca kızın bir daha görülmediğini söyler ve böylece yaşananları açıklığa kavuşturur.

Öykü kahramanı, anlatılanların etkisinden çıkamaz ve tıpkı o günkü gibi yağan yağmurda hayallerindeki o kızı düşünmeye başlar: “Yüzünü çizmeye çalıştım karanlığın yüzüne. Omuzlarına sapsarı saçlar akıttım söz gelimi, gözlerine mavi sessizlikler damlattım. Dudaklarındaki diş izlerini aceleci bir rujla kapattıktan sonra yanaklarına iki hınzır gamze koydum.” (Toptaş, 2019: 96).

Yolcuk sonlanınca kahraman, şişman adamla vedalaşır. Islak betonda gezinirken anlatılanların etkisinden kurtulamaz, kızın da trenden ineceğini düşlemeye başlar. Bu düşünceyle trene doğru yürür ve kompartımana girdiğinde vişne rengi perdelerin hâlâ titrediğini, kanlar içindeki teyzeyi görür. Öyküde yolculuğun kahramanın ruhunda yarattığı değişiklikler ele alınır. Yolculuk teması üzerine kurulu öykünün kişi, geçmişin ölü zamanlarında gezinip durmaktadır. Öyküde tren garı, değişmezliğin, kalıcılığın ve karmaşanın mekânı olarak kullanılırken tren ve kompartımanlar, değişkenliğin ve yolculuğun sembolü olarak detaylıca ele alınır.

2.2.2.3. Karanlık Beyaz

“Karanlık Beyaz” öyküsü, düş ve okunan romanın sunduğu yolculuk atmosferi üzerine kuruludur. Anlatıcı kahraman, kendini masalımsı ve sisler içinde bir vadinin içinde bulur. Öykü, bir roman yazarı bir de anlatıcı kahramanın bakış açıları ve yapıp ettiklerinden oluşur.

Anlatıcı kahraman öykü boyunca üst kurmaca yöntemine uygun olarak bir anlatının içinde olduğunu farkındadır. Öykünün başında bir vadinin içinde olan anlatıcı kahramanın yanına hasır şapkalı, dişleri çamurlu ve ağzından çakıl taşları düşen bir adam gelir. Anlatıcı kahramana göre vadi, kimsenin gelmediği bir odadır. Bu tuhaf adama içindeki karanlık odaları yıkmak için günlerce dağ masalları anlatıp durur. Bir gece ansızın beyaz bir lekenin üstlerine geldiğini fark ederler. Bir roman yazan kör ile anlatıcı kahraman arasında çeşitli tartışmalar yaşanır. Anlatıcının yanında Borges’in *Okuma Notları* adlı eserin ikinci cildi vardır. Yazdığı roman ile ilgili konuşmalar yaşanır. Romanda bir kişinin geleceği yazılmak istenmiş; ancak kurgu sorunları yüzünden gecikmeler yaşanmıştır.

Roman yazarı, yazma sürecinde bir odada kapalı kalmıştır. Aslında bu kişi hasır şapkalının kendisidir. Eserinin birinci cildi sansüre uğradığı için toplatılmış ve ikinci cildin yazımı da daha sonra başlamıştır. Birinci ciltten sonra yazar hasır şapkalıyı bulmak ve kapalı yerlerden kurtulmak için şehri terk eder. Günlerce, aylarca hatta yıllarca yürür.

Kör yazar, romanının birinci cildini hatırlarken oda, onu kısıtır, evren bile ona dar gelir. Ertesi gün, hasır şapkalı adam ortadan kaybolur. Yazar, ince ince yağın karın altında gezerken romanını bu vadiye biteceğine inanmaya başlar. Artık çıgın altında kalmayacağını düşünen yazar, gözlerini açtığında gülümseyen bir şapka ya da bir hasır görebileceklerini söyler. Öykü, gerçek dünya, kurgu, zaman, mekân gibi kavramların insan belleğinde nasıl yer edindiği üzerine kurguludur. Anlatıda kurmacanın gerçekle olan ilişkisini sorgulanır.

2.2.2.4. Av

“Av” öyküsü, anlatıcı kahramanın terminalde inmesiyle başlar. Terminalde karşılaştıkları, onu kasaba ile ilgili olumsuz şeyler düşünmeye sevk etse de can çekişen kitap sergileri ve denizin büyüğü sessizliği, onu bu düşünceden vaz geçirir. Öykü, anlatıcı kahramanın kasabada yaşadıkları üzerine kuruludur. Kasabada dolaşır, portre çizenleri seyrederek, mısır satan çingene çocukları izler. Bir kızla tanışılır.

Mısra, arkadaşı tarafından bir pansiyona yerleştirilir. Pansiyon sahibi, uzak diyarlardan gelip çeşitli zorluklardan sonra evlenmiş, iki çocuk babasıdır. Pansiyondaki diğer kişilerin yaşamlarından bahsedilir. Bunlardan biri Selim’dir. Yanında getirdiği uzun boylu kişinin pek tekin biri olmadığı gözlemlenir. Bu adamın sabaha kadar uyumayıp odasının lambasını açıp kapattığı anlatıcı kahraman tarafından aktarılır. Selim’in tedirgin olmasının sebebi, birini öldürmek uzaklardan gelmiş olmasıdır. Ancak öldürülecek adamın yerini sadece Selim’in yanında getirdiği uzun boylu adamdır. Anlatıcı kahraman, Selim’le arkadaşının konuştuklarını duyar ve öldürülecek kişinin Hüseyin Demir adında biri olduğunu öğrenir. Bu sırrı, arkadaşı Mısra’ya açar. Bu yüzden gözüne uyku girmeyen anlatıcı kahramanın kulakları saatin tik taklarına takılır, gözleri tavanda resimler çizer.

Öykünün sonunda cinayetin işlenmesi üzerinde durulur. Anlatıcı kahraman, Selim’i ve arkadaşını ihbar etmek için önce Mısra’yı arar. Ancak Mısra’nın babası

vurulmuştur. Pansiyona dönen anlatıcı kahraman, Selim'in arkadaşının bavulunu polise teslim ettiğini görür. Polisin pansiyon sahibine adını sorması üzerine Hüseyin Demir cevabını alır. Öyküde avın merak unsurunu diri tuttuğu görülmektedir.

2.2.2.5. Dünya Bir Gülnida

“Dünya Bir Gülnida” öyküsü, anlatıcı kahraman Gülnida'nın geçmişini ve içinde bulunduğu durumunu sorgulaması üzerine kuruludur. Yaşı ilerleyen Gülnida, yaşanmışlıkları, pişmanlıkları ve hayalleri arasında gezinip durur. Öyküde Gülnida'nın geçmiş yaşantısı, bir sorgulama alanına dönüşür. Eşi Cihan'a kendini teslim etmeyen Gülnida'nın diğer “ben”i durmadan zihninde yer edinir.

Yaşlanan ve yalnızlığa mahkûm edilen Gülnida, evin içinde bir başına yaşamak zorunda kalır. Sürekli pencerenin önündeki koltuğa oturup kendi geçmişiyle, eşyalarla, komşularıyla, arkadaşlarıyla, özellikle de eşi Cihan'la derin hesaplaşmaların içine girer. Ona göre ilkin eşyalarla hesaplaşmak gerekir. Zira eşyalar, sessizliği hatırlatmaktadır. Eşyalar, geçmişi çağırıştırır kahramana. Eşyaların hareketsizliği, kendisini boğmaktadır: “Nakışlarını sihirbaz ustalığıyla açıp yuman kilimler, her an gülümseyecekmiş gibi gözüken piknik tüpü, kırların uğultusunu içinde tutan ot süpürge ve havayla iş birliğine girip öldürücü bileşimlere varmaya çalışan bakır kaplar ne kadar gizleseler de kendi içlerinde düzenli bir elektron trafiği, evin içinde de görme duyumun sınırlarını aşan bir hızla sürekli hareket ediyorlar. Her şeyin hareketi ve hareketsizliği, yalnızca beni boğmak için. Çünkü bu evdeki yaşamın istenmeyen yanıyım ben.” (Toptaş, 2019: 114).

Gülnida, pencereden geçen bir kuşun sesiyle eşi Cihan ile yaşadığı yıllara gider. Kendisinden sonra Cihan ile bir hesaplaşmanın içine girer. Bir tarafta para hırsının ilişkilerindeki büyüleyici özellikleri nasıl yok ettiğini hatırlarken diğer tarafta komşularının meraklı oluşunu hatırlar: “Ben, tiksiniyorum geçmişimden. Para, buyruk ve güvence kokan bir insanla birlikte yaşamayı, çorap kokusunu, sevişmesiz geçen geceleri hiç sevmiyorum.” (Toptaş, 2019: 117).

Acılarla dolu geçmişi, onu var eden bir unsur olarak hayatında önemli bir yere sahiptir. Geçmişin bu sisli uğultusundan kurtulmak istese de onunla özdeşleştirdiği için bunda pek başarılı olamaz. Bu olumsuz düşüncelerinden kurtulmak isteyen anlatıcı kahraman, caddeden geçen kamyonun sesiyle hatıralardan oluşturduğu bir

sahil kasabasında beğendiği bir erkeğin karşısına oturup onunla vakit geçirecek ve sahilde bir masada onunla sohbet edecektir. Aslında bu erkeğin Cihan olduğu, insanın geçmişinden bir türlü kurtulamadığı görülmektedir: “Cihan’sın sen, diye bağıldım. Cihan’sın!” (Toptaş, 2019: 121). Düşler ile gerçeklerin birbirine karıştığı öyküde Gülnida, Cihan’ın ele geçiremediği yanlarıyla kendini var eder. Zira kişi, geçmişiyile vardır ve onu hiçbir zaman terk edemez.

2.2.2.6. Sabah Karanlığı

“Sabah Karanlığı” öyküsünde işlediği cinayet yüzünden hayallere dalan öykü kahramanının yaşadığı düş yolculuğu ele alınır. Öykü, kahramanın gideceği ev için yaptığı hazırlıklarla başlar. Hapishaneden çıktığından beri sürekli o eve gitmenin planlarını yapmaktadır: “Neredeyse her akşam, yarın erkenden gideceğim diye kendi kendine söz vererek giriyordu yatağa. Uyuyor, uyuyamıyor, gecenin bir vaktinde kalkıyordu. Kızarmış gözleriyle iri iri bakınarak kendini engelleyecek nedenler arıyordu ortalıkta.” (Toptaş, 2019: 122).

Sürekli gel git yaşayan öykü kahramanı, gece boyunca o eve gitmenin hayallerini kurarken gündüz, gerçeklerle yüzleşince o eve güpegündüz gidilemeyeceğini anlar. Bu kararsızlıkla cinayetten önceki gece annesine, babasına ve hapishanede bıraktığı arkadaşlarına verdiği sözle cinayeti işlemeye karar verir. Yıllardır tasarladığı cinayetin herhangi bir aksaklığa uğramaması için ince hesaplar yapar. Tutukluk yapmaması için de belindeki silahı sürekli temizleyerek onu kontrol eder. Bu cinayet planı, uykusunu kaçıırır. Aynadaki yüzüne uzun uzun bakar. Cinayeti, sürekli tasarladığı için tedirginliği artar: “Yanıma bıçak alsam mı, diye duraksamıştı bir an. Bir terslik olur da tabancasız kalırsa boğuşa boğuşa mı öldürecekti adamı? Hayır, bunu yapabileceğini sanmıyordu.” (Toptaş, 2019: 124).

Cinayet günü en yeni giysilerini giyerek süslenir, sonra evi ve eşyaları ardından bırakarak yola koyulur: “Duvarlar, kapı, onların içindeki masa, sandalye, kilim, sandık, mutfak eşyaları, gıcırtilı yatak, kibrit çöpleri ve kül tablaları kayıtsızca bakmışlardı arkasından.” (Toptaş, 2019: 124). Bahçesinde iğde ağaçları olan eve giderken yolda uzun saçlı bir kız görür. O kız hapishanede yıllardır düşünüy kurduğu kızdır. Eve geldiğinde bir kulağıyla çevreyi kollarken diğer kulağıyla zile basar ve kapının açılmasını bekler. Eğer kapı açılırsa silahını altı el ateşleyecektir. Ancak henüz

tabancasını çıkarmadan bir jandarma karşısına dikilir kahramanın. Kelepçelendiği sırada suçunun ne olduğunu sorması üzerine “Dün sabah bu evde cinayet işledin.” Cevabını alır (Toptaş, 2019: 127).

Görüldüğü gibi öykü, düşler arası yolculuğa dayanmaktadır. Cinayetin sebep olduğu karanlık duygular, detaylıca işlenir. Öykü, kahramanın yaşadıkları, hissettikleri ve hayalleri üzerine kuruludur ve olan bitenlere hâkim bir ilahi bakış açısıyla dile getirilmiştir: “O, etinin diriliğini parmaklarında, nefesinin sıcaklığını yüzünde duya duya bir insanı boğamazdı. Bıçak da sokamazdı kimsenin karnına. Her şey birdenbire olmalıydı, birkaç el silah sesi, biraz duman...” (Toptaş, 2019: 124).

2.2.2.7. Sümbüller Sen Kokar

“Sümbüller Sen Kokar” öyküsü, üstkurmaca tekniği kullanılarak evine gidip yarım kalan öyküsünü tamamlamak isteyen kahramanın yaptıkları ve aşk teması çerçevesinde şekillenir. Öykü kahramanı, arkadaşıyla vedalaştıktan sonra eve gidip yarım bıraktığı hikâyesini tamamlamaya çalışır. Bitirdikten sonra da odasına giderek yazmaya başlar. Evinin yolunu tutan başkahramanın amacı, yazmakta olduğu hikâyesini tamamlamaktır. Hikâyede sümbül toplayan kahramanının yaptıklarını anlatmak için kendini evde bulur. Burhan’ın ölmesiyle kasabanın sessizliği bozulmuş, herkes bunu konuşmaya başlamıştır. Mavi evdeki kız, bu haberle yıkılır. Aslında üzülen sadece o değildir: “Onunla birlikte anası, anasıyla birlikte kadınlar, onların ardından çocuklar, hepsinin ardından da büyük ve tozlu bir uğultu, sağa sola kaçışan tavukların üstünden, sarkık dilli köpeklerin önünden ya da gübre kokulu sokaklardan geçerek Burhan’ın avlusuna doluyordu.” (Toptaş, 2019: 129).

Sevdiği kız, avluya geldiğinde üzüntüsünü derinden hisseder. Gerek geleneklerin gerekse de anasının baskısıyla yaşayamadığı aşkını içinde saklamanın acısını hisseder. Burhan ile kurdukları hayaller yok olmuştur. İmam, elindeki kerpetenle Burhan’ın altın dişlerini sökmeye çalışırken kız, bir çığlının eşğine gelip şöyle haykırır: “Söktürmem, diyordu. Söktürmem Burhan’ımın dişlerini!” (Toptaş, 2019: 131).

Bu haykırıyla gördüğü düşten uyanan kız, dışarı baktığında Burhan’ın altın dişleriyle atını hazırladığını görür. Bahçeye indiğinde gözleri yerdeki sümbüllere takılır ve onları koparmak için eğilir. Ancak oğluyla şakalaşan Burhan, karısının ona

verdiği sümbülü koklamadan yere atacaktır. Yerdeki sümbülü dişleriyle çiğneyen at, onu çıkarıp atar. Farklı bir şekilde sümbül kokusu, şarap kokusuna dönüşür ve kahraman, gerçek hayata dönüş yaparak öyküyü yazmak için odasına döner. Aslında yazarın amacı, unutmak istemediği annesiyle babasının yirmi yedinci evlilik yıl dönümleridir. Bu yüzden bir demet sümbül almak için çiçekçiye gitmeye hazırlanır.

Öyküde yazmanın aslında bir düş yolculuğu olduğu üzerinde durulur. Öyküde aşk tek taraflı bir şekilde ele alınırken kavramının somutlaştırılması için “at” imgesi ve “sümbül” kavramları kullanılır. Dolayısıyla “at ve sümbül” kavramları öyküde kavuşamamanın ve haykırışın sembolü olarak kullanılırlar.

2.2.2.8. Herkes Gibi Safa Bey

“Herkes Gibi Safa Bey” öyküsü, hayatın sıradanlığı karşısında değişiklik yapmak isteyen nüfus memuru Safa Bey’in yapıp ettikleri üzerine kuruludur. Hayatının karanlık bir noktasını ortadan kaldırmanın mutluluğuyla çıktığı küçük bir gezinti öyküde ele alınır. On üç yıldır memur olarak çalıştığı iş yerinde, gittiği yollar, ev, yaptığı iş, içtiği çaydan sıkılan Safa Bey, hayatında değişiklikler yapmak niyetindedir. Bu sıradanlığın verdiği can sıkıntısıyla maaşını aldığı gün lavaboda yüzünü yıkarken aynada geçmişini sorgulamaya başlar. Aynada herkes gibi olamamanın mutsuzluğuyla içine kapanır. Otuz beş yaşına kadar diğer insanlar gibi yaşayamamış, çaydan başka hiçbir içki içmemiştir. Bu sorgulamalar, gerçekleşecek olan değişimin ayak seslerini oluşturmaktadır. Herkes gibi olmanın ilk adımı, içki içmekle atmaya düşünür; ama bunu kiminle gerçekleştireceğine bir türlü karar veremez. İş yerindeki arkadaşlarını düşünür ama kendisine uygun birini bulamaz. İçmek için gittiği lokantada tecrübesizliğin utancını yaşar. İçinde bulunduğu atmosfere ve müziğe uyum sağlamada zorlanır. Oradaki herkesin kendisine baktığını düşündüğü için çalınan şarkının farkına bile varamaz. Çalınan şarkı ile kendi hayatı arasında bir benzerlik kurar. Yaşadığı hayatını sorgulamaya devam eder. Çalınan şarkı, hayatının tekdüzeliğini anımsatan birer iç çekiş olarak görülür. Safa Bey, geçirdiği bu değişimle dünyayı ilk kez görüyormuş gibi mutlulukla sokakları dolaşır. Ancak evi ile işi arasındaki monotonluğu gösteren “Demirci Efe Sokağı”na nefretle bakar ve bu sokağa girmek istemez. Aslında farkında olmadan mutlu bir şekilde gezdiği bu sokak kendi sokağıdır. Değişen sokak değil, onun bakış açısıdır.

2.3. *Gecenin Gecesi*

2.3.1. Yatak

“Yatak” öyküsü, sabah gözlerini yer yatağında açan anlatıcı kahramanın geçmişe, çocukluk günlerine gitmesi ve yaşadıklarını anlatması üzerine kuruludur. Öyküde yatak, kahramanın çaresizliğinin ve hüznünün mekânı olarak kullanılmıştır. Sabah gözlerini yer yatağında açan anlatıcı kahraman, yorganı üstüne çektiği zaman bu yatağın kendisini öldüreceğini düşünmektedir. Taşra evlerindeki sakız kokusuyla kendisini bir ormanda hissederek kahraman. Zira çocukluğunu bu taşra evinde sakız kokulu yer yatağında geçirmiştir.

Burada kokular seslere, sesler ise görüntülere dönüşmüş, bütün duyular birbirine karışmıştır: “... bu uğultuların içinde bol güneşli yamaçların yeşilliğini bile görebilirdi hatta yamaçları tırmanıp giden ısıklık inceliğindeki patikaları, bu patikalara inmiş bulutları, sağda solda çınlayan börtü böcek seslerini ve bu seslerin gerisinde nemli bir uzaklık hâlinde duran çalılıklarla çalılıkların dibindeki sessizlikleri bile görebilirdi.” (Toptaş, 2017: 12).

Çocukluk günlerindeki hayallere dalar anlatıcı kahraman. Bu yer yatağına nasıl sığdığına şaşırır. Ancak aynı duyguyu dayısının evinde uyurken hissetmez. Hissettikleri, lastik çizmeleri, geniş alınlar ve yakaları, bağrırları açık birkaç adam olur. Kahkaha atan bu kişiler, anlatıcı kahramanın dayısını çağrıştırmaktadırlar. Geçmiş yolculuğu, şimdi yaşananların araya girmesiyle bozulur ve kahraman hüznelenir. Çünkü şimdiyi geçmişle kıyaslamak zorunda kalır. Odaların beton zeminleri ve nesneler, kahramanın yakınmasına sebep olur: “Üstüne de şöyle laf olsun diye duvardan duvara, kağıt gibi, ruhsuz bir halı sermişler.” (Toptaş, 2017:17).

Bir taraftan geçmiş ile şimdinin karşılaştırılması yapılırken diğer taraftan kaldırımdaki çocuklar, evsizler ve fakirler hatırlanır. Dolayısıyla kendisine bu yer yatağını verenleri minnet ve şükranla yâd eder kahraman. Bu yakınma ile kendilerini zengin olarak kabul edenlerin vicdanlarını sorgulanmaya başlanır. Bu düşünce yolculuğunda öykü kahramanını heyecanlandıran şey, çocuklar olur. Daha sonra kendini traktör sesleri ve pamuk toplayan insanların arasında buluverir. Amacı onlardan biriyle göz göze gelip insanların onun fark etmemesini sağlamaktır. Bu çabası sonuçsuz kalan kahraman, sırtındaki yatakla sırasıyla köylere, kasabaya ve çöp

dağlarıyla çevrili karanlık şehirlere doğru yolculuk yapar. Bu yürüyüş, yılarca devam eder ve sonunda kendi gerçekliği dışındaki her bir gerçekliğin hızla dönüştüğünün farkına varır. Konuk olduğu evin samimi gözükmesine rağmen onların yapmacıklığını fark eder. Zira beraberindeki yatak şaşkın bakışlara maruz kalmaktadır. Yatak, kahraman için çocukluğun o tatlı tarafını temsil etmektedir. Her ne kadar çocukluğuna dair ayrıntıları anlatmak istese de başarılı olamaz. Çünkü onun için yer yatağı yaşanmışlıkları, hatırlatan bir bellek işlevini görmektedir. Geldiği şehirde aradığını bulamayan öykü kahramanı, yatağını da alıp geri döner. Öykün başında yatağın kendisini öldüreceğini söyleyen kahraman, uyuyakalmış ve düş âlemine dalmıştır.

2.3.2. Nihat

“Nihat” öyküsünde bir anne ile oğlun dramatik ve acıklı hayat hikâyesi üzerinde durulur. Pazar yerine bakan geniş avlulu evde yaşayan anne ile oğul Nihat, babaları tarafından aniden terk edilir. Neden onları bırakıp kimse tarafından bilinmez. Ancak güzel ve bir o kadar da iyi kalpli olan anne bu durumdan sorumlu tutulur. Annenin iyi bir insan oluşu, babanın evi terk etmesinde etkili olur: “... ulan iyiliğin bu kadarı da fazla be, bu kadarı da fazla, diye almış başını çekip gitmiştir.” (Toptaş, 2017: 34).

Baba gittiğinde Nihat, henüz emekleme döneminde. Anne ve oğul, zamanla bu duruma alışır ve yeni bir hayat kurarlar. Annenin yalnızlığı, Nihat büyüdüğünde yavaş yavaş biter. Büyük bir adam gibi davranan Nihat, ütülü pantolon ve gömlekler giyer ve annesiyle pazarda dolaşır. Ancak aniden her şey değişir. Birgün avluda sandalyede oturan Nihat, aniden kaskatı kesilir. Sessizlik, mahalleyi bile nüfuz altına alır. Bir heykel gibi kaskatı kesilen Nihat, yerinden kalkarak pencere camına çarpar ve böylece onun camlarla ilişki böylece başlar. Deliren Nihat, o günden sonra mahallenin büyük sorunu olur. Her gün mahalledeki camlara zarar verir. Annesi, bu olup bitenler karşısında çaresiz kalır ve mahallelinin şikâyeti üzerine Nihat, polislerce götürülür. Birkaç gün tutulduktan sonra tedavi için farklı bir yere gönderilir. Annesi olanların utancıyla eve kapanır. Günden güne şişmanlar. Nihat’ın tımarhaneden dönüşü üzerine elindeki değnekle oğlunun arkasından koşup durur. Bu koşturmaca günlerce devam eder. Anne oğlunu korumak için şişmanlar adeta. Öykünün sonunda anlatıcı, iki kahramanın bugün de bulunduğu yerden geçeceğini söyler: “Dediklerine göre bugün de buradan geçeceklermiş. Bak işte geçtiler, bak işte, gördün mü?” (Toptaş, 2017: 39).

2.3.3. Fotoğraf

“Fotoğraf” öyküsünde bir belgesel çekimi için kasabada hikâye kitapları satan ilk ve son kişi olan Fuat Yücesoy’un bir fotoğrafı için kasabaya gelen kişilerin yaşadıkları üzerine kuruludur. Belgesel çekimi için kasabaya gelen yönetmen ve yardımcıların filmi çekilecek olan Fuat Yücesoy’un bir fotoğrafına ulaşmaya çalışmalarıyla öykü başlar. Kasabadaki kahvehanede oturan anlatıcı kahraman Ziya, aranan kişinin torununun kasabanın ilk fotoğrafçısı olduğunu söylemesiyle olayın akışı değişir. Torununun uzun zamandır ortalıkta olmaması, dikkatleri oğlu olan ve aynı zamanda anlatıcı kahramanın ilkokul öğretmeni olan Himmet Nadir Yücesoy’a çevirir. Yanındaki üç kişiyle yolda yürürken anlatıcı kahraman Ziya, öğrencilik yıllarından bahseder. Himmet Nadir Yücesoy’un kendisinin resim derslerine girdiğinden, defterine türlü türlü terimler yazdığının ve tarzıyla herkesten farklı olduğundan söz eder.

Artık fotoğrafı aranan Fuat Yücesoy’un yerini oğlu Himmet Nadir Yücesoy alır. Karşısında eski öğrencisi Ziya’yı gören bu emekli öğretmen, yönetmenin istediği fotoğrafın olmadığını söyler. Ancak evinde bulunan kendi adına yazılı mezar taşı, dikkatleri o yöne çevirir. Mezar taşında Himmet Nadir Yücesoy’un doğum ve ölüm tarihinin yazılı olması, anlatıcı kahraman Ziya ve diğerlerini şaşkınlığa çevirir. Kasabadaki son mezar taşı yazıcısının ölmesi, Himmet Nadir Yücesoy’u mezar taşı yazmaya sevk etmiştir. Ölüm tarihlerinin babasının ölümüyle aynı olacağını düşünür ama yanılmıştır. Yeni tarih dedelerin ölüm tarihleriyle belirlenecektir. Kasabada başka kişilerin de ölüm tarihini hesaplamaya çalışmıştır. Sadife teyze de hesaplanan tarihte ölmemiş, işlerinin olduğunu bahane göstererek ölümünü üç ay uzatmak istemiştir.

2.3.4. Veysel’in Kanatları

“Veysel’in Kanatları” öyküsünde her şeyini kumarda kaybeden birinin dramatik sonu işlenir. Gece yarısı bir karanlığın ortasında, bir kahvehanede dört kişi kumar masasının başındadır. Öykünün anlatıcı kahramanı, kumar masasındakilerden birinin yeğeni ve aynı zamanda mekân işleten çaycıdır. Dolayısıyla olanlar, onun bakış açısı ve gözlemleriyle aktarılır. Öykünün başında kumar masası, kahvehane ve dış mekân detaylıca anlatılır. Çay yeni demlenmiş, geç vakit olduğu için etrafta

kimseler yoktur. Kumar masasının etrafında anlatıcı kahramanın dayısı, İbrahim, Bekir ve Veysel olmak üzere toplam dört kişi oturmaktadırlar. Kumar için her şey hazırdır. İçerisi gibi dışarıyı da kollayan anlatıcı kahraman tedirgindir. İbrahim, masadan erken ayrılır masadan. Geri kalan üç kişi, kumar oynamaya devam eder.

Anlatıcı kahramanın dayısı kazandıklarıyla yetinip oyundan çekilir. İlk oyunda Bekir kaybeder. Ancak daha sonra üst üste birkaç el kaybeden Veysel, tuhaf sesler çıkarmaya başlar. Parasının bittiğini anlayınca da borç isteyen gözlerle bakar. Hırsına yenik düşmeye başlayan Veysel, Azmak'taki annesinden kalan arsayı kumar massına koyar ve kısa sürede kaybeder. Ancak annesinin hatırasını kaybetmesinin çırpınışları başlar. Tarlayı geri almak için kendi evini masaya yatırır ve onu da kaybeder. Artık oyun yerini Veysel'in hıçkırıkları almıştır. Ortalık aydınlanınca Veysel'in içindeki karanlık iyiden iyiye belirmeye başlar. Veysel, meraklı bakışlar arasında kapıya doğru yönelir ve değişik hareketler yaparak ayağını yerden kesip uçar. Öyküde hırs ve bencilliğin sebep olduğu hüsrana verilmeye çalışılır. Kahramanların psikolojik durumlarını vermek için “karanlık” kelimesi sıklıkla kullanılır.

2.3.5. Şeytan Uçurtması

“Şeytan Uçurtması” öyküsü annesinden ayrı yaşamak zorunda kalan bir çocuğun babası, cici annesi ve üvey kardeşiyle olan ilişkileri üzerine kuruludur. Öyküde anlatıcı kahraman, yalnızlığın verdiği duyguyla sürekli hayaller kurar ve yaşamı düş ile gerçek arasında gelip gider. Anlatıcı kahraman üzüntülü olduğu zamanlarda aynanın karşısına geçip uzun uzun bakarak oradan kendisine bakıp ağlamak istemektedir. Ancak bunda başarılı olamaz ve âdeta taş kesilir. Bu yüzden babası ona “deli” demektedir. Delinin ne anlama geldiğini bilmeyen çocuk, uzun uzun bakışlarına devam eder. Vaktinin çoğunu hayaletle benzettiği üvey kardeşi ve cici annesiyle germek zorunda kalan anlatıcı kahramanın ruhi dengesi bozulur.

Bir yaratığa benzettiği üvey kardeşini öykü boyunca olumsuz özellikleriyle tanıtır. Zira onu babasından ve annesinden ayıran kişidir. Evin içinde sürekli güler ve yalpalayarak koşmasından dolayı şeytan uçurtmasına benzetir. Üvey kardeşinin ağlamasından sorumlu tutulduğu için azar ıştır ve dayak yer. Cici annesinin ve babasının dayaklarından kurtulmak için üvey kardeşini susturmak için çaba gösterir ve onun gözünü bağlayarak onunla oyun oynar. Ancak bir kovalamacaya dönüşen bu

oyundan sıkılır. Oyun esnasında üvey kardeşinin koşuş şekli bir uçurtmaya dönüşünce anlatıcı kahramanda farklı duyguların uyanmasına sebep olur. Onu balkondan atıp kurtulmayı bile düşünür. Bu duygu karmaşasını şöyle ifade eder: “İşte o vakit hem sevgi duyuyordum ona hem nefret. Bazen de dayanamayıp onunla birlikte ağlıyordum, onun için.” (Toptaş, 2017: 81).

Anlatıcı kahramanın annesinin köye anneannesine gittiğini anlatılır. Annesi köyde babasının fotoğrafıyla elindeki solgun kına ile olduğunu hayal eder kahraman. Annesinin topal bir kazı kovalamaya çalıştığını, anneannesinin de kaz, kedi ve ineklerini düşünmeye başlar. Hayalen de olsa annesinin İstanbul’a geldiği düşüncesi, orayı sevinç ve şefkatin mekânı yapar. Annesini, hayalete benzettiği üvey kardeşinden saklamaya çalışır. Üvey kardeşinin gözlerini bir bezle bağlamayı bir oyun olduğunu söylese de aslında durum farklıdır. Balkondan düşmesini hayal ettiği üvey kardeşini yine topallaya topallaya kurtaran anlatıcı kahramanın annesi olur.

Babasının sürekli kendine “deli” demesi, bu kavramı merak emesine sebep olur. Kahramanın kardeşini uyutup pencerede annesini düşlediği sırada sokaktaki üç katlı inşaatın yarım inşaatında bir deli olduğunu öğrenir ve çocuklarla birlikte oraya girer. Ama korku ve endişe ile atılan çılgınlıkla donup kalırlar. Karanlıktaki deli adam çırılçıplaktır ve onları yanına çağırmaktadır. Oradan hemen kaçarlara. Bu arada düşüp topallamaya başlayan anlatıcı kahraman eve döndüğünde uyuttuğu üvey kardeşinin ağladığını görür. Onunla “kocalamaca” oynarken topallayarak kaçmaya başlar. Bu esnada kendini annesiyle özdeşleştirir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ÖYKÜLERİNDEKİ PSİKANALİTİK UNSURLAR

Hasan Ali Toptaş'ın öykülerinde modern bireyin yaşamında büyük yer edinen psikanalitik sorunların yoğun bir şekilde işlendiği görülmektedir. Öykülerinde iç konuşmalar ağır basarken insanoğlunun varlığını ve hayat karşısındaki tavrını belirginleştiren psikolojik durumlar da belirgin bir şekilde yer alır. Onun öykülerinin başat teması, yabancılaşmadır ve diğer temalar buna bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Yabancılaşma ve buna bağlı olarak ortaya çıkan yalnızlık, hiçlik, kaçış, karamsarlık, başkaldırı, var olma mücadelesi, bireyin kendisiyle içsel hesaplaşması, benlik bilinci, ölüm ve intihar gibi izlekler, bu bağlamda sıkça karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla bu izlekler, öykü kahramanlarının psikolojik dünyalarını ortaya koyma yönünden dikkate değerdir. Öykü kahramanlarının psikolojik çıkmazları, bize yazarının psikolojisini belirlemede rehberlik etmektedir. Zira edebi eserlerdeki temalar, yazarın bilinçaltından kaynağını almaktadırlar.

3.1. Kısaca Alınma: Yabancılaşma

Yabancılaşma modern çağın insanını olumsuz yönde etkileyen ve psikolojik sorunlara dönüşen bir olgudur. Bireyin topluma, kültüre ve çevresine uyum sağlayamama problemi olarak tanımlanmaktadır. Bunun sonucu olarak bireyin

yalnızlaşması ve kendini bir yere veya gruba ait hissedememesi sonucunu doğurur (Ofloğlu-Büyükyılmaz, 2008: 114).

Hegel, yabancılaşmayı ontolojik bir olgu olarak değerlendirerek insanın özünden uzaklaştığını savunur. Yabancılaşma, insanın fiziki ve ruhi durumunun uyumsuzluğunun bir sonucu olarak ortaya çıkar. Yabancılaşmaya toplumsal bir anlam kazandıran Marx'a göre yabancılaşma, toplumdaki sınıfsal farklılıktan ve emeğin yabancılaşmasından kaynaklanmaktadır. Heidegger ise yabancılaşmayı, atılmışlık, düşmüşlük, tek başınalık durumlarıyla dile getirir (Küçükalp, 2008: 247). Bütün bunlara karşılık Sartre, "hiçbir yol işaretinin bulunmadığı dünyaya fırlatılan" insanoğluna yol gösterecek tek şeyin kendi bilinci olduğunu iddia eder (Pappenheim 2002: 112). Eğer kendi bilincine yabancılaşırsa insan türü ortadan kalkar. Bu yüzden insan, kendi özünü bizzat kendisi oluşturmalıdır. Kişi, toplumca hoş karşılanmayan veya yasaklanan davranışlar gösterdiği için toplum tarafından dışlanır. Bu da beraberinde bir yabancılaşmayı getirir.

"Bu Kent Köyden Küçük" öyküsü, taşra ile kent arasındaki "farklılık" üzerine kuruludur. Taşra, daha çok insan ilişkilerinin sadeliği ve samimiyetiyle ön plana çıkarken kent, insanın yabancılaşması ve yalnızlığı ile dikkati çeker. Öyküde taşra, bu yabancılaşmanın kırıldığı bir mekân olarak karşımıza çıkar. Kent hayatının sebep olduğu umutsuzluk, taşra ile olumlu bir havaya evrilir: "Her gittiği yerde en iyi yere onu oturtup en güzel kahveleri ona yapıyorlar. Onun anlatmaktan bıkip usanmadığı askerlik öykülerini sabırla ve şaşkınlıkla dinliyorlar. En önemlisi de ne zaman kapıyı şak diye açıp köy kahvesine girse herkes rap diye ayağa kalkıyor." (Toptaş, 2018: 45). Öykünün sonunda kahraman, taşranın insan ruhundaki dönüşümü sağlayan atmosferinden etkilenecek yabancılaşmadan kurtulur.

Yoksulluğun sebep olduğu bir umutsuzluk üzerine kurulan "Yeryüzünde Bir Kerem" öyküsü, Kerem'in umudunu kaybederek önce aile içinde sonra da toplumla yüzleşmek zorunda kalışı ele alınmaktadır. Açlık ve yoksulluk, Kerem'in toplumdan uzaklaşmasına ve yabancılaşmasına sebep olacaktır. Bu bağlamda başkahraman Kerem'in öykü boyunca gerek eşiyle gerek kendisiyle ve toplumla ilişkisi bu bağlamda değerlendirilmelidir. Öykü kahramanı Kerem, içe kapanıklığıyla ön plana çıkarken insanlarla kurduğu ilişkide de şaşkınlığını gizleyemez. Öykü boyunca hep aynı ruh hâliyle tanıtılmaktadır. Kahramanın sıkıntılı ruh hali, mekâna da yansır. Kerem'in

dolaştığı ev, iş yeri, hatta caddeler, dar ve kapalı özellikler gösterir. Bu yüzden kahramanın içinde bulunduğu ruhsal durum, öyküde daha çok kapalı ve dar mekânın öne çıkmasına sebep olmuştur.

İç monologların ve diyalogların sıkça kullanıldığı öyküde başkahramanın içinde bulunduğu durumu yansıtmada bu tekniklerin önemli bir işlevi söz konusudur. Öykü boyunca oluşturulan gerilim, diyaloglarda kendini gösterir: “Lâ havle... Biz matbaamızda para mı basıyoruz oğlum Kerem?” (Toptaş, 2018: 58). İç monolog tekniğinin kullanılması, metindeki yoğunluğu oluşturur ve dramatik havanın okuyucuda oluşmasını sağlar: “Peki, şimdi niye başımı önüme eğerek yürüyordum yine? Şu ağaçları, şu gökyüzünü, şu insanları neden görmeden geçip gidiyordum? Baktım gökyüzüne, baktım ağaçlara. İnsanlara baktım. Gökyüzü açlığım kadar büyüktü. Ağaçlar, devlerin sofralarına konulacak güneşli birer marul. İnsanlarsa gelip geçip duruyorlardı yanımdan.” (Toptaş, 2018: 59).

“Kum Fısıltısı” adlı öyküde de yabancılaşma teması görülmektedir. Öykü, üç kişinin çağdaş bir kağıyla yaptığı yolculukla başlar. Bir çölde inerler ve günlerce sürecek olan bir yolculuk başlar. Bu çölden kurtulmaya ve çıkış yolu bulmaya çalışan bu arkadaşlar, bir gün nehrin aktığı yeşillikli bir bölgeye ulaşırlar. Ancak yeşil olarak gördükleri bu serap da kumdur. Artık burada öleceklerini düşünürlerken bir duvarla karşılaşır. Bir hana geldiklerini anlamışlardır. İçeri girdiklerinde bir kapıyla karşılaşır. Bu kapıyı bir kadın açarken “stop” sesi duyulur. Kahraman sette olduğunu anlar. Zira şimdiye kadar yaşananlar onun düşleridir. Masalımsı düş dünyasında, kapıyı bir kız açar. Öykünün sonunda set ortamında başka bir kadın açar. Bunun üzerine kahraman, hayalindeki gibi kapıyı tarihi kostüm giyen güzel bir kızın kapıyı açmasını ister.

Öyküde hayatı sorgulama, beklentiler ve kendi varlığını nesneyle tamamlamaya söz konusudur: “Küçücük hesaplar sarkıyordu ceplerinden ve ağızlarından, günlük hırslarıyla ayakta durabilmenin anlamsızlığını gizliyorlardı iç ceplerinde, birçoğu ayakkabılarını çıkarıp çoraplarını tıttırmeye başlamıştı” (Toptaş, 2018: 84). Zira modern hayat, kişinin kendini “bir nesneye, bir şeye sahip” olmayla var edebileceğini dayatır: “Dünyayı bir koltuk takımı, kanepe ya da çeyrek altın kadar daraltan insanların arasından çıkıp gelmiştik buralara, onların ölme alışkanlığı derimize sinmiş olabilirdi” (Toptaş, 2018: 85). Bu sorgulamalar da kişiyi toplumdan

uzaklaştırıp yabancılaştırır. Kişi, nesneyi önceleştirdiğinde kendi benliğinden uzaklaşır ve yabancılaşır: “...çünkü insanlar yaşamın karmaşıklığını arttırdıkça Azrail’e binlerce maske kullanmak zorunda bırakıyorlardı, tanıyamazdık, insanların alışkanlıklarına bürünüyordu Azrail, tutkularına, aşklarına, yaşamın tatlı sarhoşluklarına” (Toptaş, 2018: 85).

Kişinin hayatta beklentisi olmadığı zaman şaşırma duygusunu kaybeder ve hayat onun için anlamsız hale gelir. Bilinmezliğin hakim olduğu bir dünyada insanoğlunu diri tutan şey bilinçtir: “Her yer hastalıklı bir ruhun kırılganlığıyla doluydu, gitgide o ruha benzemekten korkmaya başlamıştık. Artık hiçbir şeye şaşırmıyorduk, her an su bulabilirdik, ölebilirdik üçümüz de...” (Toptaş, 2018: 85).

Öykü kahramanın umutsuz olmasının sebebi, hayatta beklentisinin olmayışındır. Rastgele bir şekilde set ortamında, düş dünyasına dalar. Zira insanlar bir senaryoya göre rol yapmaktadırlar. Belirli bir kurgunun içinde kahramanın rolünü icra etmektedir. Bu sıkıcı hayat onu düş dünyasının gizemli ortamına sürükler: “...bir insanla selamlaşma özlemi çektir ciğerlerimize, belki her şeye kendimizden bir şeyler bırakmak istedik, ama, geleceğe şimdiyi götüren yalınayak üç yolcu olmanın dışına çıkamadık...” (Toptaş, 2018: 88).

Doğadan uzaklaşan ve monoton bir hayat süren birey yabancılaşma duygusunu yaşar: “Egemenliğimizi gülünç bir parodiye çeviren doğa, alevler püskürerek geçirecekti sanki, gökyüzü mavi sonsuzluğunu daralta daralta bir bardak suya dönüşecekti. Değiştireceklerdi içimizi, yarına bakışımızı ışıklandıracaklar, kumlara anlam katacaklardı” (Toptaş, 2018: 84).

Farklı istek ve hırslarla doğadan uzaklaşan insan, kendi özünden de uzaklaşır: “Günlerce süren kum yürüyüşü bir hastalığın evresiydi ya da, bedenlerimiz kim bilir nerelerdeydi de, çölü aşmakla ateşini yükseltmiş, sancılarını çoğaltmıştık. Ama şimdi her şey geçmişti, alıştığımız doğaya kavuşmuştuk çünkü, bitkilere, kuşlara karışmıştık” (Toptaş, 2018: 85). Bireyin bunalımı, umutsuzluğu ve yabancılaşması, kendi özüne ulaştığında bitecektir.

“Bir Dünyanın Akşam Resmi” öyküsünde, “yabancılaşma” duygusu yaşayan ve toplumla derin bir ayrışma içinde olan kahramanın bunu giderecek herhangi bir arayışa girmemesi dikkati çekmektedir. Kendisini tutsak olarak gördüğü halde, tuhaf bir şekilde mutlu görünmeye çalışır. Memurluk hayatı, mahalle bakkalı, ev halkının

davranışları, bu yabancılaşmayı tetiklemektedir. Öyküde toplumun kendisine dayattığı kurallar arasında çatışma yaşayan kahraman, karısı, karısının ailesi, kendi ailesi olarak gördükleri tarafından dışlanmaktadır. Aile, eve gelen konuklarla kahramanın kendi olma fırsatı bulduğunu fark eder ve bundan rahatsız olurlar. Bireyin karşısına dikilen ve kişiyi gözetleyen, yargılayan ve özgürlüğünü kısıtlayan bir toplum vardır: “Ne var ki başkası, dünyayı benden ayırıp götürmekle de kalmaz; benim gerçek benliğimi; yani aklımdan geçirdiğim varlığı da yele verir” (Foulquie,1998: 73). Toplum, bireyi kendi olma bilincinden uzaklaştırmaktadır: “En önemlisi de, günlük yaşamla beynimdeki yaşam arasındaki uzaklık ne durumda? (...) Küçük hesaplarla yaralanan varlığına, varlığında kıpırdanan yeraltı isyanlarına da şöyle bir değinip geçecek. Böyle bir ben’e inanıyor görünmene şaşıracağım ben.” (Toptaş, 2018: 97).

“Herkes Hiçbir Yere” adlı öyküde, bireylerin birbirinden etkileyip benliğini yakalaması ele alınmaktadır: “Çünkü annenin gözlerindeki türküdesin o anda. Annen de senin, kamyonetin üstünde oturan senin içinde oysa ve ne kadar uzaksınız o kadar yakınsınız birbirinize” (Toptaş, 2018: 118). Bireyin bir parçası, ötekidir aslında.

Öyküde yabancılaşma duygusunun temelinde, insanın doğadan uzaklaşması gösterilir. Kişinin doğayı kendinden bir parça değil de bir nesne olarak görmeye başlaması, kendi özünden uzaklaşmasına sebep olur: “Çıkamazdık da zaten, inşaatların tepesine beton taşıyan türkülerdik artık ve akşamları yorgunluktan yarı ölü uzanıp kalıyorduk. Bütün enerjimiz kentin yeni binalarında duvara dönüşüyordu. Bir anlamda, kentin yaşamına katıyorduk yaşamımızı. Bu yüzden, ölümümüzden yüzyıllar sonra o kentin ölümüyle bir kez daha öleceğiz biz...” (Toptaş, 2018: 120). Öykü kahramanı, kendi benliğini beton bir duvar ile birleştiren büyük şehirde yalnızlık duygusuna kapılır.

Öykü kahramanı arkadaşının şehirden nasıl ve neden ürktüğünü şöyle aktarır: “Olsa olsa kasabasını sırtında taşıyan yitik bir imgeydin... Derken beton dağlar yığıldı, ufkumuza; kuş sesleri kart postallardan gelmeye başladı ve anılarımızdaki kuşlar öldü biraz ve biraz örselendi sesleri ve çocukluğumuz ölü kuş tüylerine alnını yaslayarak gençliğimizin yüreğinde hıçkırdı gizlice (...) Duvarlar üstümüze yürüyordu çünkü, pencereler tıpkı bir insan gözü gibi gözlerimize bakıyordu ışık kusarak ve kapılar kapalıydılar; giderek genişleyen gizli yüzüne kapalıydılar. İnsanı tedirgin ediyor o giz, kimi şeylerin sesine ya da görüntüsüne, ya da kokusuna bürünerek yeryüzünü daraltıp

yaşanmaz kılıyordu” (Toptaş, 2018: 121). Modern dünyada kişi kendini kapana kısılmış gibi hissetmektedir: “Ya da, yanağında gelinkaşı nakışlar bulunan haybemizi kent nasıl yiyip yutmuşsa bizi de yiyip yutmuştu. Kentin midesinde yaşıyorduk artık, kasabamızla orada karşılaşmıştık. Demek kasabayı da yutmuştu” (Toptaş, 2018: 125).

“Yatak” öyküsünde yabancılaşma kavramı, çocukluk günlerini hatırlatan “yatak” üzerinden verilir. Öykü, bir “yolculuk” ile başlar. Bu yolculuk, öykü kahramanının kentten uzaklaşıp çocukluk günlerine gidişidir. Dolayısıyla çocukluk günleri, şimdiki zamanla, şehir hayatı taşrayla, köylü yaşamı kentliyle çatışma halindedir. Kahramanın sırtındaki yatak, aslında geçmiştir. Bu yüzden yükü ağırdır. Modern insan, köklerine yabancılaşmış ve özüne dönmek için çaba sarf etmektedir: “Mevsimlere göre ayarlanan döngüsel zamanın varlıktan yokluğa, yokluktan varlığa sonsuz bir dönüş içinde kendini tekrar ederek toplumsal belleği canlı kıldığı kırsal yaşamın merkezinden zamanın çizgisel olarak sürekli ileriye doğru aktığı, her günün bir öncekinden daha değerli olduğu hafızasız şehre giden başkişinin bu yolculuğu, köklerine yabancılaşan modern insanın geçmişle kopardığı bağı yeniden inşa etmek isteyen yazarın toplumsal bellek taşıyıcılığına vurgu yapar.” (Argunşah, 2018: 202).

Öyküde modern bireyin çaresizliği ve hüznü “yatak” kavramı üzerinden verilmeye çalışılır: “Sonra minnettarlığımı iyice ifade edeyim de kafalarda en ufak bir kuşku kalmasın diye yine dönüp yer yatağına, yer yatağında geçen çocukluk yıllarıma, o yıllarda yaşadığım bazı korkunç olaylara, bütün bunların bende bıraktığı izlere ve vicdan dediğimiz şu çok telli zimbirtiyi susturmanın ne güç bir iş olduğuna dair daha başka şeyler de söylemek istiyorum ama hiçbirini söyleyemiyorum bunların.” (Toptaş, 2017: 28).

3.2. Dünya Cehennemi: Yalnızlık

Sanayileşmenin bir sonucu olarak hız kazanan değişimin akışına kendini kaptıran bireylerin topluma karşı yabancılaştığı görülmektedir. Makinelerin çarkı hâline getirilen insanların bu sistemden kurtulması ancak yabancılaşma ile mümkün olabilir (Güngör, 1995: 191). Yabancılaşmanın doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan yalnızlık duygusu, bireyin kendini toplumdan soyutlaması olarak değerlendirilebilir. Ancak kişinin tek başına olmasıyla ilgili bir durum değildir. Zira kişi, kalabalıklar arasında bile bu duyguyu yaşayabilir. Toptaş’ın öykülerindeki kişilerin yaşadığı

yalnızlık bu türden bir yalnızlıktır. Onlar kalabalıklar içinde dahi yalnız kalmayı tercih ederler.

“İçimdeki Orkestra” öyküsünde “korku ve karamsarlık” duyguları, yaşamın girdaplarında çaresiz ve yalnız kalan kahramanın tek sesliliği ve kimsesiz kalışıyla verilir. Bireyin yalnızlığını içindeki orkestrayı harekete geçirerek giderebileceği, öyküde vurgulanır. Öykü, tam da bu yalnızlık duygusunun sebep olduğu bunalım üzerine kuruludur.

Öykü, on iki yıldır huzurevinde yaşayan anlatıcı kahramanın, Muhlis Efendi adlı arkadaşına içinde duyduğu sesleri anlatmasıyla başlar. Yaşlı adam, huzurevindeyken içinde bir türkü duyar ve bunun yıllar önce dinlediği güzel bir türkü olduğunu anımsar. Ancak birkaç gün sonra, içindeki türkünün sayısı ikiye çıkar. Sonra içindeki enstrümanların sayısı giderek çoğalır. Kahramanın her yaşadığı olayla içindeki çalgıların sayısı çoğalmış ve orkestraya dönüşmüştür. Ancak yıllar geçtikçe yaşanan zorluklar, içindeki orkestra çalgılarının tek tek yok olmasına sebep olmuştur.

Yaşlı adam huzurevine gelmeden önce geliniyle yaşamaktadır. Oğlu yirmi yıl hüküm giydikten sonra gelini, çocuklarını da alıp babasının evine gitmiştir. Onlar da gittikten sonra bu huzurevine gelir ve içindeki sesleri birer birer kaybeder. Öykü, bu adamanın yalnız kalışı üzerine kuruludur. Daha önce yaşadığı mutluluklar içinde, çalgı olarak simgelenmiştir. Sarı saçlı sokak kadınına tanınmasıyla gitar sesi, torunlarının doğmasıyla flüt, piyano sesi, onun hayatının orkestrası olmuştur. Ancak yıllar geçtikçe bu orkestranın çalgılarını tek tek kaybetmiş, yalnızlaşmış ve huzurevinde yaşamaya mahkûm olmuştur. Huzurevindeki kısıtlanmışlık ve yalnızlığın onun hayatındaki renklerin ve seslerin eksilmesine sebep olduğu öyküde şöyle dile getirilir: “Çalgılarım ben huzur evine geleli daha çok eksiliyor, daha çok. Bedeni eksik, aklı eksik bunca insanın sefilliğine ortak olmak, yaşamın boyutunu iki üç kilometreye indirgemek, dahası, acının sürekliliğinden akmak, dağıttı içimdeki orkestrayı” (Toptaş, 2018: 28).

Nesne durumuna getirilen modern insan, kendine yabancılaşmış, yalnızlaşmış ve korkmuş bir birey haline getirilmiştir. Anlatıcı kahramanın yanı sıra öyküde, Muhlis Efendi de yalnızlık girdabına düşmüştür. Ancak öyküde daha çok anlatıcı kahramanın topluma yabancılaşması ve iç hesaplaşması üzerinde durulur: “Ah, Muhlis Efendi, ah,

bir gün bu tespihim de düşecek elimden! Yaşamıma tam otuz üç nokta koyacak dağılan taneler. İşte o anda, içimdeki gitarın son teli de kopacak...” (Toptaş, 2018: 28).

Kişi, yalnızlığını gidermek ve hayatı anlamlandırmak için “başkasına” ihtiyaç duyar. Bu durum öyküde yaşlı adamın hayatına giren insanların simgesel olarak bir çalgıyı temsil etmesi olarak gösterilir. İçindeki çalgıların azalmasıyla yaşlı adam yalnızlık buhranına girer: “*Torunlarımın yaşamımdan çıkıp gitmesiyle içimden iki çalgı daha eksildi Muhlis Efendi; flütümle piyanom...*” (Toptaş, 2018: 28). Bundan hareketle bireyin yalnız var olmayacağı, özünün başkalarıyla bağlantılı bir şekilde oluşacağı anlaşılmaktadır. Zaten yalnızlık duygusunun çok endişe vermesinin sebebi, kişinin öz varlığını kaybetme korkusudur.

“İşliğimda Gül İzi” öyküsünde de ana tema “yalnızlık”tır. Öykü kahramanı Rafet, yalnız ve mutsuz biridir. Onun bu mutsuzluğunda hastalığı kadar yalnızlığı da etkilidir. “*...iki yataklı hastanede tek başına yatıyor, bin yıllık uzağında duran kapıya, yalnızlığını anlata anlata bitiremiyordu. Kimseciği yoktu şu dünyada. Üç yıldır, yattığı hastanelere, renkleri kıpır kıpır oynaşan çiçekler söyle dursun, bir dikenli dalı getireni bile olmamıştı*” (Toptaş, 2018: 27). Görüldüğü gibi öykü kahramanı, iyi ya da kötü birine ihtiyaç duymaktadır. Zira kişi, kendini başkası üzerinden var eder ve tanımlar. Yalnızlık duygusu, ya bireyi kendi özüne yöneltir ya da kendi özünden uzaklaştırır ve yabancılaştırır. İki durumda da bireyin ötekine ihtiyacı söz konusu olur: “*Bir gün, canevimdeki kuş çırpınsa çırpınsa da, uçsa gitse şu pencereden diye düşünürken, Cezmi’yi yatırdılar pencerenin önüne...*” (Toptaş, 2018: 30).

Yalnızlık duygusu kahraman için artık ölümü dilemeye, arzulamaya neden olmuştur. Öyküde de görüldüğü gibi Rafet’in yalnızlık duygusu onu, bir kaçış yolu olarak “ölüm” sevk etmiştir. Öykücünün düşüncesine göre Cezmi, Rafet ile konuşmaya çalışacak ve onun yaşama tutunmasına yardımcı olacaktır. Ancak Cezmi, öykücünün düşündüğünü yapmaz: “*Başucundaki kitapları okumayı bırakıp, Rafet’in kimsesizliğini ve ölüm isteğini yok etmek için inatla konuşacaktı*” (Toptaş, 2018: 32). Öykünün sonunda Cezmi, Rafet ile hiç konuşmaz. Öyküde yalnızlık duygusu sebebiyle benliğini yitirme kaygısı ve ölüm düşüncesi aynı etkiyi yarattığı gösterilmeye çalışılmıştır.

“Ak Saçlı Çılgındılar” öyküsünde siyasi düşüncelerinden dolayı baskı gören kişilerin içine düştükleri ruhi bunalımlar söz konusudur. Siyasi eylemlerden

bulunulmuş; ancak tutuklandıktan sonra farklı düşünmek zorunda kalmışlardır: *“Kafalarında hep geleceği taşıyacak gibiydiler ilk tütün dumanını ciğerine çektiklerinde. Ne var ki, kanlı sidik şırıltıları, kemikten kemiğe dayanılmaz köprüler kuran gece yarısı ağırları ve duvarları aşarak birbirlerinin seslerini işitebilme çabaları şimdiye sımsıkı bağladı onları; geleceğe düşüncelerinden önce bedenleri aktı gün gün, acılar yüklenip acılar öğrenerek. Yaşadıkları kadar düşünüyorlardı artık...”* (Toptaş, 2018: 74).

Düşünmelerine engel olunduğu için baskı altında kalmışlardır. Oysaki insan, bilinci ve düşüncesiyle var olmaktadır. Devletin veya toplumun başkasıyla karşılaşıldığında birey, var oluşunu gerçekleştiremez ve yalnızlığa sürüklenir. Birey, özgürlük için yaratılmıştır.

“Çağrı” öyküsü, kahramanın berber koltuğuna oturmasıyla başlar ve saç tıraşı olduk sonra berberden çıkması, bir parkta banka oturmasıyla devam eder. Bankta diğer benliğiyle karşılaşır. Dost dediği benliğiyle yürürler ancak hiç konuşmazlar. Sokaklarda dolaştıktan sonra dostunun evine gideler. Orada benliği, kendisini asar. Öyküde yaşanmışlıkların girdabında kaybolan sıradan insanların durumuna dikkat çekilir. Öyküde “umutsuzluk” ve “kaçış” temaları, kahramanın hayat hikâyesiyle vücut bulur. Kaçış metaforu, yalnızlaşan bireyin karamsar yönünü ortaya koyar. Yalnızlaşan ve yabancılaşan insan, intiharıyla sonsuz bir sonsuzluğun varlığını bize kanıtlar. Öyküde “Nereye gidiyoruz böyle dediğimde yüzüme öyle baktı ki. İnsan kendinden başka nereye gidebilir diye mırıldandığını sandım” ifadesinde kahramanın kedi benliğiyle yüzleştiği anlaşılmaktadır (Toptaş, 2018: 79). Kahramanın benliklerinden biri intihar etmiştir. Bu intihar aslında evliliği nedeniyle içindeki benliğin ölümüdür. Evlilik, benlik yitimi ve benlik kaybı durumunu yaşatmıştır.

“Bir Dünyanın Akşam Resmi” adlı öyküde kişinin düşüncelerini paylaşacak, onu anlayabilecek birinin yokluğundan kaynaklanan bir yalnızlık işlenmiştir. Kişi, kendi varlığını anlamlandırmak için başkasına ihtiyaç duymaktadır; ancak aynı zamanda başkası, onun varlığını etkiler ve özgür seçim yapmasına engel olur. Bu öyküde kahramanın onu anlayan arkadaşlarına ihtiyaç duyduğu şöyle ifade edilir: *“...seni canıma yakın bildiğimden ve bu kahrolası küçük taşra kentinde beynime teğet beyin taşıyan bir insan bulup da bir şeyleri paylaşamamaktan usandığımdan, bu akşam konuşumsun”* (Toptaş, 2018: 95).

Yalnızlık, onu yormaktadır: “*Buralarda hiç kimseyle hiçbir şey paylaşmadığımı düşüneneğim, paylaşılmanın insanı nasıl yordüğünü*” (Toptaş, 2018: 96). Kahramanın yalnızlığı bedensel değil, bilişsel bir yalnızlıktır. Paylaşımda bulunmak, duyguları gözden geçirmeye ve anlamaya yardımcı olmaktadır. Bu yüzden kahraman, kendini anlamasına yardım edecek olan arkadaşına ihtiyaç duymaktadır. Öyküde kahramanın eve arkadaşını getirmesinden eşi rahatsız olur. Böylece “başkası” bireye varoluşunu gerçekleştirme olanağı verirken aynı zamanda onun varoluşunu kısıtlamaktadır.

“Yoklar Dağı” adlı öyküde yalnızlık duygusu sorgulanır: “Bağlandığımız (bağlanmak insanın en gizli ölümü), bizim sandığımız, rengimizde rengini taşıdığımız bir noktadan gelmiş olmalıydık. Oradan ayrılmak, yalnızlık, yabancılık ve hasret duygularına boğmalıydı bizi. İçimi yokladım merakla. Hiçbiri yoktu bu duyguların. Ne yalnızlık ne yabancı, ne hasret. Kargaşa bile yoktu beynimizde, belki de bu yüzden hiçbir şey başaramayacaktık” (Toptaş, 2018: 107). Öykü kahramanı, yalnızlık, yabancılık ve bunalım duygularıyla bir arayışa girer. Herhangi bir şeye bağlanma duygusu onun varoluşsal sorgulamalarına mani olmaktadır. Sürekli değişim ve dönüşüm geçirerek kendi özüne dönmek niyetindedir.

“Şarap Lekesi” öyküsünde düşle gerçeğin iç içe geçtiği, insanın yalnızlıkla olan ilişkisinin farklı bir boyutunun yansıtıldığı görülmektedir. Öykü kahramanının bunalım ve yalnızlık yaşamasının nedeni, iletişimsizlik olarak gösterilmektedir. Seslerin birer nesneye dönüştüğü bir durumda kişi kendisine bile yabancılaşır. Öykünün sonunda insanın bu kısıtlanmışlığını gözler önüne serilir. Hatta eşinin köpeğini andırmasını ister: “Karım da Alyoşa’ya benzesin isterdim böyle anlarda, sussun, karşımda dursun ve yalnızca baksın.” (Toptaş, 2019: 26).

“Dünya Bir Gülnida” öyküsünde “yalnızlık” teması, anlatıcı kahraman Gülnida’nın geçmişi ve içinde bulunduğu durumdan hareketle verilir. Bu yalnızlık sadece fiziksel boyutuyla değil, ruhsal ve psikolojik yönüyle de söz konusudur. Anlatıcı kahraman, bir sahil kasabasına, caddenin öbür ucundaki insanlara, komşulara ve eşi Cihan’a hayalen gider.

Geçmişiyle derin bir hesaplaşma ve yüzleşme sürecine giren Gülnida, kedisıyla yalnız yaşamaktadır. Kendini gerçekleştirmek ve özgürlüğünü elde etmenin mücadelesini vermektedir. Zira bireyin geçmişinden kurtulması mümkün değildir.

Yaşadığı hayat, bu bağı ortadan kaldırmaya yetmez: “Aklımca şimdinin kuyruğuna yapıştım. Çabam boşuna oysa, neyle ses, koku ve ten bağı kurarsam kurayım şimdiyi yakalayamıyorum artık.” (Toptaş, 2019: 118). Yaşadığı ev, kahramanın psikolojik hâlini yansıtmada işlevsel olarak kullanılmıştır. Onun yalnızlığı, mekâna sirayet etmiş ve onunla paylaşılmıştır.

“Nihat” öyküsünde anne ile oğulun yalnızlığı üzeninde durulur. Babanın onları sebepsiz yere terk edip gitmesiyle anne ve emekleme dönemindeki Nihat, yalnız kalır. Nihat büyür ancak akli melekesini yitirir. Mahalledeki bütün camlara zarar verince önce polis tarafından götürülür, sonra da tımarhaneye gönderilir. Tedavi görse de fayda etmez. Annenin “Etmeyin eylemeyin, benim oğlum bunları yapacak biri değildi, ona ne oldu anlayamadım diye annesi karakola koşup polislere yalvarmış bu sefer de. Polisler ona ne demiş bilmiyorum, bana işin bu yanını da anlatmadılar.” Şeklindeki yalvarışları da kâr etmez (Toptaş, 2017: 37). Anne onun yüzünden bunalma girer ve evine kapanır. Bu stresli hayat dayanamayıp aşırı kilo alır. Zira toplum, her zaman olduğu gibi kendileri gibi olmayanlara baskı kurar ve onların üstüne yoğunlaştırır. Bu dışlanmışlık, yaşamın kıyısında var olmaya çalışan anne ile oğulun trajik öyküsünü daha da görünür kılar. Öyküde çaresizliğin insanı toplumsal bellekte nasıl yabancılaştırdığı verilmeye çalışılır.

“Şeytan Uçurtması” öyküsünde anlatıcı kahraman henüz bir çocuktur. Annesi onu bırakıp köye anneannesinin yanına gitmiştir. Cici anne ve üvey kardeşi yüzünden horlanıp dışlanmaktadır. Kardeşine onun bakması ve ağladığında onun susturması gerekir. Koca İstanbul onun için kapalı bir hapisane gibidir. Konuşacağı ve dertleşeceği kimse olmadığı için aynanın karşısına geçer ve uzun uzadıya kendisine bakar. Ağlamak istese de başaramaz. Yalnızlık onun kaderidir: “O yıllarda İstanbul’dayız tabii, duvarlardan, kapılardan, pencerelerden ibaret bir İstanbul’da. Hani kendim için bir kez ağlayabilsem İstanbul sesim olacak ama ağlayamıyorum. Annem yok çünkü. Onu vaktiyle çok uzaklardaki köye, bulguru tencereye sayarak koyan anneannemin yanına atmışız.” (Toptaş, 2019: 81).

3.3. Boşluğun Kapısı: Nihilizm/Hiçlik

Anlamsızlık, boşluk ve hiçlik duygularının telkin edildiği nihilizm, bir düşünme ve yaşama biçimini ifade eder. Bireyin yüksek değer ve ideallerin işlevlerini

yerine getirmediklerine inandıkları bir yaşama ve düşünme biçimidir (Çevikbaş, 2010: 30).

Değerlerin değersizleşmesi, yaşamın hor görülmesi ve sonunda inkâr edilmesi ile sonuçlanan bir yaşama ve düşünmedir. Yüksek değerler, işlevini yitirip bir çürüme ve yıkım ortaya çıkar. Nihilizmin temelinde dünyadaki varoluşunun hiçbir anlamının olmadığı ve her şeyin boşuna olduğu düşüncesi yatmaktadır. Toptaş'ın öykü kişilerinin yabancılaşmaya bağlı olarak hiçlik ve boşluk duygularını yaşadıkları görülür.

“Rüştü Adlı Bir Karınca” öyküsünde anlatıcı kahraman çarşıda bir dükkân sahibidir. Veresiye defterindeki kişileri düşünürken kriz geçirir. Evde gözlerini açtığı anda onu o defterde ismi olan Rüştü'nün kurtardığını öğrenir. Dükkân sahibi Rüştü'nün adını duyduktan sonra korkmaya başlar. Zira Rüştü, bir memurdur ve çarşıdaki herkese borcu vardır. Rüştü'nün veresiye defterindeki rakamlarla oynadığını düşür ve huzursuz olur. Düşündükçe de onu bir karıncaya benzetir. Günlerce anlatıcı kahramanının düş dünyasını karıncalar sarar. Öyküde seçilen karakter ve metaforik unsur, F. Kafka'nın, *Dönüşüm*'ünü çağırıştırır. Memur Rüştü, toplumun ve borçlu olduğu Bakal'ın gözünde değerini yitirmiş, bir karıncaya dönüşmüştür. Öyküde potansiyelini kullanmadığı için birey olma vasfını kaybeden ve herkesin gözünde ürkütücü olan Rüştü, bir hiçlik ve değersizlik durumunu yaşar. Onun toplumda sıradan bir memur olmaktan başka bir kimliği yoktur. O, başkasının sırtından geçinen bir parazittir. Birey olma halinin gereklerini yerine getiremediğinden insanlara özgü değerden yoksundur. Öyküde toplum gözünde hırsız bir karıncaya benzetilen Rüştü, kendi varoluşundan ziyade toplumun gözünde nasıl var olduğu detaylıca işlenir.

Öyküde Rüştü'nün içine düştüğü değersizlik durumu, anlatıcı kahramanın bakış açısıyla ve başkasının gözünden verilir. Memur olan Rüştü, dükkân sahibine göre bir tarafta hüznü bakan, hırsızlık yapan bir karınca iken diğer taraftan imha edilmesi gereken bir mahlûktur. Zaten varoluş felsefesinde, kendi öz var oluşun kadar başkasının gözünde nasıl var olduğun da önemlidir. Yazar, Rüştü'nün yok edilme gerekçesini öyküde şöyle dile getirir: “*Ama, bizim çarşıdaki herkes bilir onu. Benimkiyle birlikte, herkesin veresiye defterinde adı yazılıdır. Memurdur Rüştü. Düşle gerçek arası bir beden kılığında dolaşmaktadır. Bir görünür, bir yiter. Kimse onu aradığında bulamaz, ama o kimi arasa şıp diye bulur. Bir de hüznü bakar ki insanın*

yüzüne, bir de hüznü bakar ki, veresiye vermemekte daha fazla direnemezsiniz” (Toptaş, 2018: 20).

Ekonomik gücün yerinde olmaması Rüştü’yü, kaygı veren bir tehdit konumuna getirir. Öyküde Rüştü’nün ekonomik gücünün yetersizliği onu toplum nezdinde varla yok arası bir seviyeye düşürür. Dükkân sahibinin alacağını tahsil edememesinden dolayı da hırsız ve üçkağıtçı damgasını yer. Bu kaygının Rüştü’nün varlık bilincini ve değerini nasıl etkilediği şöyle ifade edilir: “*Rüştü beni dükkânda yarı ölü olarak bulduğuna göre elbette bir şeyler çalmıştır, diye düşündüm. Çalmaz mı; bal gibi çalar! Götürürken gören olur diye raflardan bir şey almamışsa bile, kesinlikle çekmecedeki paralara el atmıştır*” (Toptaş, 2018: 20).

Dükkân sahibi, Rüştü’ye acıma duygusu beslediği anlarda bile onu rahatsızlık veren “kırmızı bir karınca sürüsü”ne benetmekten vaz geçmez. Zira o, bütün bedeninde sürekli gezinen ve ona rahatsızlık veren bir unsur kırmızı karınca akmıştır: “*Yine her zamanki gibi, kırmızı bir karınca sürüsü olarak damlıyorlardı içime. Kollarımda, bacaklarımda, özellikle de beynimin kıvrımlarında geziniyorlardı. Düşüyordum arkalarına hemen. Onlar kaçıyor, ben kovalıyordum. Hepsini yakalamak istiyordum. Özellikle de, adı Rüştü olanı. Onu bir yakalasam, içimin en ağır mahkemesinde yargılayacaktım*” (Toptaş, 2018: 21).

Aslında dükkân sahibinin vücudunda oluşan karıncalama, Rüştü’yü hatırlamaktan değil, kalp krizi geçirme anında sol göğsünde duyduğu acının yarattığı histir: “*Birden sol göğsümde acı duydum. Bakışlarımı çevirdim hemen. Isıran karınca, bütün karıncaların en çirkini, en çelimsiziydi. Hiç kuşkum yok, bu, Rüştü’nün ta kendisiydi*” (Toptaş, 2018: 19-20). Bu his çoğalınca dükkân sahibinin Rüştü’ye ve diğer borçlulara olan bakışı ve aşağılaması da artmaktadır: “*Dükkânımdan onca malı veresiye götürdüğü yetmiyormuş gibi, belki şimdi de, kendisini bulamayışına kıs kıs gülüyordu. Ah şu karıncaların nasıl güldüklerini bile bilseydim, Rüştü’yü şıp diye yakalamaz mıydım!*” (Toptaş, 2018: 21). Dolayısıyla bu cümleler, ekonomik olarak yetersizliğin kişinin, hem bireyin hem de toplum gözünde ne kadar aşağılanmasına sebep olduğunu göstermektedir. Bu durum, insanlara olan değer ve saygınlığın ekonomik ve sosyal duruma bağlı olarak bireyin kişiliğini nasıl yitirdiğini göstermektedir.

Öykü anlatıcısı olan dükkân sahibi, Rüştü'yü imha edilmesi gereken bir yaratık olduğunu şu cümlelerle dile getirir: "...kurulacak komitelerin ilk kararı da, 'Rüştü'yü imha etmek!' olmalıydı. Çünkü, Rüştü olmasa, veresiye defterindeki diğer karıncaların karınca olmak akıllarına bile gelmezdi. Ya da karınca olsalar bile, karınca olduklarını farkına varamazlar, benim içime böyle sürü sürü dağılışamazlardı. Bölücünün, kışkırtıcının ve vatan hainin ta kendisiydi Rüştü" (Toptaş, 2018: 23). Zaten Rüştü, öykü boyunca insan olarak değil, bir karınca olarak betimlenir. Buna bağlı olarak öykünün sonuna doğrudan Rüştü, tamamen ortadan kaldırılması gereken zararlı bir nesne gibi algılanır. Üstelik maddi gücünün yetersiz oluşu, yaşamak için borç istemesi veya veresiye alışveriş yapması, onu karınca olmanın ötesine vatan haini yapar. Ekonominin bireyin varoluşu üzerinde büyük bir yaptırımını olduğu öyküde öne çıkarılır. Kontrol dışı ekonomik depremler veya toplumsal baskılar karşısında birey, kendini daha "ufak ve önemsiz" hissetmeye başlar (May, 2017: 57). Öyküde Rüştü, küçük oluşu yönüyle karıncaya benzetilmesinin yanı sıra ekonomik olarak güçsüz oluşu da onun toplum nezdindeki değersizliğini ve hiçliğini göstermektedir.

"Düş Yorgunu" öyküsünde "hayal ve gerçek" ilişkisinin farklı cephelerden karşılaştırılması üzerine kurulur. Bu kıyaslama, kahramanın hayatı sorgulamasına sebep olur. Öykü kahramanı, yaşadıklarının etkisiyle hayattan nefret eder ve bir insan olmaktansa bir hayvan olarak yaratılmış olmayı arzular: "Birkaç kez otobüse binmek zorunda kaldığı günlerde bir kuş, bir çiğdem ya da bir kurbağa değil de insan olarak dünyaya geldiğine bin pişman dönüyordu evine." (Toptaş, 2018: 40).

Bireyin varoluşunu sorgulamak insana ait bir özelliktir ve bunun temel nedeni de bir bilince sahip olmasıdır. Varlık sorgulaması ve bu buhranı çekmek için bilinç gereklidir. Ancak kahraman, bu umutsuzluğu yaşamak yerine bilinçsiz bir varlık olmak tercih eder. Kahramanın, insan olmak yerine bir kuş olmak istemesinin de temel nedeni bilince sahip olmasıdır.

"Ölü Zaman Gezginleri" öyküsü, bireyin içindeki benliklerin ölümü üzerine kurludur. Geçmişin hatırlanmasıyla başlayan öykü, sisli bir dağın tepesinde kahve kokularının gelmesiyle uyanan kahramanın yaşananları anlamlandırmaya çalışmasıyla devam eder. Öykü kahramanları ölmüştür ve nerede olduklarını bilememektedirler. Ayrıca o dağın tepesine ne zaman ve nasıl geldiklerinden de haberleri yoktur. Garson elindeki birayla gelmesiyle bunların bir düş olduğu anlaşılır. Garsonun bir daha

gelmeyeceğini söylemesi üzerine sis dağılır ve öykü kişileri kendilerini bir sokakta bulurlar. Mavi kapılı birahanedeki garson yine aynıdır. Burada uzun namlulu silah taşıyan kişilerce öldürülürler. Dolayısıyla kahramanların nasıl öldükleri gösterilmeye çalışılmaktadır. Ancak kahramanlar öldürülmelerine rağmen bardan çıkıp gecekondulara doğru koşarlar.

Burada öldürülen üç kişi, garsonun diğer benlikleridir. Koşarak gittikleri ev aslında garsonun evidir. Bu yüzden garsonun yaşantısı ve iç dünyasını çok iyi bilinmektedir: “...derken bir gün piyango bileti satan kıza körkütük vuruluyor...gürültülü bir törenle evleniyor...üzüne seville yaşıyor, bol çocuklu aile resmine poz veriyor, telleri fırlamış bir koltuğa çöküp kel kafasına konan sinekleri kovarak kahve içiyor ve sonra dönüp dönüp hatıralarına bakmaya başlıyor, sonra birdenbire bizi hatırlayıp elinde üç bira bardağıyla çıkıp geliyor” (Ö.Z.G: 69-70). Burada garsonun hatırladığı, içindeki benliklerdir ve bu betimlenen garson, aslında öykünün ana kahramanıdır. Bu durum öykünün sonunda anlaşılmaktadır. Anlatıcı, karmaşa ve gri sakallı garsonun içinde barındırdığı diğer benlikleri temsil etmektedir. “...gri sakallı ben miyim; ya karmaşa? Karmaşa gri sakallı mı, yoksa o da mı ben?” (Toptaş, 2019: 68).

Aslında bu ölüm, garsonun evliliği nedeniyle içindeki benliklerin ölmesi olarak algılanmalıdır. Yani fiziksel değil, benlik bilincinin yitimine bağlı bir ölümdür. Öykü bir belirsizlik ve puslu bir şekilde örülmüştür. Her şey bir rüyada gibidir. Öykü kişilerinin ne dünyayla ne de kendileriyle ilişkileri vardır. Hayatlar, farkında olmadan yok olacak şeyleri biriktirmekle heba olmaktadır. Biriktirilen her şey, ölümle yokluğa dönüşmektedir. Bu da hayatın hiçliğidir. Bu hiçlik, kahramanları, varoluş sorgulamasına yöneltir: “...ya da şiirlerde, romanlarda, resimlerde aradığımız ve ansızın karşımıza çıkıvereceğini sandığımız bulunmaz’ı bulmuştuk dağa çıkmakla; amacımıza erişmek sözcükleri anlamsız kılmıştı bir an, artık beynimizde yeni bir bulunmaz’ın hasreti başlayıncaya dek konuşmayacaktık” (Toptaş, 2019: 62).

Öyküde kullanılan “bulunmazlık” kavramıyla hiçlik duygusu verilmeye çalışılır. Bu ölümün kendisidir: “...geceleri yastığa başını koyup gözlerini tavana diktiğinde, yasalarında gri sakallıyı beklediğini düşünerek bir süre avunuyordu. Bekleyişe ortak ediyordu bir bakıma ve kim bilir, diyordu, kim bilir kaç madde, kaç fıkra, kaç bent bekliyordu onu. Onlarla birlikte kaç kelepçe? ...yere bağdaş kurmuştu

ve birileri sisi yara yara gelip bileklerine kelepçe takacakmış gibi, ellerine bakıyordu sürekli” (Toptaş, 2019: 67).

3.4. Sürgünün İlk Adımı: Kaçış

Toptaş’ın öykülerinde kişiler, yaşadıkları hayattan memnun değildirler. Topluma karşı uzlaşmaz bir tavır sergilerler. Toplumdaki kurallar onları rahatsız eder ve kaçmak zorunda kalırlar. Bu kişilerin hayat karşısında yenildiği ve çaresiz duygular yaşadığı görülür. Bu yüzden örselenen bu kişiler, var olabilecekleri ve daha yaşanabilir bir dünya arayışına girerler.

“Çiğdem Yürekli Reşat” öyküsü, Reşat’ın yapıp ettikleri etrafında şekillenir. Öyküde vaka, Reşat’ın küçük bir ilçede işini severek yapan bir temizlik elemanı olduğu ve daha sonra işten atılmasının onda yarattığı fiziksel ve ruhsal çöküntü ile karısına, topluma, hayata bakışının irdelenmesidir. Mesleği ile kurduğu yakınlık, onun işten atılmasıyla farklı bir boyut kazanır. Hiçbir gerekçe gösterilmeden belediye'deki temizlik işinden atılan Reşat’ın akşamları evine “buruşuk bir mendil” gibi dönmesi hem onu hem de eşini derinden üzmektedir. Yeni bir iş bulma gayreti de toplum tarafından karşılık bulmaz. Aslında onun tek isteği, eski işine dönmektir. Zira bu temizlik işi, onun için bir tutku halini almıştır. Zamanla bu sıradan istek, onun için bir bunalım vesilesi olur. Öyle ki yerde gördüğü çöpleri temizlemek ve eski işiyle ilgili hayaller kurmak onun bütün hayatını etkilemeye başlar.

Belediyede mahalle çöpçüsü olarak görev yapan Reşat, yaklaşık beş ay önce bir sebebi olmaksızın işten çıkarılır. Bu süreçte toplum, onun niçin işten atıldığı hakkında bir bilgi sahip değildir. Rüyalarına bile giren bu durum, onu hem kendisinden hem de toplumdan uzaklaştırır.

Ümitsizlik onu günden güne penceresine almakta, hayattan koparmaktadır. Herkes ona sırtını çevirmekte, hatta karısı bile onu “İş bulabildin mi?” sorusuyla bunaltmaktadır (Toptaş, 2018: 15). Bu durum, günlerce devam eder. Her sabah işe gider gibi karısı tarafından uğurlanması ve akşamları onu pencerenin önünde beklemesi artık bir rutin halini almıştır. Günler geçtikçe Reşat da ümitsizliğe kapılır. Zira şehrin sokaklarını temizlemek onda bir tutku haline dönüşmüştür: “

Reşat’ın rüyalarının bile konusu olan işten atılma, onu bütün hayatını altüst eder. Bu rüya, işine son veren belediye reisinin müdahalesiyle kâbusla sonuçlanır.

Uykudan uyandığında ise eşi, Selim’den gelen iş teklifi mektubundan bahseder. Bu mektup, onu içinde bulunduğu durumdan kurtarmak için son ümidi olduğu halde pek memnun etmez. Zira onun aklı hala sokaktaki çöplerdedir.

Yeni işinde araba yıkayacak olması, onu tatmin etmez. Temizlediği arabaların sahipleri tarafından birer birer götürüleceğini hayal emesi onu mutsuz eder. Zira süpürdüğü sokağın bir yerlere taşınamayacağını, bu sokakları uzun uzadıya seyredebileceğini bilmektedir. İlçeden ayrılırken sürücünün sigara izmariti, bir zamanlar Reşat’ın süpürdüğü sokağa bırakıvermesi adeta onun yüreğini yakar.

“Şarap Lekesi” öyküsünde, erkek kahramanın var oluş problemleri yaşadığı görülmektedir. Karısının üç gündür İzmir’e gitmesiyle bir rahatlama yaşadığı şöyle ifade edilir: “Onu İzmir’deki kardeşine göndermekle hiç değilse şöyle birkaç gün şöyle rahat rahat soluk alıp verebileceğime inanıyor ve kendi kendime, karımdan boşalan yerleri ele geçirmeye hazırlanıyordum. Onun gidişiyle birlikte tuhaf bir genişlik olmuştu evde...” (Toptaş, 2019: 21). Öyküde kadının erkeğe yaptığı sözlü baskılar ele alınmaktadır. Kadın, söylediği sözlerle ve varlığıyla evi daraltıp erkek için kısıtlanmışlık duygusuna sebep olmuştur.

Evlilikte eşlerin birbirine yaptığı dayatma ve beklentiler, kişinin kendini gerçekleştirme imkânını ortadan kaldırır ve hareket alanları daralır. Alyoşa’nın öldürülmesi böyle bir nefretin sonucudur. Öykü kahramanının zamanla kendini karısına benzetmesi de bir varoluş problemi olarak görülmektedir: “Yüzüm karımın yüzünün duruşunu doğuruyordu sürekli, sessizliğimin sesini besliyor, oturuş biçimim oturuşunu düzenliyor ve sonra bütün bunlar ondan bana yansıyor, varlığımda bir zaman soluklanıp o anki rengimi rengine ekleyerek yeniden ona dönüyordu” (Toptaş, 2019: 24).

Toplum tarafından denetlenen evlilikler, zamanla mutsuzluğa sebep olduğu öyküde “Evliliğimizin iflasından bu yana, yaklaşık üç yıldır bana arkadaşlık eden o sessiz ve vefalı yaratığın...” ifadesiyle belirtilir (Toptaş 2019: 25).

Öyküde devam eden mutsuz evliliğin erkekte bunalıma ve mutsuzluğa sebep olduğu verilmeye çalışılır. Öykü kahramanı, kendini eşine karşı dile getirmede için de içten içe öfkelenmektedir. Evliliklerde erkekler, duygu aktarımında zorlanırlar ve kendilerini ifade edemezler. Zamanla bir suskunluk ve içine kapanma dönemine girerler. Bu da karşı tarafta ilgisizlik olarak algılanır. Ancak kadının üstelemesi ve

erkeğe baskı kurmaya çalışması, onun kaçmasına, hatta saldırganlık göstermesine sebep olur (Navaro,1999: 97-98).

3.5. Psikolojik Çöküntü: Bunalım/Karamsarlık

Freud karamsarlığı/melankoliyi yas narsisizmin ile bağlantılı görür. Dolayısıyla “melankolinin insanın narsistik yaralanmalarına karşı gösterdiği bir tepki” olarak görmek gerekir (Teber, 2009: 238). Toptaş’ın öykülerinde karamsarlık halinin yoğun olarak işlendiği görülmektedir.

“Acıya Demir Atmak” öyküsü, anne-oğulun yaşadığı sıkıntıdan dolayı yaşadıkları bunalım ve karamsarlık üzerine kurgulanmıştır. Gözlerini ve kollarını kaybeden Cemil, ailesi için rızık aramanın peşindeyken yaşadığı talihsiz olaydan sonra yoksulluğun pençesine düşer. Bunun üzerine anne oğluna yeni bir kol bulmak için çırpınıp durmaktadır. Aslında bir simit alacak parası olmayan anne, görmeyen oğlunu doyururken yeme taklidi yapmaktadır. Kırk yaşındaki oğluna dört yaşındaki çocuk ilgisiyle muamele eden anne, ona bu durumu hissettirmemeye çalışırken kedisi de bir bunalımın eşiğine gelir.

“Herkes Hiçbir Yere” öyküsünün kahramanı, kentten kasabaya dönen bir motosiklete binmiştir. Yıllar önce kahraman ve arkadaşı kasabadan kente gitmiş, ancak oranın hızlı yaşamına ayak uyduramadıkları için tekrar kasabaya geri dönmektedirler. Bu dönüş yolculuğu sırasında kasabadan nasıl gittiklerini anımsarlar, heybelerini alıp bir kamyonetle yola çıktıklarını, şehre yaklaştıklarında anlatıcının arkadaşı ürkmesini film şeridi gibi akıllarından geçirirler. Şehirde, sabahçı kahvelerinde yaşamak zorunda kalmış, orada simitçiyle arkadaş olmuşlardır. Bir akşam genelev sokağına giderler, ancak polis nedeniyle sokağa girmeyi başaramazlar. Sürekli inşaatta çalışırlar. Şehir, onları kabullenememiş, adeta geri kusmuştur. Ancak döndükleri kasaba da ölü gibidir. Aslında ölü gibi olan anlatıcının arkadaşıdır.

Kent, onlar için “Cennetlerin Cenneti”dir. Kendilerini var etmek için şehre gitse de bunda başarılı olamazlar. Şehre gitse de ürküp korkarlar, ancak kasabada kalsa bir korkuluktan başka bir şey olamamaktadırlar. Bu durum, öykü kişilerinde bir kimlik çatışması doğurarak bunalım ve iç sıkıntısına sebep olur. Herhangi bir yere ait olamama onlara sıkışmışlık duygusu yaşatır: “Gene de, herkes kendi şeytanına benzetiyordu bizi. Köylülerin dilinde çoğalıyorduk bu yüzden ve o günden sonra,

kendini açıklayamayan her sesin, her görüntünün ya da her kıpırtının, ya da insan bilgisinin dışına taşan her olgunun temeli sayıyorduk” (Toptaş, 2018: 21). Öyküde benlik arayışı kendini gösterir: “Kimi zaman yalnızca beklerim ben; ve kimi zaman sana uymaktır kaderim, senin ardın sıra gitmektir” (Toptaş, 2018: 121). Öykü kişilerinin özleri ile varlıkları arasındaki mücadele, çatışma, bunalım verilmiş olur.

“Şarap Lekesi” öyküsünde, karısının gidişinin kahraman üzerinde yarattığı etki ele alınır. Eşinin gitmesiyle rahatlamaya başlayan kahraman, onun varlığında yaşadığı bunalımı hatırlamaya başlar. Karısı gittikten sonra köpeği Alyoşa ile beraber vakit geçirirken birden kendini salonda bulur. Karısının hayaliyle karşılaşması, onun sanki İzmir’e gitmediğini sanmaya başlar. Gerçekte olduğu gibi kahramanın karısının hayali de sürekli konuşmakta ve şikâyettedir. En çok da Alyoşa’nın varlığından şikâyet etmektedir karısı. Ancak kahraman, Alyoşa’yı yaşamın acımasızlığına ve sıkıcılığına karşı sığınak olarak kullanmaktadır. Zamanla karısına benzettiği için bu sığınaktan da nefret eder. Zaten karısının hayalinin ortaya çıkmasıyla köpeği Alyoşa kaybolur. Düş ve gerçeklik tezadı devam ederken kahraman kendini yatak odasında Alyoşa’yla bulur. Alyoşa’nın huzursuz davranışları kahramana karısını hatırlattığı için ondan da nefret etmeye başlar. Bunun üzerine dışarı çıkar ve eve tekrar döndüğünde köpeği Alyoşa’nın zehirlendiğini görür.

Kahramanın köpeği Alyoşa’yı öldürmesinde yatan neden karısına duyduğu kin ve öfkedir. Zira karısı İzmir’e gittikten sonra Alyoşa karısına benzemiş onun gibi davranmaya başlamıştır. Hâlbuki eşinin gitmesiyle evin genişlediğini düşünmüştü: “Onu İzmir’deki kardeşine göndermekle hiç değilse şöyle birkaç gün rahat rahat soluk alıp verebileceğime inanıyor ve kendi kendime, karımdan boşalan yerleri ele geçirmeye hazırlanıyordum. Onun gidişiyle birlikte tuhaf bir genişlik olmuştu evde;...” (Toptaş, 2019: 21).

Kahramanın kısıtlanmışlığı karısının gidişiyle son bulur ve ev genişlenmeye başlar. Karısının çok konuşması, evin daralmasına, kahramanın özgürlüğünün kısıtlanmasına sebep olmaktadır. Bu durum, kahramanda derin bir nefrete dönüşür. Evliliklerde fedakârlık etmek zorunda kalmak, zamanla yerini öfke ve nefrete bırakır. Dolayısıyla bu nefret, bireyin var olma hakkını elinde alıp onu hiçleştirir (May, 2017: 140).

Kahramanın Alyoşa'yı önce sığınak olarak görmesi daha sonra ondan nefret etmesi "Alyoşa'yı yaşamın acımasızlığına karşı bir sığınak olarak kullandığımı ve bundan yavaş yavaş nefret ettiğimi, hatta utanç duymaya başladığımı düşünürken..." diye öyküde açıklanmaktadır (Toptaş, 2019: 25). Alyoşa'nın kahramanın karısına dönüşmesi farklı bir şekilde izah edilebilir. Daha önce kahramanın karısıyla evlenme sebebi de onu bir sığınak olarak görmesidir. Ancak eşinden memnun olmamasına rağmen yıllarını geçirmeye devam etmesi sığınma psikolojisiyle açıklanabilir: "Yüzüm karımın yüzünün duruşunu doğuruyordu sürekli, sessizliğimin sesini besliyor, oturuş biçimim oturuşunu düzenliyor ve sonra bütün bunlar ondan bana yansıyor, varlığında bir zaman soluklanıp o anki rengimi rengine ekleyerek yeniden ona dönüyordu" (Toptaş, 2019: 24). Zamanla kahraman varoluşsal problemler yaşar ve bağımsız olmaya karar verir. Farkında olmadan içindeki boşluk duygusunu nefret duygusuyla doldurur. Kendini var edemeyen bireyin farklı tepkilerde bulunduğu bilinmektedir. Kendini var edebilmek için bireyin bir sığınak olarak gördüğü her şeyi yok etmesi gerekmektedir.

"Dünya Bir Gülnida" öyküsünde anlatıcı kahraman kadının varoluşsal sorgulamaları söz konusudur. Gülnida, eşi tarafından onuru kırılmış, hor görülmüş ve kırgın bir kadını temsil eder. Otuz yıllık bir evlilik yaşamış olan Gülnida'nın içindeki sorgulayan, genç ve yaşama isteği olan bir kadın vardır. Ancak diğer tarafta eşi Cihan'ın gücü altında ezilen, gururu kırılmış ve onu duymayan, başka bir kadın da mevcuttur. Zaten öykü, kahramanın yaşadığı bu içsel çatışma üzerine kuruludur. Bu çatışma beraberinde bir bunalım getirmektedir. Yani ikinci kadın, bir nevi kahramanın iç ses gibidir. Bu yüzden Gülnida, öykünün sonunda bir erkekle konuşur ve onu tanımaya çalışır. Ancak bu erkeğin Cihan gibi davrandığını ve baktığını görünce şaşırır.

Gülnida'nın kendini var edememesinin altında eşi Cihan'ın korkusu yatmaktadır. Kocasının korkusundan kaçıp dışarı çıkmak istese de başarılı olamaz: "...dönüp bakmıyordu bana, yıpranmış bir bulaşık makinesi gibi çırpınışlarını sürdürüyordu tabakların, çatalların, kaşıkların arasında. Bense, kapıları çarpıp merdivenlerden aşmak, caddelere dolmak, kırlara taşmak istiyordum. Ama, Gülnida'sız gidemem bu evden. Çünkü onun Cihan'a teslim edilmemiş küçücük bir yanıyım ben" (Toptaş, 2019: 120). Bu çatışma durumu öykü kahramanında bir

bunalıma sebep olur. Kırılğan olan “göl” ile, çığlığın bir yansıması olan “nida” kelimeleri bu durumu vermek için öyküye ad olarak kullanılmıştır.

“Herkes Gibi Safa Bey” adlı öyküde her gün aynı işi yapmaktan bunalan bir memurun bu hayattan kurtulma çabası işlenmektedir: “Kendi yaşamının da, sürekli çalınan bir şarkı olduğunu düşündü birden. Her sabah saat tam yedide uyanırdı. Yirmi geçe ayı hazırdr. Sekizde iş var” (Toptaş, 2019: 135). Tekdüze bir yaşam tarzı olan Sefa Bey’in bunaldığı ve hayatta bıktığı öyküde şöyle anlatılır: “Eviyle işi arasında uzanan yol vardı kafasında. Aynı evlerle kuşatılmış, aynı insanların gelip getiğı, aynı seslerin dolup taşıdığı, tatsız bir yol... Kim bilir belki de, aynı yolu yürümekten ayakları, aynı renkleri görmekten gözleri, aynı sesleri duymaktan kulakları ne kadar tez körelmişti on üç yıldır? Aynı, aynı, aynı... Bu aynılar o kadar oktu ki yaşamında, o kadar oktu ki...” (Toptaş, 2019: 135).

Anlamsız olan yaşamına belli bir renk katmak için yeni arayışlara girme kararı alır: “Dolaşacağım biraz. Girmedığım, görmediğim sokakları tek tek gezeceğim bu gece. Hem evime aynı yoldan gitmek istemiyorum” (Toptaş, 2019: 136). Özgür olmak ve tekdüzelik içinde sıkışan hayatını değıştirmek için aynanın karşısına geçer ve hayatını gözden geçirir. Onun hayatı boşluk duygusundan ibarettir. Ancak Safa Bey, bu değışimle beraber özgürce dolaşacağını düşünürken kendini yine aynı yollardan eve giderken bulur. Ancak farklı bilinçle artık yol almaktadır: “Yürüdü. Ayaklarını özgür bırakmıştı. On dakika sonra, sağa kıvrılan ilk sokağı girdi. ‘Oh be!’ dedi yanında yürüyen biri varmış gibi. ‘Değışik sokakta yürümenin tadı başkaymış.’ Sokağı girerken ‘Demirci Efe Sokağı’ yazan tabelayı görmemişti; görse de, gördüğünü okuyamayacak kadar mutluydu” (Toptaş, 2019: 137). Kahramanın hayat tarzı ve işi, onun özgürce seçimler yapmasına izin vermemiş, onu mutsuz bir birey yapmıştır.

“Veysel’in Kanatları” öyküsünde kumar masasında önce cebindeki parayı, sonra da annesinden yadigâr kalan tarlayı ve son olarak da oturduğu evi kaybeden Veysel’in içine düştüğü bunalı verilmeye çalışılır. Öykü, gerçek bir olaydan yola çıkıp sonra Veysel’in uçmasıyla fantastik bir özelliğı evrilir. Hırs ve daha çok kazanmanın insanı ne duruma düşüreceğı öyküde verilmeye çalışılır.

“Düş Yorgunu” öyküsünde konuşma cümlelerinin başkahramanın suskunluğunu azalttığı gözlemlenir. Bu diyaloglarda Cengiz Bey, anlatmaktan ziyade göstermenin peşindedir. Bu yöntem, ruhsal betimlemelerin ağırlığını öykü boyunca

okuyucuya hissettirilir: “Kıvrak ve diri kasların taşıdığı ele avuca sığmaz bir heyecanlı gençliği.” Toptaş, 2018: 40).

Öyküde, Cengiz Bey altmışlı yaşlarında eşi ölmüş yalnız bir memurdur. Yıllardır yolculuk yaptığı otobüsleri bir türlü sevmemiştir. Yine bir gün duraktan otobüse biner. Otobüste oturacak yer yoktur; ama onun yaşlarında yaşlı bir adam ona yer verir. Bu sırada dışarıyı seyre dalarken kendi gençliğini düşlemeye başlar. Gençliğinin yorulmak bilmezliğini, sevdiği kadınla sadece otobüs içinde görüştüğü o günleri yâd eder. İçinde bulunduğu durum onu umutsuzluğa sevk eder:

“İçinde, yüzlerce otobüs gürül gürül çalışıyordu hâlâ. Her durakta Cengiz Bey’in gençliğini bindiriyorlar, her durakta onu indiriyorlardı. İçinin duraklarında çoğalıp çoğalıp otobüslere inip binmekten yorulmuştu”(Toptaş, 2018: 40). Cengiz Bey, içinde birkaç “ben” saklar. Düşlerken bile geçmişinde kendini yeniden var eder Cengiz Bey kendini yorgun umutsuz hisseder: “Kendisine yer verenin yüzünü buldu. Sonra kalktı yerinden. Ben yoruldum. dedi. ‘Biraz da siz oturun, lütfen’ (Toptaş, 2018: 40).

“Ah Minik Kuşum” öyküsünde başkahramanın hem eş hem anne olarak yaptığı fedakârlıklardan bahsedilmektedir. Öykü kahramanı önce çok severek yer aldığı tiyatroyu eşi Hakan’ın isteği üzerine istemeden de olsa bırakır: “Hakan’ın çalıştığı şirkette ön sıralara geçmesi, azımsanmayacak bir ücret alması, öncelikle ekonomik bağımsızlığıma olan saygısını yedi yuttu. Akşamları alevlenip sabahlara kadar süren tartışmalardan sonra, tiyatroyu bırakmaya ‘evet’ dedim” (Toptaş, 2018: 63). Kahraman var oluşundan ilk olarak mesleğini bırakarak vazgeçmeye başlar. Kadınların ev dışında çalışması, yeteneklerini, potansiyellerini kullanması, meslek ve gelir sahibi olmak istemesi karşısında tek savunma, aile sisteminin bozulacağı, çocuklarının sağlıksız ve bakımsız kalacağı iddiası olmuştur. Bu amaçla iktidarlar, hukuk ve din, kadın bedenini, giyimini, yaşamını denetleyerek kadını belirgin rollere bağlı kılmaya çalışmıştır (Navaro,1999: 94).

Öykü kişisi kadın, bir tarafta kendi olmaktan uzaklaştıkça diğer tarafta evlilik kurumunu eleştirmeye başlar. Zira evlilik onun için anlamını değiştirmiş ve özgürlüğünü kısıtlayan “hapishane” olarak karşısına çıkmıştır. Toplumun ve eşi Hakan’ın ondan beklentileri ve dayatmaları onu bir birey olmaktan uzaklaştırmış, adeta bir esir konumuna getirmiştir. Ancak öykü kahramanı kadın, cinsiyeti dışında birey olamaya özlemini şöyle duymaktadır: “Mutlu olmayı rahat olmakla, sevmeyi

birlikte olmakla karıştıran bu adamla niye evlenmişim ki? Evliliğimiz bir mapusane olmuşsa, gardiyanımız kimdi? Toplum mu, Hakan mı, ben mi yoksa bebeğimiz mi?” (Toptaş, 2018: 65).

Öykü kahramanı bu tutsaklıktan kurtulmak için eşinden, çocuğundan ve toplumdan kurtulmak zorundadır. Ancak tüm fedakârlıklarına rağmen yalnız kalması onu iyiden iyiye bunalıma sürükler: “Çocuğun varlığı Hakan’ın yokluğunu arttırdı birden bire. Eve dönüşlerini geciktirdi. Ben, kirli bezler, süt şişeleri ve minicik giysiler arasında kadının o sonsuz mesleğini sürdürmeye başladım” (Toptaş, 2018: 65). Hem eş hem anne olarak kadına yüklenen görevler kadının varlığını kısıtlamış, onu bunalıma ve umutsuzluğa sürüklemiştir.

“Rüştü Adlı Bir Karınca” öyküsünde tek derdinin kendisine borcu olan kişilerin borçlarını ödemesini istemek olan bir esnafın bu durumu içselleştirip yaşamında bir tehdit olarak algılaması konu edinilir. Karınca metaforuyla ele alınan borçlular, olumsuz yönleriyle öyküde yer alırlar. Bu anlamda öykü, bir noktada çaresizlikten karamsarlığa, oradan da öfke ve nefrete evrilir. Öykünün son bölümünde esnafın sürekli rüyasında gördüğü, vücudunda gezinen ve hatta ağzına giren “karıncalar” onun nefretine sebep olur: “... ama dün sabah ağzımda bir değil de birkaç karınca ölüsü vardı sanki. O birkaçı da mutlaka Rüştü’nün çocuklarıydı.” (Toptaş, 2018: 23).

Öyküde yaşananlar, yazarın memuriyet hayatını anımsattığı için otobiyografik bir eser gibi algılanmaktadır. Toptaş, devlet dairesinde yaşamış olduğu sıkıntıları, öykünün sağladığı imkânlar çerçevesinde okuyucuyla paylaşır. Öykünün ana karakterlerinden biri olan Rüştü, bir memurdur. Dükkân sahibinin tavrı karşısında küçülmekte ve kendisini hırsızlık yapan bir karınca olarak gören dükkân sahibi karşısında ekonomik bunalımın verdiği çaresizlikle boğuşmaktadır. Rüştü’nün toplumdaki algısı ve çaresizliği ayrıca memurun toplumdaki “varla yok arası” kişiliği öyküde şöyle anlatılır: “Bizim çarşıdaki herkes bilir onu. Benimkiyle birlikte, herkesin veresiye defterinde adı yazılıdır. Memurdur Rüştü. Düşle gerçek arası bir beden kılığında dolaşmaktadır. Bir görünür, bir yiter. Kimse onu aradığında bulamaz, ama o kimi arasa şıp diye bulur. Bir de hüzünlü bakar ki insanın yüzüne, bir de hüzünlü bakar ki, veresiye vermemekte daha fazla direnemezsiniz” (Toptaş, 2018: 20).

Ekonomik sıkıntılardan dolayı memur olan Rüştü'nün ve alacaklı olan Bakkal'ın içinde bulundukları durum, onlara ruhsal bir bunalıma sürükler. Rüştü borçtan dolayı sıkıntılı bir psikolojik durumun girdabına düşerken, dükkân sahibi de alacak kaygısı yüzünden derin bir endişe duymaktadır. Ekonomik sıkıntılar, toplumdaki her kesimi esir almış, birini öbürüne düşman kılmıştır. Öyküde bu durum şöyle anlatılmaktadır: “Rüştü beni dükkânda yarı ölü olarak bulduğuna göre elbette bir şeyler çalmıştır, diye düşündüm. Çalmaz mı; bal gibi çalar! Götürürken gören olur diye raflardan bir şey almamışsa bile, kesinlikle çekmecedeki paralara el atmıştır” (Toptaş, 2018: 20).

Öyküde bireyin yaşadığı toplumsal ve ekonomik sıkıntılar, onları travmatik noktalara getirdiği verilmeye çalışılmaktadır. Seçilen bu konuyu, Toptaş'ın memuriyet hayatının ve yaşadığı ekonomik sıkıntıların da bir yansıması olarak değerlendirmek gerekir. Toplumun bu sıkıntılı durumu, küçük bir dükkân sahibi ile sıradan bir memur olan Rüştü'nün yaşadıklarından hareketle verilir.

3.6. Toplum Değerlerini Yok Sayma: Başkaldırı

Kendini anlamlandırmaya çalışan bireyin, hayatın anlamsızlığına karşı gösterdiği tepki başkaldırı olarak değerlendirilir. Ancak buna bağlı olarak ortaya çıkan korku, haksızlık, kural tanımazlık ve anlamsızlık, bireyi karamsar bir psikolojiye sevk eder. Bu psikolojiyle birey, kendine ve toplumuna karşı yabancılaşır. Ölümün acımasızlığı, yaşamın belli bir amacının olmaması ve hayatta bir düzenin gözetilmemesi, birey için başkaldırıcı kaçınılmaz kılar. Bu saçmalığın farkında olan kişi, hayatını çepeçevre saran olumsuzluklara karşı başkaldırıcı bir çıkış yolu olarak görür (Şener, 1998: 299).

“Gökyüzü Gri” adlı öykünün kadın kahraman Nurdan, kendi seçimleriyle var olmak için toplumda saygı duyulan “anne ve eş” rollerini bırakarak genelevde çalışmaya başlar. Toplumun kendisine dayattığı değerlere başkaldırır: “...pencere önlerinde oturup aylarca kocasını bekleyen, karanlık bir odada ağlayan, tenini kat kat kumaşların altına gizleyen, sırmalı astsubay giysilerini ya da televizyonun üstünde duran ve hiçbir limana ulaşamayan denizaltı maketine bakarak düşler kuran bir kadın değilim artık...” (Toptaş, 2019: 35).

Nurdan bütün toplum tarafından kendisine biçilen rolü benimsemeyerek yeni bir hayat tarzı seçer. Bu yüzden toplumun kutsal saydığı değerleri bırakıp toplumun hor gördüğü genelevde çalışmayı tercih eder. Öyküde bireyin özgür seçimi, birbirine zıt iki kavram üzerinden verilir. Nurdan, toplumunun kendisine dayattığı rolleri gerçekleştirmeyerek ona başkaldırır. Öykünün sonunda ise, kocasını öldürerek başkaldırıcıyı üst seviyeye taşır.

“Org” öyküsünde annelerinin öldürülmesinden sonra babalarına ve topluma başkaldıran iki kardeşin yaşam mücadelesi konu edinilir. Öyküde bir taraftan “kader”e dikkat çekilirken öbür tarafta “mutlak” kavramına yer verilir. Zira her şeyin tasarlandığı, eylemlerin özgürlüğünün mümkün olmadığı verilmeye çalışılır: “Gene de şu kadarını söylemem gerekir ki şimdiye dek hiç kimse beni yanılttığını anlayabilmiş değildir. Bu mümkün değildir zaten, hiç mi hiç mümkün değildir. Mümkün olsaydı insanlar nasıl sevinirlerdi oysa birer tasarı olduklarını unutup nasıl da tamamlanmış sayarlardı kendilerini.” (Toptaş, 2019: 48).

Öyküde iki kardeşin saat kulesini yıkmak için protestolara bile katılabilecekleri, coplanmayı, kelepçelenmeyi, hatta içerde dövülmeyi bile göze alabilecek kadar asi oldukları vurgulanır: “Başkaldırı onların yaşam biçimi çünkü, ayakta kalmayı ancak bu yolla başarıyorlar.” (Toptaş, 2019: 47). Bu başkaldırılarından nasibini almayan tek şey, annelerinden kalan orgdur.

İki kardeşin yıllar önce evden ayrılmalarının nedeni, kızın badem bıyıklı biriyle dip odada, erkeğin ise on yedi yaşındaki dilenci bir kızla banyoda yakalanmasıdır. Böylece yaşamlarının en önemli başkaldırısını gerçekleştirdiklerine inanırlar: “Ona, eve gelip giden arkadaşlarıyla kol kola girmelerine, dudak dudağa oturmalarına ya da odalara çekilip kapıları kilitlemelerine hoşgörülü bakamadığını söylemişler ve artık bu duruma katlanmaktansa iki kardeş ayrı bir ev tutmayı düşündüklerini belirtmişlerdi.” (Toptaş, 2019: 49).

“Karanlık Beyaz” adlı öyküde anlatıcı kahraman, kimsenin olmadığı bir vadidedir. Buraya neden geldiğini hatırlamamaktadır. Daha sonra hasır şapkalı bir adam çıkagelir. Bu adam kendisini bir odada sanmaktadır. Birbirlerine farklı hikâyeler anlatırlar.

Bir gün vadiye tanımadıkları iki adam gelir. Bunlardan biri, beyaz, keçisakallı kördür, diğeri ise iri gözlü yakışıklı biridir. Bunlar, hasır şapkalı adamın romanını

yazmaktadırlar. Kendi hayatının yazıldığından habersiz olan şapkalı adam, bir odaya hapsolmaktan kurtulmak niyetindedir. Bu iki arkadaş, hayal dünyasından gerçek hayata kaçan hasır şapkalı adamı aramaya çıkarlar. Ancak hasır şapkalı adamı ararken çığın altında kalırlar. Her ne kadar anlatıcı kahramana kurmaca evrende olduklarını söyleseler de o, gerçek evrende olduğuna inanmaya devam eder ve hasır şapkalı adamın bir gün kendilerini kurtaracağına inanmaya devam eder: “Elini, sis denizinde yüzen dağların, vadinin ve göğün üstünde gezdirerek; işte bu oda, diye mırıldandı. Ertesi gün, ateşin başında, o odasında oturuyordu artık, ben vadamde” (Toptaş, 2019: 97).

Birey, toplumun baskısı karşısında kendini kuşatılmış ve kısıtlanmış hisseder. Öykü kişileri, aynı yerde olmalarına rağmen biri kendini bir odada diğeri ise bir vadide görür. Kişinin kendini özgür veya esir hissetmesi onun psikolojisiyle ilgilidir: “...ikinci kez yazılan üçüncü bölümde, bir odadaymış. Sonra, öyle çok kalmış ki orada, artık roman boyunca birkaç metrekareden geniş düş kuramamış” (Toptaş, 2019: 99).

Öyküde hasır şapkalı adam kurmaca evrende yaşarken yakışıklı ve keçisakallı öykü kişileri, onun öyküsünü yazmaktadırlar. Var olmak, bireyin kendi tasarrufundadır. Bu yüzden bunaltı ve arayış bireyin kendini seçme çabasından vaz geçmediğinin belirtisidir. İnsanların birçoğu olumsuz koşullara alışkanlık peyda eder. Öykü kahramanı sadece bedensel özgürlüğünü değil bilişsel özgürlüğünü de kaybetmiştir.

Başkaldırı, dürtüler ve tepkilerin katı zincirinden kurtulup kısa süreliğine de olsa özgür olma imkânı sağlar ve fikir yürütme olanağı verir: “...küf toplamı halinde geniş mi geniş bir ovaya atmış kendini. Atınca da, dağlara saldırmış hemen. Taşları dişlemeye, toprağı tırnaklarıyla kazmaya başlamış. Çünkü kendini bu kez çok geniş bir odada sanıyormuş” (Toptaş, 2019: 100).

Öyküde özgürlük algısının kaybedilmesi konu edinilir. Öykü kahramanı, geniş bir ovaya ulaşmasına rağmen kendini bir odada hissetmektedir. Zira özgürlüğün esiri olmuştur o artık. Bu yüzden öyküde bilişsel bir kısıtlanma söz konusudur: “Oda sözcüğünün yalnızca odayla sınırlanamayacağını, insanın her türlü kuşatılmışlığının, kendi kendini daraltışının, başka olaylara bağlayamadığımız her olayın, dahası ülkelerin, ülkelerin bulunduğu dünyanın, dünyanın ve gezegenlerin dönüp durduğu evrenin de bir oda sayılabileceğini mırıldandı” (Toptaş, 2019: 102).

Kişi kendisini özgür hissetmediği zaman alan ne kadar genişlerse genişlesin bir kısıtlanmışlık duygusuna kapılır. Kişi özgür olsa bile bu sefer de özgürlüğün esiri olur. Dolayısıyla gerçek bir özgürlükten bahsedilemez.

“Herkes Gibi Safa Bey” adlı öyküde toplumun birey üzerindeki baskısı sorgulanmaktadır. Bu baskıya başkaldıran nüfus memuru Safa Bey, maaşını aldığı gün aynanın karşısına geçerek buna karar verir. Otuz beş yaşını geçmesine rağmen toplumun kurallarına uymuş; ancak mutlu olamamış Safa Bey, yıllardır ne blucin giymiş ne de bir kez olsun felekten bir gece çalışmıştır. Herkes gibi olursa hayatının değişeceğini düşünmeye başlar. Bu yüzden gece herkes gibi içmeye karar verir. Ancak nasıl içeceğini bilmediği için tek başına içmeye karar verir. İttikten sonra taksiyle evinin yolunu tutar ama aynı yollardan gitmemek için yolda inip sokakları dolaşarak evine farklı bir sokaktan gitmek ister. Çünkü yıllardır aynı yollardan gitmek onu bıktırmıştır. Ancak ne kadar çabalasa da evine yıllardır gidip geldiği yoldan gitmekten kendini alamamıştır. Bu başkaldırısı öyküde şöyle işlenmektedir: “Yaşı otuz beşi aşmasına rağmen, hiç blucin giymediğini düşündü Safa Bey. Oysa giymeliydi herkes gibi. Herkes gibi maaşını aldığı anda ayda bir kez olsun felekten bir gece çalmalı, her gün şehir kulübümde birkaç saat oyun oynamalı, üç beş kuruş kaybetmeli ya da kazanmalıydı” (Toptaş, 2019: 133).

İçe dönük kişilerin genel özellikleri, sessiz, sakin, sevincini ve üzüntüsünü dışarıya yansıtmayan asosyal olarak sıralamak mümkündür. Bu kişiler, “kendini büyük ölçüde denetleyen, daha ziyade sakin, ihtiyatlı, dış koşullardan bağımsız olarak amaçlarını gerçekleştirmeye çalışan, eylemlerini planlamaya eğilimli kişilerdir” olarak tanımlanır (Lelord-Andre 2008: 16). Bütün yaşam kaynaklarını iç dünyalarından alan bu kişiler, akıldan çok sezgileriyle hareket ederler. Bu yüzden maddi olandan ziyade manevi değerleri öncelerler.

“Çiğdem Yürekli Reşat” isimli öyküde olayı sürükleyen, ona hayat veren, öyküdeki vakanın bizatihi sahibi ve eyleyen olan Reşat isimli bir temizlik işçisinin hayatı, davranışları, ruhsal özellikleri onu adeta öykünün başkişisi konumundan özellik sahibi karakter konumuna taşımaktadır. Çünkü Reşat, herkesin nefretle ve istemeden yapmak zorunda olduğu sokakları temizleme işini tutkuyla yerine getirmektedir. Birgün işten atılma haberiyle karşı karşıya kaldığında da yaşadığı

travmanın kendisinde yarattığı psikolojik ve ruhsal çöküntü ve değişme onu öyküde yeri yadsınamayacak bir konuma taşımaktadır.

Yazar, öykü boyunca Reşat'ın iç dünyasına, hayallerine, hayal kırıklıklarına yoğunlaşır. Onun buruşuk yüzü, eli, parmakları, “biçimsiz kulakları, biber gibi uzayıp duran burnu” (Toptaş, 2018: 17) bile onun bu durumunu vermek için verilir.

Reşat'ın işine karşı duyduğu aşırı sevgi ve bağıllık öyküde “Bir yerleri temizleme tutkusu yüreğinde öylesine dallanıp budaklanıyordu ki, belediyeye dargınlığını unutup, yine de gazoz kapaklarıyla kâğıt parçalarını ayağının ucuyla kenara itiyordu” (Toptaş, 2018: 16) şeklinde verilir. Yine sevdiği bu işten ayrılmak zorunda kalmasının kendisinde yarattığı psikolojik ve ruhsal çöküntü de şu ifadelerle verilir: “Bir gece düş gördü Reşat. Belediyenin önünde yüzlerce süpürgeğin ortasındaydı.”, “Yüzü ısıdı Reşat'ın. Damarlarına taze kan yürüdü.”, “Sigara yere düşeceği yerde, gelip Reşat'ın yüreğine düştü. İçi cız etti Reşat'ın” (Toptaş, 2018: 6-18). Görüldüğü gibi öyküde Reşat'ın duygu ve düşünceleri, karısıyla olan suskunluğunun ruh haline yansımaları, ilçeden ayrılığın kendisinde yarattığı bu dramatik durum, ayrıntılı bir şekilde ele alınır.

“Rüştü Adlı Karınca” öyküsünde Rüştü'nün bir karıncaya benzetildiği satırlarda anlatıcı, iç hesaplaşmalara gider. Onu, kan emici karıncaya benzetir: “Yine her zamanki gibi kırmızı bir karınca sürüsü olarak dağılmıyorlardı içime. Kollarımda, bacaklarımda, özellikle de beynimin kıvrımlarında geziniyorlardı. Düşüyordum arkalarına hemen. / ... Önümde koşup giden karınca, içimin derinliklerinde yitiverdi. Ciğerimin bir köşesine mi gizlendi, beynimin koridoruna mı daldı, anlayamadım.” (Toptaş, 2018: 21).

“Islığımda Gül izi” öyküsünde Rafet, Cezmi ve öykü yazarı olmak üzere üç kahraman vardır. İki farklı öykünün bir arada sunulduğu anlatıda Rafet, yalnızlığı ve hayata küskünlüğü ile iç hikâyenin başkahramanı; adı verilmeyen öykü yazarı ise dış hikâyedeki başkahramanı oluşturmaktadır. Rafet'in içe kapanık oluşu, Cezmi'nin bakış açısıyla verilir. Onun “ölüme dönmüş yüzünü yaşama döndürebilmek için çözümler aramaya” başlar Cezmi (Toptaş, 2018: 32). Cezmi öyküdeki derinliği ve Rafet'le olan konuşmaları bakımından önemli bir yer tutar. Rafet'e göre yaşama daha olumlu bakan Cezmi, hikâye sonunda ölen Rafet'in aksine bir kişilik temsil eder. Suskun ve küskün olan Rafet ise içe kapanık olmasıyla ön plana çıkar.

“Acıya Demir Atmak” öyküsünde geçimini balıkçılık yaparak sağlayan Cemil ve oğlunun mutluluğu için fedakârlık yapmaktan çekinmeyen annesi içe dönük kişiler olarak tanıtılırlar. Bu özellikleriyle tanıtılan anne ve oğlunun öykü boyunca birbirlerine vefalı oluşları dikkati çeker.

“Ak Saçlı Çılgındılar” öyküsünde, öykü kahramanı ve Anıl’ın erkeği olarak tanımlanan kişi aslında aynıdır. Yani, iki farklı adam aynı kişiyi temsil etmektedir. Bu çoklu benlik durumu içe dönük kişilerde sıkça rastlanılan bir hesaplama değildir. Öyküde ayna simgesiyle birlikte verilmiştir: “*Karşıdaki aynada gördüm onu, Anıl’ın erkeğine benziyordu, saçları beyaz, burnu patlıcan. Sustuk bir süre. Bakışlarımızı birbirimizin yüzüne çivileyerek yürümeye başladık. Duvarın önüne gelince durdum, önce aynaya dokundum sonra saçlarıma*” (Toptaş, 2018: 76).

Öyküde, iki farklı kişiyi temsil eden öykü kahramanı var gibi görünse de durum tam tersidir. Öykü kişinin iki benliği vardır. Parkta bir çift görür ve kadını sevdiği Anıl’a benzetir, bir önceki öyküde düşsel bir dünyada Anıl ile hapse atılır ve hapisten çıktıktan sonra bir hayat sürmeye çalışır. Daha sonra gençliğinde Anıl ile tanışmış duvar yazıları ve sokaktaki öldürülmüş adam veya siyasi görüşünden dolayı hapis yatmış ve çıkınca işsizlik yaşamış ve sonra da başka birisiyle evlenmiştir. Bu iki benlik durumu bireyin kendini aynadan bakarak içindeki benlikleri görmesi çok derin anlamlar taşımaktadır. “Ayna” aksini görür. Yani aynada görülen şey nesne değil yansımadır. Ayna, onun benliğini göstermiştir.

3.7. Öze Dönüş: Ölüm/İntihar

Ölüm, bireyin mutlak gerçeği ve varoluşunun kaçınılmaz bir parçasıdır. İnsanoğlu, ölüm üzerine düşünmüş ve bu konuda çeşitli düşünceler ortaya koymuştur. Bir gün ölmek zorunda olduğunu bilmek, insanı derinden etkilemektedir. Bütün korkuların temelinde ölüm duygusu yatar. Bu anlamda tek bir korku vardır, o da ölüm korkusudur, denilmektedir (Mannoni, 1995: 16). Ölüm korkusu, doğuştan gelir ve bütün insanlarda bulunur. Ancak ölüm kaygısının varoluş sayesinde yıkılabileceği savunulmaktadır (Karaca, 2000: 45).

Toptaş’ın öykülerinde, “ölüm” teması, bireyin sonlu olmak korkusunun sancısı olarak ele alındığı görülmektedir. Kişinin hayatını anlamlandırma ve kendini var etme sürecinde “ölüm” kavramını, bir yere oturtmanın etkisi büyüktür. Kimileri ölümü,

alışılmaz ve kaçınılmaz bir durum olarak değerlendirirken kimisi hayatın anlamsızlığının bir belirtisi olarak değerlendirir (Kurt, 2007: 37). Bu düşüncelerin aksine intihar, başkaldırının mantıksal sonucu değil, boyun eğme yönüyle vaz geçmedir. İntiharda her şey tükenmiştir, kişi temel tarihine dönüş yapar (Camus, 2017a: 68).

İnsanın kendini var etme güdüsü ile ölümlü bir varlık olma arasında çatışma yaşamaktadır. Ölümün hiçliği ile anlam arayışı arasında gelgit yaşayan birey, sorgulamalar yapar. Bu var olma süreci, yok olma korkusuna evrileceği gibi bazen de varlığını anlamlandırmaya neden olabilir.

“Çağrı” adlı öyküde de, ölüm sorgusu yapılan bir bölümde ölümün olumsuz durumu söz konusudur: “Saatler sonra, oda geçmiş kokan mırıltılarımızla dolup taşığında, günlük gazetelere göz atacaktık. Birinci sayfadan ölümler sarkacaktı dizlerimizin üstüne; trafik kazalarından, kan davalarından, sokak çatışmalarından çıkıp gelen; ağızlarında karanlık geceler, yarı canlı küfürler ve bitmemiş sloganlar taşıyan ölümler... Gazetelere geçmesine ahlakın ve yasaların izin vermediği öteki ölümleri düşünmemek için sigaraya sarılacaktı ikimiz de. Oysa düşünmekten kaçtıkça sabah karanlığında ipe çekilen, geceyarısı telle boğulan ya da Azrail’e marşlarla teslim edilenleri daha çok düşünecektik” (Toptaş, 2018: 81).

Ölüm, başlı başına bireye korku yaşatan, hayatın anlamını sorgulatan bir kavram olarak bilinmektedir. Ancak bu öyküde birey, sürekli hayatta tehdit altında olduğunu düşüncesinin umutsuzluğu ve bunalımını yaşar. Bu yüzden öykü karamanı mutsuzdur. “Durduk. Üslerinde gri bulutlar gezinen beton dağların arasındayız. Dağların balkonlarından yorgun çamaşırlar sarkıyor” (Toptaş, 2018: 80). Görüldüğü gibi bireyi bunalıma sokan başka sebepler de vardır.

“Çağrı” öyküsünde, evliliğin birey üzerindeki etkisi işlenmiştir. Bu olumsuz etkiyle kahramanın benliklerinden biri, intihar etmiştir. Uyumsuz evliliğin sebep olduğu durumlar ele alınmıştır: “O, evlilik kurumunun ayrıntılarıyla boğuşuyordu. Yaşayanları gördükçe öldüğünü anlıyordu ve sanırım anlar anlamaz tutup bir kez daha ölüyordu. Telaşlı, öfkeli ve tedirgindi. Elleri, bıyıkları ve sigarası evlilik kokardı. İçine atardı her şeyi; kadın dırdırını, acıyı, gözyaşını, aşağılanmayı, öfkeyi. Bunca şeyi biriktire biriktire şimdiye kadar neden bir hastalığa yakalanmadığını anlamıyorum. Oysa dostlarımızın çoğu, biriktirdikleri acıları çoktan uyduruk bir hastalığa ya da kalp

krizine dönüştürmüşlerdi de, ölüm denilen sonsuzluğun sonsuzluğunu bir kez daha kanıtlamışlardı bize” (Toptaş, 2018: 80). Öyküde evlilik kurumunun bir hapisane gibi algılanmasının temel sebebi, kendi ile başkasının özgürlüğünün çatışmasının yaşanmasıdır.

“Kum Fısıltısı” öyküsünde ölüm algısı, bedensel bir son bulma değil, içindeki benlerin kayboluşu ve iç dünyadaki yok oluştur: “Ölmek belki de hiçbir şeye şaşırmamaktır, demiştim yanımdakilere” (Toptaş, 2018: 90). Birey bilinciyle vardır ve onunla sorgulamalar yapar. Burada bilinç kaybı, ölüm kavramıyla verilmiştir: “Hem, kendimizi ölü saydığımız sürede gene diriler gibi yaşamıştık. Diri olmanın yarattığı disiplinden kopmamış, zayıflıklarımızı, tutkularımızı, korkularımızı hep içimizde taşımıştık” (Toptaş, 2018: 90). Bu yok oluş ve bilinç kaybı ölüm metaforuyla şöyle ifade edilir: “Aylardır çöldeydik biz, kulak dibimizde o cırlıtıyı taşıyorduk ve kum fısıltısında soluk alıp veren binlerce Azrail’e kuşatılmıştık. Ölüme sürgündük, bir avuç kumu kanla ıslatacak ıssız bir ölüme” (Toptaş, 2018: 92).

Bir filmin set ortamında kahramanın düşsel bir sorgulama yapar ve düş dünyasında kendini gerçekleştirmeye çalışır. Umutsuz bir havanın hakim olduğu öyküde ölüm kavramı, aslında umutsuzluktan kaynaklanmaktadır. Zira umutsuzluk “ölümcül hastalık” olarak görülmektedir. Ölmek, her şeyin bitmesi anlamına geldiği için ölümü yaşamak demektir. (Kierkegaard, 2017: 26).

“Korkuyla Yaralı Dört Keklik“ adlı öyküde de, ölüm korkusu, karla kaplı bir yolda mahsur kalan kahramanlar üzerinden verilmektedir. Kesilen elektrikleri onarmak için şef ve elemanları ana trafoya doğru yola koyulurlar. Ormanlık alanda araçlarının kara saplanmasıyla geldikleri yoldan geri dönmek zorunda kalırlar. Ancak yoğun kar yağışından dolayı kaybolurlar. Kaybolmanın ve soğukun verdiği endişeyle korkmaya başlarlar. Şef yığılıp kalınca öldüğü sanılıp ağlarlar. Şefin tekrar ayağa kalkmasıyla şehre dönerler. Görüldüğü gibi öyküde ölüm- yaşam belirsizliği hâkimdir. Bunun temel nedeni de “kayboluş”tur: “...kar bütün yönleri silip süpürmüştü zaten ve biz, gökyüzünün karanlığıyla yeryüzünün beyazlığı arasında sıkışıp kalmıştık. Şef, elindeki telsiz ‘Kaybolduk, tamam!’ diye bağıırıyordu bu kez ve onun her bağırdığında biz biraz daha kayboluyorduk” (Toptaş, 2019: 56). Öykü kişileri, ölüm ile kalım arasında arafta kalırlar: “Zaman durmuştu sanki; ya da zamanı zamansız bir şey ağzına almış, kocaman devinimlerle hapır hupur geveliyordu” (Toptaş, 2019: 56).

“Fotoğraf” öyküsünde bir belgesel çekimi için kasabada bulunan yönetmen ve arkadaşlarının karşılaştıkları farklı bir ölüm algısı söz konusudur. Fuat Yücesoy’un bir fotoğrafını bulmak için kasabaya gelen kişilerin oğlu emekli öğretmen Himmet Nadir Yücesoy’un hazırladığı mezar taşları dikkatleri ölüm algısına çevirir. Emekli öğretmenin evinde bulunan ve kendi adına yazılı mezar taşı, dikkatleri o yöne çevirir. Mezar taşında Himmet Nadir Yücesoy’un doğum ve ölüm tarihi yazılıdır. Ölmeden önce ölüm tarihini tahmin etmeye çalışan bu kişi, ölümü hevesle beklemektedir. Hatta kazdirdığı mezarına giderek orada uzanır, kendini adeta ölüme hazırlar. Ölüm, onun için bir kurtuluş gibi görünmektedir. Bu hayatta beklentisi kalmamış olan emekli bir öğretmenin ruhi durumu, ölümü beklemek ve mezar taşını kendisi hazırlamakta bulunur.

3.8. Ötekinde Var Olma: Cinsellik/Evlilik

“Herkes Hiçbir Yere” adlı öyküde, bireyin ötekinde var olma durumu olan cinsellik konusuna farklı bir bakış getirmektedir. Öyküde kadın ve erkeğin cinsel birleşimi, kendini başkasıyla var etme çabası, kendini görme arayışıdır: “Ertesi gün genelev sokağına gitmiştik öfkemizi kusmak için, ya da kendimizi kendimizde görme gereksinimimizi doyurmak için” (Toptaş, 2018: 125). Cinsellik sadece üremek için değil, erkeğin ilişki esnasında ana rahmine ulaşma çabasında olduğu, kadının ise ana rahminin karanlığını arzusunda olduğu bilinmektedir. Yani kişi var olduğu ilk yere ulaşma çabasıdadır. Bireyin kendini var etme çabası, ötekiyle ilişkide bulunmaya zorlar. Bu varlık yansıtıcı kavramlar, birey için farklı sonuçlar doğurmaktadır. Kişi, kendi öz varlığını ikinci plana attığında varoluşsal problemleri de beraberinde getirir.

“Neredesin Gringo” öyküsünde, ötekinde var olma olarak bilinen evliliğin kahramanı nasıl etkilediği üzerinde durulmuştur. Öykü kahramanı arkadaşıyla yaşadığı anıları ve onunla yapmak istediklerini anlatır. Öyküde varoluşsal sorgulamalar bağlamında evliliklerde bireyin uzlaşma adı altında kendi olama durumundan vazgeçtiği aktarılır: “...işte, her şey bunu anlamakla başladı bence. Hiç kimsenin uzlaşma anında kendisi olamayacağını düşünerek, tanışmamızı koca bir yalana benzetiyordum” (Toptaş, 2019: 78). Evlilik, bireylerin birbirlerine bağlanma sözleşmesi olduğu için bir nevi kişiler uzlaşma zorunda kalmaktadırlar. Bu yüzden birey, anlaşabilmek için kimliğinden vaz geçer ve ruhsal çatışmalar yaşar. Kişinin

mutsuzluğunun ve kendine yabancılaşmasının asıl sebebi budur: “...o sırada, karın, ‘Ne bulursun bu pis kokulu balıkta?’ dese ve sen ona aldırmadan sazı tezgâhın üstüne upuzun yatırıp eline bıçağı alsan. Deriden önce karının homurtusunu sıyırıp atsan balığın sırtından” (Toptaş, 2019: 76).

Kişiler, eşini olduğu gibi kabullenme durumuna giderse varoluşsal çatışma geçici bir süre ortadan kalkabilir. Ancak belli bir zaman sonra evlerini, annelik veya babalık görevlerini bırakıp kaçma eğilimi gösterirler: “O an, kabanını giyip caddelere çıksan artık, gelip balıkçıların önünden beni alsan. Birlikte, düştün kaçmış iki çocuk gibi Han’a doğru yürüsek” (Toptaş, 2019: 76). Görüldüğü gibi kendi olamama durumu, kişiyi bunaltır ve uzaklara kaçma isteğini canlandırır.

“Dünya Bir Gülnida” adlı öyküde evlilik ve erkeğin hâkimiyeti üzerinde durulur. Öyküde Gülnida, erkek hegemonyasında ezilen ve bu yüzden bunalım yaşayan bir kadındır. Erkek, bu gücünü toplumdan alır: “Gene de, ilk tanıştığımızda beni büyüleyen özellikleri, mülkiyet hırsının ayakları altında un ufak olmuş. Her şeyi örselemeye hazır gene. Çünkü, o gücü pompalayan lanet bir cüzdan taşıyor cebinde ve işin kötüsü, bu güç kaynağının bilincinde bile değil. Yüzünden anlıyorum içindeki tanrı da hazır kavgaya. Onsuz olur mu hiç; edilecek yeminlerin, yüreğime doğrultulacak tehditlerin ve kılıfına uydurulacak itirafların ünlem işareti o. Ya da ortalıkta görünmeyen vazgeçilmez bir noter!” (Toptaş, 2019: 116).

Ekonomik güç, Tanrı tarafından verilen cinsiyet ayrıcalığı ile birleştiğinde erkek, kadın karşısında daha da güçlü duruma geçer. Öyküde kadının bir “nesne” gibi görülmesinin nedeni budur. Bu durum karşısında Gülnida’nın iç dünyası şöyle aktarılır: “Herkes geçmişini çoğaltıyor sürekli...ben tiksiniyorum geçmişimden. Para, buyruk ve güvence kokan bir insanla birlikte yaşamayı, çorap kokusunu, sevişmesiz geçen geceleri hiç sevmiyorum”(Toptaş, 2019: 117). Kadının ezilmesinin toplum tarafından doğal karşılanması da şöyle aktarılır: “...sonra, işte Cihan benim karşımda böyle dururken, komşularımız çıkıp geliyor. Etten değil, düpedüz göz bebeğinden ve kulak deliğinden bir duvar örüyorlar çevremize”(Toptaş, 2019: 116).

Aslında erkeğin evlilik ile elde ettiği güç ve kuvvet, kadına yapılan baskılar, toplum tarafından gözlenmektedir. Dolayısıyla kadın, sadece erkekle değil, toplum tarafından da baskı altında tutulur: “Aklımca şimdinin kuyruğuna yapıştım. Çabam boşuna oysa, neyle ses, koku, ve ten bağı kurarsam kurayım, şimdiyi

yakalayamıyorum artık. Şimdi, çoğu kez kedim görüntüsüne bürünerek çıkıyor karşıma... Gülnida pek yüz vermiyor Şimdi'ye. Cihan görmesin diye, balkonda yediriyor yemeğini" (Toptaş, 2019: 117-118).

Geçmiş ve şimdi arasında bir hesaplaşma içine giren Gülnida, seçimini yapar ve yeniden kendini var etmeye karar verir: "Korkum, öteki korkularımla birleşip aptal cesaretler geliştiriyordu içimde, bana, bağlılık, dürüstlük, incelik adlarıyla yürürlükte tutulan çeşitli zorunluluklar yüklüyordu" (Toptaş, 2019: 115).

Evlilik, zorunluluklar ile dayatmaya dönüştüğünde birey, varoluşunu gerçekleştiremediği için bunalıma girer: "Sözgelimi, kurallaşmış aptallıklar yüzünden karşılığı bulunamamış özlemler-hani, o en alt istek kırıntıları- şimdi nelere dönüşmüştür içinde; günlük yaşamı sırtından vurup duracak huysuz bir hançere mi, sandık dibinde gizlenen kör bir mavzere mi? Ya alışkanlıklar; bir ömür boyu taşınan, sakız çiğnemek kadar kolay insan öldürmek kadar zor olan o acınası, gülünesi ve sevilesi alışkanlıklar, şu bedende hangi adalarla yolculuk ediyorlardır geleceğe?" (Toptaş, 2019: 119).

"Dünya Bir Gülnida" öyküsünde zoraki evliliğin bireyin iç dünyasında yarattığı, çatışmaların sebep olduğu varoluşsal sorgulamalar, anlatıcı kahraman Gülnida'nın yapıp ettikleri çerçevesinde verilir. Gülnida, kocasının gölgesinde sürekli aşağılanıp bir cinsel obje, bir eşya gibi görülmekten bunalır ve sorgulamalar, iç hesaplaşmalar yapar: "...yüzüne oturttuğu iğreti anlamla tazelediğini sanarak ortalıkta köpek leşi gibi tekmelenip duran onurunu kurtarmaya çalışacak" (Toptaş, 2019: 113).

Gülnida'nın onurunun evlilik sürecinde nasıl kırıldığı ve bundan mutsuz olduğu, şöyle aktarılır: "...bir de, çekmeceler dolusu Gülnida hüznü (hepsi doğurgan), çarşafklar boyu Gülnida kahır (gizli ve kemirgen), sonra odalar dolusu pişmanlıklar (onlar da, minik isyanları kışkırtamayacak kadar ince ve kemiksiz) buluyorum" (Toptaş, 2019: 114). Ancak bütün bu aşağılamalara ses çıkarmayan Gülnida, içsel çatışmalar yaşar: "...hiç değilse öfkelense, diyorum öfkeyle, ağız dolusu küfretse yüzüme, kaş çatıp yumruk sıkırsa, bağırırsa! Ama, o bunları yapmıyor, belli sessizliğiyle boğacak beni"(Toptaş, 2019:113).

Öykünün sonunda Gülnida, içindeki benle hesaplaşırken gayri ihtiyari bir başkaldırı gerçekleştirir. Bu varoluşsal süreçte ölmeyi bile göze alabilecek duruma gelir: "...yeter artık, diyecektim, düşlerim de gerçeklerim de Cihan'la doldu benim!

Çözüm bulmalıyız buna, anlıyor musun? Ya öldürmeliyiz birbirimizi, ya da çekip gitmeliyiz bu evden. Mutfaktaki en keskin bıçağa ne dersin Gülnida, o bıçakla kıyasıya sevişmeye ne dersin? Ya da pencereden atlamaya? İlaç dolabını da boşaltabiliriz birlikte. Gitmek mi yoksa, çekip gitmek mi Gülnida?” (Toptaş, 2019: 120).

3.9. Var Olma Mücadelesi

“Bir Gülüşün Kimliği” adlı öyküde bireyin toplum karşısında var olma mücadelesi görülür: “...bu insanların, dedim, ya gülüş pınarları kurutuldu bir bir ya da gülüşlerini bir yerlerde gizliyorlar. Sanırım erkekler göğüs ceplerinde, kadınlarda çekmecelerinde” (Toptaş, 2018: 10). Görüldüğü gibi birey için asıl önemli olan sorun, “nesne” yerine konulmasıdır. “...yalın bir gülücük istiyordum ama. Banka cüzdanlarının renginden, kiracıların her yana dağılıveren bakışlarından, eksik çoğalmalarımın, yanlış uçurumlardan arınmış bir gülücük” (Toptaş, 2018: 10). Gülmek gibi doğal bir durum dahi toplum tarafından hoş görülmemekte, ayıp sayılmaktadır. Toplumsal güç, bireyin varlığını ele geçirip onu başkalaştırmaya çalışmaktadır. Zira “bireysel benliğin önemsiz olduğu ve kişisel seçimlerin bir fark yaratmadığı” görüşü, toplumda hâkim bir düşünce olarak varlığını devam ettirmektedir (May, 2017: 57).

Öyküde bireyin, toplum öğretileriyle nasıl bir hale geldiği toplumda rahat bir şekilde gülmemesi, onu ruhsal olarak olumsuz etkiler: “Kendi kendimi gülerken yakalayınca çekindim. Gülücüğümü söndürdüm hemen. Hani, içimizden bir türlü söküp atamadığımız ‘El ne der?’ korkusu işte. Kendi kendine gülene deli demiyorlar mı, deli oluyorum” (Toptaş, 2018: 10). Toplumun birey üzerinde görünmez bir otokontrol etkisi vardır. Sadece toplum içinde değil, kahramanın yalnızken kendi kendine bile gülememesi, ciddi bir sorundur. Bireyin sürekli izleniyor, kontrol ediliyor olma refleksi bir bunalım vesilesidir. Kendi kendine konuşana veya kendi kendine “gülen”e toplumun “deli” demesi, derin bir psikolojik baskı uyandırır.

Öykü kişisi, kendisiyle sürekli olarak hesaplaşma durumunda, toplum onun kendi kendisiyle olan bu ilişkisine izin vermeyen bir tabu olarak görülür: Öykü kahramanı bu durumu şöyle ifade eder: “Gülüşlerimi daha çocukluğumda iğdiş ettiler. Ciddi olmayı asık suratlı olmakla eş tutan büyüklerim, ben güldükçe kaşlarını birbirinin üstüne bindirip ters baktılar. Salondan mutfığa sekerek gittiğimde bile

kulağını büktiler. Öyle ya, seke seke sekmekte ustalaşacak, yeni figürler yaratacak, büyüyünce de karşılarında zilleri şıkırdatan bir dansöz olarak çıkacaktım onlara göre. Korkardım. Kapı gıcirtısı duyunca hemencecik derleyip toplar, ayak tıptırtısıyla da dişlerimin arkasına bastırırdım gülüşlerimi. Bedenim büyüdü ama gülüşlerim cüce kaldı bu yüzden” (Toptaş, 2018: 11).

Görüldüğü gibi toplum, insanî duyguların bile bastırılmasını sağlar. Ağlamak, gülmek, nefret etmek, sevmek gibi kişinin elinde olmayan duyguların bile ayıp görülmesi ve bastırılması, bir anlamda ruhu tutsak etmektedir ve bireyin içindeki boşluk duygusunu beslemektedir. Öyküde kadın kahramanının, toplum tarafından yasaklarla büyütüldüğü, kendini var etmesine izin verilmediği görülmektedir.

“Çiğdem Yürekli Reşat” öyküsünde, sıradan gibi gözüken ancak neredeyse bir var olma mücadelesi olarak anlatılan belediyenin temizlik işçisi Reşat’ın hikâyesi ele alınır. Reşat’ın işten atılması ile başlayan süreç, onun yeniden farklı bir iş bulmasıyla sonuçlansa da yaşadıkları, onun var olması mücadelesini teşkil eder. Israrla işine dönme gayreti, eşi ve toplum tarafından sorgulanması, onda benlik bilincinin uyanmasına vesile olur.

Öyküde Reşat, sekiz yıldır temizlik işçiliği yaparken beş ay önce işine son verilir. Beş aydır da her gün işine gider gibi evden çıkar ve akşamları iş bulmadan eve döner. Bu yüzden artık yaşadıkları bu ilçeden ayrılmaları gerektiğini düşünür. İşsiz kaldığı günden beri artık kimse ona bakmıyor, ağaçlar bile ondan uzak duruyor gibi hisseder. Bir gün karısının kardeşinden gelen mektupta, araba temizleme işi için Reşat’ı yanına çağırılmaktadır. Bunun üzerine ertesi gün evi toplayıp yola çıkarlar; ancak Reşat, yıllardır temizlediği sokaklardan içi buruk bir şekilde ayrılır.

Öykünün ana problemi, işini kaybeden birinin insanların gözünde nasıl değersiz olduğudur. İnsanların hatta köpeklerin ondan yüz çevirdiği şöyle ifade edilir öyküde: “Zaten herkes –herkes ne demek, her şey- bir tuhaf olmuştu bu ilçede. İnsanlar sırtlarıyla bakıyorlardı yüzüne. Köpeklerin kuyruğuna bassa havlamıyorlardı. Yüzleri yola bakan evler bile, beş aydır yön dönmüşlerdi de, göz ucuyla süzüp süzüp geçiyorlardı Reşat’ı. Ağaçlar uzak uzak duruyor, yollar inadına çöpleniyordu, inadına...” (Toptaş, 2018: 14). Reşat, işini kaybettikten sonra insanların gözünde varlığını da kaybeder. Yaşadığı sadece ekonomik bir kayıp değildir. Bir eş ve baba olan Reşat, ruhsal sorunlar yaşamaya başlar. Bireyi var eden unsurların başında

ekonomi gelmektedir. Gelir getiren bir mesleğin kişiye verdiği statünün ötesinde, öze kattığı anlam da insanı var eder. Öykü kahramanı, ekonomik getirisi olmadığında kendini “buruşuk bir mendil” gibi görmeye başlar. Birey, üretebildiği oranda toplumda var olur. İşi ve kazandığı para doğrultusunda toplum karşısında saygınlık kazanır. Reşat’ın “çiğdem yürekli” olması, onu acımasız toplum içerisinde iyiden iyiye bunalıma sürükler ve kendini bir “nesne” gibi hissettirir.

“Islıkımda Gül İzi” öyküsünde üç yıldır tek başına hastanede yatmakta olan Rafet’in varoluş mücadelesi verilir. Geçirdiği ameliyatlar sebebiyle bedeni yorgun düşen Rafet, hem yalnızlıktan hem hastalıktan bitap düşmüşken bir gün Cezmi adlı birisi onun bulunduğu odaya yatırılır. Öyküde kahramanların kendi varoluşlarını kabul ettiği görülür. Tanrısal bakış açısıyla yazılan bu öyküde, gidişatın nasıl olacağı verilir; ancak öykü sonunda, öykücünün değil kahramanların kendi seçimlerini tercih etmeleri, varoluşçuluğu hatırlatır: “Öykünün burasında, öykücü kalemini bıraktı. Bir sigara ateşleyip yaslandı arkasına. Yazdıklarını okudu. Bundan sonra olacakları, bal gibi biliyordu”(Toptaş, 2018: 30). Öykü kahramanları da sınırlı bir alanda kendi öz yaratımını gerçekleştirmeye çalışmaktadır.

“Bu Kent Köyden Küçük” adlı öyküde kahraman, eşiyle balkonda otururken köyünü düşünür. Bu durum, son zamanlarda oldukça sık olmaya başlar. Bunun sebebi de kahramanın asker emeklisi olması ve yıllardır askeri düzende yaşamaya alışmış olmasıdır. Ancak emekli olduktan sonra askeriyede olduğu gibi kimseye emir veremez, kimseden saygı göremez. Onu rahatsız eden bu durum, şehirden taşınıp köye dönme kararını almasına sebep olur. Köyde eski asker olması nedeniyle tekrar saygı görmeyi, kahvenin en güzelini içmeyi, herkesin onu dinleyeceğini hayal ederken öykü son bulur. Öyküde öne çıkan şey, köye gidip aynı zamanda baba problemiyle yüzleşme durumunun ortaya çıkmasıdır: “Ama köyünden önce, ille de babası! Zaten ne zaman köyünü düşünecek olsa, önce babasının taş ve toprak yüzü geliyor gözlerinin önüne” (Toptaş, 2018: 42).

Kahraman için köye gitme, babasıyla yüzleşme ve kendini babaya ispat çabası olarak değerlendirmek gerekir. Buradaki yalnızlık, varoluşsal bir sorgulamanın yanı sıra dayanıklılık, cesaret ve güç gibi unsurların göstergesi olarak da kullanılmaktadır. Öyküde, kahramanın babasıyla ilgili hatırladıkları, bir yönüyle onun neden köye gitmekte ısrar ettiğinin belirtisidir: “...babası eşkıya yarımı gibi çıkıyor kapıdan. Çakır

gözlerinde acı bir poyraz, pos bıyıklarında kara bir titreme. Ellerini kaldırıyor omuzlarının dengine. Sonra, daha yukarıya kanatlanıyor elleri. Hani neredeyse, parmaklarını şıklattı şıklatacak. Ama, hayır, vuracak bu eller! Ve başlıyor vurmaya. Arsız bir dipçik gibi şak şak inliyor. Kaçması gerek şimdi kaçıyor da. Bir avuçluk köyü yel gibi geçip, derenin ucuna atıyor canını” (Toptaş, 2018: 43).

Hasan Ali Toptaş’ın öykülerinde makro iktidarlar karşısında mikro iktidarlar kurulduğunu, bu iktidarların örselenip, parçalanıp, yıkılıp yeniden yeniden kurulduğu, erkeklik denen şeyin de bir devinim olduğunu ortaya koyar. Toptaş’ın “yokluk, yokolma, parçalanma, iç içe geçme, merkezsizlik, değişme ve dönüşme gibi motifleri kullanarak yaptığı iktidar eleştirisi, sadece toplumsal cinsiyet dinamiklerini daha yakından incelemek adına değil, güç denen olguyu toplumsal ve tarihsel bir çerçevede sorgulamak ve bu olguyu politik düzlemde, istikrar ve düzen tutkusunu da içine alacak şekilde yeniden düşünmek adına da önemli” olduğu vurgulanır (Varlık, 2010: 223). Toptaş’ın öykü kahramanlarında bireyin özüne ulaşmasında, kendi seçimlerini yapmasının önünde iktidarın ve gücün engel teşkil ettiği görülmektedir. Kahramanlar bu gücü temsil eden olgular karşısında farklı tepkiler verir. Bazen iktidarın gölgesinde ezilen, bastırılan “gölgesiz” kişiler yer alırken bazen de cinsiyetin, toplumun, askeri gücün karşısında bunalıma giren bireyler vardır.

“Bu Kent Köyden Küçük” öyküsünde, kentten köyüne geri dönmek isteyen emekli bir asker olan kahramanın üzerinden var olma mücadelesi verilmiştir. Öyküde kahramanın kentten köye taşınmasında öz olarak zaten köyden gelmiş olmaları ve öze dönüş özlemiyle köye tekrar dönüş yapmak istemesidir. Ayrıca kent hayatının bireyselliği ve toplum düzeninde sadece o anki varlığıyla var olması da etkilidir. Yani öykü kahramanı, askerlikten emekli olduğunda da aynı saygıyı ve hürmeti görmemesi, onun köyüne geri taşınmak istemesinin asıl sebebidir. Kentte nüfusun fazla olması ve kimsenin asker üniformasıyla olmadığı sürece ona saygı görememesinden kaynaklanmaktadır: “Ama her gün oyuncakçıya gidemezdi ki. Hem gitse bile, oyuncakçı onu görünce ne ayağa kalkıyor, ne de selam veriyordu. Yalnızca oyuncakçı mı? yollarda, otobüslerde, parklarda kimse ayağa kalkmıyor, kimse selam vermiyordu” (Toptaş, 2018: 44).

Öykü kahramanının emeklilikten önce silahla, saygıyla, emir vermekle kısacası, askerî bir kimlikle var olması, onu bir sorgulamaya yöneltir. Toplum içinde

veya toplumun gözünde bu özelliklerle var olmadı için kendi varlığında sorgulamaya gider. Kent hayatındaki toplum gözünde var olamayacaksa, varlığını kabul eden ve öz kimliğinde de varlık gösteren köy onun tekrar var olması için gidilmesi gereken yer olur: “Köyünü düşünüyor: Eşyalarını yükledikleri kamyonla toz duman içinde varıyorlar köye. Bütün köy toplanıyor başlarına. Eşyalarını bir bir taşıyıp, evini bir güzel döküyorlar. Her gittiği yerde en iyi yere onu oturtup, en güzel kahveleri ona yapıyorlar. Onun anlatmaktan bıkip usanmadığı askerlik öykülerini sabırla ve şaşkınlıkla dinliyorlar. En önemlisi, ne zaman kapıyı şak diye açıp köy kahvesine girse, herkes rap diye ayağa kalkıyor” (Toptaş, 2018: 44).

Görüldüğü gibi kahraman, tekrar toplumun gözünde var olmak istemektedir. Başkasının gözünde kendi benliğini göremeyen birey, umutsuzluğa düşer: “Her insan kendi gerçekliğine dair hislerin çoğunu başkalarının kendisi hakkında söyledikleri yahut düşündüklerinden edinir. Fakat çoğu modern insanın gerçeklik duygusu konusunda başkalarına olan bağımlılıkları öyle bir noktaya varmıştır ki onlar olmadan var olma hissini yitireceklerini düşünürler. Kumda akan su gibi ‘dağılacaklarını’ hissederler. İnsanların çoğu hayatlarını sürdürebilmek için başkalarına dokunmak zorunda olan körlerden farksızdır” (May, 2012: 34).

Öyküde görüldüğü gibi önce toplum bireye bir kimlik verir, sonra bu kimlik içinde onun nasıl davranacağını, ona nasıl davranılacağı hepsi kurallarla belirlenir. Birey, uzun süre bu şekilde yaşadığında bu benliği kabullenir. Ancak sistem gereği verilen kimlik emeklilikle elinden geri alındığında sorunlar başlar. Yıllardır olmaya alıştığı kişi olmaktan vazgeçmesi beklenir. Dolayısıyla kahraman, toplum gözünde tekrar var olabilmek için köye dönmeyi son çare olarak kabul eder.

“Acıya Demir Atmak” adlı öyküde özgürlük ve bağımlılık kavramları farklı açıdan ele alınmaktadır. Cemil, balıkçılıkla hayatını kazanırken dinamitle balık avladığı bir gün dinamit patlar ve kollarıyla gözlerini kaybeder. Kırk yaşında olmasına rağmen birden dört yaşındaki bir çocuk gibi annesine muhtaç durumuna düşer. Öyküde Cemil ve annesinin Cemil için hazırlanan protez kolları alma mücadelesi dikkatlere sunulur. Öyküde, Cemil’in bedensel olarak tam olamamanın yarattığı duygu hâkimdir: “...açlığını hiç düşünmemişti Cemil. Kendisinde öyle çok eksiklikler duyuyordu ki, bir lokma yiyeceği aklından bile geçemiyordu. Dirseklerinde biten kollarıyla, iki koruk

tanesi gibi akıvermiş gözleriyle anasının etek ucunda koşturup durmak yormuştu onu günlerdir” (Toptaş, 2018: 54).

Cemil, kolları ve gözleriyle birlikte birçok duygusunu da kaybetmiştir. Birine bağımlı olarak yaşamak, özgürlüğünü kaybettirmiş ve başkasına yük olmaya başlamıştır. Cemil, kazayla birlikte benliğini ve kişiliğini kaybetmiştir: “Kırk yaşındaki oğlunu, dört yaşındaymış gibi kolundan tutup çekti” (Toptaş, 2018: 54). Uzuvlarını kaybetme duygusu ve birine bağımlı olma duygusuyla ağlamak istese de başaramaz. Zira ağlar ancak gözlerini kaybettiği için kimse göremez.

Öyküde bireyin anne ile olan ilişkisi söz konusudur. Birey, öz benlik kazansa bile zor durumlarda anne ile tekrar bir bağ kurar. Var olmak için önce yok olma durumudur bu. Korunma içgüdüsü, bireyi bilinçaltındaki en korunaklı yer olan ana rahmine yöneltir: “...yavaş yavaş çiğnemeye başladı. Anasının dizlerinin dibinde pembecik bir bebek olmuştu yine” (Toptaş, 2018: 54). Bu yüzden Cemil, en savunmasız halinde kendini annesinin yanında bulur. Var oluş sürecini, anne figürüyle gerçekleştirmeye çalışan Cemil’in anneye yaklaşmasının altında yeniden doğma arzusu yatmaktadır. Birey, annenden bağımsız olduğunu anladığında bile, var oluş yolunda kendini ana rahmine en yakın varlığa yöneltmektedir. Bazen bu kişi bir anne olabileceği gibi iyi bir eş de olabilir. Dolayısıyla Cemil’in yöneldiği kişi annesi olur: “Doğumuyla birlikte göbek bağı kesilen bebek fiziksel bir birey halini alır, ancak zaman içinde psikolojik göbek bağı kesilmediği takdirde ebeveynlerinin bahçesinden çıkamayan bir bebek olarak kalır. (...) Bunlar, iplerinin izin verdiği mesafelerde son derece rahat bir şekilde yaşarken evlilikle yüzleştiklerinde ya da işe gittiklerinde veya önünde sonunda ölümle yüzleştiklerinde altüst olan insanlardır. Yaşadıkları her krizde mecazen ya da kelimenin gerçek anlamıyla ‘annelerine dönme’ eğilimindedirler. (...) Günümüzde bağlı kalma eğilimi çok güçlüdür, zira toplum bireye az da olsa istikrarlı bir şekilde destek olma anlamında ‘annelik’ yapamayacak denli bozulduğunda kişi çocukluğunun fiziksel annesine daha sıkı tutunma eğilimi gösterir” (May, 2017: 117).

Varoluş sürekliliği olan bir eylem olduğu için birey, bu mücadelesinde yaşam boyu çaba sarf eder. Bu süreçte özgürlük en önemli amaçtır. Öykü kahramanı, uzuvlarıyla birlikte aslında özgürlüğünü kaybetmiştir. Artık kendi kendine yetemez ve alacağı kararlarda başka birine bağımlıdır. Paul Foulquie, Varoluşçunun Varoluşu kitabında durumu şöyle açıklamıştır: “Jaspers ve Heidegger kadar Sartre için de

sadece, özgür olarak kendini seçenler, kendilerini yaratanlar, varoluşlarına benimdir, benim yapımdır diyebilenler gerçekten varolurlar. Sartre'ın L'Age de raison (Akıl Çağı) adlı romanında Daniel, 'Sadece kendime bağlı kalmak isterim' der; Le Sangs des Auters'da (Başkalarının Kanı) Helene Bertrand, arkadaşı Jean Blomart'a, kendi kendine yettiği için hayranlık duyar: 'Kendi kendinize yetmeniz, işte en güçlü yanınız bu; sanki, bir başınıza yaratılmışsınız.' Daha ileri sayfalarda da, onun bir annesi olabileceğine şaşar. Yaşamını bir kimseye borçlu olduğunu düşünmek, o kadar saçma bir şey ki! Acaba o var olmayabilir miydi?" (Foulquie,1998: 45).

Öyküde ayrıca erkeğin, bağımlılık duygusu karşısındaki çaresiz durumu vardır. Öykü kahramanı Cemil, kollarını ve gözlerini kaybedince annesine bağımlı hale gelir: "Dirseklerinde biten kollarıyla, iki koruk tanesi gibi akıvermiş gözleriyle anasının etek ucunda koşturup durmak yormuştu onu günlerdir.(...)Kırk yaşındaki oğlunu, dört yaşındaymış gibi kolundan tutup çekti" (Toptaş, 2018: 53). Erkek, bağımsızlık ve gücün temsilcisidir. Bu yüzden Cemil, hem birey olarak hem de erkek figürü olarak büyük bir eksiklik duygusunu yaşar. Bir erkek için bağımlı olarak yaşamak erkekliğini yitirmek, içinden kurtulamayacağı bir ilişki girdabında kaybolmak demektir. Bağımsızlık, erkeklerin temel özelliğidir ve bağımsızlık için mücadele verir (Navaro, 1999: 95). Öyküde Cemil, bağımlı hale geldikten sonra annesine yaklaşır: "Anasının dizlerinin dibinde pembecik bir bebek olmuştu yine"(Toptaş, 2018: 54).

"Yeryüzünde Bir Kerem" öyküsünde Kerem, matbaada çalışan evli bir adamdır. Ancak işinden yeterince para kazanamaz ve maddi sıkıntılar çekmektedir. Öğle yemeği için ustasından para almayı düşünürse de olumlu cevap alamaz. Bu "Lahavle..." cevapları onun artık para istemesinin önüne geçer ve hem ruhsal hem de ekonomik sıkıntılar yaşar. Müşterileri olan avukata, kartvizitleri teslim etmeye giderken iyice acıkır ve artık farkında olmadan kendi kendine konuşmaya başlar. Yolda kendi kendine konuşan başka bir adam görünce bu durumu sorgular. Çaycı Ali'nin ona yürürken kendi kendine konuşmamasını, herkesin ona baktığını söylemesi üzerine içine düştüğü vahameti anlar. Öyküde geri dönüşlerle Kerem'in, matbaada basılanlar nedeniyle içeriye alındığını ve sorgulandığı da anlatılır. Aynı zamanda öykünün devamında kalabalıkta kendi kendine konuşmayla ilgili bölümler dikkati çekicidir: "Kendi kendisiyle ne konuşur ki insan? dedim. Üstelikte bunca kalabalıkta?" (Toptaş, 2018: 59),; "Yürürken kendi kendine konuşma, gözünü seveyim. Herkes

dönüp dönüp sana bakıyor” (Toptaş, 2018: 60). İnsanın kendi kendisiyle konuşması bir nevi kendisiyle hesaplaşmadır, sorgulama ve bir arayışın göstergesidir. Ancak toplumda bu durum farklı algılanmaktadır: “Bugün, kendi kendine gördüğüm ikinci insandı gördüğüm. ‘Allah Allah?’ dedim. İnsanlar deliriyor mu ne?” (Toptaş, 2018: 60).

Öyküde kahraman yolda kendi kendisiyle konuşan bir adam görür ve bu duruma şaşır, ancak kendisi de farkında olmadan kendi kendine konuşmaktadır. Aslında her birey kendi benliğiyle konuşur, bir hesaplaşma halindedir; ama bunu farkında olmadan yapmaktadır. Bu yüzleşme sonunda neler çıkacağını kişinin bilememesi ve kendine bile itiraf edemediği şeylerin toplum tarafından bilinmesini istememesi kişiyi böyle bir yola sürükler. Bu, kişinin kendine yabancılaşma durumudur aslında. Yolda gördüğü kendi kendine konuşan adam, Kerem’in içindeki “ben”i temsil etmektedir.

Bireyin toplum tarafından gözetlenmesi, bir düzen sağlamak amacını taşır; ancak aynı zamanda kişi üzerinde baskı aracına da dönüşür. Bu durum, öyküde İlyas Usta’nın şahsında verilir. Kerem, yemek yemek için para istese de ustası gözlerini açar kapar ve veremeyeceğini söyler. Ustasının “gök gözlerini” kahraman insanların gözünde de görür: “İlyas Usta isterse dövsün beni, yiyeceğim!” dedim kendi kendime. Demez olsaydım. Gördüğüm bütün insanlar İlyas Usta’nın gözleriyle bakmaya başladılar yüzüme. Hepsi de gök gök. Üstelik bir tuhaf bakıyorlardı. Kimisi dövecek gibi, kimisi kovacak gibi” (Toptaş, 2018: 60). Kahraman, çok açtır ve müşteriye kartvizitleri teslimattan sonra alacağı parayla bir şeyler yemek niyetindedir; ancak ustasına karşı duyduğu korkudan dolayı bu isteğini gerçekleştiremez. Dolayısıyla korkuyu içselleştirdiği için, korktuğu kişi yanında olmasa da korkusu devam etmektedir. Bu, yaşamının her yanında onu kısıtlayan hatta esir eden bir durum haline gelir. Kahramanın varoluş sorgulaması sürecinde kendisiyle hesaplaşmaya götüren sebeplerin onu esir ettiği görülür. Açlık duygusu ne kadar yoğun olursa olsun korku duygusu ona galip gelir. Açlık gibi temel bir içgüdünün bile toplum baskısıyla kontrol altında tutulduğu görülmektedir. Bu da insanın varoluşu için büyük bir tehlike arz eder.

“Ah Minik Kuşum” öyküsü, başkahramanın uzun zamandır görüşmediği arkadaşı Meltem’e mektup yazması üzerine kuruludur. Mektupta okuldan sonra iki yıl tiyatro ile ilgilendiğini, daha sonra Hakan adında biriyle tanışıp onu nasıl sevdiği ve evlenme kararı almaları anlatılmaktadır. Evlendikten sonra Hakan’ın değişmeye

başladığı, bir de oğulları Göksen'in dünyaya gelişi üzüntüyle ifade edilir. Çocuğun doğumundan sonra Hakan, iyice evden uzaklaşır ve tartışmalar da giderek artar. Öyküde arkadaşının nasıl değiştiğini merak etmesiyle başlar: “Taş bile kendini yarına bugünkü durumuyla taşımaz; ısıdan, nemden ve daha birçok şeyden etkilenerек değişirse, benim Meltemim hangi değişimleri yaşadı acaba? Bir de diyorum ki, beş yıl öncesinin Meltemini al karşına, yaz! Ama, hayır, böyle yapmak düpedüz sana saygısızlık olur. Çünkü sen, kendini yenileyemeyecek kadar güçsüz kalırsan, ölürsün” (Toptaş, 2018: 61).

Öykü kişinin sıkıcı evliliğinden kurtulmak için varoluş sürecini sorguladığı, ayrıca eski arkadaşı Meltem'in de hayatını merak ettiği görülür. Varlığın bilincinde olan bir insan için değişim ve dönüşüm gereklidir. Var olmak için kişi, önceki seçmelerinin bir sonucu olan yeni olanaklara bakıp, hangisi olmak istiyorsa onu durmadan ayırması gerekiyor. Dolayısıyla varoluş erişilmez, sürekli bir yükseliş ve kendimizi aşma sürecidir. Ancak özgür bir seçim ile gerçekleştirilen daha yüksek bir varlığa doğru bir gelişme ile insan var olabilir (Foulquie, 1998: 45-46).

Öykü kahramanı, arkadaşı Meltem'e eğer varoluşunu devam ettirmezse öleceğini söyleyerek varlığın kişi için ne kadar önemli olduğunu gösterme çalışır. Var olmak için değişim çok önemlidir. Dinozorların soyunun tükenmesinin sebebi, değişim gücüne sahip olamadıkları olarak gösterilir. Öykü kahramanı da var olmak için hayatında bir değişim ve dönüşümün olması gerektiğinin farkındadır. Bu yüzden özü itibarıyla varlığını, kendi benliğini korumaya çalışmaktadır. Zira toplumsal ve ahlaksal bir nitelik taşıyan evlilik kurumu, kişiler üzerinde farklı etkiler yaratır. Öyküde, evliliğin varoluş sorgulamasına neden olması, kadının erkek tarafından benliğinin kısıtlanmasıdır. Hakan'ın karısından işini bırakmasını istemesinin sebebi, erkeğin ekonomik gücü elinde tutma amacı yatmaktadır: “Hakan'ın çalıştığı şirkette ön sıralara geçmesi, azımsanmayacak bir ücret alması, öncelikle ekonomik bağımsızlığıma olan saygısını yedi yuttu. Akşamları alevlenip sabahlara kadar süren tartışmalardan sonra, tiyatroyu bırakmaya ‘evet’ dedim” (Toptaş, 2018: 63).

Günümüz dünyasında maddi kazancın ön planda olduğu görülür. Bugün hiçbir şeyi olmayan bir insan hiçtir. Bu genelleme yanlış görünse de günümüz toplumunda gerçeklik payı vardır (Camus, 2017: 239). Bu durum, kişinin başkasına bağımlı olamadan yaşama, kendi karar ve isteklerini belirleme imkânı vermektedir. Ancak

öyküde de görüldüğü gibi erkek kendi gücünün üstünde bir varlığın olmasını istememektedir. Öyküde kent hayatının bireyler üzerindeki olumsuz etkisi şöyle ifade edilir: “Ah, ne kadar yanılmışım ben, evlenmeden önce onda gördüğüm bütün davranışlar, iç derinlikten beslenen davranışlar değil, büyük kentlerde yaşamamanın her insana takıp takıştırdığı gelgeç edinimlermiş” (Toptaş, 2018: 63).

Öyküde evlilik, kişiyi özgürlüğünden alıkoyan bir “mahkûmiyet” olarak görülmektedir. Eşi tarafından önce maddi özgürlüğü elinden alınmış, daha sonra çocuğun sorumluluğunu tek başına üstlenerek iyice esir alınmıştır. Geç de olsa eşini tanıdığı gibi olmadığını da görmüşse de boşanma gibi bir durum söz konusu olamaz. Hayatı ona zindana çeviren ise toplum mu, eşi mi, yoksa oğlu mu olduğuna bir türlü karar veremez: “Mutlu olmayı rahat olmakla, sevmeyi birlikte olmakla karıştıran bu adamla niye evlenmişim ki? Evliliğimiz bir mahpushane olmuşsa, gardiyanımız kimdi? Toplum mu, Hakan mı, ben mi yoksa bebeğimiz mi?” (Toptaş, 2018: 65). Ona göre evlilik, toplumsal bir sözleşme niteliğindedir ve bunun temelinde düzen söz konusu olduğu için de boşanma kararı kolay alınamamaktadır: “Çocuğun varlığı Hakan’ın yokluğunu arttırdı birden bire. Eve dönüşlerini geciktirdi. Ben, kirli bezler, süt şişeleri ve minicik giysiler arasında kadının o sonsuz mesleğini sürdürmeye başladım” (Toptaş, 2018: 65). Toplumun kadına yüklediği eş ve anne rolleri, onun özgürlüğünü kısıtlamaktadır. Ancak ister kadın olsun ister erkek kendi özünde olanı gerçekleştirme arzusundadır. Dolayısıyla toplum baskısı ve çocuk, birçok mutsuz evliliğin devam etmesine ve bireyin bunalım yaşamasına neden olmaktadır.

“Ak Saçlı Çılgındılar” öyküsünde kahraman, bir öyküde kendisini evli bir profesör olarak algıarken diğer öyküde Anıl adlı bir kızla seviştiğini hayal eder. Öykü kahramanı, parkta bekçilik yaptığı sırada parka genç bir çift gelir ve kadın olanı Anıl’dır. Aniden sokakta silah sesleri gelir, sirenler duyurulur ve yerde ölü vardır. Bu arada yıllar hızla geçer gibi olur, Anıl ve yanındaki adam yaşlanırlar. Anıl ve adam tutuklanır, altı yıl hapis yattıktan sonra uzak bir yere giderler, ancak işsizlik onları bırakmaz. Bu olanlardan sonra parktan çıkıp evine giden kahraman, telaşla içeri girer, eşi ona şaşkın bir şekilde baktığı sırada, aynada Anıl’ın yanındaki erkeği yani kendini görür.

Öyküde kahramana kimliğini, rolünü belirlemenin toplum tarafından verildiğine dikkat çekilir. Ancak birey kendi benliğiyle var olmaya çalışmaktadır.

Başkaları, her ne kadar kişi üstünde bir tasarrufta bulunsa da birey özüne ulaşır, kendini gerçekleştirme arzusunda olacaktır. “Gerçekten, her birimiz varolmak, yani ‘kendi’ olmak tasarısını gerçekleştirmek ister; istediği hep budur: Sadece ben olan, ben vardır.” (Başkalarının Kanı) Başkalarının tasarısını yadsımayla bile –ve gücünün ölçüsünde- başkalarını kendi erklerine (ham varlık) hizmet ettirmeye çalışır” (Foulquie,1998: 74).

“Yoklar Dağı” öyküsünde sonsuzluk imgesine, detaylıca yer verilir: “Ağaçları geçince, sonlu olan her şeyin her yöne dağılımından oluşmuş bir sonsuzluğa karışacağımı biliyordum. Sonsuzluk, Yoklar Dağı’na götürecekti belki beni, habercinin atını bulacaktım. (...) sestim belki ben; yolum sonsuzluktan geçiyordu, demek yüzyıllar sonrasına gidiyordum. (...) Ses bile olsam, Yoklar Dağı’na vardığımda insana dönüşecektim nasılsa. Haberciye” (Toptaş, 2018: 107).

“Yoklar Dağı” öyküsünde ötekinde var olma durumu detaylıca ele alınır. Öykü kahramanı ve resmi giysili üç arkadaşı, bir beton düzlükte rakı içmektedirler. Kahraman, hayata dair sorgulamalar yaparak nerede ve kim olduğunu, neyi beklediğini bilmemenin ıstırabını yaşar. Böylece “Bir haberci mi bekliyor? Yoksa onlar mı haberci?” bilinmezini sorgular. Nerden geldiklerini düşünüp dururlarken hava kararmaya başlar. Akşam olunca resmi giysilerini çıkarırlar, güneş tekrar doğunca resmi giysilerini giyerler. Beton düzlüğün suları çekilmiş bir havuz mu, yoksa ters dönmüş bir teras mı veya futbol sahası mı? diye düşünür. Her şeyin zıddı ile kaim olduğu sonucuna varılır. Yani varlık, yoklukla anlam kazanmaktadır. Dolayısıyla öyküde, yoklukla varlığı sorgulatılmaktadır. Bu sorgulamalar, benlik arayışı olarak görülmelidir: “Islaklık daha dikkatli bakmaya zorluyordu bizi, var olan her şeyin ötesini görmek isteği katıyordu içimize” (Toptaş, 2018: 108).

Öyküde “O” dediği benliğini arayıp durmaktadır: “...kim olduğumuzu anlamak için bulunduğumuz yerin adını anımsamaya çalışıyordum. Neresiydi burası? İçimden geçirdiğim adların hiçbirisi yakışmıyordu beton düzlüğe. Adı yoktu demek ki, biz de vermemiştik. Sevindim buna, şimdi daha bizimdi burası, çünkü adlandırılan bir şey herkesindir” (Toptaş, 2018: 108).

Öykü kahramanı kim olduğunu sorgulamaya devam eder: “Haberciler olamazdık. Onların görünüp kaybolma becerisi yoktu hiçbirimizde, çevremizi bulandıran kıpırtısızlığımızla kalın kalın ortadaydık. Ama bir habercinin çoğalımı

olabilirdik. (...)O sırada, sahibinin zayıflığıyla bilinen kararsızlık bıçağı hemen parçalara ayırmıştır onu. Biz şimdi oyuz, dört kişiye bölünmüş bir haberci. Atımız kaçmıştır (...)Sirtında hiç kimse. Çünkü haberci dörde bölündü. Her birimiz onun güvenilirlik, gönüllülük, ihanet gibi yanlarını içeriyoruzdur şimdi. Taşdığı haberi kim taşıyordu acaba, resmi giysililer mi, ben mi?” (Toptaş, 2018: 108). Öykü, varlık ve yokluk üzerine kurulmuştur: “Birden, yıldızların anısıyla yüklü, toprağa kıçüstü oturmuş bir teras ölüsüne dönüştü beton düzlük, (...) hapishane avlusu gibi sıkıldı sonra, futbol sahası gibi uğuldadı, parsellenmiş plajlar gibi çırılçıplak kaldı. Allah kahretsin, her şeye benzediğinden hiçbir şeye benzemiyordu” (Toptaş, 2018: 110).

Resmi giysilerle benlikler oluşturulmuştur. Kahraman, yalnız kaldığında benliğini “başkası” olarak görür ve ondan destek alır. Bireyin içindeki diğer benlikler “başkası” görevinde ortaya çıkmaktadır: “Canlı bir yaratıktı sanki, ellerimden tutup kaldırmıştı beni, ya da, ben cansızdım bir cansıza boyun eğecek kadar. (...)Konuşma sıramızı mı şaşırmıştık, yoksa sıra bedenini göremediğimiz beşinci bir kişideydi de, onu mu dinlemiştik?” (Toptaş, 2018: 11).

“Balkon” adlı öyküde varoluşsal sorgulamalar, iktidar gölgesinde bastırılan benlikler çerçevesinde gelişir. Öyküde “...ninemin erkek gölgesinde kuraklaşan gözleri...” denilerek erkek hegemonyasına dikkat çekilir. Kadınların erkeklerin gölgesinde nasıl yok edildiği anlatılır: “...tanklar, öldürme, kurtulma, sevme ve ezilme duygularının üzerinden geçmiş, sonra vergi memuruyla polis korkusu yüzünden daralan matbaa kapılarına doğru yürümüş, sonra da kurşun harflerin kanına karışarak kitap sayfalarına girmişlerdi” (Toptaş, 2019: 10).

Öyküde iktidar kavramının, askeri güç ve erkeklikle birleştirilen bir metaforla birlikte kullanılmıştır: “...gıcırdayan paletleri ve şahlanmış erkeklik organına benzeyen namlularıyla, fotoğrafa bakan herkesin üstüne yürüyorlar” (Toptaş, 2019: 12). Erkeklik organı, öyküde gücün göstergesi olarak imgelenmiştir. Öyküde “erkeklik organı” ve “silah” güce hizmet etmektedir.

“Zaman Kimi Zaman” adlı öyküde kahraman arkadaşlarıyla “Dostlar” adlı bir birahaneye gider ve orada varoluşsal problemleri ele alır. Kahraman “insanî”, “zaman” kavramlarından, kendi olma durumuna kadar birçok felsefi tartışmalar yapılır. Karşı masada rakı içen yaşlı adam, aynı zamanda arkadaşlarıyla oturan genç adamın

gelecekteki benliğidir. Bu yaşlı adam peçeteye “Henüz ölmemiş ölüleriz” diyerek ölüme dikkati çeker (Toptaş, 2019: 18).

İnsanın ölmek için doğduğu fikri, beraberinde karamsarlık, bunaltı getirir. Öyküde geçen bu cümle, varoluşsal açıdan birçok sorgulamayı bünyesinde barındırır. İnsanın ölümlü öldüğünü bilmesi, kişiyi pek çok konuda umutsuzluğa sevk eder. Bu bunalım, aynı zamanda varoluş için iyi bir başlangıç olur. İnsanın yaradılışından beri en büyük var oluş sorgularından biridir: “Ama umutsuzluk ancak zıddı ile tanımlanır ve anlatımın sanat değerine sahip olması için renk uyumu içinde zıddın diyalektik bir yansımaları taşıması gerekir. O halde kendini önceden sonsuz zanneden veya sonsuz olmak isteyen her insansal yaşamda, her an bile umutsuzluktur. Çünkü ben, sınırlandırılan sonlunun ve sınırsızlaştırılan sonsuzun bir sentezidir” (Kierkegaard, 2017: 39).

“Gökyüzü Gri” öyküsünde, kahramanın varoluşu ve özgürlüğü kısıtlanmıştır. Öykü kahramanı Nurdan’ın özgürlüğü hem kocası hem de toplum tarafından engellenmektedir: “Pencere önlerinde oturup aylarca kocasını bekleyen, geceleri karanlık bir odada ağlayan, tenini kat kat kumaşların altına gizleyen, sırmalı astsubay giysilerine ya da televizyonun üstünde duran ve hiçbir limana ulaşamayan denizaltı maketlerine bakıp düşler kuran bir kadın değildim artık; kaldırımlardaydım, dükkân kapılarının önünden hoş kokular saçarak geçendim, gülümseyendim, otomobillerin tampon dibinde savrulan etektim kimi zaman, kimi zaman köşede kaybolan kıvrak bir kalça, kimi zamanda üst geçidin merdivenlerine tırmanan bir çift bacaktım” (Toptaş, 2019: 35).

Nurdan’ın genelevde çalışması, kendi varoluşsal süreci ve toplum değerlerine başkaldırı olarak görülmesi bakımından çarpıcıdır. Toplumun dayattığı anne ve eş rollerini bırakıp toplum tarafından hoş karşılanmayan bir yerde çalışmayı tercih eder. Bu seçimi, toplum değerlerine bir başkaldırıdır. Nurdan, topluma ve ahlak kurallarına başkaldırı için genelevde çalışmaya başlarsa da onun özgürlüğünü elinden alan kocasını da öldürür: “Görünüşe göre, artık her şey hazırды. Derin bir soluk aldım. Sonra, birdenbire doğrulup göbeğine oturdum ve hiç vakit kaybetmeden ellerimle boğazına sarıldım. Bütün gücümle sıkıyorum!” (Toptaş, 2019: 45). Kocasını öldürdüğü için kavuştuğu özgürlüğü şöyle ifade eder: “Belki de gerçekten bir kuştum artık; kuşlardan daha hafif, kuşlardan daha özgür bir kuştum” (Toptaş, 2019:46).

“Gökyüzü Gri” adlı öyküde Nurdan varoluşunu hissetmek için erkeklerle sevişmeye başlar: “...dişiliğimin yüzlerce erkek tenine sinerek bütün şehre dağıldığını, giderek her şeye bulaştığını ve artık her köşede yaşamaya başladığını düşünerek sevinirdim” (Toptaş, 2019:41). Zamanla bütün erkeklerin birbirine benzemeye başladığını hissederek artık onlara ilgi duymaz. Aslında onun arzuladığı şey, cinsellik değil, var olmaya çalışmaktır. Cinsellik, sadece bir araçtır. Kadın kendini görünür kılmanın ve başkasının gözünde var olmanın ancak çıplaklıkla mümkün olacağını düşünmektedir: “...kadının çıplaklığı hızla yayılıyordu çevreye; kamyon sürücülerinin bakışlarına karışarak birkaç gün sonraki yol söyleşilerine gidiyor, kaldırımdan geçenlerin dalgınlığını noktıyor, ya da apartman pencerelerinden sızarak koltuklarında oturup ölümü bekleyen yaşlılara tuhaf şeyler düşündürüyordu” (Toptaş, 2019: 34).

Öyküde birey olarak var olmanın yanı sıra dişiliğini göstermeye çalıştığı da görülmektedir: “Kadın, memelerini öksüz iki çocuk gibi kollarıyla sarmış, dilenen gözlerle erkeklere bakıyordu. Tenine değen bakışlarla besleniyordu sanki; bedenine bir kerecik dokunulsa ansızın büyüyüp klakson seslerine... karışacaktı” (Toptaş, 2019: 34).

“Çift Çizgi” adlı öykü, uzun süredir yolculuk yapmayan kahramanın İzmir’e yaptığı bir tren seyahatinde başından geçenlerin anlatılmasından oluşur. Kahraman, kompartımanda “şişman” olarak tanımladığı kişiyle karşılaşır ve kendisine ikram edilen bir sigarayla sohbet başlar. Şişman adam, bir ay önce başından geçen olayı aktarır. Bir ay önce İzmir’den Ankara’ya gelirken trende bir kız ve teyzesiyle karşılaşmıştır. Babası, delirip karısını baltayla öldürdükten sonra tek başına kalan bu kız, teyzesiyle birlikte yaşamaya mecbur kalmıştır. Ancak zaman sonra teyze, kızı para karşılığı erkeklere pazarlar ve kazandığı paraları bankaya yatırır. Bu yüzden kız, mutsuz bir şekilde camdan dışarı bakarken teyze sevinçle paraları saymaktadır. Garda durakları sırada kız, dışarı çıkarken şişman adam da onun peşinden dışarı çıkar. Trende iki el silah sesini durup geri geldiklerinde teyzenin öldürüldüğünü görürler. Öykünün sonunda Şişman adam, teyzeyi kızın öldürdüğünü söyler. Ancak başkahraman, ceketini almak için trene geri döndüğünde bitişiğindeki kompartımanda teyzeyi kanlar içinde bulur. Böylece şişman adam ve öykü başkahramanı birleşip aynı kişi olurlar.

Görüldüğü gibi öyküde kadının ezilme problemi ele alınmıştır. Kadının varlığı başka birine bağlıdır: “Teyzesi olamadan, tek başına yolculuk da edemezdi. Can borçluydu ona” (Toptaş, 2019: 91). Öyküde kişi, “başkası olmadan yaşayamaz” algısının zamanla nasıl itaat etme güdüsüne dönüştürüldüğü verilmeye çalışılır. Bu durum, beraberinde bireyin varoluş problemini gündeme getirir. Toplumda bir erkeğin delikanlı olup kendi ayakları üzerinde durmasına saygı gösterilir ve kendisine belli bir özgürlük tanınır; bir kızın büyüüp özgürlüğe kavuşmasına hoş bakılmaz. Genç kızın evde oturması istenir, hatta kendi eğlencelerini, kendi zevklerini seçmesine izin verilmez (Beauvoir, 1981: 309). Bu yüzden öyküde şişman adam teyzeyi genç kızın öldürdüğünü düşünür: “Teyzeyi kızın öldürdüğünü nereden biliyorsun? Dedim ona. Bu işi o yapmalıydı, dedi. Hem, kızı bir daha gören olmadı oralarda” (Toptaş, 2019: 94).

Kendi bedenini satmak zorunda kalmak, kadın için çok yıkıcıdır. Modern zamanda bireyin nesne konumuna konulması da beraberinde büyük sorunlar getirmektedir. Bir eşya gibi var olmak bireyin kendini önemsiz hissetmesine hatta umutsuzluğuna sebep olmaktadır: “İkide bir havlıyor, ikide bir erkeklerin ağzından çalınmış ipsis sapsız küfürler savuruyordu ama, yatsın kalksın, teyzesine günde beş vakit şükretsindi deli kız. Her şeyi, bir paket yağ karşılığında Ekrem’e memelerini okşatmak kadar kolay sanmasıydı. Teyzesi olmasa, tek başına her şeyi yüzüne gözüne bulaştırır, önüne çıkan her erkek yaratıkla yatardı” (Toptaş, 2019: 93).

“Dünya Bir Gülnida” adlı öyküde evli bir kadın olan anlatıcı kahraman Gülnida’nın yaşadığı çatışmadan hareketle varoluş problemi işlenir. Gülnida, evlidir ve toplum ondan roller beklemektedir: “...ev içi kavgaların tozunu dumanını zoraki güçlükler ardından gizlemek, bedenimi misafir şekeri gibi her gece hazır tutmak, mutfak eşyalarıyla sığılaştıran aptal bir limanda yaşadığımı bile bile açık denizlerde işte böyle gezerim havalarda görünmek gibi.” (Toptaş, 2019: 115).

Toplumun yüklediği roller ile kendi olma arasında bir sıkışmışlık duygusu yaşar. Gülnida’nın bir tarafta pasif, edilgen, zayıf bir yönü varken diğer tarafta özgür olmayı isteyen ve başkaldırıya uygun bir kişiliği vardır: “...dönüp bakmıyordum bana, yıpranmış bir bulaşık makinesi gibi çırpınışlarını sürdürüyordu tabakların, çatalların, kaşıkların arasında. Bense, kapıları çarpıp merdivenlerden aşmak, caddelere dolmak, kırlara taşmak istiyordum. Ama, Gülnida’sız gidemem bu evden. Çünkü onun Cihan’a

teslim edilmemiş küçücük bir yanıyım ben” (Toptaş, 2019: 120). Ancak, başkaldırıp kendini gerçekleştirmek için de bir çabanın içinde olmaz. O, bir “öğrenilmiş çaresizlik” duygusu içindedir: “...yeter artık, diyecektim, düşlerim de gerçeklerim de Cihan’la doldu benim! Çözüm bulmalıyız buna, anlıyor musun? Ya öldürmeliyiz birbirimiz, ya da çekip gitmeliyiz bu evden. Mutfaktaki en keskin bıçağa ne dersin Gülnida, o bıçakla kıyasıya sevişmeye ne dersin? Ya da pencereden atlamaya? İlaç dolabını da boşaltabiliriz birlikte. Gitmek mi yoksa, çekip gitmek mi Gülnida?” (Toptaş, 2019: 120).

“Şeytan Uçurtması” öyküsünde düş ve gerçek arasında gidip gelen anlatıcı kahramanın var olma çabasını anlatılır. Annesinden ayrılan babasının üvey annesinden bir çocuğu vardır. Öykü boyunca çocuğun horlanıp dışlanması, beraberinde bir var oluş problemini getirir. Babasının sürekli kendisine “deli” demesi, onu bir arayışa sürükler. Bir hayalete benzettiği üvey kardeşini sürekli susturmak ve onunla oynamak zorunda oluşu onu, adeta bir kısıtlanmışlığın eşiğine getirmiştir. Çocuk bu durumdan kurtulmak için düş dünyasına dalar ve orada kendine yeni bir dünya kurar. Çocuk istenmeyen bu evde kısıtlanmışlığın, yalnızlaşmanın ve yabancılaşmanın duygusuna kapılır.

3.10. Kendisiyle Hesaplaşma: Ayna

Psikanalizmde ayna, birçok ruhsal bulgunun ortaya çıkmasına kaynaklık eden bir nesne olarak kullanılır. Ayna, bir takım davranış bozuklarının ve ruhsal hastalıkların tespitinde psikoloji uzmanları için önemlidir. Jacques Lacan’ın “ayna evresi” diye tanımladığı kuram, özne-ben ilişkisi üzerine imgesel bir açılım sağlar. Lacan, bebeğin aynadaki imgesini kendisi olarak tanıyabildiğini iddia eder. Böylece Lacan, insandaki ‘ben’ kavramının önceden var olmadığı, sonradan oluştuğu kanısına varır (Lacan, 1982: 149-150).

Narsizm olarak kabul edilebilecek ayna evresi, “çocuğun henüz psikomotor koordinasyonu düzeyinde bir bütünlük olarak yaşamadığı bir deneyime, aynadaki kendi imgesi veya bir başkasının (özellikle annesinin) bütünsel imgesi sayesinde önceden ulaşması ve bu sayede ‘ben’ denilebilecek, dil içinde ‘ben’ ile ifade ve temsil edilebilecek bir deneyim kazanması bakımından anlamlı” olarak görülmektedir (Tura, 2005: 234).

Lacan, çocukta birey duygusunu yaratan ayna deneyimini, sevinçli bir an olarak kavrarken Francoise Dolto ise, bunu acı bir iğdiş sınavı olarak görür. Çocuğun kendi varlığıyla, soğuk ve düz bir yüzeye yansıyan ayna imgesi arasında bir çatışma oluşur (Abrevaya, 2000: 75). Böylece kişinin aynada kendi bedenini keşfetmesi, “narsisik bireyleşme” olarak değerlendirilir.

Lacan ve Dolto’nun yanı sıra, Lichtenstein da ayna imgesinin ruhsal sorunları olan kişilerin yaşamlarında ve kimliğin belirlenmesindeki önemli olduğunu iddia eder. Aynaya bakma, aynayla ilgili törenler, psikotik hastaların animistik inançlarını, kaybolan benliğin aynadaki imge aracılığıyla geri alınabileceğini belirtir (Cebeci, 2004: 99).

Psikanalistlerin narsisizmle bağdaştırdıkları ayna imgesinin Yunan mitolojisine kadar uzandığı bilinmektedir. Narsisizm sözcüğü Eski Yunan mitolojisindeki Narkissos’tan gelmektedir. Mitolojiye göre, Nympha’lar (su perileri) olağanüstü güzel genç bir adam olan Narkissos’u arzularlar. Nympha’lardan biri olan Ekho (yankı) ona âşık olur; ancak Narkissos’tan karşılık bulamadığı için utanç içinde kaçarak, ardında dağlarda yankılanan sesini bırakır. Bu acı olay üzerine Tanrılar, Narkissos’u karşılıksız bir aşkla cezalandırmaya karar verirler. Suda yansıyan kendi görüntüsüne âşık olur Narkissos, kendi görüntüsüne kavuşmak isterken suda boğulur. Daha sonra Nympha’lar, Narkissos’un boğulduğu yerde de nergis çiçeğini bulurlar (Tura, 2005: 223). Yunan mitolojisindeki Narkissos’un “yankı” ve “yansıma” unsurları ile Lacan’ın “ayna evresi” ile dile getirdiği, çocuğun kendi yansıması arasındaki benzerlik dikkati çekmektedir. Dolayısıyla narsisizmle adlandırılacak davranışların insanlığın ilkel dönemlerinden beri var olması ve ilkel zamanlardan beri süregelen yansıma kavramı ile narsisist tutumların ilişkisi, narsisizmle “ayna” arasındaki bağlantı güçlendirmektedir.

İnsanlardaki narsisist davranış ve tutumlar kişiye göre farklı biçimlerde ortaya çıkar. Narsisist kişilerin davranış bozuklukları “sürekli kendinden söz etme, büyüklenmeci bir övünme içine girme, kendinin aşırı farkında olma ve kendini izleme, zedelenebileceği ortamdan kaçınma, savunmaya yönelik kibir, uzaklık ve soğukluk, belirti düzeyinde beden sağlığıyla aşırı ilgililik ve buna bağlı kaygı, kendilik duygusunun kaybı...” şeklinde ortaya çıkar (Tura, 2005: 224).

Aynayla ilgilenme, narsisist eğilimlerin yanı sıra dismorfik bir belirti olarak kabul edilir. Daha çok ergenlerde görülen bir hastalık olan dismorfofobi, kişinin hayali ya da gerçek bir bedensel eksiklik ya da kusuruyla aşırı derecede uğraşması olarak tanımlanmaktadır. İtalyan psikiyatrist Enrique Morselli tarafından kullanılan dismorfofobi, bedenle ilgili bir utanç takıntısı olarak tarif edilir. Kişinin aynada kendisini seyrederek kendince kusurlarını bulup üzüntüye kapılması ve bu üzüntünün sonucunda hastalıklı bir hal alması, dismorfofobinin önemli belirtileridir (Göksan, 2007: 4-16).

Aynanın kişi için birçok veri barındırması, ayna imgesine yer veren sanatçıların eserlerinin psikanalitik açıdan incelemeye olanak sağlamaktadır. Dolayısıyla ayna imgesini sıklıkla kullanan Toptaş'ın öyküleri üzerine psikanalitik bir çözümlemeye girildiğinde, söz konusu imgenin yazarın ruhi yapısı üzerinde taşıdığı işlevi açıklamaya yönelik katkılar sağlayacaktır. Yaşadığı mutlulukları, sevinçleri, sıkıntıları ve huzursuzlukları eserlerine yansıtan Toptaş, ayna imgesini de bu bağlamda öykülerine taşımıştır. Ayna, Toptaş'ın öykülerinde yazarın ruhsal durumunu yansıtıcı bir işlev üstlenmiş, dikkat çekici bir imge olarak yer almıştır.

Toptaş'ın “Bir Gülüşün Kimliği” öyküsünde Lacan, Dolto ve Lichtenstein gibi psikanalistlerin işaret ettiği, yansılama olgusunun kimliğin belirlenmesindeki işlevini açığa çıkaran cümleler görülür. Öyküde yer alan aynadaki yansıma, aynı zamanda varoluşun sorgulandığı bir imge haline dönüşür. Dışarda “El ne der?” korkusuyla gülemeyen hikaye kahramanı kadın, evine geldiğinde aynanın karşısına geçip güler: “Gülüşümü yeniden görmek istiyordum, içim daha bir ısınacaktı sanki, yüreğimde eskiyen yerler yenilenecekti.” (Toptaş, 2018: 10).

Bedenin aynadaki görüntüsü, dış görünüşün yansımasından ziyade, ruhsal kimliğin belirlenmesinde etkilidir. Görüntüsünün aynadaki yansıması, hikaye kahramanını, ruhsal görüntüsünün arayışına götürür. Beden-ruh ilişkisinin dev-cüce, iç-dış gibi karşıtlıklarla ele alındığı öyküde, aynada beliren görüntüler aracılığıyla yazar/hikaye kahramanı, varlığının ve ruhunun derinliklerini keşfe yönelir. Aynadaki kendine bakarken birdenbire geçmiş günlerdeki insanları hatırlar. Sık sık misafirlğe gelen Nedim ve varla yok arası belirsiz olarak hatırladığı kadını görmeye başlar aynada. Daha sonra Nedim ve yanındaki kadının yerini çok beğendiği ve kıskandığı Feriha alır. Ancak Feriha gülmüyor adeta “şehvetin doruklarında kanat kanat

çarpınıyor” gibi görünmektedir (Toptaş, 2018: 10). Ancak Feriha’nın şehvetli gülüşünün aksine hikâye kahramanının gülüşü çocukluğundan beri “iğdiş” edilmiştir. O, gülmenin ayıp görüldüğü bir tolumun zavallı çocuğudur. Ne gençliğinde ne de evliliğinde mutluluğu yakalayamamanın ıstırabını duymaktadır. Gerek toplumun gerekse de kocasının baskıcı tavırları onu hayattan koparmıştır. Öyküde Dismorfik bozukluk olarak adlandırılan kişinin gerçek ya da hayalî kusurları yüzünden ayna karşısında sıkça vakit geçirmesi hastalığı görünmektedir. Kahraman, toplum içinde sergileyemediği gülme eylemini gerçekleştirmek için evindeki aynanın karşına geçer. Ancak gülüşünü beğenmez. Zira aynada gördüğü Feriha’nın cinselliği çağrıştıran gülüşü yoktur onda.

Feriha’nın yüzüne üflediği sigara dumanıyla onu aynadan kovan hikâye kahramanı için zor anlar başlar. Zira “sen” dediği ölen kocası, “Akşamların tadını dikenleyen gereksiz sakalları”yla aynanın içine oturur (Toptaş, 2018: 10). Devşirme kasıllığına bürünen kocasının gülüşü de “başka bir gülüşe el uzanmayan ve jiletle merhabası olmayan yüzlerde bükülüp kıvrılan romatizmalı” bir hal alır. Zaten otuz iki yıllık evlilikleri boyunca kocasının gülüşünü sevmemiştir kadın. Sadece gülüşünü değil, telleri tutsak edilmiş bir kemanın sessizliğini kanatan ve ortalığı kahkahaya boğan sesini beğenmemiştir.

Ayna, hikâye kahramanının yalnızlığını gideren bir unsur olur. Ona göre, kendisini anlayan ve sevenin yalnızca aynadaki yansımasıdır. Ayna, yalnızlığın dışavurumu olduğu kadar, şair için bir sığınma yeri olarak hikâyede belirir. Kendisini kimsenin anlamadığından yakınan kahraman, yalnızlığını, yine tek başına aynadaki imgesiyle paylaşma yoluna gider. Aynanın dış çevreyi yansıtması ile çocukluk dönemindeki sıkıntılar arasında ilginin de kurulduğu öyküde, ayna yalnızlığın yansıtıcısı olma işlevini üstlenir. Hikâye kahramanı yalnızlığını, aynada gördüğü kişilerin yansıması ve gülüşüyle gidermeye çalışsa da başarılı olamaz: “Odanın yalnızlığımla dolu olduğunu anımsadım ansızın. Dakikalardır bildik gülüşlerin özetlerini yansıtan aynaya baktım. Ne Nedim Bey vardı şimdi, ne onun kadını, ne Feriha, ne de sen!” (Toptaş, 2018: 13).

Öyküde ayna imgesine, yalnızlık, korku, tedirginlik, çaresizlik ve kimsesizlik gibi anlamlar yüklenmiştir. Aynanın, yazarın/hikâye kahramanının ruh dünyasında bu

denli olumsuz çağrışımlar yaratması, kendine güvensizlik duygusunu yaşamasına bağlanabilir: “Üşüdüm birden. Titredim, korktum. Kollarımın kısıldığını, gözlerimin küçüldüğünü, sesimin azaldığını düşündüm. Dikenli bir sessizliğin içinde hızla eksiliyordum.” (Toptaş, 2018: 13). Bütün bu güvensiz ve korku ortamını yaratmasının sebebini “Gülüşüm gülüşündü çünkü.” diyerek belirtir. Zira artık “sen” dediği kocası gibi gülmeye onun gibi davranmaya başlamıştır.

“Şüphesiz Bir Şüpheli” öyküsünde ayna simgesi, öykü kahramanın şüpheli olarak aradığı kişinin kendi olduğunu göstermesi yönüyle yer alır. Kendiyle hesaplaşma aracı olarak kullanılan ayna, aslında insanın kendi kendisinin izleyicisi, takipçisi olduğu anlamında kullanılmıştır. Kişi kendini denetlenmesi ve suçlarını nedeniyle eninde sonunda ceza çekmesi yönünde toplum tarafından eğitildiği için zamanla bu duygu içselleşir. O, kendi kendisinin polisidir aslında: “‘Ben,’ dedi aynadaki yüzüm. ‘Seni izleyen benim!’ Aynanın içine baktım. Gözlerim oldukça sinsiydi. Ağzımın duruşu da resmi mi resmi. Şaşırmıştım. Aynadaki yüzüm her şeyiyle tam bir polis yüzüydü” (Toptaş, 2018: 51).

Burada öykü kahramanı Necmi’nin aynada polis kılığında kendisini görmesi, benin olabirinin içinde kaybolması olarak görülebilir. Böyle bir benin varlığı, hiçbir şeye ulaşmaktan değil, kendinin bilincinde olmayışından kaynaklanmaktadır. İnsan kendi benini, gerçek hayatta, gerçek dışı yansımaya bırakarak kaybolmuştur. Kendimizi tanımadan aynada görmek mümkün değildir. Eğer tanımadan kendimizi aynada görürsek bu, kendini görmek değil, sadece başkasını görmek olur (Kierkegaard, 2017: 46).

“Çağrı” adlı öyküde, kahraman “ayna” simgesiyle berberde karşılaşır. Bu yüzden berbere gitmek, simgesel anlamda kendiyle yüzleşme anlamına gelir. Kendi varlığını aynada görmektedir: “...aynaya bakacaktım ki; gözlerim bir çift tekerlek olmuş! Sonra, korkuyla baktım aynadan korkuyla bakan kendime” (Toptaş, 2018: 77). Bireyin kendini tanımada, varlığını anlamlandırmada bir nevi kendi içine yönelme aracıdır ayna. Kişi, ayna vasıtasıyla tek bir benliği olmadığını da farkına varmaktadır. Kişi, tek şekilde var olmaz, içindeki diğer benliklere yönelmesinde ayna bir araç olarak kullanılmaktadır.

“Kum Fısıltısı” adlı öyküde aynanın işlevi, kişiyi yansıtma ve hüznünü göstermede kullanılmıştır: “...birkaç metre solunda ayna vardı, taş çerçevesi olmasa,

yok. Hüzünlü bakıyordu boşluğa ya da kendini tamamlayan yüzleri geçmişte bıraktığını düşünerek biz öyle sanıyorduk. Geçmiş olan her şeyi eksik görmeye hazırlamıştı bizi geçmiş” (Toptaş, 2018: 91).

Kişinin geçmişe takılıp kalmasının sebebi, ölümlü bir varlık olduğunun farkında oluşudur. Aynada kendini gören kişi, bedenindeki değişimlere gözleriyle şahit olur. Günden güne yaşlanma onu geçmişe özlemle götürür: “(...) Ve dahası, kişi bu tür dışsal hedeflerin peşinde koşmanın kendisine bir fayda sağlamayacağını farkına varır. Ancak bu farkındalık içinde bulunduğu durumu güçleştirmekten başka işe yaramaz, zira kendi hedeflerine dair bir fikri yahut gerçeklik hissine sahip değildir (May, 2017: 19). Ayna nesnesinin diğer öykülerde olduğu gibi bu öyküde de kahramanların kendi varlıklarıyla yüzleşmek için kullandığı bir araç niteliğinde kullanıldığı görülür. Bunun dışında, çoklu benlik durumunda, iç hesaplaşmalarda ve beden ardındaki kimlikleri okura iletme görevinde de kullanıldığı görülmektedir.

“Ölü Zaman Gezginleri” öyküsünde bireyin kendini tanımlamak için ötekine ihtiyaç duyduğu görülür. İnsan, farkında olmadan başkasının gözünde nasıl tanımlandığını merak eder. Bu yüzden kişi, kimse olmadığında aynadan kendisine bakma ihtiyacını hisseder. Aynadaki benliğinden kendini gözlemler ve başkası tarafından nasıl görüldüğünü anlar: “Ama, silinmiyordun ve vardın. Üstelik, hem aynada, hem de masadaydın. İş arkadaşlarının gönlündeydin elindeki kahverengi çantayla. Onlarla birlikte şehrin her köşesine dağılmıştın; çocuğunun geçmişinde ve geleceğindeydin, karının aklındaydın, kardeşlerinin kardeşlik duygularında, bir denizin belleğinde, kendine mektuplar yazan bir adamın hatıralarında, kitapçıların bilgisayarındaydın. Öyle çoktun ki, yoktun” (Toptaş, 2019: 77).

“Herkes Gibi Safa Bey” öyküsünde bireyin iç benliğinin aynada yansıması ele alınmıştır. Aynada hem geçmişini hem de şimdiki halini gören Safa Bey, sıkıntılı durumunu gözler önüne serer: “Aynada kendisiyle yüz yüze geldi bir an. Alnındaki kimliksiz sıkıntıda, ağzındaki titrek endişede gezindi gözleri. Sonra, ışıyan, çiçeklenen eski yüzü görebilmek için geçmişe doğru sürdü belleğini. Şu andaki kadar sıkıntılı birçok Safa Bey’le karşılaştı geçmişin koridorlarında. Hepsi de, ya ellerinde birer sigara, ya da gözlerinde koyu bir sessizlikle öylece bakıyorlardı aynanın içinden” (Toptaş, 2019: 133). Öyküde ayna nesnesi, bireyin kendi gözlerinde kendini anlamlandırma aracı olarak kullanılmıştır. Safa Bey, seçimiyle kendini yeniden

yaratma çabasıdadır. Yeni seçimlerle benliğine doğru bir yolculuk yapmaktadır. Benlik oluşum içindedir. Safa Bey, yıllarca başka kimliklere büründüğü için mutsuz olmuştur. Zira “...kendi haline gelmeyi başaramadığı sürece ben kendi değildir; ama kendi olmamak umutsuzluktur” (Kierkegaard, 2017: 39).

“Şeytan Uçurtması” öyküsünde hiç kendisi için ağlamadığını söyleyen anlatıcı kahraman çocuk, aynanın karşına geçip annesini ve babasını düşünerek uzun uzun bakar. Her ne kadar ağlamak istese de taş kesilip ağlayamaz. Eğer ağlarsa bütün dertlerinden kurtulacaktır adeta: “Hiç kendim için ağlamadım ben. Bunu çok isterdim hâlbuki bazen aynanın karşısına geçip annemi babamı düşünür ve yüzüme uzun uzun bakardım; ama ne yaparsam yapayım bir türlü ağlayamazdım. Oracıkta taş kesilirdim sanki.” (Toptaş, 2017. 79).

3.11. Kendini Yargılama: İç Hesaplaşma

“Bir Gülüşün Kimliği” öyküsünde kadın kahraman, arkadaşı Feriha’yla içtiği ikinci çayından dönerken beş ay sonra ilk kez yolda güler ve bu gülüşün nedenini, evinde ayna karşısında yaptığı iç hesaplaşmayla anlatır. Öyküde, geçen “*Sensiz geçen beş aydan sonra ilk kez güldüm*” (Toptaş, 2018: 9) cümlesi, onun “sensizlik” duygusunu ortaya koyar. Öykünün kahramanı, bir türlü kendisi olamamanın acısını çeker ve bun iç hesaplaşma vesilesi yapar. Zira kişinin yapısında, ayrılmaz bir unsur olan öz-bilinç olduğu bilinmektedir. Öykü, kendi benliği ile yüzleşme sürecinde olan bir kadının iç hesaplaşmaları vardır: “*İnsan, gençliğini geçmişe uğurlayınca en çok kendisiyle hesaplaşıyor... İşte bu yüzden gidiyorum ikinci çaylarına. Kendi kalabalığımdan kaçmak, üç beş arkadaş bedeni arasında tekilliğimi bulmak için*” (Toptaş, 2018: 9). Öykü anlatıcısı, kendisiyle hesaplaşırken tek bir benlikle karşı karşıya olmadığı görülür. Öyküdeki alıntıdan da görüldüğü gibi kahramanın varlığını temsil eden birçok “ben” vardır. Çocukluk günlerinde ve evlilik süresince içindeki benleri tek tek terk etmek zorunda kalması, onu toplumdan ve insanlardan uzaklaştırmış, bir iç hesaplamayla karşı karşıya getirmiştir.

Öyküde, kahramanın iç hesaplaşması “gülüş” eyleminden hareketle verilmeye çalışılır. Kendi gülüşü “iğdiş” edilirken kocasının özgürce güdüğü şöyle ifade edilir: “*Hem, otuz iki yıllık evliliğimiz boyunca hiç sevmedim senin gülüşlerini, sevemedim! Ortalığı kahkahaya boğduğunu sanarak en özgürce kullandığı sesinde bile, telleri*

tutsak edilmiş bir kemanın sessizliği kanardı.” (Toptaş, 2018: 12). Bu cümlelerde kahramanın evliliği sırasındaki hali betimlenir. Kendiyle hesaplaşırken evlilik süresince mutlu gibi görünmeye çalışmasına karşın mutsuz bir birey olduğu vurgulanır. “Özgürlük- tutsaklık” ikileminde evliliğin öykü kahramanı üzerindeki olumsuz etkisi tespit edilir. Evlilikte bireyin varlığını tanımlamasında, anlamlandırmasında ötekine ihtiyaç duyar; ancak eşlerden biri, ötekinin varlığını kısıtlayan, özgürlüğüne ket vuran olarak da ortaya çıkmaktadır. Öykünün sonunda *“Üşüdüm birden. Titredim, korktum. Kollarımın kısaldığını, gözlerimin küçüldüğünü, sesimin azaldığını düşündüm. Dikenli bir sessizliğin içinde hızla eksiliyordum. Gülüşün gülüşümdü çünkü.”* (Toptaş, 2018: 12) cümleleri, kahramanın içindeki hesaplaşmanın bitmediğini gösterir. Zira eşinin gülüşü, onun gülüşü olmuş, bu nedenle kendini var edememiştir.

“Boz Atlı Hızır” öyküsünde umut ve hüznün iç içe işlenir. Öykü boyunca süren “mutsuzluğun”ın temelinde bu iki duygunun çatışması ve öykünün sonunda hayal kırıklığına dönüşmesi yatmaktadır. Bu noktadan bakıldığında hikâyenin teması “hayal kırıklığı” olarak karşımıza çıkar. Öykü anlatıcısı tanrısal bir bakışla sessizliğe gömülen evinde ruhsal betimlemelerle anın çeşitlenmesine ve duyumsatılmasına şahitlik eder. Hatta bu katkı zaman zaman bir sorgulamayı da beraberinde getirir: “Ağızlardan duyamadığı soruyu gözlerden okumaya çalıştı adam. Ama kimsenin bakışını çözemedi. Şaşan kendisiydi şimdi. Sevincinin böyle görmezlikten gelinmesini bir türlü anlayamıyordu. İşsiz geçen yedi aydan bu yana kat kat çöken omuzlarının iki kartal kanadı gibi yüceldiğini neden görmüyordu evdekiler?” (Toptaş, 2018: 35).

Öyküde, yine ekonominin yaptırım gücü ve baba olma olgusu arasındaki çatışma ele alınmıştır. Yedi aydır işsiz olan adam, iş bularak eve gelir, bunu ailesiyle paylaşmak ister; ancak karısı ve çocukları korkmuş durumdadır. Kocasının mahpushane yapımında çalışacağını söylemesi, eşinin ağlamasına sebep olur. Kahraman, oğlu Mehmet’in tutuklandığını öğrenir. Bir taraftan işsizlikten kurtulduğunu düşünürken diğer tarafta para kazandığı yerin oğlunun esir tutulacağı yer olduğunu öğrendikten sonra evden dışarı çıkar ve hızla uzaklaşır.

Evin geçiminde erkeğe yüklenen sorumluluk, işsizlik, maddi olanaksızlıkların bireyde yansımaları çatışma halinde verilir: *“İşsiz geçen yedi aydan bu yana, kat kat*

      omuzlarının iki kartal kanadı gibi y  eldiğini neden gömüyordu evdekiler?” (Toptaş, 2018: 35).

Ekonomik sistem, bireyin kendine acı vermesi gereken durumdan mutluluk duymasına mecbur eder. Baba içsel bir çatışma yaşar, oğlu Mehmet tutuklanmıştır, hapse atılacaktır ama aynı zamanda iki çocuğu ve karısı da evde ondan i   beklemektedir. Simgesel değerde baba maddi kazanç için oğlunun esir tutulacağı yerin inşaatında çalışmak zorunda bırakılmıştır: “... *   buldum diye omuzların bulutlarda dolaşır. Yere g   e sığamazsın Mehmetim bir avuçluk yerlere sığarken! Başına   al bulduğun i  i! Yiğidim mapusanede yatarken, mapusana inşaatından kazanacağın parayla ekmek getirme bu eve! Boğazımdan geçecek ekmek, oğlumuzu ta   kafes örmeye bağlanmış,   yle mi? Bu nasıl boz atlı Hızır’ mı  , adamım? Bu nasıl bir oyunmu   ki, aklım başıma sığmaz?”* (Toptaş, 2018: 36).

Mehmet’in düşünce su  uyla yargılandığı,      de okura sezdirilmi  tir: “*Hani Mehmetimiz nerede, Mehmetimiz? Kitaplarını da vurmuşlar kelepçeye, bileklerini de!*” (G.  .G: 32) Mehmet’in görüşleri ve düşünceleri, sebebiyle tutuklanması metinde örtük olarak sorgulanmıştır. Babanın yaşadığı çatışma bunun sonucunda onu sorgulamaya götürür. Bu sorgulama bireyin önce kendi i   dünyasında yapması gereken bir problemdir. Bu durum      n  n sonunda babanın, birden evden uzaklaşmasıyla verilir.

“    hesiz Bir     heli” Odacı Hikmet Edendi’nin tasdiksiz yüzü       kişisi Necmi’yi farklı düşüncelere sevk eder. Bu sorgulamaları yaptıktan sonra kendisini takip eden kişiye şunları söyler: “Utanmı  yor musun beni izlemeye ha? Etliye karışmam, s  tl  ye karışmam. Hangi partinin   ye kayıt defterinde adımı gördün, hangi örgüte selam verdiğimi duydun benim? Hangi kanunun kuyruğuna basmış, hangi yolsuzluğun diliminden kapmı  m? Söylesene.” (Toptaş, 2018: 48). Kendisine ikram edilen çaydan sonra Himmet Efendi’nin kendisini takip eden olamayacağı kanaatine varan Necmi, beyin hücrelerinin bir ihtilal hazırlığı içinde olduğunun farkına varır. Bu     phecilikten yorulan Necmi, dikkatini kendisine en çok yakın olan e  ine yöneltir. Bu dikkat bir yandan kahkahalar patlatacak kadar gülünç olurken diğer yandan da bunun olabilmemesinin ihtimali onu iyiden iyiye paranoyak yapar. Bu durum, Necmi’nin kendisine sorduğu sorularla daha da belirginleşerek “güvensizlik”e dönüşür.

Necmi, içinde bulunduğu durumu, iç monolog yöntemiyle okuyucusuyla şöyle paylaşır: “Yoksa ben önemli biriyim de farkında mı değilim? Kendimden bile gizlenen kimliğim nedir? Ceplerimde, ceketimin astarında, ayakkabılarımın tabanında bir şey mi taşıyorum acaba? Ya da yalnızca yürüyüşümle, yalnızca bakışım la ben bir mesaj mıyım? Tanrım, aptal çarpı aptal eşittir ben miyim?” (Toptaş, 2018: 48). İçindeki kuruntuları susturmaya çalışan Necmi, hissettiğı kelepçe ağırlığıyla ellerini istediğı şekilde kullanamaz. İş arkadaşları ve karısından sonra şüpheliler listesine oğlunu da ekleyen Necmi, sonuç bölümünde bir suçlu bulamadığı için kendisini ihbar etmeyi dahi düşünür. Öykünün sonunda bir sabah uyandığında lavabodaki aynada kendisini izleyen kişiyi gören Necmi, kendisini izleyen in aslında yine kendisi olduğunu anlar. Zira aynada bir polis yüzü vardır. Bunun üzerine beynindeki tüm görüntü ve seslerin arşivini siler; ancak bir kişiyi bir türlü sileme. Artık kendisini takip eden in Himmet Efendi olduğuna emin olur.

“Savrulan Etek Balesi” adlı öyküde kahraman, duyduğu nal seslerinin nereden geldiğini merak eder. Yürüdüğü için kaldırıma oturur. Babadan ve deden kalma bir torba vardır. Sokaktaki kapılardan birini çalmayı düşünse de saatin daha erken olduğunu düşünerek vaz geçer. Elindeki kasetçalarda “Savrulan Etek Bale” adlı anonsu duyar. Bundan hareketle Madrid’de bir akşam vaktinde bulur kendini. Bu düşten, duyduğu ayak sesleriyle uyanır. Sokakta bebeğıyle dilencilik yapan birisine benzettiğı bir kadın görür, sonra hiç konuşmayan başka bir kadın daha görür. Bunun üzerine kaldırımdan kalkar ve tekrar yürür. Dilenci zannettiğı kadın onu durdurarak pazardaki dilenci olduğunu söyler. Yürürken diğer kadınlar da onu takip eder. Bir evin ziline basar ve kapıyı bir kadın açar. Susup duran kadına “Demek o dönmedi” diyerek öykü biter.

Öyküde düş ve gerçek; geçmiş ve gelecek belirsiz bir şekilde iç içedir. Aslında öyküdeki kahraman, dilenci kadın ve suskun kadın aynı kişilerdir. Bunlar, kahramanın diğer benlikleridir: “Kapılardan birini çalmanın erken olduğunu düşündüm sonra. Beklemeliydim, sokakta kimsecikler yoktu çünkü, her şeyin vakti insandı” (Toptaş, 2018: 103). Öykünün devamında şunlar söylenir: “Dilenci olmayabilirdi kadın.” Savrulan Etek Balesi’inden sürülmüş bir balerindi belki, beni arıyordu, bendeki bir başkasını ya da ben onu, bilemiyorum. Her şey bir yanılsama olabilirdi bu sokakta, çünkü bomboştı” (Toptaş, 2018: 103).

Eşikte duran kadın da susup duran kadın da çocukla dilenen kadın da aslında kahramanın kendisidir. Düş âlemine dalan kahraman, onlardan kopmuştur. Öykünün sonunda eşikteki kadın kahramanı görmez diğer kadına “Demek o dönmedi” diyerek durumu ortaya koyar.

Birinci ben, dedesinden ve babasından izler taşır: “*Demek, dedim kendi kendime, gözlerim yalnızca benim değil, bir dedem bakıyor içlerinden, bir babam*” (Toptaş, 2018: 102). Elinde babadan veya deden kalma torba kasetçalara dönüşür.

İkinci ben, dilencilik yapan kadındır. Kahramanın karşına çıkıp onu bu durumla yüzleştirir. Dilenci oluşuyla hesaplaşır: “Dilenci olmayışımın belirsizliğini arttırmıştı gözlerinde. Her hareketimi dikkatle izliyorlardı. Anlaşılan, bana yeni bir kimlik yakıştırana kadar ayrılmayacaklardı peşimden” (Toptaş, 2018: 105).

Üçüncü ben, suskun bir kadındır. Kahraman, kendi varlığını suskun kalmayla gerçekleştirmektedir: “Bir şeyi susuyordu bu kadın, onun sustuğunu ben taşıyordum belki ne konuşup ne susan birisine. Kimdi o, kaç numaralı kapının ardındaydı ve neyi bekliyordu kapıdan, gelecekten, kendinden ve benden?” (Toptaş, 2018: 105). Öykü kahramanı, var oluşunu sessizliğiyle ortaya koyar. Kapı, geçişin, değişimin ve dönüşümün sembolü olarak kullanılır.

Dördüncü ben, öykünün sonunda evin eşğinde bekleyen kadındır. Öykü, kahramanın içindeki benliklerden birinin eve dönmediğini öğrenmesiyle biter: “*İçimdeki çoğalma özlemine bakılırsa kendimi gerçekleştirecek bir iş arıyordum. Ellerim hiçbir işe hazır değildi ama, yorgundular, ve yorgundum*” (Toptaş, 2018: 106).

Öyküde geçen “Yorgundular” ifadesi, kahramanın benliklerinin içinde bulundukları durumu göstermesi bakımından dikkate değerdir. Bireyin kendini tek bir şekilde var edemez. Kendini birkaç benlikle ifade eder. Bu benlikler zamanla değişerek dönüşüme uğrar. Öyküde, kahraman birçok benlikle içsel çatışma yaşar.

“Sabah Karanlığı” adlı öykü, kahramanın hayalindeki beyaz eve gitmeyi planlamasıyla başlar. O beyaz eve gitme amacı, orada yaşayan adamı öldürmektir. Ancak oraya gittiğinde öldürmeye gittiği adam yerine onu jandarma karşılar ve tutuklar. Çünkü dün gece bu evde cinayet işlemiştir. Aslında kahraman, dört yıl önce cinayet işlemiş, hapiste yatmış ve çıkınca da evine geri dönmüştür.

Öyküde, cinayeti planlayan kahraman ile cinayeti işlemiş olan kahramanın çatışması söz konusudur. Kahraman, üç yıl önce cinayeti işlemiş ve yakalanmıştır.

Bundan dolayı yıllarca bir iç hesaplaşma yaşamıştır. Bu yüzden sanki hiç olmamış gibi yeni bir cinayeti tekrar planlamaktadır: “Cinayet, üç yıl önce nasıl tasarlanıyorsa aynen öyle gerçekleşmeliydi” (Toptaş, 2019: 121). Cinayeti işleyip işlemediğini anlamak ve kendisiyle yüzleşmek için aynaya bakar: “Ardından da, uyanınca kendini bulamayacakmış gibi uzun uzun bakmıştı aynadaki yüzüne. Bakışlarının derinliklerinde, cinayet tasarılarıyla dolup taşan binlerce düş izine rastlamıştı bakarken” (Toptaş, 2019: 123). Cinayeti yıllar önce işlediği halde hâlâ bu gerçekle yüzleşmekten kaçınmaktadır. Zira kahraman, işlediği bu cinayetin farkında değildir: “...hayır bunu yapabileceğini sanmıyordu. O, etinin diriliğini parmaklarında, nefesinin sıcaklığını yüzünde duya duya bir insanı boğamazdı. Bıçak da sokamazdı kimsenin karnına. Her şey birdenbire olmalıydı; birkaç el silah sesi, biraz duman... Bunların dışında hiçbir şeyi görmek ve işitmek istemiyordu. Ne kısacık bir ah sesi, ne şekilden şekle giren bir yüz, ne akları büyüyen bir çift göz, ne de göllenen kan...” (Toptaş, 2019: 123).

Hatta jandarma kendisini tutukladığı zaman bile cinayeti işlediğinin farkında değildir kahraman: “İçerden çıkan, bileklerine kelepçe geçirdi hemen. Kendisine en yakın yüze dönerek; Suçum ne benim, diye mırıldandı. Suçum ne? Bilmezmiş gibi konuşma, dedi arkadaki ses. Dün sabah bu evde cinayet işledin” (Toptaş, 2019: 125). Döngüsel olarak kahraman, cinayeti bir tasarı ve fanteziye dönüştürmüştür.

“Şeytan Uçurtması” öyküsünde annesinden uzakta cici annesi, babası ve üvey kardeşiyle yaşamak zorunda kalan anlatıcı kahramanın içsel çatışmalarına yer verilir. Hayaletle benzettiği kardeşinden nefret eden anlatıcı kahraman, onu her fırsatta döver: “Çocukluğumu, cici annemin doğurduğu kara gözlü bir çocuk yiyip bitiriyordu o yıllarda. Nefret ediyordum ondan. Kirliydi ve düpedüz hayaletle benziyordu. Bir deri bir kemikti yani, varla yok arası, acayip bir yaratıktı. Sadece yüzü vardı varsa, bir çift göz büyüklüğünde, dümdüz, şekilsiz bir yüz. Bir de evin içinde yalpalaya yalpalaya koşmaları vardı ki, sanırsın ipi kopmuş bir şeytan uçurtması.” (Toptaş, 2017: 80).

Onu ağlattığı zaman cici annesi ve babasından korktuğu için susturmaya çalışır. Onunla oyunlar oynar. Bu esnada bir duygu çatışması yaşayarak ona sevgi de belemeye başlar: “O önüm sıra koşarken tıpkı bir şeytan uçurtmasına dönüşüyor ve kıkır kıkır gülmeye başlıyordu. İşte o vakit hem sevgi duyuyordum ona hem de nefret. Bazen de dayanamayıp onunla birlikte ağlıyordum, onun için.” (Toptaş, 2017: 80).

“Şüphesiz Bir Şüpheli” öyküsünde etrafına “güvensizlik” duyan Necmi’nin paranoya hastalığının belirtileri ve bunun evreleri ortaya konmaya çalışılmıştır. Kendisine zarar verileceği, kendisinin takip edildiği duygusuyla etrafındaki herkese güvensizlik hisseden öykü kahramanının paranoya davranışları, öykünün merkezine yerleştirilir. Başkahramanın içinde bulunduğu durum ve çevredeki kişilerin değerlendirilmesi benmerkezci bakış açısının getirdiği “samimi” cümlelerle aktarılmıştır. Dolayısıyla on farklı tarih ve bölümden oluşan öykünün bütün bölümlerinde tek bir bakış açısı kullanılmıştır.

Öykü başkahramanı olan Necmi ile birlikte mahalle bakkalı, Necmi’nin eşi ve oğlu, daire müdürü Odacı Himmet Efendi detaylı olmasa da çeşitli vesilelerle tanıtılır. Öyküde başkahraman Necmi ve Himmet Efendi hâl ve hareketleriyle ön plana çıkarlar. Bir değişimin hikâyesi olan bu öyküde, zaman periyotlarıyla paralel olarak başkahraman Necmi’nin yaşadığı değişim ve dönüşüm, zamana bağlı olarak anlam kazanır. Tarihlerin kahramanının ruhundaki dalgalanmalara paralel olarak değişmesi de planlı ve anlamlı olarak tasarlandığı görülmektedir.

Öyküde kullanılan iç monologlar, bireyin iç dünyasını aktarmada önemli bir yere sahiptir. Necmi’nin kendisi ve çevresi ile ilgili değerlendirmeleri, derinlikli bir şekilde görülmektedir öyküde. Ruhsal çözümlemelere bağlı olarak kısa cümlelerin hâkim olduğu metinde dilin göstermekten ziyade hissettirme amacıyla kullanıldığı gözden kaçmaz. Soru ve cevap şeklinde yürütülen iç monolog, öyküye canlılık ve hareket kazandırmaktadır. Metnin farklı bölümlerinde yer alan “Beni izleyen kim?” sorusu bu durumu vermek içindir. Ünlem cümlelerine sıkça kullanılması da öykü kişinin paranoya hâlini anlatmada kullanılır.

“Korkuyla Yaralı Dört Keklik” adlı öyküde korkunun kaynağı, askerî güçtür. Burada korku, kişinin varoluşunu gerçekleştirmenin önünde bir engel olarak görülmektedir. Yaşanan askeri darbeler ve siyasi olaylar öykü kahramanlarında bunalım havası yaratmıştır: “Gerçi, siz bu ürpertinin bir bölümünü şehrin görüntüleriyle de açıklayabilirsiniz. Çünkü, o gün, askeri darbeden kalan ve katmer katmer kalınlaşan kapkara bir sessizlikle doluydu geçtiğimiz caddeler. Telgraf direkleri havayı kokluyordu hâlâ, duvar diplerindeki çöp bidonları gölgesizdi, kaldırımlar boştu ve köşelerde her an insanın üzerine yürüyecekmiş gibi gözükten bulanık tank hayaletleri bekliyordu. Bu tankların palet gıcırıltıları da, büyük bir

olasılıkla, bir generalin göğüs cebindeki düdüğün içindeki boşluktaydı o sırada. Gene de, insanlar kapı arkalarına kapatmışlardı kendilerini ve biz geçerken, parmak uçlarıyla perdeleri aralayıp sessizce bakıyorlardı” (Toptaş, 2019: 54). Yok olma endişesi, bireyin görünmemek için kendini kapatmasına sebep olur. Yani kişinin kendini baskı altında hissetmemesi, onu kaygılandırmaktadır.

“Şüphesiz Bir Şüpheli” adlı öyküde Necmi, memur olarak çalışmaktadır; ancak bir süredir kendisinin takip edildiğini düşünmektedir. Tarihlerin düzensiz bir şekilde belirtildiği bir “günlük” şeklinde yazılan bu öyküde, kahramanın kafasında bir sürü şüphe ve senaryo bulunmaktadır. Onu, “Kim ve neden takip etmektedir?” sorularının cevabını öykü boyunca aranır. İş yerindeki Himmet Efendiden, bakkaldan, karısından ve oğlundan sırasıyla şüphelenir Necmi. Ancak bir gün aynaya baktığında ise kendisini takip edenin yine aynadaki yüzü olduğunu öğrenir. Bu yüzden aklındaki tüm kayıtları silmeye karar verir, ancak Himmet Efendi’den şüphelenmekten kendini alamaz.

“Şüphesiz Bir Şüpheli” öyküsündeki kahraman neden suçlu gibi arandığını bilmemesine rağmen bu durumu kabullendiğini şöyle aktarır: “Beni kimin izlediğini aramayı da bıraktım. Şimdi, işlediğim suçu düşünüyorum. Hiçbir suçu yakıştıramıyorum kendime. Suçumu bilebilsem, tıpış tıpış gidip polise teslim olacağım. Bunu yapamasam bile, kendi kendimi ihbar edip yakalatacağım” (Toptaş, 2018: 50).

Sürekli izlenip gözetlenme kaygısı, kahramanı yorar ve biran önce cezasını çekmeye razı olur. Ancak ne suç işlediğinin ve neden gözetlendiğinin de farkında değildir. Kişi, toplumda sınırları çizilmiş bir şekilde yaşamak zorunda olduğu için vicdanından dolayı kendi kendini ihbar etmeye çalışmayacağı bilinmektedir. Dolayısıyla öykü kişinin bu davranışı, onun içsel dünyasından ziyade toplumun dayattığı ve içselleştirdiği yaptırımlar sayesinde olduğunu söylemek mümkündür: “İçime bir ses yerleştirmişler. Bugüne kadar nasıl fark edemedim, anlamıyorum! İçimdeki ses çok hınzır. Ne zaman izlendiğimi unuttur gibi olsam ya da ne zaman korku denizinin kıyısına çıkıp kumsalda birazcık soluklansam. ‘Yakalanacaksın!’ diye bağırıyor” (Toptaş, 2018: 50). Aslında Necmi’nin içindeki ses, kendi iç sesinden başkası değildir. Yaşadığı kaygı durumu kendisini denetlemesine sebep olmaktadır. Toplumun da baskısıyla “Kendine dışarıdan bakarak kendini asla serbest bırakmamayı bir alışkanlık haline” getirir (May, 2017: 99).

3.12. Kim Olduğunu Sorgulama: Benlik Bilinci

İnsanı diğer varlıklardan ayıran ve toplumsal ilişkilerin oluşturduğu benlik, insan olmanın anlamını ve amacını oluşturmaktadır. Ben olmak ve ben hâline gelmek, bireyin ulaşabileceği en yüksel bilinçtir (Taşdelen, 2004: 78). Birey, aklı sayesinde benlik bilincinin farkına varır ve kendini anlamlandırmaya çalışır. Bu süreçte kendini anlamlı bir şeyin parçası olarak görmek ve onunla bütünleşmek, onda bir farkındalık yaratır. Eğer toplumdan uzaklaşırsa karamsar bir psikolojiye bürünür ve bunalım yaşar.

Toptaş'ın öykülerinde topluma ve kendine yabancılaşan bireylerin benlik arayışına giriştikleri görülür. Onun öykülerinde, toplumsal sorunlara karşı duyarlı olmasına rağmen sosyal ve kültürel değişimler karşısında başarısız olup çevresiyle problem yaşayan ve yabancılaşan kişiler bulunmaktadır. Öykülerde birey ile dış dünya arasındaki uyumsuzluk nedenleri belirlenmeye çalışılır. Kendilerine ait değerler dünyasının dikkate alınmaması, bu bireylerin benlik arayışına sürüklenmesine neden olmaktadır. Dış dünyaya kendini bir yere konumlandırılamayan birey, iç dünyasında yeni bir arayışa sürüklenir. Zira meta hâline getirilmeye çalışılan benliğini kurtarma çabasına girer. Dolayısıyla içsel dünya ile dışsal dünyanın aynı yerde örtüşmesinden dolayı hastalıklı bir ruh hâline bürünürler (Aydemir, 2014: 101).

“Herkes Hiçbir Yere” adlı öyküde düşsellik ve belirsizlik üzerinde durulur: “Oysa hiçbir şey bulamadık. Her şey, çocuklaşarak kaldıramayacağımız kalın bir tülün altındaydı” (Toptaş, 2018: 121). Belirsizlik, öykü kahramanını düşsellığe sevk eder: “Bir kasaba nasıl ölür, demek geliyordu insanın içinden; ama ölmüştü işte! Haritalardan silinecek minicik bir noktaydı şimdi. Belki biz orada değil de anılarımızdaydık. Ya da, yanağında gelinkaşı nakışlar bulunan haybemizi kent nasıl yiyip yutmuşsa bizi de yiyip yutmuştu. Kentin midesinde yaşıyorduk artık, kasabamızla orada karşılaşmıştık. Demek kasabayı da yutmuştu?(...)Belki biz hala kentte yaşıyorduk; inşaatların tepesinde beton taşıyan türkülere karışmanın bir bedeli vardı da onu ödeyememiştik” (Toptaş, 2018: 116).

“Herkes Hiçbir Yere” adlı öyküde kahraman, toplumda özgürlüğünü kısıtlayan birçok engelle karşı karşıyadır. Gelenekler, görenekler ve töreler kişiyi

kısıtlamaktadır: “Gerçi babası vardı yanında, bıyıkları koç boynunuza benzeyen babası vardı; ve başını çevirip bakmasa da kızının gözlerindeki her ışıltıyı denetleyebiliyordu. Kız öyle hissediyordu ya da; öyle hissetmeye koşullanmıştı” (Toptaş, 2018: 120). Öykü kahramanının bir göz tarafından denetlenmesi, onu kısıtlar ve benliğin oluşmasını engeller: “Çocukluğumuzun ince damarına basarak kendi çocukluklarını hortlatmaya çabalarıyla anımsadığımız bu yaşlılar aslında her eve dağıtılmış törelerdi, bastonlarıyla ayakta durabilen geleneklerdi; yiyip içmeleriyle bakmaları, komşularınkine benzeyen öksürükleri gibi tekrarlayabildikleri son tekrarlardı” (Toptaş, 2018: 119). Öykü kahramanının içindeki “ben”ler toplumsal değerler ve yaptırımlar karşısında varlık gösteremez: “Çocuk seslerinin ardından yaşlı birkaç öksürük göründü sonra, takma dişliydiler ve seni takır takır kemiriyorlardı. Kalçalarına kadar yontulup incelmıştin kısa zamanda. Bilir misin bilmem, o anda, ninemizin anlatılarda kurşunlanarak köy alanına sürüklenip getirilen eşkıya ölülerinden daha ölüydün sen. (...)Çünkü sen bir korkuluktun. Bense, insansız bir pencereden geçmeyen kuşun düşüncelerindeki kuş kadarcık gerçektim” (Toptaş, 2018: 121-122).

“Balkon” öyküsünde kahramanın iki “ben”e sahip olduğu görülür. İki farklı yerde aynı zaman diliminde bulunmaktadır. Biri gerçek, diğeri düş olmak üzere iki farklı beni vardır. Öykünün başında kahraman “gazilerin yürüyüş törenini” balkondan bir kadınla izlemektedir: “Bir kuşluk vakti, balkonda oturuyorduk. Sen maviler giymiştin, omuzlarına dökülen saçların usul usul uçuşuyordu”(Toptaş, 2019: 9). Ancak, öykünün sonunda kahraman, aniden trompet üfleyen bir askere dönüşür: “O balkonlardan birinde sen varsın. Caddedeki bağırsak gurultusunu boğan ve giderek alışkanlığa dönüşen alkışlara aldırmadan, hala çay dolduruyorsun bardaklara. Uçuşan buharlar ellerini silmiş zamanın gözlerinden. Bense, bando takımının ikinci sırasında, gözlerimi sana dikmiş trompet üflüyorum” (Toptaş, 2019: 13).

Öykünün sonunda “Trompetçi askeri hatırlıyor musun? Ben onun düşlerindeyim şimdi” denilerek bir belirsizlik durumu yaratılır (Toptaş, 2019: 12). Dolayısıyla öyküde kahraman iki ayrı bedende aynı benlikle var olmaktadır: “Uçsuz bucaksız bozkırlarda. Kulaklarımda çınlayan tank homurtularını, dudaklarımı yoklayan trompet ürpertilerini, adımlarıma sinen postalların ağırlığını ve bakışlarımı bulandıran mektupsuzluğu buralarda zaman zaman herkese anlatıyorum ama, o kuşluk vaktinden ve senden hiç söz etmiyorum”(Toptaş, 2019: 12).

Öykünün sonlarında eski bir fotoğrafa bakan kahramanın hatırlamaları olduğu, asıl kahramanın trompetçi asker olduğunu anlaşılr: “Bir kuşluk vaktine gelince; o, odama astığım fotoğrafta öylece duruyor. En önde tank sürüsü var gene;...” (Toptaş, 2019: 12). Trompetçi asker, yürüyüş sırasında balkonda çay koyan güzel bir kadın görmüş ve onun yanında ikinci bir benlikle kendini hayal etmiştir. Kişinin olmak istediği yer ile olduğu yer arasında var olan çelişki, onu düş kurmaya itmiştir. Kişi dışarıdan nasıl görüldüğünü, ya aynada ya da ötekinde görebilmektedir.

“Zaman Kimi Zaman” öyküsünde, kahramanın iki benliği vardır. Kahraman, arkadaşlarıyla gittiği birahane de kendini yaşlı biri olarak görür. Birinci “ben”, genç ve arkadaşlarıyla masada oturandır. İkinci “ben” ise yaşlı ve yorgun bir şekilde tek başına karşı masada rakı içmektedir: “...masadan masaya sürüklenirken, bir değişim geçirip yaşlandığımı da o zaman anladım işte bundan bir kez daha emin olmak istercesine yüzümü kaldırıp korkuyla karşı masaya baktım. Hala orda, gözlerimi buraya dikmiş oturuyordum” (Toptaş, 2019: 18).

Öykü, “Kendi kendime, zaman hep geleceğe mi akar diye sorup durduğum günlerde...” cümlesiyle başlar (Toptaş, 2019: 15). Daha sonra “Bu kez konu romana gelmişti; Füsün, yüz çizgilerini allak bullak eden acayip bir hevesle, geçmişin ve geleceğin şimdide buluşacağı ve kahramanlardan birinin geleceğinin öteki kahramanın geçmişine dönüşeceği bir roman tasarısından söz ediyordu.” cümlesiyle devam eder (Toptaş, 2019: 17).

İki kahramanın varoluşu, birbiri üzerinden sorgulanmaktadır. Yaşlı adam, karşı masadaki genç kahramana baktığında geçmişte kalan benliğini bulur. Düş ve gerçeklik ikilemi kahramanda öteki benlik karmaşası yaşatmaktadır: “...kaldı ki kendi kendime bir açıklama yapsam bile, hangi kendime yapacaktım? Masanın birinde genç, birindeyse yaşlı ve yorgundum. Ben bana, ben bana bakıyordum. Daha sonra bu bakışım sırasında, ayrı zamanların çakışmasından apayrı bir zaman mı doğdu ne bilemiyorum ama, birdenbire kendimle göz göze geldim” (Toptaş, 2019: 18).

Öyküde kahramanın kendini neden gelecekte yaşlı ve yorgun olarak gördüğü, varoluş felsefesine dayanarak okura kendini açıklamaktadır: “Bu varsayıma göre, insan her an bir kavşaktaydı; gördüğü dokunduğu yaşadığı, yaşayamadığı ne varsa onlara yaslanarak ya o yolu seçecekti, ya da ötekini. Tabii, bu seçim yalnızca

belirlenen yolun gidiş yönünü göstermiyor, aynı zamanda ileride, yönlerin düğümlendiği başka kavşakların kaderini de çiziyordu” (Toptaş, 2019: 18).

Başkasının gözünde kendimizi algıladığımızda sadece kendi varlığımızı değil, aynı zamanda karşıdakini de kendimize dönüştürürüz. Dokunduğu ve baktığı nesneyi etkileyerek değiştiririz: “Ona göre, öyle değil miydi, bir çakıl taşına bakmakla biz biraz kendi dışımıza çıkmış ve varıp sessizce onun varlığına sızmış olmuyor muyduk? Ya da, herhangi bir nesne, bizim gözlerimizle algılanmakla biraz da bize dönüşmüş olmuyor muydu?” (Toptaş, 2019: 16).

“Şarap Lekesi” öyküsünde iki ayrı “ben” vardır. Karısı gittikten sonra kahramanın yaşadığı bir günün anlatısıdır. Kahraman, karısı İzmir’e kardeşinin yanına gittikten sonra köpeği “Alyoşa” ile yaşamaya başlar. Karısının gidişiyle rahatlama yaşanır. Öyküde “gölge” olarak ikinci bir benlik varlığını hissettirir. Köpeğini seven kahraman, birinci ben; daha sonra köpeğinin karısına dönüştüğünü düşünüp köpeğini zehirleyen ise ikinci ben olarak öyküde yer alır. Köpeğinin kendisini kandırdığını düşünen kahraman, bir markete girer ve buradan bir şişe şarap ve peynir alıp eve döner. Köpeğinin koşarak yanına geleceğini düşünürken köpeği ortalarda yoktur. Bu durum, kahramanın şizofren tip olduğunun belirtisidir.

“Gökyüzü Gri” öyküsü, benlik çatışması yaşayan Nurdan’ın yapıp ettikleri üzerine kuruludur. Nurdan, balkonda çamaşır astığı sırada yolda yürürken ona küçümseyerek bakan bir kadının soyunduğunu görür. Nurdan, bunun bir düş olduğunu düşünerek içeri girse de gördüğü ikinci benliği onun giyinerek dışarı çıkmasını ve değişmesini sağlar: “Gitgide uyuşuyordum sanki, ellerim, yüzüm ve bacaklarım keçeleşmeye başlamıştı. ... Hatta duygularım bile değişmişti. İçimde bambaşka bir insan vardı sanki ve ben onun ardı sıra, büyülenmişçesine yürüyordum” (Toptaş, 2019: 34).

Nurdan, bu kadını gördüğü günden itibaren günlerce sokaklarda dolaşır. Sonra “portakal yanaklı” dediği bu kadının evine taşınır. Burası aslında bir “genelev”dir. Ev kadını olmak Nurdan’ın toplum baskısıyla dayatılan birinci benliğini, genelevde çalışan kadın ise kendisinin isteyerek oluşturduğu ikinci benliğini oluşturur. Toplum onu, bir eş ve anne olarak tanımlamak istese de o, kendi seçtiği genelevde çalışan bir kadın olmak arzusundadır. Bu, aynı zamanda onun varoluş serüvenidir.

Nurdan, bir birey olduğunun farkına vardıktan sonra bir karar vermeye başlar ve onu uygular. Kendini dışarıdan izleyerek ayrı bir varlık olarak değerlendirir. Böylece bir genelev kadını olarak kendi zgr seçimiyle kendini var eder: “Ben yukarıdan onlara bakarken kadının birden bire çoğaldığını düşündüm nedense; oradaki her insanın gözünde o ayrı ayrı vardı artık...” (Toptaş, 2019: 33).

Nurdan’ı benlik arayışına iten bir diğer sebep “kim olduğu ve ne olmak istediği” ile ilgili karar vermek zorunda kalışıdır. O, artık kocasını günlerce balkonda beklemek zorunda kalan bir kadın olmak istememektedir: “...pencere önlerinde oturup aylarca kocasını bekleyen, karanlık bir odada ağlayan, tenini kat kat kumaşların altına gizleyen, sırmalı astsubay giysilerini ya da televizyonun üstünde duran ve hiçbir limana ulaşamayan denizaltı maketine bakarak düşler kuran bir kadın değilim artık...” (Toptaş, 2019: 35).

Nurdan, var olmak için ötekinin varlığına yaslanmak zorunda hisseder kendini: “Hatta, uzaktan uzağa da olsa, öteki insanların varlığına yaslanıp kendi yalnızlığını ve tekdüzeliğini yeniden kavrıyordu” (Toptaş, 2019: 36). nce bunalım yaşar, daha sonra var olmak için bir arayışa atılır. Aylarca sokaklarda dolaşır, vitrinlerde kendi yansımasına bakar; ancak çevresindeki insanların kendi telaşlarından onu fark etmediğine emindir, bu yüzden arayışına devam eder: “Sonra, merdiven basamaklarındaki izlerimi tazeledim tek tek, hatta terlik şıptırlarını özene bezene duvarlara sırattım. Sonra da, silinip gitmeyeyim, ya da komşularım bensiz eksik kalmasınlar diye onların belleğinde yaşayan p toplarken ki, ekmek alırken ki, pencereden bakarken ki grntlerimin iine defalarca girip ıktım. Nasılsa sesimizle varızdır onun gözünde...” (Toptaş, 2019: 36).

“l Zaman Gezinleri” öyküsünde garsonun içindeki benliklerin kaybolmasının sebebi, evliliğidir. Varoluş sorgulamasında “evlilik” birey için önemlidir. Dolayısıyla evlilik, benlik bilincini kısıtlayan ve tehdit eden bir engeldir. Garsonun oklu belik durumu, yolunda gitmeyen evliliğe bağlanmıştır: “Bir yürüyeceğiz. Bir yandan da, piyango bileti satan kızın nerelerde olduğunu düşüneceğiz... Çünkü o kızın dağa ilk ıkışımızla değilse bile, şimdiki yaşadıklarımızla bir bağı vardır” (Toptaş, 2019: 71). Öyküde garsonun içindeki duygu karmaşası şöyle dile getirilir: “...bildiğim şu ki, ben onun duruşunda iten iten ikinci bir duruş seziyordum o sırada. Çünkü tanıştığımızdan bu yana hep bir karmaşaydı o;

kendine yenilen, yaşama, kadınlara ve çocuklara yenilen, ama her an her şeyin bir çözüme ulaşacağına inan deli bir karmaşaydı. Daracık bir odada, fotoğraf makinaları, tozlu dergiler ve şarap şişeleriyle iç içe yaşıyordu” (Toptaş, 2019: 67).

Öyküde, evliliğin erkek üzerindeki olumsuz ve yıkıcı etkisi üzerinde durulmuştur: “Güzel olmayan, onun, her gelişinde yüzünde taşıdığı anlamla anlamımızı yeniden oluşturması, evlilik törenlerinden, nemli odalardan, kırgın çocuk seslerinden ve kadın dırdırlarından bakışlarına ne sıçramışsa üstümüze sıçratıyordu” (Toptaş, 2019: 70). Bu yüzden sık sık “kadın dırdırı” ifadesi kullanılmaktadır: “...bir kadının odaları daraltan sesine batıyordu ikide bir” (Toptaş, 2019: 66). Öyküde evlilik, erkek için bir kısıtlanma, bunalım ve mutsuzluk sebebi olarak gösterilmiştir.

Beklentileri karşılayamayan evliliklerin bir sorgulamaya tabi tutulduğu şu ifadelerle belirtilir: “...bildiğim şu ki, ben onun duruşunda içten iten ikinci bir duruş seziyordum o sırada. Çünkü tanıştığımızdan bu yana hep bir karmaşaydı o; kendine yenilen, yaşama, kadınlara ve çocuklara yenilen, ama her an her şeyin bir çözüme ulaşacağına inan deli bir karmaşaydı. Daracık bir odada, fotoğraf makinaları, tozlu dergiler ve şarap şişeleriyle iç içe yaşıyordu” (Toptaş, 2019: 67).

“Çift Çizgi” öyküde, öykü anlatıcısı ile şişman adam aslında aynı kişilerdir. Öykü kahramanındaki çoklu benlik durumu, onun kendine karşı yabancılaşmasına sebep olmaktadır. Öykünün başında, şişman adamın fiziksel özellikleri şöyle tasvir edilir: “Şişman, kaşlarını elmacık kemiklerinin üstüne yığarak uzun uzun emdi sigarasını. Bakılamayacak kadar korkunç bir yüzü vardı. Onun böyle bir yüzü taşımaktan yorgun olup olmadığını düşündüm bir süre. Sonra, hiç kimse sürekli korkunç olamaz, diye geçirdim içinden” (Toptaş, 2019: 90).

Birey, dışarıdan nasıl görüldüğünü ve başkası tarafından nasıl algılandığını merak etmektedir. Zira var olmak için ötekine ihtiyaç duyulmaktadır. Öyküde, kahramanın benliklerinden biri diğerini tanımlayarak onu dışarıdan bir göz gibi izlemektedir. Öykünün sonunda bir ay önce gerçekleştiği söylenen olayın aslında aynı gün gerçekleştiği anlaşılır.

“Sümbüller Sen Kokar”, öyküsü, “öykü yazmanın öyküsü” olarak kurgulanmıştır. Olay, anlatıcı kahraman ve arkadaşının bir mekânda sohbet etmesiyle başlar. Daha sonra anlatıcı kahraman, yarım kalan öyküsünü tamamlamak için evine gider. Öyküde iki farklı anlatı vardır. Yazdığı öyküsündeki kız, sümbül koparmak için

yere eğilirken bırakmıştır. Eve geldiğinde öyküyü tekrar gözden geçirir. Öyküde Burhan ölmüştür, komşusu kızı bu haberi duyunca çok üzülür ama belli edemez. Burhan'ı sevmektedir; ancak bunu kimseye söyleyememiştir. Burhan'ın cenazesi için avluya gelen imam, Burhan'ın altın dişlerini sökmeye yeltenirken kız, buna dayanmaz ve onun üstüne yürür. Bu düş ile uykundan uyanır. Burhan'ın evinin avlusuna baktığında onu görünce aşağı iner ve bir sümbül koparmak için eğilir. Zaten anlatıcı kahraman öykünün bu kısmında kalmıştır.

Bir kadeh şarap alıp yazı masasının başına geçer. Öykünün sonunu yazar. Kız elindeki sümbülü Burhan'ın yanına atacak, ancak o, bunu görmeyecek, at sümbülü çiğneyip geçecektir. O sırada annesi ile babasının evlilik yıl dönümünü hatırlar. Bunu kutlamak için hazırlıklara başlar: "...telaşla giyindim. Önce çiçekçi bulmalıydım. Her yıl kardeşimin de yaptığı gibi, bir demet sümbül götürmeliydim onlara. İkisi de severdi. Annem gözlerini kapatarak bir sümbülü bir beni koklar, babamda altın dişlerini ışıltatarak kah kah gülerdi" (Toptaş, 2019: 132).

Öyküde anne ve babasının bazı özelliklerinden esinlenen anlatıcı kahraman, toplumsal yapıya dikkat çekmiştir: "Avludaki insanların bir bölümü, gözlerinden yiten atı kafalarında canlandırarak konuşmaya başlıyor, onun her tepinişine, her kişneyişine, ya da kulaklarını her dikişine birer anlam yakıştırarak ve bunu yaparken de birbirlerince onaylanabilen minik yalanlar üreterek, kasaba yaşamında birkaç yıl sürebilecek yeni bir söylence yaratmaya çalışıyorlardı" (Toptaş, 2019: 129).

"Sümbüller Sen Kokar" adlı öyküdeki kadın kahraman, sevdiği adam Burhan'a sevdiğini bir türlü söyleyemez. Bunun nedeni, toplum baskısıdır: "Şimdiye kadar geleneklerin, geleneğe dönüşmemiş alışkanlıkların, anasının yaşama bakış biçiminin ve kendi korkularının duvarını aşamayan sevgisini, gene gizleyecekti herkesten." (Toptaş, 2019: 129).

Toplumsal kuralların ve geleneklerin kadının özgürce kendisini dile getirmesine izin vermediği görülmektedir. Ancak kendini ifade etmek kendini var etmenin önkoşuldur. Dolayısıyla kadın kendini var edemediği sürece bir birey olarak var oluş sürecini tamamlayamamaktadır. Bu durum Toptaş'ın öykülerinde feminist bir bakış açısıyla ele alınmaktadır. Kadının toplum içindeki yeri, evlilik kurumunun yaptırımları, cinsiyete bağlı rol dağılımları, varoluş sorgulaması bakımından ele alınmıştır.

SONUÇ

Temelleri Freud tarafından atılmış olan psikanalitik kuram, daha sonra gelen eleştirmenlerin katkılarıyla geliştirilerek sanat ve edebiyat eserlerine bakış açısını genişletmişlerdir. Psikanalitik kuram, sanatçının bilinçaltına inerek, hem onun ruh dünyasına ışık tutmayı hem de yazdıklarının daha iyi anlaşılmasını amaçlamaktadır. Bu kurama göre, yazarın hayatı, yetiştiği çevre, çocukluğu, eğitim durumu, ruhsal durumu ve bilinçaltı kompleksleri, sanat eserinin anlaşılmasında rol oynamaktadır. Dolayısıyla psikanalitik kuram, sadece yazarın kişiliği değil, onun eserlerinde yer alan kahramanlarla da yakından ilgilenmektedir. Bu yüzden edebi eserlerdeki kişiler, gerçekmiş gibi psikolojik yönden bir incelenmeye tabi tutulur. Edebi eserlerin merkeze alınarak çalışmaların yapılması, psikanalizmden yararlanmayı zorunlu kılmaktadır. Dolayısıyla çalışmamızda psikanalitik yaklaşımın verilerinden faydalanılarak yazarın öykülerindeki temalar tespit edilmiştir. Ayrıca sanatçı-eser ilişkisi göz önünde bulundurulmuş, yazarın psikolojik durumu çözümlemeye tabi tutulmuştur.

Psikanalizme göre zamanla bastırılan duygular ve ihtiyaçlar, yeri geldiğinde birer hastalık olarak ortaya çıkar. Ancak bu istekler, açıkça değil, farklı yollarla olur. Bu yollardan hareketle psikolojik rahatsızlıkları tespit etmek psikanalizmin görevidir. Bilinçten ziyade bilinçaltı duygularına yer veren Toptaş, kalemini bu dürtünün emrine vermekten kendisini alamaz. Ona göre bilinçaltının etkisiyle yazılan eserler daha başarılı olmaktadır.

Eser yaratma eylemi “psikolojik bir etkinlik” oluşu için sanat eserini, sanatçının ruh dünyasından ayrı düşünmek mümkün değildir. Bilinçaltı, sanatçının ilham kaynağı olarak kabul edildiğinde sanat eseri de bu kaynaktan sızan ruh halinin birer yansıması olarak görmek gerekir. Gerçekte sahip olamadıklarını hayal yoluyla elde etmeye çalışan sanatçıda bu durum, ruh hastalığına sebep olur. Toplumun kurallarına uymak zorunda kalan yazarın dışa vurmaktan korktuğu istek ve arzuları,

kılık değiştirerek eserde ortaya çıkar. Bu yönüyle eser, bastırılan isteklerin bir belgesi niteliğindedir.

Hasan Ali Toptaş'ın öykülerini, yazarın hayatından yola çıkararak incelemek ve bundan hareketle kesin bir sonuca ulaşmak zordur. Zira Toptaş'ın öykülerinde gerçek belirsizdir, olaylar dş ile gerçek; kişiler ise var ile yok arasındadır. Bu durum, öykülerin gerçek ile bağını zayıflatmaktadır.

Toptaş'ın birçok öyküsünde, ortak problemler yaşanmaktadır. Evlilik kurumunun varoluşu tetikleyen önemli bir faktör olduğu görülür. Kadınlar, kocalarından; erkekler ise kadınlardan dolayı varoluşsal sorgulama yapmaktadırlar. Dolayısıyla mutsuz evliliklerin bireyi bunalıma, sorgulamaya ve kaçışa götürdüğü görülür. Kahramanların içindeki benlikler, kişilerin olmak istedikleri ile oldukları arasında gel git yaşamaktan kaynaklanır. Kendine ve topluma yabancılaşan birey, farklı şekillerde benlikler yaratır ve var olmaya çalışır. Öykülerinde kendisine, çevresine ve toplumuna yabancılaşmış bireyin dramı, hayatın dalgalarına karşı çırpınışları ve arada kalmışlığını dile getirilir.

Toptaş'ın eserlerindeki “yalnızlık” duygusunun kaynağı, onun taşrada doğup büyümesidir. Ondaki kalabalık fobisi, onun toplum içindeki gizli ve arada kalmış bir birey olmasına neden olmuştur. Yaşadığı yalnızlığın şiddeti, onu yazmaya itmiş ve onun öykülerinin örgüsünü oluşturmuştur. Dolayısıyla onun öykülerinde taşra hayatı, bir ses olarak yazarı var eden temel bir unsur olarak yer alır.

O, hayatı, çocukluğunda aldığı yaranın atığı çatlaktan görmeye başlamış ve eserlerini de bu pencereden oluşturmuştur. yk kişilerinin ruhunda açılan yara, onları ie dönük kişiler yapar. Bu yüzden onun eserleri, bir i muhasebe ve sığınma alanı olarak kullanılmıştır. Onlar, kalabalıkta da tek başlarına yaşayan ve başkalarıyla olmaktan hoşlanmayan kişilerdir. Sürekli bir çatışma halinde olup varoluş sancılarını ekerler. Toptaş'ın ie dönük kişilerin var oluşunda başının arkasında çıkan bir yaranın etkisi olduğu bilinmektedir. Ancak yara iyileşse de yazarın ruhunda derin etkiler bırakır. Artık o, “aynalı” lakabını almıştır. Bu yüzden insanlardan nefret edip dışarı çıkamaz olur. Bu durum beraberinde bir kaçışı getirir. Bu kaçış, kitap sayfalarına bir sığınma olur onun için. Hayaller dünyasında bir nebze de olsa mutluluğu yakalar. Bu hayal dünyasının penceresinden dış dünyayı gözlemler ve eserlerinin kurgusunu yaratır. Dolayısıyla onun öykülerinin esin kaynağı, gerçek hayattan yakalayamadığı

mutluluğu, hayaller dünyasında yakalamaya çalışmasıdır. Ancak bu yarattığı kurmaca dünya da onun yalnızlığını gideremez.

Öykü kişileri, düş dünyasının belirsiz ve siliktirler. Bu kişiler, gerçeklikten kaçıp düşlerin dünyasına dalan, varla yok arasında hayat mücadelesi veren kişilerdir. Modern çağın olumsuzluklarından etkileyen ve psikolojik sorunlar yaşayan öykü kişileri, topluma, kültüre ve çevresine uyum sağlayamadıkları için yalnızlaşırlar ve kendilerini bir yere veya gruba ait hissedemezler. Yabancılaşan öykü kişileri, özünden uzaklaşır. Bu duygu onlara atılmışlık, düşmüşlük ve tek başınalık hissettirir. Özellikler öykü kişilerinin toplumca hoş karşılanmayan veya yasaklanan davranışlar gösterdiği için toplum tarafından dışlandığı ve yabancılaştığı görülür.

Öykü kişilerinin bir boşluk ve hiçlik duygusu taşıdıkları yüksek değer ve ideallerin işlevlerini yerine getirmediğine inandıkları görülür. Zira onlara göre, yüksek değerler, işlevini yitirmiş, bir çürüme ve yıkım ortaya çıkmıştır. Bunlar, dünyada hiçbir şeyin anlamının olmadığına ve her şeyin boş olduğuna inanırlar. Bu hiçlik ve boşluk duyguları, yabancılaşmaya bağlı olarak ortaya çıkar.

Yaşadıkları hayattan memnun olmayan öykü kişileri, topluma karşı uyumsuz ve uzlaşmaz tavırlar sergilemektedirler. Zira toplumdaki kurallar onları rahatsız etmekte ve onların kaçışını hızlandırmaktadır. Aslında bu öykü kişilerinin hayat karşısında yenildiği ve çaresiz duygular yaşadığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla örselenen bu kişiler, var olabilecekleri ve daha yaşanabilir hayali bir dünya arayışına girdikleri görülür. Kendini anlamlandırmaya çalışan bu kişilerin hayatın anlamsızlığına karşı gösterdikleri bu tepkiler başkaldırı olarak değerlendirmektedir. Ölümün acımasız varlığı, yaşamın belli bir amacının olmaması ve hayattaki düzensizlik başkaldırısı kaçınılmaz kılar. Bunların farkında olan kişi, hayatını saran olumsuzluklara karşı başkaldırısı tek çıkış yolu olarak görür.

Toptaş'ın öykülerinde, “ölüm” teması, bireyin sonlu olmak korkusunun sancısı olarak ele alınmıştır. Dolayısıyla bireyin kendini var etme güdüsü ile ölümlü bir varlık olma arasında bir çatışma yaşanmaktadır. Bu yüzden anlam arayışında olan birey, sorgulamalar yapmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abrevaya, Elda (2000). *Aynadan Ötekine -Çocuk Öznelliğinin Oluşumu Üzerine Bir Çalışma-*, İstanbul: Bağlam Yayınevi.
- Adler, Alfred (2010). *İnsanı Tanıma Sanatı*, İstanbul: Say Yayınları.
- Akçam, Alper (2018). *Türk Romanında Karnaval*, Ankara: Abis Yayınları.
- Alpay, Necmiye (2005), “Dil Meseleleri: Hasan Ali Toptaş”, *Radikal Gazetesi*, 25 Kasım 2005.
- Andaç, Feridun (2004). *Yazarın Kitabı*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Argunşah, Hülya (2018). *Sessizliğin Gölgesinde Hasan Ali Toptaş Kitabı*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Aslankara, M. Sadık (2002). “Hasan Ali Toptaş’ın Romanları”, *Adam Sanat* Eylül.
- Atlı, Ferda (2012). “Edebi Metin ve Yaratıcılığın Kaynağına Ulaşan Yol: Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi”, *Turkish Studies*, Volume 7/3.
- Aydemir, Mustafa (2014). “Rasim Özdenören’in Öykülerinde Varoluşçuluğun İzleri”, *Turkish Studies*, Volume 9/6 Spring 2014, p. 97-115.
- Baran, Ethem (2008). “Yalnızlığın İçinde Oturan Bir Dil Ustası: Hasan Ali Toptaş’ın Öykü Evreni”, *Lacivert* Mayıs-Haziran.
- Bella, Habip (2007). *Psikanalizin İçinden*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Boynukara, Hasan (1997). *Modern Eleştiri Terimleri*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Beauvoir, S. De (1981) *Kadın: Bağımsızlığa Doğru III*, (Çev. Bertan Onaran), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Camus, A.(2017). *Başkaldıran İnsan*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Cebeci, Oğuz (2004). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Çağlar, Aziz (2000). “Hasan Ali Toptaş’la Söyleşi: İnsanın İssızlığının Romancısı”, *Hürriyet Gösteri*, S. 217, Mart.
- Çelik, Burak- Duman, Suat (1998), “Yazdığım Her Romanla Romanı Yeniden Tanımlamaya Çalışıyorum”, *Öncü Gençlik*, 25 Nisan 1998.

- Çevikbaş, Sebahattin (2010). “Nietzsche ve Nihilizm Kalkanına Yaşamın Yadsınmasını Kazımış Olan Bir Felsefe”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.14, S.1, s.25-40.
- Dirican, Mazlum (2003). “Hasan Ali Toptaş ile Söyleşi”, *Yom Sanat* Mayıs-Haziran.
- Ecevit, Yıldız (1996). “Hasan Ali Toptaş’la Söyleşi: Roman Yazan Şair”, *Cumhuriyet Kitap*, S.342, 5 Eylül.
- Ecevit, Yıldız (2013). *Kurmaca Bir Dünyadan*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Yıldız (2014). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Emre, İsmet (2009). “Yeni Türk Edebiyatının Psikoloji Kaynakları”, *Turkish Studies*, C.4, S.1, s. 319-355.
- Erbaş, Şükrü (2001). “Hasan Ali Toptaş ile Söyleşi: Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha Yalnız”, *Adam Öykü*, S.37, Kasım- Aralık 2001.
- Freud, Sigmund (1981). *Cinsiyet ve Psikanaliz*, (Çev. S. Hilav), İstanbul: Varlık Yayınları.
- Freud, Sigmund (1998). *Psikanaliz Üzerine*, (Çev. Kamuran Şipal), İstanbul: Cem Yay.
- Freud, Sigmund (2001). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, (Çev. K. Şipal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Gökeri, A.İ. (1979). *Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması*, (Basılmamış Doktora Tezi), Ankara: D.T.C.F.
- Göksan, Burcu (2007). *Ergenlerde Beden İmajı ve Beden Dismorfik Bozukluğu*, Şişli Etfal Eğitim ve Araştırma Hastanesi Psikiyatri Kliniği, Yayımlanmamış Uzmanlık Tezi, İstanbul.
- Gümüş, Semih (2015). *Modernizm ve Postmodernizm*, İstanbul: Can Yayınlar.
- Günay, Çimen (2002) “Postmodern Darbeye Direnen Roman: Bin Hüzünlü Haz'da Belirsizliğin Bilgeliği”, *Defter Dergisi*, Kış 2002.
- Güngör, Erol (1995). *Ahlâk psikolojisi ve Sosyal Ahlâk*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Foulquie, P. (1998). *Varoluşçunun Varoluşu*, (Çev. Y. Şahan), İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları,
- Jung, Carl Gustav (1997). *Analitik Psikoloji*, (Çev. E. Gürol), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Karaca, Faruk (2000), *Ölüm Psikolojisi*, Erzurum: Beyan Yayınları.

- Kierkegaard, S. (2017). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, (Çev. M. Mukadder Yakupoğlu), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kolcu, Ali İhsan (2010). *Edebiyat Kuramları*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Korat, Gürsel (2007) “Hasan Ali Toptaş’la Söyleşi”, *Radikal Gazetesi*, 21 Haziran 2007.
- Kurt, Tunç (2011). “Hasan Ali Toptaş Söyleşisi”, *Hayal Dergisi*, S.37.
- Küçükalp, Kasım (2008). *Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger-Derrida*, İstanbul: Sentez Yayınları.
- Lacan, Jacques (1982). “Psikanaliz Deneyiminin Ortaya Koyduğu Biçimiyle “Özne-Ben”in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi”, *Felsefe Yazıları 1. Kitap*, (Çev. N. Kuyaş), İstanbul: Yazko Yayınları.
- Lelord, François ve André, Christophe (2008). *Zor Kimliklerle Yamamak*, (Çev. Rıfat Madenci), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mannoni, Pierre (1995). *Korku*, (çev. I. Gürbüz), İstanbul: İletişim Yayınları.
- May, Rollo (2017). *Kendini Arayan İnsan*, (Çev. Kerem Işık), İstanbul: Okuyan Us Yayın.
- Moran, Berna (1998). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: Cem Yayınları.
- Nas, Alparslan (2009), “Aylak Adam ve Anayurt Otel’ne Psikanalitik Yaklaşım: Atılgan’ın Oidipal Roman Kişileri Olarak C. ve Zebercet”, *Nota Bene Journal of Arts and Social Sciences* 2009, C.2 Erişim Tarihi: 25.01.2012, http://sabanciuniv.academia.edu/Departments/Cultural_Studies/Papers?page=3
- Navaro, L. (1999). *Tapınağın Öbür Yüzü*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Ofluoğlu, Gökhan; O. Büyükyılmaz (2008). “Yabancılaşmanın Teorik Gelişimi ve Tarihsel Süreç İçinde Farklı Alanlarda Görünümü”, *Kamu-İş*, C.10, S.1, s.113-144.
- Özbek, Yılmaz (2007). *Edebiyat ve Psikanaliz*, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Papenheimer, Fritz (2002). *Modern İnsanın Yabancılaşması*, (çev. S. Ak), Ankara: Phoenix Yayınları.
- Parman, Talat (2005), “Edebiyat ve Psikanaliz”, *Varlık*, C.73 S.1177.
- Sağlık, Şaban (2003). “Okundukça Çoğalan Öyküler ‘Ölü Zaman Gezginleri’”, *Yom Sanat* Mayıs-Haziran.
- Sakman, Nil (2017). “Hasan Ali Toptaş”, *Kitaplık* Mayıs-Haziran.

- Sarı, Ahmet (2008). *Psikanaliz ve Edebiyat*, Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.
- Sunat, Haluk (2006). *İmgenin Tılsımlı Rüzgârı, Yazınsal Metne Psikanalitik Duyarlılıklı Bakış*, İstanbul: Yirmi Dört Yayınları.
- Şahin, Ayhan (2003). “Hasan Ali Toptaş Öykücülüğüne Genel Bir Bakış”, *Adam Öykü* Kasım-Aralık.
- Şener, Sevdâ (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitapevi.
- Taşdelen, Vefa (2004). *Kierkegaard'ta Benlik ve Varoluş*, Ankara: Hece Yayınları.
- Tiken, Servet (2009). “Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiirlerindeki ‘Ayna’ İmgesine Psikanalitik Bir Yaklaşım”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S:41.
- Toptaş, Hasan Ali (2012). “*Büyük Umutlar: Hasan Ali Toptaş*”, TRT Belgesel, İstanbul, 08/04/2012.
- Toptaş, Hasan Ali (2012). “*Büyük Umutlar: Hasan Ali Toptaş*”, TRT Belgesel, İstanbul, 08/04/2012.
- Toptaş, Hasan Ali (2017). *Başlarken Yalnızsın Bitirdiğinde Daha da Yalnız*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, Hasan Ali (2017). *Gecenin Gecesi*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, Hasan Ali (2018). *Geçmiş Şimdi Gelecek*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, Hasan Ali (2019). *Ölü Zaman Gezgini*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, Hasan Ali (2019). *Harfler ve Notalar*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Tozal, Yunus Emre; Karaaslan, İsa; Özkan, Ümit Yaşar (2016). “Sadeliğin İhtişamını İnşa Etmeye Çalıştım”, *İtibar*, Kasım.
- Tura, Saffet Murat (2005). *Günümüzde Psikoterapi*, İstanbul: Metis yayınları.
- Tura, Saffet Murat (2012). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Kanat Kitap.
- Userin, Ali Görkem (2003). “Dışarı Çıktığımda Eve Yarasız Beresiz Döndüğüm Görülmemiştir”, *İtibar* Kasım.
- Varlık, Mesut (2010), *Efendime Söyleyeyim: Hasan Ali Toptaş Kitabı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yıldız Özgül, Nalân (2009). “Bir Karınca Yiyenin Nevrotik Haz Oyunu”, *Milliyet*, 10.09.2009.

