

ALİ TEOMAN'IN HAYATI VE ESERLERİ

**Pamukkale Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Yüksek Lisans Programı**

Ayşe BAYRAK GHOFOORIAN

Danışman: Prof. Dr. Yunus BALCI

Ağustos 2017

DENİZLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ ONAY FORMU

Türk Dile ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı öğrencisi Ayşe Bayrak GHOFÖÖRIAN tarafından Prof. Dr. Yunus BALCI yönetiminde hazırlanan “Ali Teoman’ın Hayatı ve Eserleri” başlıklı tez aşağıdaki jüri üyeleri tarafından 18.08.2017 tarihinde yapılan tez savunma sınavında başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Yunus BALCI

Jüri Başkanı

Yrd.Doç.Dr. Cafer GARİPER

Yrd.Doç.Dr. Mehmet Surur ÇELEPİ

Jüri Üyesi

Jüri Üyesi

Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu’nun 13/09/2017 tarih ve ...34/24 sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet
Vefa NALBANT
Enstitü Müdürü

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atıfta bulunulduğunu beyan ederim.

Ayşe BAYRAK GHOFORIAN



ÖN SÖZ

Yazın hayatı boyunca yeni arayışlar peşinde koşan Ali Teoman'ın her kitabının farklı biçem özellikleri olduğu kuşku götürmez bir gerçektir. Tek bir kitapta toplanan öyküleri dahi birbirinden çok farklı tarzlarda kaleme alınmış, aynı yazara ait olamayacakmış gibi görünen metinlerdir. Bu durum tez çalışmamda kullanacağım inceleme metoduna karar vermemde ciddi bir güçlük çıkardı. Klasik metotlarla ele alınabilecek öyküleri tek tek incelemek gereksiz bir laf kalabalığı, deyim yerindeyse malumu ilam etmek olacaktı. Dolayısıyla bu tarz öyküleri bir arada incelemeyi tercih ettim. Aynı şekilde yazarın bir üst başlık altında topladığı bazı öykülerini de birbirleriyle olan organik bağları nedeniyle bir arada ele aldım. Modernist ya da postmodern olarak tanımlanabilecek öyküleri ise klasik inceleme metotlarına cevap vermeyecek ölçüde kompakt, kendi kurallarına göre oynayan metinlerdi. Dolayısıyla bu tarz metinleri ayrı ayrı incelemek uygun olacaktı. Sonuç olarak tez çalışmada bir metot birliği sağlamak adına metinleri kurban etmektense her bir metni en iyi sonuç alabileceğimi düşündüğüm metotla incelemeyi yeğledim. Bu yaklaşımın neticesinde her ne kadar tezin “İçindekiler” bölümünde asimetrik bir görüntü ortaya çıkmış olsa da, asıl amaç Ali Teoman'ın eserlerini en iyi şekilde açıklamak olduğuna göre doğru bir karar almış olduğumu düşünüyorum.

Yüksek lisans eğitim ve öğretimim boyunca bana eleştirel düşünme yetisi kazandıran, bilgi birikimimi zenginleştiren tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Yunus Balcı'ya; çözüm odaklı yaklaşımıyla tez çalışmam sırasında karşılaştığım her çeşit zorluğun üstesinden gelmeme yardım eden hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Mehmet Sürur Çelepi'ye; akademik çalışmalarında her daim bana yol gösteren meslektaşım Kevser Sönmez'e; Almanca metinleri benim için çeviren arkadaşım Mütercim Tercüman Burcu Demirörs'e; tezimi hazırlarken karşılaştığım teknik sorunları çözen karizmatik kardeşim Mehmet Salih Bayrak'a; bebeğimin bakımını üstlenerek bana zaman kazandıran kıymetli kayın validem Sakineh Torbatinezhad'a; maddi manevi desteğini esirgemeyen sevgili eşim Artoosh'a ve elbette ki çalıştığım süre boyunca beni yalnız bırakmayan Tiny'ye teşekkürlerimi sunarım.

Ayşe Bayrak Ghofoorian

ÖZET

ALİ TEOMAN'IN HAYATI VE ESERLERİ

Bayrak Ghofoorian, Ayşe
Yüksek Lisans Tezi
Türk Dili ve Edebiyatı ABD
Yeni Türk Edebiyatı Yüksek Lisans Programı
Tez Yöneticisi: Prof. Dr. Yunus Balcı

Ağustos 2017, 256 Sayfa

1962-2011 yılları arasında yaşamış olan Ali Teoman'ın sekiz öykü kitabı, beş romanı, bir anlatısı ve bir de günlüğü yayınlanmıştır. Yazar, İTÜ Mimarlık Fakültesi'nden mezun olduktan sonra Sorbonne Üniversitesi'nde edebiyat estetiği alanında yüksek lisans yapmıştır. Kitaplarını yazmaya daha fazla vakit bulabilmek adına mimarlık kariyerine son vermiş, çeşitli üniversitelerde İngilizce okutmanı olarak görev almıştır.

Ali Teoman, on altı yıl boyunca sır olarak sakladığı edebi aldatmacasıyla edebiyat camiasında dikkatleri üzerine çekmiştir. Böylece kurmacayı felsefeyle harmanlayan eserlerinde olduğu gibi, edebiyat ile gerçek hayat arasında da bir ilişki kurmayı başarmıştır.

Yazarın edebi aldatmacasına konu olan kitabı Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı 1991'de Haldun Taner Öykü Ödülü'nü kazanmış, İnsansız Konağın İkonu adlı kitabı ise 1992 yılında Milliyet öykü ödülleri arasında ikinciliğe layık görülmüştür. Her kitabında farklı biçimler deneyen bir öykü yazarı olan Ali Teoman, aynı zamanda postmodern kurmaca teknikleriyle zenginleştirilmiş grotesk romanların yazarıdır.

Tezin ilk bölümünde yazarın hayatı, ikinci bölümünde öyküleri, üçüncü bölümünde romanları, dördüncü bölümünde diğer türlerdeki eserleri ve beşinci bölümünde ortak yazarlı kitapları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ali Teoman, Nurten Ay, Edebi Aldatmaca, Kafkaesk, Grotesk, Roman, Öykü

ABSTRACT

THE LIFE AND WORKS OF ALİ TEOMAN

Bayrak Ghofoorian, Ayşe

Master Thesis

Turkish Language and Literature

Modern Turkish Literature Master's Degree Programme

Adviser of Thesis: Prof. Dr. Yunus Balcı

August 2017, 256 Pages

Ali Teoman, lived between 1962-2011, has eight story books, five novels, a novela and a diary published. The writer was graduated from ITU Faculty of Architecture and after that he completed his master's degree in aesthetics of literature in Sorbonne University. In order to have more time to write his books, he ended his career as an architect and worked as an English instructor in different universities.

Ali Teoman was in the spotlight of the literature community by his literary hoax that he kept as a secret for 16 years. Thus like his works that harmonizes fiction and philosophy, he succeeded to associate literature with the real life.

His book named Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı, also the subject of the literary hoax, was awarded Haldun Taner Öykü Ödülü in 1991. In 1992 the second prize of Milliyet story awards was given to his book named İnsansız Konağın İkonu. Ali Teoman is a story writer who experiments different styles as well as a writer of grotesque novels that are enriched by postmodern fiction techniques.

In the first chapter of this thesis the life of the author, in the second chapter his stories, in the third chapter his novels, in the forth chapter his works in different genres and in the fifth chapter his co-authored books are examined.

Keywords: Ali Teoman, Nurten Ay, Literary Hoax, Kafkaesque, Grotesque, Novel, Story

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
SİMGE VE KISALTMALAR DİZİNİ	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM ALİ TEOMAN'IN HAYATI

1.1. Ali Teoman'ın Kişisel Hayatı	3
1.2. Ali Teoman'ın Sanat Hayatı	8

İKİNCİ BÖLÜM ALİ TEOMAN'IN ÖYKÜ KİTAPLARI

2.1. Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı	15
2.1.1. Olay Örgüsü	15
2.1.2. Kurgu	17
2.1.3. Anlatıcı	24
2.1.4. Mekân	26
2.1.5. Zaman	28
2.1.6. Kahramanlar	29
2.1.7. İçerik	30
2.2. İnsansız Konağın İkonu	34
2.2.1. Olay Örgüsü	34
2.2.2. Kurgu	37
2.2.3. Anlatıcı	39
2.2.4. Mekân	40
2.2.5. Zaman	43
2.2.6. Kahramanlar	43
2.2.7. İçerik	48
2.3. Pervaneler	51
2.3.1. Olay Örgüsü	51
2.3.2. Kurgu	55
2.3.3. Anlatıcı	60
2.3.4. Mekân	61
2.3.5. Zaman	62
2.3.6. Kahramanlar	62
2.3.7. İçerik	65
2.3.8. “Senin Melekûtun”	68
2.4. Aşk Yaşama Çok Uçuk	73
2.4.1. “Lirik Lanetler”	73
2.4.2. “Hamamböceği Hikâyeleri”	76
2.4.3. “Rio”	82
2.4.4. “Sonuncu Kitap”	88
2.4.5. “Sevginin Sancılı Süreci”	91
2.4.6. “Odada”	92
2.4.7. “Aşk Yaşama Çok Uçuk”	93
2.4.8. “Mandalinalı Natürmort”	94

2.4.9. “Yazarın Yaşlı Bir Adam Olarak Portresi”	96
2.4.10. “Yitik Bir Yazar İçin Pentimento”	98
2.5. Horasan Elyazması	104
2.5.1. Olay Örgüsü	105
2.5.2. Kurgu	110
2.5.3. Anlatıcı	114
2.5.4. Mekân	115
2.5.5. Zaman	116
2.5.6. Kahramanlar	117
2.5.7. İçerik	119
2.5.8. “Cehennemde Bir Mevsim - Temmuz ‘89”	121
2.6. Taş Devri	122
2.6.1. “Maket Seti”	123
2.6.2. “Atonal Üçlü”	124
2.6.3. “Öyküler”	125
2.6.3.1. “İkileme”	125
2.6.3.2. “Kuşlar”	129
2.6.3.3. “Taş Devri”	131
2.6.3.4. “Görünüm”	133
2.6.3.5. “Acı Bir Kayıp”	135
2.6.3.6. “Ateş Ayinleri”	136
2.6.3.7. “Bir Meleğin Düşüşü”	137
2.7. Kırık Kalpler Terzihanesi	138
2.7.1. “Gizemli Öyküler”	138
2.7.2. “Romanesk Öyküler”	144
2.7.3. “Grotesk Öyküler”	148
2.8. Öykü Uçları	159

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ALİ TEOMAN’IN ROMANLARI

3.1. Uykuda Çocuk Ölümleri	166
3.1.1. Olay Örgüsü	166
3.1.2. Kurgu	171
3.1.3. Anlatıcı	178
3.1.4. Mekân	179
3.1.5. Zaman	180
3.1.6. Kahramanlar	180
3.1.7. İçerik	185
3.2. Bir Garip Cindi Zümrüdüanka	186
3.2.1. Olay Örgüsü	186
3.2.2. Kurgu	189
3.2.3. Anlatıcı	191
3.2.4. Mekân	191
3.2.5. Zaman	192
3.2.6. Kahramanlar	193
3.2.7. İçerik	196
3.3. Karadelik Güncesi	198
3.3.1. Olay Örgüsü	198
3.3.2. Kurgu	202
3.3.3. Anlatıcı	203

3.3.4. Mekân	203
3.3.5. Zaman	204
3.3.6. Kahramanlar	204
3.3.7. İçerik	206
3.4. Eşikte	207
3.5. Gecenin Atları	210
3.5.1. Olay Örgüsü	210
3.5.2. Kurgu	215
3.5.3. Anlatıcı	216
3.5.4. Mekân	216
3.5.5. Zaman	217
3.5.6. Kahramanlar	217
3.5.7. İçerik	219

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ALİ TEOMAN'IN DİĞER TÜRLERDEKİ ESERLERİ

4.1. Anlatı: Café Esperanza	221
4.2. Günlük: Gezin Günce	228

BEŞİNCİ BÖLÜM

ALİ TEOMAN'IN ORTAK YAZARLI KİTAPLARI

5.1. Centuria %45 Epsilon Beta	234
5.2. Belki Varmış Belki Yokmuş	235
5.3. Kaptan Gemide Kaçak Yolcu Var	236
5.4. İstanbul Sokakları	236
5.5. Edebiyatçı Mimarlar Antolojisi	237

BULGULAR	238
SONUÇ	242
KAYNAKLAR	244
EKLER	248
ÖZ GEÇMİŞ	256

SİMGE VE KISALTMALAR DİZİNİ

a.g.e.	adı geçen eser
a.g.m.	adı geçen makale
a.g.s.	adı geçen söyleşi
a.g.y.	adı geçen yazı
A.Y.Ç.U.	Aşk Yaşama Çok Uçuk
B.G.C.Z.	Bir Garip Cindi Zümrüdüanka
C.E.	Café Esperanza
C.E.B.	Centuria %45 Epsilon Beta
C.Y.K.I.R.	Centuria Yüz Küçük Irmak Roman
Çekirdek Sanat Yay.	Çekirdek Sanat Yayınları
E.	Eşikte
G.A.	Gecenin Atları
G.G.	Gezgin Günce
G.K.B.İ.M.	Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı
H.E.	Horasan Elyazması
İ.K.İ.	İnsansız Konağın İkonu
İTÜ	İstanbul Teknik Üniversitesi
K.G.	Karadelik Güncesi
Kırmızı Yay.	Kırmızı Yayınları
K.K.T.	Kırık Kalpler Terzihanesi
MSÜ	Mimar Sinan Üniversitesi
Ö.U.	Öykü Uçları
P.	Pervaneler
Sel Yay.	Sel Yayıncılık
T.D.	Taş Devri
TMMOB	Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği
YKY	Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

Ali Teoman'ı tanıtmak adına çalışmamızın birinci bölümünde hayatına dair çeşitli kaynaklardan derlenen bilgiler, olabildiğince yorum katılmadan aktarılmıştır. Her ne kadar bir yazarın sanatsal etkinlikleri, kişisel yaşamının bir parçası olsa da bu etkinliklerin kamusal bir yönü olduğundan, yazarın hayatı kişisel ve sanatsal olmak üzere ikiye ayrılarak sunulmuştur.

Ali Teoman'ın farklı edebi türlerdeki eğilimlerini tespit edebilmek adına, çeşitli türlerdeki eserleri kendi içinde gruplandırılmıştır. İkinci bölümde yazarın öykü kitapları, üçüncü bölümde romanları, dördüncü bölümde diğer türlerdeki eserleri olan anlatısı ve günlüğü ele alınmıştır.

Bir kitabın hangi edebi türe ait olduğuna kadar vermek bir yargıda bulunmayı gerektirir. Bazı kitaplar açık bir biçimde türünü belli ederken bazıları ise farklı türlere yaklaşan özellikler gösterebilir. Ali Teoman'ın da nitelikleri bakımından öykü, anlatı ve roman türleri arasında kalan eserleri vardır. Bu çalışmada yazarın eserleri kitap kapağında yazan türün bölüm başlığı altında incelenmiştir.

Çalışmamızın ikinci, üçüncü ve dördüncü bölümlerinde öykü, roman ve anlatı olmak üzere ekseriyetle kurmaca türler incelenmiştir. Bu bölümlerdeki kurmaca eserler metin odaklı bir inceleme metoduyla temelde kendi bünyesinde barındırdığı özelliklerle açıklanmıştır.

Ali Teoman'ın kurmaca dışı tek kitabı olan “Gezgin Günce” de yazarın öykü ve roman haricindeki eserlerinin incelendiği dördüncü bölüm başlığı altında yer alır. Bu günlük onu hem bir insan olarak hem de bir yazar olarak yakinen tanımak adına eşsiz bir hazinedir. Bu nedenle günden elde edilen bilgiler sıklıkla yazarın hayatına ayrılan birinci bölümde kullanılmıştır.

Beşinci bölümde Ali Teoman'ın ortak yazarlı kitapları toplanmıştır. Yazarın bu kitaplarda yer alan eserlerinin çoğu öykü türünde olup içlerinden yalnızca biri denemedir. Ali Teoman, ortak yazarlı kitaplardaki öykülerini daha önce yahut daha sonra kendi kitaplarında yayınlamıştır. Bu öykülerin hâlihazırda ikinci bölümde incelenmiş olması dolayısıyla beşinci bölümde daha çok derlemelerin özelliklerine dair tanıtıcı bilgiler verilmiştir.

Bulgular başlığı altında çalışmanın beş bölümünden elde edilen bilgi ve bulgular harmanlanarak bir değerlendirme yapılmıştır. Sonuç bölümünde ise bu değerlendirmeler yorumlanmış; Ali Teoman'ın kişiliği, sanat anlayışı ve edebi eserlerine dair hususiyetler ortaya koyulmuştur.

Ali Teoman'ın vefatının üzerinden belirli bir süre geçmiş olmasına rağmen eserleri akademik ilginin odağı olmamıştır. Bu tez çalışmasının literatüre küçük bir katkı sağlayarak daha sonra yazar hakkında çalışmak isteyebilecek araştırmacıları cesaretlendirmesini umuyoruz.



BİRİNCİ BÖLÜM

ALİ TEOMAN'IN HAYATI

1.1. Ali Teoman'ın Kişisel Hayatı

Asıl adı Ali Tataroğlu olan Ali Teoman, 7 Temmuz 1962'de İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Yakınları, Mimar Mehmet Tataroğlu ile Suna Tataroğlu'nun tek çocuğu olan Ali Teoman'ın mutlu ve güzel bir ailede büyüdüğü, tek çocuk olmasına rağmen yalnız yetiştirilmediği konusunda hemfikirdir. Çocukluk yıllarında hemen hemen her hafta bir araya geldikleri kuzeni Mehmet Özpay, ailelerine çok bağlı olduklarını, sokağa çıkmak yerine evde birbirleri ile oynamayı tercih ettiklerini söyler.¹ Ali Teoman'ı yakinen tanıyanların diğer bir ortak kanısı, yaradılışı gereği dışa kapalı bir karakteri, kendi dünyasında kurduğu bir yalnızlığı olduğudur.

Çok kitap okunan bir evde büyüyen Ali Teoman, okuma merakını henüz okula başlamadığı yıllarda kendisine tekerlemelerle, manilerle çeşitlendirilmiş orijinal masallar okuyan anne ve babasına borçludur. Ali Teoman'ın illüzyon oyunlarına olan ilgisi de Teşvikiye'de oturdukları çocukluk yıllarında evlerinin arka cephesinden görünen bir apartman dairesinde oturan, Ali Teoman'ın dedesinin arkadaşı olan illüzyon ustası Zati Sungur vesilesiyle başlamıştır.

Orta öğrenimini İstanbul Alman Lisesi'nde tamamlayan Ali Teoman, burada Almanca öğrenmiş; Bertolt Brecht, Heinrich Böll, Friedrich Dürrenmatt gibi modern Alman yazarları okuma imkânı bulmuştur. Kendisiyle yapılan bir söyleşide bu yazarların hepsini sevdiğini, yazı olarak olmasa bile yaşama bakış olarak etkilendiğini söyler ve ekler: “Ama Max Frisch'in ve Franz Kafka'nın kitaplarını yaz ödevi olarak kafamıza vura vura bize okuttuklarında, bu yazarların, ama en çok da mahzun Prag mahkûmunun, günün birinde tam anlamıyla ‘ustalarım’ olup çıkacaklarını bilemezdim tabii.”²

Müziğin ciddi bir şekilde Ali Teoman'ın ilgi alanına girmesi ve gitar çalmaya başlaması on beş yaşlarına denk gelir. Bu alanda hızla ilerleyen Ali Teoman bir sene sonra okul grubunda çalmaya başlamıştır. On altı yaşında başladığı basketbol da müzik ile birlikte Ali Teoman'ın ömür boyu bırakmadığı uğraşlarından biri olacaktır.

İstanbul Alman Lisesi'nden 1981 yılında mezun olduğunda o zamanların en gözde mesleklerinden olan tıp, mühendislik ya da işletme okumayı düşünen Ali Teoman,

¹ Ali Teoman.mp4, “Özenle Oynanmış Bir Yaşam – Ali Teoman”, 24 Mart 2012.

² Bülent Usta, “‘Ancak Okumak İsteyebileceği Şeyleri Yazar İnsan’”, *Eşik Cini*, Sayı:4, 2006, s. 138.

yaratıcı bir işle uğraşmak istediği için seçimini son anda mimarlıktan yana çevirerek İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesine gitmiştir. Ali Teoman, 12 Eylül sonrasında İTÜ'deki ortamın hayli bunaltıcı olup, hem mimarlık öğreniminin ağırlığı hem de pek sosyal olmayan öğrenci profili nedeniyle buradaki yıllarının oldukça donuk geçtiğini söyler.³

Ali Teoman, İTÜ Mimarlık Fakültesinden sonra bir açılım yapmak umuduyla Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde yüksek lisans yapmaya karar vermiştir. Bir güzel sanatlar okulu olması vesilesiyle güzel sanatların yaratıcılığına yatkın olacağını düşünerek gittiği bu okulda öğretim kadrosu açısından düş kırıklığına uğramıştır.

Ali Teoman *Gezgin Günce*'de MSÜ'de yüksek lisans yaparken özellikle zor konular seçtiğini ve mimari alandaki en iyi ürünleri olarak gördüğü Çemberlitaş ve Beyazıt Meydanı düzenleme projelerini gerçekten kendini vererek tasarladığından bahseder. Yaptıklarının takdir edilmemesi ve aykırı düşüncelerinden dolayı projelerini neredeyse kavgaya ederek kabul ettirmek durumunda kalması sebebiyle bu iki proje, kendi deyimiyle içindeki mimarın tabutuna çakılan son çivi olmuştur.⁴

Bu yıllarda müzik ve basketbol Ali Teoman'ın hayatında önemli bir yer tutmaya devam eder. Arkadaşı Murat Soysal'ın aktardığına göre 1988 yılında kendisinin bestelediği, sözleri Ali Teoman'a ait olan "Aşk Bir Gün Biter" ve "Hep Bir Yöne" adlı iki parçayla Eurovision yarışmasının elemelerine katılmışlardır.⁵

Ali Teoman, MSÜ Mimarlık Fakültesi'ne iki yıl devam etmiş, ancak motivasyonunu kaybedince tezini vermeden okulu bırakıp yurtdışına gitmiştir. İTÜ Mimarlık Fakültesi'ne girdiği yıldan itibaren babasının yanında ve daha sonra başka bürolarda çalışan Ali Teoman, yedi sekiz yıllık bir mimarlık deneyimi ile Londra'da bir mimarın yanında işe girer. Burada sekiz ay kadar çalıştıktan sonra yine iş dolayısıyla kısa bir süreliğine Milano'da bulunur. Ali Teoman, piyasada mimar olarak çalışmanın ne demek olduğunu görünce mesleğinden iyice soğumuş ve mimarlık dışında bir arayış içine girmiştir. Sonunda Sorbonne Üniversitesi Plastik Sanatlar Fakültesi'nde estetik alanında yüksek lisans yapmaya karar verir. Bu yüksek lisans programı her branştan gelen öğrenciye açık olup ressamlar ve heykeltıraşların yanı sıra mimarlar ve felsefe

³ Mine Söğüt, "İşe Yaramayan Şeydir Sanat", *Kitap-lık*, Sayı: 64, 2003, s.42.

⁴ Ali Teoman, *Gezgin Günce*, İstanbul 2011, s102-103

⁵ Ali Teoman.mp4, "Özenle Oynanmış Bir Yaşam – Ali Teoman", 24 Mart 2012.

bölümünden gelenler de kabul edilmektedir. Babası Mehmet Tataroğlu, Sorbonne’a giriş sınavından sonra yapılan mülakatta, Ali Teoman’ın edebiyata olan yatkınlığının keşfedildiğini ve kendisine mimari estetik yerine edebi estetik çalışmasının önerildiğini aktarır.⁶ Ali Teoman bu teklifi kabul etmiş ve “Yaşar Kemal’in Yapıtında Geleneksel Türk Masallarının Kullanımı” konulu tezini yazmıştır.

Ali Teoman, 1989-1993 yılları arasında iş ve öğrenim dolayısıyla bulunduğu Londra, Milano ve Paris’te ilk öykülerini kaleme almış bir yandan da sokak müzisyenliği yapmıştır. Sokak müzisyenliğinin kendisi için hoş bir deneyim olduğunu söyleyen yazar, *Gezgin Günce*’de tenor saksafon çalan bir İngiliz ve bir Japon basçı ile grup kurarak Londra sokaklarında ve metro istasyonlarında elektrogitar çaldığı günlere nostaljik bir dönüş yapar. O zamanlar günde 2-3 saat kadar caz standartları çalarak adam başı kendilerini o gün ancak doyurabilen bir mebla olan 10 sterlin kazandıklarını anlatır.⁷

Ali Teoman’ın Sorbonne’a gidişi mimarlık ile edebiyat arasında yol ayrımı olmuştur. 1993 yılında İstanbul’a döndüğünde yazarlığa daha fazla zaman ayırabilmek adına mimarlığı tamamen bırakma kararı alır. Yazar, bu kararının altında yatan gerekçeleri şöyle açıklar;

“Mimarlığı sevdim ve aslında çok da iyi bir öğrenciydim. Ama okulda okuduğunuz mimarlıkla daha sonra piyasada yapmak zorunda kaldığınız mimarlık ne yazık ki birbirine benzemiyor. Ben bir tür sanat sayılabilecek yaratıcı bir meslek olarak gördüğüm için mimarlığı seçmiştim. Ama çalışmaya başladığınızda, bunun hiç de böyle olmadığını anlıyorsunuz. Mimarlık aslında bütün diğer işler gibi bir ticaret ve son derece rutin, can sıkıcı bir meslek. Onun sanat yönünü icra etmek çok az mimara nasip oluyor, o da çok uzun uğraşlardan sonra ancak... Yeni başlayan birisi için söz konusu bile değil. İşin kuramsal tarafından baktığınızda, mimarlık sanat değildir. Sanattaki özgürlük yok mimarlıkta. Bir mal sahibi vardır, o sizden bir şeyler ister. İşin parasal yönü her zaman önemlidir. Tasarımı yaparken, mutlaka göz önüne almanız gereken bir takım işlevler vardır. Bir yapı, işlevin somutlaşmış halidir çünkü, işlevsiz yapı olmaz. Halbuki bir resim ya da heykel yaparken, aklınıza estiği gibi davranabilirsiniz. Beğenen beğenir, beğenmeyen beğenmez. Mimarlık, işlevin çok ağırlıklı olması nedeniyle bir sanat sayılamaz. Sanat işlevsiz olan şeydir bence, işe yaramayan şeydir sanat ve asıl güzelliği de buradadır.”⁸

Yazarlıktan para kazanmanın mümkün olmadığını düşünen Ali Teoman, döndüğünde geçimini sağlayabilmek adına İngilizce öğretmenliği yapmaya karar verir. Lise yıllarından itibaren harçlığını kazanmak için Almanca, İngilizce, matematik, fizik ve

⁶ Ali Teoman.mp4, “Özenle Oynanmış Bir Yaşam – Ali Teoman”, 24 Mart 2012.

⁷ A. Teoman, G.G., s. 166.

⁸ M. Söğüt, a.g.s., s.43.

hatta gitar alanında özel dersler vermiş olan yazar, İTÜ'nün yabancı dil okutmanlığı sıvanı kazanarak İngilizce okutmanı olarak işe başlar. Bir yandan da British Council'in açtığı kurslara giderek İngilizce öğretmenliği sertifikası alır. Beş yıl boyunca İTÜ'de çalışan Ali Teoman daha sonra yönetimle anlaşmazlığı düştüğü için ayrılıp diğer özel ve devlet üniversitelerinde çalışmaya başlar.

Ali Teoman, üç yıl süren bir arkadaşlığın sonunda 15 Eylül 1999'da Dilek Coşkun Tataroğlu ile Londra'da evlenmiş ve bu evlilik on iki yıl boyunca yazarın ölümüne dek devam etmiştir. Dilek Hanım'a büyük bir aşkla bağlı olduğu bilinen Ali Teoman, evlendikten sonra yayınlanan neredeyse tüm kitaplarını eşine ithaf etmiştir.

Farklı üniversitelerde İngilizce okutmanlığı yapmaya devam eden yazar, 2004 yılında Marmara Üniversitesi'nden, "son durağım" olarak bahsettiği Boğaziçi Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu'na geçmiştir. Ali Teoman, pek çok üniversite dolaşmış olmasına rağmen, ilk kez kendini Boğaziçi Üniversitesi'nin yabancı diller bölümüyle özdeşleştirebildiğini söyler. Ali Teoman, sonradan edindiği bir meslek olan okutmanlık deneyimini şöyle anlatır:

"Önceleri İngilizce öğretmenliğini yalnızca yazmama yardımcı olacak, bu uğurda katlanılması gereken bir şey olarak görüyordum. Ama aradan geçen zaman, bir şeyin farkına varmamı sağladı: Öğretmenlik, özellikle de dil öğretmenliği (yalnız İngilizce değil, genel olarak dil) benim doğal mesleğimmiş aslında. Hem insanlara bir şeyler öğretmekten, hem de dille haşır neşir olmaktan keyif alıyorum."⁹

Ali Teoman, 2006 yılının Kasım ayında beyninin hassas bir bölgesinde tenis topu büyüklüğünde bir tümör olduğunu öğrenir. Bir hafta içerisinde son derece riskli bir ameliyat geçirmesi gerekmektedir. Hastalığını öğrendiği ilk günlere dair anlatılan anılar, yazarın kendi yaşamı ve ölüm karşısında takındığı tavrı ortaya koyması bakımından önemlidir. Dilek Hanım, Ali Teoman'ın hastalığını ilk öğrendiğinde "Beni bu kadar seven bir kadın olduğuna göre ölebilirim." dediğini aktarmıştır.¹⁰ Ali Teoman, ameliyattan önce yakın arkadaşı Harun Senegör'e ise "Harun abi, yarın ben bu masadan kalkmazsam hiç üzülmem. Çünkü hayatta ne istediysem hepsini yaptım ve doya doya yaşadım." der.¹¹ Başarılı geçen ameliyattan sonra nekahat dönemini çabuk atlatan yazar, ilerleyen zamanlarda patoloji raporları doğrultusunda radyoterapi görmüştür. Bu hastalık Ali Teoman'ı hem bir insan olarak hem de bir yazar olarak hayli etkilemiş, hayatında adeta

⁹ A. Teoman, G.G., s.103-104.

¹⁰ Fazlı Can , "Yazmadıklarını Yazan Yazar", Kitap-lık, Sayı: 161, 2012, s. 78.

¹¹ Ali Teoman.mp4, "Özenle Oynanmış Bir Yaşam – Ali Teoman", 24 Mart 2012.

bir dönüm noktası olmuştur. Bu sıkıntılı dönemde bolca vakti olan yazar, eski defterlere dönerek elden geçirdiği bazı metinleri kitap olarak yayınlatma imkânı bulmuştur.

Gezgin Günce'de kendisine, yazmaya başlamadan önce neler yaptığını, nasıl yaşadığını ve vaktini nasıl geçirdiğini soran Ali Teoman, aşağıda alıntılanan uzun pasajda otobiyografik bilgiler vermiştir. İlgi alanlarının ve hayatında bir süreliğine de olsa yer eden uğraşların çeşitliliği, yazarın çok yönlü bir kişiliğe sahip olduğunu ortaya koyar.

“Yazmaya en yakın eylem belki okumak. Okurdum, evet. Hem de çok okurdum, okumayı öğrendiğimden beri. Başka? Gitar çaldım. Kimisine çok görünebilir, benim günde 5-6 saat gitar çaldığım olurdu. Güzel, başka? Eh, basketbol oynardım. Yazları açık sahada, kışları salonda, kimi zaman haftada 4-5 gün. Bu da iyi, başka? Dil öğrenirdim. Alman Lisesi'ne girdiğim zaman, 1973 yılında başladı bu merakım, hala devam ediyor. Şimdiye dek öğrendiğim diller Almanca, İngilizce, Fransızca; az ya da çok bulaştıklarım ise İtalyanca, İspanyolca, Portekizce, Arapça, Japonca, Latince, Grekçe. Çok iyi, daha başka? Saymakta değil, seçmekte zorlanıyorum aslında. Yaşamımın en az bir bölümünde ilgi duyduğum ve uğraştığım o denli çok şey var ki. Kronolojik sıra gözetmeksizin, kalemimin ucuna geldiği gibi yazıyorum: Okçuluk ve atıcılık (babamdan gelen meraklar; pek fırsat bulamamakla birlikte, hala ilgi duyarım), binicilik (çok az ilgilenebildim ne yazık ki, belim sakatlandıktan sonra ise bir daha söz konusu olmadı), balıkçılık ve kürek (Arnavutköy yazlarında), eski yazı (dedemle ve Salim Rıza Bey'le), sihirbazlık ve özellikle iskambil numaraları (Zati Sungur dedemin ortaokuldan sınıf arkadaşıydı; evi Nişantaşı'nda bizim evle aynı sokaktaydı), iskambil oyunları, briç, tavla, satranç (özellikle Blitz, Jardin de Luxembourg'da), karikatür (yoğunlukla lise yıllarında) filateli ve nümizmatik (koleksiyoner bir babanın oğlu olarak haliyle), yüzme ve tenis (Kuruçeşme Adası'nda yüzme, Tenis Eskrim Dağcılık Kulübünde tenis öğrendim, ama hiçbir zaman sevedim), vücut geliştirme (lisenin son yıllarında Harbiye Wieder'de, sonra evde), gölge oyunu (Cevdet Kudret'in üç ciltlik Karagöz incelemesini okuduğumda on üç yaşındaydım, o zamandan beri en sevdiğim kitaplardan biridir), blues, jazz, rock (icracı olarak), klasik müzik (dinleyici olarak), resim (izleyici olarak, özellikle Modernler), tiyatro ve sinema (seyirci olarak, özellikle Londra döneminde), antika (babam vasıtasıyla)... Bakınca, ömrüm boyunca bir dillettante olarak yaşamış olduğumu anlıyorum. Bu ilgi ve uğraşların arasında mimarlığı saymalı mıyım, bilmem. Hemen hemen on yılımı ve o delişişek gençlik yıllarının enerjisinin çok büyük bölümünü verdim bu mesleğe. Bunu bir 'uğraş' olarak adlandırmak hem mimarlığa ama hem de kendime hakaret olur.”¹²

Ali Teoman, babasından aldığı bir özellik olarak pek çok şeyi merak eden ve merak ettiği şeyleri uzmanlık derecesinde öğrenen biridir. Osmanlıca alanında babasından beslendiği gibi, edebi eserlerinde bir birikim olarak karşımıza çıkan antika merakı da yine babasına dayanır. Onu yakinen tanıyanlar, kendini herkese açan bir karaktere sahip olmadığı için her ne kadar ilk tanıştığı kişiler tarafından disiplinli ve soğuk biri olarak görülse de, aslında kendine has bir komikliği olan son derece muzip bir

¹² A. Teoman, G. G., s.201-203.

insan olduğunu düşünürler.¹³ Ayfer Tunç ise Ali Teoman'ı şahsına münhasır, son derece samimi, düzgün, kendine vakıf, hayatla arasında mesafe koyabilen, kendini de alaya alabilen ve kendini sık sık gözden geçirebilen özel bir insan olarak tanımlar.¹⁴

Ali Teoman, bir yazar olarak çalıştığı fiziksel şartları önemseyen ve söyleşilerinde bu konuya yer veren biridir. Dolayısıyla onun yazma alışkanlıklarından da söz etmek yerinde olacaktır. Ali Teoman, yazma konusunda oldukça disiplinlidir. Neredeyse her gün yazdığını söyleyen yazar, eve bir misafir gelse dahi birkaç saat odasından çıkmayıp yazma rutinini devam ettirmiştir. Yazmaya elle başlayan yazar, roman gibi uzun metinlerin getirdiği zorluk dolayısıyla ilk bilgisayarını otuz yaşında edinmiştir. Yine de yazdıkları ile arasında yakın bir ilişki kurabilmek adına öykü ve şiir gibi kısa metinleri elle yazmayı tercih eder. İnce uçlu keçe kalem yahut kurşunkalemle, hafif sarımsı veya grimsi koyu renk kâğıt üzerine yazmayı sevdiğini söyler ve ekler: “Beyaz kâğıdı cesaret kırıcı buluyorum, korkunç bir boşluk duygusu veriyor bana ve tabii o boşluğu doldurmanız gerek.”¹⁵

Ali Teoman, 23 Mart 2011’de hastalığına yenik düşerek sevenlerinin ve okurlarının gönlünde bir boşluk bırakmış, henüz 49 yaşındayken hayata veda etmiştir. İki gün sonra Bebek Camii’nde cenaze namazı kılınan yazar, annesinin kabrinin bulunduğu Aşiyan Mezarlığı’na defnedilmiştir.

1.2. Ali Teoman’ın Sanat Hayatı

Ali Teoman’ın yazma serüveni üniversite yıllarında Camus, Sartre ve özellikle de Nietzsche’den etkilenerek “felsefi meditasyon” olarak adlandırdığı Almanca metinler kaleme almasıyla başlar. Önceleri bir iki cümle şeklinde yazdığı bu aforizma benzeri yazılar, giderek uzayıp bir kaç sayfa halini almıştır. Yazar, felsefeyi keşfettiği bu dönemde, akıldışı bir tür olarak gördüğü şiirden özellikle uzak durduğunu söyler.¹⁶

Yazar olma kararını tetikleyen süreç, üniversitenin son yıllarında Sevim Burak’ın *Yanık Saraylar*’ını okumasıyla başlar. Ardından Tomris Uyar’ın çevirisinden Borges’in *Ölüm ve Pusula*’sını okuyan ve özellikle de “Ölümsüz” adlı öyküden bir hayli etkilenen

¹³ Ali Teoman.mp4, “Özenle Oynanmış Bir Yaşam – Ali Teoman”, 24 Mart 2012.

¹⁴ Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı, “Ubor Metenga ‘Ali Teoman’ Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı”, 6 Aralık 2011.

¹⁵ M. Söğüt, a.g.s., s.50.

¹⁶ M. Söğüt, a.g.s., s.44.

Ali Teoman, yazmanın ve yazının ne denli müthiş bir şey olduğunu fark edecek ve kendi kendine “Eğer yazmak böyle birşeyse, ben de yazmak istiyorum”¹⁷ diyecektir.

Her zaman çok ve çeşitli kitaplar okuyan Ali Teoman, “ustalarım” dediği yazarların da birbirinden çok farklı tarzlarda yazan kişiler olduğunu söyler.¹⁸ Sevim Burak’ın izini sürerek, hâlihazırda çağdaş Türk öyküsünde geline en yüksek nokta olarak gördüğü Hulki Aktunç’la tanışmış, *Ten ve Gölge* başucu kitaplarından biri olmuştur. Ali Teoman, kendine örnek aldığı diğer yazarlar olarak Tezer Özlü, Bilge Karasu ve Ferit Edgü’yü sıralar. Bir hayli geç keşfetmesi sebebiyle Vüs’at O. Bener’den etkilenmemiş ancak onu da ustalarından biri olarak görmüştür. Etkilenme boyutunda bir ilişkiye girmese de sevdiği diğer yazarlar; Tomris Uyar, Yusuf Atılgan ve Mustafa Kutlu’dur. Yazara göre Türk romanının zirvesindeki isim ise tartışmasız Oğuz Atay’dır.

Ali Teoman, yabancı yazarlardan Borges’le birlikte Julio Cortazar ve Milan Kundera’yı okumuş, ardından Alman Lisesi’nde okuduğu Max Frisch ve kendisine en yakın yazar olarak gördüğü Franz Kafka’yı yeniden keşfetmiştir. Biçem bakımından Samuel Beckett, James Joyce, Georges Perec ve Edgar Allan Poe’dan etkilenen yazar, Ernest Hemingway ve Peter Handke’den sözcük ekonomisinin önemini öğrendiğini, Henry Miller’ı ise duygulanım olarak kendine yakın bulduğunu söyler. Ali Teoman’ın klasiklerdeki tercihi ise Ruslardır: Gogol, Gonçarov, Turganyev ve özellikle de Dostoyevski.

Yazmaya başlayınca okuduklarına da farklı bir gözle bakan yazar, İkinci Yeni şairlerini keşfettiğinde gençlik yıllarında neredeyse nefret ettiği şiirle barışmış, hatta zamanla daha gerilere giderek Ahmet Haşim ve Asaf Halet Çelebi’den keyif almaya başlamıştır. İlhan Berk, Ece Ayhan, Edip Cansever, Turgut Uyar, Melih Cevdet, Behçet Necatigil, Ahmet Oktay, başlı başına bir “Üçüncü Yeni” olarak adlandırdığı Enis Batur ve yine Hulki Aktunç beğendiği şairlerdir. Ali Teoman Türkçe, Almanca, Fransızca ve İngilizce olarak hiç yayınlamadığı şiirler de yazmıştır.

Yazarın asıl adı olan Ali Tataroğlu yerine Ali Teoman’ı kullanmasının önemli bir gerekçesi vardır. Ali Teoman, yazmaya başlamadan önce aşması gereken bir psikolojik engelle karşılaşmış; yazarlığı bir çeşit tanrılık olarak gördüğü için, yazar olmaya kalkışmanın büyük bir küstahlık yahut tanrılığa özenmek olduğunu hissetmiştir. Kendini

¹⁷ B. Usta, a.g.s., s. 137.

¹⁸ B. Usta, a.g.s., s. 137.

bilen, alçakgönüllü bir insan olarak kendisine bu payeyi vermenin güçlüğünden dolayı bu duyguyu aşması oldukça uzun sürmüş ve neticede içinde farklı bir kişilik; bir yazar kişiliği yaratmıştır. Ali Teoman, mimar Ali Tataroğlu’ndan bu yeni kişiliğe geçişini ve bu iki kişilik arasındaki farkı şöyle ifade eder;

“Ali Tataroğlu, belli bir formasyonu olan bir mimardı, ama sonra farklı bir insan çıktı ortaya. Uzunca bir süre Ali Tataroğlu’yla Ali Teoman aynı anda var oldu benim içimde. Ama daha sonra Ali Teoman daha baskın çıkmaya başladı ve şu anda ben, Ali Teoman’ım! O değişim uzun sürdü ve kolay olmadı... Ali Tataroğlu böyle kitaplar yazabilecek bir insan değildi. Çok saygılıydı yazıya ve yazarlığa, yazarı tanrı gibi görürdü, yani dolayısıyla yazar olmaya kalkışmak bile saygısızlıktı onun için... Ali Tataroğlu edebiyat yapmaya çok daha meyilli olurdu bence, çünkü çok daha edepli. Ama Ali Teoman’ın edepli olma kaygısı yok, Ali Teoman her şey olabilir.”¹⁹

Yukarıdaki alıntıyla ilgili bir parantez açarak Ali Teoman’ın “edebiyat” sözcüğü “edep” kökünden geldiği için onun yerine “yazın” sözcüğünü kullanmayı tercih ettiğini belirtelim. Bu tercih yazarın sanat anlayışını açıklaması bakımından önemlidir. Zira Ali Teoman, eserlerinde argo kelimeler kullanmaktan, açık seçik tasvirler yapmaktan yahut cinsel içeriği yoğun konular işlemekten çekinmez. Kendisi bir söyleşide bu iki sözcük arasındaki farkı ve neden yazın sözcüğünü tercih ettiğini şöyle açıklar:

“‘Yazın’ sözcüğü anlamca daha kapsayıcıdır, yazılmış olan hemen hemen her şeyi kapsar, peşin bir değer yargısında da bulunmaz. Oysa, ‘edebiyat’, açıktır ki, ‘edeb’i çağrıştırır, ‘edepsiz’ olanı dışlar... Oysa bence bir şeyin ‘yazınsal’ sayılabilmesi için ‘edepli’ yazılmış olması gerekmez, hatta daha da ileri giderek diyeceğim ki, düpedüz ‘edepsizce’ yazılmış olması ciddi bir tercih nedenidir! Günümüzde ‘edeple’ anlatılabilecek bir konu yok gibi. (Aslında hiçbir zaman yoktu, yalnızca insanlar ‘masumiyet çağları’nda böyle konuların olduğu zebahına kapılmışlardı. Geçmiş olsun!) Bu yitişin nedeni, bence, çağın gitgide daha âciz ve trajik hale gelmesidir. Bu aczi ve trajediyi anlatmaya çalışırken, ‘edebî/edepli’ olmak adına otosansür uygulamak, rahatsız edici oldukları için kimi şeylerin üzerini örtmek hiç de dürüst bir tutum değil.”²⁰

Ali Teoman kendini, yazıyı, yazının işleyişini, iç mekanizmalarını tanımak, onları uygulamayı öğrenmek ve cesaret kazanmak adına; kısa bir tür olması dolayısıyla bolca deneme yanılma yapmanın mümkün olduğu öykü türüyle yazmaya başlamıştır. Ali Teoman’ın ismi ilk kez 1992 yılında *İnsansız Konağın İkonu*’nun Milliyet Öykü yarışmasında ikinciliğe layık görülmesi vesilesiyle duyulmuş ve bu kitap 1993 yılında Milliyet Yayınları tarafından yayınlanmıştır. İlk kitabı yayınlanmadan önce edebiyat

¹⁹ Eda Bozköylü, “Eski Defterlere Dönmek”, *Notos*, Sayı:22, 2010, s.107.

²⁰ Denizcan Karapınar, “Zaman Kavramı Benim İçin Temel Sorunlardan Biridir”, *Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki*, 23 Ağustos 2007.

dergilerine öykülerini göndermeyen yazar, bu tür yarışmalara prestij kazanmak adına değil, kitaplarının yayınlanması için bir güvence elde edebilmek için katıldığını söyler.²¹ Zira ona göre insan kendisi için değil yaşamına anlam katmak, iyi bir ürün ortaya koymak için yazar. Yani yazarın söyleyecek bir sözü vardır ve sesini duyurmak zorunda hisseder kendisini. Dolayısıyla Ali Teoman, yazar kişinin eseri yayınlansın diye yazdığını düşünür.

İnsansız Konağın İkonu'nu sırasıyla 1998 yılında öykü kitabı *Pervaneler* (YKY); 2002 yılında ilk romanı olan *Uykuda Çocuk Ölümleri* (YKY) ve ortak yazarlı *Kaptan Gemide Kaçak Yolcu Var* (Sel Yay.); 2003'te yine ortak yazarlı *Belki Varmış Belki Yokmuş* (YKY); 2005'te ikinci romanı *Bir Garip Cindi Zümrüdüanka* (Sel Yay.); 2006'da öykü kitabı *Aşk Yaşama Çok Uçuk* (Sel Yay.); 2007'de üçüncü romanı *Karadelik Güncesi* (Sel Yay.) takip eder.

Haziran 2007'de Murat Yalçın'ın Ali Teoman ile yaptığı söyleşinin *Kitap-lık* dergisinde yayınlanmasıyla, yazar bir anda edebiyat camiasında dikkatleri üzerine çekmiştir. Mevzubahis konunun evveliyatı şöyledir: 1991 Haldun Taner Öykü Ödülü Adnan Özyaçiner'in *Cambazlar Savaşı Yitirdi* adlı eseri ile o güne dek hiç bir eseri yayınlanmamış, edebiyat dünyasında ismi duyulmamış olan Nurten Ay'ın *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı* arasında paylaştırılmıştır. Nurten Ay'ın, bir yazarın takma ismi olabileceği düşünülürken otuz yaşında bir sekreter olan Nurten Ay ortaya çıkarak ödül törenine katılmıştır. İlerleyen günlerde gazetelere boy boy fotoğraflar ve röportajlar veren Nurten Ay, imza günlerine de katılmıştır. Nurten Ay o dönemde yoğun bir ilgi görmüş, *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı* aynı yıl Simavi Yayınları tarafından yayınlanmıştır.²²

Son derece yetkin bir edebiyat ürünü olan bu kitabın, bir yazarın ilk eseri olduğuna ikna olmayanlar, Nurten Ay'ın arkasında tanınmış başka bir yazarın olabileceği ihtimalini dile getirmiş, kitabın gerçek yazarının kim olduğuna dair söylentiler çıkmıştır. Kitabın içeriğinden yola çıkarak bunun bir edebi aldatmaca olduğunu iddia eden kayda değer tek yazı 2003 yılında Süha Oğuzertem tarafından kaleme alınmış ve gerçek yazarın Prof. Dr. Cem Behar olduğuna işaret edilmiştir. Bunun üzerine gerçek yazarın Oğuzertem olabileceğini ima eden bir gazete yazısı²³ çıkmış, olay adeta bir dedektiflik hikâyesine

²¹ Murat Yalçın, "Herşey Kusursuz Bir Fars Atmosferi İçinde Cereyan Etti", *Kitap-lık*, Sayı: 106, 2007, s. 10.

²² Nurten Ay ile ilgili ayrıntılı bilgi içeren gazete kupürleri için bkz. Ek-1

²³ Kemal Yılmaz, "Cem Behar'ın Mahlası Nurten Ay", *Radikal Gazetesi*, 10 Mart 2003.

dönmüştür. Aradan yıllar geçmesine rağmen başka hiç bir edebi ürün vermeyen Nurten Ay, ilk ve tek kitabıyla Türk Edebiyatı'nın en prestijli ödülllerinden birini kazanmış sıra dışı bir yazar olarak kalmıştır. Sonuç olarak sırrı çözilemeyen Nurten Ay vakası zamanla unutulur. Kitabın gerçek yazarı olan Ali Teoman tam on altı yıl sonra Murat Yalçın'ın yaptığı söyleşide kendini ifşa edecektir.

Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı'nin Haldun Taner Öykü Ödülü'nü aldığı zamana dek eserleri hiç bir dergide yayınlanmamış olan Ali Teoman esasında o dönem için tıpkı Nurten Ay gibi adı sanı duyulmamış bir isimdir. Ali Teoman yirmi yıl sonra açıklamayı öngördüğü bir edebi aldatmaca tasarlamış, ancak hastalığı sebebiyle bu açıklamayı bir kaç yıl öne çekmek durumunda kalmıştır. Kaderin bir cilvesi olarak yazar, ödülün 14 Mart 1991'de açıklanmasından tam yirmi yıl sonra 23 Mart 2011'de hayata gözlerini yumar.

2007 itibariyle Ali Teoman'ın ismi, edebiyat dünyasını işlettiği bu edebi aldatmacayla anılır olmuş, ilerleyen yıllarda yeni kitapları yayınlanmaya devam etmiştir. 2008'de ortak yazarlı İstanbul Sokakları (YKY), öykü kitabı Eşikte (Sel Yay.) ve "Sessizlik" öyküsüyle katıldığı Edebiyatçı Mimarlar Ansiklopedisi (TMMOB); 2009'da yine ortak yazarlı Centuria %45 Epsilon Beta (Çekirdek Sanat Yay.) ve öykü kitabı Horasan Elyazması (Sel Yay.) yayınlanmıştır.

2010'da yayınlanan Café Esperanza (Sel Yay.), yazarın bir proje kapsamında kaleme aldığı anlatıdır. Ali Teoman 2009 yılında "Fransa'da Türk Yılı" (Saison de la Turquie en France) etkinlikleri kapsamında Fransız Kültür Bakanlığı ve Strasbourg Belediyesi tarafından üç aylığına (Ekim-Aralık 2009) Strasbourg'a davet edilmiş ve karşılığında "esinini Strasbourg'dan alan" en az 25 sayfalık bir öykü yazması istenmiştir. Bu proje kapsamında yazacağı metin, Fransız Kültür Bakanlığı tarafından Fransızcaya çevrilecek ve kitap olarak yayınlanacaktır. Ali Teoman, teklifi kabul edip gerekli sözleşmeleri imzaladıktan hemen sonra 2006 yılında ameliyatla alınan beyin tümörünün yinelediğini öğrenmiştir. Eşi Dilek Hanım'la birlikte Strasbourg'a gittiğinde hastalığı ağırlaştırmış, burada son derece zorlu günler geçirmiştir. Ancak yine de "esinini kendi durumundan alan" Café Esperanza'yı, Strasbourg'a ilişkin referansları da metne yedirerek tamamlamayı başarmış, hatta projenin öngördüğü sayfa sayısını bir hayli aşarak 78 sayfalık bir anlatı ortaya çıkarmıştır. 2010'da ilk olarak Café Esperanza'nın Fransızca tercümesi (Le Verger Éditeur), ardından aynı isimle orijinal dili olan Türkçesi (Sel Yay.) yayınlanmıştır.

Ali Teoman, 2 Ağustos 2010'da Zaman Gazetesi kitap ekinde yazdığı bir yazıda²⁴ o güne dek çıkan kitaplarının yazım ve yayınlanma sürecinde karşılaştığı ilginç olayları anlatır. Çalışmamızın anlatım bütünlüğünü bozmamak adına ekler bölümünde sunduğumuz bu yazı, yazarın eserlerinde işlediği konulara ilham veren yaşam deneyimlerini aktarması bakımından kayda değer bir kaynaktır.²⁵

Ali Teoman, eşi Dilek Hanım ve arkadaşları Nihan-Harun Senegör çiftiyle birlikte 25 Haziran / 1 Ağustos 2008 tarihleri arasında yaklaşık beş haftalık Edinburgh ve Londra gezisi yapmıştır. Bu gezinin bir hafta öncesinden başlayıp bir hafta sonrasına kadar geçen zaman diliminde tuttuğu günlüğü 2011 yılının Şubat ayında *Gezgin Günce* (Kırmızı Yay.) adıyla yayınlanmıştır.

Ali Teoman, bir sonraki öykü kitabı olan Taş Devri'nin (YKY) baskıya verildiği gün hayata veda etmiş ve kitap yalnızca bir hafta sonra (Mart 2011) yayınlanmıştır. Vefatından iki ay öncesinde tamamlayıp yayınevine teslim ettiği son romanı *Gecenin Atları* (YKY) aynı yılın Eylül ayında yayınlanmıştır. Ali Teoman'ın ölümünden önce yayınevine emanet ettiği dosyalardan iki öykü kitabı daha çıkmış; 2012'de *Kırık Kalpler Terzihanesi* (YKY), 2014'te ise son kitabı olan *Öykü Uçları* (YKY) yayınlanmıştır.

Metinlerinde İngilizce, Almanca ve Fransızca ifadelerle yer veren yazarın eserleri de bu güne dek bu üç yabancı dilde basılmıştır. İngilizceye çevirdiği "Ways of Leaving" öyküsü 2003 Haziran'da Kanada'da yayınlanan Descant dergisinin Türk yazını özel sayısına alınmış, aynı öykü 2012'de yazarın *Kırık Kalpler Terzihanesi* kitabında "Gitme Biçimleri" adıyla orijinal dilinde tekrar yayınlanmıştır.

1993'te yayınlanan *İnsansız Konağın İkonu*'nun ilk öyküsü olan "Büyükhanım'ın Kedileri"; 2008 yılında Christoph K. Neumann tarafından Almanca'ya çevrilerek "Die Katzen der Gnaedigen Frau" adıyla, Constanze Letsche'in derlediği antoloji *Unser Istanbul – Junge Türkische Literatur*'a alınmıştır.²⁶

²⁴ Ali Teoman, "En Sevdiğim Kitabımın Öyküsü", *Zaman Gazetesi Kitap Zamanı Eki*, 2 Ağustos 2010.

²⁵ Bkz. Ek-2

²⁶ Constanze Letsche (hrsg.), (übersetzer Christoph K. Neumann), *Unser Istanbul – Junge Türkische Literatur*, Deutschland 2008.

Ali Teoman'ın 2010 yılında yayınlanan anlatısı *Café Esperanza*'nın orijinal dilinden önce Fransızca tercümesinin²⁷ yayınlandığından bahsetmiştik. Yazarın 2008 tarihli *Eşik*te romanı da Fransızcaya çevrilip 2013'te *Sur de Seuil* adıyla basılmıştır.²⁸

Ali Teoman; Milliyet Sanat, Varlık, Kitap-lık, Akşam-lık, Cogito, Son Kişot, Geceyazısı, Notos Öykü ve Sıcak Nal dergilerinde öykü, şiir, deneme ve eleştiri yazıları yazmış, kitaplarına girmeyen bazı metinleri ise <http://fiatnox.sitemynet.com> ve http://www.geocities.com/labour_of_sisyphus/index.html internet sitelerinde yayınlanmıştır.



²⁷ Ali Teoman, (tr. Daniel Rottenberg), *Café Esperanza*, France 2010.

²⁸ Ali Teoman, (tr. Daniel Rottenberg), *Sur Le Seuil*, France 2013.

İKİNCİ BÖLÜM

ALİ TEOMAN'IN ÖYKÜ KİTAPLARI

Ali Teoman'ın yayınlanma sırasına göre; *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*, *İnsansız Konağın İkonu*, *Pervaneler*, *Aşk Yaşama Çok Uçuk*, *Horasan Elyazması*, *Taş Devri*, *Kırık Kalpler Terzihanesi* ve *Öykü Uçları* olmak üzere toplamda sekiz adet öykü kitabı bulunmaktadır.

2.1. Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı

Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı “(giriş) Sessizlik”, “(ortanca öykü) Kuzguncuk’taki Konak”, “(çözüm) Saklambaç” öykülerine ilaveten başlığı olmayan ön söz benzeri bir yazı ve “Sonsöz” başlıklı metinden ibarettir. “Saklambaç” öyküsü, roma rakamlarıyla kendi içinde üç kısma ayrılmıştır. Kitap bütünsel bir biçimde tasarlandığından, tüm öyküleri ve öykü formunda olmayan kurmaca parçalarını bir arada değerlendirmek uygun olacaktır.

2.1.1. Olay Örgüsü

Ön söz benzeri başlıksız yazı: Anlatıcı masal ile mitos arasındaki bağlantıya değinir. Öykünün esinini aldığı yaşam gibi bir çeşit masal olduğunu söyler.

“Sessizlik”: Anlatıcı artık kendisinden başka kimse kalmayan ahşap konakta yağmurun sesini dinleyerek geçmişi anar. Cama vuran yağmurun ritmi ona, çocukluğunda büyük validesi Bedianım’ın ud çalıp, ailenin kadınlarının hep beraber söylediği aksak semai şarkıları hatırlatır.

“Kuzguncuk’daki Konak”: Zeynep, annesi öldükten yaklaşık altı ay sonra, aile yadigârı olan Kuzguncuk’taki konağı satmak ister. Bir bankanın gayrimenkul alım satım departman sorumlusu olan, liseden ve iş çevresinden arkadaşı Selim ile konuyu görüşmek için buluşup konağa giderler. Zeynep konaktaki bir odada, daha önce evlerinde bulunan annesinin çeyiz sandığını tanır. Açtığında annesinin gelinliğini ve Zeynep’in çocukluğundan kalan pek çok eşyasını saklamış olduğunu görür. O sırada odaya giren Selim, şakayla karışık Zeynep’e evlenme niyeti olup olmadığını sorar. Zeynep, aoseksüel olduğu için evlenemeyeceğini söyler. Hava karardıktan sonra Selim ile Zeynep birlikte olurlar.

“Saklambaç”: I. Arif, Çiçekpazarı’nın girişine sıralanmış arzuhalcilerden birine girip önemli ve acil bir işinin olduğunu söyler. Arzuhalci Çıtak İbo, hâlihazırda meşgul olduğu işleri öne sürünce, bu işlerin karşılığı olarak elli binlik banknotu verip kendi işini yapmaya razı eder. İş bitince bir o kadar daha ödeme yapmayı vaat eden Arif, yazdıracağı şeyler gizli olduğundan kapalı bir yere gitmek ister. Arzuhalci onu bir halı deposuna götürür. Arif, söylediklerini aynen yazmasını ister.

II. Arif, Kapalıçarşı’da dedesinden kalan antika dükkânında babası Eşref Efendi’ye çırak olarak çalışıp daha sonra işleri devralmıştır. Çocukluk arkadaşı Elias da babası Selman Efendi’nin yine Kapalıçarşı’daki kuyumcu dükkânında zanaat öğrenmiştir. Selman Efendi ölünce Elias dükkânı satıp evinde çalışmaya başlamıştır. Bir gün Elias, Arif’i ziyarete geldiğinde içeriye antikacı Mahmut Bey girip elindeki gümüş divitin orijinal olup olmadığını sorar. Mahmut Bey’e orijinal olduğunu söyleyen Arif, o çıktıktan sonra Elias’a divitin tuğrasının dandik olması, parçaların boylarının orantısız olması sebebiyle sahte olduğunu fark ettiğini anlatır. Bir süre sonra Arif bir eskici dükkânında işinin ehli tarafından imal edilmiş başka bir sahte divit görür. O an Arif, sahte antikaları kendi yorumlarından yola çıkarak Elias’ın ürettiğini fark eder. Piyasa Elias’ın elinden çıkmış sahte antikalarla dolup taşarken bir gün Arif, Elias’a onun sırrını çözdüğünü anlatır. Arif’in iddialarını kabul etmeyen Elias bir daha görünmez. Bir kaç gün sonra bir çocuğun Arif’in dükkânına getirdiği notta Elias, Paris’e gideceğini, onu takip etmemesini söyleyip Paris Merkez Postanesi’nde bir posta kutusu yazmıştır.

III. Çıtak İbo yorulmuştur. Bahşış olarak iki tane daha elli binlik banknot veren Arif hikâyesine devam eder. Arif bir süre Elias’ın yazdığı posta kutusuna hisli mektuplar yollamış ancak hiç bir cevap gelmeyince onu unutmaya karar vermiştir. Ancak bir süre sonra Elias’ın ürettiği sahte antika parçaların sayıları artarak piyasada el değiştirmeye devam ettiğini fark eder. Bunun üzerine Elias’ın her yeni sahtekârlığını keşfettiğinde, Paris’teki posta kutusuna kinayeli notlar göndermeye başlar. Bir gün ne dediği anlaşılmayan meczup bir çingene Arif’in dükkânına şahane bir antika hamam taşı getirir. Parçayı dikkatlice inceleyen Arif, damganın göbeğinde fazladan bir elif harfini fark edip bunun Elias’ın sahte antikalarından biri olduğunu anlar. Meczup çingene dükkândan çıktıktan sonra bu kişinin Elias olabileceğini düşünen Arif peşinden koşsa da onu bulamaz.

Arif ile Elias henüz yirmi yaşlarındayken elli sene sonra buluşmak üzere sözleşmişlerdir. Zamanı geldiğinde Elias'ı arayan Arif, buluşma için mekân ve zaman belirlemediklerinden aradığı izin kendinde olduğunu düşünür. Elias'ın o zamana dek ona verdiği tek hediye bir inci tanesidir. Liseden yeni mezun oldukları zamanlar babası Arif'i eşyası birkaç gün sonra müzayedede satılacak olan Kuzguncuk'taki eski bir konağa göndermiştir. Elias ile birlikte konağa giden Arif, babasına kayda değer bir şey olmadığını söylese de müzayede günü yüz bir taneli inci kolyeyi satın almış ve Kuzguncuk'taki konağa dair bir notla birlikte Elias hediye etmiştir. Elias ise kolyedeki tek bir inci tanesini Arif'e hatıra olarak geri vermiştir.

Arif, Sultanahmet Adliyesi'nin icra dairesine gidip arşiv memuruna bahşış vererek mezadın tutanaklarına ulaşır. Bu tutanaklardan konaktaki eski saatin Kuzguncuk'ta bir sinagoga satıldığını öğrenir. Sinagogun hahamını bulduğunda ise bu saatin mahallenin nalburu Ruhi Efendi'ye satıldığını öğrenir. Ruhi Efendi'yi de bulan Arif, adamın bu saati bir arkadaşı için aldığını öğrenince yine bahşış vererek kendisini arkadaşına götürmesini ister. Ruhi Efendi, onu emlakçı dükkânı sahibi Esat Bey'e götürür. Esat Bey, Arif'e eski saatin Karacaahmet Mezarlığı'nın bekçisi Ramazan Efendi'nin evinde olduğunu söyleyerek onu Karacaahmet'e götürür. Esat Bey, Ramazan Efendi ile bir şeyler fısıldaştıktan sonra Ramazan Efendi onu takip etmesini işaret eder. Mezarlığın ortasında duran Ramazan Efendi, saatten haberi olmadığını ama onu istediği yere getirdiğini söyleyerek uzaklaşır. Etrafına bakan Arif, arkadaşının kendisini onun ismiyle defnettirdiğini fark eder. Mezar taşında Elias Behar için çocukken uydurduğu İlyas Bahar ismi yazmaktadır. Böylece ilk ve son defa aldananın kendisi olduğunu anlar.

“Sonsöz”: Arif bir tomar banknotu daktilonun üzerine bırakır ve gider. Çıtak İbo arkasından seslense de yazdırdıklarını almaz. Bu sefer Çıtak İbo daktiloya temiz bir sayfa takıp kendi öyküsünü yazar.

2.1.2. Kurgu

Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı'nın yukarıda olay örgüleri sıralanan beş ayrı parçası, birbirlerine sıkı bir ilişkiyle bağlanmak suretiyle bütünsel bir kurgunun öğeleri konumundadır. “Sessizlik”, “Kuzguncuk'taki Konak”, “Saklambaç” öyküleri mekânla birbirlerine bağlanır. “Sonsöz”, esere üst kurmaca özelliği katarken, kitabın başında yer alan, ön söz benzeri başlıksız yazı bu kurmaca parçaların tamamını bir araya getirir.

Nitekim kitabın ilk sayfasında kitap isminin altına “üç kısım-tekmili birden” notu düşülmüştür.

Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı, Ali Teoman’ın hayatını anlatırken değindiğimiz üzere yazarın edebiyat camiasına oynadığı uzun soluklu edebi oyun vesilesiyle dikkatleri üzerine toplamış bir kitaptır. Süha Oğuzertem, bu edebi aldatmaca henüz yazar tarafından açıklanmadan önce, 2003 yılında kaleme aldığı yazıda *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*’nın yazarının gerçek kimliğini sakladığını, kitaptaki verilerden yola çıkarak iddia etmiştir. Oğuzertem kitabın aldatmacı doğasına dair sezgilerini şöyle açıklar:

“Kitabın adı, epigrafi, öykülerin başlık ve üstbaşlıkları, öykülerdeki sahtecilik ve kayıp kimlik izlekleri, metinde yazarının kimliğiyle ilgili bir oyun oynandığını sezdiriyordu.”²⁹

Gerçekten de kitabın ismi; sırrı ortaya çıkmamış bir masala, bir çeşit bilmeceye işaret etmektedir. Kitabın İngilizce epigrafında³⁰ 2000’li yıllarda J.R.R Tolkien’in eserlerinden filmlere uyarlanarak popülerlik kazanan Yüzüklerin Efendisi karakterleri konuşur.

“‘What does it mean by speak friend and enter?’
asked Merry.
‘That is plain enough,’ uttered Gimili, ‘If you are a
friend, speak the password and the doors will open.
Thus you’ll be able to enter.’
‘Yes,’ mused Gandalf, ‘these doors are probably governed by words...’
Tales from Babylon, Oscar Wedgewood, 1893,
revised ed. 1962, Oxford Press”³¹

Yalnızca parolayı bilen arkadaşlara açılan kapılardan bahseden bu epigraf, J.R.R Tolkien’in *The Lord of The Rings: The Fellowship of the Ring* eserinden değil, Oğuzertem’in de belirttiği gibi gerçekte olmayan bir yazar ve kitaptan alıntılanmıştır. Gizli bir parolaya gönderme yapan bu sahte epigraf, kitabın aldatıcı yüzünün en kolay fark edilen işaretidir. Zira Yüzüklerin Efendisi’nin popüler karakterleri, bizi olağan bir şekilde eserin meşhur yazarı J.R.R Tolkien’e götürecektir.

Ön söz niteliğindeki yazının başlıksız olması bu kısmın da kurmacaya dâhil olduğuna işaret eder. Zira bu yazıda masalların, mitoslardan farklı olarak daha önce

²⁹ Süha Oğuzertem, “Kayıp Yazarın İzi, Elias’ın Gizi”, *Kitap-lık*, Sayı:59, 2003, s.28.

³⁰ Ali Teoman, *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*, İstanbul 2015, s. 7.

³¹ “‘Konuş arkadaş ve gir ne demek?’ diye sordu Merry. ‘Bu çok açık’ dedi Gimili, ‘Eğer bir dostsan, parolayı söyle ve kapılar açılacak. Böylece içeri girebilirsin.’ Dalgınca ‘Evet,’ dedi Gandalf, ‘Bu kapılar muhtemelen sözcüklerle yönetiliyor...’ Babil Masalları, Oscar Wedgewood, 1893, gözden geçirilmiş basım 1962, Oxford Press”

yaşamış ve efsaneleşmiş kahramanlara dayanmadığına değinilmiştir. Masalların uydurukluğu ve anonimliği Oğuzertem'in deyimiyle bir "elçabukluğuyla"³² öykülere atfedilmiştir.

"Bu insanlar, hayvanlar ve varlıklar nerede ve ne zaman yaşamışlardır? 'Evvel zaman içinde, memleketin birinde...' diye karşılık verir bu sorulara masal. Bazen eğer ola ki yer ve zaman belirtilmişse, olup bitenle gerçek bir bağı olduğu düşünölemeyecek kentler ve tarihlerdir bunlar. Ve tabii aynı şey kişiler için de geçerlidir. Adsızdırlar ya da bir adları varsa eğer, yalnızca anlatıya bir kolaylık ve akıcılık katmak için verilmiştir bu adlar onlara veya belki de amaç belli bir özelliğe ya da farklılığa dikkat çekmektir. Ama, sonuç olarak, güvenilirliği epeyce kuşku götürür bir isim ve bilgi seliyle boğar bizi masal ve ister istemez kaptırırız kendimizi bu akışa...

Öyleyse, yine aynı çıkış noktasından hareketle, şunu rahatça söyleyebiliriz ki, öykü bir masaldır, tıpkı onun esinini aldığı yaşamın da bir masal olduğu gibi. İş, orada saklı olan masalsı ögeyi bulabilmektir. Size bu yargının sebebini soracak olanlara, hiç tereddüt etmeden şu yanıtı verebilirsiniz: 'Çünkü görecelidir gerçek.'³³

Bu ön söz benzeri yazının, kitabın diğer bölümlerini bir araya getirerek masalsı bir özellik kazandırmayı hedeflediğini "Kuzguncuk'taki Konak" öyküsünden alıntılanan şu paragrafta görmek mümkündür;

"İşte, öykümüzün kahramanları olan Selim ve Zeynep de İstanbul'un bu pırıltılı iş dünyasındaki iki özgün kişilik. Size onların gerçekten yaşayıp yaşamadıklarını söylemeyeceğim. Ya da ola ki yaşıyorlarsa gerçek adları Selim ve Zeynep midir ve size iletmekte olduğum bu öyküyü bir akşam iş çıkışında hemen iki adımda vardığımız Zihni Bar'da, bir duble buzlu martini ile bir sigara içimi arasındaki kısacık sürede Selim'den mi dinlemiştim hakikaten, yoksa benim de bir üyesi olduğum ortak çevremizden öylesine seçiverdiğim iki kişilik ve onlara uygun gördüğüm iki uydurma isim midir Selim ve Zeynep, ne yazık ki size bu konuda hiçbir güvence veremem. Neden dersiniz-Selim'in de baş başa bar sohbetlerimizden birinde Maynard Keynes'den aktardığı gibi-görecelidir gerçek."³⁴

"Kuzguncuk'taki Konak" tam da kitabın başında sunulduğu gibi konuyla ilintisiz bir gerekçe olan "gerçeğin göreceli olması" vesilesiyle masal-öyküye evrilmiştir. Ön söz benzeri yazıdan yaptığımız alıntıya devam edecek olursak, kimlik ve anlatıcı karmaşası gündeme gelir. Bu kısımda sunulan "masalsı" özellikler "Saklambaç" öyküsünde ve "Sonsöz'de ön plana çıkarılmıştır.

"Gerçeğin bu göreceli olma özelliği öyküye da yansıyacaktır mutlaka ve öykü artık bir aynadır. Bundan böyle gerçek, bakış açısına ve hatta bakan kişiye göre değişecektir...

Dolayısıyla, öykülerdeki kahramanları ya da kimi zaman bir anlatıcı, kimi zaman ise yalnızca bizi düşüncelerine ortak eden belirsiz bir kişi olarak ortaya çıkan anonim sesi

³² S. Oğuzertem, a.g.y., s. 31.

³³ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 10-11.

³⁴ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 23.

doğrudan doğruya yazarın kimliğiyle özdeşleştirmek, içinden çıkmanın belki de imkânsız olduğu bir labirente sürükleyecektir okuyucuyu ve sonunda gözlerimizin önünde tümüyle yanıltıcı bir görüntü oluşabilecektir.”³⁵

“Saklambaç”ta, antikacılık yapan Arif ile antikaların sahtelerini üreten maharetli kuyumcu arkadaşı Elias’ın kimlikleri birbirine karışır. Üstelik bu ikiz kimliklerden biri, diğeri hakkındaki hikâyeyi bir arzuhalciye yazdırmıştır. “Sonsöz”de ise arzuhalci yazdırılanların kendisinde kaldığını ve kendi öyküsünü yazdığını söyler. Böylece anlatıcı mevzusu içinden çıkılmaz bir labirente, güya “anonim sese” dönüşerek öykü masalsı bir özellik kazanmıştır.

Oğuzertem’e göre “anonim sese” yapılan vurgu, kitabın asıl yazarının belirsizliğine bir göndermedir. Arif’in anlatmak istediklerini kendisi yazmak yerine arzuhalciye yazdırması ve yazdırdıklarını teslim almaması ise Ali Teoman ile Nurten Ay arasındaki ilişkinin bir temsilidir. Ali Teoman’ın entelektüel ve edebi birikiminin Nurten Ay’dan misliyle fazla olması, bu temsilde önemli bir ayrıntıdır. Zira Murat Gülsoy, Arif ile arzuhalci Çıtak İbo ikilisinde tersine çevrilmiş bir düzey farklılığı olduğuna dikkat çeker.

“Arzuhalciye giden kişi zaten kendisi yazamayacağı için gidiyor. Yani sadece daktilosu olmadığı için değil, o dili de bilmediği için; devletle nasıl konuşulur, o dil nasıl kurulur, nasıl hitap edilir. Ama burada arzuhalciden çok daha kültürlü bir adam var karşısında. Arzuhalci çok daha düşük kalıyor onun yanında.”³⁶

Öykünün sonuna doğru Arif ile Elias’ın kimlikleri birbirine karıştığında arkadaşının mezarını gören anlatıcı “...benim takma ismimle defnettirmişti kendisini”³⁷ diyecektir. Oğuzertem bu kimlik karışıklığını ve başka birinin takma ismiyle gömülmeyi “Kitabın asıl yazarı, yazdıklarını, aracı konumundaki kişiye bırakmış, yapıt üstündeki isim hakkından vazgeçmiş, ‘gölge yazar’ olarak kalmayı seçmiştir.”³⁸ şeklinde yorumlar.

“Sessizlik” öyküsünde eski konakta yalnız başına oturup yağmurun sesini dinleyen anlatıcı, “Kuzguncuk’taki Konak” öyküsündeki Zeynep’in annesi olup iki öykünün mekânı aynıdır. Zeynep, annesinin ölümünden altı ay kadar sonra konağı satmak amacıyla Selim’e gösterirken tıpkı önceki öyküde olduğu gibi yağmur yağar. İki öykü

³⁵ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 11.

³⁶ Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı, “Ubor Metenga ‘Ali Teoman’ Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı”, 6 Aralık 2011.

³⁷ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 63.

³⁸ S. Oğuzertem, a.g.y., s. 34.

arasında imgesel bir birlik kurulmuştur. İlk öykünün anlatıcısı olan Zeynep'in annesi, içinden sessizce zamanın tik taklarını sayarken şöyle bir benzetme yapar;

“Konağın mermer holüne atılan bir inci tanesi sanki, lekesiz ve berrak, çın çın çınıyor. Zıplıyor, oradan oraya zıplıyor zıp zıp, kafamın içinde zıplıyor, çınıyor, yankılanıyor.”³⁹

Konağın mermer holünde çınlayarak zıplayan inci tanesi, “Kuzguncuk'taki Konak” öyküsünde bir benzetme değil gerçek bir olayın tasviri olarak karşımıza çıkar. Zeynep'in on sekizinci yaş günü hediyesi olan aile yadigârı iki sıra inci kolyesi Selim ile birlikte olduğu sırada kopar. Tek bir inci tanesi kapıyı, sofayı, üç kat merdivenleri aşarak mermer hole ulaşır.

“Nihayet alt kata, büyük duvar saatinin kapının yanına yaslanmış durduğu mermer hole vardığında ivmesi büsbütün artmıştı. Ve bu billur tanecik mermer holü çın çın çınlatarak, yorulmaksızın ordan oraya zıpladı, zıpladı, zıpladı durdu.”⁴⁰

“Kuzguncuk'taki Konak” ve “Saklambaç” öyküleri yine aynı eski konak ile birbirine bağlanır. Konağa giden Arif ile Elias, tıpkı “Kuzguncuk'taki Konak” öyküsündeki Zeynep ile Selim gibi, yağmurlu bir akşamüzeri konaktaki eşyaları bir bir inceleyerek üst kattaki odaya çıkıp hava kararana dek denizi seyrederek. Birbirinin tekrarı gibi görünen bu iki sahne, iki öykü arasındaki bakışlılığın göstergelerindendir.

Arif, birkaç gün sonra müzayede günü gizlice konağa gidip aynalı odada, mücevher kutusunda duran yüz bir taneli inci kolyeyi satın alır. Konakta geçirdikleri o özel akşamın hatırası olarak yazdığı bir notla Elias hediye eder.

“Geniş, mermer bir odanın ortasındaki bronz karyolada çırılçıplak oturuyor olacaksın. İnci kolye boynunda olacak. Çıplak ayaklarında yere bastığında, mermerin soğukluğu işleyecek içine, ürpereceksin ve yatağın karşısındaki büyük aynada seyredeceksin duru beyaz teninin göz alıcı ışıltısını. Duvar saatinin sarkacı bir sağa, bir sola salınacak, rak-tak, rak-tak, rak-tak...”⁴¹

Elias'a değil de bir kadına yazılmış gibi duran bu not, “Kuzguncuk'taki Konak”ta Zeynep ile Selim'in aynı mekânda geçirdikleri akşamın tasvirini andırır.

“Büyük, pirinç karyolanın ayakucunda oturmaktaydılar. Aynadaki gölgeleri cansız ve solgun birer vitrin mankenini andırıyordu... Doğrusu, boynunda o aile yadigârı inci kolye ve ayaklarında topuklu ayakkabılardan başka hiçbir şey olmaksızın, çırılçıplak yatağın

³⁹ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 18.

⁴⁰ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 34.

⁴¹ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 60.

kenarında oturduğu o halini görebilmiş olmayı çok isterdim Zeynep'in. Selim o ayakkabıları çıkarmayı en sona bırakmış..."⁴²

Bu iki öykü arasında kurgunun bağlanmasında başka bir detay daha dikkat çeker. "Kuzuncuk'taki Konak"ın kahramanlarından Selim, daha sonra konağın aynı odasına gelecek olan "Saklambaç" öyküsünün kahramanı antikacı Arif'i adeta çağırıştır.

"Selim'in 'Bana kalırsa, seni iyi bir antikacı paklar, kızım' sözü Zeynep'in annesi hakkında yoğunlaşmış olan düşüncelerini böldü."⁴³

"Sonsöz" ise "Saklambaç" öyküsüne bağlanmak suretiyle kitabın tamamına iliştirilmiş bir üst kurmaca unsurudur. "Saklambaç"ın başında Arif'ten yüklü bir bahşiş alınca; "Hızıraleyhissam mısın, seni Allah mı gönderdi, babacım be? Sen emret, sana roman bile yazarım."⁴⁴ diyen arzuhalci Çıtak İbo, "Sonsöz"de Arif'in yazdırdıklarını hakkında şöyle düşünür;

"Hava birbirimizin yüzünü seçemeyeceğimiz denli kararmış olduğu için o anda göz pınarlarında yaş olup olmadığını göremiyorum. Ama belki de önemi yoktur bütün bunların, uyduruk bir öyküden başka birşey değildir bana yazdırdıkları."⁴⁵

Ortamin artık karakterlerin birbirini göremeyeceği denli kararması ve yazılanların uyduruk bir öykü olma şüphesi bizi tekrardan kitabın başında yer alan ön söz benzeri yazıya götürür.

"Oysa daha önce de değinildiği gibi, masalların dünyasında adlar, yerler, kişiler, kişilikler ve hatta cinsiyetler belirsizdir, kalın ve geçirimsiz bir buğu tabakasının ardından izleriz onları. Bu öyküler belki de yazarın kulağına çalınmış olan birtakım hikâyelerin bir araya getirilerek sade bir üslupla aktarımından ibarettir, belki de yalnızca duymuş olduklarını bize iletmekle yetinmektedir yazar."⁴⁶

Burada bir arzuhalci ile öykü yazarına biçilen rolün benzerliği gözden kaçmamalıdır. Üstelik bu alıntının devamında duyduğu "uyduruk" öyküleri bir araya getirerek aktaran arzuhalci/yazarın esasında okura bir masalcının ağzından çıkan anonim sesi ilettiği söylenerek kurgunun bütünü bir masala evrilmiştir. Son bir "el çabukluğuyla" artık masal, öykü, uyduruk aynı anlama geldiği gibi masalcı, yazar, anlatıcı da eş kavramlardır. Ayrıca Oğuzertem, yukarıdaki pasajda cinsiyetlerin belirsizliğinin

⁴² A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 34.

⁴³ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 29.

⁴⁴ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 40.

⁴⁵ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 67.

⁴⁶ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 11.

vurgulanmasından yola çıkarak, *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*'nın asıl yazarının cinsiyetinin, Nurtey Ay'dan farklı olduğunu tespit etmiştir.⁴⁷

“Zaman zaman işittiğimiz o anonim ses belki de yıllar ötesinin yıldızların ışıltısıyla aydınlanmış bir yaz gecesinde bize dek uzanan bir masalcının sesidir, Şehrazat'ı dinlemekteyizdir ve Şehriyar ile birlikte biz de bırakırız kendimizi çevremize bilinmelik ağları ören tatlı bir kendinden geçişin şefkatli kollarına.”⁴⁸

Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı'nın kurgusunun bütünsel özelliklerine değindikten sonra alt birimlerinin kurgulama yöntemlerine bakmak yerinde olacaktır. Anlatım tekniklerinden, diyalog, “Kuzguncuk'taki Konak” ve “Saklambaç” öykülerinde kullanılmıştır. “Sessizlik” öyküsünde ise üç ayrı Türk Sanat Müziği şarkısı alıntılanarak klasik bir montaj tekniği uygulanmıştır. Bu alıntılar, anlatının arka planına anlamsal bir katkı sağlar. “Saklambaç” öyküsünde ise İlyas Bahar'ın mezar kitabesi montajlanarak oynanan “oyuna” dair bir ipucu bırakmak hedeflenmiştir.

Yukarıda uzun uzadıya açıklanan kitabın bütünsel kurgusunun kurmaca ile gerçeği karıştıran, oyunsu niteliklerinden başka alt öykülerde de kendi içinde metinlerarası ve üstkurmaca unsurlar bulunur. Örneğin, “Kuzguncuk'taki Konak”ta anlatıcı; “İşte, öykümüzün kahramanları olan Selim ve Zeynep de İstanbul'un bu pırıltılı iş dünyasındaki iki özgün kişilik...”⁴⁹ diye söze girerek kendi metnine göndermede bulunur. Aynı öyküde anlatıcı kendisini öykü kahramanları olan Zeynep ve Selim'in arkadaşı olarak takdim eder. Anlattıklarını iş çıkışı gittikleri bir barda Selim'den dinlediklerine dayandırarak öyküye üstkurmaca bir boyut kazandırır. Hemen ardından “ne yazık ki size bu konuda hiçbir güvence veremem.”⁵⁰ diyerek postmodern kurgulama yöntemlerinden bir başkasını devreye sokar; bu üstkurmacayı belirsizliğe sürükler, tahrif eder ve bir bakıma yalanlar. “Sonsöz”de Arif'in (yahut ikiz kimliği Elias'ın) anlattıklarını, arzuhalci Çıtak İbo'nun temize çekerek kendi öyküsünü yazması ise başka bir üstkurmacadır. Bu üst kurmaca vesilesiyle Çıtak İbo, okuduğumuz *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*'nın yazar görünümlü anlatıcı kahramanı olur. *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*'nda mizanpaj teknikleri genel olarak okurun montajlanan metinleri ana metinden ayrıştırmasını kolaylaştırmak amacıyla kullanılmıştır. Türk Sanat Müziği şarkıları, İlyas Bahar'ın mezar kitabesi, Arif'in Elias'a verdiği hediyeye iliştiirdiği not bunlara örnek

⁴⁷ S. Oğuzertem, a.g.y., s.31.

⁴⁸ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 11.

⁴⁹ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 23.

⁵⁰ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 23.

gösterilebilir. Ancak farklı yazı stili kullanımı, “Saklambaç” öyküsünün II. numaralı kısmında farklı bir amaca hizmet eder. Öykünün genelinde anlatıcı Arif, yetmiş yaşlarında ihtiyar bir adam olmasıyla uyumlu olarak eski bir üslupla, sohbet edercesine olayları aktarır. İtalik yazı stiliyle imlenmiş beş ayrı paragrafta ise anlatıcı birden bu eski üslubu bırakarak son derece çağdaş, günlük dilden uzak ve yapay bir üslup takınır. Burada amaç, bir yabancılaştırma tekniği olarak anlatının kurmaca olduğunu belirli aralıklarla ön plana çıkarmaktır. Üslubun yazı stiliyle de ayrıştırılarak bariz göstergelerle değişmesi, aynı zamanda anlatıcı karmaşasına göndermede bulunan yapay bir defo özelliğindedir. Söz konusu üslup kaymalarına aşağıdaki paragraf örnek gösterilebilir.

“Kimileyin şaşkı, kimileyin ezinç ve bunaltıyla dinlerdim onun hastalıklı ve doğurgan imgeleminin yarattığı gerçeküstü evrene ilişkin ipuçları veren o yabansı öyküleri. En çok da yine uydurduğunun, hem de umarsızca, sabuklamaya varan bir kendindengeçişle, başka türlü elinden gelmediği için uydurduğunun ayırdına vardığım zamanlar üzüldüm Eli’ye”⁵¹

2.1.3. Anlatıcı

Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı’nın tüm kurmaca parçaları birinci tekil kişi anlatıcının gözlemci bakış açısıyla aktarılmıştır. Ancak her bir parçada farklı bir birinci tekil kişi anlatıcı seçilerek sesler çeşitlendirilmiştir. Kitabın başındaki ön söz benzeri başlıksız yazıda anlatıcının kimliği belirsizdir. Ancak kitabın bütünsel kurgusu göz önüne alındığında bu kişinin “Sonsöz”de kendi öyküsünü yazdığını söyleyen yazar görünümlü anlatıcı arzuhalci Çıtak İbo olduğu anlaşılabılır. “Sessizlik”in anlatıcısı, ardından gelen öyküde Zeynep’in annesi olduğunu öğrendiğimiz kadındır. “Kuzguncuk”taki Konak’ı, birinci ve üçüncü kişi söylemlerini dönüşümlü olarak kullanan Selim ve Zeynep’in bir arkadaşı aktarır. “Saklambaç” öyküsünü ise Elias ile ikizleşen Arif karakteri anlatır.

Ön söz benzeri başlıksız yazı deneme tarzını andıran bir şekilde okurla sohbet edercesine kaleme alınmıştır. Buradaki anlatıcı bağlamından kopuk göndermeler ve konuyla ilintisiz bağdaştırmalarla okuru manipüle etmeye çabalar. “Kuzguncuktaki Konak”ta ise anlatıcı hem kendine göndermede bulunarak hem de okura seslenerek varlığını ve konumunu belli eder. Bununla da kalmaz; sıklıkla anlattıkları arasında olaylara dair düşüncelerini ve karakterler hakkındaki yorumlarını ilıştırerek “erkek” kimliğini ön plana çıkarır. Anlatıcı, anlatıya o derece müdahale eder ki, olay örgüsünde hiç bir aktif rol üstlenmese de neredeyse diğer karakterler kadar betimlenmiştir.

⁵¹ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 47.

Aşağıdaki alıntı, anlatıcının erkeksi söylemine ve anlatıya müdahale etme tarzına örnek gösterilebilir.

“Aslında kadınlar hakkındaki bu yargısından Selim birçok kez bana da bahsetmişti ve, doğrusunu isterseniz, benim de onun bu görüşünü paylaştığımı itiraf etmeliyim. Gerçekten de kadın duygusallığı biz erkekler için çoğu kez arkasını göremediğimiz, geçirimsiz bir perde gibidir. Eğer bu karmaşık ruh halini birisine İngilizce anlatması gerekse, eminim ki, impenetrable sözcüğünü kullanırdı Selim.”⁵²

Yukarıdaki alıntıya binaen *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*’nın anlatıcı özellikleri ile ilgisiz bir parantez açalım. Süha Oğuzertem, makalesinde “impenetrable” (çözümlememez, nüfuz edilemez) sözcüğünün okura üstü örtük bir mesaj ilettiğine değinerek kadın kimliklerinin impenetrable sayılmasının, kitabın görünüşteki kadın yazarının sunduğu geçirimsiz perdenin arkasındaki gerçeği görmemiz gerektiğini anırttığını söyler.⁵³ Murat Gülsoy ise bu sözcüğün Selim ve Zeynep karakterleri arasındaki ilişkiye dair bir gönderme olduğunu düşünür. Şöyle ki, öykü Zeynep’in her zamanki gibi buluşmaya geç kalması ile başlamış, zamanı pek kıymetli ve dakik bir kişi olan Selim’in işe her zamankinden yarım saat geç gitmesi ile bitmiştir. Gülsoy, Selim’in “impenetrable” yani nüfuz edilemez zannettiği Zeynep ile birlikte olmayı başardığını ancak esasında bu “geçirimsiz” kadın karakterin Selim’e nüfuz ederek onu değiştirdiğini söyler.⁵⁴

Kaldığımız yerden devam ederek “Saklambaç” öyküsünün anlatıcısı Arif’in ikizleşmesi vesilesiyle anlatıcı rolünü Elias ile paylaştığı noktaya gelelim. Arif, Elias ile ilgili başından geçenleri anlatırken, tam da Elias’ın mezarını bulduğu anda sanki Elias’mış gibi konuşur. Aşağıdaki alıntıda mezar taşında yazan 1920 doğum tarihinin aynı zamanda öykünün başlarında Arif’in doğum tarihi olarak verildiğini unutmamak gerekir.

“O zaman gördüm işte o mezartaşını. Eski Osmanlı mezartaşlarına benzetilerek yapılmış, mermerden bir kitabeydi. Benim ismim yazıyordu üzerinde:

İlyas Bahar
1920-1985

Bizden evvel ektiler ekl eyledik
Şimdi biz ektik gelenler ekleder

İlyas Bahar, Eli Behar için Arif’in uydurmuş olduğu Türkçe karşılıktı, çocukluk yıllarımızdan beri böyle hitap ederdi bana hep. Sadece ikimize mahsus gizli

⁵² A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 33.

⁵³ S. Oğuzertem, a.g.y., s. 32.

⁵⁴ Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı, “Ubor Metenga ‘Ali Teoman’ Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı”, 6 Aralık 2011.

oyunlarımızdan biriydi bu da, etrafımızdaki insanlarla dalga geçerdik. Çoğu kişi benim asıl ismimin Elias olduğunun farkına bile varmazdı, bilmezlerdi Yahudi olduğumu.”⁵⁵

Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı’nda tıpkı anlatıcı gibi okurun varlığına da yer yer işaret edilerek metnin kurmaca yönü ön plana çıkarılmıştır. Örneğin, ön söz benzeri başlıksız yazının “yazar” görünümlü anlatıcısının okura seslenmesi adeta okur ile yazar arasında vuku bulan bir tartışma mizansenidir.

“Evet, şimdi duyar gibi oluyorum bazılarının protestolarını. Ama eğer günümüzün masalları bu prototipten biraz farklı iseler, lütfen, yazarda aramayalım bunun kabahatini...”⁵⁶

2.1.4. Mekân

Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı, isminin de işaret ettiği gibi İstanbul’da geçer. Nişantaşı, Kuzguncuk, Yeni Cami, Mısırçarşısı, Çiçekpazarı, Gedikpaşa, Üsküdar, Sultanahmet ve Karacaahmet mezarlığı İstanbul’da sözü edilen semtlerdir. “Kuzguncuk’taki Konak”ın anlatıcısı öykünün geçtiği seksenli yılların İstanbul’unu “işletme fakülteleri, bilgisayar, Amerikan aksanıyla İngilizce ve reklamcılık.”⁵⁷ şeklinde özetler. Anlaşılabacağı üzere İstanbul yalnızca anlatının dekoru değil, aynı zamanda iç dinamikleriyle arka plan oluşturan işlevsel bir mekândır. O yıllarda İstanbul’daki sosyokültürel düzen tüm detaylarıyla öyküye taşınmıştır.

“Bu ‘iyi yaşamak, hızlı yaşamak, yüksek yaşamak’ modası- evet, çünkü bağlamı değişik de olsa tam anlamıyla bir tür modaydı bu kitlesel eğilim- seksenli yılların hemen başında birçok diğer şey gibi ve belki biraz da dışarıda öğrenimlerini tamamlayıp Türkiye’ye dönen gençler tarafından, doğrudan doğruya Amerika’dan ithal edilmiş, ardından da televizyon, basın ve sinema gibi kitle iletişim araçları yoluyla yaygınlaştırılıp benimsetilerek vazgeçilmez ve herşeyin üzerinde, bir standart, diğer tüm olguların ona göre ölçüldüğü, herkesçe kabul görmüş bir consensus haline getirilmişti. Eğer isterseniz, ‘düşlerin şablonlaşma aşaması’ adını da verebiliriz bu sosyoekonomik değişime. Ortalama bir genç Boğaziçi Üniversitesi’nde business okuma hayalleri kuruyordu artık ve böylece üniversite sınavlarında işletme fakültelerinin -hele eğer yabancı dille öğretim vermekte iseler- giriş puanları inanılmaz grafikler çizerek en tepeye fırlayıverdi birden. Onca senenin şampiyonu tıp fakülteleri bile yaya kalmıştı bu beklenmedik gelişim karşısında. Ve kolejlerde en popüler yabancı dil ne Fransızca ne de Almancaydı bundan böyle, artık İngilizce öğreniliyor, İngilizce konuşuluyordu -Amerikan aksanı ile İngilizce. Tabii bu arada simgeler tablosunun en üst sıralarında yerini almış bulunan bilgisayarı da unutmamak gerekir. İngilizce kurslarının yanı sıra bilgisayar kursları da son derece in

⁵⁵ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 63.

⁵⁶ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 11.

⁵⁷ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 23.

olmuştu ve adeta yerden bitercesine ortaya çıkıp hızla çoğalıyorlardı. Bugün artık iş çevrelerinde günlük yaşamın bir parçası haline gelmiştir bilgisayar.”⁵⁸

Kitaptaki üç öyküyü birbirine bağlayan ortak mekân Kuzguncuk’taki eski ahşap konaktır. Konak, Boğaz’ın Marmara yönüne bakan, sık bir korulukla kaplı beş buçuk dönümlük bir arazi üzerine kuruludur. Ali Teoman, mimar olmasının getirdiği bir yetkinlikle bu konağın ve içindeki eşyaların sayfalar süren detaylı tasvirini yapar. Otuz sene boyunca oturan kimse olmadığı halde, Zeynep’in annesi her yıl yaz ve kış başlarında konağı temizletmiş, evi neredeyse elli sene önce olduğu gibi korumayı başarmıştır. “Sessizlik”te Zeynep’in annesi, bu konağın yegâne ziyaretçisidir. Bozuk saatiyle zamanın bir türlü ilerlemediği bu konak, anlatıcının yalnızlığı ve geçmişe duyduğu özlemle bütünleşerek işlevsel bir özellik arz eder.

“Ve sayıyorum, içimdeki tik-tak-tik-takların, tik-taklarını zamanın, tik-taklarını sessiz, tik-taklarını yorulmaksızın tik-taklarını hep... Çünkü saat çoktandır bozuk. Ve yalnızız... ben ve konak.”⁵⁹

Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı’nda bu konağın kronotop bir özellik gösterdiği gözden kaçmaz. Kronotop (zaman-uzam); Bakhtin’in “edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığı” şeklinde tanımladığı edebiyat terimidir. Edebiyatta ve bizzat sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayrılmaz ve daima duyguların ve değerlerin izlerini taşır.⁶⁰

Tüm çocukluk anıları ve düşleri, bu eskimiş eşyalardan oluşan koca yığına takılıp kaldığından dolayı Zeynep’in annesi için Kuzguncuk’taki konak ve içindekiler daima çok değerli olmuştur. Bu mekân adeta onun geçmişinin cisimleşmiş halidir. Bu kadın çocukluğuna ve genç kızlığına duyduğu özleminden ötürü, konağı olduğu gibi muhafaza etmiştir. “Kuzguncuktaki Konak” öyküsünün anlatıcısı, burayı zamansallığın dışına düşmüş bir mekân olarak tanımlar.

“Burada herşey eskimiş, sararıp solmuştu, evet, bütün mobilyalar, merdiven küpeşeleri, pencere içleri, duvarlardaki tablolar, fotoğraflar, aynalar bir parmak tozla örtülüydü. Ama sanki mumyalanmıştı hepsi, tıpkı giriş holündeki duvar saati gibi onlar için de zaman durmuştu, zamanın, zamansallığın dışına düşmüşlerdi.”⁶¹

⁵⁸ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 22.

⁵⁹ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 18.

⁶⁰ Mihail Bahtin, “Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar”, *Karnavaldan Romana*, (der. Sibel Irzık), İstanbul 2017, s. 296.

⁶¹ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 28.

Konağın yaşantısını temsil eden duvar saati, ilk öyküde bozuktur, Zeynep'in annesi konağı ziyarete geldiğinde saati kursa da bir süre sonra teklemeye başlar. İkinci öyküde artık konağa gelen giden olmadığından saat tamamen durmuştur. Son öyküde ise antikacı Arif, yıkılan konağın duvar saatinin izini sürerek Elias'ı, yani geçmişini bulacaktır. Konağa alıcı gözle bakan Selim, durmuş duvar saatinde geçmiş yaşantıyı görerek mekân ile uzamın, duyguların izini taşıyan içkin bağlılığını ortaya koyar.

“Giriş kapısının solunda adam boyunda bir duvar saati tüm haşmetiyle duvara yaslanmış duruyordu. Saatin camlı bir kapağın arkasında asılı duran rakkası, sanki sihirli bir elin dokunuşuyla birdenbire donuvermişçesine hareketsizdi. Selim’e, ağzı hayretten açık kalmış ve bu haliyle bir buz kalıbının içine hapsedilmiş, şaşkın bir adamı hatırlatıyordu bu saat. Sanki o sihirli el bir kez daha dokunsa bütün hareket, canlılık ve kahkahalar geri gelecek, herşey eski yaşamına kaldığı noktadan devam edecekti.”⁶²

2.1.5. Zaman

Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı’ndaki üç öykünün her birinde olay zamanı bir günden kısadır. Ancak üç öyküde de geçmişe dönüşler yapılarak, anlatıya derinlik kazandırılmıştır. “Sessizlik”te anlatıcı yaklaşık elli yıla varan geri dönüşlerle konakta geçen çocukluk ve genç kızlık günlerini anlatır. “Kuzguncuk”taki Konak” öyküsünün anlatıcısı, Selim’in konakta geçirdiği akşamı anlattığı zamanı belirsiz güne döner. “Saklambaç”ta ise yetmişli yaşlarında olan Arif, neredeyse atmış yıla varan geri dönüşlerle, kronolojik bir sıra gözetmeksizin çocukluğundan itibaren Elias ile ilgili aralarında geçen her çeşit anıyı mevzubahis yapar.

“Sessizlik” öyküsündeki olaylar, “Kuzguncuk”taki Konak” öyküsünden en az altı ay önce vuku bulmuştur. Zira ikinci öyküde Zeynep’in annesinin yaklaşık altı ay önce öldüğü belirtilir. “Kuzguncuk”taki Konak”, anlatıcının İstanbul tasvirinden anlaşılacağı üzere seksenli yıllarda geçer. Ancak “Saklambaç”, diğer iki öyküye göre anakronik konumlandırılmıştır. Zira 1920 doğumlu olan Arif, liseyi bitirdiği sene yıkılmaya hazırlanan konağın eşyalarının satıldığı müzayedeye gider.

Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı’nda yalnızca “Saklambaç” öyküsünde reel zaman unsuruna yer verilmiştir. Elias’ın Kapalıçarşı’da kuyumcu dükkânı işleten babası Selman Efendi’nin hali vakti yerindedir. Ancak varlık vergisi salınınca, birçok gayrimüslim aile gibi ekonomik durumları kötüye gider. 1942’den sonra özellikle

⁶² A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 28.

gayrimüslim vatandaşlara yüklenen varlık vergisi gündeme getirilerek, iç hikâyenin olay zamanı geçmişte belirli bir zaman dilimine konumlandırılmıştır.

2.1.6. Kahramanlar

Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı'nda, “Saklambaç” öyküsünün ikizleşen karakterleri Arif ve Elias dışındaki kahramanları, kişilik özellikleri detaylandırılmamış tipler niteliğindedir. Kitabın tamamında, Zeynep'in annesi, Zeynep, Selim, Arif ve Elias dışında kalanlar ekseriyetle figüran konumundaki öykü kahramanlarıdır. Zeynep'in annesinin “büyüm validem” diye söz ettiği Bedianım, Zeynep'in Amerika'da master yapan kardeşi Zeki, konakla ilgilenecek vakti olmayan babası, Arif'in nadide eşyalar satan dedesi İhsan Efendi, ona antikacılığın inceliklerini öğreten babası Eşref Efendi, benzer bir rolle anlatıda yer alan Elias'ın babası kuyumcu Selman Efendi, Kapalıçarşı esnafından antikacı Emmi ve antikacı Mahmut Bey, bir miktar bahşiş ile Sultanahmet Adliyesi icra dairesinin arşivini Arif'e açan memur, Arif saatin izini sürerken karşısına çıkan haham, Nalbur Ruhi Efendi, Emlakçı Esat Bey ve mezarlık bekçisi Ramazan Efendi figüran roller üstlenen öykü kahramanları olarak sıralanabilir.

“Saklambaç”, çok milletli sosyal yapısıyla bilinen eski İstanbul'da geçmesiyle uyumlu olarak, bol miktarda azınlık milletlere mensup öykü kahramanı içerir. Bunlar; Yahudi asıllı Elias Behar, babası Selman Efendi, herkesin “Emmi” diye hitap ettiği Arif'in babasının dükkân komşusu olan Süryani antikacı ve Kuzguncuk'taki sinagogun hahamıdır.

“Kuzguncuk'taki Konak” öyküsünün Zeynep ile Selim'i, seksenli yılların İstanbul'unda ortaya çıkan “iyi yaşamak, hızlı yaşamak, yüksek yaşamak” modasını Amerika'dan ithal eden tipler olmaları vesilesiyle bir arada incelenmeye uygundur. Zeynep ile Selim'in arkadaşlıkları her ikisinin de Robert kolejine gittikleri günlere dayanır. Kolejden sonra ikisi de eğitimlerine Amerika'nın farklı eyaletlerinde devam etmiş ve bir süre sonra Türkiye'ye dönmüşlerdir. Zeynep bir reklam şirketinde çalışır, Selim ise bir Amerikan bankasının gayrimenkul alım satım işlerinden sorumlu departmanının başındadır. Zeynep sevgilisi Serdar ile iki yıl birlikte yaşadktan sonra annesinin ölümüyle boşalan Nişantaşı'ndaki eve geçmiştir. Selim de tıpkı onun gibi İstanbul'un en mutena semtlerinden birinde yaşar. Genç sayılacak yaşına rağmen iyi bir işi, dolgun maaşı ve son model Toyota arabası vardır. Zeynep ile birlikte arabasına bindiklerinde caz dinlerler. Kadınların anlaşılmaz yaratıklar olduğunu düşünen Selim'in

karşı cinsle arası iyidir. İş söz konusu olduğunda ise acımasızca hedefe yönelen bir kişiliktir. Zamanı çok kıymetlidir; boşa harcamayı ve ataleti sevmez. Selim’in “iyi yaşamak, hızlı yaşamak, yüksek yaşamak” düsturunun temsili olduğunu, anlatıcı şu sözlerle ifade eder: “Olumlu bir yaşantıya dönüştüremediği her anın, telafisi imkânsız kayıplar hanesine çekilecek bir çizik olduğunu biliyordu.”⁶³

“Saklambaç” öyküsünün karakterleşen başkahramanları Arif ile Elias’ı öykünün sonunda ikizleşmeleri vesilesiyle bir arada incelemek yerinde olacaktır. Arif Emin Konyalı, baba tarafından Konyalı olup dededen kalma antikacılık işi yapar. İstanbul 1920 doğumludur. Hiç evlenmemiştir. Kırk sene antikacılık yaptıktan sonra emekli olmuştur. Gedikpaşa mahallesinden en yakın çocukluk arkadaşı neşeli, hayat dolu, cin gibi bir Yahudi oğlu olan Elias’tır. Elias’ın babası kuyumcu Selman Efendi, Arif’in babasının Kapalıçarşı’dan ahabıdır. Aynı mektebe giden iki arkadaş liseyi de beraber Sen Benoit’da okumuşlardır. Elias bir mitomandır. Çocukluğundan beri karşı koyamadığı bir şekilde yalan söyler. Hem Arif hem de Elias, küçüklükten beri gizemli hikâyelere düşkündürler. Her daim okudukları dedektiflik hikâyelerini birbirleriyle paylaşırlar.

2.1.7. İçerik

Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı’nda cinselliğin yanı sıra kitabın bütünsel kurgusu üzerinden Ali Teoman’ın edebiyat camiasını işlettiği “edebi oyuna” kadar uzanan edebiyat, mitomani ve sanat konuları işlenmiştir.

“Kuzguncuk’taki Konak” öyküsünde Ali Teoman’ın diğer eserlerinde de olduğu gibi cinsellik konusu, son derece erkeksi söylemlerle metinde yer alır. Zeynep, Selim’e asexual olduğu için evlenemeyeceğini söyler. Sevgilisi Serdar’la ayrılma sebeplerinin de iki yıl birlikte yaşamalarına rağmen öpüşme ve koklaşmadan ileri gidememeleri olduğunu anlatır. Bu konuşmanın üzerine Selim bin bir çaba ile Zeynep’le birlikte olur. Öyküde bu birliktelik Selim’in zaferiyle sonuçlanan bir savaş sahnesi gibi aktarılmıştır.

“Anlattığına bakılırsa, oldukça uzun sürmüş düşmanın bütün kalelerine ele geçirerek muzaffer bir kumandan edasıyla başkente girmesi, ama sonuçta hiçbir kuşkuyla yer bırakmayacak parlak bir zafer kazanmaya muvaffak olmuş.”⁶⁴

Öyküde Zeynep’in bakireliği boynundaki on sekizinci yaş günü hediyesi olan aile yadigarı inci kolye ile özdeşleştirilerek anlatılmıştır. “Rasyonel” düşünme eğiliminden

⁶³ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 25.

⁶⁴ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 34.

olsa gerek, Selim bu sahneyi ironik bir biçimde mesleği dolayısıyla haşır neşir olduğu istatistik parabollerine benzetir. Üstelik kendisi parabolün en ileri noktasında konumlandırarak iktidarda olduğunun altını çizer.

“Sevişmelerinin sonlarına doğru bir yerde, kızın mı yoksa Selim’in mi, bilemiyorum, eline takılan inci kolye koptu ve yatağın üzerine, oradan da yere savruldu. Yüz bir adet yuvarlak ve pürüzsüz inci taneciği bir anda ahşap döşemenin üzerine saçılıverdiler. Taneler hoplaya zıplaya odanın dörtbir köşesine koşturuyor, onların zıplamalarından çıkan çıtırtılar yataktaki kadın ve erkeğin solup alıp verişlerine karışıyordu. Karanlığın içinde parıltılar saçarak döşemeye yayılan bu inci tanecikleri Selim’e eğri bir düzlemden aşağıya bırakılan bilyaların oluşturduğu istatistik parabolünü hatırlatmıştı. Parabolün en dibindeki tek ve en ileriye ulaşabilen bilyaydı o.”⁶⁵

Zeynep bekâretini kaybedince “aseksüellik” olarak diye tanımladığı problemini aşarak, eski erkek arkadaşı Serdar’la barışıp mutlu bir şekilde birlikte yaşamaya devam eder. Erkek fantezisinin ürünü olarak; Selim, bir çilingir misali Serdar için Zeynep’in kapılarını açmıştır.

Ali Teoman’ın kendisiyle yapılan bir söyleşide⁶⁶ belirttiği gibi edebi oyununu tasarladığında, *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*’nı, eserin içeriğiyle uyumsuz bir yazar profili çizmesi vesilesiyle tercih ettiği Nurten Ay’ın imzasıyla öykü yarışmasına göndermiştir. Yukarıda görüleceği üzere son derece erkeksi söylemler içeren bu eseri, kadın bir yazarın kaleminden çıktığını iddia ederek edebiyat camiasına kabul ettirebilmek, Ali Teoman’ın edebi oyununun başarısını ortaya koyar. Ali Teoman, yazar ile eser arasındaki uyumsuzluğun altını çizip ardında bir ipucu bırakmak amacıyla, öyküsündeki cinsellik temsillerini abartılı ve bir bakıma ironik bir erkek bakışı ile sunmuştur.

“Kuzguncuktaki Konak”ın cinsel bir fanteziyi dillendiren içeriği, sahtecilik izleği üzerinden *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*’nın bütünsel kurgusuna bağlanır. Murat Gülsoy, “Saklambaç” öyküsünde Arif’in Elias’tan bahsederken kurduğu “Şimdi şöyle bir düşünüyorum da, herhalde o kısacık buluşmalarımızda bana ballandıra ballandıra anlattığı çapkınlık hikâyeleri de tıpkı o ekserisini kendisinin uydurduğu dedektif romanları gibi sahteydi.”⁶⁷ cümlesini, bir önceki öykü olan “Kuzguncuk’taki Konak”ın anlatıcısının “bir duble buzlu martini ile bir sigara içimi arasındaki kısacık bir sürede”⁶⁸

⁶⁵ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 34.

⁶⁶ Ufuk Matara, “On Altı Yıl Süren Oyun Bitti”, *Akşam Gazetesi Kitap Eki*, 24 Haziran 2007.

⁶⁷ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 47.

⁶⁸ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 23.

Selim'den dinledikleriyle ilişkilendirerek “Kuzguncuktaki Konak”ın başlı başına sahte bir çapkınlık hikâyesi olduğunu söyler.⁶⁹

Ali Teoman, kitabın başına yerleştirdiği ön söz benzeri yazıda, sahte bir edebiyat denemesi kaleme almıştır. Ön sözler, kurmaca eserlerin içeriğinden bağımsızken, *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*’nda başlıksız sunulan bu yazı, kitabın ilerleyen bölümlerinde gün yüzüne çıkan bağıntılarla bütünsel kurmacaya bağlanır. Söz konusu metin, yalnız ön söze benzetilmesi yönüyle değil, içeriğindeki edebiyat tartışmalarıyla da sahte olduğunu sezdirir. Ali Teoman, okuru yanıltmak, manipüle etmek ve aynı zamanda eserinin aldatmacı yönüne dair ardında başka bir ipucu bırakmak amacıyla; bağlamdan kopuk eklemeler, tutarsız geçişler bulunduran ve çeşitli edebiyat türlerine dair karman çorman bilgiler aktaran bir yazı kaleme almıştır. Mevzubahis metni;⁷⁰ “el çabukluklarını”, mantık silsilesindeki tutarsızlıkları ve edebiyata türlerine dair bilimsel görünümlü yanıltıcı bilgi sunumunu göstermek adına mealen özetleyelim.⁷¹

Nisyan ile malûl olan insan hafızası ancak kulaktan kulağa dolaşan hikâyelerin sözlü veya yazılı biçimde dile getirilmesi, bazı tuhaf ayrıntıların ön plana çıkarılması ile canlı kalabilir. Mitoslarda bir zamanlar gerçekten yaşamış ve öldükten sonra tanrılaşarak ölümsüzlük mertebesine ulaşan kahramanlar vardır. Masallarda ise mekân, zaman, kişi adlarının çoğunlukla kullanılmamıştır; kullanılmışsa da yalnızca anlatıya bir kolaylık katmak yahut belli bir özelliği ön plana çıkarma amacı taşır. Eski masallar bir kızla oğlanın aşkları üzerine kuruludur. Ömür boyu süren aşkların anlatısı olan masal, ölümsüzlüğün ve sonsuzluğun kişileştirilmesidir. Ancak aradan geçen zaman rolleri ve kişiler değiştiğinden günümüzün masalları bu prototipten farklı görünebilir. Shakespeare’in dediği gibi bir kişi birden fazla rolü üstlenmektedir. İçindeki gizli masalsı öge bulunabilirse, öykü ve öykünün esinini aldığı yaşamın birer masal oldukları görülecektir. Çünkü gerçekler görecelidir; bakış açısına ve bakan kişiye göre değişir. Öykülerdeki kahramanları, anlatıcıyı yahut anonim sesi doğrudan yazarın kimliğiyle özdeşleştirmek okur açısından yanıltıcı bir görüntü oluşturur. Bu öyküler yazarın kulağına çalınmış bir takım hikâyelerin aktarılmasından ibaret olabilir.

⁶⁹ Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı, “Ubor Metenga ‘Ali Teoman’ Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı”, 6 Aralık 2011.

⁷⁰ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 9-12.

⁷¹ Orijinal metin için bkz. Ek-3.

Yeri gelmişken yukarıdaki özetle metinden birebir alıntılanan “Shakespeare’in dediği gibi bir kişi birden fazla rolü üstlenmektedir.”⁷² cümlesinin Arif ve Elias karakterlerinin ikizliğine bir gönderme olduğunu belirtelim.

“Saklambaç” öyküsünde Arif, Elias’ın iflah olmaz bir mitoman olduğunu henüz çocukken fark etmiştir. Küçüklüğünden beri karşı koyamadığı yalan söyleme dürtüsü ve insanları aldatmaktan duyduğu haz, büyüdüğünde kuyumculuk zanaatıyla birleşerek fiili bir yalancılığa, yani sahte antika üretme eylemine varır. Esasında Elias, oyununu çok önceden planlamıştır. Zira henüz lisedeyken babası onun yaptığı pırlantalı broşu müşterilerine gösterip övünürken, o ustalığının bilinmesini istemez. Elias’ın küçükken söylediği ipe sapa gelmez yalanlar, postmodern edebiyat eserlerinin metin içi kurgulanan oyunlarına, uzun zaman öncesinden planlayarak giriştiği antika üretme işi ise Ali Teoman’ın *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı* ile hayata geçirdiği edebi aldatmacaya teşbih edilebilir. Her iki durumda da Elias’ın “yalan söyleme” dürtüsü yahut postmodern edebiyatçının “metin içinde oyun kurma” yaklaşımı eyleme dönüşerek “sahte antika imalatı” veya “eserle edebi aldatmaca” şeklinde bir üst gerçeklik seviyesindeki hayat bulmuştur.

Arif için Elias’ın ürettiği sahte antikalar, eşsiz bir ustalıkla işlendiğinden hakikisiyle boy ölçüşebilecek derecede kıymetlidir. Arif, keşfettiği bu muhteşem sahtekârlığı yalnızca kadim dostluklarının hatırına değil, bu imitasyonların ikisinin ortak sanat eserleri olduğuna inandığı için açığa çıkarmaz. Arif, kendisini teorisyen, Elias’ı ise pratisyen olarak tanımlar.

“Elias bu imitasyonları hazırlarken ekseriya benimle antikalar hususunda yapmış olduğu istişarelere binaen hareket etmiş ve böylelikle de tabiatıyla sadece ikimizin malumu olan bazı fikirleri adeta hakikate tahvil etmiş idi. Zaten karşılaştığım bir eserin onun elinden çıkıp çıkmamış olduğunu bana gösteren veyahut, tabiri caizse, onu eleveren ipucu da esasen buydu: Eğer incelediğim bir obje bana bunu kendimin de yapmış olabileceği hissini veriyorsa, anlardım ki Elias’ın parmağı var bu işin içinde. Herhalde antikalar hakkında tartışarak geçirdiğimiz uzun saatler sebebiyle veya kim bilir belki de çocukluk çağımızdan beri hep beraber oluşumuzdan mıdır nedir, bir sanat eserinin nasıl olması lazım geldiğine dair fikirlerimiz ve endişelerimiz birbirine çok yakındı. Belli ki o da bütün bunları yaparken aynı benim onları incelerken dikkat edeceğim noktaların üzerinde durmuş, bilhassa onlara ehemmiyet vermişti. Böylelikle bir manada, benim muttasıl hayalini kurup elle tutulur hale getiremediğim, farklı parçalardaki farklı teferruatın kusursuz bir bütünde yekvücut olduğu mükemmel sanat eserini halletmiş oluyordu

⁷² A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 11.

Elias... Bu sanatkârane yaratışta benim de dolaylı dahi olsa bir dahlimin bulunmasını, hatırlarım, en başından beri kendim için bir iftihar ve keyif meselesi addetmişim.”⁷³

2.2. İnsansız Konağın İkonu

İnsansız Konağın İkonu; sırasıyla “Büyükhanım’ın Kedileri”, “İlk Günah”, “Kansız Bir Ölüm”, “Gezinti”, “Bir Kış Masalı”, “Fesleğenler”, “Soluk Portre”, “Sevginin Sıcak Ülkesi”, “Bir Köprüaltı Öyküsü”, “Yalıda Sabah”, “Hayatın Sonbaharı” ve “İnsansız Konağın İkonu” olmak üzere toplamda on iki öyküden ibarettir.

2.2.1. Olay Örgüsü

“Büyük Hanım’ın Kedileri”: Büyük Hanım’ın konağında büyüyen bahçıvanın oğlu Zeynel, herkes ölünce yüzlerce kedi ile baş başa kalmıştır. Zeynel Efendi, Büyük Hanım’ın kedilere olan sevgisini, çocukluğunda kendisini ateşli hastalıktan kurtarmasını, dua etme yahut banyo bahanesiyle taciz etmesini anlatarak geçmişi anar. Aç kalan kediler, konağı talan edip, üçüncü katında felçli bir şekilde yatan yaşlı Zeynel Efendi’yi yiyeceklerdir.

“İlk Günah”: Annesi ile babası ayrı yaşayan çocuk hafta sonu olduğundan babasıyla birlikte vapura binerek Kalamış’taki evine gitmektedir. Vapurdan indiklerinde babası yoldaki balıkçıdan birer balık ekmek alır. Balık ekmeği severek yiyen çocuk, annesi sokak satıcılarından bir şey alıp yemeği yasakladığı için korkmuştur. Babası yaptığını annesine söylememeyi teklif eder. Çocuk babasının yalan söyleme izni vermesine ve suç ortağı olmasına şaşırarak sevinir.

“Kansız Bir Ölüm”: Mahalleye iki sene önce taşınan aile, komşularla ilişki kurmadığı gibi çocukları da her daim yanından ayırmadığı tahta kılıcı ve sapanıyla diğer çocuklardan ayrı oynar. Bir gün mahallenin çocukları yeni gelen çocuğun cesedini alçak bir tepede yüzükoyun yatar vaziyette bulurlar. Çocuğun nasıl ölmüş olabileceğini aralarında uzun uzun tartıştıktan sonra cesedi çevirdiklerinde hiç bir iz olmadığını fark ederler. Cesedi beton hendeğe taşıyıp üzerini çevrede buldukları çalı çırpı ile kapatarak defnederler. Çocuklardan en büyük olanı, rahmetlinin tahta kılıcını mezarın önüne diker, ucuna sapanını asar. Hep beraber dua ettikten sonra evlerine dönen çocuklar kimseye bir şey anlatmadan erkenden yatarlar.

⁷³ A. Teoman, *G.K.B.İ.M.*, s. 49.

“Gezinti”: İki sevgili mezarlıkta gezintiye çıkar. Yanlarına bir çocuk gelip çiçek satmaya çalışır. Sevgililer çocuktan yola çıkarak yazgı üzerine konuşurlar. Eski yazı kitabeli mezar taşlarına bakıp sanki akrabalarıymış gibi hayat hikâyeleri uydurma oyunu oynarlar. Mezar ziyaretine gelen başka bir kadını ilgiyle izlerler. Mezarlıktan çıkarken kız, ailesinin akşam eve gelmeyeceğini söyleyerek sevgilisini evine davet eder.

“Bir Kış Masalı”: İki sevgili İstanbul’daki yaşamlarından kaçarak küçük bir yerleşim yerinde eski bir eve yerleşirler. Kar altında geçen soğuk kış boyunca evin içinde buldukları kediye beslerler. Akşamları şöminenin karşısında sıcak şarap içip, doğal besinlerle beslenirler. Soba ile ısındıkları için zorlu bir yaşam tarzı olsa da burada mutludurlar. Bir akşam kız, sevgilisine her yaşamdan yahut ilişkiden bir roman ya da öykü çıkarılabileceğini söyler. Bir süre sonra İstanbul’a döndüklerinde adam, sevgilisine hak vermiştir. Tıpkı kız arkadaşının dediği gibi kendilerine dair olan bu öyküyü yazdığını söyler. Yıllar sonra bir gün eski evlerini ziyarete gittiğini anlatır.

“Fesleğenler”: Yasemin, annesi öldükten sonra yüklük olarak kullanılan camekânlı balkonu boşaltmış ve burayı küçük bir çiçek bahçesine çevirmiştir. Bir gün öğle uykusundan yağmur sesiyle uyanır. Balkondaki fesleğenlerin üzerini kapatıp kendine bir sütlü kahve yapar. Kahvesini içtikten sonra kapı çalar. Günün birinde çat kapı gelivereceği hiç aklına gelmeyen o adam gelmiştir. Kapının önünde uzun uzun sarıldıktan sonra camekânlı balkonda birlikte olurlar.

“Soluk Portre”: Anlatıcının çok sevdiği kadın on sene önce bir sabah onu terk etmiştir. Bir posta servisi aracılığıyla gittiği yerden ayrıldıktan bir kaç sene sonra isimsiz mektuplar göndermeyi adet edinen kadın, yine bir mektup gönderir. Kısa bir pusula ile birlikte her mektubunda olduğu gibi kendisinin yer almadığı bir fotoğraf, kuru bir çiçek ve yenmiş bir çikolata ambalajı göndermiştir. Kadının mektubunu okuyan anlatıcı, dört beş yaşlarında birer çocukken bir örnek beyaz entariyle çekindikleri siyah beyaz fotoğrafı yırtar. Piyanonun başına oturup klavyenin en tiz tuşuna art arda basar.

“Sevginin Sıcak Ülkesi”: Neriman sabah erkenden kalkıp kocası Osman’a kahvaltı hazırlar. Zar zor uyanan Osman, giyinirken pantolonunun kıcını yırtmıştır. O kahvaltısını yaparken karısı söküğünü diker. Kahvaltıya oturan Neriman üç haftadır dingildeyen kahvaltı masasını tamir etmediği için Osman’a söylenir. Osman işe gitmeden masayı tamir etmeye çalışır. Neriman ise yaza doğacak çocukları için örgü şişlerini eline almıştır. Bir çatırtıyla masa kırılır, Osman masayı işten dönünce tamir edeceğini söyler.

“Bir Köprüaltı Öyküsü”: Recep gece vakti bir şişe şarap ve bir somun ekmek olarak köprüaltında uyuyan Kazım’ı uyandırır. Beraber içtikleri sırada iskelenin altından bir tıkırtı duyarlar. Bir sandalın ipini çözüp yanına gittiklerinde şişmiş, çok iri bir kadın cesedi görürler. Kazım çok korkup sandalın bir ucunda büzülmüştür. Recep ise tek başına uğraşarak cesedi sandala alır, üzerine siyah bir naylon örter. Kürekleri olmayan sandal akıntıyla önce Kadıköy iskelesinin açıklarına ardından da Marmara’ya doğru sürüklenip gider. Ertesi sabah Adalar vapuru yolcuları küreksiz sandalın ortasında inip çıkan siyah kümbete bakan hırpani kılıklı bir adam görürler.

“Yalıda Sabah”: İhtiyar adam saati yediye kurmasına rağmen sabah erkenden uyanır. Son zamanlarda uykusuzluk, yorgunluk ve iştahsızlıktan yakınmaktadır. Doktoru uykusuzluğunun ileri yaşından kaynaklandığını söylemiştir. Adam boğazda poyraz rüzgârı esen yağmurlu sabahı izleyerek zorla bir şeyler yiyip tansiyon ilaçlarını alır. Kahvaltısı bitince saat çalar. Saatin kendi kendine susacağını düşünerek kalkıp alarmını kapatmaz.

“Hayatının Sonbaharı”: Hizmetçi kız, ihtiyar kadına bir bardak süt, ekmek ve ilaçlarını getirir. Sağlık sorunları nedeniyle doktorlar tuz ve şeker tüketmesini yasaklamışlardır. İhtiyar kadın tuzu aramasa da çocukken babasının omzunda gittiği kalabalık bir pazarda kırmızı akide şekeri yediği günden beri şekeri çok sever. Hizmetçi kız odadan gidince, kadın koynundan çıkardığı bir kaç kesme şekeri süte atar. Ekmeği süte batırarak afiyetle yedikten sonra önündeki ilaçlardan yalnızca kırmızı olanı ağzına atar. Diğer ilaçlarını koynundan çıkardığı mendile sarıp saklar.

“İnsansız Konağın İkonu”: Kaptan Mürsel ile Makine Mühendisi Kemal Bey çocukluk arkadaşlarıdır. Yıllar sonra Haliç kenarında bir kahvede tekrar bir araya gelip geçmiş anılar. Henüz delikanlılarken bir gün motorla Haliç’in bittiği yere gitmişlerdir. Burada daha önce bir yangında zarar görmüş üç konak görürler. Konaklardan birinde yalnız başına yaşayan Katya ile tanışır. Üç gencin tanışıklığı zamanla arkadaşlığa dönüşür ve ziyaretler sıklaşır. Katya’dan hoşlanan Kemal, ona şiir kitapları götürür. Mürsel ise balık, kömür, çay gibi hediyeler verir. Bir gün yalnız başına Katya’ya sürpriz ziyarette bulunmaya giden Kemal, Mürsel ile Katya’nın eski çamaşırlıkta cinsel ilişkiye girdiklerine şahit olur. Bu olaydan sonra hayata küsen Kemal, Amerika’ya üniversite okumaya gider. Aradan yıllar geçtikten sonra Kemal, yanık konakları ve Katya’nın geçmişini merak eder. Rum kaptan Panayot’tan elli küsur sene evvel terk edilen birinin

cinnet geçirip konakları yaktığını öğrenir. Yıllar sonra tekrar buluştuklarında Mürsel'in dediğine göre Katya, Galata kilisesi papazının kızıdır. Annesi zengin bir Rumla Atina'ya kaçınca babası kendini asmıştır. Mürsel, Katya'nın konakları tamamen yaktığını ve bileklerini keserek intihar ettiğini anlatır. İki eski arkadaş beraber eskiden Katya'nın yaşadığı konağı tekrar ziyarete giderler.

2.2.2. Kurgu

İnsansız Konağın İkonu'nda en sık kullanılan anlatım tekniği diyalogdur. “İlk Günah”, “Gezinti”, “Bir Kış Masalı”, “Sevginin Sıcak Ülkesi”, “Bir Köprüaltı Öyküsü”, “Hayatın Sonbaharı” ve “İnsansız Konağın İkonu” bu tekniğin kullanıldığı öykülerdir. “Gezinti”de iki sevgili arasında geçen diyaloglardan birinde, içeriğin kullanılan anlatım tekniğiyle uyumsuzluğu göze çarpar. Kendilerine çiçek satmaya çalışan fakir bir çocuktan bahsettikleri aşağıdaki diyalog, sözlü konuşmadan ziyade soru cevap şeklinde ilerleyen yazılı bir tartışma metnini andırmaktadır. Yazar, yazgıya dair yazmak istediklerini, öykü kahramanlarının ağzına yamamış gibidir.

“‘Yani’, diye açıkladı erkek, ‘kişinin yaşamının belli bazı noktalarda çatallandığını, birbirinden bütünüyle farklı yazgılara götüren yollara ayrıldığını söylemek istiyorum. Ve başlangıçtaki bir bağlamsal çerçeveden hareket ederek, söz konusu kritik anlardaki seçimlerimizle, bir anlamda yine kendimiz belirliyoruz kendi yazgılarımızı. Değişmez alinyazısına inanmıyorum ben, kaderci filan hiç değilim.’

‘O halde sen veya ben, o çocuk gibi olabilir miydik, yani?’

‘Uzak bir olasılık, ama hiç olmayacak iş de değil.’

‘Peki, ya o, senin veya benim gibi olabilir miydi?’

‘Bu, daha uzak bir olasılık. Ama söylemek istediğimin doğru olmadığını göstermez bu. Çıkış noktasındaki bağlamsal çerçeveyi zaten en baştan öngördüğümü unutma. O, ne yazık ki, doğuştan şanssız ve dolayısıyla da ancak ‘kendi sikletinde’ dövüşebiliyor. Ama sonuç olarak yalnızca bir derece farkı var onunla bizim aramızda, yoksa kategorik bir fark değil bu. Aynı kurallar onun için olduğu denli, bizim için de geçerli. Aynı topraklar üzerinde yürüyoruz.’”⁷⁴

“Soluk Portre”de italik yazı stiliyle ana metinden ayrılmış iç monologlar yer alır. Öyküyü üçüncü tekil kişi anlatıcı tanrısal bakış açısıyla aktarırken, başkahraman uzun iç monologlarla söze karışarak ikincil bir anlatıcı rolü üstlenmiştir. “Soluk Portre” aynı zamanda mektup tekniğinin kullanıldığı tek öyküdür. Öykünün başkahramanını terk eden kadın Avrupa’yı dolaşmakta, gittiği yerlerden ayrıldıktan bir kaç yıl sonra özel bir posta servisini kullanarak mektuplar göndermektedir. Böylelikle başkahraman bir kaç yıllık zaman aşımıyla onu izleyebilir ancak asla yerini saptayamaz. İzini belli etmeden tek yönlü

⁷⁴ Ali Teoman, *İnsansız Konağın İkonu*, İstanbul 1993, s. 33.

mektuplaşma mevzusu, *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*’ndaki Elias karakterini hatırlatır. Elias, Paris’teki bir posta kutusundan Arif’in gönderdiği mektupları alırken, bu öyküdeki kayıp kadın tuhaf bir posta servisi üzerinden yalnızca mektup gönderir.

“Soluk Portre” aynı zamanda kitaptaki gizemi çözülmeden biten iki öyküden biridir. Öykünün başkahramanı ile onu terk eden kadın arasındaki ilişki öykü boyunca netleştirilmemiştir. Çocukluk yıllarında da bir arada olan bu iki kişinin eski bir çocukluk fotoğrafında bir örnek entari giymelerinden, ikisinin de muhtemelen kadın olduğu anlaşılır. Başkahramanın ifadelerinden aralarında aşka benzer yoğun bir sevgi bağı olduğu aşikârdır. Bu iki kadının kız kardeşler mi yoksa eşcinsel sevgililer mi olduğu okura sır olarak kalır. “Kansız Bir Ölüm” öyküsü de benzer bir biçimde, mahallenin sosyal çocuğunun neden ve nasıl öldüğü aydınlatılmadan biter.

“Bir Kış Masalı”, kitaptaki postmodern kurgu unsurları içeren tek öykü olması vesilesiyle dikkat çeker. Öykünün büyük bir kısmı üçüncü tekil kişinin ağzından iki sevgilinin eski bir evde geçirdiği kışı anlatır. Bu kısmın sonunda kız, sevgilisine şu gerekçeleri öne sürerek herhangi bir yaşantıdan bir roman yahut öykü çıkarılabileceğini söylemiştir:

“‘Renkli, değişik ve hatta kimi zaman ihmal edilebilecek denli önemsiz, ama yine de beklenmedik ve tabii dolayısıyla da garip ve bir anlamda şık bazı ayrıntılar vurgulanıp, geriye kalanı göz ardı ederek, her deneyimi romantikleştirebilirsin.’ demişti kız bir gece adama ve ateşin tavandaki oyunlarına bakarak devam etmişti: ‘Sahte bir duyarlılık ve kurnaz bir ikiyüzlülüktan çekinmemek koşuluyla, her can sıkıcı yaşamdan bir roman, her sıradan, hatta bayağı kadın erkek ilişkisinden bir aşk öyküsü çıkabilir.’”⁷⁵

Öykünün son iki paragrafında, anlatıcı değişir. Birinci tekil kişinin ağzından sevgilisine hitap eden erkek kahraman, bu öyküyü onun için yazdığını söyler. Anlatıcı, kendi metnine referans vererek, öykünün yazım sürecini içeriğin merkezine taşımıştır. Böylece anlatıya bir üst kurmaca unsuru eklenmiş, başından beri okuduğumuz hikâyeye, adamın sevgilisinin dediği gibi sahte bir duyarlılık, kurnaz bir ikiyüzlülükle; can sıkıcı, sıradan ve bayağı ilişkilerinden ürettiği yapay bir aşk öyküsüne indirgenmiştir.

“İşte, tamı tamına böyle, sahte bir öykü bu, sevgilim. Sana, senin istediğin gibi sahte bir öykü yazdım. Yazıya geçmeyen ve hiçbir zaman da geçmeyecek olan tarihimizi tahrif etmek için. Bak, o küçük, şık ayrıntıların hepsi orada. Kedi, şarap, soğuk, kar, tarçın kokusu, kızarmış ekmek, loş odalar, çiçekli duvar kâğıdı, Wagner, karla kaplı ovadaki tek

⁷⁵ A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 42.

bir kan damlasını andıran kırmızı gül, hiç bir zaman gerçekleşmeyecek olan düşler, şöminedeki ateşin yüzlerimizde danseden kıızıllığı...”⁷⁶

Kitaba ismini veren sonuncu öykü “İnsansız Konağın İkonu” uzunluğuyla diğer öykülerden ayrılır. Ancak ne yazık ki bu öykünün kurgusu son derece özensiz ve dağınıktır. Öykünün olay zamanı eski iki arkadaşın bir kahvede oturup konuştukları ve eskiden Katya’nın yaşadığı yanık konağı tekrar ziyaret ettikleri bir günden ibarettir. Anlatıcı Kemal, bu konuşma esnasında zihninde geri dönüşler yaparak ortak geçmişlerini okura aşikâr eder. Bu geri dönüşler ve Mürsel’in anlattıklarıyla tutarsız, karmaşık bir olay örgüsü sunulmuş, kurguda hiç bir anlam ifade etmeyen bağımsız olay parçaları aktarılmıştır. Örneğin Panayot Kaptan, Amerika’da bir sene eğitim gördükten sonra memleketi ziyarete gelen Kemal’e, Mürsel’in lodoslu bir havada sandalla açılıp öldüğünü anlatır. Ancak nasıl oluyorsa bu olaydan yıllar sonra Kemal ile Mürsel kahvede karşılıklı oturup sohbet etmeleri mümkün olmaktadır. Benzer şekilde Kemal gazeteden Fener Rum Patrikhanesi Vakfı’na ait üç eski konağın yandığı ve içinden bir kadın ile bir erkek cesedi çıkarıldığı haberini okur. Haberde geçen konaklardan ikisi terk edilmiş, diğeri ise Katya’nın yaşadığı konaktır. Oysa Mürsel, Katya’nın hem konaklarını yaktığını söyler hem de bileklerini keserek intihar ettiğini anlatır. Ayrıca Kemal’in Atina’daki gazetelere Katya ve annesi için kısa ilanlar vermesi yahut başka bir zaman Maçka’da yüzü Katya’yı andıran orta yaşlı bir kadın görmesi gibi olay öyküsünde bir yere bağlanmayan ve aynı zamanda anlatının arka planında anlam ifade etmeyen olay parçaları kurgunun bütünlüğünü zedeler.

2.2.3. Anlatıcı

İnsansız Konağın İkonu’ndaki öykülerin büyük çoğunluğu üçüncü tekil kişi anlatıcı tarafından tanrısal bakış açısıyla aktarılmıştır. Zeynel Efendi’nin anlatıcı rolünü üstlendiği “Büyükhanım’ın Kedileri” ile Kemal Bey’in anlatıcı rolünü üstlendiği “İnsansız Konağın İkonu”, gözlemci bakış açısıyla bakan birinci tekil kişi anlatıcıların kullanılması vesilesiyle diğerlerinden ayrılır. Kitapta birden çok anlatıcının kullanıldığı tek öykü ise “Bir Kış Masalı”dır. Daha önce kurgu incelemesinde değindiğimiz üzere, öykünün nispeten uzun olan ilk kısmı, üçüncü tekil kişi anlatıcının tanrısal bakış açısıyla, üstkurmaca unsurunun dâhil edildiği son kısmı ise birinci tekil kişi anlatıcının gözlemci bakış açısıyla okura aktarılmıştır.

⁷⁶ A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 43.

2.2.4. Mekân

“Büyükhanım’ın Kedileri”, “İlk Günah”, “Yalıda Sabah” ve “İnsansız Konağın İkonu” öyküleri İstanbul’da geçer. Diğer öykülerin nerede geçtiğine dair bir ipucu verilmemiştir. “İlk Günah” öyküsünde İstanbul’un çeşitli semtlerinin detaylı tasviri bulunur. Çocuğun annesinin evinin olduğu Nişantaşı, karanlık yüzlü apartmanlarla çevrilidir. Burada havasız, güneşsiz ve dar arka sokaklar vardır. Güzel havalarda annesi çocuğu Maçka parkına götürse de çocuğa göre bu, denize gitmekle aynı şey değildir. Çocuk her daim deniz havasını özler. Babasının Kalamış’taki evine giderken vapura binip az da olsa deniz havası almak ona iyi gelir.

Kuralcı ve mükemmeliyetçi annenin evinin karamsar detaylarla tasvir edilen Nişantaşı’nda, daha rahat ve sevecen babanın evinin ise deniz kokan Kalamış’ta olması bir tesadüf değildir. İstanbul’un biri Avrupa yakasında, diğeri Anadolu yakasında olan bu iki semti, öykü kahramanlarının kişilik özelliklerini temsil eden zıt mekânlardır. Bu şekilde ayrı yaşayan anne ve baba arasındaki kopukluk ve uzlaşmazlık vurgulanmıştır. Çocuğun annesinin evinden babasının evine giderken yaptığı vapur yolculuğu büyülü bir atmosferde geçer.

“Karanlık göğün altında iskele binası camdan yapılmış ışıklı bir saray gibi parlıyordu. Daha geride, rıhtım boyuna yanaşmış balıkçı motorlarının fenerleri ve yavaş yavaş durgunlaşmaya başlayan şehrin bir ateşböceği kümesini andıran ışıkları, ıslak geceye muzipçe göz kırptıyordu. İkinci üzeri yağmış olan yağmur, altında ışıltılı su gölcükleri bırakmıştı. Huzursuz deniz, yakamozlarla çalkalanıyordu...”

İskeleye geldiklerinde, adam cebinden o sarı vapur jetonlarından çıkarmış ve turnikenin kumbarasına atması için çocuğa vermişti. Diğer madeni paralar hiç benzemeyen, üzeri çapa amblemlili bu jetonlar, çocuğun gözlerini kamaştırıyor, onu adeta büyülüyordu.”⁷⁷

Şehrin karanlık yüzü, “Fesleğenler” öyküsünde de kendini gösterir. Yasemin, annesi ölünce yüklük olarak kullanılan camekânlı balkonu boşaltıp çiçek bahçesi yapmıştır. Beş metrekarelik bu balkonda elli küsur saksıda fesleğenler, ortancalar, hanımelleri, akşam safaları, japon gülleri ve küçük bir manolya ağacı yetiştirir. Burası Yasemin’in şehrin karamsar atmosferinden kaçmak için kurduğu yapay bir mekândır.

“Dört bir tarafı gri yüzlü apartmanlarla çevrili bu dar avluda, eğri büğrü çinko derelerin sarktığı yüksek çatı saçaklarının arasına sanki paçavradan zavallı bir yama gibi yapışmış bir avuç gökyüzü ve karşıdaki dairelerin perdeleri çekili pencerelerinden başka görülecek

⁷⁷ A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 19-20.

hiçbir şey yoktu. Fakat yine de seviyordu, işte. Kendi içine kapalı, küçücük bir dünyaydı bu ve Yasemin'in belki de asıl hoşuna giden, bu tür korunmuşluk duygusuydu.”⁷⁸

“İlk Günah”ta İstanbul’un iki farklı semtinin işlevsel mekânlar olarak kullanıldığı gibi “Bir Kış Masalı”nda da İstanbul ile yeri belirtilmemiş küçük yerleşim yeri arasında bir zıtlık kurulmuştur. Olay örgüsü bölümünde özetlendiği gibi İstanbul’daki yaşamlarından kaçan iki sevgili bir kasabaya yerleşirler. Küçük yerleşim yerlerinde insan ilişkilerinin daha sıkı, kapalı ve tutucu olduğu gerçeğinin aksine, öyküdeki sevgililer hiç bir suretle mahalle baskısına maruz kalmaz, kasaba sakinleri tarafından hoş karşılanırlar.

“Kasaba sakinleri, en başından beri onları yeni nişanlı bir çift olarak kabul etmişler, onlar da kendilerine atfedilen bu sana karşı çıkmamışlardı. İkisinin de parmaklarında alyans taşımadıkları, ya kimsenin dikkatini çekmemiş, ya da insanlar, ancak toplumsal ilişkilerin henüz kabuklaşmadığı küçük yerleşme yerlerindeki daha az uygar, ama daha doğal ve daha hoşgörülü insanlara özgü bir kalenderlikle, onların bu önemsiz kabahatine gönüllü suç ortaklığı ederek göz yummuşlardı.”⁷⁹

Kasabada yaşamının güzel yanı, sabah kahvaltısında seramik sobanın üzerinde demlenen buruk çaydan içmek ve has sızma zeytinyağına batırılmış yine sobanın üzerinde kızaran esmer köy ekmeği yemektir. Sevgililer, İstanbul’dan ziyarete gelen arkadaşları vasıtasıyla oradaki yaşamı takip ederler. İstanbul’un kasabadan farklı; gece hayatı, çeşitli sanatsal etkinlikler ve hareketli iş dünyası şeklinde özetlenebilir.

“Son zamanlarda yeni gece kulüpleri açılmış mıydı acaba? Filancanın sergisi iyi miydi, nasıldı? Oscarlı filmler, artık haftasına geliyordu, demek? Yeni düzenlenen tiyatro festivali gerçekten dendiği kadar başarılı mıydı? Kim, ne dolaplar çevirmişti? Sonra, iş durumları ne merkezdeydi? Genç ve enerjik, yetişmiş eleman açığı var mıydı? Ücretler enflasyona yetişebiliyor muydu? Onların bıraktıkları yerleri dolduran insanlar, şimdi ne kadar maaş alıyorlardı?”⁸⁰

İnsansız Konağın İkonu’nda üç öykü, İstanbul’da eski zamanın izlerini taşıyan konaklar ve yalılarda geçer. “Büyükhanım’ın Kedileri”nde mekân, artık içinde Zeynel Efendi’den başka yaşayanı kalmamış dört katlı eski bir konaktır. Büyükhanım, vakti zamanında bu konakta yedi kızı, kızlarının kocaları, yaşlı teyzeler, halalar, dayılar, amcalar, nedimeler, halayıklar, hizmetkârlar, aşçılar, kâhyalar, bahçıvanlar ile birlikte şaşalı bir hayat sürmüştür. Zamanla fakirleşen Büyükhanım’ın konağı giderek tenhalaşır ve Büyükhanım da ölünce konakta yalnızca Zeynel Efendi ile sayısız kedi kalır. Zeynel

⁷⁸ A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 46.

⁷⁹ A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 39.

⁸⁰ A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 40.

Efendi'nin besleyemediği kediler, konağın üst katlarına tırmanarak her yeri talan ederler. Kedilerin parçaladığı eşyalar, geçmişte hüküm süren incelikli yaşamın izlerini taşır.

“Raflarda binbir türlü cam eşya, Beykoz’lar, çeşmibülbüller... Büyükhanım’ın pek sevdiği o güzelim sim işlemeli kaftanı da ortada.”⁸¹

“Kırılan fincanların, devrilen saksıların, yırtılan koltuk yüzlerinin sesini duyuyorum. Parçalanan danteller, kıymık kıymık olan tahtalar ve yarılan şiltelerden fırlayan kuştüpleri havalarda uçuşuyor.”⁸²

İsminden de anlaşılacağı üzere “Yalıda Sabah” öyküsü boğazın kıyısındaki bir yalıda geçer. Yalının içindekiler eski olsa da zamanın lüks eşyalarıdır. Örneğin pencerenin yanında havı gitmiş, baş ve kol yerleri iyice aşınmış nefli renkli mat kadife kaplı bir koltuk ve sedef kaplama bir sehpa vardır.⁸³ “İnsansız Konağın İkonu”nun anlatıcısı Kemal Bey de, Kandilli’de bir yalıda büyümüştür. O zamanlar anlatıcının yalının en üst katındaki odası oyuncaklarla doludur. Yalının rıhtımında akşam çayları içilir. Bu öyküdeki yalı tasvirleri, lüks yaşamın detaylarını sunma amacı güder.

“İnsansız Konağın İkonu” öyküsünde Ali Teoman’ın mimar bakışıyla detaylandığı mekân, Fener Rum Patrikhanesi Vakfı’na ait, elli küsur sene önce bir yangında zarar görmüş konaktır. Katya’nın yaşadığı çatı katındaki oda, öykünün içeriğine uygun olarak son derece gizemli bir atmosfere sahiptir. Odadaki eşyalar, Katya karakteri hakkında ipucu verir.

“Biz ikimiz, büyük bronz karyolanın kenarında oturuyoruz. Katya ise, alçak hasır bir tabure çekerek yanaşıyor içinde birkaç parça odunun közlenmekte olduğu seramik sobaya.

Duvarlarda asılı siyah beyaz, sepya, soluk renkli, kenarları tırtıklı fotoğraflar dikkatimi çekiyor. Ahşap bir lambağın üzerinde yaldızlı bir ikona ve önünde çay tabağına dikili, yana yana iyice kısalmış bir mum. Küçük oda, mum, ikona, fotoğraflar ve sobadaki ateşin hafif, titrek kızılığı yansıyor karyolanın tam karşısındaki duvarda asılı, büyük, yaldız çerçeveli aynada.”⁸⁴

“Hayatın Sonbaharı” öyküsünün mekânı, başkahraman olan yaşlı kadının geçmişten kopamayan zihninin ikilemlerini gün yüzüne çıkarır. Hizmetçi kız, lambaları yakıp halojen ampullerden odaya ışık dolunca, yaşlı kadın birden bire kendi evine yabancılaşır. Kadın, geçmişin izlerini taşıyan eşyalar ile bulundukları bu yeni mekânı zihninde bir türlü uzlaştıramaz.

⁸¹ A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 13.

⁸² A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 15

⁸³ A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 77.

⁸⁴ A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 94.

“Odayı dolduran bu eşyaların hepsini tanıyordu. Sedefli etajer, aynalı duvar saati, fildişi sehpa, kavukluklar, porselen idare lambaları, duvardaki levhalar, bunların hepsi de kendisini bileli beri bildiği, birlikte yaşadığı şeylerdi. Babasının Erenköy’deki evini, o evdeki yaşamı hala anımsıyordu. Ama şimdi, bütün bu tanıdık eşyaların içine konulduğu bu basık tavanlı oda, kirli sarı renkli bu duvarlar, pencereden görünen bu gri manzara ve dokunduğu her şeyi buzdan bir zırh gibi sarıveren bu garip ışıltı, onu yadırgatıyor, yabancı bir yerde olduğu hissini veriyordu. Bu besmeleyi bu duvarda asılı görmek garipti, bu oluştta yerine oturmayan bir şeyler vardı.”⁸⁵

2.2.5. Zaman

İnsansız Konağın İkonu’nda “Bir Kış Masalı” hariç, tüm öykülerin olay zamanı bir günden kısadır. Elbette ki öykülerin birçoğunda geçmişe dönüşler yapılarak, olaylara ve anlatılanlara dair ek bilgiler sunulmuş, anlatım zenginleştirilmiştir. Ancak “Büyükhanım’ın Kedileri”, “Soluk Portre”, “Hayatın Sonbaharı” ve “İnsansız Konağın İkonu” kurguları gereği zamanda geçmişe yapılan dönüşlerle anlam kazanan öykülerdir. “Büyükhanım’ın Kedileri”nde konağın eski yaşantısı, “Soluk Portre”de terk edip giden kadından kalan anılar, “Hayatın Sonbaharı”nda yaşlı kadının çocukluğu, “İnsansız Konağın İkonu”nda Mürsel, Kemal ve Katya arasında geçenler hikâyenin bel kemiğini oluşturur.

“İnsansız Konağın İkonu” kitapta gerçek hayattaki siyasi olaylara göndermede bulunan tek öyküdür. Kemal Amerika’da üniversiteye gittiği sıralar annesinin gönderdiği Türk gazetelerine bakar. Bütün gazeteler, Evren Paşa’nın demeçleri ve darbe sonrasının akisleriyle doludur. Böylece öykünün 12 Eylül darbesini takip eden yıllarda geçtiği anlaşılır. Darbe sonrası yılların söz konusu edilmesinin, olay örgüsüyle herhangi bir bağı olmasa da, bu gönderme öykü zamanının tayin edilmesine imkân sağlar.

2.2.6. Kahramanlar

İnsansız Konağın İkonu’ndaki kahramanların çoğu, belirli özellikleri ön plana çıkarılmış tiplerdir. Daha önce mekân incelemesinde değindiğimiz üzere “İlk Günah” öyküsünde kuralcı ve mükemmeliyetçi anne tipine karşıt olarak rahat mizaçlı baba tipi betimlenmiştir. Ayrı yaşayan bu çiftin çocukları annenin ağır disiplini altında ezilir. Çocuk, derslerini soran babasına önceki gün “pekiyi” aldığını utangaç bir gururla söyler.

“Zaten sınıfta elması ilk kızaranlardan biri olduğu için, bu tür daha küçük başarılar kazanmasını olağan sayıyor, bunun kendisinden beklenen ve mutlaka yerine getirmesi gereken bir görev olduğunu düşünüyordu. Adam pek önem vermez gibi görünüyordu

⁸⁵ A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 80.

bütün bunlara gerçi, ama o, annesiyle anneannesinin kendi aralarındaki konuşmalarından ve ona bakışlarından bunun böyle olduğunu anlamıştı. Hep en iyiler arasında olmalıydı ve bir gereklilikten çok; bir zorunluluktan bu.”⁸⁶

“Kansız Bir Ölüm”ün tüm kahramanları çocuktur. Mahallenin öbür çocuklarından özenle uzak duran asosyal çocuk her zaman elinde kılıcı ve sapanıyla tek başına oynamaya gider. Başına buyruk, yalnız, ufak tefek ve çelimsizdir. Hakkında uydurulan dehşetli bir silahşör olduğuna dair efsaneler sebebiyle korkulan, nefret edilen ve aynı zamanda gizlice hayranlık duyulan birine dönüşmüştür. Mahalledeki diğer çocuklar ise çete halinde birlikte gezerler. Bu öyküdeki çocuk tipleri, çayırlarda oynayan, dere boyunda kertenkele avlamaya giden, eski mandıranın yıkıntıları arasında dolaşan serbest bırakılmış çocuklardır.

“Gezinti” öyküsünde ise mezarlıkta ellerinde plastik su bidonları ve çiçeklerle ziyaretçilere hizmet sunan birkaç çocuk vardır. İçlerinden on yaşlarında olanı, gezintiye çıkan sevgililerle sohbet eder. Bu çocuğun üzerinde dirsekleri erimiş yün bir kazak, ayaklarında çamurdan rengi dönmüş ve kopan bağcıkları defalarca düğümlenmiş bez spor ayakkabı vardır. Yüzü aylardır yıkanmamış gibi pençe pençe kir içindedir. Sevgililere bir yıl önce ilkökul üçüncü sınıftan okulu bıraktığını ancak okuma yazma bildiğini anlatır. Çiçek satmayı başaramayınca sigara ister. Bu fakir çocuk tipi üzerinden kader konusu öykünün gündemine gelir.

“Bir Kış Masalı”nda İstanbul’dan kasabaya kaçan sevgililer, tıpkı *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*’ndaki Zeynep ve Selim tipleri gibi İstanbul’daki “iyi yaşamak, hızlı yaşamak, yüksek yaşamak” modasına uyan yüksek gelirli kimselerdir. Kasabada olsalar da şöminenin başında tarçınlı ve karanfilli sıcak şarap içerken Beethoven, Brahms ve Wagner dinlemeyi ihmal etmezler. Elbette ki sevgililerin kentten köye yönelen tersine göçleri, geçici bir hevesten ibarettir. İstanbul’a geri dönecek olsalar, iş yaşamlarına tekrar aynı düzeyden başlama olanağı bulup bulamayacaklarını merak ederler. Kasabada oldukları süre boyunca taşralı özlemlere kapılırlar.

“İstanbul, uzun süredir onlar için uzak ve buğulu bir düş, bulutların üzerine kurulu bir tür masal kenti haline gelmişti. Büyük kentin hengâmesinden kaçıp, bu تنها köşeye sığınmış oluşları, hem hoşlarına gidiyor, hem de İstanbul’daki yaşamlarını alttan alta özleyordular. Bu kasabada, yaşamlarının sonuna dek kalamayacaklarını, er veya geç, ama bir zaman sonra mutlaka, İstanbul’a, kentlerin o en unutulmazına geri döneceklerini

⁸⁶ A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 19-20.

biliyorlardı. Buraya gelerek, gerçek yaşamla aralarındaki sözleşmeyi bir süre için askıya almışlardı. Ama iptal olmamıştı bu sözleşme, hala yürürlükteydi, iptal edemezlerdi.”⁸⁷

“Bir Kış Masalı” ve “Hayatın Sonbaharı” öykülerinde iki farklı evde çalışan yardımcı kadın tipi görülür. Bunlarda ilkinde sevgililerin evine haftada bir temizliğe gelen kadının köylülüğü ön plana çıkarılmıştır. Kadın, sevgililerin evine hayırlı olsun hediyesi olarak kendi ineklerinden sağdığı has sütten kocasının yaptığı yarım topak tulum peyniri getirir. Temizlikçi kadın gittikten sonra kız, kapkara kıllı keçi tulumunu hayvan leşine benzettiğinden ve kokusundan dolayı peyniri atmak istese de adamın ısrarıyla mutfak penceresinin dışına asar. Temizlikçi kadının ikramı, şehirli kızı iğrendirmiştir. “Hayatın Sonbaharı” öyküsünde ise yaşlı kadın, evinde hizmetçi kızla birlikte yaşar. Hizmetçi kız ona “Büyükanne” diye hitap eder. Yaşlı kadına nazik, saygılı ve sevecen davranır. Bu öyküde karşımıza çıkan son derece görgülü bir hizmetçi tipidir.

“Sevginin Sıcak Ülkesi” öyküsündeki Neriman, ev işlerini severek yüklenen, fedakâr bir ev hanımı tipidir. Hamile olmasına rağmen daha sabah ezanı okunmadan buz gibi soğuk evde uyanıp kocasına kahvaltı hazırlar. Kendi söküğünü dikmeyi üç gündür unutsa da kocasının sökülen pantolonunu hemen tamir eder. Kahvaltıyı topladıktan sonra doğacak bebeği için bir şeyler örmeye koyulur. Neriman’ın dünyasında elbette ki komşu kadın toplantıları önemli bir yer tutar. Neriman, takvim yaprağının arkasında okuduğu fıkrayı ve hadis-i şerifi çok beğenir. Fıkraı komşu kadınlara anlatmak için bir kere daha okuyup aklında tutmaya çalışır.

İnsansız Konağın İkonu’nda karakterleşen kadın kahramanların başında “Büyükhaniım’ın Kedileri”ndeki Büyükhaniım gelir. Büyükhaniım aktif rol üstlenmemesine rağmen öykünün bel kemiğini oluşturan karakterdir. O, rahmetli Mustafa İshak Paşa’nın dirayetli ve de marifetli zevcesi, konağın dediğim dedik yöneticisidir. Anlatıcı, Büyükhaniım’ı “Osmanlı’nın çatık kaşlı, abus çehreli, ve de ceberrut mu ceberrut padişahı,”⁸⁸ şeklinde nitelendirir. Yedi kızı da kısır çıkan bu dul kadın, ziyadesiyle hırçın ve huysuz tabiatlıdır. Kedilere çok düşkündür. Öyle ki son yıllarında fakirleşince kedilere bakabilmek için takılarını elden çıkarmıştır. Bahçıvanın konakta büyüyen oğlu Zeynel Efendi on iki on üç yaşlarındayken kimsesiz kalınca, Büyükhaniım onu evlatlık edinmiştir.

⁸⁷ A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 40-41.

⁸⁸ A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 11.

Ancak ne var ki Büyükhanım, Kuran okutma yahut hamamda sırtını keseletme bahanesiyle çocukluğundan itibaren Zeynep Efendi'ye cinsel istismarda bulunur.

“Büyükhanım’ın Kedileri”nde bir de burnu havada, zengin doktor tipi vardır. Zeynel Efendi küçük bir çocukken ateşlenince, babası Doktor Ziya Bey’in kapısını çalar. Gece vakti yatağından kaldırıldığına öfkelenen Ziya Bey, adamı kapı dışarı eder. Büyükhanım bir pusula gönderip gelmesini rica edince, gecelik entarisinin üzerine has ipek robdöşambrını giyinip mutfığın arkasındaki izbe odaya zoraki gelir. Çocuğu üstünkörü muayene ettikten sonra sabaha çıkmayacağını söyleyip gider.

İsminden de anlaşılacağı üzere, başta “Büyükhanım’ın Kedileri” olmak üzere, *İnsansız Konağın İkonu*’nda kedilere geniş bir yer ayrılmıştır. Büyükhanım’ın konağındaki yüzlerce kediden üç tanesi belirli özellikler atfedilerek kişileştirilmiştir. Mustafendi, Büyükhanım’ın en gözde kedisidir. Onun en mahrem anlarında bile yanında azametle oturur. Konuşulanları ve etrafında olanları anlıyormuş gibi gözlerini devire devire dinler, gerdan kırıp başını sallar.

Sarman ise Büyükhanım’ın rahmetli olan Mustafendi’den sonraki göz ağrısıdır. Anlatıcı, Sarmanı “sahibesi gibi anka tabiatlı bir garibei hilkat...”⁸⁹ şeklinde nitelemiştir. Sarman’ın anası bir batında yedi yavru doğurmuş, içlerinden yalnız Sarman hayatta kalmayı başarmıştır. Bu kedi tam otuz üç yaşına kadar gelmeyi başarmış, anlatıcının dediğine göre dünyaya kazık çakmıştır. Büyükhanım’ın ona olan düşkünlüğü yine Mustafendi’den gelir.

“Rivayet, bunun anasını meğer Musrafendi bir gün merdiven altında bir kısıtırıvermiş de, Büyükhanım’ın ihtimamı o yüzden, gelin hanım sayılır ne de olsa. Ama onda da bir naz, bir niyaz, de ki kırk evin bir lohusası. E, Büyükhanım’ın kızlarının vaziyeti de malum... Büyükhanım neredeyse kırk gün kırk gece düğün dernek edecek.”⁹⁰

Öyküdeki kişileştirilen diğer bir kedi ise Miyavdiyendir. Titrek ve kederli bir sesle insanın yüzüne bakıp miyavladığından ona bu isim uygun görülmüştür. İyi beslendiği halde zayıf bir kedi olan Miyavdiyen’in zümrüt yeşili iri gözleri vardır. Lakin Zeynel Efendi henüz bir çocukken taş atıp bir gözünü kör etmiştir.

“İnsansız Konağın İkonu” öyküsünde Katya’nın tombul ve beyaz kedisinin ismi Muazzez’dir. Sobanın dibindeki kırmızı kadife yastığında uyuklayıp durur. Muazzez,

⁸⁹ A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 9.

⁹⁰ A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 10.

olay örgüsünde önemli bir gelişmeye sebep olmuştur. Katya'yı habersiz ziyarete gelen Kemal, onu odasında bulamaz. Odanın kapısını açınca kaçan Muazzez'i takip ederek Katya ile Mürsel'in cinsel ilişkiye girmelerine şahit olur.

Katya, “İnsansız Konağın İkonu” öyküsündeki gizem unsurunun kaynağıdır. Rum ağızıyla kırık bir Türkçe konuşur. Yangından zarar görmüş eski konakta yalnız yaşayan bu kızın geçimini nasıl sağladığı bir muammadır. Katya asıl isminin Katerina olduğunu söyler. Ailesi hakkında net bir bilgi olmasa da, Galata kilisesinin papazının kızı olduğu söylentisi dolaşır. Kemal ve Mürsel ile ilk tanışmalarında, Katya, sisin salıntılı tüllerinin arasından sessizce peyda oluverir. Üzerinde simli bir eski zaman entarisi vardır. Saçları simsiyahtır. Omuzlarına örttüğü, iyice yıpranmış örme şalın üstünde saç bukleleri göğsüne dek iner. Böylece Katya bir sır perdesinin ardından çıkıp iki gencin hayatına girivermiştir. Kemal, Katya'nın bedenini parçalı bir bilmeceye teşbih eder.

“Vücudunun üst tarafı küçük bir çocuğunki denli ipincecik Katya'nın, omuzları dar, göğüsleri küçük, kolları zayıf, beli ince. Oysa, tenine yapışan basma etekliğinin altında kalçaları iri, bacakları ve ayak bilekleri kalın... Çirkin bulmuyorum bunu kesinlikle, hayır, ama yüzünün ince hatlarıyla ince boynuyla, kalemle çizilmiş gibi ince burnu, gözleri, dudaklarıyla, solgun teniyle bir türlü bağdaştıramıyorum. Beceriksizce yapılmış bir fotomontaj sanki, ya da parçalı bir bilmecenin birbirine uymayan iki parçası.”⁹¹

“İnsansız Konağın İkonu” öyküsünde Katya'dan başka iki Rum kahraman daha vardır. Kopernik, mahallenin Rum sakinlerindendir. Kalaycılık yapar ancak zamanla kimsenin kalaylanacak tenceresi kalmayınca oto boya atölyesinde usta olarak çalışmaya başlamıştır. Panayot ise elli küsür sene önce henüz bir çocukken, Rum vakfının konaklarının yanmasına şahit olmuştur. O gece evleri kullanılamaz hale gelince ailesi mecburen öykünün geçtiği mahalleye taşınmıştır. Panayot, motoruyla boğazda balıkçılık yapar. Kimsesi olmadığından kocayınca Atina'daki dul kız kardeşinin yanına göçecektir. Mürsel de onun yanında miçoluk yaparak balıkçılığa başlamıştır.

Mürsel ile Kemal, çocukluk arkadaşı olmalarına rağmen varlık ile yoksulluğun kıyaslandığı iki uç tiptir. Mürsel, küçük yaşta babasını ve ilk gençlik yıllarında da annesini kaybetmiştir. Çocukluk yıllarında Panayot'a çıraklık yapmış, büyüyünce de onun izinden giderek balıkçı kaptan olmuştur. Eskiden beri ketum ve somurtkandır. Kemal ise bir yalıda, anne ve babasının koruyucu kollarının altında şımartılarak

⁹¹ A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 100.

büyümüştür. Amerika’da özel bir üniversitede eğitim görüp makina mühendisi olmuştur. Yaşadıkları zıt hayatlar, bedenlerinde de gözle görülür farklılıklara sebep olmuştur.

“Kendi ellerime bakıyorum. Beyaz ve küçük eller. Onunkiler ise kemikli, iri ve kaba, yırtıcı birer kartal pençesini andırıyor. Parmaklarında birçok misina kesiği var. Denizin tuzlu suyunda pişmiş, yağız eller bunlar. Tıpkı yüzü gibi. Çatık kaşlı, güneş yanığı bir yüz. Avurtları çökük, alnında kırışıklıklar var. Yanaklarının üstlerine dek bir haftalık, fırça gibi ve kırçıl bir sakal uzanıyor. Daha bundan yıllar önce, Poyrazköy’deki balıkçı kahvelerinde ona ‘Karamürsel’ diye isim takmış olduklarını hatırlıyorum.”⁹²

2.2.7. İçerik

İnsansız Konağın İkonu’nda ön plana çıkan konular ihtiyarlık, ölüm, aşk, cinsellik, kadın ve ailedir. “Yalıda Sabah” öyküsünün başkahramanı olan ihtiyar adam uykusuzluktan muztariptir. Doktoru belli bir yaştan sonra vücudunun günde sekiz saat uykuya ihtiyacı olmadığını söylese de o, düzgün uyuyabilse dermansızlığının üstesinden geleceğine, eski sağlık ve dinçliğine döneceğine inanır. Sağlık sorunlarının ihtiyarlardan ileri geldiğini kabul etmez. Hayatta giderek atıl bir konuma düşmüştür, artık hiçbir şey için acele etmesine lüzum yoktur.

“Hayatın Sonbaharı”nın başkahramanı olan yaşlı kadının da sağlık sorunları sebebiyle tuz ve şeker tüketmesi yasaktır. Ama o, koynunda sakladığı şekerlerden sütüne gizlice atar. Geçmişe yoğun bir özlem duyduğundan ihtiyarladıkça çocuklaşmıştır. Küçük bir kızken ilk kez tattığı kırmızı akide şekerlerini çok sever. Sırf bu sebeple hizmetçisinin getirdiği ilaçlardan yalnızca kırmızı olanı içer.

“Kansız Bir Ölüm”, sırrı çözölemeyen bir ölümü konu alır. Mahalleye yeni gelen çocuk eski mandıranın yanındaki alçak tepede bir çam ağacının altında yalnız başına oynarken ölmüştür. Çocuğun cesedi, doğanın kayıtsızlığını ve geridönüşümcü yönünü gösteren bir tasvire betimlenmiştir.

“Gövdesinin ağırlığıyla ezilmiş kuru otların üzerinde kıvrıla büküle ilerleyen bir karınca konvoyu, toprağa dayanmış olan çenesinin altında gözden yitiyordu. Sürüden ayrılan diğer bir bölüm, bluzun kısa kolundan içeri, koltuk altına doğru uzanıyordu. İçlerinden daha girişken olan bazıları, kafanın üzerine çıkıp, çitişik saç yumaklarının oluşturduğu sık ormanın içine dalmışlardı. Sol kulaktan püskürmüş olan sarımsı, hafif pütürlü sıvının üzerinde hamarat bir karıncanın bata çıka, güçlkle ilerlemeye çalıştığı görülüyordu.”⁹³

⁹² A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 86.

⁹³ A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 25.

Çocuklar yeni gelen çocuğun nasıl ölmüş olabileceği konusunda uzun uzadıya tartışırlar. Karşı mahallenin kendilerine “Boksörler” adını veren çocuk çetesince dövülerek öldürülmüş olması, mandıra yıkıntısında yaşayan çingene eskiciler tarafından çaldıkları eşyaları sakladıkları zulayı keşfettiği için boğulmuş olması, çayırdaki sığırcık avına çıkan acemi bir avcı tarafından vurulmuş olması, yılan yahut akrep sokması, seracıların ilaçladıkları meyvelerden yiyip zehirlenmiş olması, yoldan geçen hafriyat kamyonundan düşen bir kaya parçasının başına gelmesi akıllarına gelen ihtimallerdendir. Cesedi çevirdiklerinde teorilerini destekleyecek hiç bir iz bulamayan çocuklar bu duruma bozulurlar. Kendilerinden her daim uzak duran bu çocuğun ölümünü de son derece “asosyal” bulurlar.

“Yeni gelen, sanki o anda onlardan biri olabilecek denli, ölümle ilgisiz gözüküyordu. Oysa o artık bir ölüydü ve bu durumundaki bu temel farklılığı kabul ettiğini anlatan belirtileri göstermemekte direnmesi, tam da onun gibi birisinden beklenebilecek, son derece uygunsuz bir davranıştı.”⁹⁴

İnsansız Konağın İkonu’nda pek çok öykünün merkezinde aşk ve cinsellik konusu vardır. “Soluk Portre”de aralarındaki ilişkinin ne olduğu netleştirilmeyen iki kadın kahramandan biri, diğerine aşkı andıran güçlü bir sevgi bağıyla bağlanmıştır. Bu öyküdeki aşk cinsellikten ziyade sevgi ve özlem üzerine kuruludur. Anlatıcı, yıllar önce kendisini terk eden kadının yüzünü unutmuştur. Gönderdiği mektuplardan bir fotoğrafının çıkmasını umar. Kafasında, bu kadının resmini çizmeyi hayal eder. Ancak bir türlü hangi rengi kullanması gerektiğine karar veremez. Sonunda bu resmi asla yapamayacağını anlayacaktır.

“Çünkü sevginin resmini yapmak olanaksız. Çünkü sevgi renklerin en güzeliyle boyanmalıdır ve renklerin en güzeli hüzn...”⁹⁵

“Gezinti” öyküsünde mezarlıkta gezinen iki sevgili baharın tadını çıkarırcasına birbirleriyle şakalaşır ve sohbet ederler. Muhabbet ilerleyince erkek, orada isimsiz bir mezar taşının üzerinde sevişmek istediğini söyler. Mekânın uygunsuzluğuna aldırmadan birbirlerine sarılıp uzun uzun öpüşürler. Bu öyküdeki aşkta, cinsellik ile sevgi bir arada verilmiştir.

“Bir Kış Masalı”nda iki sevgilinin kasabada geçirdikleri kışın, yapay bir aşk öyküsüne dönüştürüldüğüne, kurgu incelemesinde değinmiştik. Bu öyküdeki aşk, kurgu

⁹⁴ A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 28.

⁹⁵ A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 56.

gereği fazlaca romantize edilmiştir. Üst kurmaca yoluyla erkek kahramanın öykünün yazarına dönüştürülmesiyle uyumlu olarak, cinsellik sahneleri erkek bakış açısıyla tasvir edilmiştir. Erkek yazara işaret eden bu çeşit bir üst kurmaca olmadığı halde “Fesleğenler” ve “İnsansız Konağın İkonu” öykülerindeki cinsellik içeren sahnelerin de erkek fantezisinin yansımaları olduğu açık bir biçimde görülür.

“İnsansız Konağın İkonu” aşk üçgenlerinin öyküsüdür. Katya’nın annesinin zengin bir Rumla Atina’ya kaçtığı; buna kahreden babasının önce şaraba sarıldığı, daha sonra da kilisenin helasında kendini astığı söylenir. Kemal ile Mürsel de aynı zamanda Katya’ya âşık olurlar. Katya, kendisine şiir kitapları hediye eden Kemal’i değil, daha çok yaşamsal malzemeler getiren Mürsel’i tercih eder. Kemal bunu fark ettiğinde Mürsel ile olan kadim dostluğu derinden yaranır.

“Büyükhanım’ın Kedileri” ile “Bir Köprüaltı Öyküsü”nde farklı çeşitlerde cinsel saldırılar vuku bulur. Bunlardan ilkinde pedofili, ikincisinde ise nekrofil vakası söz konusudur. Büyükhanım haftada bir gün Kur’an-ı Kerim okutma bahanesiyle evlatlığı Zeynel Efendi’yi odasına çağırır, soyundurup bir kerevetin üzerine yatırır, bütün vücudunu Mekke hacılığından getirdiği Zemzem suyuyla ovarak sureler okur. Yıkanırken sırtına kese yapması için Zeynel Efendi’yi hamama çağırır. Kendisi de çocuğu dizine yatırıp keseleyerek yıkar. Zeynel Efendi henüz on üç on dört yaşlarındayken, Büyükhanım hamamda hem kendisi rakı içer hem de çocuğa zorla içirir. Bir yandan ud çalıp şarkı söyler ve bir yandan da çocuğu belinde sırmalı peştamal, ayağında sedefli nalınlarla köçek gibi oynatır. Zeynel Efendi nihayet bir hamam sefasından sonra Büyükhanımla kurnabaşında halvet olduklarını anlatır.

“Bir Köprüaltı Öyküsü”nde ise Şarapçı Recep denizde bulduğu dev gibi iri kadının cesedini sandala alıp üzerine siyah bir naylonla örtmüştür. Ertesi sabah Adalar vapuru yolcularının gördüğü sahneden Recep’in cesetle cinsel ilişkiye girmekte olduğu anlaşılır.

İnsansız Konağın İkonu’nda üç farklı aile modeli karşımıza çıkar. “Sevginin Sıcak Ülkesi”nde isminden anlaşılacağı üzere sevgi dolu bir aile yaşantısı vardır. Kısa bir süre sonra çocuk sahibi olacak karı kocanın ilişkisi Neriman’ın fedakârlığı ve Osman’ın tembelliği üzerine kuruludur. Neriman, güle oynaya eşinin, evin ve doğacak çocuğunun hizmetini görür. Osman ise yapması gereken ev işlerini erteler, sabah kalkıp işe gitmeye

üşenir. Ancak karısına her daim sevecen davranır. Yani sevgi dolu bir ailede olması gereken; hizmetkâr bir kadın ile müteşekkîr bir adamdır.

“İlk Günah”ta ilkökul çağındaki çocuğun ebeveynleri ayrı yaşarlar. Beklenenin aksine anne ve baba arasında herhangi bir gerginlik söz konusu değildir. Zira baba, hafta sonları çocuğu almaya gittiğinde anneyle birlikte oturup çay içer, anneanne de onlara kahvaltılık ikram eder. Bu kadın ile adamın farklı yaşam tarzları benimsedikleri için hır gür olmadan anlaşarak ayrıldıkları sezilir. Ancak her ikisi de çocuklarının menfaatini kollayan ve gerekli ilgiyi eksik etmeyen “medeni” insanlardır.

“Büyükhanım’ın Kedileri” öyküsünde ise Büyükhanım’ın yedi kızı olmasına rağmen torun sahibi olamaması, konaktaki şaşalı yaşantının sonunu hazırlar. Temelde bu geniş aileyi yıkan şey, çocuğun yokluğudur. Üstelik kısır kadın “eksik” görüldüğünden, Büyükhanım’ın kızlarının bazılarının çekirdek aileleri de parçalanmıştır.

“O yedi güzelim kızın bir tekinin dahi çocuğu olmadı. Ne doktorlar, ne ilaçlar, ne Avrupalar’a gitmeler, ne dualar okutup, kurşunlar döktürmeler, hiç fayda etmedi. Çorak bozkır toprağı gibi verimsiz çıktı kızlar. Akıbet, damatların kimisi başka kadınlara kaçıp, onlardan çocuk peydahladı, kimisi kaderine razı olup, konakta kısır karısıyla kuru başına oturdu kaldı. Sonra da hepsi bir bir göçüp gittiler. Ee, sürgün vermeyen dal, kış gelesiye kuruyup kavrulup gitmez mi, Muhterem? Arkalarında ne bir söz kaldı, ne bir iz.”⁹⁶

2.3. Pervaneler

Ali Teoman’ın *İnsansız Konağın İkonu*’ndan beş sene sonra yayınlanan öykü kitabı olan *Pervaneler*, sırasıyla “Pervaneler”, “Ayın En Solgun Evi”, “Senin Melekûtun”, “Otofiniş”, “Huzur”, “Üç Kızkardeş”, “Kibrit Göçü”, “Girişler”, “Üçüncü Sefer”, “Edebiyatımızda Elim Bir Vak’a” ve “Surdibi Türküleri” olmak üzere toplamda on bir öyküden ibarettir.

2.3.1. Olay Örgüsü

“Pervaneler”: Anlatıcı yağmurlu bir akşam Beyazıt’a çıkarken ara sokaklarda kaybolur. Eski bir hamamın önüne oturmuş iki meczup onu yanlarına çağırıp şarap ikram ederler. Şarabı içen anlatıcı sabaha kadar oturup Aleaddin Usta, Mehmet ve Hristo’nun öyküsünü dinler. Anlattıklarına göre Aleaddin Usta hamamın külhanbeyi, Hristo ise onun çırağıdır. Mehmet’in annesi evden kaçıp babasını beş çocukla bırakınca, babası az bir para karşılığı Mehmet’i Aleaddin Usta’ya satmıştır. Geleneklere göre destebaşı Hristo ve

⁹⁶ A. Teoman, *İ.K.İ.*, s. 16.

Mehmet'i soyup paçavralar giydirir. İki çocuk bütün gün dilenip bohçalarını doldururlar. Hamama döndüklerinde herkese şarap, yemek ve helva ikram edilir. Çocuklar tekrar soyulup ikisine birden tek yakalı bir gömlek giydirilir. Bundan böyle Hristo ile Mehmet Layhar kefeni giyip ömürleri boyunca birbirlerine bağlanmışlardır. Hamamda büyüyen iki can yoldaşı, Aleaddin Usta'nın cinsel istismarına maruz kalırlar. Zamanla Mehmet ile Hristo arasında da ustalarından gizledikleri eşcinsel bir ilişki gelişir. Bir gün Hristo hamamın helasında kendini asar.

“Ayın En Solgun Evi”: Doksan dokuz yaşındaki Necmettin Şavkısever akıl sağlığını kaybetmiş, aileden kalma evinde evlatlığı Mestan ile yaşayan bir adamdır. Necmettin Bey'in kızları Zühal, Zühre ve Merih mahkemeye başvurarak babalarının akli melekelerinin yerinde olmadığını ispatlamak ve evinin yerine bir apartman dikmek isterler. Avukatları Şemsi Bey, Kamer Bey, eşleri, Ruh ve Sinir Hastalıkları Müttehassısı Ordinaryus Profesör Doktor Utarit, polis amiri Bercis Bey, hastaneden iki hademe ve bir polis memuru 15 Mart saat 15.15'te anlaşılarak Necmettin Bey'in evine, onu hastaneye nakletmeye giderler. Evin yerine yapılacak olan apartmanda kapıcı olacağı sözü verilen Mestan da onlarla işbirliği içindedir. Necmettin Bey yaptığı ebced hesaplarıyla, cinlerle olan yakınlığıyla yahut telefon görüşmelerini gizlice dinleyerek Mart'ın 15'inde neler olacağını anlamıştır. Evin bodrum katında daha önceden hazırladığı havai fişek türü patlayıcıları gelenler tam içeri girdikleri sırada ateşleyip binayı havaya uçurur.

“Otofiniş”: Hayati Bey kameraman ve fotomuhabiridir. Kendisini aldatan Rus karısı tarafından terk edilmiş ve çaresi olmayan zührevi bir hastalığa yakalanmıştır. Eşinin kaybına dair gazeteyle ilan verir, karısına telgraf çeker, kendini kaybettiğine dair zayi ilanı verir. Karısı ise ona havaalanından yazdığı bir mektupta boşanma işlemleri için avukat tuttuğunu, Rusya'da verdiği bir adrese avukatına yazabileceğini ve kendisinin Paris'e gitmekte olduğunu yazmıştır. Hayati bu adrese karısını ne kadar özlediğini belirten bir mektup yazar. Bir süre sonra karısı Hayati'nin hastalığını haber almıştır. Telesekreterine bıraktığı mesajda geçmiş olsun dileklerini iletir.

“Huzur”: Yaşlı adam televizyonun karşısına oturup rahatlamak istediği anda telefon çalar. Arayan kadın yanlış numara çevirmiştir. Adam tekrar koltuğuna döndüğünde kapı çalar. Kapıya yönelen yaşlı adam dizini iskemleye çarpar. Kapıcı çöp almaya gelmiştir. Yaşlı adam yerine döndüğünde yine telefon çalar ve yine aynı kadın yanlış aramıştır. Televizyonun başına dönen yaşlı adam yine zil sesi duyup kapıyı açar.

Ancak kimse yoktur; bu sefer televizyonda zil çalmıştır. Koltuğuna dönen adamın kapısı tekrar çalınır. Bu sefer kapıcı apartman genel kurulunu haber vermeye gelmiştir. Adam tekrar yerine geçtiğinde yine telefon çalar ve yine aynı kadın yanlış aramıştır. Bu sırada hem kapının zili hem de televizyondaki telefon çalmaya başlar. Üstelik guguklu saat de ötmeye başlamıştır. Şaşıran adam dizini aynı iskemleye çarpıp yüzüstü yere kapaklanır.

“Üç Kızkardeş”: Bir kişi gece yarısı tanımadığı birini telefonla arayıp kendisine bir öykü anlatmasını ister. Israr üzerine üç kızkardeşin üç perdelik öyküsünü anlatmaya başlayan telefondaki diğer kişi, ilk perdede yaşlı bir adamın üç kızkardeşten en büyüğüne evlenme teklif etmesini anlatır. Bu perdenin sonunda telefon eden, diğerinden güzel bir öykü anlatmasını ister. İkinci perdede aynı yaşlı adam ortanca kızkardeşe evlenme teklif eder. Bu perdenin sonunda telefon eden, içinde ölüm olmayan öykülerin güzel olduğunu söyler. Üçüncü perdede yaşlı adam en küçük kızkardeşe evlenme teklif eder. Daha önce olduğu gibi büyük ve ortanca kızkardeşler yaşlı adamla dalga geçerken, küçük kızkardeş yalnızca önüne bakar. Bu perdenin sonunda telefon eden kişi, diğerine neden sustuğunu sorar. O da içinde ölüm olmayan öyküleri ancak susarak anlatabileceği cevabını verir.

“Kibrit Göçü”: Öykünün başkahramanı karanlıkta kalmıştır. El yordamıyla yolunu bulmaya çalışır ancak bunu başaramaz. Ceplerini karıştırırken eline hala muhasebeciye ödemesi için vermediği telefon faturası gelir. Karısının ve kızlarının durmadan cep telefonu ile konuştukları hatırına gelir. Diğer ceplerini karıştırarak tüpgaz üreticileri birliği tarafından mesleğinin yirmi beşinci yılı anısına verilen zippo çakmağı bulmaya çalışır. Eline sert ve köşeli bir şey gelir. Babasının kibrit fabrikasından hatırladığı potasyum klorat kokusundan bunun bir kibrit kutusu olduğunu anlar. Nihayet kibriti yakmayı başarır.

“Girişler”: Bir bara giren kadın ile adam ilişkileri hakkında konuşurlar. Ardından adam kapıdan çıkıp gider.

“Üçüncü Sefer”: Anlatıcı bir çadıra girer. Çadırda gözleri görmeyen bir şeyh ve müritleri vardır. El etek öpen anlatıcıya müritler, şeyhin onu sınamak istediğini söylerler. Şeyh elindeki çubukla yere X.O.X olarak bilinen oyunu çizer ve oynamaya başlar. Anlatıcı kendisini matematikçi, bilgisayar uzmanı ve âlim olarak gördüğünden oyunu kazanacağına inanır. Kendisinin etraftaki akılsız müritlerden farklı olduğunu kanıtlamak ister. Ancak şeyh üçüncü sefer “O” harfini çizdiğinde anlatıcı oyunu kaybettiğini anlar. Şeyh bilmenin olmak olmadığını söyler.

“Edebiyatımızda Elim Bir Vak’a”: Okurlardan gelen soruları cevaplayan anlatıcı, edebiyatımızdaki ilk intihal hadisesi hakkında Servet-i Fünun’daki bir makaleden başka malumat olmadığını söyleyerek bu makaleyi mealen yazısına taşır. Buna göre Abdülhamit Han zamanında yaşayan Ferit Çelebi yetenekli bir yazar olmanın yanısıra sefahate ve kadınlara düşkünlüğüyle de tanınır. Galata’nın meşhur hayat kadınlarından Firuze’ye âşık olan Ferit, Emirgan’da bir ev tutarak onu kapaması yapmıştır. Bir gün bir ahababı Ferit’e Tercüman-ı Hakikat’te bir kaç haftadır tefrika edilen, yeni bir yazara ait bir romandan övgüyle bahseder. Romanı okuyan Ferit, oradaki kahramanların kendisi ve Firuze olduğuna inanır. Romandakilerin henüz üzerinde çalıştığı son eserinde yazmayı düşündüğü şeyler olduğunu fark eden Ferit, bunun bir intihal vakası olduğunu ve romanı takma isimle Firuze’nin yazdığını düşünür. Emirgan’daki eve gittiğinde Firuze evde yoktur. Üst kattaki çalışma odasını karıştıran Ferit, kilitli bir çekmecedeki romanın müsveddelerini bulur. Firuze ile olan ilişkilerinin sonunun, romanın neticesiyle aynı olacağına inandığından, tüm müsveddeleri ortaya saçarak sonunu bulmaya çalışır. Müsveddelerde kendi el yazısını tanıyan Ferit, Firuze’nin tıpkı romandaki gibi kendisi olduğunu fark eder. Anlatıcının mealen yazısına taşıdığı makaleyi yazan Firuz Bey bu olaydan sonra hem edebiyattan hem de sefahatten el ayak çekmiştir.

“Surdibi Türküleri”: Dumancı Keşşaf ile anlatıcı surdibinde şarap içerler. Kafaları iyice güzel olunca anlatıcı, Keşşaf’tan biriktirdiği hikâyeleri anlatmasını ister. Keşşaf ilk olarak önceki gece Asmalımescit’te Yahya Kemal Beyatlı’ya rastladığını, beraber Kalamış’a rakı içmeye gittiklerini anlatır. Keşşaf ikinci olarak o sabah köprüaltında uyandığında yanı başında hala on beş yaşında olan Safinaz’ı gördüğünü anlatır. Keşşaf’ın ilk göz ağrısı olan Safinaz’ı, yıllar önce saklambaç oynarken metruk bir evin kömürlüğünde beraberce sıkıştırmışlardır. Anlatıcı Safinaz’ın otuz sene evvel ince hastalıktan öldüğünü söyler. Keşşaf anlattığı son hikâyede, geçen gece yine o saatlerde Yedikule’ye inerken kaleden sesler duyduğunu, bir delikten içeri girip baktığında Genç Osman’ı Yeniçerilerin boğduğunu gördüğünü anlatır. Anlatıcı buna inanmayınca beraberce aynı yere giderler. Orada iki yaşlı berduşun genç bir oğlana tecavüz etmekte olduğunu görürler. Keşşaf iri bir taş parçasıyla, anlatıcı da kırık bir kazma sapıyla berduşlara saldırıp onları def ederler. Keşşaf, tıpkı kovaladıkları berduşlar gibi Genç Osman’ı boğmayı teklif eder. Anlatıcı ona katılır.

2.3.2. Kurgu

Pervaneler'deki öykülerin büyük çoğunluğunda diyalog tekniği kullanılmıştır. “Huzur”, “Girişler” ve “Edebiyatımız’da Elim Bir Vak’a” diyalog tekniğine yer verilmeyen öykülerdir. “Otofiniş”, “Üçüncü Sefer” ve “Surdibi Türkileri” öykülerindeki diyalogların söyleyeni belirtilmemiş ve herhangi bir işaretle metnin geri kalanından ayrılmamıştır. “Kibrit Göçü” öyküsü ise ilk altı cümlesi hariç hiçbir noktalama işaretinin kullanılmadığı bir iç diyalogdan ibarettir. Birinci tekil kişi anlatıcı olan başkahraman ile zihnindeki üçüncü tekil kişi karşılıklı konuşurlar. Bu öyküdeki iç diyalog tekniğine aşağıdaki alıntı örnek gösterilebilir.

“...saçmalamayı bırak şimdi çocukluk hatıralarına dalmanın sırası değil söyle bakalım ne öğrendin çevren hakkında hiç nasıl hiç basbayağı hiç işte benim dokunma duyum atalarıminki kadar gelişkin değilmiş evet belli oluyor...”⁹⁷

“Girişler”in kurgusu, sürekli tekrar eden son derece gevşek bir olay örgüsü üzerinde odak noktasının değişmesinden ibarettir. Bara giren kadın ile adam kendi aralarında konuşurken bazen kadın, bazen adam, bazen onları seyreden bardaki başka bir kişi, bazen de üçüncü tekil kişi tanrısal anlatıcı olaya bakan odak noktası olur.

“Huzur”da, yaşlı adam televizyonda adlarını hep birbirine karıştırdığı yabancı dizilerden birini izlemektedir. Öykü boyunca çalan telefona veya kapıya bakmadığı anlarda dizideki olayları takip etmeye çalışır. Bu yolla öyküdeki olaylarla paralel ilerleyen bir iç hikâye oluşturulmuştur. Dizinin konusu tahmin edileceği üzere bayağı bir aşk macerasıdır. İç hikâyedeki olaylar aşağıdaki alıntılarda özetlenmiştir.

“Ekrandaki geçkin yakışıklı, adamakıllı sürüp sürüşürmüş sarışın bir genç kadına ilan-ı aşk etmekle meşguldü.”⁹⁸

“Yakışıklı, sevgilisinin kapısını çalıyordu. Sarışın kadın, saçlarını uçura uçura gelip kapıyı açtı... Sarışınla geçkin yakışıklı, birbirlerinin kollarındaydılar.”⁹⁹

“Kalantor, düşünceli bir tavırla, hala çalmakta olan telefona bakıyordu.”¹⁰⁰

“Otofiniş”in anlatıcı başkahramanı olan Hayati’nin ismi öykü boyunca aynı kalsa da soyadı o anda içinde bulunduğu durumla paralel olarak sürekli değişir. Hayati Hayal, Hayati Mesele, Hayati Tehlike, Hayati Yetim, Hayati Şipşak, Hayati Ehemmiyet, Hayati Kayık, Hayati Medeni, Hayati Pürtikkat bu isimlerden bazılarıdır. Bu durum Hayati’nin

⁹⁷ Ali Teoman, *Pervaneler*, İstanbul 2013, s. 77.

⁹⁸ A. Teoman, *P.*, s. 62.

⁹⁹ A. Teoman, *P.*, s. 64.

¹⁰⁰ A. Teoman, *P.*, s. 66.

bir çeşit kişilik bölünmesinden muztarip olduğuna işaret eder. Üstelik Hayati, bu durumun farkındadır. Doktoruna “Benim anlamadığım nokta, Doktorcuğum, benim adım niçin habire değişiyor da, sizinki hep aynı kalıyor?”¹⁰¹ diyerek sitem eder.

Hayatinin zihinsel istikrarsızlığı öykünün kurgusunun tutarsızlaşmasına neden olur. Anlatıcı, bu tutarsızlığa işaret etmekten geri kalmaz. “Her tümce kendisinden öncekini yok ediyor. Dizge bozuluyor, ayrışıyor. Gelen gideni aratıyor. Olumsuzlamanın olumsuzlanması. Tez, antitez, sentez.”¹⁰² Böylelikle anlatı, sürekli kendi gerçekliğini tahrif edip defalarca yeniden kurar.

“Otofiniş” öyküsünün postmodern unsurlarından bir diğeri, uç uca eklenen pek çok alıntıdan ortaya çıkarılmış bir kolaj niteliğinde olmasıdır. Bu öykü, kitaptaki anlatım tekniklerinden mektubun kullanıldığı tek öykü olmak ile birlikte, Hayati ile karısı arasındaki mektuplaşmalar esasında sözünü ettiğimiz kolajdan yalnızca birer parçadır. Karısının yazdığı mektup ve Hayati’nin karısının avukatı üzerinden gönderdiği mektuptan başka; Hayati’nin çektiği telgraf, dört ayrı parça halinde yazdığı şiir dizeleri, gazeteye verdiği kayıp ve zayi ilanları, karısının Hayati’nin telesekreterine bıraktığı not da metne yerleştirilmiştir. Montajlanan bu parçaların her biri, italik yazı stiliyle ana metinden ayrıştırılarak kurgunun parçalılığı mizanpajla görselleştirilmiştir.

Kolaj tekniğinin kullanıldığı diğer bir öykü olan “Aydın En Solgun Evi”, son derece karmaşık kurgusuyla dikkat çeker. Kurgudaki karmaşa, öykünün başkahramanının zihinsel durumunu yansıtır niteliktedir. Zira doksan dokuz yaşındaki Necmettin Bey’in akıl sağlığının yerinde olmadığı aşikârdır. Kolajı oluşturan alıntılar; Necmettin Bey’in görselleştirilmiş ebced hesabı, Shakespeare tercümesi, tuttuğu notlar, beş ayrı astroloji şerhi ve üç parça halinde metne yerleştirilen savcı iddianamesidir.

Astroloji şerhleri, Necmettin Bey’in notu ve savcılık iddianamesinin parçaları italik yazı stiliyle ana metinden ayrılmıştır. Ayrıca Necmettin Bey; Komiser Bercis Bey, Avukat Şemsi Bey ve Doktor Utarit ile diyalog halindeyken zihninden geçenler parantez içi bilgi şeklinde sunulmuş, böylece metnin bütünlüğü görsel olarak da bozulmuştur.

“Aydın En Solgun Evi” öyküsünde çoğul anlatıcı perspektifi kullanılmıştır. Öyküde birçok karakter, pek çok farklı anlatım tekniğiyle söze karışır. Değişen anlatıcılar ve anlatım teknikleri arasında yukarıda belirtildiği gibi bazen farklı yazı stiliyle ayırım

¹⁰¹ A. Teoman, P., s. 58.

¹⁰² A. Teoman, P., s. 53.

yapılmışsa da metni oluşturan parçaların çoğu bir işaret verilmeksizin karmaşık bir sırayla birbirlerini takip ederler. Necmettin Bey'in sayıklamaları, cinlere seslenmesi, ebced hesapları, Shakespeare tercümesi, iddianame, nalburun, cami imamının ve komşu kadının Necmettin Bey hakkında polise verdiği ifadeler, astroloji şerhleri ve Necmettin Bey'in notları arasına üçüncü tekil kişinin aktardığı tiyatral ve sinematik anlatım unsurları karışır. Diyaloglar yoluyla da Necmettin Bey, Avukat Şemsi Ay, Doktor Utarit Bey ve evlatlık Mestan söz alırlar.

Böylece akıl sağlığını yitirmiş ihtiyar bir adamın, onu hastaneye nakletmeye gelen çocuklarını, avukatlarını, hademe, doktor ve polisleri evle birlikte havaifşek marifetiyle havaya uçurması pek çok farklı açıdan karmaşık bir kurguyla okura sunulmuştur. Elbette ki Necmettin Bey'in gerçek hayattan kopuk dünyası, çevresindeki insanların onu işkillendirmemek için uydurdukları yalanlar arasında öyküdeki olayı en sahih biçimde tarif eden anlatı parçası, bölüm pörçük okuduğumuz savcı iddianamesidir.

“Üçüncü Sefer” öyküsünde şeyh ile anlatıcının oynadığı X.O.X oyununa dair on adet görsel, montaj tekniğiyle metne yerleştirilmiştir. Bu görsellerle metne oyunsu bir hava katılmış, öykü adeta oyunun anlatısına dönüştürülmüştür.

Kitabın başında yer alan “Pervaneler” öyküsünde, üst kurmacanın ilk örneğini görmek mümkündür. Mehmet, Hristo ve Aleaddin Usta'nın hikâyesinin aktarıldığı bu öykünün ortasında birinci tekil kişi anlatıcı, bu hikâyeyi Kumkapı'nın dar arka sokaklarından Beyazıt'a doğru çıkarken kaybolduğu bir gün, eski bir hamamın önünde kendisine şarap ikram eden iki meczuptan birinin anlattığını söyler. Bu iki meczubun öykünün kahramanlarından olan Mehmet ile Aleaddin Usta olduğu anlaşılır.

“Sonra kemikli, kara kuru, ince, ama mengene denli güçlü parmaklarıyla sağ bileğimi yakalayıp Mehmet'in, Hristo'nun ve Aleaddin Usta'nın öyküsünü anlatıyor bana ateş gözlü meczup. Bunları duymamak, kaçıp gitmek istiyorum, ama bileğimdeki mengene hiç gevşemiyor. Orada sabahın ilk ışıklarına dek öylece oturuyorum, çanak çanak şarap tortusu içiyorum ve onu dinliyorum... Günün birinde bunları mutlaka birilerine anlatmam gerektiğini bilerek dinliyorum.”¹⁰³

“Edebiyatımızda Elim Bir Vak'a” öyküsü son derece orijinal kurgulanmış başka bir üst kurmaca örneğidir. Öykü bir köşe yazarının bir gazete yahut dergide kendisine gelen soruya yazdığı cevaptan ibarettir. “Edebiyatımızda ilk intihal hadisesi ne zaman vuku bulmuştur?” sorusunu alıntılayan anlatıcı, konunun hususiyeti sebebiyle soran

¹⁰³ A. Teoman, P., s. 17.

okurun ismini saklı tuttuğunu belirterek söze başlar. Anlatıcı, konu hakkında Servet-i Fünun’da yazılmış bir makaleyi mealen yazısına taşımak suretiyle bu soruya cevap verir. Böylelikle anlatıcı yazısına kaynak olarak iç hikâyenin başkahramanı Ferit’in kendi hakkında yazdığı makaleyi göstermiştir. Anlaşılabileceği üzere anlatıcının okurlarından gelen sorulara cevap vermesi, Ferit’in hikâyesine eklemlenmiş bir üst kurmacadan başka bir şey değildir. Böylece aktardığı bilgilerin sorumluluğunu iç hikâyenin başkahramanına yükleyen anlatıcı, Ferit’in makalesini yazdıktan sonra olanlara dair rivayetleri aktarmaktan da geri kalmaz.

Anlatıcı aktardığı mevzunun intihal olup olmadığının hala tartışıldığını belirtir. İlginç olan anlatıcının bunun bir intihal mevzusu değil de kaçık bir yazarın sanrıları olduğunu sezdirenen tutumudur. Ferit, kapaması Firuze’nin üzerinde çalıştığı son eserinin konularını çalıp takma bir isimle Tercüman-ı Hakikat gazetesinde bir roman tefrika ettiğine inansa da evdeki müsveddeleri bulduğunda karşısına çıkan kendi el yazısıdır. O zaman tıpkı tefrika edilen “çalıntı” romandaki gibi kendisinin hem Firuze hem de Ferit olduğunu fark eder. Öykünün sonunda anlatıcı, manidar bir söz oyunuyla “Firuz Bey”in söz konusu makaleyi kaleme aldığını söyler.

Üst kurmaca tekniğiyle kurgulanan diğer bir öykü “Üç Kızkardeş”tir. Bu öykü bir kişinin gece geç saatte tanımadığı anlatıcıyı arayıp kendisine bir öykü anlatmasını istemesiyle başlar. Anlatıcı, iç hikâye niteliğindeki üç kızkardeş’in başından geçenleri anlatırken, telefonda dinleyen kişi söze karışarak öykünün nitelikleri konusunda isteklerde bulunur. Okuduğumuz “Üç Kızkardeş”, telefonda arayan kişinin istekleri doğrultusunda anlatıcının yazdığı “içinde ölüm olmayan güzel öykü”dür. Bu bağlamda “Üç Kızkardeş”, metnin yazım sürecini kendine konu edinen bir anlatıdır.

“Üç Kızkardeş” kitapta bilinç akışı tekniğinin kullanıldığı tek öyküdür. İç hikâyede, küçük kızkardeş hiç konuşmadan önüne bakar. Aklından geçenler öykü boyunca beş parçaya ayrılarak bilinç akışı tekniği ile yazıya aktarılmıştır. Bu tekniğin kullanıldığı bir paragraf örnek olarak aşağıda alıntılanmıştır.

“Adamın komik ayakkabılarına ve komik şapkasına bakıyorum hiç duraklamaksızın ara vermeksizin usanmaksızın konuşuyor şapkasını gevrek bir kâğıt helvasına benzetiyorum nedense sanki bir ucundan tutuversem ısırp çıtır çıtır bir parça koparabileceğim tuhaf bir benzetiş ancak herşeye karşın gülünç ve bu da kafamda ona ilişkin oluşan imgeyle tümüyle uyuyor ben bunları düşünerek kendi kendimi eğlendirmeye çalışırken o bir yandan konudan konuya atlayarak sürekli konuşuyor gerçekten çok konuşuyor ne denli çok şey bildiğini kanıtlamaya çalışıyor bana ve bir yandan siyah ve kalın ve boğumlu

bastonunu oturduğu sandalyenin önünde iki yana açık bacaklarının arasında bir aşağı bir yukarı sallayıp duruyor ince dokulu beyaz keten pantolonunun üzerinde damarlı ağaçtan yapılma bu siyah baston kimi kez dev bir dolmakaleme namludan doldurmalı eski bir çakaralmaz tüfeğe çevrimsel devinimlerle kıvranan kıvrılıp bükülen sürtünmeye sarınmaya tırmanmaya ileri atılmaya avını sokmaya çalışan ince uzun ve kapkara zehirli bir yılanla benziyor yılanla ve adamla gözgöze gelmemek için başını öte yana çeviriyorum uzun mu kısa mı olduğunu artık bilemediğim yaşamımın gerilerinde bir yerlerde dar ve çamurlu bir arka sokakta içinde yıpranmış eşyaların olduğu tozlu ve karanlık bir odada yaşadığım tedirginlik dolu bir sahneyi gülünç ve acınası bir bilmezden gelme oyununu belli belirsiz anımsıyorum bütün duyularımı körelten bir bulanıklık tüm benliğimi kaplıyor ve karşı koyabilmek için ne denli bitkin ve güçsüz olduğumu bir kez daha olanca ağırlığıyla anlıyorum.”¹⁰⁴

“Üç Kızkardeş”in metni aynı zamanda tiyatral özellikleriyle de dikkat çeker. Anlatıcı, iç hikâyeyi bir tiyatro oyunu gibi üç perde halinde ve tiyatral anlatı unsurlarına yer vererek aktarır. İç hikâyenin birinci perdesi dekor ve karakter tasviriyle başlar.

“ BİRİNCİ PERDE

(Basık tavanlı, dar bir salon. Duvarlar çıplak. Birkaç parça eski ve zevksiz mobilya. Havı gitmiş bir koltuk takımı. Bacağı kırık bir sehpa. Baş köşede ucuz ve eski model bir televizyon. Üzerinde bir dantel örtü ve orta boy plastik şişede bir limon kolonyası. Vakit belirsiz. Kirli tül perdelerin örttüğü pencereden görünen gri yüzlü apartmanlar günışığını kestiği için, odada hep bir tür güz ikindisi kapalılığı egemen. Kanepede yaşları onbeşle yirmibeş arasında üç kız oturuyor. Karşılarındaki koltukta, elli yaşlarında, memur kılıklı, süklüm püklüm bir adam kahve içiyor. Başında biçimsiz bir fötr şapka, sırtında dirsekleri ve kol yenleri yıpranmış, üzerinden dökülen gri bir takım var. Koltuğun kenarına dayanmış siyah bir baston göze çarpıyor.)”¹⁰⁵

İç hikâye boyunca diyaloglar arasında, parantez içinde karakterlerin davranışları tarif edilmiştir. Buna örnek olarak büyük kızkardeş ile ortanca kızkardeş arasında bir diyalog aşağıda alıntılanmıştır.

“BÜYÜK KIZKARDEŞ: (Ortancasına göz kırparak, yapmacık bir öfkeyle, hışım gibi söze girer.) Sen kimi nereye davet ediyorsun, be! Bu ne cüret? Senden sadaka dilenen mi var burada? O pis paranla herşeyi satın alabileceğini sanıyorsan, yanılırsın. Biz yoksul olabiliriz, ama gururumuzu henüz yitirmedik. Paranın satın alamayacağı şeyler de vardır bu dünyada. Değil mi kız? Öyledir desene!

ORTANCA KIZKARDEŞ: (Gözlerini koca koca açıp başını sallayarak.) Vallahi yerde göğe kadar haklısın, ablacığım.”¹⁰⁶

¹⁰⁴ A. Teoman, P., s. 72-73.

¹⁰⁵ A. Teoman, P., s. 68.

¹⁰⁶ A. Teoman, P., s. 73.

“Aydın En Solgun Evi” daha önce de değindiğimiz gibi tiyatral özelliklerin görüldüğü diğer bir öyküdür. Bu öyküdeki tiyatral sahne tasvirlerine örnek olarak, parantez içine alınmak suretiyle ana metinden ayrılmış aşağıdaki paragraf alıntılanmıştır.

“(Kapı açılır. İriyarı, kaba saba, metruş çehreli, kasaba eşrafı kılıkli, elli yaşlarında bir adam yuvarlanırcasına odaya girer. Yürürken sol ayağının aksadığı görülmektedir. Adamın elinde siyah deri kaplı kalınca bir cilt vardır. Devinimlerinde zarif olmak için büyük bir çaba göstererek, ancak yine de belirgin biçimde hantal ve sakar adımlarla, pencerenin yanındaki koltukta oturmakta olan yaşlı adama yaklaşır. Bir an gözgöze gelirler. Yaşlı adam yeni gelene karşısındaki tabureye oturmasını işaret eder.)”¹⁰⁷

“Aydın En Solgun Evi” öyküsünün kolajında, bir kaç tiyatral sahnenin yanı sıra, sinematik özellikler taşıyan parantez içine alınmış başka bir anlatı parçası da mevcuttur.

“(Resmi görünümlü bir sarı zarfı titreyen elinde evirip çeviri. Zarf büyür, küçülür. Görüntü önce flulaşır, sonra yine netleşir. Romatizmanın çarpıttığı parmaklarıyla zarfı açmaya çalışırsa da, başaramaz. Gözlerini kırıştırır. Belli belirsiz kırıdanan dudaklarının arasından anlaşılmasa bir mırıltı çıkar. Dudak kenarları pörsümüş derisinde hafif bir köpüklenme vardır.)”¹⁰⁸

2.3.3. Anlatıcı

Pervaneler’de birinci tekil kişi anlatıcının gözlemci bakış açısıyla aktardığı öyküler “Üçüncü Sefer”, “Edebiyatımızda Elim Bir Vak’a” ve “Surdibi Türküleri”dir. “Edebiyatımızdaki Elim Bir Vak’a” öyküsünde Abdülhamit Han döneminde geçen bir olayı aktaran anlatıcı, öykü boyunca o dönemin dilini andıran eski bir üslup takınmıştır.

Tanrısal bakış açısıyla bakan, üçüncü tekil kişinin anlatıcı olduğu öyküler ise “Otofiniş”, “Huzur” ve “Üç Kızkardeş”tir. “Otofiniş”in anlatıcısı sıklıkla öykünün başkahramanı olan Hayati’ye hitaben konuşur. Öyküdeki tek paragrafta toplanan, söyleyeni belirtilmemiş diyaloglar anlatıcının çeşitlendiği izlenimi yaratsa da metin boyunca tek bir anlatıcı söz konusudur. “Üç Kızkardeş”te ise iç hikâye üçüncü tekil kişinin ağzından aktarılmakla birlikte, üst kurmacayı oluşturan telefon konuşmasında diyalog ile okur arasında aracılık eden herhangi bir anlatıcı yoktur.

Kitaptaki öykülerin geriye kalanında birden çok anlatıcı kullanılmıştır. “Pervaneler” öyküsünde; üçüncü tekil kişi tanrısal anlatıcı ile birinci tekil kişi anlatıcılar Mehmet ve Aleaddin Usta gözlemci bakış açısıyla karışık bir sırayla olayları aktarırlar.

¹⁰⁷ A. Teoman, P., s. 26.

¹⁰⁸ A. Teoman, P., s. 22.

Üst kurmaca unsurunun dâhil edildiği kısımda ise öykü yazarı şeklinde kurgulanmış, başka bir birinci tekil kişi anlatıcı yine gözlemci bakış açısıyla söz alır.

“Ayın En Solgun Evi”nde üçüncü tekil kişi anlatıcı tanrısal bakış açısıyla, birinci tekil kişi anlatıcılar Necmettin Bey ve Mestan ise gözlemci bakış açısıyla öyküde yer alırlar. Bu anlatıcılar arasında Necmettin Bey, akıl sağlığını yitirmiş olduğu için okura güven telkin etmez.

Bir iç diyalogdan ibaret olan “Kibrit Göçü” öyküsünde tek bir zihin söz konusu olsa da birinci tekil kişi başkahraman ile sohbet ettiği hayali üçüncü tekil kişi, iki farklı anlatıcı olarak karşımıza çıkar.

Odak noktasının sürekli değiştiği “Girişler” öyküsündeki anlatıcıları birbirinden ayırtırmak mümkün değildir. Birinci tekil kişi anlatıcılardan kadın, adam, bardaki diğer kişi ve üçüncü tekil kişi tanrısal anlatıcı tespit edilebilen anlatıcılardır.

2.3.4. Mekân

“Pervaneler”, “Ayın En Solgun Evi”, “Otofiniş”, “Edebiyatımızda Elim Bir Vak’a” ve “Surdibi Türküleri” öyküleri İstanbul’da geçer. Sözü edilen semtlerin neredeyse tamamı Avrupa yakasındaki, İstanbul’un eski yerleşim birimleridir. Kitaptaki pek çok öykünün kurgusunda, postmodern yöntemler ön plana çıkarıldığı için, mekân tasvirleri genel olarak zayıftır.

Yalnız “Pervaneler” öyküsünde mekânın kullanımı işlevseldir. Kumkapı’dan Beyazıt’a çıkan dar arka sokaklardan birinde, cumbaları bel vermiş bir kaç ahşap evin arasındaki, sıvası dökük ve köhne hamam olayın geçtiği mekândır. Her gün kucak kucak odun ve tenekelerce gaz yağıyla külhanda ateş yakan Aleaddin Usta ile çırakları Hristo ve Mehmet, pervanelere teşbih edilmiştir.

“Pervaneler”de öykü kahramanları sosyal konumları gereği mekâna bağımlıdır. Onlar, külhanbeylerinin gelenekleri çerçevesinde yaşayan kişilerdir. Bu olguya binaen mekân tasvirleri kaçınılmaz bir şekilde ön plana çıkmıştır. İki yetim çırak ve bir külhanbeyinin bir arada yaşadıkları hamam, ateşin binbir görünümünün tasvir edildiği, cehennemvari bir yerdir. Mekân tasvirleri yoluyla mistik ve korkunç bir atmosfer yaratılmıştır.

“Eğilip iri bir kütüğün ucuna yapıyor ve güçlükle savuruyor harlı yalımların arasında. Ateşin karartmış olduğu odunların kimisi devriliyor bu sarsıntının etkisiyle,

kimisi küle dönüşüyor, büsbütün unufak oluyor. Kof bir patlamayla çakan paslı bir arkebüzün anlık parlak alevi gibi, som ışıktan bir alev belirveriyor birdenbire. Yalımın kızartısı, derisi yanıp soyulmuş yüzünde, kirpikleri kavurup güdükleşmiş çipil gözlerinde yansıyor. Tutuşan reçinenin bal gibi tatlı ve yapışkan kokusu burun deliklerinde...

Tütsülüklerden ve cehennemliklerden fişkıran, mermerin altındaki yılankavi yollardan sinsice sürünerek ılıklığa, sıcaklığa, göbekteşına, halvet hücrelerinin duvarlarındaki yosun ve küf tutmuş menfezlerine ulaşan delimsek buhar taşıyor seslerimizi bu kargir murabbain içine.”¹⁰⁹

2.3.5. Zaman

Pervaneler kitabındaki öykülerden “Huzur”, “Kibrit Göçü”, “Girişler”, “Üçüncü Sefer” ve “Surdibi Türküleri”nde olaylar bir günden kısa bir sürede cereyan eder. Diğer öykülerin olay zamanı ise belirsizdir.

Yalnız “Edebiyatımızda Elim Bir Vak’a” öyküsünde tarihte vuku bulmuş gerçek olaylara, o dönemde yayınlanan gazete ve dergilere göndermeler bulunur. Anlatıcının aktardığı olay, Abdülhamit Han döneminde geçer. Bu vesile ile iç hikâyenin zamanı tarihte belirli bir zaman diliminde konumlandırılmıştır.

“Bu şayan-ı hayret vak’a, Birinci Meşrutiyet’in ilgaı ve ikincisinin ilanı arasındaki, milli tarihimizin nisbeten karanlıkta kalmış bir devrine isabet etmektedir ki, bahis mevzuu olan bu devrin Abdülhamit Han’ın idare-i istibdadı altında geçmiş oluşu hasebiyle, hal-i hazırda elde Servet-i Fünun’da dercedilmiş bir makale-i muhtasardan mada, maalesef, hiç bir malumat bulunmamaktadır.”¹¹⁰

“Pervaneler” ve “Kibrit Göçü” öykülerinde sık sık zamanda geri dönüşler yapılmış, olay örgüsünün arka planını destekleyen anı parçaları karmaşık bir düzende öyküye yerleştirilmiştir. “Pervaneler”de Mehmet, babasının kendisini Aleaddin Usta’ya az bir para karşılığı sattığı günden başlayarak Hristo ile olan anılarını bölük pörçük anlatır. “Kibrit Göçü”nün başkahramanı da babasının kibrit fabrikasında manyetolu telefon kullandığı günlere, orada zihnine işlenen potasyum klorat kokusuna, karısı ve kızları ile yaşadığı ufak tefek aile içi gerginliklere yer verir.

2.3.6. Kahramanlar

Pervaneler’deki öykülerin kahramanları ekseriyetle psikolojik derinliği olmayan tiplerdir. “Pervaneler” öyküsündeki Hristo, ağır aksanla Türkçe konuşan bir Rum çocuğudur. Öyküde, feminen güzellik sıfatlarıyla nitelendirilmiştir.

¹⁰⁹ A. Teoman, *P.*, s. 9-10.

¹¹⁰ A. Teoman, *P.*, s. 91.

“Yanakları al aldı. Duru beyaz teninin üzerinde iki damla kan lekesi. Omuzları dar ve düşük. Göğüs uçlarında birer çimdik mor. Kolları ve bacakları cılız, incecik. Sıfıra vurulmuş kafasındaki sarı saç dipleri.”¹¹¹

“Düz göğsünü, ince uzun kollarıyla bacaklarını, duru tenini görüyorsun. Solgun yüzünde etli dudakları kıpkırmızı. Gözlerinde baygın bir bakış, şakacı bir göz kırpması. Dirseklerinin üzerinde doğruluyorsun. Uzandığın peykenin ayakucuna utangaçça ilişirken, belindeki güllü dallı Bursa işi peştemal hafifçe sıyrılıyor. Bacaklarının beyaz tenindeki incecik sarı tüyler seğiriyor, dizleriniz birbirine dokunduğunda. Ürperiyorsun.”¹¹²

Hamamın külhanbeyi olan Aleaddin Usta ise hamamın atmosferine uygun olarak ürkütücü bir adamdır. Yarı kör olan Aleaddin Usta’nın bir ayağı da topaldır. Nasırlı, mengene gibi kıstıran elleri vardır.

“Ayın En Solgun Evi” öyküsünde başkahramanı Necmettin Bey, kısa yaşam öyküsüyle birlikte blok şeklinde tasvir edilmiştir.

“... Karagümrük Perendebaz sokak 15 numarada oturan Necmettin Şavkısever (99) adlı şahıs, İstanbul’un en eski ailelerinden birisine mensup olup, çevresinde sessiz ve kendi halinde bir insan olarak tanınmaktaydı. Ailesinin imkânlarıyla daha küçük yaşta İngilizce öğrenen Şavkısever, İstanbul’un müttefiklerce işgali sırasında bir süre İngiliz Muhipleri Cemiyeti’nde faaliyet göstermiş, cumhuriyetin ilanından sonra ise İstanbul’daki çeşitli ortaokul ve liselerde İngilizce öğretmenini olarak uzun yıllar görev yapmıştı. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları arasında 1933 yılında basılmış ‘Mübtediler İçin İngilizce: Ay Em Lörnink İngiliz’ adlı bir ders kitabının da yazarı olan Şavkısever, ayrıca ‘İngiliz Lisanının Türk Hançeresine Adaptasyonu Meselesi’ başlıklı, yine aynı tarihlerde TDK dergisinde yayımlanmış bir denemesinde, lise ve ortaokullardaki İngilizce dersinin, telaffuz kolaylığı açısından, 1928 Harf Devrimi’nden aldığı esinle kendisinin ortaya atmış ve geliştirmiş olduğu bir tür fonetik çevrimyazı kullanılarak okutulmasını önermişti. William Shakespeare’in tüm yapıtlarını ‘Dı Kompiliyt Vörks Of Vilyım Şaksiper’ adı altında, hem Türkçe çevirisi hem de kendi buluşu olan çevrimyazıyla, haftalık fasiküller halinde yayımlanacak yedi ciltlik bir dizide toplamayı tasarlayan Şavkısever, ‘İmanlı Türk gençliğine armağanımdır,’ ithafla sunduğu bu kitabı, Milli Eğitim Bakanlığı ve Diyanet İşleri Başkanlığı’nın reddetmesi üzerine kendi olanaklarıyla bastırmaya başlamış, ancak parasal sorunlar nedeniyle henüz ilk cildin ortalarında yayıma süresiz ara vermek zorunda kalmıştı. 1955 yılında, zamanının tümünü bilimsel araştırmalarına ayırabilmek amacıyla, kendi isteğiyle emekliye ayrılmış olan Şavkısever’in ayrıca astronomi, astroloji, uzayda yolculuk ve ilahiyat konularında da çeşitli dergi ve gazetelerde yayımlanmış makaleleri bulunmaktaydı. Eşinin ölümü ve çok sevdiği kızlarının evlenerek evden ayrılımlarından sonra, otuz yılı aşkın bir süredir Perendebaz Sokak’taki ailesinden kalma üç katlı ahşap konakta evlatlığı Mestan (?) adlı şahısla birlikte oturmakta olan Şavkısever...”¹¹³

¹¹¹ A. Teoman, P., s. 11.

¹¹² A. Teoman, P., s. 14.

¹¹³ A. Teoman, P., s. 29-30.

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere Necmettin Bey'in ilgi alanlarının başında İngilizce, astroloji ve diğer metafizik konular gelir. Cami imamının dediğine göre her Cuma camiye gelir, özellikle muskalarla çok ilgilidir ve imama nefesi kuvvetli hocalar sorar. Kendi yaptığı teleskop marifetiyle rasat ve ebced hesaplarıyla meşgul olur. Dediğine göre dedesinin dedesi Sultan Mahmut zamanında müneccimbaşısıdır. Sürekli gaipten sesler duyan Necmettin Bey, evinin bodrum katında nalburdan aldığı malzemelerle çeşitli icatlar ve yanıcı-patlayıcı deneyler yapar. Gençliğinden beri bilimsel görünümlü safsatalarla meşgul olan Necmettin Bey, yaşlılığında akli dengesini iyice kaybetmiştir.

“Aydın En Solgun Evi”nin diğer kahramanlarına sarkastik isimler verilmiştir. Necmettin Bey'i alaşağı etmeye gelen ekipteki herkesin isminin anlamı, ayrı bir gök cisminde işaret eder: Ruh ve Sinir Hastalıkları Mütahassısı Ordinaryus Profesör Utarit Arzıtilek (Merkür Merkür), Avukat Şemsi Ay (Güneş Ay), Avukat Kamer Bey (Ay), Komiser Bercis Bey (Jüpiter), Necmettin Bey'in kızları Zühal, Zühre ve Merih (Satürn, Venüs ve Mars). Bu isimlere binaen astroloji şerhleri okuyan Necmettin Bey, ebced hesabı yaparak başına gelecek felaketi öngörebilmiştir. Aşağıda Necmettin Bey'e yol gösteren astroloji şerhlerinden bazı kısımlar alıntılanmıştır.

“Mesela Zühre ile Mirrih cem olur ise, ziyadesiyle şec ve bahadır olur, şöyle ki, mukabelesinde kimesne kaadir olmaya. Şayet Müşteri ile Utarid cem olur ise, fevkalade ehl-i ilm ve kâtip olur.”¹¹⁴

“Bir adı da Keyvan'dır. İlm-i tencime göre, nahs-ı ekberdir. Madeni kurşundur. Siyeh reng bunun levnidir. Zühre ve Utarid dostları, Şems ve Kamer hasımlarıdır.”¹¹⁵

“Şark esatirine göre ise, Harut ve Marut'u baştan çıkaran fettan kadın Zühre'dir. Allah ademoğlunu şenaatinden hıfzeyleye!”¹¹⁶

Öyküde Necmettin Bey hakkında polise ifade veren komşu kadın bir cahil tipidir. Bu kadının ağır bir şiveyle ve bir hayli küfürlü konuşarak verdiği ifade, öyküye güldürü unsuru katar.

“Ha be o delü teresün böyle ne pohlar yiyücüğü ben billahi de bilidüm emme kimseler benim dememe inanmadı. Benim herüfe de söylediydim siktiret biraş elün gavatu niderse itsün bize ne dediyeü ... Günün birü bizim güçüh oğlan elde sapan kertenkele peşünde gezerkene bunnarun bağçesüne geçmiş ki köşeye sinmesünnen ne gorsün ha pu yaşlı deyyus podurumun daşluğunda gosgoce bir suba gürmuş elünde renklü renklü şişeler iksürler cebabet dualar ohuyup böyü yapar. Zaten bizüm böyüh gızun

¹¹⁴ A. Teoman, P., s. 24-25.

¹¹⁵ A. Teoman, P., s. 27.

¹¹⁶ A. Teoman, P., s. 32.

gısmetü de pundan gapandıydu ya. Heç bişecükler dimem ocağamızı yıhtu allah belasını vesün mezaruna sıçtuğumun.”¹¹⁷

Polise ifade veren diğer bir mahalleli caminin imamıdır. Gayet dindar ve efendi bir adam olan imam başka bir çeşit cahil tipidir. Zira kaçık Necmettin Bey, imamın gözünü boyamayı başarmış, engin (!) bilgilerini kabul ettirmiştir.

“Hatta ara sıra, beni sınamak için mintarafillah nazil olunmuş bir evliya mıdır acep, diye içimden geçirdiğim dahi olurdu. Birkaç sefer namazdan sonra beni bir kenara çekip gayet derin ilmi hususlarda istinkak ettiği ve fikir teatisinde bulunduğu da vakidir.”¹¹⁸

“Üçünü Sefer” öyküsünde dergâhın yaşlı şeyhi ise bilge bir tiptir. Çadırın içinde heybeden bozma yayvan bir yastığın üzerinde oturur. Feri sönmüş gözleri belirsiz bir noktaya bakar. Müritleri ona “Üstat” diye hitap ederler. Anlatıcıya susmasını telkin eden müritler şeyhin görmese de her şeyi bildiğini söylerler. Şeyh, anlatıcıyı sınamak için yere elindeki değnekle X.O.X oyunu çizip analitik düşünme yeteneğine çok güvenen anlatıcıyı yenmeyi başarır.

“Edebiyatımızda Elim Bir Vak’a” öyküsündeki Ferit Çelebi züppe bir yazar tipidir. Sefahate ve kadınlara düşkünlüğüyle nam salmıştır. Devrin en namlı ve latif hatunlarıyla ahabplık tesis etmeyi kendine vazife addeder. “Hüsn-i endamının fevkaladeliğine ilaveten, adab-ı muâşerete ve dahi lisan-ı aşka bihakkın vakıf bulunuşu”¹¹⁹ sayesinde rakiplerini bertaraf eder. Adı çıkmış bazı evleri sık sık ziyaret etmekte bir sakınca görmediği gibi eserlerini de bu sefahat ve günah yuvalarında yazmayı adet edinmiştir. Eserlerinin başlıca konusu kendi bohem hayatıdır. Galata’nın meşhur hayat kadınlarından Gürcü dönmesi Firuze’ye olan aşkı “levanten yapısı asri bir apartmanın geniş ve ferah, Louis 15 üslubunda tefriş edilmiş salon ve yatakodalarında”¹²⁰ kıvılcımlanır.

2.3.7. İçerik

Pervaneler’de genel olarak eşcinsellik, cinsel saldırılar, intihar, yazın ve iletişim konuları işlenmiştir. “Pervaneler” öyküsünde iki erkek çocuğu olan Mehmet ile Hristo, külhanbeyi Aleaddin Usta’nın düzenli cinsel istismarına maruz kalırlar. Ne yazık ki

¹¹⁷ A. Teoman, *P.*, s. 34.

¹¹⁸ A. Teoman, *P.*, s. 31.

¹¹⁹ A. Teoman, *P.*, s. 92.

¹²⁰ A. Teoman, *P.*, s. 92.

çocuklar, ustalarından gördükleri istismarı cinsel saldırı olarak değil çırak olarak ustalarına vermeleri gereken olağan bir hizmet olarak değerlendirirler. Aleaddin Usta, cinsel saldırılarını daha çok feminen niteliklerle tasvir edilen Hristo'ya yöneltir.

Ustalarının tacizleriyle eşcinsel ilişkiyi kanıksayan bu iki çocuk arasında ilerleyen zamanlarda bir aşk doğar. Mehmet ile Hristo ilişkilerini uygunsuz görüleceğinden değil ustalarının baskısından dolayı gizlerler. Aleaddin Usta, onları kendi malı olarak gördüğü için elinden kaçırmak istemez. Hristo ile Mehmet'in aşkı, Hristo'nun intiharıyla son bulur.

“Surdibi Türkileri”nde iki ayrı tecavüz vakası söz konusudur. Bunlardan ilkinin kurbanı bir kız çocuğudur. Anlatıcı ile Keşşaf küçükken saklambaç oynadıkları on beş yaşındaki Safinaz'ı metruk bir evin kömürlüğünde sıkıştırıp tecavüz etmişlerdir. Öyküdeki diğer tecavüz vakasının kurbanı ise pek genç, akça pakça berduş bir oğlandır. Anlatıcı ile Keşşaf iki yaşlı berduşun bu oğlana cinsel saldırıda bulunduklarına şahit olurlar. Bu oğlana kendileri tecavüz etmek istedikleri için berduşların elinden kurtarırlar.

“Surdibi Türküleri”nde bir intihar olayının da bahsi geçer. Anlatıcı ile Keşşaf geçen sene şarapçı arkadaşları Issık Asım'ın kendini köprüden Haliç'e atmasını anarlar. Issık Asım'ın şişmiş cesedi ertesi gün balçık deryasından çıkarılmıştır.

“Edebiyatımızda Elim Bir Vak'a” öyküsünden yazar Ferit Çelebi'ye atfedilmiş akıllara ziyan bir “edebiyat incelemesi” vardır. Ferit, gazetede gördüğü tefrika aşk romanın çeşitli temsillerle kendisi ve kapatması Firuze'nin gayrimeşru ilişkisini anlattığına inanır.

“Romandaki kahramanlar kendisi ve Firuze'den başkası değildir! Her ikisinin şahsiyetlerinin iyi ve fena tarafları ve sadece onların malumu olabilecek birtakım mahrem teferruat, müstehzi bir üslupla yazıya dökülmüştür. Yalnız bir farkla ki, bu keyfiyet ve hususiyetler romanın içindeki şahsiyetler arasında ustalıkla tevzi edilmek suretiyle, her bir kahramanın muayyen mefhumları temsil etmesi sağlanmıştır. Dostlarının nazarında uydurma bir hikâyeden öteye geçmeyen bu roman, Ferit Bey için hayat-ı hakikiyenin ta kendisidir. İşte şuradaki şahin bakışlı adam, onun shevi hislerinin maddi bir tezahürüdür. Şuradaki güvercin peşinde koşan sabi, adeta ona kendi pervasızlığı ve hovardalığını hatırlatmak için vücuda getirilmiştir. Şuradaki müz'îç kadın, onun hodbinliğini gün gibi ayan beyan cümle âlemin gözleri önüne seren bir tasvirden ibarettir. Az ötedeki evli çift, birbirlerine onun ve kapatmasının sözleriyle hitap etmektedirler.”¹²¹

¹²¹ A. Teoman, P., s. 93-94.

Alıntıda Ferit Çelebi'nin genel geçer aşk romanlarında görülen her çeşit unsurla kendi özel yaşantısını bağdaştırdığı görülmektedir. Kendi bohem hayatını eserlerinde konu olarak işleyen Ferit Çelebi, gazetede tefrika romanın, üzerinde çalıştığı bir sonraki eserinden intihal edilmiş olduğuna inanır. Elbette ki bu intihali yapan, ilişkilerinin teferruatını bilen diğer kişi, yani Firuze olmalıdır. Öyküde, edebiyatımızdaki ilk intihal vakası olarak sunulan bu olay esasında bayağı aşk romanlarının birbirine olan benzerliğine işaret eden bir komediden ibarettir.

“Otofiniş”te fotomuhabiri ve kameraman olan Hayati, aynı zamanda şiir yazar. Hayati'nin şiirleri bayağı oldukları gerekçesiyle eleştirilirken o, şiir yazmak ile mesleği gereği yaptığı işlerin birbirine benzediğini düşünür.

“Şiir de yazardı köftehor, romantik aşk ve ölüm şiirleri ve tabii bir de yalnızlık. En müstamel konular, anlayacağınız...”

Ne yani? Reklam filmleri ve riyaliti şovlarda çalıştım, paparazzilik yaptım diye, artık şiir yazamayacak mıyım? Saçma! Ha bir film karesi, ha bir dize, Hayati, sonuçta hepsi bir. Riyaliti şov şiddetin şiiridir.”¹²²

“Üç Kızkardeş” öyküsünün iç hikâyesinde küçük kızkardeşin bilinç akışı yöntemiyle aktarılan düşüncelerinde iletişimsizlik konusu ön plandadır.

“Komik şapkalı ve komik ayakkabılı adam elinde bastonu sürekli konuşuyor ince uzun siyah bir baston bu yılan gibi kıvrılıp bükülen siyah bir baston hava öylesine sıcak ve ben öylesine bitkinim ki ona karşı çıkamıyorum sözünü kesemiyorum hiç durmamacasına anlattıklarına irdelediklerine saptadıklarına sorduklarına ve benim yerime yanıt verdiklerine istediklerine anıştırdıklarına istediğini sezdirdiklerine direnemiyorum susuş yalnızca uzun bir susuş ona verdiğim tek karşılık”¹²³

Kendilerine evlenme teklif eden yaşlı adamın dediklerini anlamazdan geçen büyük ve ortanca kızkardeşler ise duydukları sözleri başka laflara benzeterek bir iletişimsizlik güldürüsü ortaya çıkarırlar.

“Dest-i izdivacımı talep ediyormuş. Eski dil işte...”

Destimizde maça asını galip mi ilan ediyormuş? Ne diyor ayol bu? Akşam akşam konken mi oynanmış?”¹²⁴

“Ama bak, diyor ki, testi ihtiyacımı şeyecekmiş. Ne edecektiniz, amcacığım?

Yok, efendim, haşa, ne haddimize! Anlatamadım. Bendeniz dediydim ki, dest-i izdivacınızı talep...

¹²² A. Teoman, P., s. 54.

¹²³ A. Teoman, P., s. 74.

¹²⁴ A. Teoman, P., s. 69.

Aaa! Diye ufak bir üzüntü çığlığı attı ortanca kızkardeş. Testereyle ağacımızı telef edecekmiş!”¹²⁵

2.3.8. “Senin Melekûtun”

Pervaneler’deki üçüncü öykü olan “Senin Melekûtun” son derece belirsiz, karmaşık ve gevşek bir olay örgüsü üzerine kurulu postmodern bir anlatı olduğu için kitaptaki diğer öykülerden bağımsız ve bütünsel olarak incelemek uygun olacaktır.

Olay örgüsü: Doktor ruh ve sinir hastalıklarından muzdarip hastası Meryem’e aklına gelen her şeyi yazmasını, aklına bir şey gelmiyorsa her çeşit yazıdan okuyup deftere geçirmesini tavsiye eder. Eğer yazmak zor gelirse bunları bir teybe kaydetmesini, daha sonra yazıya geçirmesini söyler. Meryem daha önce farklı kayıtlar yapılmış bir kasetin üzerine kayıt yapar. Kayıta iki doktorun meydana gelmiş bir cinayeti aydınlatma çabalarıyla ilgili diyalogların arasına eski kayıttan ve Meryem’in okuduğu farklı metinlerden ilgisiz parçalar karışmıştır. Birbirleriyle tartışan iki meslektaş esasında öykünün izlekleri hakkında tartışan iki yazar gibidirler ve sonunda kendi yazdıkları tiyatroyu oynamakta olduklarını söylerler.

Düzensiz ve karmaşık bir kurgu içerisine postmodern anlatım tekniklerinin pek çoğu yer yer kullanılarak anlatının bütüncül ve tek bir anlam taşıması olanaksız hale getirilmiştir. “Senin Melekûtun”, kurgusal özellikleri gereği Hakan Sazyek’in “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler” makalesi üzerinden değerlendirilmeye son derece müsaittir. Öyküde yer alan postmodern anlatım tekniklerinin başında üstkurmaca gelir. Sazyek üstkurmaca tekniğinin alt unsurlarını şöyle sıralar;

“a- Metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisine konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmi olarak yerleştirme

b-Yansıtmacı tarzda dış gerçekliği olabildiğince inandırıcı bir tutumla kurmaca yapıya aktarma kaygısının yerini nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisi/çelişkisini belirginleştirme

c- Modern yansıtmacı ve modernist tarzlarda kimliği ve işlevi örtükleştirilen anlatıcıyı etkin figür olarak belirginleştirme”¹²⁶

“Senin Melekûtun” öyküsünde hastası Meryem’e aklına gelen her şeyi ve aklına bir şey gelmediğinde okuduğu her çeşit metni yazıya geçirmesini salık veren doktor,

¹²⁵ A. Teoman, P., s. 70,71.

¹²⁶ Hakan Sazyek, “Türk Romanında Postmodern Yöntemler ve Yönelimler”, *Hece- Türk Romanı Özel Sayısı*, Sayı: 65/66/67, Ankara 2017, s. 601-606.

elimizdeki metnin nasıl kurulduğuna dair kapsamlı bir bilgi vererek yazım sürecini öykünün olgularına dâhil eder.

“Yazacaksınız, yavrucuğum, bütün hissiyatınızı, teessüratınızı, fikriyatınızı kâğıda dökeceksiniz. Bu size zor geliyorsa eğer, ufak bir teyp satın alınız, hani şu casus teyplerden. Evet, feza çağındayız artık ne de olsa, teknolojinin kolaylıklarından faydalanmayı bilmeli insan. Aklınızdan geçenleri her daim yanınızda gezdireceğiniz bir teybe okursunuz. Kayıtların transkripsiyonunu çıkarmayı ihmal etmeyiniz ama, olmaz mı? Eğer aklınıza hiçbir şey gelmiyorsa, hemen ümitsizliğe kapılmayın, onun da kolayı var: Okuyunuz, kitap okuyunuz! Ne olduğu hiç mühim değil, elinize ne geçerse, roman, hatırat, tarih, ansiklopedi, hatta bilim broşürler, takvim yaprakları, sakız kâğıtlarına yazılı maniler... Ve okuduklarınızı harfi harfine, kelimesi kelimesine, temiz bir elyazısıyla defterinize geçiriniz. Lakin yazınız, yeter ki yazınız, ne olursa olsun mutlaka yazınız! Modern psikolojinin sıkça başvurduğu bir tedavi metodu olarak ekritür otomatik...”¹²⁷

Öykünün kurgusunda ilginç olan şudur ki; aklına gelenleri teybe okuyan Meryem, daha önce üzerinde başka bir kayıt olan bir kaset kullanmış ve yer yer eski kaydın parçalarının anlatıya karışmasına sebep olmuştur. Böylece hem eski kaydın parçaları hem de Meryem’in okuyup harfîyen yazıya aktardığı diğer kurmaca metinler de kısmi olarak anlatıya yerleştirilmiştir.

“Allah kahretsin, sızıntı var! Alt katmandaki başka kayıtlar karışıyor araya! Aynı teyp bandına üst üste birkaç kayıt yapmanın sakıncası da bu işte! Şimdi nasıl...”¹²⁸

“Senin Melekûtun” öyküsünde nesnel gerçeklik ile kurmacanın kopukluğu net bir şekilde ön plana çıkartılmıştır. Meryem yazdığı kurmacanın nesnel yaşantıya uygun olması gerekmediği konusunda direktir. Anlatının başka bir yerinde karakterlerden biri diğerinin yazdığı piyesin kendi hayatı ile olan bağını sorgular.

“Fakat siz yazdığım piyesi adeta yaşamış olmamı istiyorsunuz. İşte sizin fikr-i sabitiniz de bu, Doktor!”¹²⁹

“Acaba piyesinizin vak’asıyla hususi hayatınız arasında bir yakınlık var mı? Neden dersiniz, çünkü onda adeta yaşanmışa, hayattan alınmışa benzer bir koku var.”¹³⁰

“Senin Melekûtun” öyküsünde tam bir anlatıcı karmaşası söz konusudur. Modern anlatılardaki tekçi anlatıcının yahut modernist anlatılarda silikleşen anlatıcının aksine; öyküyü oluşturan her bir metin parçasının farklı ve kimliği belirsiz anlatıcılar tarafından aktarılması yoluyla anlatıcılar çeşitlenmiş, bulanıklaştırılmış ve metin içinden

¹²⁷ A. Teoman, P., s. 37.

¹²⁸ A. Teoman, P., s. 42.

¹²⁹ A. Teoman, P., s. 43.

¹³⁰ A. Teoman, P., s. 45.

çıkılamayacak ölçüde çok sesli bir hale getirilmiştir. Ayrıca öykünün ana karakterlerinden biri olan Meryem, anlatıcı olarak söz aldığı anda kendisini kurmacanın etkin bir figürü şeklinde sunarak yazmak ile yaşamayı bir tutan bir tavır takınır.

“Benimle böyle konuşmaya hiç hakkın yok, Doktor! Piyesimi sen oynamadın! Oynamadın! Şimdi ben oynuyorum. Nasıl, iyi mi oynuyorum?”¹³¹

Öykünün sonuna doğru anlatıcı karmaşası öyle bir hal alır ki artık, anlatıcının yazdığı piyesin karakteri, anlatıcının sözlerini yazmaya başlar. Öykünün gerçeklik katmanları arasındaki sınırsız geçişkenlikle anlatı kendi kendini üreten bir form kazanmıştır.

“Bu sözler benim değil, Watson! Efendim, anlayamadım? Sizin değil de, kimin? Oradaki adamın sözleri... Oradaki adam da kim? Birşeyler yazdım ya ben, hemen oynadılar tiyatrodan... Evet? İşte oradaki adamın... Onun laflarını zaten siz yazmamış mıydınız, azizim Watson? Evet, onun laflarını ben yazmıştım, benim laflarımı da şimdi o yazıyor!”¹³²

Sazyek, metinlerarasılığın postmodern anlatılarda, modern ve modernist anlatılardan farklı olarak yalnızca bir oyunun parçası olma işlevinde kullanıldığını belirtir.¹³³ Buradaki amaç metin içinde sanal bir gerçeklik oluşturmak ve çoğulculuğu sağlayan öğeler eklemektir.

“Senin Melekûtun” öyküsünde metinlerarasılığın önemli tekniklerinden olan pastiş yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Sazyek, pastiş tekniğini şöyle açıklar:

“Pastiş, postmodernist romanda biyografi, otobiyografi, bilimsel metin vb. söylem alanlarına ya da destan, masal, halk hikâyesi, söylence gibi türlere özgü üslûp öğelerini, söyleyiş tarzlarını metnin temel üslûbu edinmek şeklinde kullanılmaktadır. Pastişte taklit, metnin ancak üslûbuyla sınırlı kalır. Metnin konusu bu ilişkinin dışındadır.”¹³⁴

Pastiş yöntemiyle öyküye dâhil edilen metin parçalarına örnek olarak hukuki yazışma dili taklit edilerek resmi bir tutanak yahut sözleşme metnine benzer bir üslupla aktarılmış aşağıdaki metin gösterilebilir.

“Bu adeta bir oda idi ki eski bronz bir karyola ile yıldız çerçeveli büyük boy bir ayna başlıca eşyasındandır.

Yatağın tarifi: .)ortası hafifçe çökmüş

.) fazlaca istimalden yıpranmış olduğuna delalet edecek surette kirli

¹³¹ A. Teoman, P., s. 50.

¹³² A. Teoman, P., s. 49.

¹³³ H. Sazyek, a.g.m., s.607.

¹³⁴ H. Sazyek, a.g.m., s.608.

- .) fekat yastık yorgan had kertede pirüpak idi
- .) hemen başucunda divarda beyzi bir çerçeve içinde soluk bir fotoğrafı asılı durmaktadır.

İşbu fotoğrafı esasında en baş tarafda zikredilmiş olan fotoğrafının o zamanki aslıdır ki divardan bakadurur dudakları akuvarelle renklendirilmiştir altında okunaksız bir yazı var.”¹³⁵

Aşağıda alıntılanan metinde de Eski Anadolu Türkçesi döneminde yazılan metinlerin dili, üslup öğeleri ve söyleyiş tarzı taklit edilmiştir.

“Gözleri aklı başından gitmiş gibi süzülüşdü hatta bir ara ağlar gibi de olur fekat o ona sen olmasan ben dahi ne idiğüm bilmez idim amma imdi senin ateşine yandım eyvah ki beni de herab ittin kâfir didi.

O dahi acınacak halde idi ki hakikaten öyle idi adeta süzülüşdü altı yedi ay var guşesinde oturub onu düşünür ve bir onu düşünürdü.

Koynunda sakladığı bir tutam zülfün çıkarub okşar yüzün sürer koklar idi.

Heyalinde ona göründükçe bayılacak gibi kendinden geçerdi.

Ve fekat analığı olacak o fetan karı eski iskerletdir.

Ol kadın dahi buluttan nem kapar idi ve en ufak bir taşkınlığını dahi görse sevdasını anlar idi ve sırf kemlik olsun için onu bütün bütüne elinden alır diye korkayordu.

Fırsat buldukça kaçamak bir buse ile aşk ateşin bastırır ve dahi görmezde ağlayarak kendini helak eder idi.”¹³⁶

Öykünün kurgusallığını vurgulayan diğer bir unsur da bir edebiyat araştırmacısı gibi anlatının kusurlarına işaret eden karakterlerdir.

““Anakronizme düşüyorsunuz, size ait olmayan replikleri söylüyorsunuz, biçem kayması yapıyorsunuz. Bunun sonucunda da kurgunun süremsel ve uzamsal tutarlılığı ortadan kalkıyor doğal olarak.”¹³⁷

Kendi kendini eleştiren metnin başka bir özelliği ise; edebiyat araştırmacıları tarafından sıklıkla kullanılan terimlerin yahut bu terimleri çağrıştıran uydurma kelimelerin bağlamlarından kopuk bir biçimde metinde yer almasıdır. Öyle ki cinayeti araştıran iki doktor, edebiyat araştırmacılarına; işinin ehli katil, postmodern anlatı yazarına; cinayet, çözülmesi gereken anlatıya teşbih edilmiştir.

“İşler iyice karışıyor, Doktor! Korkarım ki, eldeki bulgular yanlış bir iz üzerine sürüklüyor bizi. Üstelik, biliyorsunuz, teyp kayıtları mahkemede kanıt olarak kullanılamıyor. Hele bir de böyle tahrif edilmişse... Evet, yanlış duymadınız, ‘tahrif’ dedim, çünkü bu bozunumun usa yakın başka bir açıklaması yok. Kaatilin sinsi oyunlarından biri olmalı bu, bizi bütün bütüne şaşırtmak, izini kaybettirmek için.’

¹³⁵ A. Teoman, P., s. 40.

¹³⁶ A. Teoman, P., s. 46.

¹³⁷ A. Teoman, P., s. 45.

‘İşte bu yüzden, ilk bakışta önemsiz gibi görünebilecek ayrıntılara dikkat etmeliyiz, aziz meslektaşım Doktor Watson. Şu duvar kâğıdını alın, sözgelimi. Aslında her duvar kâğıdı bir palimpsest olabilir. Şu girift desenlere dikkat buyurunuz. Görebiliyor musunuz? Görebiliyor musunuz, azizim Watson?’”¹³⁸

“‘Olası bir cinayeti başka nasıl açılma ve aydınlatma girişiminde bulunabilirim ki, Doktor? Üstelik kurbanın kimliğine ilişkin veriler böyle bulanıkken? Bu denli derinlemesine bir postmortem, eldeki corpus’u parçalayan, dahası bozunduran, kılı kırk yaran, kapsamlı ve çok yönlü otopsi/kolojik bir yöntem olmaksızın gerçekleştirilemezdi doğal olarak...’”¹³⁹

Sazyek, modernistlerin seçkinciliğin bir sonucu olarak yığinsal/popüler edebiyat tarzları ve ürünlerini olumsuzladıklarını, bunları sanatın düzeyini düşüren unsurlar olarak gördüklerini belirttikten sonra buna eleştiri olarak postmodernistlerin kitle kültürüne ve popüler estetik ölçülerine yakınlaştıklarını söyler. Burada çelişkili olan popüler kültüre yaklaşan postmodernist edebiyatın aynı zamanda karmaşık biçim ve içeriği sebebiyle kitleler tarafından kolayca tüketilmeye el vermemesidir. Sazyek bu tutumun postmodern edebiyatta sıkça kullanılan uygulama tarzının polisiye/gerilim öğelerinin eklenmesi olduğunu söyler.¹⁴⁰

“‘Senin Melekûtun’ öyküsünde bir cesedi inceleyerek dedektif misali bir cinayeti aydınlatmaya çalışan iki doktor kendi aralarında tartışır. Ayrıca doktorlardan birinin isminin Watson olması, polisiye edebiyatının meşhur dedektifi Sherlock Holmes’a sorduğu sorularla olayları çözmesini sağlayan karakter Dr. John Watson’a yapılmış açık bir göndermedir.

“‘Maktulün kimliği, Doktor, maktulün kimliği hakkında bildiğiniz her şeyi bana anlatmalısınız. Ya da ‘maktulenin’ demeliyim belki. Cinsel organları kesici bir aletle (muhtemelen jilet) kopartılıp alındığı için, kurbanın cinsiyeti konusunda adli tıp henüz kararsız. Yakılmış surat ve kezzapla dağlanmış parmak uçları da düşünülürse, neredeyse bütün bütüne çözümsüz bir vaka ile karşı karşıyayız demektir. Kaatil işinin ehli olmalı. Dişleri bile tek tek sökmeyi ihmal etmemiş. Metruk bir evin boş bir odasında, yarı yarıya yanmış, tanınmaz hale gelmiş bir ceset...’”¹⁴¹

“‘Senin Melekûtun’ öyküsünün incelemesini bitirmeden önce metinde yer alan farklı bir diyalog tekniğine de değinmek yerinde olacaktır. Meryem ile Doktor arasında geçen bazı diyaloglar, yabancı bir dili andıran harf düzeninde yazılmış ancak okunduğunda fonetiği Türkçe olarak anlaşılabilen cümleler içerir.

“‘MERYEM: Onou nitchune oeldurdume? Esserimy yazmac itchine my?

¹³⁸ A. Teoman, P., s. 48.

¹³⁹ A. Teoman, P., s. 45.

¹⁴⁰ H. Sazyek, a.g.m., s. 614-615.

¹⁴¹ A. Teoman, P., s. 41.

DOKTOR: Esserimy nitchune yazdeme? Onou oeldurmec itchine my?”¹⁴²
“MERYEM: Gueline, itchery gueline! Oyun var! Yazdığım piyesi oynuyorum.
DOKTOR: İchte, yazdığını yaşayan adam!”¹⁴³

2.4. Aşk Yaşama Çok Uçuk

Aşk Yaşama Çok Uçuk kitabının ilk öyküsü “Lirik Lanetler” ismini taşır. Bu öyküden sonra sırasıyla “Üç Romantik Lugaz” üstbaşlığında toplanmış “Hamamböceği Öyküleri”, “Rio”, “Sonuncu Kitap” öyküleri; “Aşk Yaşama Çok Uçuk” üstbaşlığında toplanmış “Sevginin Sancılı Süreci”, “Odada”, “Aşk Yaşama Çok Uçuk” öyküleri; “Yitik Bir Yazar İçin Pentimento” üstbaşlığında toplanmış “Mandalinalı Natürmort”, “Yazarın Yaşlı Bir Adam Olarak Portresi”, “Yitik Bir Yazar İçin Pentimento” öyküleri yer alır. Toplamda on öykünün sonuna bir de “Lagniappe: Babil Sohbetleri” başlıklı bir kısım bulunur.

“Lagniappe” satıcının müşteriye verdiği ufak hediye anlamına gelir. *Aşk Yaşama Çok Uçuk*’un sonunda yer alan bu kısım, dillerin doğuşu ile ilgili Babil efsanesinin bir temsilidir. Bu bölümde Türkçe, İngilizce, Almanca ve Fransızca cümleler aralarında bir anlam bağı olmaksızın karışık bir biçimde sıralanmıştır. Türkçe cümlelerin bazılarının Ali Teoman’ın önceki öykülerinden yapılan alıntılar olduğu dikkat çeker.

2.4.1. “Lirik Lanetler”

Olay örgüsü: Sandra yolun kenarında durup göğe bakan dilenci kılıklı bir adam görür. Adam konuşmaya başladığında ise eğitilmiş biri olduğunu fark eder. Adam anlattıkları ile Sandra’nın gönlünü fethetmiş, onu kendine âşık ederek bağımlı hale getirmiştir. Bir gece yine her zamanki gibi adam konuşup Sandra dinlerken yürüyerek babalarının mezarına gelirler. Sandra sevgilisinin kendisini öldürmek için oraya getirdiğini anlar. İntihar etmesi için adamın uzattığı usturayla onu öldürür.

“Lirik Lanetler” öyküsü kendi içinde Roma rakamlarıyla numaralandırılmış üç kısma ayrılır. İlk kısımda anlatıcı adam Sandra’ya seslenir. İkinci ve üçüncü kısımlarda ise anlatıcı Sandra’dır. Öykünün ilk kısmı, Sandra ile adam arasındaki ilişkinin niteliğini ortaya koyan, kurguda belirleyici kısımdır. Burada anlatıcı parçalı bir anlatım yöntemi kullanmıştır. Paragrafların sonunda parantez içinde o paragrafın değerlendirmesini yapar

¹⁴² A. Teoman, P., s. 41.

¹⁴³ A. Teoman, P., s. 50.

yahut ipucu niteliğinde anahtar kelimeler verir. Aşağıda alıntılanan paragrafta, anlatıcı rolü üstlenen adamın kişilik bölünmesinden muztarip olduğuna işaret edilmiştir.

“Senin yokluğunda, çevremi sarmakta olan sert kabuğun günden güne kalınlaşacağını bilmeliydim. O vazgeçilmez içinde yaşanmışlık duygusundan yoksun olacak artık odalar ve eşyalar ve onlarla birlikte herşey. Bu duruma alışmak için kendimi zorlamam gerekecek. (Kişilik bölünmesi belirtileri: Şizofren başlangıcı)”¹⁴⁴

Şizofreninin eşiğindeki adamın bir takım sanrıları vardır. Bu sanrıların başında sevgilisi Sandra’nın ihaneti gelir.

“Evet, Titanlar, dev... Ama duyduğuma göre, Truvalı çobanın yanında hiç de yakınımıyormuşsun halinden. Helen’in uğursuz yazgısı sana kaygı vermemiş. Sana bu sadakatsizliğinden ötürü biraz içerliyorsam da, inan kargışlamadım seni, Sandra. (Söylensel gönderme: Ensest çağrışımlar)”¹⁴⁵

Yunan mitolojisine göre Truvalı Helen’in hikâyesinde ensest bir ilişki söz konusu olmadığı halde anlatıcının ensest çağrışımlar kurması, öykünün kurgusunda anahtar bir bilgidir. Zira üçüncü kısımda adam ile Sandra mezarlığa yürüdüklerinde, anlatıcı rolü üstlenen Sandra buranın “babalarının” mezarı olduğu söyleyecektir. Bu bilgiden de yola çıkarak Sandra’nın adamın bölünen kişiliklerinden birisi olduğu söylenebilir. Adam, kendi kimliğinden türeyen diğer bir kişilikle aşk yaşadığı için bunu ensest bir ilişki olarak değerlendirmektedir.

Adam, ihanetten başka terk edilme sanrılarına da kapılır. Bu sanrının gün yüzüne çıktığı paragraf aynı zamanda Sandra’nın şizofreni eşiğindeki adamın ayrışan bir kişiliği olduğu iddiasını da destekler niteliktedir. Zira anlatıcının dediğine göre Sandra, esinini ondan almıştır.

“Beni bir antimakassar gibi kullanıp daha sonra da kenara atmış olmana öfkelendiğimi sanmanı istemem. Üstelik seni ötekilerden farklı çıkacak olan esini benden almışken. Yo, hayır, şimdiye dek kimse beni kincilikle suçlamamıştır. (Romantik ironi: Göğül yargı)”¹⁴⁶

Öykü başlığının altında yer alan epigraf¹⁴⁷, adamın Sandra’ya duyduğu aşkı ve bu aşkın cinayetle son bulmasını gerekçelendirir.

“In death alone could love grow to such an absolute.
One of the lovers must be dead for the absolute to

¹⁴⁴ Ali Teoman, *Aşk Yaşama Çok Uçuk*, İstanbul 2015, s. 13.

¹⁴⁵ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 14.

¹⁴⁶ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 15.

¹⁴⁷ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 13.

flourish, this impossible, unattainable flower of the
infinite. In death alone there is no betrayal and no loss.
(Under a Glass Bell, Anais Nin)¹⁴⁸

John Harty, söz konusu epigrafin ait olduğu *Under a Glass Bell* üzerine yaptığı tez¹⁴⁹ çalışmasında, bu alıntıyı şöyle açıklar:

“Jean prefers not to love a real person because of the possibility of suffering, but rather a being with whom he will never be in physical contact, such as ‘the Unknown Woman of the Seine who had drowned herself many years ago and who was so beautiful that at the Morgue they had made a plaster cast of her face’... Like the Mohican and Pierre, Jean strives for the absolute, and he believes he can reach it through his love for the drowned woman...”¹⁵⁰

“Lirik Lanetler” öyküsündeki adamın, ihanet ve terk edilme sanrılarına kapıldığını anlatıcı rolü üstlendiği ilk kısımdan alıntılanan paragraflarla göstermiştik. Bu adam, *Under a Glass Bell*’deki Jean karakteri gibi acı çekme ihtimalini göze alamayarak gerçek bir insan yerine kendi alt kimliği olan Sandra’ya âşık olmayı tercih etmiştir. İhanet ve kaybın olmadığı mutlak aşk, yalnızca ölümle mümkün olabileceği için Sandra’yı öldürmek ister. İki sevgili, aynı zihne bağlanan kişilikler olduğundan Sandra, adamın kendisini kurban etmek istediğini fark edip ondan hızlı davranacaktır. Bir bakıma, söz konusu aşkı mutlaklığa eriştiren ölüm bir intihar niteliğindedir.

İkinci ve üçüncü kısımlar tek bir olay örgüsünün farklı aktarımından ibarettir. Anlatıcı rolü üstlenen Sandra aşklarının cinayete son bulmasını ikinci kısımda daha soyut tasvirlerle, üçüncü kısımda ise somut olaylarla aktarır.

“Ancak kesin olan şu ki, beni kendisiyle birlikte sürüklediği yollardan çok yükseklerle çıkmış olmalıyız. Kabarık bulut kümelerinin oluşturduğu, pamuksu, apak bir adanın kıyısında yan yana duruyorduk. Gökler ve yerler, uçsuz bucaksız bir deniz gibi önümüzde uzanıyordu... Artık gücünü, bilgisini, yaşamını, kısacası nesi var nesi yoksa herşeyini benimle paylaştığını ve bunun onu anlatılamayacak denli mutlu kıldığını söylüyordu. Bana teşekkür ediyor ve onu affetmemi diliyordu. Mutluluktan ölebilirdim. Gözlerinin içine bakıp gülümsedim ve sonra olanca gücümle ittim onu bulutun kıyısından aşağı.”¹⁵¹

¹⁴⁸ “Aşk, yalnızca ölümden mutlaklığa erişebilir. Sonsuzluğun bu imkansız ve ulaşılmaz çiçeği mutlaklığın serpilebilmesi için aşıklardan biri ölü olmalıdır. Yalnızca ölümden ihanet ve kayıp yoktur. (Cam Fanusun Altında, Anais Nin)”

¹⁴⁹ John Harty, *Anais Nin’s Under a Glass Bell: from Interior Fatality to Psychological Motion*, USA 1976, s. 22-23.

¹⁵⁰ “Jean acı çekme ihtimali olduğu için gerçek bir insan yerine hiçbir zaman fiziksel temasta bulunmayacağı bir şeyi sevmeyi tercih eder. Tıpkı ‘yıllar önce kendisini suda boğan Seine’in bilinmeyen kadını gibi; bu kadın öyle güzeldir ki morgda yüzünün alçı kalıbını çıkarmışlardır.’....Mohican ve Pierre gibi Jane de mutlaklığı arzular, ve buna boğulan kadına duyduğu aşk yoluyla ulaşabileceğine inanır..”

¹⁵¹ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 18.

“Beni buraya neden getirdiğini anlamıştım. Elindeki ustura çevreye göz kamaştırıcı ışıltılar saçıyordu. Beni bu ölüm sunağında kendi şeytanına kurban etmeye hazırlanıyordun. Benim ölümüm, senin için yeni bir yaşamın sürgün vermesi olacaktı... Ölümümle, senin başarılarına bir yenisini eklemiş olacaktım. Kendimde yerimden kımıldayacak gücü bulamıyordum. Sen ise bana gülümsüyordun. Beni bakışlarına büyülemiştin.

Bakışlarınla beni.

Mezar taşının üzerindeki kan gölü genişliyordu. Kan toprağa sızmıştı. Kan ellerime yapışıyordu. Bana verdiğin usturayla kendi gırtlığımı kesmemiştim.”¹⁵²

2.4.2. “Hamamböceği Hikâyeleri”

Olay örgüsü: Hamamböceklerinden başka geleni gideni olmayan anlatıcı Deniz, Sevinç’i düşünerek bir aşk öyküsü yazmak ister. Anlatıcı zihninde Sevinç ile tartışarak bu öykünün nasıl olacağına, içinde neler olması gerektiğine karar vermeye çalışır. Sonuçta anlatıcı artık kimin Deniz, kimin Sevinç olduğunun ayırdına varamaz hale gelir.

Anlatıcı, fakir, yalnız, içe dönük, kendince bir dünya yaratmış bir kişiliktir. Hamamböcekleriyle tarafları memnun eden bir sembiyoz içinde yaşadığını söyler. O, hamamböceklerini ekmeğinin kırıntılarına, hamamböcekleri de anlatıcıyı bezginlikten uzak durmanın gizine ortak ederler. Anlatıcı hamamböceklerinden öğrendiği bilgileri defterine not eder, yalnızca Sevinç’i düşünür, arada kendi yazdıklarını karıştırır ve aşk için bir öykü yazmak ister. “Aşk için bir öykü yazmak”, “Hamamböceği Hikâyeleri” öyküsünde defalarca tekrar eden bir leitmotiftir. Bir bakıma öykü, “aşk için bir öykü yazma”yı konu edinmiştir.

Aşk için bir öykü yazmak, “yerçekiminin tutsak edici ağırlığından kurtulmuşçasına yeğni ve uçucu bir uğraş”tır.¹⁵³ Aşk için öykü yazmanın yeğni ve uçucu olması yalnızca zarif bir niteleme olmayıp öykünün kurgusunun “merkez etrafında eliptik bir yörüngede savrulan parçacıklar” şeklindeki formuna arka plan hazırlayan bir anlatı parçasıdır. Bu devinim, aşk için öykü yazmanın başka bir tasvirinde detaylandırılır.

“Duygu ülkesi için bir öykü yazıyorsanız eğer, ki bu aşamada ayın çekim gücünü kesinlikle göz önüne almanız gerekir, en azından doğru tanımlamalısınız amacınızı. Çünkü duygular da, tıpkı ayın evreleri gibi, değişik dönemlerden geçerler. Gece göğündeki ayın gitgide inceldiğini, incecik bir çizgi haline geldiğini, sonra yine kendisini bütünleyecek olan yörüngesine doğru salınarak ilerlediğini görürsünüz.”¹⁵⁴

¹⁵² A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 20.

¹⁵³ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 25.

¹⁵⁴ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 25-26.

Öykünün sonuna doğru, anlatıcı kendi yazdığı öykünün postmodern unsurlarının neredeyse tamamını bir bir sıralayarak kurgu düzenini açığa çıkaracaktır. Ancak buraya gelmeden önce anlatının parçalı olma özelliğine göz atmak yerinde olacaktır. Anlatıcı aşk için bir öykü yazmaya henüz giriştiği sırada öyküsünün parçalı olacağını ve muhtemelen de hiç bir şekilde bütünlüğe erişemeyeceğini öngörür.

“Yüzlerce tasarı var kafamın içinde uçuşan. Çoğunun birbiriyle ilgisiz olduğunu biliyorum. Belki de hiçbir zaman gelmeyecek beklenen. Bu ufaktefekleri biraraya toplayıp anlamlı bir bütün oluşturmayı hiçbir zaman başaramayabilirim.”¹⁵⁵

Karmaşık bir üstkurmacayla edebi eserin ortaya çıkış sürecini anlatıya taşındığı bu öyküde, kurgunun formu, aşkın sonsuz olma gerekliliğine dayandırılmıştır. Burada aşk öyküsünün yazarı, ölümsüzlüğün peşine düşerek insanoğlunun en derin trajedisine sürüklenmiştir.

“Kendi yaşamımızla zaten yazıyoruz biz bu öyküyü. Bizim yazdıklarımızı başkaları okuyacak. Ve o son sözcükle birlikte bitecek öykü. Anlıyorsun, değil mi, bir tür nokta... Her öykünün olduğu gibi, aşkın ve yaşamın da bir sonu vardır.’...Ama kaleminizin ucundan dökülen her sözcüğün bir sonu vardı, her tümcenin bir sonu vardı, her öykünün bir sonu vardı. Asıl güç olan, bütün bu sonları üst üste çakıştırabilmektir.”¹⁵⁶

Sonlardan kaçınan anlatıcı yazacağı aşk öyküsünün hüznle lekelenmemesi için dairesel bir kurgu planlar. Gerçekten de “Hamamböceği Hikâyeleri”nin kurgusu tam da anlatıcının planladığı gibi dönüp dolaşıp aşk için bir öykü yazma eylemine varır.

“Şimdiye dek yazılmış bütün aşk öykülerini inceledim ve şöyle bir öykü yazmaya karar verdim: Öykü giriş bölümüyle başlayıp giriş bölümüyle sürecektir ve sonunda yine giriş bölümüyle bitecek. Ortası ve sonu yok bu öykünün, yalnızca başı var. Daha doğrusu gelişme ve sonuç bölümleri son tümcede özetleniyor ve o tümce yine başa getiriyor bizi. Sonlar üzüntülü çünkü, bitişler, yokoluşlar, yitiriler unutulmuyor. Gelişme ise sonun uğursuz bir önsemesinden başka birşey değil.”¹⁵⁷

Anlatıcıya göre yaşanmış her aşk bir yönüyle âşıkların zihinlerinde tasarladıkları bir kurgudur. Gerçek ile kurgunun, yaşam ile yazmanın sınırlarının muğlaklaştığı bu ortamda, anlatıcı yazacağı aşk öyküsü için neyi tutsa elinde un ufak olur.

“Aslında herkes aşk için bir öykü yazar... Sen de yazdın, Sevinç, aşk için öyküler yazdın. Kendi usulünce ama, kâğıt kalem kullanmadan. Sonra hepsini bir kitapta topladın. Kitap yayınlandı ve bestseller oldu... Aşk için birçok öykü yazdın ve sonra bir tek öykü yazdın hepsini içeren. O öykü bendim. Birlikte yazdık o öyküyü. Sen söyledin, ben yazdım. Sen

¹⁵⁵ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 24-25.

¹⁵⁶ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 28.

¹⁵⁷ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 32.

ve ben, Sevinç, mutluluklarımızı, mutsuzluklarımızı, düşlerimizi, karabasanlarımızı, umutlarımızı, korkularımızı,...ve sonra bütün bunları karıştırdık, çalkaladık, kaynattık...Sonunda ortaya dört başı mamur bir öykü çıktı: Bir aşk öyküsü!... Şimdi senin ardından yalnız başıma ben deniyorum her şeyi, ama olmuyor. Yağ, un, şeker tamam, her şey yerli yerinde, ama daha ilk dokunuşta ayrışıyor karışım, parçacıklar tutmuyor birbirini. Senin tersine, ben yazarken kâğıt kalem kullanmak zorunda olduğum için mi?.. Bu karışımı birarada tutan beşinci töz sen miydin?”¹⁵⁸

Aşk için bir öykü yazmayı, yani bütünü ve sonsuzluğu hedefleyen anlatıcının yazım yolculuğunun onu, parçalılığa ve dairesel bir devinimle başa dönen kısır bir döngüye götürdüğü görülecektir. Yazım sürecini kendine konu edinen bu öykünün postmodern özellikleri, anlatının içinde gerekçelendirilmiştir. Öykünün “merkez etrafında eliptik bir yörüngede savrulan parçacıklar” formundaki kurgusuna dönecek olursak; anlatıcının postmodern bir tutum takınarak kendi metninin kurgusunu değerlendirdiği aşağıdaki paragraf dikkat çekicidir.

“Ayırdındayım, söylemim gitgide parçalanıyor, karmaşılaşıyor, içinden çıkılması olanaksız bir arapsaçına, tuzaklarla dolu bir örümcek ağına dönüşüyor. Asıl önemli şeyleri atlayıp önemsiz ayrıntılarla zaman öldürüyorum. Anlamı kırıyorum, yıkıyorum, imgelemi bozunduruyorum, yeniden kuruyorum; gerçeği maskeliyorum, değiştiriyorum; yıkıma uğramış, yanmış, talan edilmiş kentler, derme çatma teneke mahalleleri bırakıyorum ardımda. Yalnızca bir anlamsızlıktan ötekine sıçrayarak anlatabiliyorum çünkü öykümü. Söylemimi eliptik bir yörüngeye oturtuyorum. Söylemediklerimle, ne denli çabalasam da söylemeyi bir türlü başaramadıklarımla söylemiş oluyorum böylecek söylemek istediklerimi.”¹⁵⁹

“Hamamböceği Hikâyeleri”nin kurgusu genel hatlarıyla yukarıda açıklandığı şekilde birbirine gevşek bir bağıntıyla ilişkili ancak kopuk ve uyumsuz parçalardan müteşekkildir. Bu uyumsuz parçalara ayrı ayrı baktığımızda postmodern anlatıların diğer pek çok özelliğine dair numuneler görmek kaçınılmazdır. Anlatının kurgusallığını ön plana çıkaran unsurlardan biri olarak kendi metnini eleştiren anlatıcı, okuru da bu eleştiriye dâhil etmekten geri kalmaz.

“Sorunu abartılı biçimde yalına indirgediğimi ve boyutsal değerleri hiçe saydığımı söyleyebilirsiniz.”¹⁶⁰

Benzer şekilde, anlatının “uydurukluğu”na işaret edilmiş, birbirinden bağımsız kurgu parçacıkları anlatıya saçıldığı gibi bir takım üst kurmaca parçacıkları da kurulup hemen ardından tahrif edilmiştir. Örneğin anlatıcı, kafasında şöyle bir öykü tasarlar;

¹⁵⁸ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 30-31.

¹⁵⁹ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 36-37.

¹⁶⁰ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 26.

aşklarının doruk noktasına ölüme ulaşabileceklerini düşündüklerinden beraberce intihar etmeye karar veren iki sevgiliden biri buluşma yerine gelmeyecek ve diğerinin intiharına dair kısa haberi gazeteden okuyacaktır. Bu kurgu parçasını kafasında tasarlayan anlatıcı hemen yaşam ile kurgunun sınırlarını muğlaklaştırarak bir üst kurmaca parçası ilişirir. Anlatıcı bu üst kurmaca parçasını da hızla tahrif ederek, temelde yaşam ile kurgunun kıyaslanamazlıklarına ve sınırlarının belirsizliğine işaret ederek kurgusallığını net bir biçimde vurguladığı kendi anlatısını anlamsızlaştırmış olur.

“Bunların hepsini ben uyduruyorum tabii. Gerçekte böyle bir şey yok. Şimdiye de aşktan kim ölmüş ki? Yalandan kim? Bir gazetenin iç sayfalarından birinde kısa bir haberden yola çıkarak uydurdum bütün bunları. Ya da belki bu da kuyruklu bir yalan, ne böyle bir gazete var, ne de böyle bir haber. A kümesindeki a-b-c bilinmeyenlerini B kümesindeki x-y-z bilinmeyenleriyle tanımlama çabası benimkisi, daha en baştan umutsuz bir çaba.”¹⁶¹

“Hamamböceği Hikâyeleri”nde anlatıcı karmaşası “Işık, biraz daha ışık!” (“Licht, mehr licht!”) leitmotifi ile imlenmiştir. Öykünün başında anlatıcının ismi Deniz, aşkları için öykü yazmak istediği sevgilisinin adı ise Sevinç’tir. Bu iki karakter, aşklarının öyküsünde neler olması gerektiği konusunda tartışır. Sevinç, aşklarının psikolojik arka planını verebilmek adına okurlara çocukluğundan söz etmeyi teklif eder. Anlatıcı ile Sevinç’in aralarındaki diyalog, Sevinç karakterinin özelliklerini ve geçmişini ortaya koyar.

“Herşeyin daha biz kim olduğumuzun ayırında bile değilken, çocukluğumuzda olup bittiğini unutma. Dahası belki de ana rahmine düştüğümüz gün, cinsiyetimiz belirlendiğinde atılıyor zarlar, yaşamdaki rolümüzü ister istemez üstlenmiş oluyoruz. O belirsiz Eros-Thanatos eksenini üzerinde sen yitirdiğin çocukluğunu ararken, ben kendiminkinden bucak bucak kaçıyor olabilirim.”

“Belki... Ancak mutsuz bir çocukluk geçirmiş olman, herşeyi açıklamıyor yine de. Kabul, evinizde dirlik düzen yokmuş, sen daha çok küçükken annen seni terk edip gitmiş, babanla birlikte İstanbul-Viyana arasında mekik dokuyarak geçmiş o günden sonra yaşamın, cinselliği çok erken yaşta keşfetmişsin, bir sürü erkekle ilişkin olmuş. Ama benzeri deneyimler geçirmiş yüzlerce kişi gösterebilirim sana, tümüyle mutlu bir yaşam süren.”

“Babamın o tuhaf hastalığını ve erken ölümünü unutuyorsun. Üstelik ilişkim olan erkeklerin çoğu babam yaşındaydı.”¹⁶²

Deniz ile Sevinç karakterleri, alacakaranlıkta birbirleriyle karışarak ikizlenir ve anlatıcı rolüne ortak olurlar. Sevinç karakteri yukarıda geçmişinin verildiği diyalogdan

¹⁶¹ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 36.

¹⁶² A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 29-30.

anlaşılacağı üzere çocukluğunu İstanbul ve Viyana arasında mekik dokuyarak geçirmiştir. Bu bilgiye binaen, anlatıcı karmaşasının imlendiği “Işık, biraz daha ışık!” leitmotifinin Almancası olan “Leit, mehr leit!” versiyonu Sevinç’e işaret etmek suretiyle anlam kazanır.

Leitmotifin kullanıldığı ilk tasvirde anlatıcı karanlığa boğulan Deniz karakteridir.

“Oysa şimdi çatı katındaki odamın penceresinden dışarı bakınca, karla kaplı apartman çatıları, isin kararttığı duvarlar, süklüm püklüm bacalar ve eğri büğrü televizyon antenlerinden oluşan bir beton ve metal ormanının ardında belli belirsiz bir gökyüzü parçası görebiliyorum yalnızca. ‘Işık, biraz daha ışık!’ diye bağırarak geliyor içimden. Ama ışık yok artık. Elektrikler kesildi, mumlar söndü, karanlığa gömüldü her yer.”¹⁶³

Leitmotifin ortaya çıktığı bir sonraki kısımda ise Deniz, kendi anlatıcı otoritesine olan inancını kaybetmiştir. Anlatıcı artık kim olduğundan emin değildir. Bu paragrafın içeriği de anlatıcı karmaşasını tartışır.

“Düşününce anlıyorum ki, neyin ne ve kimin kim olduğundan bile artık pek emin değilim. Her yanıma ağır ağır kaplamaya başlayan bu yoğun sisin, kıvamını gitgide artıran bu alacakaranlığın içinde herşey birbirine karışıyor. (‘Işık, biraz daha ışık!’) Kimbilir belki de Sevinç benim ya da Üzüncü ya da her ne karınağrısıysa, Deniz ise sensin, sensin ikimizin öyküsünü yazan... Eğer yazmaya geçecek bir öykü varsa tabi!

Kahrolasica! Nasıl bir zamanda yaşıyoruz? Kendi kimliğinden bile kuşkuya düşüyor artık insan!”¹⁶⁴

Leitmotifin son kullanımında Almanca versiyonu tercih edilerek artık anlatıcının Sevinç olduğu ilan edilmiştir. Dudaklarındaki belli belirsiz gülümseme, Sevinç’in öyküde daha önce bir kaç kere sunulmuş ayrıştırıcı özelliğidir.

“Hava ne aydınlık ne karanlık, kaç gündür hep boz renkli bir gök abanıyor kentin üstüne, akşam mı sabah mı olduğunu kestiremiyorum. Karşıdaki dairenin perdeleri çekili pencerelerinde ışık yok (‘Licht, mehr licht!’). Aşağıdaki taş avlunun donuk beyazlığı, haftalardır odanın loşluğuna alışmış gözlerimi kamaştırıyor... Ve sonra belli belirsiz bir gülümseme konduruyorum dudaklarıma. Yüreğimden kopan ağır bir taş, önümde açılan boşluğa düşer gibi oluyor.”¹⁶⁵

Deniz ile Sevinç kimlikleri arasında gidip gelen anlatıcının öyküye yerleştirdiği kurgu parçalarından biri, iç hikâye formunda ilerleyen ironik bir diyalog silsilesidir. Bu

¹⁶³ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 34.

¹⁶⁴ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 35-36.

¹⁶⁵ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 37.

diyalog silsilesinde Sevinç'in sıra arkadaşı olan bir çocuk ile öğretmen, Sevinç hakkında konuşurlar. Bu iç hikâyede öğretmen öğrencilerine öykü yazma ödevi vermiştir.

“Örtmenim! Örtmenim! Sevinç'in öyküsü çok kötü olmuş.”

‘Niçin, yavrum?’

‘Yarım kalmış, örtmenim, öyle diyorlar. Hem sonra kurşun kalemle yazmış, özensiz, pasaklı. Mavi mürekkepli dolmakalemle temize geçmemiş. Sayfa kenarlarına da kırmızı kalemle örgü sus yapmış üstelik... Zaten o sırada eve misafir de gelmişmiş. Üstüne üstlük bir de elektrik kesilince, yarım bırakıp yatmış. Halbuki cici çocuklar ödevlerini mum ışığında da yapar, di mi, örtmenim? Ama yok, nerde? Ertesi gün öylece ödevini yapmadan sallana sallana gelmiş okula, arkadaşının defterinden kopya çekmiş. Yaaa, örtmenim, çok kaka bi kız bu Sevinç!’”¹⁶⁶

Sevinç'i suçlayan arkadaşına göre Sevinç'in yazdığı öykü hem yarım kalmış, hem özensiz hem de kopyadır. Öğretmen ile öğrenci arasında geçen diyalogda Sevinç'in öyküsüne yönelen eleştirinin ironik bir biçimde postmodern anlatı unsurlarına yöneldiği açıktır. Üstelik Sevinç'in diğer bir kabahati “edepsiz” olmasıdır. Kurmacada sınır tanımayan postmodern anlatıların edebiyatın sınırlarını zorlaması, “yazar”ın edepsizliğiyle mi ilişkilendirilmiştir? Bu soruyla eserlerinde, cinsellik içeren açık tasvirleri bolca bulunduran Ali Teoman'ın “edebiyat” kelimesi “edep”ten türetildiği için onun yerine “yazın” kelimesini tercih ettiği akla gelir.

“Ama örtmenim, bu Sevinç çok terbiyesiz bir kız! Herkesin saçını çekiyo, çimdik atıyo... Hem sonra ağbim bana dedi ki, Sevinç mahalledeki bütün oğlanlarla bişey yapıyormuş, dedi. Bişeymiş, ağbim söylediydi, ama işte unuttum. Ağbimle de yapmış, o da ordan biliyo. Ay, meğersem ne fena bi kızmış bu Sevinç.””¹⁶⁷

Diyalogun devam ettiği bir sonraki kısımda ise üzerinde konuştuğumuz iç hikâye hızla tahrif edilerek klişelerle dolu ve oyunsu bir söylemle anlamsızlaştırılır.

“Ürtmenim! Ürtmenim!”

‘Ürtmen değil, çocuğum, öğretmen. Öğreten kişi anlamında, öğretmen adam. Hani televizyonda varya: Süpermen, Betmen, Şovmen gibi sanki... Nasılmış bakalım? Haydi, hep beraber söylüyoruz: Öğ-ret-men!’

‘Ööö-ğürt-men!’

‘Afferin, çocuğum afferin! Tam da öyle işte: Öğürtmen. Öğürten kişi, öğürtücü adam. Ya da tabii kimi zaman madam...””¹⁶⁸

Sevinç'in yaşamından, yazma serüveninden, aşkın bir görünümü olarak cinselliğinden bahsedilen bu iç hikâyede, son olarak Sevinç'in ölümü de işlenir. Böylece

¹⁶⁶ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 31.

¹⁶⁷ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 32.

¹⁶⁸ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 32-33.

bir bakıma merkez etrafındaki eliptik yörüngede bir tur dönülerek, öykünün çeşitli gerçeklik katmanlarında farklı görüntülerle tekrar eden olay örgüsü tamamlanmış olacaktır. Aşağıda alıntılanan diyalogda oyunsu, klişe ve ironik söylemin sürdürüldüğü, böylece metne dağıtılan diyalog parçalarının kendi aralarındaki ilişkinin korunduğu gözden kaçmamalıdır.

“333 Sevinç! Sevinç Utkunağz! 333 Sevinç Utkunağz burada mı?”

‘Yok, örtmenim, bugün gelmedi. Kedisinin kuyruğuna ‘hastayım’ yazan bi kâğıt ilıştırıp göndermiş. Ama ben biliyorum, hasta masta değil, domuz gibi. Birazcık tentürdiyot içmiş, bileklerini jilette azıcık doğramış, sonra da kendisini kaldırıp pencereden aşağı atmış. Ama ben bilmez miyim, hepsi mahsusçuktan, okulu kırmak için, Yalancı işte, n’olcek!’”¹⁶⁹

2.4.3. “Rio”

Olay örgüsü: Metin, sahaf dükkânı olan Salim Amca’ya yayıncının ondan yeni bir kitap yazmasını istediğini ancak bir kaç aydır çalışmasına rağmen konu bulamadığı için bir türlü yazamadığını anlatır. Salim Amca, Fransızca eski bir kitap vererek buradan konu bulabileceğini söyler. Eseri açıp gelişigüzel bölümler okuyan Metin, bir yeniden yazım sürecine girip kendi kitabını yazar.

Salim Amca’nın Metin’e verdiği Fransızca kitabın künyesi şöyledir:

“Basımı 1921, Paris, Librairie Garnier Freres, 6 Rue des Saints-Peres... İlk sayfada kocaman süslü harflerle yazılmış Latince bir başlık: EPISTULA. Altında da Fransızca açıklaması: Abelard ve Heloise’in mektuplaşmalarıymış. İlk basımı 1870’de yapılmış olan kitabın bu edition critique’i Jean-Claude Charnier tarafından gerçekleştirilmiş.”¹⁷⁰

Fransız skolastik düşünürü Abelard, on ikinci yüzyılın büyük filozoflarından. Öğrencisi Heloise ile yaşadığı trajik aşk efsaneleşmiş, mektuplaşmaları Latince’den pek çok dile tercüme edilerek defalarca basılmıştır. *The Letters of Abelard and Heloise*’in¹⁷¹ giriş yazısında, söz konusu mektupların 1616’da Latince ilk basımından itibaren diğer dillere çevrilen eski baskıları tek tek incelenmiştir. Ancak bu baskılar içerisinde öyküde künyesi verilen Fransızca baskı yer almamaktadır. Ali Teoman, tıpkı *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*’nın epigrafında olduğu gibi var olmayan bir kitaba göndermede bulunmuştur.

¹⁶⁹ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 36.

¹⁷⁰ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 40.

¹⁷¹ Peter Abelard, *The Letters of Abelard and Heloise*, UK 2003.

Anlatıcı Metin, kendi eserini meydana getirirken her ne kadar gerçek hayatta olmayan bir kitaptan ilham alsa da, Abelard ve Heloise'in mektupları ve yaşam öyküleri defalarca basılıp efsaneleştikinden söz konusu trajik hikâyenin yansımalarını görmek mümkündür.

Abelard ve Heloise'in trajik aşkını kısaca özetleyecek olursak; Heloise'in dayısı Fulbert'in isteğiyle Abelard, kendisinde yaşça çok küçük olan Heloise'e ders vermeye başlar. Zamanla aralarında yakınlaşma olur ve Heloise bu ilişkiden hamile kalır. Dayısı Heloise'i kaçırmaya çalışsa da gizlice evlenirler. Abelard, karısını korumak için onu bir manastıra kapatır. Fulbert'in adamları Abelard'ı yakalayıp hadım ederler. İki âşık ömürlerinin geri kalanını ayrı manastırlarda rahip ve rahibe olarak geçirirler.

Metin'in yazdıkları, Heloise'in Albeard'a gönderdiği mektubun yeniden yazımıdır. Bu mektupta özetlediğimiz efsanevi aşk hikâyesindeki benzer olaylar vardır.

“Manastırın çanları saat on ikiyi vuruyor. Az sonra rahibelerden biri öğle yemeğini getirecek ve ben her zamanki gibi yalnızca bir iki lokma alıp gerisine dokunmayacağım tepsidekilerin.”¹⁷²

“Amcam Fulbert'in adamları o uğursuz akşamda seni sinemadan çıkarken yakalayıp iğdiş etmişlerdi.”¹⁷³

Metin'in kaleminden çıkan yeniden yazımdaki aşk macerasının seyri orijinalinden bir hayli farklıdır. Bu mektupta Albeard ve Heloise efsanesinin içi tamamen boşaltılarak, ironik bir olay örgüsü çizilmiştir. Heloise, hadım aşığının yerine cinsel gücü yerinde olan bir adam, manastır yerine Rio, fakir yerine zengini tercih ederek mantık evliliği yapar. Metin'in yazdığı mektuplar, gülünç dönüştürüm tekniğinin güzel bir örneğidir. Zira gülünç dönüştürümde kendisinden önce yazılmış bir kurmaca metinle kurulan bağ mizahî bir nitelik taşır. Yazar örneksediği metnin biçim ve figüratif özelliklerini, kurgu ve tekniklerini alaya almak ya da okuyucuyu eğlendirmek amacıyla deforme eder.¹⁷⁴

Heloise, Livio Mari (Abelard) ile Egberdo arasında yaptığı seçimin arkasındadır;

“...kimi şeyler var ki, evlilik sözgelimi, ölçütleri zamana ve zemine göre değişmiyor. Bu bağlamda ben de yarın güvencesinden yoksun, beş parasız, serserice bir yaşamı göze alabilir ve seninle evlenip ortak entelektüel çıkmazımıza, paylaşmakta olduğumuz tutkulu sevginin kılavuzluğunda, olası bir çözüm arama denemesine girişebilirdim. Önceden kestirilemez sonuçlara gebe böylesi bir seçim, bizi belki de klasik bir amour fou

¹⁷² A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 42.

¹⁷³ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 50.

¹⁷⁴ Hakan Sazyek, “Türk Romanında Postmodern Yöntemler ve Yönelimler”, *Hece- Türk Romanı Özel Sayısı*, Sayı: 65/66/67, Ankara 2017, s. 611.

mizansenin içinde, kısa sürede, parasal olduğu denli aynı zamanda da tinsel bir çöküntüye sürükleyecek, bu ise ‘Dimyat’a pirince giderken, evdeki bulgurdan olmak’ özdeyişiyle eşdeğer bir kerizlik örneği oluşturacaktı. Dolayısıyla, sözkonusu bakış açısından hareketle, bana az çok rahat bir yaşam sağlayabileceğini umduğum Egberto’yu seçtim. Üstelik onun yardımıyla kazasız belasız Rio’ya varabilir, yılların düşünüşü gerçeğe dönüştürebilirdim. Altın rengi kumsallarıyla parlıyordu gözlerimin önünde Rio!”¹⁷⁵

“Ben kocasının her şeyden önce kendisine karşı erkeklik görevini yerine getirmesini bekleyen sıradan-evet, sıradan!-kadınlardanım ve benim düş ülkem belki de bu... Bunca zaman gizlemiştin bende bu acı gerçeği, kandırmıştın beni, bana oynamıştın. Ve ben bunun yalnızca gelip geçici bir iktidarsızlık sorunu olduğunu, sevecen ve temkinli yaklaşımlarımla erkekliğine vurulmuş olan bu kilidin açılmasını sağlayabileceğimi sanmıştım. Pah, ne büyük aptallıkmış meğer!.. Bu yüzden evlendim işte Egberto’yla-zorunluluğun sevimsiz yüzü nedeniyle yani, öyle ölüp bayıldığımdan filan değil yoksa. Bir adama gereksinimim vardı ve o duruyordu o sırada karşımda.”¹⁷⁶

Heloise, Egberto’yu seçme gerekçelerini sıralarken Sartre’ın Le Mur adlı eserindeki Lulu ile iktidarsız kocasının öyküsü olan Intimite’e metinlerarası bir göndermede bulunur.

“Sartre’ın o unutulmaz Intimite’sinin sonunda, bilmiyorum anımsayabilecek misin, koket Lulu, şişman ve osuruklu kocasına geri döner ve bu yüz küsür kiloluk nüzül abidesinin önünde göğsünü gere gere övgüler yağdırır iktidarsızlığa; erkeğinin onu döllemekten aciz oluşu ve aczinden doğan çocuksu utangaçlığı hoşuna gidiyordur. Her ne kadar onu bu davranışa iten nedenleri anlamak ve takdir etmek için gereken duyarlıktan bütün bütüne yoksun değilsem de, ne yazık ki Lulu’yla aynı duygulanımı paylaşabileceğimi de söyleyemeyeceğim...”¹⁷⁷

Yayıncısının isteği üzerine kitap yazmak durumunda kalan Metin ile ona ilham kaynağı olması için kitap veren Salim Amca’nın anlatısı Metin’in yazdığı metin ile ilişkilendirilmiş bir üstkurmacadır. Bu noktada dikkat çeken; kahramanlar, mekân ve olay örgüsü bağlamında yazılan metin ile üstkurmaca arasında bir geçişlilik olduğudur. Üstkurmacanın kahramanları olan Metin, annesi Müesser Hanım, Sevil, Salim Amca ile yazdığı metnin kahramanları olan Heloise ve mektupta “Livio” takma ismiyle seslendiği Abelard, ikamet ettikleri farklı kentler olan İstanbul, Paris ve Rio üçgeninde gelişen olay örgüsünde bir araya gelirler.

“Bu arada unutmadan ekleyeyim: Bana Salim Amca’nın dükkânında randevu veriyorsun; Rachel, Eşref Bey, Sevil, Metin, Müesser Hanım, hatta karakızıl kostümleri içinde Mathilde’le Julien ve öteki bütün dostlar da orada olacaklarmış ve hepberlikte kadeh kaldıracakmışız Tata Claire’in anısına. Çok isterdim, inan, ama gelebileceğimi pek sanmıyorum, çünkü İstanbul-Paris-Rio üçgeninde bir noktadan ötekine hareket her ne

¹⁷⁵ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 46.

¹⁷⁶ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 50-51.

¹⁷⁷ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 49.

kadar düz bir çizgi üzerinde katedilen kısa bir mesafe gibi görünse de, uygulamada akla hayale gelmedik sorunlar çıkacağından kuşkun olmasın”¹⁷⁸

“Lütfen Erenköy’deki eve bir daha gelme sakın ve zavallı Müesser Hanım’ı sıkıştırmaktan vazgeç artık benden bir haber alabilmek umuduyla. Başkalarının yaşamlarına burnunu sokmamalısın. Kadıncağzın zaten Metin’le başı yeterince dertte, biliyorsun. Bir yandan geçim sıkıntısı, bir yandan Sevil denen o şıfıntının, o mangeuse d’hommes’un oğlana ettikleri, ikisinde de tat tuz bırakmamış, öyle duydum.”¹⁷⁹

Üstelik Metin’in kaleminden çıkan mektubun “anlatıcı” karakteri olan Heloise, içine dâhil edildiği üstkurmacadan haberdardır. Yani “Rio” öyküsünün gerçeklik katmanları arasında yalnız olay örgüsü, mekân ve kahramanlar açısından değil, kahramanların bilinç düzeyleri bakımından da eşitlik ve geçişliliğin olduğu bir kurgu söz konusudur.

“...saat epeyce geç oldu ve Metin az sonra uyuyakalacak yatağının üzerinde, elinde bizim birbirimize yazmış olduğumuz bu mektuplardan oluşan kitapla. Sonra Müesser Hanım gelecek, kitabı Metin’in gevşemiş parmaklarının arasından alıp komodinin üzerine koyacak ve sıkıca örttükten sonra oğlanın üstünü üşümesin diye, başucundaki abajuru söndürüp kapıyı çekerek sessizce çıkacak odadan. Ve sen ve ben, sevgili Livio, ertesi gün yeniden Salim Amca’nın dükkânındaki rafları dolduran tozlu kitapların arasındaki yerimizi almış olacağız. Kısa, bir ömür denli kısa, ama tutku ve gözyaşı dolu gönül serüvenimizin bir yenidenyazıma dönüşmesi olasılığı yine yanıtsız kalacak.”¹⁸⁰

“Rio” öyküsü “yazar” Metin’in geleneksel, modern ve postmodern anlatıları tartıştığı bir beyin cimnastiği niteliğindedir. Bir bakıma öykünün konusunun “yazarlık” ve “orijinallik” arasındaki bağıntı olduğunu söyleyebiliriz. Metin, Salim Amca ile ilişare ederken önce modern edebiyat yazarlarının kaygılarıyla doludur. Gerçek yaşamın izdüşümlerini eserine yansıtmak ister. Salim Amca’ya göre ise yazın, başlı başına gerçek bir dünyadır.

“‘Kitaplardan esin almayı daha önce de denedim, ama sonuçta yeni bir şey üretmiş olmuyor ki insan. Ben konularımı gerçek yaşamdan almak isterim, kanıyla, canıyla... Ama o da tükeniyor yaza yaza bir gün.’

‘Kitaplar, Metinciğim,’ dedi Salim Amca tatlılıkla, ‘en hakiki hayattır, gerçeğin de gerçeğidir hem. İş, onlarda saklı olan hakikati bulabilmekte.’”¹⁸¹

¹⁷⁸ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 46-47.

¹⁷⁹ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 48.

¹⁸⁰ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 51.

¹⁸¹ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 40-41.

Salim Amca, Metin'i en azından esin kaynağı olması için verdiği eski Fransızca kitabı okumaya ikna eder. Metin, ilk önce bu kitaptan alacağı konulardan kendi eserini yaratmak ister. Ancak bu yolla ürettiği metnin orijinallik değeri taşımayacağını düşünür.

“Salim Amca'ya teşekkür edip eve koştum hemen ve kitabın başına çöktüm, okudum, alıntılardım, not çıkardım. Ama bir süre sonra anladım ki, böyle olmayacak; ben ne yazarsam yazayım, kitaptaki duyarlığa değil erişmem, yaklaşmam bile olanaksız.”¹⁸²

Bir aydınlanma anı yaşayan Metin, eserinde moderniteye geçiş dönemi roman yazarlarının tavrını takınmaya karar verir. Bu tavır esasında dönem itibariyle modern anlatı türlerine adapte olamamış yazarlarımızın geleneksel anlatılardaki “anlatıcı” rolünden kopamadıkları bir çeşit acemilik göstergesidir. Şöyle ki; geleneksel doğu kültüründe birey olarak kendini gösteren yaratıcı “yazar” yoktur. Yazarlar, eserlerini anonim anlatıların, daha önce neşredilmiş eserlerin, bir takım duyumların yahut faydalı malumatın Allah'ı inayetiyle yaptıkları naçizane bir aktarımı şeklinde sunarlar. Geçiş dönemi romanlarında yazar ile anlatıcı arasındaki teknik farklılık da net bir biçimde ayırt edilemediği için anlatıcı/yazar bir takım yorumlar yaparak okur ile anlatı arasında bir aracı olarak kendini gösterir. Metin de eserinde geçiş dönemi romancılarımızın tutumunu benimseyecektir.

“Ey kaari!

İşbu okuyacağınız hadiset, tarafımdan tahayyül edilerek husule getirilmiş bir hikâye olmayıp, sadece ve sadece mevzubahis kitabın muhtelif kısımlarından yapılmış mütevacı bir tercemedir ve bendeniz bu metnin ortaya çıkmasında bir muharrir değil, sadece basit bir tercüman vazifesi deruhte etmişimdir acizane.”¹⁸³

Daha önce modern edebiyatın kıstaslarını kendine rehber edinen Metin'in anakronik bir biçimde geleneksel anlatı yazarına dönüştüğü düşünülemez. Tam tersine o, Salim Amca'nın yol göstermesi ile modern edebiyatın sınırlarından kopmuş, postmodern edebiyatın “orijinallikte” kural tanımaz bölgesine adım atmıştır.

“Adım gibi eminim ki, şimdi kimi akli evveller kalkıp benim yaptığımın alıntı değil, olsa olsa çalıntı kategorisinde mütalaa edilebileceğini söyleyecekler ve böylelikle de benim yazarla içinde en hor görülesi sınıf olan epigon sınıfına dâhil olduğum konusunda bilgiçe ahkâm kesmeye kalkışacaklar, kendi kısır mantık dizgeleri içinde tutarlı da olacaklar üstelik. Ama yo, Salim Amca gibi ben de inanıyorum her kitabın, her öykünün, hatta her satırın arkasında, yalnızca duymayı bilen kulaklara hitap eden bi

¹⁸² A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 41.

¹⁸³ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 41.

altöykü olduğuna-ki bunu en hafifinden contrepont diye adlandırmak gerekir-,işte onun ardındayım ben.”¹⁸⁴

Metinlerarası deryalara yelken açan yazar kahramanımız Metin, artık “orijinallik” kaygısı taşımaz. Tam da bu yüzden geleneksel anlatıların etkisinden kurtulamamış geçiş dönemi romancıların metne müdahale etme alışkanlıklarını taklit eder. Bu anlatım tarzı ile seçilen sözcüklerin uyumsuzluğu metnin kurmacalığına işaret eden başka bir vurgudur.

“Bu sözlerdeki irade kuvvetine dikkat buyurunuz. Bunlar sadece lafzdan ibaret değil, fakat adeta Nietzschevari balyozlarla hakkeiyor zihnimize. Acı içinde kıvranmakta olan bu asil ruhun ümitsiz çılgınlıklarına kulak kabartalım yeniden ve hep birlikte düşünelim.”¹⁸⁵

Üstkurmacanın anlatıcı kahramanı Metin ile yeniden yazdığı mektuplardaki anlatıcı Heloise ikizleşen karakterlerdir. İki anlatıcının birbirine karışması kurmaca katmanları arasındaki geçişliliğin bir başka örneği olduğu gibi, aynı zamanda yukarıda sözünü ettiğimiz yazar/anlatıcı rollerinin ayırışamamasının da bir temsilidir. Aşağıda alıntılanan cümle Heloise’e atfedilmiştir.

“İsterdim ki, şimdi sen de burada olası ve birlikte okuyalım Salim Amca’nın vermiş olduğu bu kitabı.”¹⁸⁶

Yazmak, Heloise ile Metin’in ortak eylemidir. “Yazar” Metin ile “anlatıcı” Heloise’in yazdıkları arasında içerik bakımından da bir bağıntı vardır. Heloise de Metin gibi kendi yazdıkları üzerine düşünür ve yazdığı metnin modern anlatının kriterleri çerçevesinde değerlendirilirse sınıfta kalacağını bilincindedir.

“Aslında bakılırsa, yukarıda üstünkörü bir denemesine giriştiğim bu tür uluorta bir psikolojik projeksiyon ya da, nerede kaldı ki, bir özeleştirinin maalesef benim güçlü yanlarımın arasında olmadığını itiraf etmem gerek ve belki de böylelikle, ağzı sıkılığımla nedeniyle yitirdiğim puanların hiç olmazsa bir bölümünü, doğru sözlülüğüm sayesinde geri kazanmayı umabilirim. Başrahibenin de farkına varıp beni bu yüzden azarladığı gibi, ne günah çıkarma kabininin duvarları ne de önünde diz çöküp dua ettiğim ikonalar, benim dudaklarımdan dökülen uzun uzadıya itiraflara, duygusal patlamalara ya da kişisel gizlerimin coşkulu açılımlarına tanık olmuştur şimdiye dek. Bunun bir eksiklik olarak görülüp görülmemesi gerektiği sorusunun yanıtını, okuyucuya bırakmayı daha uygun buluyorum.”¹⁸⁷

¹⁸⁴ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 41-42.

¹⁸⁵ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 43.

¹⁸⁶ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 45.

¹⁸⁷ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 47-48.

Günah çıkarma kabinine yanaşmayan Heloise'in yazdıklarının “psikolojik projeksiyon” yönünün zayıf olduğunu söylemesi, Tanpınar'ın Türk Edebiyatında romanın geç gelişmesine ilişkin öne sürdüğü gerekçeyi hatırlatır. Ayfer Tunç, bu durumu şöyle açıklar:

“(Handan İnci) Tanpınar bizde roman türünün geç gelişmesini bile buna bağlar; günah çıkarma geleneğinin olmamasına.
(Ayfer Tunç) Roman yazmak insanın karanlık tarafına yolculuktur, ruhun muhtemelen tehlikeli labirentlerine dalmaktır. Olay zincirini konu edinen yüzeysel romanlardan söz etmiyorum elbette. Meselesi olan bir roman bu tehlikeli alanda yaralanmayı göze alır. İtiraf bu labirentlerin giriş kapılarını açar.”¹⁸⁸

Ruhunun labirentlerinde dalmaktan özenle kaçınan Heloise, iki boyutlu bir öykü kişisi olup insanın iç dünyasının ve duyguların altını oyan bir yazar karikatürüdür.

2.4.4. “Sonuncu Kitap”

Olay örgüsü: Anlatıcının bir kaç hafta içinde yeni kitabını yayınevine teslim etmesi gerekmektedir. Editörle son görüşmesinde “balık şarkıları” izlediğini bırakıp kitabına icat ettiği ne idüğü belirsiz bir takım elyazmaları ekseninde devam edeceğini söylemiştir. Anlatıcı Çiçek Pasajı'na doğru yürürken, kitabının karakterlerinden olan gizli ajan Naum Ceyhani'yi görür. Ceyhani'nin kolunun altındaki kara kaplı dosyada, anlatıcının editöre sözünü ettiği elyazmaları vardır. Anlatıcı Ceyhani'yi bir meyhaneye davet edip masayı donatır. Ceyhani durmadan tıkınıırken anlatıcı kara kaplı dosyaya göz atar. Dosyanın içinde az rastlanan balık türleri ansiklopedisine benzer bir çalışma vardır. Ansiklopedik bilgilerin arasında da elyazması bazı notlar vardır. Belgelerin üzerinde çalışan kişi, ansiklopedisini tamamlaması için Cihan Bey'in sürekli onu sıkıştırdığını yazmıştır. Ceyhani yemeğini bitirince kara kaplı dosyayı anlatıcının elinden alıp kebab ocağının alevleri arasına fırlatır.

“Sonuncu Kitap” öyküsünün yazar olan anlatıcısı, kendi yarattığı karakterle yolda karşılaşır. Böylece henüz öykünün başında kurgudaki farklı gerçeklik düzeyleri arasında sınırsız bir geçişlilik olduğunu anlarız. Hem anlatıcı hem de Ceyhani, aralarındaki yaratıcı yazar/kurmaca kahramanı ilişkisinin bilincindedir.

“‘Eh, kendi kitaplarında yarattığı karakterlerle her gün karşı karşıya gelemez insan.’...
‘Bahse girerim ki, koltuğunuzun altındaki şu kara kaplı dosyada geçen hafta editörüme söz etmiş olduğum o esrarengiz elyazmaları vardır.’

¹⁸⁸ Handan İnci, *Ayfer Tunç'la Karanlıkta Kelimeler*, İstanbul 2014, s. 352.

‘Bu öyküyü siz yazmakta olduğunuza göre, bunu bilmenize de şaşmamak gerek.’”¹⁸⁹

Dosyanın üzerinde Ceyhani’nin mensup olduğu Gizli İstihbarat Teşkilatı/Balıkları Gözetleme Bölümü yazmaktadır. Ceyhani bunların bir operasyonla bulunup suç delili olarak el koyulan gizli belgeler olduğunu söyler. Dosyanın içinde Az Rastlanan Balık Türleri Ansiklopedisi’ne benzer bir çalışma vardır. On üç balık türü bilimsel görünmesi amacıyla Latince benzeri isimlerle sıralanmış, parantez içlerinde Türkçe karşılıkları yazılıp her bir balığın genel özellikleri açıklanmıştır. Balıklara takılan isimler ve uydurma özellikler, öyküde bir mizah unsuru olarak yer alırlar.

“SCRIBIUM MITHOS (geveze balık) Az rastlanan egzotik bir türdür. Son derece oyuncudur. Taşların arkasına saklanarak başka balıkları aldatmaya bayılır. Yüzünü biçimden biçime sokarak olmadığı bir balıkmış gibi gözükmeye çalışır. Foyası meydana çıkınca, sinirinden morarır ve suyun içinde ters döner.”¹⁹⁰

Görüldüğü üzere yukarıda alıntılanan balığın ismi “yazmak” (Latince scribo) ve “mitos” (Latince mythos) kelimelerinden türetilmiştir. Bu balığın ismi ve özellikleri; postmodern öykü yazarına ve metninde yaptığı kurgu oyunlarına işaret eden gülünç bir göndermedir. Üstelik bu göndermeyi fark eden anlatıcı ile Ceyhani arasında aşağıda alıntılanan diyalog geçer.

“‘Yahu, ben bu balığı biryerlerde gördüm gibime geliyor.’
‘Her gördüğün sakallıyı baban sanma!’ dedi Cayhani...”¹⁹¹

Elbette ki editörün anlatıcıyı kitabını tamamlaması için sıkıştırması, Ceyhani ile anlatıcı arasında geçen hikâyeye eklemlenmiş ve aynı zamanda girişik bir üstkurmaca unsurudur. Balıklara dair ansiklopedi üzerinde çalışan dosyanın yazarı da, elyazması notlarında Cihan Bey tarafından bir an önce ansiklopediyi tamamlaması için sıkıştırıldığını söyler. Anlatıcının editörüne bahsettiği “balık şarkıları izleği” de “icat ettiği elyazması ekseni” de bu dosyadaki müsveddelerden başka bir şey değildir. Öyleyse kendi yarattığı karakterle karşılaşan anlatıcı, kendi yazdıklarını yarattığı karakterin elindeki dosyadan okumaktadır.

Yukarıda açıklanan girişik üstkurmacadan yola çıkarak Ceyhani ile anlatıcının kimliklerinin üst üste bindiğini söylemek mümkündür. Esasında öyküdeki bütün

¹⁸⁹ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 55.

¹⁹⁰ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 57.

¹⁹¹ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 57.

karakterler birbirinin birer kopyasıdır. Şöyle ki; kara kaplı dosyadaki ansiklopedi çalışmaları yapan kişi ile anlatıcı, Cihan Bey ile de editör aynı olay örgüsünün farklı kurgu katmanlarında yer alan ikiz karakterlerdir. Üstelik ansiklopedi çalışmalarını yapan kişi elyazması notlarında, Cihan Bey'in maskesinin düştüğünü söyleyip Ceyhani'yi, editör/Cihan Bey karakterlerinin bir başka görünümü olarak sunar. Cihan Bey, tıpkı Ceyhani gibi Beyoğlu'ndaki lokantada durmadan tıknır. Aşağıda alıntılanan metin, yazı stiliyle kara kaplı dosyadaki ansiklopedinin yazarına atfedilmiş bir elyazmasıdır.

“Öte yandan Cihan Bey kitabı bitirmem için sürekli sıkıştırıyor beni. Geçen gün Beyoğlu'nda buluştuk. O domuz gibi tıknı, ben ise içim daralarak onu seyrettim. Bu kitabın niçin bir an önce bitmesini istediğini artık biliyorum. Maskesi nihayet düştü. Cihan Bey, Cihan Bey değil aslında.”¹⁹²

Kurmaca katmanlarını bir arada düşünürsek bu öyküdeki olay örgüsünü tekrardan şöyle özetleyebiliriz; anlatıcı, yeni kitabını yazması için kendisini sıkıştıran editörü kurmaca bir kahramana çevirerek eserine hapsedip yakmıştır. Ansiklopedi yazarı ‘Sonuncu Kitap’ başlıklı son elyazmasında şunları söyler;

“Cihan mı can mı yoksa cinan mı ne ise işte o falanfilan bey onun için yazmakta olduğum kitabın ortadan yokolduğunu anlamasın diye yerine başka bir kitabı geçirdim. Artık günlerdir sanki balıklarla ilgili bir ansiklopedi yazarmış gibi yapıyorum. ... Yoksun sen artık cihain bey. Beyoğlunda başlayıp biten bir öykü yazdım ve seni o öykünün satır arasına hapsettim.”¹⁹³

“Sonuncu Kitap” öyküsünde “edebi eser yazma” konusu yazar / editör ekseninde işlenmiştir. Bir önceki öykü olan “Rio”da yayınevi tarafından sıkıştırılan yazar kahraman Metin, ilham sorunları yaşarken bu öyküde benzer bir sıkıntıya düşen “yazar” adeta eserinin parmaklarının ucundan kayıp gidişini seyreder. Yarattığı karakter Ceyhani “yazara” sıkıntı verir ancak o, bu duruma müdahale edemez.

“‘Yeteeer!’ diye yırtınmaya başladı Naum Ceyhani... Onu böylesine şirret bir karakter olarak tasarladığıma çoktan pişman olmuşum bile. Ancak yapılabilecek bir şey yoktu. Zarlara atılmış, roller seçilmişti ve ne denli can sıkıcı olursa olsun, kendi ediminin sonuçlarına katlanmayı bilmeliydim.”¹⁹⁴

“Yazar” yalnızca Ceyhani'den değil yazmakta olduğu eserden de memnuniyetsizlik duyar. Yazarken kendi cehennemini yaratmış gibidir.

¹⁹² A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 61.

¹⁹³ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 63.

¹⁹⁴ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 59.

“Kaşla göz arasında benim kebabım da ortadan yokolmuştu. Naum Ceyhani ikiye yarıdığı ekmek somunuyla meze tabaklarında arta kalan son sıvışıkları temizlemeye girişirken, garsona bir porsiyon kebab daha ısmarladım. Bundan böyle daha az obur tipler yaratmalıydım. Bütçem bu kadar masrafı kaldırmıyordu. Üstelik, ‘balık şarkıları’ izleğinden sözde vazgeçmiş olmama karşın, hala aynı sularda dolaşmaya devam ediyorum. Bu öykü çok ama çok kötü gidiyordu.”¹⁹⁵

2.4.5. “Sevginin Sancılı Süreci”

Olay örgüsü: Ayşe’nin birlikte olduğu erkeklerden biri olan anlatıcı, Ayşe’den duyduklarından yola çıkarak onun hakkında daha çok şey bilmek isteyen kişiye, geçmişini ve cinselliğe karşı takındığı tavrı anlatır. Çocukken anne ve babasının birlikte olmalarına şahit olan Ayşe, büyüdüğünde cinsellikten korkar. Geçen yıl üniversiteye başlamış, İşletme Fakültesi’ne başarılı bir öğrenci olarak devam etmektedir. Korkusunu yenmek için ilk defa tanımadığı bir kamyon şoförüyle birlikte olan Ayşe, cinselliği keşfedince pek çok kişiyle duygusal bağı olmaksızın ilişki kurmaya devam eder. Beş yaşındayken kaybettiği annesine duyduğu özleminden dolayı kadınlarla da birlikte olan bir biseksüeldir. Ayşe, birlikte olduğu kişiler kaydını tutup kendi cinsel tarihini yazar.

Anlatıcı Ayşe hakkındaki malumatları sıralarken, anlattığı kişi beş defa diyalog tekniğiyle söze girerek daha fazla bilgi ister. Böylece öykü boyunca anlatım bölünerek monotonluktan uzaklaştırılmıştır.

“Sevginin Sancılı Süreci” öyküsü “Ayşe aşkı arıyor.” tümcesiyle başlayıp aynı tümceyle biter. Anlatıcının anlattıkları ise Ayşe’nin aşk ile olan ilişkisinden ziyade cinsellik ile ilgili deneyimlerinden ibarettir. Zira Ayşe, kimseyi sevmez. Romantik hayallere dalmayı vakit öldürmek olarak görür.

Öykü boyunca anlatının temposunu arttıran bir leitmotif kullanılmıştır. Toplamda yirmi iki kere kullanılan bu leitmotif, her defasında başka bir görünümde karşımıza çıksa da formu değişmez.

“‘Ayşe Aşkı Arıyor.’ A.A.A. FLAŞ!”¹⁹⁶

“‘Eskiye Erkek Elenir.’ E.E.E. FLAŞ!”¹⁹⁷

“‘İntikam İnsanlar İçindir.’ İ.İ.İ. FLAŞ!”¹⁹⁸

“‘Kadınsı Korkulardan Kurtulun.’ Ka.Ka.Ka. FLAŞ-FLAŞ!”¹⁹⁹

¹⁹⁵ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 61-62.

¹⁹⁶ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 67.

¹⁹⁷ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 68.

¹⁹⁸ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 70.

¹⁹⁹ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 71.

Yukarıdan alıntılanan leitmotif örnekleri Ayşe'nin cinselliği keşfetme macerası boyunca geçtiği aşamaları tarif eden birer slogan niteliğindedir. Ali Teoman kendisiyle yapılan bir söyleşide bu leitmotifin işlevini şöyle açıklar:

“Sevginin Sancılı Süreci’ndeki kısaltmalar ise biraz farklı: Bunlar, sürekli çeşitlenerek yinelenen ‘Flaş!’ sinyali, ajitasyona dayalı sloganlar ve anlatı bölümlerinin arasındaki kısa diyaloglarla birlikte, günümüz medyasına, magazin kültürüne ve en mahrem ayrıntıların bile rahatça dolaşıma sokulabildiği ‘marazi merak’ toplumuna açık bir göndermedir.”²⁰⁰

2.4.6. “Odada”

Olay örgüsü: Kadın, daha önce rıhtımda güneşlenirken, yakınında uzanan sarışın adamdan etkilenmiştir. Adam, yüzmeye giderken siyah tel çerçeveli gözlüğünü havlusunun üzerine bırakmış, kadın ise o denizdeyken gözlüğü çantasına atıp hızla oradan ayrılmıştır. Sıcak bir öğlen vakti kadın, odasının perdelerini çeker. Üzerinde hiç bir giysi kalmayana kadar soyunur. Adamdan aşırıldığı gözlüğü çekmecedan çıkarıp aynalı tuvalet masasının üzerine koyar. Sanki gözlüğün sahibi olan sarışın adam ona bakıyormuş gibi hayal ederek aynada kendisini seyreder.

“Odada” öyküsündeki olayları, üçüncü tekil kişi tanrısal anlatıcı, “sen” şahıs eki ile çekimlenmiş fiillerle kadına hitap ederek aktarır. Kadın ile adam arasında rıhtımda geçen olay ile kadının odasında kendisini seyretmesi, karışık bir sırayla parça parça anlatılmıştır.

Öykünün ilk paragrafında yer alan blok mekân tasviri, öykü başlığına ilham veren odanın, öyküdeki işlevsel rolünü oraya koyar. Başkahramanın sığındığı bu oda onun zihninde soyut, düşsel bir mekândır.

“Odanın perdelerini çekiyorsun. Öğle güneşi dışarısını kavuruyor. Sıcağa dayanamayıp yerleri seramik döşeli odanın loş serinliğine kaçtın. Dış dünyanın acıtıcı sertliklerinden yalıtılmış bir sığınak burası. Ne zaman kendini güvende hissetmesen, sığınabileceğin bir yer ararsın. Yabancı gözlerin tedirgin edici bilmesinden uzak bu loş odaların, seni sevecen bir koruyuculukla kucakladığını düşündün hep. Kapıyı kapatıp içeriden sürgüleyince, dış dünya silinip gidiyor, varoluşunu yitiriyor bir anda. Hangi ülke, hangi kentte, hangi yapının içinde olduğunun hiçbir önemi kalmıyor. Oda, bütün somut süremsel ve uzamsal verilerin ötesindeki bir düş ülkesi.”²⁰¹

²⁰⁰ Bülent Usta, “‘Ancak Okumak İsteyebileceği Şeyleri Yazar İnsan’”, *Eşik Cini*, Sayı:4, 2006, s.142.

²⁰¹ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 77.

Öykünün başlığının altında, içeriğin anlamlandırılmasında yol gösteren bir epigraf²⁰² mevcuttur.

“To be naked is to be oneself. To be nude is to be seen naked by others, and yet not recognized for oneself. (Ways of Seeing, John Berger)”²⁰³

Öyküyü epigraftan yola çıkarak yorumlarsak, aynada kendine bakan kadının, adamdan aşırıldığı gözlük vasıtasıyla kendisini başkalarının gözünden seyrettiği anlaşılır. Böylece kadının bedeni nesneleşmiş, “çıplak” olma durumu “nü” olma durumuna evrilmiştir.

2.4.7. “Aşk Yaşama Çok Uçuk”

Olay örgüsü: Genellikle üniversite öğrencilerinin kaldığı Madam Anahit’in yurdunda Yunus, Ayla ve Yonca kapı komşularıdır. Yunus içten içe Yonca’dan hoşlanır. Ayla ise nişanlısı Ferit ile bir ay kadar sonra evlenecektir. Bir gün Yonca, Yunus’tan Ronnie diye birisinin kendisini sorarsa dışarıda olduğunu söylemesini rica eder. Bir kaç gün sonra gece yurda dönen Yunus, Yonca’nın odasının kapısının aralık olduğunu fark eder. İçeriye baktığında Yonca’nın Ronnie ile birlikte olduğunu görür. O sırada dışarıdan gelen Ayla, Yunus’la burun buruna gelir. Yunus içeride olanları ona da gösterir. İkisi, Ayla’nın odasına giderek birlikte olurlar. Bu olaydan sonra Yonca, İzmir’deki annesinin yanına, Ayla ise Ankara’ya gider. Yunus, başından geçen bu macerayı arkadaşı Cem’e anlatır.

“Aşk Yaşama Çok Uçuk”ta birçok anlatıcı, farklı anlatım teknikleriyle olayları karışık bir düzende aktarırlar. Öykü, Yunus’un başta Cem olmak üzere diğer kahramanlarla arasında geçen diyaloglar, Yonca’nın günlüğünden alıntılar, Ayla, Yunus ve üçüncü tekil kişi tanrısal anlatıcının aktardığı kısımlardan oluşur.

Yunus yirmi beş yaşında Akademi’de Grafik Bölümü öğrencisidir. Cem ile yaptığı sohbetlerden Cem’in aksine aşkı, cinsellikten ibaret gördüğü anlaşılır. Onunla yaşıt olan Ayla, geçen sene ODTÜ Hukuk Bölümünden mezun olmuş, bir yıllığına misafir öğrenci olarak geldiği Boğaziçi Üniversitesi Kamuyönetimi’nde yüksek lisans yapmaktadır.

²⁰² A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 77.

²⁰³ “Çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. Nü olmaksa başkalarına çıplak görünmektir; insanın kendisi olarak algılanmamasıdır. (Görme Biçimleri, John Berger)”

Yonca, on yedi yaşında, ufak tefek, ince, gri mavi gözlü ve uzun sarı saçlı bir kızdır. Annesiyle birlikte Türkiye'ye döndüğünde Bremen'de yarım bıraktığı bale eğitimine devam edebilmek için yatılı olarak konservatuara gitmiş, daha sonra İstanbul'a taşınıp İstanbul Devlet Konservatuarı Bale Bölümü'ne geçmiştir. Geçim sıkıntısından dolayı bir yandan McDonald'da çalışmaktadır. Beşiktaş'taki evinin kirasını karşılayamadığı için Madam Anahit'in yurduna taşınmıştır. İçine kapanık bir kız olan Yonca'nın hayali iyi bir balerin olmaktır. Yonca, geçmişi hakkında detaylı da bilgi verilen tek karakterdir.

“Anlattığına göre, Yonca'nın babası bir Protestan papazıymış.... Adam, yaz tatili için geldiği Türkiye'de Yonca'nın annesiyle tanışıyor. Sonra kadın, ailesinin tüm karşı çıkmalarına karşın, adamla birlikte Almanya'ya kaçmış ve orada evlenmişler. Büyük aşk yani... Tabii adam papazlığı bırakmak zorunda kalmış, ilkokul öğretmenliğine başlamış... Ne var ki Yonca'nın doğumundan aşağı yukarı yedi yıl sonra, adamda ilk şizofreni belirtileri baş gösteriyor. Ne kadar doktorlara göstermişlerse de, nafile... İlk intihar girişiminden sonra, mecburen özel bir kliniğe yatırıyorlar... İş bu safhaya gelince, kadın artık bir iyiye gidiş umudunun kalmadığını sezip kocasından boşanıyor ve İzmir'e ailesinin yanına dönüyor.”²⁰⁴

Ali Teoman'ın önceki öykülerinin aksine “Aşk Yaşama Çok Uçuk” öyküsü kalabalık şahıs kadrosuyla dikkat çeker. Yunus'un arkadaşı Cem, Ayla'nın nişanlısı Ferit, Ayla'dan hoşlanan Murat, Yılmaz Abi, yurdun sahibi Ermeni Madam Anahit, Ronnie, Andrea ve Christiane öykünün yan kahramanları olarak karşımıza çıkar.

“Aşk Yaşama Çok Uçuk”ta bir öğretim yılı boyunca süren olaylar, kronolojik bir sıra olmaksızın aktarılmıştır. Öykünün başından sonuna kadar aralıklarla devam eden Cem ile Yunus'un diyalogundan bahsi geçen tüm olayların sona erdiği anlaşılmaktadır. Bu diyalogun dışında kalan pek çok anlatı parçası kendisinden önce gelene nispeten zamanda biraz daha geride konumlanır. Dört parça halinde verilen Yonca'nın günlüğünden alıntılarda da tarih sıralamasına uyulmamıştır.

2.4.8. “Mandalinalı Natürmort”

Olay örgüsü: Orta yaşlı bir yazar, bir kafede yazar olmak isteyen bir genç kızla tanışmıştır. Aralarında kısa ve yoğun bir aşk yaşarlar. Orta yaşlı yazar, kızın ilk öykü kitabının yayımlanmasını sağlar. Birkaç ay sonra kız, yazarı terk edip eski erkek arkadaşına döner. Orta yaşlı yazar genç kızla tanıştığı akşamüzerine bir öykü yazmaya başlar. Bu öykünün müsveddesi şöyledir: Yağmurlu bir günde kafede oturan bir yazar,

²⁰⁴ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 96.

bir yandan öyküsünü yazarken bir yandan da otobüs durağında vedalaşan iki arkadaşı seyretmektedir. Erkek otobüse binip gidince, kız yazarın olduğu kafeye girer. Seda, yağmurda ıslandığı için sigarasını yakmayı başaramaz. Yazar, Seda'nın sigarasını yakıp ona mandalinasının yarısını ikram eder. Seda, elindeki defterden onun bir yazar olduğunu anlamıştır. Kendisinin de Basın Yayın okuduğunu söyler. İç öykü burada son bulur. Yazdığı müsveddelere göz gezdiren orta yaşlı yazar, daktilosunun başına geçip “Mandalinalı Natürmort” öyküsünü yazmaya başlar. Bu öyküdeki olaylar yukarıda özetlendiği gibidir ancak iç öykünün sonunda yazar, Seda'ya onun hakkında yazdıklarını gösterir.

“Mandalinalı Natürmort” öyküsünün konusu, başından bir aşk macerası geçen orta yaşlı bir yazarın, “Mandalinalı Natürmort” öyküsünü yazma sürecidir. Bu yazma süreci, bir iç öykünün yazılma sürecini de içerir. İç öykünün konusu ise bir yazarın öykü yazarken, kendi öyküsünün kahramanı olan Seda'yla tanışmasıdır. Başka bir deyişle bir üstkurmaca içine başka bir üstkurmaca yerleştirilmiştir.

Öykü boyunca üç ayrı kurmaca katmanı bir arada ilerler. Orta yaşlı yazarın “Mandalinalı Natürmort” öyküsünü yazmasını en dış katman, yine orta yaşlı yazarın bir öykü yazmasına dış katman, yazdığı öyküdeki olaylara ise iç katman diyelim. Bu üç kurmaca katmanının anlaticılarını birbirinden ayırtmak mümkündür. En dış kurmaca katmanının anlaticısı, dış kurmaca katmanında yazılan öyküye dair yorumlar yapar. Dış kurmaca katmanının anlaticısı olan yazar ise kendi metnini eleştirir ve bazı değişikliklere gider. Örnek olarak verilen aşağıdaki alıntıda, cümlelerin hangi kurmaca katmanının anlaticısına ait olduğu parantez içinde italik yazı stiliyle belirtilmiştir.

“Dışarıda yağmur çiselemeye başlamıştı. İnsanlar şemsiyelerini açtılar. Yağmur damlaları, otomobil farlarının çiğ ışığında parıltılı bir toz bulutuna dönüşüyordu. Onu o sırada gördü. (*iç kurmaca katmanı*)

‘Çok kullanılmış ve aşırı dramatik bir tümce. Daha yumuşak bir geçiş bulmalı.’ (*dış kurmaca katmanı*)

Tükenmez kalemle son tümceyi karaladı. (*dış kurmaca katmanı*)

Otobüs durağında bekleyen insanlara baktı. Bir şemsiye ormanını andırıyordu. Şemsiyelerden kırmızı yeşil çizgili bir tanesi hoşuna gitti.

‘Kuzgun kanadı gibi kapkara şemsiyelerden nefret ediyorum. Yarın ilk iş rengârenk bir şemsiye alacağım.’ (*iç kurmaca katmanı*)

Gereksiz ayrıntıların betimlenmesine girildiğinde, öykü konudan uzaklaşır. Ancak sonuçta varacağı yere varacaktır yine de. (*en dış kurmaca katmanı*)

Üzerinde şampuan reklamı olan bir otobüs, durağın önünde durup kapılarını açtı. Kuyruktaki insanlar, ayaklarını sürüyerek otobüse binmeye başladılar. Bir kızla bir delikanlı öpüşerek vedalaştı. Delikanlı şemsiyesini kapatıp otobüse bindi. Kız, otobüs

kalkarken, pencere yanındaki bir koltukta oturmakta olan delikanlıya el salladı. (*iç kurmaca katmanı*)

Kâğıdın sonuna gelmişti. Çıkarıp yerine yeni bir kâğıt taktı. Silindiri çevirirken, dişliler sıkışarak gıcırdadılar.

‘Yağlamak gerek yine’ (*dış kurmaca katmanı*)”²⁰⁵

İç ve dış kurmaca katmanları arasında kahramanlar, mekân ve olay örgüsü bağlamında bir geçişlilik söz konusudur. Öykünün yazarı, kendi yarattığı kahraman olan Seda’nın sigarasını yakarak onunla arkadaşlık kurar.

“‘Mandalina sever miydiniz?’

Bu sorunun birdenbire pek yersiz kaçtığını hissetti. Yazmaya ara verip silmeye davrandı. Ama kız pek şaşırmışa benzemiyordu. Gülümsedi.

‘En etkili girişlerin, en saçma sapan, en ilgisiz, en beklenmedik ve hatta en gülünç girişler olduğunu unutuyordum az kalsın. Kadınlar palyaçolardan hoşlanırlar.’

‘Tabii! Zaten, bakın, votka portakal içiyorum.’”²⁰⁶

Orta yaşlı yazar, en dış ve dış kurmaca katmanlarının başkahramanıdır. Yani yazdığı öykü bir bakıma otobiyografiktir. Bu iki kurmaca katmanı arasında mekân geçişliliği de söz konusudur. Yazar, en dış katmanda çalışma odasında, dış katmanda ise kafede olsa da bazen daktiloda bazen de defter üzerinde çalışır.

“Mandalinalı Natürmort” öyküsü, “Kimi öyküler başladıkları yerde biter.” cümlesiyle başlayıp “Daktilonun silindirine bir kâğıt taktı ve yazmaya başladı” cümlesiyle son bulur. Gerçekten de öykünün kurgusu, iç içe ve geçişken kurmaca katmanları yoluyla dairesel bir nitelik kazanmıştır.

2.4.9. “Yazarın Yaşlı Bir Adam Olarak Portresi”

Olay örgüsü: Eleştirmen barda bulunduğu yaşlı yazarla yeni çıkan kitabı hakkında bir söyleşi yapıp ses kaydı almıştır. Yazar kalktıktan sonra ses kaydını tekrar dinlemek ister. Söyleşi esnasında yazarın takındığı tavırları hatırlamaya çalışarak yazar ve yeni kitabı hakkında düşünür. Yazarın beş yıl aradan sonra yazdığı yeni romanı, edebiyat camiasında önceki eserlerine göre kalitesiz bulunmuşsa da, eleştirmen tam tersine bunun yazarın en yetkin romanı olduğunu düşünür. Bar giderek kalabalıklaşmıştır. Eleştirmen bir köşede tek başına oturup önündeki deftere bir şeyler karalamaktadır.

“Yazarın Yaşlı Bir Adam Olarak Portresi” öyküsü yazarlığın bir başka yönüne; yaratıcı yazarların edebiyat eleştirmenleri ile olan ilişkilerine değinir. Öyküdeki

²⁰⁵ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 114.

²⁰⁶ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 117.

eleştirmen, yaşlı yazarın eleştirmenlere karşı gizli bir düşmanlığı olduğundan kendisine sigara ikram etmediğini ve hatta gizliden gizliye alay ederek onun kişiliğinde tüm eleştirmenleri aşağılamak istemiş olabileceğini aklına gelir. Uzun bir suskunluk döneminden sonra yeni romanı yayınlanan yazar, edebiyat eleştirmenleri tarafından düşmanca eleştirilmiştir. Eleştirmenler, yaşlı yazarın ilk yapıtlarındaki başarılı biçeminden çok uzakta kaldığı, yazarın artık tükendiği konusunda hemfikirdir.

“Yaşlı yazarın yıldızının parlak olduğu dönemlerde, eleştirmenler düşüncelerini bu denli pervasızca dile getiremiyorlardı doğal olarak. Ancak yazar artık yaşlanmıştı, kendi köşesine çekişip kamuoyunun ilgisinden uzak geçirmişti son beş yılını... Her türlü ilgi ve korumadan uzak olduğu bu an, onu vurmak için en uygun zamandı. Eleştirmenler bu fırsatı kaçırmamışlar ve bir zamanlar onların yargılarını hiç mi hiç önemsemediğini açıkça söylemekten çekinmeyen bu adamı yerin dibine batırmak için el birliği etmişlerdi.”²⁰⁷

Bir yerden sonra “Yazarın Yaşlı Bir Adam Olarak Portresi”, olay öyküsünden sıyrılarak yazarın yeni kitabı etrafında dönen bir edebiyat eleştirisine dönüşür. Artık öykünün konusu, yazarın yeni romanının eskileriyle kıyaslanmasından ibarettir. Yazarın daha önceki yapıtları hep toplumsal sorunlara eğilen ve okuyucuya bir dil şöleni sunan görkemli eserlerdir. Eleştirmenler yeni romanın izlek ve biçemindeki dönüşümün, bir gerileme ve yozlaşma belirtisi olduğunu, yazarın kendisini tüketip prensiplerinden ödün verdiğini düşünürler.

Öykünün başkahramanı olan eleştirmenin yaşama dair düşünceleri şöyledir;

“Kişilerin yaşamları genellikle sıkıcı ayrıntılardan oluşuyor. Gerçek yaşamöyküleri, tıpkı seninki gibi, sıradanlık düzeyinin ötesine geçemiyor çoğunlukla... Yaşam yalın ve pırlıtsız bir süreç çünkü ve onu şairce sözlerle süslemeye çalışmak boşuna bir çaba.”²⁰⁸

Başkahraman, yaşlı yazarın kendisini tükettiği konusunda diğer eleştirmenlerle hemfikirdir ancak yaşama dair yukarıda açıklanan düşüncelerinden yola çıkarak bu tükenmeyi bambaşka bir zemine oturtur. Ona göre yaşlı yazar kendi yaşamının özetini bir şaheser niteliğinde yazmıştır.

“Sıradan, belki sıradanın da ötesinde, salt cinselliğin dışında hiçbir çekiciliği olmayan bir yasak aşk öyküsü, olanca bayağılığıyla, gereksiz bir edebiyat paralama çabası içinde tatlandırılmaya çalışılmaksızın, okuyucuyu neredeyse sıkıntıdan patlatacak bir dille anlatılıyordu...”²⁰⁹

²⁰⁷ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 125.

²⁰⁸ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 128-129.

²⁰⁹ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 129.

“Biçimsel açıdan irdelendiğinde, romanın belli bir formu, iniş çıkışları, tepe noktaları ve parlak bir finali yok. Olaylar bir yerde başlıyor, düz bir çizgi üzerinde tekdüze bir akışla sürüyor ve sonunda, yine tıpkı başladıkları gibi, öykünün herhangi bir yerinde birdenbire kesiliveriyor. Yaşlı yazar bu formu yaşamının bir özeti olarak düşünmüş olabilir.”²¹⁰

“Yazarın Yaşlı Bir Adam Olarak Portresi” öyküsünün okuru, bilmediği bir roman hakkında uzayıp giden edebi eleştirileri neden okumakta olduğunu merak ederken, öykünün kurgusunda şaşırtıcı dönüşüm olur. Öykünün başında sigara içmediğini söyleyen eleştirmen, yaşlı yazarın beş dakikada bir sigara içmiş olduğunu fark ederek şaşırmıştır. Ancak son paragrafta durmadan sigara içenin eleştirmen olduğu ortaya çıkar.

“Kalkmadan önce, içkinin son yudumuyla son bir sigara daha yakmak istiyorsun. Elin masanın üzerinde duran sigara paketine gidiyor, ama sonra vazgeçiyorsun. Bu akşam başka sigara içmeyeceksin. Kül tablası içmiş olduğun sigaraların izmaritleriyle ağzına kadar dolu. Son günlerde çok sigara içmeye başladın gerçekten de.”²¹¹

Eleştirmen ile yazarın esasında aynı kişi olduğunun anlaşılmasıyla öykü yeniden anlamlanır. Yaşlı yazar, kendisini bir eleştirmen gibi hayal ederek kendisiyle bir söyleşi yapmış, yeni kitabını yerden yere vuran eleştirmenlere, bir eleştirmen kimliğine bürünerek cevap vermiştir. Böylece yazarın yeni kitabının değerlendirildiği edebi eleştiri, geçen yıllarla birlikte yaşlı yazarın yaşam görüşündeki değişimi ortaya koyan bir araç konumuna gelir. Gerçek olan, yaşlı yazarın anlaşılamamaktan ötürü eleştirmenlere duyduğu gizli düşmanlıktır.

2.4.10. “Yitik Bir Yazar İçin Pentimento”

Olay örgüsü: Cevdet Salis, Cağaloğlu yokuşundan Nuruosmaniye Camii’ye doğru yürümektedir. Ellili yaşlarında olan Cevdet başarılı bir işadamyken bir kaç sene önce iflas etmiş, karısını ve çocuklarını Ankara’da bırakıp İstanbul’a gelmiştir. Bu iflasın sebebi, esasında Cevdet’in yazar olmak istemesidir. İstanbul’da çeşitli işlerle çalışırken, tüm yaşantısını kâğıda dökmek istediği romanı için başından geçenleri güncesine not eder. Cevdet, bu günceyi romana çevirebilmek için yaratıcılık gücünü bulamamaktan korktuğu sırada Zerefşan ile tanışır. Zerefşan yetmiş yaşlarında, gözleri görmeyen bir kadındır. Cevdet, aralarındaki yaş farkına rağmen Zerefşan’a âşık olur ve aradığı ilhamı

²¹⁰ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 132.

²¹¹ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 133.

onda bulacağına inanır. Cevdet, otobiyografik bir roman yazmayı tasarladığı için olabildiğince kendisine benzettiği romanın başkişisine Behçet ismini verir.

Behçet, birkaç yıl önce karısından boşanmış, ellili yaşlarında bir adamdır. Yirmi yıldır sürdürdüğü yazarlık kariyerinde bir çıkmaza girdiği sırada tıpkı kendisi gibi ellili yaşlarında olan Zerefşan ile tanışmıştır. Behçet, Zerefşan'a âşık olunca, ondan ilham alarak yeni romanını yazmaya başlar. Bu otobiyografik romanın başkişisine Ahmet ismini verir.

Ahmet, lise yıllarından beri amatörce uğraştığı yazarlığa kendisini bütünüyle verebilmek için birkaç yıl önce üniversitedeki görevinden istifa etmiş elli yaşlarında bir akademisyendir. Birkaç yıl önce ayrıldığı karısından olan kızıyla neredeyse yaşıt olan otuz yaşlarındaki Zerefşan'la tanışıp aşk yaşamaya başlar. Ahmet, aşklarını anlatan otobiyografik bir roman yazmaya karar verir. Bu kitap bittiğinde Zerefşan'a hediye ederek evlenme teklif edecektir.

Cevdet'in karısı bir süre sonra kocasından boşanmayı kabul etmiş ve tek celsede boşanan Cevdet için artık Zerefşan'a kavuşmasında bir engel kalmamıştır. Romanın doruk noktasında Ahmet ile Zerefşan halvet olurken, Cevdet artık romanının kontrolünden çıktığını fark eder. Behçet ise kıskandığı için Ahmet'i küçük düşürecek tasvirler yapmıştır.

Nuruosmaniye Camii'nin avlusundan geçen Cevdet Salis, Akikçi'lerden sola sapıp İçbedesten'e yönelmiş, daha sonra Kapalıçarşı'dan Çadırcılar'a çıkarak sahaf dükkânlarına doğru yürümeye başlamıştır.

Ahmet ertesi gün uyandığında Zerefşan'ın bir veda mektubu bırakarak ölmeye gittiğini öğrenir. Behçet'in tavsiyesi üzerine Ahmet, yeni bir roman yazmaya başlar. Bu romanda; kendisi, Behçet ve Cevdet, Zerefşan'ı aynı anda sevmektedirler. Bu romanı Behçet yayımcılara götürse de hiç biri basmayı kabul etmezler. Behçet'in eski dostu olan bir editör, ona Times Literary Supplement dergisinin son sayısında çıkan bir haberi gösterir. Bu habere binaen yazılmış makale Amerika'da son haftalarda bestseller olan bir kitap hakkındadır. Kitabın esrarengiz yazarının fotoğrafına bakan Cevdet, Zerefşan'ı tanır. Artık Cevdet, Behçet ve Ahmet, Zerefşan'ın kendilerine bir oyun oynadığını fark etmişlerdir. Zerefşan, Cevdet'in ilişkileri hakkında roman yazmasına bozulmuş ve onu küçük düşüren bir roman yazarak büyük bir başarıya imza atmıştır.

Cevdet, sahaf dükkânına vardığında kitaplığın pimi gevşeyen rafı gürültüyle yıkılır. Cevdet, yere saçılan kitaplar arasında aradığı “Bin Bir Gece Masalları”nı bulur. Sahafçı kitapları toplarken, Zerefşan’a son cevabını vermek isteyen Cevdet “Beyaz Dizi” bulunup bulunmadığını sorarak alaycı bir ifadeyle gülümser.

Kitaptaki en uzun öykü olan “Yitik Bir Yazar İçin Pentimento”, girişik kurmaca katmanları içeren, karmaşık, tutarsız ve paradoksal kurgusuyla postmodern anlatıların birçok özelliğine sahiptir. Öykünün konusu otobiyografik roman yazar Cevdet Salis’in yazdığı kitabın başkahramanı olan Behçet’in yazdığı otobiyografik romanın başkahramanı olan Ahmet’in otobiyografik bir roman yazması ve sonuçta bu üçüz karakterin, romanda âşık oldukları Zerefşan karakterinin yazdığı romanının şizofren karakteri olduklarını anlamaları, şeklinde özetlenebilir. Zerefşan romanının içeriğini küçük bir olay örgüsüyle bir araya getirmiştir. Bu olay örgüsünde Cevdet Salis, Cağaloğlu, Nuruosmaniye Camii, Akikçiler, İçbedesten, Kapalıçarşı ve Çadırcılar güzergâhından yürüyerek bir sahaf dükkânına gider.

Öyküde iç içe geçen kurmaca katmanlarına ait olan Cevdet, Behçet, Ahmet ve Zerefşan karakterlerinin her biri hem yazar hem de roman kahramanı olarak karşımıza çıkar. “Otobiyografik roman yazma” izleğinde aynalanan üçüz karakterler Cevdet, Behçet ve Ahmet; kendi aralarında kıyasıya bir yazarlık mücadelesine girerler. Bu noktadaki gerilim yazar ile kahraman arasındadır.

“Cevdet olayların akışının kendi denetiminden çıkmak üzere olduğunu anlıyor, ama bunu engellemek için ne yapması gerektiğini bilemiyordu. Alt katmanlardan yüzeye çıkmak için olanca güçleriyle savaşıyorlardı Behçet ve Ahmet.

‘Benim romanın değil artık bu!’ diyordu Cevdet dehşet içinde, ‘Olamaz, hayır, böyle olamaz! Olmamalı!’

Kendi yarattığı karakterlerde kendisini tanıyamıyordu artık.”²¹²

“Behçet yazmakta olduğu romanı o kadar çok seviyordu ki, daktiloya çektiği sayfaları yeni doğmuş bir bebek gibi kollarının arasında alıyor, yanaklarına sürüyor, kokluyor, öpüp okşuyordu. Hayır, kesin kararlıydı, teslim olmayacaktı! Bu romanı onun elinden kolay kolay söküp alamayacaktı Cevdet!”²¹³

Kurmaca katmanlarının en altında yer alan Ahmet ise, karakterlerin yazara olan isyanını dile getirir.

“Niçin isimleri Ahmet, Behçet, Cevdet ve Zerefşan’dı da, İhsan, Suat, Mümtaz ve Nuran değildi? Niçin bu henüz adı konmamış roman müsveddesinin sayfaları arasında

²¹² A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 158.

²¹³ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 150.

sıkışmışlardı. Huzur'un herbiri birer kurşun külçesi denli ağır tümcelerinde yaşıyor olabilirlerdi pekala. Olamazlar mıydı?

Bir soru takılmıştı Ahmet'in kafasına. 'Ben, Behçet, Cevdet,' diyordu Ahmet, 'Niçin biz farklı kişileriz de, Zerefşan hep aynı Zerefşan? Yoksa Zerefşan da Zerefşan değil mi? Çıldıracam! Neden, Allahım, neden?'"²¹⁴

Cevdet, Behçet ve Ahmet'in her biri ellili yaşlarında olmalarına rağmen, Cevdet'in Zerefşan'ı yetmiş, Behçet'in Zerefşan'ı elli, Ahmet'in Zerefşan'ı ise otuz yaşlarındadır. Bu vesileyle Cevdet'inkisi ulvi bir aşk, Behçet'inkisi sevgi ve cinselliğin bir arada yürüdüğü dengeli bir aşk, Ahmet'inkisi ise saf cinsellikten ibaret bir aşktır. Yazarların kavgası da buradan patlak verir. Ahmet, Zerefşan'la halvet olurken, Behçet kıskanıp onu gülünç bir durumda düşürür, Cevdet ise Behçet ile Ahmet'i dehşetle seyretmektedir. Kavgaya tutuşan bu üç yazar öykünün ilerleyen bölümlerinde romanı istişare ederek elbirliğiyle yazmaya koyulurlar.

"Cevdet, Zerefşan'ın ona yazmış olduğu veda mektubunu bu noktada kullanmanın yerinde olacağını düşünüyordu. Behçet onunla aynı fikirde değildi. Mektubu olduğu gibi romana koymak yerine, biçemi değiştirerek parçalar halinde vermenin daha uygun düşeceği görüşündeydi. Ahmet ise bütün bütüne karşıydı mektubu açıklamak ve kullanmak fikrine. Ona göre tümüyle kişisel bir meseleydi bu ve gizli kalması gerekirdi. Nihayet, biraz da Cevdet'in ısrarı sonucunda, içindeki bazı fazlasıyla kişisel bölümleri çıkarmak koşuluyla, mektubu mealen vermeyi kararlaştırdılar."²¹⁵

Cevdet'in romanın kurgusundaki aksaklıkları gördüğü gibi Behçet de olay örgüsündeki tutarsızlığı fark etmiş, üzerini yamamaya çalışmıştır. Zira üç yazar, elbirliğiyle kör bir karakter olan Zerefşan'a mektup yazdırmışlardır. Bu durum bir "pentimento" temsili olarak değerlendirilebilir. Resim sanatına ait bir terim olan Pentimento, yağlıboya resimde yapılan hatayı saklamak veya fikir değiştirmek sonucu sürülen boyadır. Böylelikle istenmeyen kesim giderilerek resme devam etme olanağı kazanılır.²¹⁶

"Zerefşan'ın o güzelim elyazısı, bir iki damla gözyaşıyla ıslanmıştı. 'Rahmetli,' diye geçirdi içinden, 'görmeyen gözlerine rağmen, ne de güzel yazardı, inci gibi...'"²¹⁷

Üçüz yazarların kaleminden çıkan roman kahramanı Zerefşan bir punduna getirip kurguyu alaşağı etmeyi başarır. Böylece yazar/kahramanlar kendi aralarında çekişirken galip gelen Zerefşan, yazar koltuğuna oturmuştur. Zerefşan karakteri, aynı zamanda

²¹⁴ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 162.

²¹⁵ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 160.

²¹⁶ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1992, s.188.

²¹⁷ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 161.

yazarlarla çekişen başka bir meslek grubu olan editörleri temsil eder. Böylece yazar ile editör arasında da bir gerilim yaratılmış, bir bakıma yazar editöre yenik düşmüştür.

“Uzun yıllardır edebiyat dünyasının içindeydi Zerefşan, değişik dillerden kitaplar basan uluslararası yayınevinin editörüyü. Yüzlerce tanınmış isimlerden oluşan seçkin ve kalabalık bir yazar topluluğu, onun emri altında hızlı bir tempoda çalışmakta ve hemen her gün özgün bir yapıt üretmekteydi. Cevdet denen bu türedi de kim oluyordu ki, onunla âşik atmaya kalkışmıştı?”²¹⁸

Elbette ki, yazarların “ezeli düşmanı” olan eleştirmenler de bu kavganın içinde yerlerini alırlar. Romanın yazarı olarak ortaya sürülen bir piyon olan Ahmet, eleştirmenlerin saldırılarına göğüs germek zorunda kalacaktır.

“Zerefşan’ın ölümünden kısa bir süre sonra, edebiyat dergilerinde Behçet’in yeni kitabına karşı çok sert eleştiriler yayımlanmaya başladı. Eleştirmenler sanki birlik olmuş, ona karşı topyekûn saldırıya geçmişlerdi. Şaşırmıştı Ahmet, ne yapması gerektiğini bilemiyordu. Bir eleştiriye cevap yetiştirmeye çalışırken, başka yerlerde ikisi üçü birden yayımlanıyordu.”²¹⁹

“Yitik Bir Yazar İçin Pentimento” öyküsündeki eseri sahiplenme karmaşası yalnızca birbirinden yansıyarak çoğalan yazar karakterleriyle sınırlı değildir. Ali Teoman’ın ilk öykü kitabı olan *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı* ile ortaya koyduğu edebi aldatmacaya benzer bir olay halkası da mevcuttur. Bu öyküde, bir yarışmada ödül kazanan edebi eseri yazarından başka bir kişinin sahiplenmesi oyunu, Behçet’e ait bir plandır. İlginç olan, Behçet’in kendi yarattığı kahramana yazdırdığı romanı, bir edebi aldatmaca ile yeniden kendisine mal etmesidir.

“Ahmet-belki de Cevdet’e atfen-C.S. rumuzuyla katıldığı yarışmada birincilik ödülünü kazanan romanını, kimbilir ne düşündüyse, kendi adıyla yayımlatmak istememiş, elyazmalarını eski aile dostlarından birinin oğlu Behçet’e teslim ederek, onun bu kitabı kendi adıyla yayımlatmasını rica etmişti... Ahmet, ünlü bir kişi olmanın getireceği rahatsızlıklardan, gazetecilerden, söyleşilerden, özel yaşamını hoyratça didik didik edecek sorulardan kurtulduğu için memnundu... Behçet için ise, bambaşka bir anlam ifade ediyordu bu gizli değiş tokuş. Kendisini birdenbire sahnede, en ön planda buluvermişti.”²²⁰

“Yitik Bir Yazar İçin Pentimento” öyküsü başından itibaren gerçek ile kurmacanın iç içe geçtiği bir atmosferde geçer. Cevdet, düş ile gerçek arasındaki sınırın pek kaypak olduğunu henüz çok küçük yaşlardayken keşfetmiştir. Cevdet, sonunda ilahi görevinin

²¹⁸ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 167.

²¹⁹ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 164.

²²⁰ A. Teoman, *A.Y.Ç.U.*, s. 152-153.

farkına varır: Yazdıklarıyla yaşamı yeniden yaratmak. Romanını yazmaya başladıktan sonra ise gerçek ile kurmacanın tehlikeli bir biçimde birbirine karışmaya başladığını görecektir.

Öykü boyunca birbirinden yansıyarak çoğalan yazar/karakterlere eşit mesafede konumlanmış üçüncü tekil kişi tanrısal anlatıcı kullanılmıştır. Anlatıcı, karakterlerden birini diğeriyle değiştirirken ortak özelliklerine binaen laf kalabalığı yaparak geçişleri yumuşatır. Elbette ki Behçet ile Ahmet bir üst kurmaca katmanındaki yazar/karakterin otobiyografik romanı için kurguladığı karakterler olduğundan Cevdet'e ve birbirlerine benzer kişiliklerdir. İşte bu sebeple karakterler arasındaki geçiş bir hayli pürüzsüz görünür. Anlatıcının Cevdet ile Behçet karakterlerini ustaca yer değiştirdiği bir paragraf örnek olarak aşağıda alıntılanmıştır.

“Behçet adını verdiği başkişisinin ağzından, romanda kendi düşüncelerini aktarmayı tasarlamıştı Cevdet. Behçet, yaşamın bunaltısını olanca ağırlığıyla hisseden, derin ve karanlık bir karakterdi; çelişkilerle doluydu; kendi kendisiyle bile barışık değildi. Yaşamın anlamı ve anlamsızlığı hakkında bitip tükenmek bilmeyen bir iç hesaplaşmaya girişmişti. Her defasında vardığı sonuç, paranın ve diğer maddi değerlerin aslında kişinin en büyük düşmanı olduğu gerçeğiydi. Ama ne çare ki onlarsız da olmuyordu. İşte kendi kişisel açmasını bu noktada görüyordu Behçet, herşey bu noktada düğümleniyordu.”²²¹

Kurgu katmanları arasındaki geçişkenliği kolaylaştıran diğer bir özellik, Zerefşan karakterinin farklı katmanlarda tek bir kişilik olup yalnız yaşının değişmesidir. 1920 doğumlu olan Zerefşan otuz yaşındayken Ahmet'le ve daha sonra yirmişer yıl arayla Behçet ve Cevdet ile tanışır.

“Behçet 1971 sonbaharında karşılaşmıştı Zerefşan'la. O sırada her ikisi de elli yaşları civarındaydılar. Oysa Behçet, tıpkı Cevdet'in de daha önce yapmış olduğu gibi, romanında yirmi yıl geriye gidiyor, Ahmet'i Zerefşan'la 1951 eylülünde karşılaştırıyordu. Zerefşan'la aralarındaki yaş eşitliği, Ahmet'in ve dolayısıyla da onun yaratıcısı olan Behçet'in lehine bozulmuş oluyordu böylelikle. Ahmet, tıpkı Behçet gibi, elli yaşını sürerken, Büyük Millet Meclisi'nin kurulduğu yıl dünyaya gelmiş olan Zerefşan, henüz otuz yaşının baharında, genç, güzel, sağlıklı ve ihtirash bir kadındı.”²²²

Görüldüğü üzere, öyküdeki zaman unsurun merkezi konumundaki Zerefşan'ın doğum tarihi gerçek hayatta vuku bulan önemli bir siyasi olay yoluyla, yani Büyük Millet Meclisi'nin kurulmasıyla okura aktarılmıştır. Aynı şekilde Ahmet, Behçet ve Cevdet'in

²²¹ A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 145.

²²² A. Teoman, A.Y.Ç.U., s. 156-157.

Zerefşan ile tanışmadan önce geçirdikleri bunalımlı süreçler farklı reel zaman unsurlarıyla gerekçelendirilmiştir.

1950’de Demokrat Parti CHP’yi yenilgiye uğratıp iktidara geçince, üniversitelerde adı solcuya çıkmış öğretim görevlilerine yönelik geniş çaplı bir tasfiye hareketi başlatılır. Rahatı ve huzuru kalmayan Ahmet, bu sebeple görevinden istifa eder. Bundan tam yirmi yıl sonra, 12 Mart muhtırasının ardından ülkenin içinde bulunduğu politik darboğaz, başarılı bir yazarlık kariyeri olan Behçet’in ruhsal durumuna yansır. Behçet, bu bunalımlı süreçte tıkanmış, hiç bir şey üretemeyen bir yazar haline gelmiştir. Cevdet’in hayatını değiştiren siyasi gelişme ise Irak’ın Kuveyt’i işgal etmesiyle patlak veren Körfez Krizi’dir. Sıfırdan kurduğu şirketini yirmi yıl boyunca başarılı bir şekilde yöneten Cevdet, o sıralar bir Amerikan şirketiyle ortaklık sözleşmesi imzalamanın eşiğindedir. Körfez Krizi’ni izleyen ekonomik dalgalanma neticesinde önce ortaklık girişimi suya düşmüş, ardından borsanın çökmesiyle Cevdet neredeyse bir gecede iflas etmiştir.

2.5. Horasan Elyazması

Ali Teoman’ın beşinci öykü kitabı olan *Horasan Elyazması*, “Prolegomena”, “Mythopoeia” ve “Juvenilia” olmak üzere üç üstbaşlığa ayrılmıştır. Grekçe “ön söz” anlamına gelen “Prolegomena”, kitabın kurmaca formundaki giriş bölümüdür. Bu bölümdeki olay örgüsü, üç kişinin bir gece vakti deniz kenarında közlenmekte olan mangal ateşinin çevresinde oturup birbirlerine öykülerini anlatmalarından ibarettir.

J.R.R. Tolkien’in literatüre kattığı bir sözcük olan ve mitolojinin bilinçli üretimini anlamına gelen “Mythopoeia” kelimesi ise Türkçeye “kurgusal mitoloji” olarak çevrilebilir. Bu bölüm altında “Asmalımescit”, “Savaş Sonu”, “Döngü”, “Bir Varmış, Bir Okmuş – bis”, “Buluşma”, “Yumarak Bak Gözlerini”, “Maskeler”, “Eve Dönüş”, “Son Kılavuz”, “Üç Ayrı Yol”, “İstanubl / Berlin” ve “Horasan Elyazması” olmak üzere on iki öykü yer alır.

Son üstbaşlık olan “Juvenilia”, İngilizce sanatçının gençlik dönemi eserleri anlamına gelir. Bu bölümdeki tek öykü olan “Cehennemde Bir Mevsim Temmuz’89”, Ali Teoman’ın ilk ürünlerinden olan numaralandırılmış altı kısa metinden oluşur. Dolaylı olarak birbirine bağlanan bu metinler, “Mythopoeia” bölümündeki öykülerden ayrı olarak, bir arada incelenecektir.

2.5.1. Olay Örgüsü

“Asmalımescit”: Anlatıcı, bir Kasım gecesı Asmalımescit’ten Tünel’e doğru yürürken az önce çıktığı meyhanede her zaman karşılaştığı insanları düşünür. Buraya aynı saatlerde aynı kişiler gelip aynı masalara oturduğundan çoğunu tanır. Meyhanenin müdavimlerine paragöz avukat, yeteneksiz ressam, iktidarsız muhasebeci, fırsatçı muhabir, başarısız aktör, yeteneğini satmış reklam filmi yönetmeni, karısı tarafından boynuzlanan alkolik şair gibi farklı kimlikler yakıştırmıştır. Kendisi ise her zaman merdivenaltı loşluğuna oturan, pardesüsünün yakalarını kaldırıp yüzünü gölgeleyen ve yoğun bir sigara dumanı arkasına saklanıp etrafı izleyen bir adamdır. Anlatıcı her ne kadar dikkat çekmeyen biri olsa da, titiz ve araştırmacı bir gözün, kendisine bakıp bir takım düşünceler üretebileceğini düşünür. Tünel’e yürürken bile sırtında meraklı bir bakış hisseder.

“Savaş Sonu”: Savaşın sonuna doğru yaralı bir Centuar çevresini gözetleyerek ormanın içinde kaçmaktadır. Kuru bir dal sol kolundaki kılıç yarasına batınca silkinip geriye doğru kaçır. O anda çalılıkaların arasından gelen kızıl tüylü bir ok ağacın gövdesine saplanır. Okun geldiği tarafa döndüğünde çalıların arasında yayına yeni bir ok takmaya çalışan Lapith’i görür. Ona bir şans daha vermemek için şahlanarak ileri doğru atılır.

“Döngü”: Adam banyodan çıktığı sırada kapı çalar. Postacı üzerinde yabancı ülke pulları olan bir zarf getirmiştir. Adam mektubu okur. Günler sonra deniz yoluyla eski kente varır. Limana indiğinde esmer tenli bir çocuk onu adıyla çağırır. Çocuğu takip ederek beyaz evlerin arasından kentin yaslandığı dağın eteklerine doğru tırmanır. Bir süre sonra yönünü iyice kaybetmiştir. Sürekli izlendiği duygusuna kapılmış ve yazacakları kafasında şekillenmeye başlamıştır. Basık tavanlı odada kadın ile karşılaştığında hiç bir şey konuşmazlar. Kadın odanın dip tarafındaki paravanayla örtölmüş bölmeye geçer. Uzun süre yerdeki hasırın üzerinde oturan adam, kadının paravanın ardında alçak bir sesle bir şeyler mırıldandığını duyar.

“Bir Varmış, Bir Okmuş-bis”: Altdorf’ta, Habsburgların simgesi olan şapkayı selamlayan kalabalığın arasında, şapkaya aldırmadan hareket eden bir köylü ile oğlu, Gessler’in adamları tarafından durdurulur. Adamlar omzunda yay olan köylü ve oğlunu sorgularken, çocuktan babasının okçuluk maharetine dair sözler işitince köylüye son bir şans tanırılar. Adam yüz adım mesafeden oğlunun başına konulacak olan elmayı vurabilirse salıverilecektir. Hedefi vurabileceğinden emin olan adam, okunu yayına

yerleştirirken oğluna bakıp vazgeçer. Bunun üzerine derebeyi, adamdan şapkanın önünde diz çöküp yere yüzünü sürmesini ister. O sırada köylünün oğlu kendilerine tanınan son şansı başarabileceğini söyler. Bu sefer elma babanın başının üzerine yerleştirilir. Baba, oğluna okçuluk eğitimi kendisi verdiğinden ona güvenir ancak oğlu ustasından öğrendiği maharetle, kasten babasını alnından vurur. Bu uğursuz öykü ağızdan ağıza dolaşırken baba ile oğul yer değiştirerek bir kahramanlık destanına dönüşmüştür.

“Buluşma”: Adam ile sarışın kız yağmurlu ve fırtınalı bir gece vakti sandalla denize açılırlar. Adam durmadan kürekleri çekerken, sandalın kıç kısmında oturan kız belirsiz bir noktaya bakmaktadır. Kıyıda iyice uzaklaştıklarında kararlaştırdıkları gibi adam kürekleri denize atar. Bir şilep sis katmanını yararak ileri doğru atıldığında adam son kez sarışın kızın uzak bakışlarını yakalamaya çalışır.

“Yumarak Bak Gözlerini”: Kendi bedeninde hapsolmuş anlatıcı, zihinsel labirentinde dolaşıp durur. Anlatıcının labirentindeki köşebaşları, olmayan kelimelerle betimlenmiştir. Gün ömrünü tüketip gecenin karanlığı ortalığı sarınca, “yaşamdüş” bitmiş demektir; artık anlatıcı gözlerini yumarak bakar. Karanlık labirent onu, “düşölüm”e, “korkudüş”e, “acıdüş”e “düşkaçış”a ve “sondüş”e götürür.

“Maskeler”: Anlatıcı on yıl önce ayrıldığı sevgilisi Stessia’nın hala yaşadığına inanmaktadır. Onunla ilgili anılarını düşünerek sokaklarda dolaşıp onu hatırlatan izler arar. Vakti zamanında Stessia ile anlatıcı bütün gün çatı katındaki evlerinde vakit geçirip gece olunca şehrin caddelerinde dolaşmışlardır. İki sevgilinin kendi aralarında oynadıkları küçük oyunlardan biri evde saatlerce çıplak poz verip karakalem portreler çizmek ve bunların sanatsal değerı hakkında ciddi eleştiriler yapmaktır. Başka bir oyun ise girdikleri ortamlarda birbirlerini uydurma isimlerle yahut birbirlerinin ismiyle çağırıp insanları yanıltmaktır. Bu oyunu o kadar çok oynarlar ki artık kimin kim olduğunu unuttur hale gelmişlerdir. Konuşmaları, sözcük seçimleri, vurguları, ses tonları, mimik ve jestleri birbirine benzemeye başlamıştır. Perdeleri çekip kitaplar, müzik, içki, sigara ve her çeşit uyuşturucuyla günlerini geçirirken anlatıcı, zamanla Stessia’nın uyuşturucu bağımlısı olduğunu fark etmiştir. Bu bağımlılık zamanla ilişkilerinin tinsel bir çöküntüye uğramasına sebep olmuştur.

“Eve Dönüş”: Anlatıcı, babasının sağ kolu olan Niyazi Bey’in çocukları Oya ve Levent ile çocukluk arkadaşıdır. Gençliklerinde gizlice birlikte olan anlatıcı ile Oya’nın ilişkisini aileleri fark etmiş, anlatıcıyı felsefe okumak için Oxford’a göndererek ayırmaya

çalışmışlardır. Bir süre sonra anlatıcının çok sevdiği babası ölmüş, aile doktorunun da yardımıyla anlatıcı ruhsal rahatsızlığı gerekçesiyle Londra’da özel bir kliniğe bırakılmıştır. Anlatıcı babasının öldürüldüğünü, düşmanlarının babasının mirasına konmak için kendisini uzaklaştırdıklarını düşünür. Birkaç yıl sonra Levent, Ayyıldız ve Gülçelenk ile birlikte onu hafta sonunu dışarıda geçirmesi için Londra’daki özel klinikten çıkarırlar. Anlatıcı sahte bir pasaportla İngiliz bir işadımı kılığında Londra’dan düşmanlarıyla yüzleşmek ve Oya’yı görmek umuduyla İstanbul’a gelmektedir.

“Son Kılavuz”: Anlatıcının kervanı Hazar’a varmış, izbe bir handa konaklamaktadır. Anlatıcı, yolcuların sohbet edip içki içtikleri tıkabasa dolu han meyhanesine gider. Bir köşede içkisini içerken yaşlı bir adamla tanışır. Ona da bir içki ısmarlayıp anlattığı öyküyü dinler. Yaşlı adam, bu öyküyü yıllar önce Keşmir’de gezgin bir budist rahipten işittiğini söyler.

Bir kervan kılavuzunun her zaman yanında gezdirdiği on iki on üç yaşlarındaki oğlu, çöldeki bir kum fırtınasında yolunu kaybedip kervandan ayrı düşmüştür. Fırtına dinince çocuk yoldaki izlerin kaybolduğunu ve havanın kararmakta olduğunu görünce geceyi geçirmek için bir mağaraya girip tedirgin bir uykuya dalar. Vakit gece yarısını hayli geçince at ve insan sesleriyle uyanır. Mağaranın önünden geçmekte olan haydut sürüsünün arasında iki atın çektiği süslü bir araba görür. Arabayı örten tüllerden biri aralanır ve çocuk, elinde gümüş çerçeveli bir ayna tutan küçük bir kız ile göz göze gelir. Haydut sürüsü gidince tekrar uykuya dalan çocuk sabah uyanır. Babasının onu aramak üzere gönderdiği adamlar çocuğu bulurlar. Çocuk adamlardan izin alarak gece gördüğü kızın izini sürmek istese de çöldeki ayak izleri rüzgârdan kaybolmuştur. Babasının kervanına dönecekleri sırada kumların arasında kızın elindeki gümüş çerçeveli aynayı bulur. Çocuk büyüdüğünde saygıyla anılan bir kılavuz olup gittiği her yerde sevdiği kızın izini arar.

Anlatıcı sonra ne olduğunu sorsa da yaşlı adam karşılık vermeden meyhaneden çıkar. Anlatıcı, yaşlı adamın öyküdeki çocuk olduğunu ve esasında kendi yaşam öyküsünü anlattığını anlar. Meyhaneden avluya çıkıp koynundan çıkardığı gümüş çerçeveli aynaya bakar.

“Üç Ayrı Yol”: Bağdat’ta zengin bir baharat tüccarının çok sevdiği bir oğlu vardır. Oğlu evlendiğinde de yanında olsun diye avlusunda hurma ağacı olan büyük bir ev yaptırıp beraber oturmaya başlarlar. Oğul bir gün bir düş görür. Rüyasında aksakallı bir

adam, bir ağacın altındaki toprağı işaret ederek dünyanın en büyük hazinesinin orada gizli olduğunu söyler. Bu rüyayı gören oğlan bir gün evden kaçıp kendini yollara vurur.

Masal burada üç yola ayrılır. İlk yolda; oğlan Mısır'da haydutların eline düşer. Haydutlar Kahire'deki köle pazarında oğlanı açık artırmaya çıkarır. Artırma bir Acem seyyahta kalmak üzereyken koşarak gelen zenci bir haremağası oğlanı iki kat fiyatına alır. Haremağası oğlanı arka sokakta bir kupa arabasına götürür. Arabada çok güzel bir kadın vardır. Kadın, oğlanın açık arttırmada satıldığını görmüş, çok beğendiği için haremağasına aldırıştır. Kadın ile oğlan arabada halvet olurken avlusunda hurma ağacı olan büyük bir konağa varırlar. Kadın çok zengin ve kötü bir adamla evlidir. Kadın ile oğlan aralarında anlaşır. Oğlan yabancı bir misafir gibi ev sahibi adamın sofrasına oturur. Ev sahibi seneler evvel rüyasında aksakallı bir adamın avludaki bir ağacın dibini gösterip dünyanın en büyük hazinesinin orada olduğunu söylediğini anlatır. Ev sahibi, avlusundaki ağacın dibini kazdırdıysa da bir şey bulamamıştır. Oğlan rüya tabirinden anlamadığını söyleyip ev sahibini savuşturur. Sevgilisiyle anlaşıp kadın, kocasının yemeğine afyon katmıştır. Gece herkes uyurken, oğlan ev sahibini boğar. Ertesi gün kadınla vedalaşıp Bağdat'taki babasının evine döner. Döndüğünde babası ölmüş, malları oğlana kalmıştır. Giderken kundakta bıraktığı kendi oğlu ise üç yaşına gelmiştir. Adamlarına avludaki ağacın dibini kazdırır ve büyük bir hazine bulur. Yıllardır aradığı hazine burnunun dibinde çıkar. Karısı ve oğluyla mesut bir hayat sürer.

İkinci yolda; oğlan babasının evinden ayrıldıktan sonra, yaşlanıp aksakallı bir dede olana kadar hazineyi arar. Bir gün çölün ortasındaki bir vahada, bir hurma ağacının dibinde bir kuyuya rast gelir. Kuyuda kendi yansımasını görüp onunla konuşur. Yansıyan aksakallı dede, oğlana aradığı hazineyi çoktan bulduğunu söyler. Oğlan hazinenin onu arayışı olduğunu anlayıp mutlu bir şekilde oracıkta can verir.

Üçüncü yolda; birinci ve ikinci yolda neler olduğunu bilen oğlan, söz konusu düşü gördükten sonra hiç yollara düşmez. Annesi, babası, karısı ve yeni doğan oğluyla sakin bir hayat yaşar. Babası ölünce mallar oğlana kalır. Adamlarına avludaki ağacın altını kazdırırsa da yalnız kaya parçası bulur. Kundaktaki oğlu büyüyüp delikanlı olur ve evlenir. Yıllardır babasından söz konusu hikâyeyi dinlediği için bir gün evden kaçıp hazinenin peşine düşer. Evden kaçan oğlunun hazinenin peşinde olduğunu bilen babası, onu bulabilmek umuduyla Bağdat'a gelen yabancıları evinde misafir ederek hazineyle ilgili ağızlarını yoklar. Bir gün Kahire'den gelen genç bir yabancıyı evinde konuk eder. Hazine

ile ilgili bir bilgi alamayınca gece odasına çekilir. Uyurken rüyasında aynı aksakallı adam ona kendisini sakınmasını söyler. Ertesi sabah ev sahibini ölü bulurlar.

“İstanbul/Berlin”: Anlatıcı yüksek lisans yaparken o zamanlar henüz lisede olan kız arkadaşıyla tanışmıştır. Liseyi bitiren kız, Berlin’e üniversite okumaya gitse de yaz tatillerinde İstanbul’a döndüğünde görüşmeye devam ederler. Anlatıcı, cinselliğe adım atmaktan korkan bu ürkek kıza tutkuyla bağlıdır. Bir sene önce Büyükada’da bir evde buluştuklarında kız, başka bir adamla ilişkisi olduğunu anlatmıştır. Sabah uyanan anlatıcı, kızın artık onu aramamasını istediği veda mektubunu bulur. Kızın peşinden önce İstanbul’da sonra Berlin’de olabileceği adreslere gitse de izini bulamaz. Anlatıcı, Berlin’de yaşayan liseden arkadaşı olan bir mimarla görüşür. Mimar, kızı tanıdığını ve kızın kendisi dâhil birkaç başka erkekle ilişkisi olduğunu anlatır. Anlatıcı, sevgilisinin Berlin’de cinsel yaşamını özgürce yaşayıp İstanbul’a geldiğinde masum kız rolü oynadığını anladığında kafasında bu aşkı bitirmiştir. İki hafta önce patronu bir fuar nedeniyle anlatıcıyı Berlin’e göndermiştir. Berlin’de kalabalık bir barda uzaktan eski kız arkadaşını gören anlatıcı, gizlenerek kızın yanındaki genç Almanla flört etmesine izledikten sonra barı terk eder.

“Horasan Elyazması”: Anlatıcı yıllar önce diploma tezi için el yazmalarını tararken konusuyla ilgisiz ama ilginç bir Osmanlı vakayinamesine rastlamıştır. Vakayinameye göre onuncu yüzyılın sonlarına doğru o güne dek çocuğu olmayan Horasan Sultanı’nın biri kız biri erkek olmak üzere ikiz çocukları doğar. Müneccimler kızın on sekiz yaşına basmadan kendi kanından bir erkekten sakat bir çocuk doğuracağını ve bunun hem sultanın ailesinin hem de ülkenin başına felaket açacağını söylerler. Müneccimler kızını öldürmeyi tavsiye etse de kızına kıyamayan Sultan, onu bir kulenin tepesindeki odaya kapatır. Yalnızca saraydan bu iş için görevlendirilen dadılar ve cariyeler, nöbetçilerin beklediği bu kulede kızı büyütürler. Kız on yedi yaşına girdiğinde bir sabah kuledeki odasında tecavüz edildikten sonra kafası kesilerek öldürülmüş bulunur. Kulenin nöbetçileri ve cariyeler sorgulansa da bu cinayet çözülemez. Müneccimler işkenceden geçirilerek öldürülür. Vakayinamenin sonunda kehanetin tahakkuk ettiği yazılıdır.

Anlatıcı bir kaç ay önce sahaflardan satın aldığı bir İngiliz müsteşrikin seyahatnamesini okurken vakayinamedeki olaya dair bir ipucu bulur. Adam, seyahatleri sırasında British Library’ye teslim etmek üzere topladığı elyazmalarının listesini

çıkarmıştır. Listedeki eserlerden Meşhed Subaşı Uzun Mustafa Çelebi'nin güncesi anlatıcının dikkatini çeker. Londra'da yaşayan bir arkadaşı vasıtasıyla eserin fotokopisini alır.

Anlatıcı bu güncede Uzun Mustafa'nın söz konusu olaya dair bulgularını okur. Buna göre kapıdan giren katil, maktulenin tanıdığı ve odaya girme izni olan biridir. Maktulenin vajinasında sperm kalıntıları vardır ve katil, maktulenin kafasını yanında götürmüştür. Uzun Mustafa olay mahalline gittiğinde maktulenin kedisinin döşemedeki kanları yalamakta olduğunu da not almıştır. Sultan'ın kızına önceki gün yemek getiren cariyelerden Gülperi ve Şehrazat sorgulanmış ancak onu canlı gören son cariye olan Mihrimah'ın kayıplara karıştığı ortaya çıkmıştır. Uzun Mustafa bulguları Sultan'a rapor ettiğinde bir komplo ile karşı karşıya olduğunu anlayan Sultan, bu soruşturmayı Sudanlı saray muhafızları komutanı hadım Debbağ Mustafa Ağa'ya vermiştir. Zalimliği ile bilinen bu adamın sorguladığı herkes suçunu itiraf etmiş ve yüzlerce kişi çeşitli işkencelerle öldürülmüştür. Maktulenin ikiz kardeşi olan şehzade de idam edilenler arasındadır.

Günceyi ve vakayinameyi inceleyen anlatıcı, kendince bu cinayeti yorumlar. Buna göre Şehrazat, bir sepetle sultanın kızına öğle yemeği getirmiştir. Sultanın kızı, cariyeye soyunmasını buyurup onu kerevete bağlamış ve ipek iplikle kafasını kesmiştir. Daha önceden kedisinin spermlerini biriktiren sultanın kızı, cariyeyi tecavüze uğramış gibi göstermiştir. Kız, Şehrazat'ın kafasını yemek sepetine koyup onun elbiselerini giyerek kuleden çıkmış ve akşam yemeğini getirecek olan Mihrimah'ı da öldürerek zaman kazanmıştır. Hareme Şehrazat kılığında giren sultanın kızı, öz babasıyla birlikte olmuş ve sakat bir çocuk doğurmuştur. Böylece kehanet gerçekleşmiş, şehzadenin ölümüyle başlayan felaketler silsilesi ülkenin sonunu getirmiştir.

2.5.2. Kurgu

Horasan Elyazması'nda gerçekçiden düşsele, güncelden tarihsele kadar uzanan bir yelpazede, modernist ve postmodern unsurlar taşıyan, biçem olarak birbirinden bir hayli farklı öyküler yer alır. “Döngü”, “Buluşma”, “Yumarak Bak Gözlerini”, “Maskeler”, “Eve Dönüş” ve “Cehennemde Bir Mevsim Temmuz '89” öykülerinin modernist özellikleri ön plana çıkarken, daha çok post modern unsurlar barındıran öyküler ise “Bir Varmış, Bir Okmuş-bis”, “Son Kılavuz”, “Üç Ayrı Yol” ve “Horasan Elyazması” şeklinde sıralanabilir.

Bilinç akışı tekniğinin metnin tamamına hâkim olduğu iki öyküden biri “Yumarak Bak Gözlerini”dir. Bu öyküdeki bilinç akışına bir mizanpaj düzenlemesi eşlik eder. Büyük ve küçük harf kullanımı, italik ve düz yazı stilleri, taksim işaretiyle ayrılmış kelime dizileri ve metnin sayfaya serbest bir düzende yerleştirilmesi yoluyla görsel bir imaj oluşturulmuştur.

“Dur.
Dur.
DUR.
Sakın kıpırdama / *çevrede ıssız bir karanlık vardı* / ve dinle.
Suspens.”²²³

Tamamı bilinç akışı tekniğiyle kurgulanmış diğer bir öykü “Eve Dönüş”tür. Buradaki bilinç akışı, Londra’da gelen uçağı İstanbul’a inen anlatıcının gümrükten geçip havaalanına geldiği ve oradan bir taksiye bindiği süre zarfından zihninden geçenleri yansıtır. Olaylar, anlatıcı karakterin zihnindeki parçalı haliyle ve hiç bir noktalama işareti kullanılmaksızın aktarılmıştır. Bu sebeple olay örgüsündeki pek çok halka, farklı okumalara açık, belirsiz olay parçacıklarından ibarettir. Üstelik anlatıcı ruh sağlığının bozuk olduğu gerekçesiyle Londra’da özel bir kliniğe yatırılmış bir adam olduğundan, zihninden geçenler okura güven telkin etmez.

“Eve Dönüş” öyküsünde babanın ölümünden kısa bir süre sonra aile, Vaniköy’deki yalıda bir nikâh için bir araya gelmiştir. Bu nikâhın kimler arasında kıyıldığı bilinmemekle birlikte anlatıcının babasının bir cinayete kurban gittiği, kendisinin miras için uzaklaştırılmak istendiği iddiaları ve eskiden çok sevdiği annesinin yaptıklarına inanmadığını söylemesi vesilesiyle, annesinin bir adamla evlendiği düşünülebilir.

Öyküde netleştirilmeyen başka bir konu ise anlatıcının Londra’daki özel kliniğe kapatılmadan önce bir çeşit adli vakaya karışmış olduğuna işaret eden söylemleridir. Anlatıcı birkaç yıldan beri başına gelenleri şöyle özetler:

“kadınlar erkekler hizmetçiler uşaklar polis memurları polis şefleri savcılar yargıçlar avukatlar ve sonra doktorlar hemşireler hastabakıcılar hastaneler hasta odaları hasta yüzleri hasta yaşamları”²²⁴

²²³ Ali Teoman, *Horasan Elyazması*, İstanbul 2009, s. 31.

²²⁴ A. Teoman, *H.E.*, s. 42.

Bu iki olay halkası şöyle bir okumaya da açıktır: Anlatıcı o zamanlar henüz reşit olmayan Oya ile birlikte olduğu için cinsel istismar davası açılmış, babasının ölümünden bir süre sonra Oya ile evlendirilmiş ve daha sonra da ruh sağlığının bozuk olduğu raporlanarak Londra'daki kliniğe kapatılmıştır.

Anlatıcının İstanbul'a döndüğünde yüzleşmek istediği düşmanın kim olduğu, onu Londra'daki klinikten çıkaran Levent, Ayyıldız ve Gülçelenk'e ne olduğu belirsiz kalır. Sonuç olarak olay örgüsünü genel hatlarıyla sezinleyebildiğimiz bu öykü, başı ve sonu okura gösterilmeyen bir parça kurgu özelliğindedir.

“Döngü” öyküsü, karakterlerin tanıtılmadığı, aralarındaki ilişkinin netleştirilmediği, davranışlarını anlamlandıracak gerekçelerin ve arka planın verilmediği bir başka parça kurgu örneğidir.

Yıldız Ecevit, postmodern felsefenin özünde çoğulculuk olduğunu, dolayısıyla postmodern metinlerde çeşitli olasılıklar, disiplinler, ontolojik katmanlar eş zamanlı bir birliktelik içinde olduğunu söyler.²²⁵ “Üç Ayrı Yol” öyküsü, farklı olasılıkların aynı anda kurmacanın gerçekliğinde konumlandığı bir kurguya sahiptir. Bir masal formunda anlatılan bu öykü üç ayrı olasılıkla ilerler.

İlk olasılıkta genç adam rüyasında gördüğü hazineye kavuşurken, ikinci olasılıkta hazineyi bulamadan ölür. Üçüncü olasılıkta ise, ilk iki olasılığı bilen kahramanımız kaderini değiştirmek ister. Rüya gördükten sonra yollara düşmeyen genç adamın kundaktaki oğlu, büyüyüp delikanlı olduğunda, ilk olasılıkta genç adamın yaptığı gibi evden kaçacak ve bir yabancı misafir olarak eve dönüp babasını öldürecektir. Yani üçüncü olasılıktaki genç adamın oğlu, ilk iki olasılıktaki genç adamdır. Kahramanımız öngördüğü kaderinden kaçmaya çalışırken muzaffer evlat yerine, mağlup olan babanın rolünü üstlenmiştir. Böylece üçüncü olasılık paradoksal bir biçimde ilk olasılığa bağlanarak öykü sona erer.

“Üç Ayrı Yol” öyküsünün anlatıcısı, kendi metninden bazen öykü bazen de masal olarak bahseder. Öykünün farklı olasılık katmanlarını düzenlerken, kendi metnine göndermede bulunarak okuru yönlendirir.

“Buraya dek olağan akışını sürdüren masal, bu noktada üç yola ayrılıyor. Birinci yol şöyle:”²²⁶

²²⁵ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul 2016, s. 177.

²²⁶ A. Teoman, *H.E.*, s. 54.

“İkinci yol daha kısa ve sonuca daha çabuk ulaştırıyor bizi.”²²⁷

“Üçüncü yol, ilk ikisinden daha karmaşık görünse de, aslında son derece yalın ve belki de en akla yakın olanı. Bu kez öyküyü biraz daha öncesinden almamız gerekecek.”²²⁸

“Son Kılavuz” öyküsünün kurgusu, iç içe geçmiş iki üstkurmaca katmanına sahiptir. On iki on üç yaşlarında çölde kaybolan kılavuzun oğlunun hikâyesine eklemelenen üstkurmaca, bu hikâyeyi anlatan yaşlı adamın, hikâyeyi Keşmir’de gezgin bir Budist rahipten işittiğini söylemesidir. “Son Kılavuz” öyküsünün anlatıcısı ise bu öyküyü Hazar’da izbe bir handa tanıştığı yaşlı adamdan duyduğunu söyleyerek üstkurmaya bir üstkurmaca katmanı daha eklemiş olur. Ne var ki anlatıcı, yaşlı adamın Budist rahipten duyduklarını değil, kendi özyaşam hikâyesini anlattığını fark edecek ve ilk kurmaca katmanı yalanlanmış olacaktır.

Öykünün sonunda, çölde kaybolan çocuğa âşık olduğu küçük kızdan kalan nişane olan gümüş çerçeveli ayna, anlatıcının elinde belirir. Böylece okur, anlatıcı ile handa tanıştığı yaşlı adamın da aynı kişi olduğunu fark edecek, ikinci üstkurmaca katmanı da çözülmüş olacaktır. Yani çölde kaybolan çocuk, yaşlı adam ve anlatıcı tek bir karakter olup, anlatıcı öz yaşam öyküsünü iç içe geçmiş iki üstkurmaca katmanının ardına saklanarak anlatmıştır.

“Horasan Elyazması” tarihi bir polisiye öyküdür. Anlatıcı, iki farklı kaynaktan bilgi topladığı tarihi bir vakayı aydınlatmaya çalışır. Metne bilimsel bir görünüm vermek amacıyla üç defa dipnot tekniğini kullanır. Anlatıcı kendince yorumladığı hikâyenin kurgusallığını ve yeniden yazım ürünü olduğunu vurgulamaktan da çekinmez.

“Tabii ben yine de- okuduklarımdan çıkarsayabildiğim kadarıyla- olayı kendimce açıklamaya, anlamlandırmaya ve usa en uygun biçimde yeniden kurmaya çalıştım. İyiniyetli bir çaba belki, evet, ama her ne kadar ilgiye değer ise de, itiraf etmeliyim ki, enikonu zorlama ve su götürür bir yorum denemesi.”²²⁹

Anlatıcı, hikâyeyi yeniden yazarken yaptığı pek çok varsayımın dayanağı müneccimlerin kehanetidir. Olayları aydınlatırken, Şehrazat ile sultanın kızı arasında yahut Uzun Mustafa ile şehzade arasında eşcinsel ilişki olduğu gibi bir takım spekülatif

²²⁷ A. Teoman, *H.E.*, s. 58.

²²⁸ A. Teoman, *H.E.*, s. 59.

²²⁹ A. Teoman, *H.E.*, s. 82-83.

olasılıklardan bahseder. Onun yorumuna göre günceyi yazan subaşı Uzun Mustafa ile zalim komutan Debbağ Mustafa da aynı kişilerdir.

“Bir Varmış, Bir Okmuş–bis” öyküsünün başlığına yer alan Fransızca kökenli “bis” kelimesi, notada bir bölümün bir kere daha çalınacağını gösterir. Bu kelimenin bir diğer anlamı ise konserlerde, izleyicinin icracıdan ek parça çalmasını istemesidir. Ali Teoman’ın, Enis Batur’a ithaf ettiği bu öykü, Enis Batur’un *Bir Varmış, Bir Okmuş* adlı kitabından bir bölümün yeniden yazımıdır. Esasında bu öyküyü, “bir yeniden yazımın yeniden yazımı” olarak nitelendirmek mümkündür. Zira Enis Batur söz konusu kitap başlığının atına “Sözümüne Düzmece bir Wilhelm Tell Hikâyesi” ibaresini eklemiştir. Yeni Ali Teoman, meşhur Wilhelm Tell efsanesinin yeniden yazıldığı bir metni yeniden yazmıştır.

Wilhelm Tell, Avusturyalılara karşı ayaklanan İsviçrelilerin simgesi olan bir halk kahramanıdır. Efsaneye göre İsviçre’yi Avusturya adına yöneten Vali Gessler, düklük şapkasını Altdorf meydanına astırmış ve oradan geçenlerin şapkaya selam vermesini buyurmuştur. Tell, şapkayı selamlamadığı için tutuklanır. Oğlunun başındaki elmayı okla vurması istenir. Tell, bunu başarır. Yalnız atışı yapmadan eline iki ok almıştır. Dük sebebini sorunca, yanlışlıkla oğlunu vurması halinde diğer oku düke yöneltmeyi düşündüğünü söyler. Bu söz üzerine hapse atılan Tell, bir şekilde kaçarak Gessler’i bir okla öldürür.

Ali Teoman’ın yeniden yazdığı “Bir Varmış, Bir Okmuş–bis” öyküsünün olay örgüsünde ise, baba oğlunu tehlikeye atmaya kıyamazken, oğlu babasını kasten alnından vuracaktır. Anlatıcı bu olay kulaktan kulağa yayılırken, baba ile oğlun yer değiştirdiğini ve nihayetinde Wilhelm Tell’in efsanesine dönüştüğünü iddia eder. Bu ilginç dönüşümü, şöyle açıklar:

“Bu uğursuz öykünün görkemli bir kahramanlık destanına dönüşmesini, ortak bilincin hamasete yatkınlığına borçlu olsak gerek.”²³⁰

2.5.3. Anlatıcı

Horasan Elyazması’nın kurmaca ön sözü olan “Prolegomena” bölümünde üçüncü ve birinci tekil kişi anlatıcılar bir arada kullanılmıştır. “Döngü”, “Bir Varmış, Bir Okmuş–bis”, “Buluşma”, “Üç Ayrı Yol” ve “İstanbul / Belin” öyküleri üçüncü tekil kişi tanrısal

²³⁰ A. Teoman, *H.E.*, s. 26.

anlatıcı tarafından; “Asmalımescit”, “Savaş Sonu”, “Yumarak Bak Gözlerini”, “Maskeler”, “Eve Dönüş”, “Son Kılavuz” ve “Horasan Elyazması” öyküleri ise birinci tekil kişi gözlemci anlatıcı tarafından aktarılmıştır.

“Son Kılavuz” ve “Üç Ayrı Yol” öykülerinin anlatıcıları, olayları bir masalcı diliyle aktarırken; “Bir Varmış, Bir Okmuş –bis” ve “Horasan Elyazması” öykülerinin anlatıcıları ise titiz birer araştırmacı tutumu takınır.

2.5.4. Mekân

Horasan Elyazması’nda mekânı yalnızca İstanbul olan tek öykü “Asmalımescit”tir. İstanbul ile birlikte başka kentlerin de yer aldığı iki öykü “Eve Dönüş” ve “İstanbul / Berlin”dir. “Eve Dönüş”teki ikinci kent Londra, “İstanbul / Berlin” öyküsündeki ikinci kent ise isminden de anlaşılacağı üzere Berlin’dir. “Bir Varmış, Bir Okmuş-bis” öyküsü ise İsviçre’nin Altdorf kendinde on dördüncü yüzyılın başında geçer.

Tarihi anlatılara yer verilen “Son Kılavuz”, “Üç Ayrı Yol” ve “Horasan Elyazması” öykülerinde anılan kentler ise Doğunun eski yerleşim yerleridir. “Son Kılavuz” öyküsünde Kazan, Keşmir, İsfahan, Bağdat, Şam, Kudüs, Taşkent, Duşanbe, Maskat, Şiraz, Halep, Mekke, Kandahar, Penciağ, Bengal, Burma, Hadramut, Horasan, Semerkant, Pekin ve Şangay gezgin kılavuzun uğradığı kentlerdir. Benzer bir şekilde “Üç Ayrı Yol” öyküsü Bağdat ile Kahire arasında, “Horasan Elyazması” öyküsünün iç hikâyesi ise isminden de anlaşılacağı üzere Horasan Meşhed’de geçer.

“Döngü” öyküsünde ise anlatıcı otantik bir eski kente gider. Burası bir limanı, tepenin sırtlarına yaslanmış beyaz evleri ve kıvrılan dar sokakları olan bir mekândır. Öyküdeki yerel kahramanların giyim alışkanlıklarından buranın da bir Doğu kenti olduğu anlaşılmaktadır. Anlatıcı bu otantik kentin sokaklarını şöyle gözlemler:

“Daha önce hiç görmediği bitkiler, hevenkler halinde asılıp kurutulmaya bırakılmış tuhaf yemişler ve balıklar, üzerlerine iri sineklerin konup kalktığı koyun kafaları, kokuşmaya başlamış kedi ve köpek leşleri arada sırada bir kapı içinde bir görünüp bir yiten kadınlar, dizi dizi altın bilezikler, inci gerdanlıklar, gümüş halhallar, işlemeli çerçeveler, loş peçeler ardında gizlenen yabancı bakışlı koyu renk gözler ve tüm bunları kuşatan tanımlı olanaksız ağır bir koku bu sokaklara ilişkin aklımda kalan imgenin ana hatlarını oluşturuyordu.”²³¹

²³¹ A. Teoman, *H.E.*, s. 23.

Anlatıcının, bu kentte bir çocuk tarafından götürüldüğü oda mistik bir mekândır. Basık tavanlı odanın duvarlarında anlatıcının tanımadığı bir dilde yazılmış taşbaskısı levhalar asılıdır. Eşyasız odanın çıplaklığı odadaki sessizliği büyütüp somutlaştırır. Taş zeminin üzerine bir kaç hasır atılmış, ufak bir pencereden odaya düşen ışık giderek zayıflamaktadır. Odanın dibindeki sim işlemeli paravanayla ayrılmış bölmede elgin bir ezgi mırıldanan bir kadın vardır. Paravanın arkasından bir mum yahut yağ kandili ışığı sızar.

“Üç Ayrıl Yol” öyküsünde mekân, kurgudaki farklı olasılık katmanları arasındaki geçişliliği sağlaması bakımından işlevseldir. Öykünün masalsı atmosferinde, başkahramanın rüyasında gördüğü “yanından sular akan gölgeli bir ağacın altı”, okuru bazen başkahramanın babasının evine, bazen bir misafir olarak gittiği konağa, bazen de vahada bir kuyu başına götürür. Bu mekânların her biri tıpkı başkahraman gibi farklı olasılıklarda birbirinin yansıması olarak görünen mekânlardır.

2.5.5. Zaman

Horasan Elyazması’ndaki öykülerin büyük çoğunluğunda, olay zamanının süresi bir günden kısadır. Yalnız “Döngü”, “Yumarak Bak Gözlerini”, “Üç Ayrıl Yol” ve “Horasan Elyazması” öykülerinde ise olay zamanı belirsizdir.

“Asmalımescit”, “Buluşma”, “Maskeler”, “Eve Dönüş” ve “İstanbul / Berlin” öyküleri güncel zamanda geçer. “Horasan Elyazması”nda ise olay zamanı güncel iken yeniden yazılan iç hikâyeye 10. yüzyılın sonlarına tarihlenmiştir. Tarihi nitelik taşıyan diğer öyküler; 1307’de geçen “Bir Varmış, Bir Okmuş-bis” ile ticaretin henüz kervanlarla yapıldığı “Son Kılavuz” öyküleridir. Masalsı bir zaman kurgusu olan “Üç Ayrıl Yol” ile mitolojik bir anlatıyı konu alan “Savaş Sonu” öyküleri ise belirsiz bir geçmiş zamana aittir.

“Maskeler” öyküsünün anlatıcısı sokaklarda amaçsızca yürürken, on yıl önce sevgilisi Stessia birlikte geçirdiği günlere döner. Benzer şekilde “İstanbul /Berlin” öyküsünün anlatıcısı da sevgilisiyle tanıştığı beş altı yıl öncesine ve bir yıl önceki son görüşmelerine dönüşler yapar. “Eve Dönüş” ve “Son Kılavuz” öykülerinin anlatıcıları ise çok eskilerde kalan çocukluk günlerini anarlar.

2.5.6. Kahramanlar

Horasan Elyazması'ndaki öykü kahramanları çoğunlukla psikolojik derinliği olmayan tiplerdir. Kitaptaki pek çok öyküde olumlu baba figürlerinin bulunması dikkat çekicidir. “Bir Varmış, Bir Okmuş –bis” öyküsünde baskılara boyun eğmeyen ve aynı zamanda okçulukta maharetli baba, kendisinden emin olsa da oğluna duyduğu şefkatle onu riske atmaktan vazgeçecektir. “Son Kılavuz”da kervanlara kılavuzluk yapan baba oğlunu yaman bir kılavuz olarak yetiştirmek istediğinden her yere beraberinde götürür. “Üç Ayrı Yol” öyküsündeki baharat tüccarı, biricik oğlunu çok sevdiği için evlendiğinde de yanında oturtur. “Horasan Elyazması”ndaki iç hikâyede, sultan, müneccimlerin öldürmesini salık verdiği kızına kıyamayıp onu bir kuleye hapseder. “Eve Dönüş” öyküsünde; en yakınındakiler tarafından ihanete uğradığına inanan anlatıcı, sadece babasını rahmetle anar.

“...tüm bu soluk ve boğuntulu anıların anı parçalarının anı kırıntılarının arasında yine de pırıl pırıl ışıldayan belleğimden silinmeyen tıpkı kuzey yıldızı gibi bana yol gösteren babamın yüzü o dingin ve yumuşak yüz içe işleyen o derin bakışlar sevgili babacığım ne yazık ki sana yaraşır bir oğul olamadım olamadım ben hiçbir zaman-”²³²

“Buluşma” ve “Eve Dönüş” öykülerinde anlatıcının âşık olduğu kadın kahramanlar sarı saçlı, ufak tefek, solgun kızlardır. Bu iki öyküdeki maşuk tasvirleri tek bir tiptir. “Maskeler” ve “İstanbul /Berlin” öykülerinin kadın kahramanları ise, kitapta psikolojik derinlikleri verilen nadir karakterlerdendir.

“Maskeler”deki Stessia; neşeli, sosyal normlara itaat etmeyen, başına buyruk bir kızdır. Bu tavrını yansıtan bir özellik olarak uzun kıvılc saçlarını hiç taramaz ve rüzgâr savursun diye dağınık bırakır. Stessia, zamanla uyuşturucu bağımlısı olmuştur. Anlatıcı bağımlılığın sebep olduğu görsel ve ruhsal değişimi şöyle açıklar:

“Zaten ince ve solgun olan bedeninin o her zamanki ateşleyici, kışkırtıcı, boyun eğmez canlılığını günden güne yitirdiğini, gitgide zayıflayıp güçten düştüğünü, isteksizleştiğini görüyordum. Ya gün boyu yataktan çıkmıyor ya da salondaki büyük koltukta büzülüp oturuyordu saatlerce. Kendini ayağa kaldırmayı başardığında ise, asık bir suratla, her adımda sendeleyerek, neredeyse sürüklenircesine dolaşıyordu ortalıkta bir uyurgezer gibi.”²³³

“İstanbul /Berlin” öyküsünde anlatıcının eski kız arkadaşı bunalımlı ve çekingen bir genç kızdır. Berlin’de çocukluk çağından büsbütün çıkmış, olgun bir kadına

²³² A. Teoman, *H.E.*, s. 42.

²³³ A. Teoman, *H.E.*, s. 37-38.

dönüşmüştür. Ondaki bu ruhsal değişim, görünüşüne de yansımış, bir sene içerisinde hayli kilo almıştır.

“Başını arkaya çevirdiğinde, çenesinin altındaki katlar ve şişkin gerdanı ortaya çıkıyor. Yanakları da eskiye oranla daha dolgun, daha al al. Göğüsleri, dekolte bluzundan öne doğru çıkıyor. Kalçaları ve butları, dar kot pantolonunu yırtarcasına gergin. Parmaklarındaki boğumlar iyice belirginleşmiş; ellerinin yumuk yumuk bebek ellerine benzer bir hali var. Pantolonun hafifçe yukarı sıyrılan paçasından görülen bileği etli ve kalın. Bedeninden sağlık fışkırıyor kısacası. Senin tanıdığın o bunalımlı, zayıf nahif, kırılgan kız gitmiş, yerine kanlı canlı, şen şakrak, kendinden emin, olgun bir kadın gelmiş. Devinimlerinde o eski uçuculuk ve zerafet kalmamış gerçi, ama artık her türlü tutukluktan kurtulmuş, doğaçlama bir rahatlıkla taşıyor bedenini.”²³⁴

Aynı öyküde, anlatıcının liseden arkadaşı olan mimar, işini bilir er kişi tipidir. Öykü boyunca kadın düşmanı söylemler bu kahramanın ağzından sunulmuştur.

“Üniversiteyi bitirdikten sonra, ne yapıp edip biryerlerden bulduğu bir bursla, Berlin’deki Sanat Akademisi’nde lisansüstü öğrenimini yapmak üzere Almanya’ya gelmişti. (Ne yalan söylemeli, bu konuda senin tersine hayli becerikliydi.) Akademideki öğreniminin bitmesine yakın, güzel, sevimli ve elbette sarışın bir Alman kızla akıllı bir evlilik yaparak oturma izni sorununu kökten çözmüş ve Berlin’e iyice yerleşip kendi işini kurmuştu. Türkiye’den halı ve turistik eşya ithal ediyordu.”²³⁵

“Horasan Elyazması”nda Uzun Mustafa, günümüzde emniyet müdürlüğüne denk gelen subaşılık görevini icra etmektedir. Anlatıcı onu, bağlamdan kopuk bir şekilde verdiği dipnotla Sherlock Holmes karakterine teşbih eder.

“Öyle anlaşılıyordu ki, Uzun Mustafa genç yaşına karşın (30-35 yaşlarında olmalıydı) iyi eğitim görmüş, matematik, fizik, kimya ve tıp bilimlerinden anlayan, hatta edebiyat ve musikiden nasibi olan, zamanının aydın kişilerinden biriydi.* Olay hakkındaki gözlem ve çıkarsamaları, onun aynı zamanda da son derece zeki ve titiz bir araştırmacı olduğunu ortaya koyuyor.

*Tabii burada hemen akla Doyle’un unutulmaz dedektifi Sherlock Holmes geliyor. Bilindiği gibi, Holmes kriminolojiyi ilgilendiren her konuda, o konunun uzmanlarını bile şaşırtacak denli derinlemesine bilgi sahibiydi; öte yandan dostu ve yardımcısı Dr. Watson’un bir gün dehşetle keşfettiği gibi, birtakım en basit gündelik gerçeklerden, sözgelimi dünyanın güneşin çevresinde döndüğünden bihaberdi! Holmes bu tuhaf durumu Watson’a açıklayabilmek için “içine ancak belli sayıda eski eşyanın sığabileceği bir tavanarası” benzetmesine başvurur.”²³⁶

*Horasan Elyazması*ndaki en ilginç öykü kahramanı “Savaş Sonu” öyküsünün anlatıcısıdır. Öyküde sonuna yaklaşmakta olan bir savaştan kaçan anlatıcının bir süvari mi yoksa bir at mı olduğu sorusu okurun zihnini kurcalar. Ardında nal izleri bırakan,

²³⁴ A. Teoman, *H.E.*, s. 63.

²³⁵ A. Teoman, *H.E.*, s. 67.

²³⁶ A. Teoman, *H.E.*, s. 83.

Leopar kürkü pelerine sarınmış, tepeden tırnağa zırhlı anlatıcının; elleri, saç sakalı ve tüylü bir gövdesi vardır.

Öykünün sonunda, ormanda pusuya düşürdüğü anlatıcıya ok atan Lapith, onun kimliğine dair bir ipucu verir. Her ne kadar anlatıda gerçekçi tasvirler kullanılmış olsa da, başkahramanın mitolojik bir yaratık olduğu anlaşılır. Yunan mitolojisinde savaşçı bir kavim olan Lapithlerin, edebi eserlere sıklıkla ilham veren savaşı, komşuları ve akrabaları olan yarı at yarı insan görünümlü Centuarlara karşıdır. Böylece “Savaş Sonu” öyküsünün anlatıcısının bir Centuar olduğuna işaret edilmiştir. Gerçekten de öykünün sonunda anlatıcı, arka ayaklarının üzerinde şaha kalkarak Lapith’e saldırır. “Savaş Sonu”nda geciktirilmiş aydınlanma anı, anlatıcının kimliğinin ortaya çıkması ile son bulur.

2.5.7. İçerik

Horasan Elyazması’nda farklı öykülerde tekrar eden içerikler, baba ve evlat arasındaki mücadele, encest ilişkisi, cinsellik, aşk ve diğer kadın konuları şeklinde sıralanabilir.

“Bir Varmış, Bir Okmuş-bis” öyküsünde oğul, oku yayına takarken bu durumun ömründe bir kere karşısına çıkabilecek fırsat olduğunu fark edecek, babasına karşı bir erk mücadelesine girişecektir. Anlatıcı baba ile oğul arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

“Baba ve oğul, usta ve çırak, kanın bağladığı iki gerçek dost, kanın ayırdığı iki gizli düşman.”²³⁷

“Üç Ayrı Yol” ve “Horasan Elyazması” öykülerinde baba ile evlatların mücadelesi, encest vakalarıyla ilişkilidir. “Üç Ayrı Yol”da genç adam, bir köle pazarında öz annesi olduğunu bilmediği kadına satılır ve aralarında encest bir ilişki yaşanır. Genç adam annesinin yardımıyla babasını katleder.

“Horasan Elyazması”nda ise sultan, öz oğlunu kazığa oturtarak idam ettirir. Şehzadenin ikiz kız kardeşi ise bir cariye kılığına girerek öz babasıyla encest bir ilişki kurup onun sonunu hazırlar. Anlatıcı, Sultan’ın kızının babasıyla ilişki kurmayı bir saplantı haline getirdiğini söyleyerek bu ustaca tasarlanmış vahşi cinayeti gerekçelendirir.

“Freud’un vurguladığı gibi, encestin kendine özgü tuhaf bir çekiciliği olsa gerek. On binlerce yıl boyunca insanın bilinçaltına işlenmiş, kuşakta kuşağa aktarılmış gizli bir dürtüden söz ediyoruz burada. En temel tabu, tabii ki aynı zamanda da en büyük tutku

²³⁷ A. Teoman, *H.E.*, s. 26.

olacaktı. Unutmayalım ki, bir yasak ne denli kesinse, o yasağı çiğnemenin zevki de o denli büyüktür.”²³⁸

“Eve Dönüş”, çocuk yaştaki anlatıcı ile Oya’nın, yetişkin cinselliği içeren aşklarını konu alır. “Son Kılavuz” öyküsünde de iki çocuk arasında hiçbir zaman vuslata ermeyen bir aşk söz konusudur. On iki on üç yaşlarındaki anlatıcının bir görüşte âşık olduğu kişi küçük bir kız çocuğudur. “İstanbul /Berlin” öyküsünde ise anlatıcı ile kız arkadaşının arasını açan sebep, kızın ruhsal olarak çocukluktan yetişkinliğe geçmesidir.

Anlatıcı, cinselliğe adım atmaktan çekinen bu liseli kıza, masumiyetinden ötürü âşık olmuş ve onunla cinsel ilişkiye giremeyecek kadar sevgisini yüceltmıştır. Kız ise üniversite okumak için gittiği Berlin’de cinsellikle tanışmış, aralarındaki duygusal bağa rağmen, ilk deneyimini başkalarıyla yaşadığını sevgilisine söyleyemediğinden, İstanbul’a geldiğinde masum çocuk rolü oynamaya devam etmiştir. Anlatıcı işin aslını öğrendiğinde kız arkadaşının eski çocuksu dünyasına, ilişkileri sayesinde bağlandığını ve bu yüzden ikili oyununu sürdürdüğünü düşünür.

“İstanbul /Berlin” öyküsünde kadın düşmanı söylemlerin anlatıcının mimar arkadaşına atfedildiğini daha önce belirtmiştik. Başka bir kadınla evli olmasına rağmen, anlatıcının eski kız arkadaşıyla birlikte olan mimar; bu kızı “cinsel histeriye kapılmış klinik bir vaka” ve “temkinli yaklaşıp ciddi ilişkiler kurulmaması gereken ateşli bir yosma” olarak tanımlar.²³⁹

Mimarın kadın düşmanı yakıştırmaları yalnız anlatıcının eski kız arkadaşıyla sınırlı değildir. O, bütün kadınların benzer histerilerle olumsuz cinsel davranışlar sergilediklerini düşünür. Bu işini bilir er kişiden eski kız arkadaşıyla ilgili gerçekleri öğrenen anlatıcı, kadınlar konusunda aydınlanmıştır(!).

“Mimar arkadaşının yerden göğe kadar hakkı var: Kadınlar düzülmeyi hak ediyor, hem de yerden göğe!”²⁴⁰

²³⁸ A. Teoman, *H.E.*, s. 92.

²³⁹ A. Teoman, *H.E.*, s. 69.

²⁴⁰ A. Teoman, *H.E.*, s. 75.

2.5.8. “Cehennemde Bir Mevsim Temmuz ‘89”

Ali Teoman’ın yirmi yıllık bir yazarlık tecrübesinin ardından okurlarına sunduğu “Cehennemde Bir Mevsim Temmuz ‘89” öyküsünün epigrafı²⁴¹, yazarın gençliğine bakışını açımaması bakımından manidardır.

“There are no young writers worth a damn.
William Faulkner.”²⁴²

Öyküyü oluşturan altı metin arasında ortak imgelerle kurulmuş son derece gevşek bir bağ vardır. Metinlerin tamamında modernist edebiyatın özelliklerini gözlemlemek mümkündür.

Birinci metinde, bilinç akışı tekniği ile yer yer bir tecavüz sahnesini andıran bir rüya tarif edilmiştir. Bu bölümde öne çıkan motifler kan, cinsellik ve karabasandır.

“bir çığlık / yapma / gözyaşları gözümü bulandırıyor artık / önümü görmem imkansız / yine de dışımdaki / içimdeki / korkunç şeyi hissedebiliyorum / istemem... / kendimi ondan kurtaramam / nasıl / onu kabul etmek zorundayım / yabancı bir varlık/ yabani bir hayvan o / ama benim bir parçam / bağırabilseydim/...dudaklarımdan ancak boğuk bir şaşkınlık çığlığı döküldü / iki damla kan /çok acıyor / o ıslak şey yine dokundu bana / iğrenç bu / ama istekli bir uyumla katlandım / bana göre fazla güçlü / karşı koyma / daha fazlasını istiyor / yapamam”²⁴³

İkinci metinde sıcak ve boğucu bir havada uyumaya çalışan anlatıcının tavanda gördüğü kara benek giderek büyür, önce morarır sonra kırmızıya dönüşür. Anlatıcı binadaki bir yaratığın kendisine doğru yaklaşmakta olduğunu düşünür. Tavandan kan damlarken, yaratık da kapısına dayanmıştır. Hızla kapıyı açtığında parlak bir ışık görür. İkinci bölümdeki motifler; kan, karabasan, sıcak ve parlayan ışık şeklinde sıralanabilir.

Üçüncü metinde bir dükkân sahibi anlatıcının yüzüne doğru elini kolunu sallayarak durmadan konuşmaktadır. Anlatıcı dükkânın vitrinine bir yumruk atar, elini çekerken kolu kesilir. Anlatıcı, adamın elindeki paslı demiri alıp atar ve adamın burnunu kırar. Boğucu bir sıcak vardır. İnsanlar adamın yardımına koşarken anlatıcı dükkândan çıkar. Burnunu kırdığı adamın avurtlarına bastırarak ortalığı kan gölüne çevirmiştir. Adamın yardımına koşan insanlar anlatıcıya, can çekişen tombul bir böceğin çevresine toplanmış karıncaları andırır. Bu bölümde de anlatıcının zihninden geçenler, bilinç akışı

²⁴¹ A. Teoman, *H.E.*, s. 97.

²⁴² “Genç yazarlar beş para etmez.”

²⁴³ A. Teoman, *H.E.*, s. 100.

tekniğini andıran bir düzensizlik içinde ve çağrışım zenginliğiyle aktarılmıştır. İkinci metinde olduğu gibi burada da boğucu ve sıcak atmosfer, anlatıcının zihnini pelteleştirmiştir.

Dördüncü metin yine çok sıcak bir havada, genç bir adamın kendinden en az beş altı yaş büyük bir kadınla yaşadığı cinsel deneyimi anlatır. Yoğun cinsellik içeren sahnelerde kan motifi dikkat çeker.

Beşinci metin, diğer bölümlerle benzer motiflerin görüldüğü, başka bir bilinçaltı yolcuğunu tasvir eder. Bu bölümde anlatıcı rutubetli bir tünelde yürümektedir. Birden giysisinin arasından bir ustura yere düşer. Usturayı yanlış tarafından tuttuğu için eli kanar. Yaralı yaşlı bir kadının yanından geçip tünelin diplerinden tuhaf bir ezginin geldiği sese doğru yürür. Koridorun bitimindeki parlak bir ışığın sızdığı ahşap kapıyı ardında kadar açar.

Altıncı metinde; parlak ışıkların görüldüğü eşikler, kan, sıcaklık, cinsellik, karabasan gibi imgelerin tamamı bir arada karşımıza çıkar. Bu bölümde genç adam, on altı yaşındaki kız kardeşiyle enstet bir ilişki içerisinde. Çok sıcak bir havada oda kapısının altından sızan kan, yatağın önünde göllenmeye başlamıştır. Anlatıcı bir karabasan görmüşçesine uyanır. Banyo kapısını açtığında bembeyaz ışık gözlerini kamaştırır. Kız kardeşi su dolu küvetin içinde usturayla bileklerini kesmiştir. Bunu gören anlatıcı, lavabo tezgâhından aldığı sivri makasın uçlarını gözlerine yöneltir. Böylece son bölümde, dağınık çağrışımlarla birbirine bağlanan önceki bölümlerin tamamını kapsayan bir anlatı oluşturulmuştur.

2.6. Taş Devri

Taş Devri'ndeki pek çok öyküde anlam; işitsellik ve görsellikle iç içe geçmiştir. Bunlardan bazıları, öykü türüne ait olup olmadığı tartışılabilir deneyisel metinlerdir. Kitabı “1. Maket Seti”, “2. Atonal Üçlü” ve “3. Öyküler” üstbaşlıklarıyla üç bölüme ayıran Ali Teoman, üçüncü bölüme verdiği isimle, bu durumu doğrulamış ve deneyisel metinlerini “3.Öyküler” üstbaşlığının dışında kalan ilk iki bölümde toplamıştır.

“1. Maket Seti” üstbaşlığı altında “Roma Hamamları”, “Portakal Soyması”, “Hayat Dersi” öyküleri; “Atonal Üçlü” üstbaşlığı altında “Sözaşımı”, “Triptik”, “Unutma Beni” öyküleri; “3. Öyküler” üstbaşlığı altında ise “İkileme”, “Kuşlar”, “Taş Devri”, “Görünüm”, “Acı Bir Kayıp”, “Ateş Ayinleri” ve “Bir Meleğin Düşüşü” öyküleri yer alır.

2.6.1. “Maket Seti”

“Roma Hamamları” anlam bütünlüğü olmayan ve yer yer dilbilgisi kurallarına uymayan cümlelerden müteşekkildir. Metinde bir cehennem tasviri yapıldığı anlaşılmaktadır. İnsanların günahları için gelen iblisler, gayyaya düşenler, çukurun dibine serilmiş cesetlerin üzerinde tepinen zebaniler, Münker ve Nekir, bolca ateş ve gazap imgesi mevcuttur. Olay örgüsü, zaman, mekân ve kahramanların olmadığı bu öykü, yalnızca bilinç akışı tekniğiyle kurgulanmıştır.

“Portakal Soyma”, “Maket Seti” bölümdeki belirsiz de olsa bir olay örgüsü barındıran tek öyküdür. Portakal soyup kabukların aldığı şekillerden fal bakan anlatıcı, bu meziyetini okura öğretmek için bazı tavsiyelerde bulunur. Hem kendi portakal soymasına örnek gösterir hem de daha önce portakal soyması yaptığı farklı kişiler için tuttuğu kayıtları okurla paylaşır.

Portakal soyması için önce hürmeten hazırlanmak, işe başlayınca hızlıca soymak, bir dilek tutup yoğunlaşmak, gördükleri karşısında korkuya kapılmamak lazımdır. Şekiller hiç bir şeye benzemiyorsa, yorumlayan kişi içinden geldiği gibi konuşmalıdır. Anlatıcı, bu tavsiyeleri birebir hayali bir okura hitap ederek aktarır.

Anlatıcı, eski portakal soyma deneyimlerini diyaloglar şeklinde kayda geçirmiştir. Kendisine gelen insanları kısaca tanıtip, portakal soymanın sonunda bir de nasihat verir.

“Evet, ailenle bir daha konuşmayı denemelisin. Göreceksin, diplomanı alacaksın.”

C: Çok teşekkür ederim. Deneyeceğim. Ve sizi haberdar edeceğim. Hoşçakalın.

Daha sonraki günlerde C beni arayıp ailesinin onu kendi seçimi olan bir üniversiteye göndermeye ikna olduğunu haber verdi. Tabii aile işinde de faydalı olacak dersleri aldığı sürece...

NUSH: Aile – Üniversite”²⁴⁴

“Hayat Dersi”nde metnin görsel ve işitsel nitelikleri ön plandadır. Bu metinde yalnız cümlelerin ses değerleri ve mizanpaj düzenlemesiyle anlatım yoluna gidilmiştir. Anlatıcı, öykünün girişinde bir müzik hocası edasıyla metnin nasıl okunması gerektiğini tarif eder.

“10 dakika yüksek sesle okunup ardından 5 dakika dinlenilecek.

Gün içinde olabildiğince sık yinelenilecek.

-ilk iki gün orta hızda /metronom 90

-sonraki iki gün hızlı / metronom 120

²⁴⁴ Ali Teoman, *Taş Devri*, İstanbul 2011, s. 27.

-daha sonraki iki gün farklı vurgularla”²⁴⁵

2.6.2. “Atonal Üçlü”

Ali Teoman, deneysel üç öyküsünü topladığı bu bölüme “Atonal Üçlü” ismini vermiştir. Bir müzik terimi olan “atonal”, ton ve makam temeline bağlı kalmadan oluşturulan beste demektir. Bu bölümdeki öykülerin tamamına, mizanpaj düzenlemeleri eşlik eder.

İlk öykü olan “Sözaşımı” boş bir sayfaya yazılan başlıktan ibarettir.

İkinci öykü olan “Triptik” ise görsel bir kakofonidir. Cümleler sayfaya büyük bir özenle dağıtılmış, çok sesli anlamsal bir karmaşa oluşturulmuştur. Metin, ayrılmakta olan iki sevgilinin zihinsel fırtınasını canlandırır.

aaaaaaaaaaaaaaah aaaaaaaaaaaaaaah	“Bunu ona yapmamalıydı bunu ona	
yo yo yo	yapmamalıydı Bencil ve açgözlü, kötü o	
Yardım edecekleri yerde kendisi	kötü	Tek düşündüğü
engellemeye çalıştılar hep	kötü	Oysa ben hep
ket vurmaya	reddediyor o	kendimden önce
onun		
iyiliğini		
baltalamaya	sevgiyi	istemişimdir
dibe çekmeye	sevgimi/zi elinin tersiyle bir kenara itiyor.” ²⁴⁶	

“Unutmabeni”, görselliği o kadar ön plana çıkarılmış bir metindir ki, krokisi çizilen bir yol tarifini andırır. Öykü, montajlanan on adet görsel üzerinden anlatılmıştır. Önce odayı temsilen bir kare, ardından üçayaklı tabureyi temsilen bir üçgen çizilmiş ve daha sonra taburenin gölgesini temsilen üçgene bir karartma eklenmiştir. Bir sonraki görselde üç boyutlu olarak küp formunda gösterilen bu şekil, ardından gelen görselde tekrar iki boyuta indirilmiş ve açılmış bir küp biçiminde altı kare çizilmiştir.

²⁴⁵ A. Teoman, *T.D.*, s. 28.

²⁴⁶ A. Teoman, *T.D.*, s. 39.

Bu görseller arasında bölük pörçük ifadeler ve çeşitli mizanpaj düzenlemeleriyle anlatıcının zihninden geçenler biliç akışı tekniğiyle aktarılmıştır. Son paragrafta ise, bu görsel dizisini açıklayan ve açımlayan gevşek bir olay örgüsü verilmiştir.

“Odadayım taburede oturuyordum ışığı ve taburenin gölgesini ve kendi kıpırtısız gölgemi görüyordum ve ara sıra kalkıp yürüdüğümde ki ara sıra kalkıp yürürdüm hep bir boy yukarı bir boy aşağı ve sonra yine ayaklarım kanıyordu çünkü yerde tuzla buz olmuş kristal bardaklardan sırça pırıltılar saçan incecik kıymıklar vardı ve tabanlarım çıplaktılar çünkü ben çıplaktım ve odadaki esintiyi esintisizliği kımıltıyı kımıltısızlığı o keskin bıçak sırtı soğuğunu tenimde evet tenimde duyabiliyordum işte tam bu sırada sen sen sen neredeydin

neredeydin

?^{»247}

2.6.3. “Öyküler”

2.6.3.1. “İkileme”

Ali Teoman’ın “İkileme” öyküsü, ilk olarak gerçek bir gazete haberi üzerine yazılmış, farklı yazarlara ait öykülerden oluşan *Kaptan Gemide Kaçak Yolcu Var* kitabında yayınlanmıştır. Bu öyküye ilham veren haber metnine göz atmak, öykünün çözümlenmesi bakımından faydalı olacaktır.

“Kitap satıyorlardı

İzmir’in Gültepe semtinde yaşayan Kırkuşu ailesinin üyesi dokuz yaşındaki Tahir ve 11 yaşındaki Fehime, teyzeleriyle kitap satmak amacıyla 19 Eylül günü Kuşadası’ndaki Güvercinada’ya geldiler. Kırkuşu kardeşler, Kuşadası Limanı’nda demirli, ABD ve İsraili turistleri taşıyan turistik gemi ‘European Vision-Festival’ adlı turist gemisine gizlice bindiler.

İçinde dev bir kumarhane bulunan gemi, taşıdığı davetsiz misafirlerden habersiz 19 Eylül saat 18.00’de limandan ayrılarak Akdeniz turuna devam etti.

Akdeniz’e kıyısı bulunan limanları gezen geminin ‘kaçakları’, ancak Yunanistan’ın Mikanos Adası’na ulaşıldığında gemi personeli tarafından tespit edildi.

Milyarderler gezisinin davetsiz konukları ‘Bizi gemide çalışan abiler buldular. İçlerinde Türkçe konuşanlar vardı. Onlara gemiye gizlice bindiğimizi söyledik. Kaldığımız sürece gemiyi gezdik, havuza girdik ve bol bol yemek yedik’ diyor!

Çocuklardan evlerinin telefon numarasını öğrenen personel her yerde çocuklarını arayan baba Erdal Kırkuşu’na ulaştı.

Kimse teslim almayınca...

Gemi personeli çocukları güzergâhları üzerindeki bir ülkeye bırakmak istediye de teslim alacak ülke bulamadı. Bunun üzerine kaptan, güzergâhını değiştirdi ve programda olmamasına rağmen Alanya’ya yöneldi. Baba Kırkuşu, ‘Geminin 16 gün

²⁴⁷ A. Teoman, *T.D.*, s. 45.

boyunca Türkiye kıyılarına demir atmayacağını öğrendik. Sonra bizi tekrar aradılar ve Alanya'ya gelip çocuklarımızı alabileceğimizi söylediler. 16 gündür bekliyorduk. Çok mutluyuz' dedi. (a.a)''²⁴⁸

“İkileme” öyküsünde, yukarıdaki haberden alıntılanan olaylara, mekânlara ve kişilere tamamen sadık kalınmıştır. Yalnızca gemide Tahir ve Fehime ile karşılaşan ihtiyar bir adam, anlatıcı karakter olarak eklenmiştir. İhtiyar adamla sohbet ederken “Babamgil yolladı kitap satalım için. Ama abamla ben ikiledik.”²⁴⁹ diyen Tahir, kaçma eylemlerini öykünün başlığı olan “ikileme” sözcüğüyle ifade eder. Tahir kendisini yaşlı adama haber metninde okuduğumuz bilgilere uygun olarak şöyle tanıtır:

“‘Yok, Beyba, Güzel İzmir’in Gültepe ilçesi, Tayyar mahallesi, Mürgân sokak, hane No.33'te oturuşlu Kırkuşugiller'den bir garip Tahir'im ben, iki gözüm önüme aksın ki valla. Ben, Tahir Kırkuşu, yaşıam dokuzdur, çiğnediğim sakız, ve bu da abam Fehime. Kuşadası'nın Güvercinada mevkiinden serçe misali pır diye uçmuş, rulet ve bakara masalarıyla pıtrak güzide geminizin güzel güvertesine destursuz konmuşuzdur vessalam. Bizi Kaptan Emmi'ye gammazlamazsın, he mi, Beyba?’”²⁵⁰

Anlatıcı, Tahir ile arasında geçen diyalogların arasında parçalı bir biçimde kendi geçmişini anlatır. Bu ihtiyar adam, habere konu olan olayda, gemide Amerikalı ve İsrailli milyarderlerin olmasıyla uyumlu olarak, İstanbul'da büyüüp New York'a göçmüş bir Yahudi'dir. Bu adamın kimliği ve iç hikâye olarak sunulan yaşam öyküsü üzerinden, söz konusu haber içeriğinden bambaşka konular öykünün merkezine taşınmıştır.

Anlatıcı St. Joseph'te lise son sınıf öğrencisiyken tarih hocaları Esat Bey, uzaklara bakarak Milli Şef'ten, Alman ilmi ve dehasının parlak mucizelerinden bahseder. Hoca bunları anlatırken anlatıcının gözlerinin önünde mahzun Struma vapurları geçer.

Struma Olayı, öyküde ilk karşımıza çıkan reel zaman unsuru olup, iç hikâyenin olay zamanının İkinci Dünya Savaşı yılları olduğuna işaret eder. 12 Aralık 1941'de Nazilerden kaçan 769 Yahudi, Romanya'dan Struma adlı gemiye binerek Filistin'e gitmek üzere yola çıkmıştır. İstanbul boğazı yakınlarında arızalanan gemi, Sarayburnu açıklarına çekilir ve motoru tamir edilmek üzere sökülür. Milli Şef idaresindeki Türk hükümeti, Nazilere karşı izlediği denge politikasına zarar vermemek için ve Avrupalı Yahudilerin Filistin'e göçüne karşı çıkan İngilizlerin baskısıyla yolcuların karaya çıkmalarına izin vermez. Dokuz hafta boyunca gemide mahsur kalan yolculara özellikle

²⁴⁸ Ali Teoman, v.d., *Kaptan Gemide Kaçak Yolcu Var*, İstanbul 2002, s. 4-5.

²⁴⁹ A. Teoman, *T.D.*, s. 62.

²⁵⁰ A. Teoman, *T.D.*, s. 55.

İstanbullu Yahudi cemaati yardım malzemeleri ulaştırmıştır. 23 Şubat 1942’de Türk hükümeti, motoru tamir edilemeyen gemiyi, Karadeniz’in Şile açıklarına çektirir. Sürüklenen gemi, 24 Şubat sabahı büyük bir patlamayla batar. Bu patlamanın sebebi uzun yıllar çözülememiş olup kurtulan tek yolcu, Struma’nın bir Türk torpido botu tarafından vurulduğunu iddia etmiştir. Ta ki 60’lı yıllarda Sovyet arşivlerinden Struma’nın bir Rus denizaltısı tarafından vurulduğu ortaya çıkana dek, bu katliamın sorumlusu olarak Türkiye gösterilmiştir.

O zamanlar anlatıcının babasının bir tuhafiyi dükkânı vardır. Bir kasım sabahı, bir tahsildar, mahalle muhtarı ve parti temsilcileriyle birlikte babasının dükkânına gelmiş, vitrindeki düğme, makara ve kurdellalara bakıp 200000 lira yazmıştır. Olay zamanının 2. Dünya Savaşı yılları olduğu düşünülürken, tahsil edilecek olan bu rakamın 11 Kasım 1942’de yine Milli Şef döneminde çıkarılan Varlık Vergisi kanunu yoluyla babaya yüklendiği anlaşılır. Varlık Vergisi kanunu ve bu kanunun gayrimüslim ailelere etkisi öyküdeki diğer bir gerçek zaman olayı olarak karşımıza çıkar. Aile, Beyoğlu’ndaki dükkânı, Şişli’de oturdukları daireyi ve Burgazadası’ndaki yazlığı yok pahasına satar. Buna rağmen borcunu ödeyemeyen Baba, Aşkale’ye zorunlu çalışma kampına gönderilmiş, anne ise üç oğlunu alarak Cenevre ve Londra üzerinden New York’taki uzak akrabalarının yanına göçmüştür. Bir süre sonra babanın ölüm haberi gelir. Anlatıcı o günden sonra babasını ölüme yollayan Türkiye’ye ve Yahudileri gaz odalarında boğan Avrupa’ya ayak basmamaya karar verir. Özellikle Alman ilminin mucizelerini daha iyi anlamak için Columbia Üniversitesi’nde fizik mühendisliği okur.

Anlatıcının babası Aşkenaz, annesi ise Sefarad asıllı olduğundan evlerinde hep Türkçe konuşulmuştur. Anlatıcı, Amerika’da önce İngilizce, ardından geçen yıllar boyu gezdiği yerlerde pek çok Avrupa dilinin yanı sıra özellikle düşmanlarını iyi tanımak için Almanca ve hatta Arapça öğrenir. Ancak ne var ki her zaman kendisini vatansız hisseder. Çünkü kavimdaşım dediği Yahudiler, kendi dillerini konuşamayan bu din kardeşlerine küçümseyen gözle bakmış, nezaketen kabul ettikleri bu adamı cemaatlerinin en ücra köşelerinde konumlandırmışlardır.

Anlatıcının ortanca kardeşi olan İshak, abisi gibi hiç evlenmemiş, ömrünü New York’taki annesine bakmakla geçirmiştir. Annenin vefatından bir ay sonra, İshak da ölür. Küçük kardeş Yakup ise İsraili bir kızla evlenip Tel Aviv’e göçmüş, orada iki oğlan, iki kız çocuğu ve dokuz torunu olmuştur. Geçen sene en küçük torunun barmitsva töreni için

ailecek gittikleri sinagoga yapılan bir canlı bomba saldırısında hepsi ölmüştür. Bu sülalenin geriye kalan tek üyesi olan artık yetmiş küsur yaşındaki anlatıcı, anavatanı saydığı Kudüs’te ölmek istediği için yola çıkmıştır.

İç hikâyeden anlaşılacağı üzere İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki olaylara şahit olan anlatıcı, haklı olarak Almanlardan nefret eder. O yıllarda Almanya ile stratejik ilişkiler kuran Milli Şef idaresindeki Türkiye de Yahudilerin insani dramına karşı koyamayarak bu nefretten payını almıştır. Üstelik aynı yıllarda anlatıcının ailesi, Yahudi oldukları için ayrımcılığına maruz kalacak, İkinci Dünya Savaşı’nın ekonomik külfeti, Varlık Vergisi ile ekseriyetle gayrimüslim vatandaşların sırtına yüklenecektir. Anlatıcı liseye gittiği yıllarda Milli Şef’in yüce mefkûrelerini ve Alman dehasının mucizelerini öven tarih hocası Esat Bey’i bir Gestapo subayına benzetir.

Anlatıcının Türklerle ilgili negatif tutumunun, daha tarihsel bir ayrılık olan Yahudi-Müslüman çatışmasına dayandığı da ayrı bir gerçektir. Tahir ile anlatıcı arasında geçen şu diyalog bu durumun en açık göstergesidir.

“‘Baban ne der Yahudiler için?’

‘Pis Yahudi der, korkak Yahudi der...’

‘Ya, oyle? Sen şimdi buyunce kesersin Yahudileri?’

‘Kesmem, ne keseyim?’

‘Ey, Musulman deylsin sen?’

‘Elamdillah Müslümanız. Hem sünnetim de var. Bak!’”²⁵¹

Anlatıcı, ilerleyen yaşı dolayısıyla bunamaya ve çeşitli sanrılar görmeye başlamıştır. Kendindeki değişimi şöyle tarif eder;

“‘Biliyorum, bir zamandır usul usul terk ediyor beni zihnim. Gaipten gelen sesler alıyor onun yerini. Gün batıyor, sular kararıyor, ağır ağır gömülüyorum kıvamlı ve bulanık bir mahlulün için”²⁵²

Anlatıcı, Tahir ile Fehime’nin kavmine musallat olan cinler olduğu sanrısına kapılır. Gerektiğinde intihar etmek için her daim yanında taşıdığı ilaçları, portakal suyu veya ılık süte katarak çocukları zehirlemeyi planlar. Son derece dindar bir Yahudi olan bu adam çocukların dost mu yoksa düşman mı olduğunu anlamak için sohbetleri esnasında dört defa Tahir’den “Şibolet” demesini ister.

²⁵¹ A. Teoman, *T.D.*, s. 59.

²⁵² A. Teoman, *T.D.*, s. 60.

“Şibolet” kelimesi Musevilerin kutsal kitabı Tanah’ta iki semitik kabile arasında geçen bir savaşa işaret eder. Buna göre Gilathlılar, Efrayimlilere savaşmış galip gelirler. Savaş bitince kaçmaya çalışan Efrayimlilerden “başak” anlamına gelen “Şibolet” kelimesini söylemeleri istenir. Efrayimliler dillerinde olmayan “ş” harfini telaffuz edemediğinden düşman kabilenin mensupları tespit edilerek öldürülür. “Şibolet” genel olarak “bir grubu diğerinden ayıran, sosyal ya da bölgesel aidiyet belirleyen basit bir sözcük, kısa bir cümle, bir iz ya da bir davranışa verilen genel bir ad”dır.²⁵³

“İkileme” öyküsünün olay örgüsü, çocukların kaptanın kendilerini karaya bırakacağını söyleyip anlatıcıyla vedalaşması ile sona erer. Aralarında geçen son diyalog, anlatıcının zihinsel durumunu açık bir biçimde ortaya koyar.

“Sağ olası, Beyba. Evden çok merak etmişlerdir bizi. Anam zebil ağlamıştır, babam cıgara içmiştir paket paket. Sahi, senin adın neydi, Beyba?”

‘Ben, BENİM. Kavmin sana benim ismim sorar ise, beni BEN OLAN size bahşetti, dersin. Bak, onlara böyle deyeceksin: Atalarınızın Allahı, İbrahim’in Allahı, İshak’ın Allahı ve Yakub’un Allahı ya RAB Yehova beni size yonderdi. Ebediyen ismim bu ve devirden devire anılmam da budur.’

‘Yani sen şimdi Allah mısın, Beyba?’

‘Hayata ve olume karar veren her bir kimse, Allah’tır.’²⁵⁴

2.6.3.2. “Kuşlar”

“Kuşlar” öyküsü, bir hava bombardımanı esnasında radyo yayınına takip eden anlatıcının bilinçaltına yönelen bir anlatıdır. O zamanlar bir çocuk olan anlatıcı, bombardımanı hatıralarından yola çıkarak kendince yorumlamıştır.

Çocuğun ailesi apartmanların arasında kalan ahşap bir konakta yaşar. Karartma günlerinde babası pencereleri koyu renkli kâğıtlarla kapatmıştır. Düşmanın havadan gelerek ölüm yağdıracağı söylenir. Aile konağın başodasında yanan mangalın etrafında toplandığında dedesi kitaptan mırıldanarak sureler okur.

Anlatıcı henüz üç dört yaşlarındayken dedesi ona eski bir ansiklopedi okumuştur. Ansiklopedide gece kuşları, su kuşları, alıcı kuşlar gibi çeşitli kuş türleri vardır. Çocuğun zihninde havadan gelecek düşman da bir kuş türüdür.

Kuşlara dair kurmaca bir ansiklopedi, italik yazı stiliyle işaretlenerek beş parça halinde metne yerleştirilmiştir. Toplamda yirmi iki kuş türüne dair maddelerin yer aldığı

²⁵³ Sevil Atasoy, “Ölümün Parolası Şibolet”, *Hürriyet Gazetesi*, 18 Kasım 2007.

²⁵⁴ A. Teoman, *T.D.*, s. 63.

bu kısımlar öyküde geniş bir yer tutar. Yer yer mizahi unsurlar içeren maddelerde eski dile öykünülerek dedesinin anlatıcıya okuduğu eski ansiklopediye işaret edilmiştir.

“KARGA: Kara kuşlarının başlıcalarındandır. Tabiat itibariyle ziyadesiyle sinsi, kurnaz, kinci ve hain olup kabileler halinde yaşar, öyle ki, tıpkı silahşörler gibi, birisi hepsi, hepsi de birisi içindir. Nerede bir karga görseniz, mutlaka diğerlerini de görürsünüz. Birlikte gezinir, birlikte avlanırlar... Taştan ve sopadan ürkmezler, ama silah sesine benzer şedit bir gürültü olunca, hepsi birden kanat çırparak havalanır, şöyle ki, sema birden kapkara keser. Bu manzara görüldüğü vakit, bundan hayırlı bir netice çıkmayacağı da anlaşılır. Buradan mülhem, ‘Gökyüzü kargaların yokluğudur,’ denmiştir, ki filhakika doğrudur.”²⁵⁵

“Kuşlar” öyküsünün epigrafında “Gökyüzü kargaların yokluğudur,” aforizmasının orijinal dili olan Almanca versiyonu “Der Himmel ist die Abwesenheit der Krahen”²⁵⁶ Franz Kafta’dan alıntılanmıştır. Bir önceki öykü olan “İkileme”de de karabasanları ile boğuşan ihtiyar anlatıcı “Gökyüzü, diyorum, kargaların yokluğu imiş, gerçek!”²⁵⁷ diyerek bu söze göndermede bulunmuştur.

Bir gece uzaklardan gümbürtüler duyulur. Dede, İkinci Dünya Harbinde Almanların da böyle yaptığını söyler. Dedenin annesi ve babası ölünce askeri yatılıya verilmiştir. Osmanlı’nın Alman İmparatorluğu ile iş birliği yaptığı o yıllarda askeri yatılıda Alman subaylardan ders almıştır. Burada Almanca öğrenen dede, her şeyi unutmuş yalnızca bir çocuk şarkısını hatırlamaktadır. Boğuk sesiyle bu şarkıyı mırıldanır. Çocuk ayırt edebildiği “Sitzt’ne kleine Wanze” dizesini söyleyerek dedesine eşlik eder. Anne bunun anlamını sorduğunda çocuk şöyle cevap verir

“Ülkelerden birinde minimini bir kuş varmış. Bu kuşun bir de minimini yavrusu varmış. Günlerden bir gün....”²⁵⁸

Nihayet uzaklardan gelen gümbürtü iyice yaklaşmıştır. Camlar zangırdayıp sıvalar dökülürken aile fertleri karyola altlarına, dolap diplerine, sandıkların içine kaçışır. Çocuk babasına seslerin ne olduğunu sorar. Babası masanın altında anlatıcının saçlarını okşayıp titrek bir sesle “Kuşlar... Karanlık kuşları...” diye fısıldar.

Dünya ile tek iletişim kanalı olan radyo yayını parazitlerle kesintiye uğrar. Bu kesinti metin boyunca aralıklarla kullanılan “Czzzzzzt! Cbzzzzzzzzzt! Cbrzzzzzzzzzzzt!” leitmotifinin çeşitlemeleriyle aktarılmıştır. Öykünün sonunda radyo

²⁵⁵ A. Teoman, *T.D.*, s. 77-78.

²⁵⁶ A. Teoman, *T.D.*, s. 65.

²⁵⁷ A. Teoman, *T.D.*, s. 64.

²⁵⁸ A. Teoman, *T.D.*, s. 81.

yayının içeriği verilmiştir. Cızırtılarla kesilen yayından duyulan haberler; yeri, zamanı, tarafları belirsiz ancak sivillerin katledildiği anlaşılan savaş haberleridir.

“... haber merkezlerinin bildir... göre savaş uçaklarının saldırı... dün de devam... hava... üçüncü gününe girerken....ler şimdiye kadar 307 kişinin ... sonucu hayatını kaybettiğini ... karanlık bastıktan sonra.... saldırılarını artıran güçlerinin muhtemel bir kara saldırısına da hazırlık yaptığı... füzeler dün de sivilleri vurdu sabah erken saatlerde ... son 41 yılın en kanlı saldırısı.... çoğu çocuk ve kadın 225 kişi...300 kişi de yaralandı...”²⁵⁹

2.6.3.3. “Taş Devri”

“Taş Devri”nde Niyazi Yokbolu’nun hayat hikâyesi pek çok anlatım tekniği bir arada kullanılarak anlatılmıştır. Niyazi’nin hayatı kara, hava, jandarma ve deniz olmak üzere dört albayın gölgesinde geçer. Bunlardan ilki kara albayı babasıdır. Çocukluğundan beri heykel yapmaya meraklı olan Niyazi’nin bu uğraşına babası şiddetle karşı çıkar. Hayatına giren ikinci albay ise lise ikinci sınıfta askerlik dersi veren ak saçlı hava albayıdır. Niyazi bu dersten dört buçuktan beş alınca bir kaç yıl önce emekliye ayrılmış olan babası, meslektaşının gizli mesajını alıp oğluna unutulmaz bir tokat atmıştır.

Niyazi liseden sonra Güzel Sanatlar Akademisi’nin yetenek sınavlarını kazansa da babasının emriyle İktisat Fakültesine girip ita kaka sekiz yılda mezun olur. Tecili bitip askere alınmadan kısa süre önce babası kalpten gidiverir. Niyazi’nin hayatına giren üçüncü albay, asteğmen olarak atandığı Şırnak 52. Jandarma Alayı’nın komutanıdır. Niyazi’nin heykeltıraş olduğunu öğrenen albay hemen talim alanına bir Atatürk büstü yaptırır. Mayın tarama çalışmaları esnasında bir mayına basan Niyazi belinden aşağısını kaybederek gazi olur. O sıralar nişanlısı olan Oya, nişan atıp üç ay sonra Hakkı ile evlenir.

Niyazi’nin hayatına giren dördüncü albay ise ev sahibi emekli deniz albayı Selahi Yet’tir. Gazi maaşıyla otuz altı taksitle bilgisayar alan Niyazi durmadan mayın tarlası oynar. Yalnız yaşadığı evin kitasını üç aydır ödeyememiştir. Telefon eden ev sahibine parası olmadığı için hiç bir zaman ödemeyeceğini söyler. Açlıkla boğuşan Niyazi, yılbaşında gireceği otuz üçüncü yaş gününde intihar etmeyi planlamaktadır. Ev sahibi noterden ihtar çektirip yeni yılın ilk iş günü polis marifetiyle evden çıkarılacağını bildirmiştir. Niyazi’nin evine gelip giden tek kişi poşet poşet insan dışkısı satmaya gelen İsmail’dir. Niyazi bir yandan bilgisayarında bir günlük tutarken bir yandan da evinde kendisi için dışkıdan dev bir çukur inşa eder.

²⁵⁹ A. Teoman, *T.D.*, s. 81-82.

“Taş Devri” diyalog, mektup, günlük ve leitmotif tekniklerinin kullanıldığı bolca söz oyunu içeren bir öyküdür. Niyazi, ev sahibi Albay Selahi Yet ile telefonda konuşurken tekmil veren bir asker edasıyla sefillik içinde yaşadığı evini tasvir eder.

“Elli-ikinci-jandarma-alayı-üçüncü-tabur-ikinci-bölük-dördüncü-takımdan-Asteğmen-Niyazi-Yokbolu-salon-salamanje-yatak-odası-mutfak-misafir-tuvaleti-banyo-koridor-marley-kaplı-yekûn-seksen-yedi-buçuk-metrekare-nohut-oda-bakla-sofa-kömürlükten-bozma-tekmil daire-contaları-eskidiği-için-akıtan-dandik-evye-lavabo-ve-duş-bataryaları-çekmeyen-soba-bacaları-bakımsızlıktan-harabolmuş-elektrik-tesisatı-ve-rutubetten-kabarıp-pul-pul-dökülen-tavan-sıvalarıyla-görüş-ve-emirlerinize-hazırdır-Komtanım!”²⁶⁰

Başkahramanın iç dünyasına ayna tutan günlüğü 1 Aralık’tan başlayarak dokuz parça halinde 31 Aralığa kadar sürer. Öykü 2000’e girilen yılbaşı gecesi son bulur. Niyazi ölmeye karar verdiği yeni yıl için şafak sayar.

“7 Aralık, Pençşenbe, şafak 24... Bu bilgisayarla ne mi yapıyorum? Ne yapacağım, Niyazi, karınca kararınca katkıda bulunuyorum tarihin tekerrürüne: Mayın Tarlası oynuyorum. Eski günlerdeki gibi tıpkı, bir tık oraya, bir tık buraya... Gerçi kasatura kullanırdık o zamanlar, ama olsun, şimdi de bilgisayar faresinin, bu tüysüz, bu cillop gibi farenin avucumun içindeki güven verici sertliği var. Ekrandaki aklar ve karelere özenle bir bir tıklarken, elim titriyor, boğazım kuruyor, usulca kayıp klavyenin üzerine damlıyor alnımda top top biriken ter damlaları. Kimi kez köşeye sıkışıyorum ve sezgilerimle bulmak zorunda kalıyorum yolumu.”²⁶¹

Metin boyunca aralıksız tekrar eden leitmotif, Niyazi’nin bilgisayarında mayın tarlası oynamasının temsili olan tıklamalarıdır.

“Tık.3. Dikkat! Aman, dikkat!...
Tık-tık. Bayrak!...
Tık.5. Ufff! Az kalsın...”²⁶²

Öyküdeki diğer bir leitmotif ise bağlamdan kopuk bir biçimde beş ayrı yerde metne yerleştirilmiş olan “(Orta Asya’dan gelip)” ifadesidir. Bu leitmotif başkahramanın istemi dışında sürüklendiği askerlik ve devlet öğretisini temsil eder. Niyazi’nin askerlik ile ilgili görüşleri şöyledir;

““Oraya ben gittim, o silahı ben tuttum, o adımı ben attım, o bayrağı ben diktim görkemli bir tüy diker gibi kendi kabrime. Çünkü karşı koyacak cesaretim yoktu. Düşünemezdim bile başka türlüünü. Mahalle arkadaşlarım beni ‘En büyük asker bizim asker!’ teraneleriyle, cırtlak makamından mi bemol majör korna senfonisi eşliğinde yolcu etmişlerdi. Onlara ‘Hayır, bu ben değilim,’ diyemedim. Annem ‘Sen asker oğlusun;

²⁶⁰ A. Teoman, *T.D.*, s. 86-87.

²⁶¹ A. Teoman, *T.D.*, s. 93-94.

²⁶² A. Teoman, *T.D.*, s. 84.

rahmetli babanın şanına yakışacak çakı gibi bir asteğmen ol, aslan evladım benim,' dediğinde, yutkundum yalnızca. O pek şerefli 'aslan evlat' payesini geri çevirmeyi götüm yemedi. Komutanım efendilerimin emirlerini sorgusuz sualsiz yerine getirdim. Bana sorulmadan benim omuzlarıma yüklenen bu kutsal görevi kabul ettim. Beni belki bir aslan değil, ama bir sirk atı gibi eğitmelerine, susta maymuna çevirmelerine, 'Aport!' dedikleri anda siktiriboktan bir tahta parçasının ardısıra hiç durmaksızın kendini suya atmaya amade bir av tazısı haline getirmelerine izin verdim. Evet, Hakim Bey, itiraf ediyorum: Ben suçluyum! Kendimi yadsımdan, kendi kişiliğimi yok saymaktan, hiçbir zaman inanmadığım kof ülküler adını kendimi kurban etmekten suçluyum!'''²⁶³

Öyküde ön plana çıkan diğer bir konu ise, toplumun sanata ve sanatçıya bakışı ile ilgilidir. Niyazi'nin babasına göre heykel merakı zırvalarla vakit öldürmekten başka bir şey değildir. Hem odasını hem de kendi merasim kasaturasını çamur ettiği için oğlunu palaskayla döver. Askere gittiğinde komutanı da heykeltıraş olduğunu öğrendiğinde "Karın doyurur mu peki bu meslek?" diye sorar. Niyazi göre ise sanat, tanrılığa soyunmaktır.

"Dar kafalı küçük burjuvanın sanata ve sanatçıya bakışı bu düzeyde olmuştur hep. Sanatçıyı sağmal inek gibi görür ortalama küçük burjuva. Oysa sen burada yaratıyorsun. Yaratmak nedir, bilir misin, Niyazi? Tanrıya öykünmektir."²⁶⁴

2.6.3.4. "Görünüm"

Bir iç monologdan ibaret olan "Görünüm" öyküsünde anlatıcı akşam saati battaniyesine sarılmış her zamanki yerinde dilenirken kalabalığın arasında ışıltılı bir vitrine bakmakta olan eski sevgilisi ile göz göze gelir. Sevgilisi onu tanımasa da, anlatıcı eski günleri hatırlar.

Her ikisi de finans şirketlerinde çalışan iki sevgili, yaklaşık iki sene evveline kadar Nişantaşı'ndaki bir apartmanın en üst katında son derece lüks bir hayat yaşamışlardır. Küresel bir ekonomik kriz neticesinde işten çıkarılan adam, uzun süre iş aramasına rağmen bulamaz. Bütün gün evde oturup içki içen ve kitap okuyan bu suratsız adama sevgilisi daha fazla tahammül edemeyerek onu terk eder. O günden sonra anlatıcı sokaklarda yaşamaya başlamıştır.

Anlatıcı, eski sevgilisiyle karşılaşma anını, üç defa anlatma girişiminde bulunur. Bu üç tasvirin arasında görmemek ile görememek, bakmak ile görmek, oturmak ile büzülmek arasındaki anlam farklılıklarını titizlikle irdeler.

²⁶³ A. Teoman, *T.D.*, s. 101.

²⁶⁴ A. Teoman, *T.D.*, s. 89.

“Bak şimdi, şöyle: Karşılıklı duruyoruz. Duruşuyoruz. Bir duruşma. Bir saygı duruşu. Daha doğrusu sen duruyorsun, ayakta, ısıltılı bir mağaza vitrininin önünde. Ben ise oturuyorum. Yo, oturmuyorum da aslında; bir köşeye, vitrinin kıyısıyla yandaki apartmanın kapısı arasındaki girintiye büzülmüşüm...

Öte yandan: Şimdi seninle karşılıklı oturaduruyoruz. Ya da duraoturuyoruz. Hangi bakış açısına öncelik tanıdığına göre değişir bu. Sen durakalıyorsun, ben oturaduruyorum. Ben seni görüyorum, görebiliyorum, insanın bir anahtar deliğinden yasak bir odanın içini görmesi gibi hani, kırkıncı oda, sen ise beni göremiyorsun. Hiç de kısa sayılamayacak bir süre, bir, iki, üç solukluk bir süre belki, daha doğrusu üç soluk tutmalık, göz göze de geliyoruz üstelik...

Açınım: Ben oturuyorum, çömelmişim, büzülmüşüm, eprik battaniyeme sarınıp her zamanki yerimde. Hummalı akşam trafiğinin ateşböceğini andıran fener alayını, yoldan gelip geçen yayaları seyrediyorum...

Giriş: Sağ taraftan sen giriyorsun sahneye sonra. Derin bir kulis perspektifi, kısa ama irşat edici bir an.”²⁶⁵

Nihayetinde anlattıklarını eksik bulan ve ayrıntıları atladığını düşünen anlatıcı, karşılaşma anını öncesi ve sonrasıyla bir kere daha uzun uzadıya anlatır. Böylece “Görünüm” öyküsü kısa bir olay örgüsünün tek bir anlatıcı tarafından farklı görünümlemlerle toplamda dört defa tasvir edilmesinden müteşekkil olur.

İki sevgilinin geçmişte birlikte yaşadıkları evin dekoru, o dönem yaşadıkları “pahalı” yaşamın göstergesidir.

“Nişantaşı’ndaki büyük bir apartmanın en üst katındaki, yüksek tavanlı ve geniş, duplex daire... Özgün bir dizayn... Sıvasız duvarlar... Çıplak bırakılmış havalandırma tesisatı... Gölgeye düşen aşçı asma tavanlar... Tavanın içine saklanmış, buğulu spotlar... Son moda özel tasarım mobilyalar... Duvarlarda antika parçalar ve modern yağlıboya tablolar.”²⁶⁶

O dönemde şık ve pahalı lokantalara, barlara ve gece kulüplerine gidip bol bahşiş bırakan adam işini kaybettiğinde, sevgilisi onu “Erkek dediğinin bir haysiyeti olmalı” diyerek evden kovmuştur. Böylece anlatıcı “haysiyet” ile “bol para”nın eş kavramlar olduğunu idrak etmiştir. Artık şaşalı yaşamının arka sokaklarında dolaşan bilge bir meczup gibidir. Günlük yaşamın telaşıyla koştururan insanlar bu toplumun dışına düşmüş adamı göremezken, anlatıcı da bir zamanlar kendisinin de dâhil olduğu bu insan güruhunu hor görür.

“Dönüyorum: Koyunlarıma, çobanı olmadığım, benim varlığımın ayırdına bile varmaksızın önümden acele adımlarla gelip geçen, olmayan duyuncalarını susturmak için

²⁶⁵ A. Teoman, *T.D.*, s. 107-109.

²⁶⁶ A. Teoman, *T.D.*, s. 110.

kimi zaman buruşuk mendilime birkaç kirli metelik fırlatan, sıfır kilometredeki etbeyinleri o ütülü bembeyaz gömlekleri denli kırıksız.”²⁶⁷

2.6.3.5. “Acı Bir Kayıp”

Pastış tekniğiyle kurgulanmış olan “Acı Bir Kayıp” öyküsünde, bilimsel metinlerin üslup öğelerinin pek çoğunu gözlemlemek mümkündür. Karşıt fikirlerin bir arada sunulduğu ve farklı yorumların eleştirel bir bakışla değerlendirildiği bu öyküde, her bir paragraf; 1., 2., 2.a., 3., 3.a., 3.b., 3.b.1., 3.c., 3.c.1, 3.c.1.a., 3.c.1.b., 3.c.1.c., 3.c.2., 3.c.2.a., 3.c.2.b., 3.c.2.d., 3.d., 4., 4.a., 4.b., 4.b.1. ve 5. şeklinde akademik metin formatında numaralandırılmıştır. İçerik ise intihar eden bir adamın kaleme aldığı özyaşam hikâyesinden ibarettir. Böylelikle öykünün form ve içeriği arasında uzlaşmaz bir uyumsuzluk yaratılmıştır.

Her ne kadar akademik bir üslupla yazılmış olsa da “Acı Bir Kayıp”ın kurgusal bir metin olduğuna dair açık göstergeler 1. ve 2.a. numaralı paragraflarda verilmiştir. Metinde ele alınan kişinin “kahraman”, intihar vakasının “öykü konusu” şeklinde anılması form ve içerik arasındaki uyumsuzluğun ilk işaretleridir.

“1.

Herkesin sevdiği bir kişi olan kahramanımıza ölümü kimse yakıştıramadı...

2.a.

Bu trajik olay, yıllar sonra bir öyküye konu olacaktır.”²⁶⁸

Öykünün üçüncü tekil kişi anlatıcısı olaylara dâhil olmayan objektif bir tavır takınsa da metin, kendisinden “merhum” şeklinde bahseden başkahraman tarafından bizzat kaleme alınmıştır. 4.a. numaralı paragrafta kendi metnine göndermede bulunan anlatıcı, okuru metin yazarının o ana dek gizlenen kimliği konusunda aydınlatır.

“4.a.

Merhum, tarihsel görevinin bilinci içinde, gelecek kuşakları aydınlatmaktan başka hiçbir amaç gütmeksizin, özyaşamöyküsünü yazmaya giriştiyse de, bu girişimi çeşitli nedenlerle daha tasarı aşamasında kesintiye uğramış ve sonunda ani vefatıyla birlikte yarıda kalmıştır. Ne yazık ki gerçekleşme olanağı bulamamış bu dev yapıttan bugün elimize ulaşabilen tek kayıt, kendisi tarafından yalın bir dile kaleme alınmış, yine kendisine ait kısa bir ölüm ilanı ve şu anda okumakta olduğunuz satırlardır.”²⁶⁹

²⁶⁷ A. Teoman, *T.D.*, s. 108.

²⁶⁸ A. Teoman, *T.D.*, s. 112.

²⁶⁹ A. Teoman, *T.D.*, s. 117.

“Acı Bir Kayıp” öyküsünün olay örgüsü şöyle özetlenebilir: Küçük yaşlarından beri dünyaca ünlü bir trapez yıldızı olmayı düşleyen adam, yaşam koşullarının dayatmasıyla bu hayalinden giderek uzaklaşmıştır. Sıcak bir ağustos öğlesinde yüksek bir yerden atlamak suretiyle intihar etmeyi kararlaştırdığı için gazetede kendi eliyle yazdığı ölüm ilanını yayınlatır ve özyaşam hikâyesini yazar.

Adam özyaşam hikâyesinde ölümünden sonra olacıklara dair fikirler yürütür. Buna göre; gazetede ölüm ilanını gören arkadaşları, adamın ailesini tuhaf bir isim benzerliği konusunda uyarmak ve birlikte gülmek üzere aradıklarında gerçekleri öğreneceklerdir. Ölümünün beşinci yıldönümü nedeniyle düzenlenen anma toplantısına katılan çalışma arkadaşları, onun geniş hoşgörüsünden, sonsuz insan sevgisinden, işine bağlılığından, özverisinden, yaşam dolu bir insan olmasından, hem iş hem de aile hayatında örnek bir kişilik sergilediğinden dem vuracaklardır. Oysaki adam topluluk içinde olmaktan hoşlanmadığı için hayvanlara ve özellikle akvaryum balıklarına yönelmiştir. Mantık evliliği yapan adamın biri erkek biri kız iki çocuğu olmuş, eşini aldatmak için defalarca girişimde bulunsa da bunu becerememiştir. Evlatları televizyonda yapılan bir söyleşide onu yakışıklı, uzun boylu, sağlıklı ve güleç yüzlü bir adam olarak tanımlasalar da esasında 1,68 boyunda, 83 kg ağırlığındaki bu adamın dış görünüşü de kendisini pek tanıma fırsatı bulamamış olan evlatlarının bahsettiğinden hayli uzaktır. Kızının, babasının ölümünün beşinci yıldönümünde verilen devlet onur madalyasını kabul ederken gözyaşlarına boğulmasının sebebi ise üç buçuk aylık hamile olmasına rağmen törenden kısa bir süre önce nişanlısından ayrılmasıdır.

2.6.3.6. “Ateş Ayinleri”

Belirli bir zamanı ve mekânı olmayan “Ateş Ayinleri” öyküsü, temelde iç diyalog tekniğiyle kurgulanmıştır. Kimliği belirtilmeyen anlatıcı, bir yandan iki farklı kişiymiş gibi kendisi ile sohbet ederken diğer yandan karmaşık olaylar tasvir eder. Anlatıcının zihninin sınırsız çağrışımlarla konudan konuya atlaması sebebiyle olay örgüsü, son derece gevşek ve tutarsızdır.

Anlatıcının diyalog halinde olduğu kişinin, kendi ikincil kimliği olduğunu, bu iki özne arasındaki geçişkenlikten anlamak mümkündür. Zaman zaman kendilerinden “biz” şeklinde bahseden bu kimlikler birbirine karışmıştır.

“‘İşleri gitgide karıştırdığının farkında mısın? Kimin neyi söylediği bile belli olmuyor artık.’

‘Belki de belli olmasını istemediğim içidir.’”²⁷⁰

Anlatıcı ile ikincil kimliği arasında geçen konuşmanın bir iç diyalog olduğu bilgisi anlatıcı tarafından da açık bir şekilde okura iletilmiştir.

“Kendi sesimin hala kulaklarımda uğuldamakta olan yakısından ürkererek, yalnızca içimden geçirmekle yetiniyorum bu sözleri.”²⁷¹

“Ateş Ayinleri”nin olay örgüsü şöyle özetlenebilir: Anlatıcı, Panama Kralı Ramses 2 onuruna düzenlenen resmigeçitte Nefertiti ile konuşur. Nefertiti, ufukta yitmekte olan gemilere gözünü dikmiştir. Öykünün sonunda anlatıcının ikincil kimliği, dümenine geçtiği gemiyi kasten batırır.

Kundaklanan konaklar, piromani, yalımlar, ateşetapan, pervanelerin ateş dansı, ateş yutmak gibi bahislerle ateşe dair imgeler metin boyunca ön plana çıkarılmıştır. Bu imgelere; sular iklimi, köpükler, karanlık sular, deniz kenarı, kızıl sular, gemiler, yelkenler, yağmur, deniz, dalgalar gibi suya dair imgeler eşlik eder. Ateşe ve suya dair imgelerle eş zamanlı olarak hayali bir satranç oyunu da sürekli metnin gündemindedir. Satranç oyununun, suyun galip geldiği imgeler mücadelesinin bir temsili olduğu söylenebilir. İç diyaloglardan satranç tahtasının başındaki rakiplerin anlatıcı ile ikincil kimliği olduğu anlaşılır.

2.6.3.7. “Bir Meleğin Düşüşü”

“Bir Meleğin Düşüşü” öyküsü basit bir üst kurmaca unsuruyla başlar. Anlatıcı bir meleğin nasıl düştüğünü İç-Bakan-Koca-Göz’ün kendisine anlattığını söyler. İç-Bakan-Koca-Göz önce dini kitapların öğretilerinden yola çıkarak meleklerin nitelikleri hakkında söylenenleri aktarır. Ardından meleğin düşme sebebi hakkında yorumlar yapar; melek bir tür görünmez kaza, cennetten kovulma yahut intihar sonucunda düşmüş olabilir. Meleğin düşme sahnesi aşama aşama aktarılmıştır.

İlk levhada melek, yüksekte bulunan belirsiz bir uç noktadadır. Aşağıdaki taralı alana girmek üzere olduğu ikinci tasvirde, ellerini havaya kaldırmış umutsuzca sallamaktadır. Bir sonrakinde meleğin taralı alana giren belden aşağısı üçüncü boyutunu yitirmiştir. Ardından melek, bütünüyle taralı alana girmiş, kolları ve bacakları açık bir

²⁷⁰ A. Teoman, *T.D.*, s. 120.

²⁷¹ A. Teoman, *T.D.*, s. 121.

biçimde sırtüstü yatmaktadır. Üçüncü boyutunu tamamen yitiren meleğin ikinci boyutu da can çekişmektedir. Giderek gövdesindeki ayrıntılar güçlkle seçilmeye başlamış, perspektif duygusu azalmıştır. Melek, sağ eliyle düşme yönünü işaret etmektedir. Birazdan çerçevenin dışına çıkacak ve salt varoluşuyla birlikte sonuncu boyutunu da kaybedecektir

İçe-Bakan-Koca-Göz, bir meleğin düşüşünü, boyut aşınımı ve sıradanlaşma olarak tanımlar. Üç boyutun tamamının yok olduğu anın tasvirinde, olay örgüsüne konu olan melek motifli levhalarından geriye beyaz duvar sıvası kalır. Meleğin düşüşü, bir kutsalın alaşağı edilmesinden başka bir şey değildir.

2.7. Kırık Kalpler Terzihanesi

Kırık Kalpler Terzihanesi'nde “Gizemli Öyküler”, “Romanesk Öyküler” ve “Grotesk Öyküler” olmak üzere üç üstbaşlık altında gruplandırılmış toplam on yedi öykü mevcuttur. “Gizemli Öyküler” bölümünde; “Bahar Temizliği”, “İnerken”, “Gitme Biçimleri”, “Banyo Penceresi” ve “Küçük Keşifler Tarihi” öyküleri vardır. “Romanesk Öyküler” bölümünde birbiri ile bağlantılı “İşlikte”, “Panayırda”, “Sergide” ve “Hücrede” öyküleri yer alır. “Grotesk Öyküler” başlığı altında ise “Gözlemci”, “Beklenen Konuk”, “Asmalımescit-bis”, “Tarihe Karışan Bir Meslek”, “Çay ve Karıncayiyenler”, “Beşinci Töz”, “Ressamın Sözleşmesi” ve kitaba ismini veren “Kırık Kalpler Terzihanesi” öyküleri sıralanmıştır.

2.7.1. “Gizemli Öyküler”

“Gizemli Öyküler” üstbaşlığı altında toplanan öykülerin olay örgüleri şöyledir:

“Bahar Temizliği”: Bahar temizliği yapan bir kişi çalışma odasında yıllardır açılmamış küçük bir sandık bulur. Sandıktan eski kâğıtlar ve defterler çıkar. Sayfalarda yer yer okunması imkânsız bir elyazısı ile yazılmış, ne olduğu anlaşılmayan yazılar vardır. Daha önce hiç görmediği bu elyazılarının kime ait olduğunu merak eder. Sandığın önceki kiracıdan kalmış ya da evine gelen bir arkadaşı tarafından unutulmuş yahut günün birinde okuması için kasten bırakılmış olabileceğini düşünür. Onu şaşırtan, bunca yıl bir başkasının kalıntılarını çalışma odasında sakladığını fark etmemesidir.

“İnerken”: Sokak lambalarının yanmadığı dolunayla aydınlanan bir gece geç saatte yürüyerek evine giden bir kişi kilitli sokak kapısını açıp binaya girer. Giriş holündeki otomatığı yakıp asansörü çağırır. Asansörün kapısı kapandığı sırada hem

kabinin hem de holün ışığı söner. El yordamıyla kendi dairesinin olduğu katın düğmesine basar. Asansör hareket ederken kabin ışığı yanar ancak yanlış düğmeye bastığından asansör aşağı doğru hareket etmiştir. Adam, bodrum kata inince tekrar kendi dairesinin bulunduğu üst katın düğmesine basabileceğini düşünür. Ancak asansör bodrumda durmaz, ikinci ve üçüncü bodrum katlara doğru inmeye devam eder. Adam, bunca yıldır oturduğu binanın bu kadar çok bodrum katı olduğunu hiç fark etmediğine şaşırır.

“Gitme Biçimleri”: Öykünün başkahramanı evinden çıkmayan, kapısı ve telefonu çaldığında açmayan kuruntulu bir kişidir. Özellikle zili bir defa çaldığında sessizce kapının önüne gelip gelenin ayak seslerinin uzaklaşmasını tedirginlikle bekler. Bir gün banyo yapmak için küveti doldurduğu sırada sokak kapısının altından atılmış üzerinde herhangi bir yazı olmayan bir zarf görür. Merakına yenik düşüp zarfı açtığında içinden ufak bir kâğıt parçasına yazılmış bir not bulur. Bunun üzerine uzun bir yolculuğa çıkar.

“Banyo Penceresi”: Anlatıcı bir sabah banyodayken belli bir açıyla bakınca komşu apartmanlardan birinin bir penceresinin görüldüğünü fark eder. Epey uzaktaki karanlık pencereden yansıyan kımıltılı görüntü net değildir. Anlatıcı önce dürbünle, ardından çeşitli boylardaki büyüteçlerle bakarak görmeye çalışsa da başaramaz. Nihayet fotoğraf makinası ve monopod ile banyo aynasının resmini çeker. Mutfaktan bozma karanlık odasında fotoğrafları basıp büyüteçle inceler. Yeterince ayrıntılı göremeyince fotoğrafın fotoğrafını çeker. Bu sefer eşyasız bir oda görür. Dikkatini çeken kımıltı odanın açık duran kapısının öte tarafından gelmektedir. Defalarca fotoğrafın fotoğrafını çekerek görüntüyü netleştirir. Kapının karşısındaki duvarda asılı oval bir çerçeve içerisinde bulanık bir yağlıboya tablosu görür. Bir süre sonra bunun yağlıboya tablosu değil odanın görünmeyen iç tarafını yansıtan başka bir ayna olduğunu fark eder. Fotoğrafı bir kaç kere daha büyüterek odadaki aynadan yansıyan görüntüyü netleştirir. Nihayet plastik bir çay bardağına dikilmiş mumun titreyen ışığının fark ettiği kımıltı olduğunu anlar.

“Küçük Keşifler Tarihi”: Yazar olan başkahraman sıcak bir günde köhne bir muhallebicide kahve ve sigara eşliğinde bir yandan öyküsünü yazmakta bir yandan da mekânın en dip masasında oturan nişanlı genç çifti ve garsonu gözlemlemektedir. Garson, genç çifte bir şey isteyip istemediklerini sorduktan sonra mekânın arka kapısından çıkarak gözden kaybolur.

Yazar bu öyküyü soğuk bir kış günü evindeki çalışma masasında konyak ve sigara eşliğinde yazıyormuş gibi aktarır. Bir süre anlatısındaki mekân ve zaman kaymalarına

kafa yorduktan sonra genç çiftin oturduğu masaya tekrar baktığında gitmiş olduklarını görür. Bakışlarını garsonun çıkıp gittiği arka kapıya yönelterek oradan arka avluya çıkar. Burada ilginç bir şey göremeyince çöplerin çıkarıldığı dar geçide dalar. Karanlık geçitte uzun süre ilerledikten sonra güneşli ve kalabalık bir caddeye çıkar. Tam karşısında muhallebicideki çifti görse de bir süre sonra gözden kaybeder. Kır saçlı, siyah ceketli bir adamı takip ederek bir pasajda erotik film gösterilen bir sinemaya girer. Filmi izlerken bakışlarıyla sinema perdesinin ardına geçer. Eskiden tiyatronun dekor ve kostüm deposu olarak kullanılan mekânın arka penceresinden çıkıp bir mezarlığa girer. Bir berduş mezarın birine tuvaletini yaparken mezarlık bekçisi açık bir mezarın içinde uyumaktadır. Mezarlıktan çıkıp تنها bir sokağa girer.

Yoluna kaybettiğini anlayan yazar kitaplığından bir şehir haritası alarak muhallebiciden düz bir çizgi çizerek nerede olduğunu bulmaya çalışır. Öyküyü toplamak için tekrar salaş muhallebiciye girip bakışlarını garsonun, yüzü mekânın dip tarafında dönük bir müşterinin ve son masada oturan nişanlı genç çiftin üzerinden gezdirip arka kapıdan çıkar. Bu noktada anlatısını bitirir ancak bir omuz darbesiyle kendisine gelir. Caddede kalabalığın arasında yürürken kır saçlı adama çarpmıştır. Bir süre ilerleyince bir apartman kapısının önünde muhallebicideki kızın, yüzüğünü nişanlısının önüne fırlattığına şahit olur. Yüzük yerde yuvarlanıp ızgaradan bir kanalizasyon çukuruna düşer. Buranın çıkmaz sokak olduğunu fark eden başkahraman son bir hamleyle sigarasını söndürüp masadan kalkmaya gayretlenir.

Olay örgüsünden de anlaşılacağı üzere, “Küçük Keşifler Tarihi” öyküsü postmodern nitelikler taşıırken, bölümdeki diğer öyküler klasik anlatılardır. “Gizemli Öyküler” üstbaşlığı altında toplanan öykülerden “Bahar Temizliği” ve “İnerken” Ali Teoman’ın son romanı olan *Gecenin Atları*’nın başkahramanı Bahtiyar Bahtıkara’nın rüyalarının anlatıldığı iki farklı kısmın ufak değişikliklerle yeniden yazımıdır. Bu bölümdeki beş öykü arasında “Bahar Temizliği” ve “Banyo Penceresi” öykülerinde gizem unsurunun varlığından söz edilebilir. Bunlardan ilkinde eski sandıktan çıkan yazıların kime ait olduğu ve içeriği bilinmez. İkincisinde ise gizem çözülür; banyo aynasından yansıyan görüntüdeki kımıldının titrek bir mum ışığından geldiği ortaya çıkar.

“Gitme Biçimleri” öyküsü başı ve sonu eksiltilmiş parça kurgu özelliğindedir. Mektubun kimden geldiği, içinden çıkan notta ne yazdığı, başkahramanın kapısına gelebilecek insanlardan ve çalan telefondan neden tedirgin olduğu ve ne amaçla uzun bir

yolculuğa çıktığı öyküde yer almaz. Bu öykü Ali Teoman'ın *Horasan Elyazması* kitabındaki “Döngü” öyküsünün bir çeşit yeniden yazımı gibidir. İki öykünün olay örgüsü ve mekânları arasındaki benzerlik şaşırtıcıdır.

“Su düzenli aralıklarla damlıyordu. Musluğun contası eskimiş olmalı, diye düşündü. Değiştirmek gerekiyordu. Banyo küveti, üzerindeki beyaz köpüklerin sönmeye yüz tuttuğu ılık bir suyla yarı yarıya doluydu...”

Bornozuna sarınarak banyodan çıktığı sırada, kapı çalındı. Gelen postacıydı. Kendisine uzatılan uçak zarfını teşekkür edip aldı. Kapıyı kapattıktan sonra, üzerinde yabancı ülke pulları olan yıpranmış zarfa bakarak bir süre kımlıtsız durdu. Sonra yavaş adımlarla mutfığa yöneldi. Mermer tezgâhın üzerinde yığılı duran kirli tabaklardan birinin içindeki bıçağı alıp zarfı uzun kenarından yarararak açtı. Çizgili bir defterden alelacele kopartılıp dörde katlanmış bir kâğıt çıktı zarfın içinden. Mektubu, acele etmeksizin birkaç kez okudu. Bıçaktan bulaşan yemek artığı, beyaz kâğıdı lekelemişti. Islak ayak izleri, banyonun eşiğinden mutfığın seramik döşemesine dek uzanıyordu.

Eski kente günler sonra güneşli bir sabahta vardı.”²⁷²

“Çıplaksın. Yıkanmak için banyo küvetini dolduruyorsun. Su tekdüze bir şırıltıyla akıyor.

Banyo, mutfak ve salon arasında gidip geliyorsun. Çıplak ayakların parkenin üzerinde ıslak izler bırakıyor...

Dönüp yeniden banyoya yöneliyorsun. Sokak kapısının altından atılmış olan mektubu o sırada görüyorsun işte. Holde, eşiğin bir karış berisinde öylece duruyor.

Mektubun az önce orada olmadığını kesinlikle biliyorsun. Sen banyo küvetini doldururken, postacı kapının altından atmış olmalı.

Zil sesi duymadın. Akan suyun sesi zil sesini bastırdı belki...

Sonunda öğrenme isteğin kaygına üstün geliyor; mektubu bir ucundan yırtıp açıyorsun. Ufak bir kâğıt parçası çıkıyor içinden: Bir ileti, bir bloknottan kopartılmış bir sayfanın üzerine kargacık burgacık bir yazıyla karalanmış birkaç sözcük...

Sonra, işte, uzun bir yolculuğa çıkıyorsun.”²⁷³

Bu bölümdeki öykülerin tamamında olay zamanı bir günden kısadır. Yalnızca “Banyo Penceresi” öyküsü birinci tekil kişi anlatıcı tarafından gözlemci bakış açısı ile aktarılmıştır. Geriye kalan öykülerin tamamında üçüncü tekil kişi anlatıcı kullanılmıştır. Üçüncü tekil kişi anlatıcıların ortak özelliği ise fiilleri “sen” şahıs eki ile çekimleyerek aktarmalarıdır. “Küçük Keşifler Tarihi” öyküsünün anlatıcısı, bu tutumunu şöyle açıklar:

“Okuyucuyu, bu anlatıyı gerçekte kendisinin yazdığına inandırmaya çalışıyorsun. Bu zorlu işin yerine getirilmesinde, dilin kaypaklığı ve belirsizliği sana yardımcı oluyor... Böylece biraz zorlama da olsa, klasik anlatının biçiminin öngördüğü özdeşleşmenin çok dışında, okuyucunun kendisini anlatı içinde yitirdiği ve okuyanla yazanın yer değiştirdiği başka tür bir özdeşleşmeyi yakalamak istiyorsun. Okuyucu kendisini senin yerine koyuyor ve öyküyü yazıyor (ya da yazdığını sanıyor-öyle sanmasını sağlıyorsun!); sana

²⁷² A. Teoman, *H.E.*, s. 21-22.

²⁷³ Ali Teoman, *Kırık Kalpler Terzihanesi*, İstanbul 2013, s. 15-18.

düşen ise, kollarını kavuşturup arkana yaslanarak olayların gelişimini izlemek yalnızca.”²⁷⁴

Klasik anlatıların biçiminin dışına çıkmak isteyen yazar/anlatıcı, öykü boyunca bir takım olaylar arasındaki neden sonuç ilişkisini “anlatı gereği” diyerek açıklar. “... biraz da anlatının gidişi gerektiriyor belki olayların bu biçimde gelişmesini...”²⁷⁵ yahut “Anlatı gereği orada duracağını sanıyorsun...”²⁷⁶ gibi yorumlar yaparak öykünün kurgusallığını her fırsatta vurgular.

“Küçük Keşifler Tarihi”nde, postmodern anlatıların popüler konularından olan yazma eylemi merkeze alınmıştır. Yazar/anlatıcı, bakışlarını her daim kendisine ve yazmakta olduğu anlatıya çevirir.

“Anlatının konusundan çok, anlatma eyleminin kendisine ilgi duymayan bir hayli garip. Yolunu şaşırması bu merak yüzünden, eline her geçen fırsatta bu iki süreci birbiriyle çakıştırmaya, birbirinin içine geçirmeye çalışıyorsun. Böylece çoğu zaman neyin kurgu neyin gerçek olduğu birbirine karışıyor.”²⁷⁷

Yazar/anlatıcı anlatısına postmodern unsurlar katmaktan büyük bir keyif duyduğunu gizlemez. Sürekli birbirini çürüten üstkurmaca kurgu parçaları üretir. Örneğin önce muhallebicide sıcak bir yaz günü geçen olayları; soğuk bir kış günü evindeki çalışma odasında yazmakta olduğunu söyler. Ardından muhallebicide oturup sanki evindeki yazı masasında yazıyormuşçasına olayları aktardığını itiraf eder.

“Şu anda köhne bir muhallebicide oturuyorsun ve sanki evindeki yazı masasında oturmuş, bu muhallebici hakkında bir anlatı yazarmış gibi yapıyorsun. Zaman ve mekân kaymaları, bunların çağrışımları ve üstçağrışımları devreye giriyor tabii, ama sen bunlara hiç aldırmaşızın yoluna devam ediyorsun. Anlatının bu tür dal budak salmalarla karmaşıklaşması hoşuna gidiyor aslında.”²⁷⁸

Gerçekten de anlatı boyunca yaz/kış ve muhallebici/çalışma odası arasında zaman ve mekân kaymaları devam eder. Yazar/anlatıcının çalışma odasının yarı aydınlık perdeleri arasından gördüğü cadde manzarası bir anda muhallebicinin loş iç mekânına dönüşebilir. Anlatıcı öyküsünü yazarken tıkanıldığında evin içinde yahut dışarıda bir

²⁷⁴ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 27.

²⁷⁵ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 32.

²⁷⁶ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 37.

²⁷⁷ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 26.

²⁷⁸ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 26-27.

yürüyüşe çıktığını söyler. Ona göre yazarın görevi farklı mekânların verdiği farklı esinleri tek bir düzlemde bir araya getirmektir.

“Demek ki, tebdil-i mekândan ferahlık umuyorsun; her uzam sana farklı birşeyler esinliyor. Şık bir kafede başka şeyler yazılıyor, pis formika masaları sigara yanığı dolu bir kenar mahalle kahvesinde daha başka şeyler; evinin mutfağında, apartman aydınlığından gelen yemek kokuları içinde, çalışma odanın yığıntılı disiplini ya da yatak odanın sıcak loşluğunda olduğundan çok farklı şeyler yazıyorsun. İşte bunun için, anlatın inişli çıkışlı bir yol izliyor. Bu iniş çıkışları sen kalemle yumuşatıp tek bir çizgi haline getirmeye çalışıyorsun. Her şey sende ayrılıp yine sende birleşiyor, ağır akışlı ve homojen bir magmaya dönüşüyor.”²⁷⁹

“Küçük Keşifler Tarihi”nde muhallebicide oturan yazar/anlatıcının bakışları olay örgüsünün merkezinde konumlanmıştır. Anlatı, hareket halindeki yazarı değil onun duvarları aşan bakışını takip eder. Bir süre sonra yazar/anlatıcı yazmakta olduğu metin üzerindeki otoritesini kaybedip durmadan ilerleyen bakışının peşinden sürüklenmeye başlar. Kaybolduğunu fark ettiğinde şehir haritasından öykünün başladığı mekâna dönmeye karar verir.

“Aklına şöyle bir fikir geliyor: Defterinin-dolayısıyla da anlatının- sonuna yaklaşmakta olduğunun farkındasın; zaman, mekân ve olay birliğinin sağlandığı klasik bir final yapma şansın hala var. Sokağın bitiminde, karşına çıkan salaş bir muhallebiciye giriyorsun.”²⁸⁰

Muhallebiciye tekrar girdiğinde anlatıcının kimliğinde ilginç bir ayrışma meydana gelir. Yazarın kendisinden hızlı giden bakışları geri dönüp onu oturduğu muhallebicide yakalar. Yazar/anlatıcının bedeni, garson ve nişanlı çiftle beraber kendi bakışının nesnesi olmuştur.

“Önce yassı kafalı bir garsonun, sonra yüzü salonun dip tarafında dönük oturan bir müşterinin yanından geçiyorsun. Loşluğu yarararak ilerlediğinde, en dipteki masada, son derece zevksiz bir vitray pencerenin önünde genç bir çiftin oturmakta olduğunu görüyorsun. Bakışın, vitrayın şarap rengi gül motifinin içinden geçip kıızıla boyanırken, anlatın sona eriyor.”²⁸¹

Yazar/anlatıcının anlatısına son verme isteğine rağmen muhallebiciden ikinci defa yola çıkan bakışı, yazarın kendisi dâhil olmak üzere tüm öykü kahramanlarını bir kez daha gördükten sonra öykü sona erecektir.

²⁷⁹ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 26.

²⁸⁰ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 35-36.

²⁸¹ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 36.

“Küçük Keşifler Tarihi” kendi eleştirisini de içinde barındıran bir metindir. Kurgu ile gerçeğin birbirine karıştığı, anlatının konusu ile yazma eyleminin iç içe geçtiği, zaman ve mekân kaymaları ve anlatının amaçsızca dal budak salması öyküde bizzat anlatıcı tarafından işaret edilmiş postmodern özelliklerdir. Anlatıcı, başarısız olan klasik bir final yapma denemesinin de kendi iradesi çerçevesinde gelişen yazınsal bir oyun olduğuna işaret eder. Anlatının kurgusunu zaman, mekân ve hatta anlatıcının kimlik birliği kalmayacak kadar parçaladığını belirtir.

“Klasik finallerden, bakışımından, yetkinlik arayışından nefret ediyorsun. Bütün kurguyu paramparça etmeye, tanınmaz hale sokmaya kararlısın.”²⁸²

2.7.2. “Romanesk Öyküler”

“Romanesk Öyküler” üstbaşlığı altında toplanan dört öykü, yazarın son romanı olan *Gecenin Atları*’nın bölümlerinden alıntılanmıştır. Bu öykülerin başkahramanı ortak olmakla birlikte olay örgüleri birbirinden bağımsızdır.

“İşlikte”: Psikolojik Kazıbilim (PSİKA) Kürsü Başkanı (KÜB) Prof. Dr. Bahtiyar Bahtıkara kürsüye gelen yeni kitaplar için odasına bir kitaplık yaptırmak ister. Bilimiyurdu İşliği’ni (BİLİŞ) aradığında telefonu açan olmaz. Rektörlük yoluyla haber gönderip günlerce beklemek istemediğinden BİLİŞ’e gider. İçeride tuhaf bir demir yığınının kaynağı yapmakta olan Usta’dan ahşap bir kitaplık yapmasını ister. Usta, kitaplıkla ilgili fazlaca detaya girince onu azarlayıp haftaya kitaplığın hazır olmasını söyler.

Profesör, BİLİŞ’ten çıkacağı sırada Usta’ya kaynak yapmakta olduğu şeyin ne olduğunu sorar. Usta, atölyede ıskartaya çıkan parçalardan heykel yaptığını anlatıp eserlerini gösterir. Bunlar metal, ahşap mermer ya da başka maddelerden yapılmış biçimsiz nesnelerdir. Usta, koleksiyonunun adını El Kazvini’den esinlenerek “Acaib-ül Mahlukat” koyduğunu, bunların zürafa, gergedan, karıncayiyen gibi tuhaf görünümlü hayvanların temsili olduğunu söyler. Profesör alttan alta bu tuhaf nesnelerle dalga geçerken, Usta eserlerini sergileyecek müze ve galeriler bulamayan kendisi gibi amatör sanatçılar için Anonim Yaratmanlar (AYAR) adında bir dernek kurulduğunu ve bu derneğin faaliyetlerini anlatır.

AYAR, geceleri kentin meydanlarındaki heykelleri amatör sanatçılar tarafından yapılmış kopyalarıyla değiştirmektedir. Az sayıda heykel olduğu için her bir kopya

²⁸² A. Teoman, *K.K.T.*, s. 36.

defalarca değiştirilmekte ve değişen kopyalar arasında küçük farklılıklar yapılmaktadır. Böylece insan ömrünün yetmeyeceği denli uzun bir süreçte, kimse fark etmeden heykeller bambaşka heykellere dönüştürülmektedir. Usta, örnek olarak Taksim Alanı'ndaki (TALAN) gergedan heykelinin bir zamanlar ata binmiş bir komutan heykeli olduğunu söyler. Usta'nın anlattıkları karşısında şaşırın Profesör ona haddini bildirmek istese de dersine geç kalmamak için kitaplık konusunu bir kere daha anımsattıktan sonra odasına döner.

“Panayırda”: Bahtiyar Bahtıkara, revirden çıkmış, baş dönmesi ve mide bulantısı ile yoluna çıkanlara çarpa çarpa üniversitenin çıkış kapısına yönelmiş, bütün tatsız gerçeklerden kurtulmayı umduğu evine ve yatağına gitmeye çalışmaktadır. O gün, her Çarşamba olduğu gibi Beyazıt Alanı'nda pazar ve panayır kurulmuştur. Kargaşanın içinde ilerlerken “Şah-ı Maran- ŞAMAR” yazan bir çadırın etrafında merakla bekleyen kalabalığı görür. Beş yaşlarındayken babası ile birlikte panayıra geldiği bir gün buna benzer bir çadıra giriş ücreti olan bir buçuk kuruşu ödemesi için babasına yalvardığını hatırlar. Babası ısrarına dayanamayıp kapıdaki palabıyıklı adamla pazarlık yaparak iki kişi iki buçuk liraya çadıra girmeye razı etmiştir. Çadırın içinde bir kerevete uzanmış belden aşağısı gümüşü pullarla kaplı ve göğsü açık bir kadın, iki kuruş verirse istikbalini anlatacağını söylemiştir. Ağzı hayretten açık kalan Bahtiyar, babasının panayırdan şeker alması için verdiği bir lirayı kadına verir. Kadın ‘Sen ileride büyük adam olacaksın, bahtın açık olacak,’ gibi bir şeyler söyledikten sonra dışarı kıışkışlar. Babası bu olayın ona ders olmasını söyleyerek başka harçlık vermez. Bahtiyar, o akşam eve şeker yiyemeden dönmüştür.

“Sergide”: PSİKA KÜB Prof. Dr. Bahtiyar Bahtıkara, masasının üstünde el yazısıyla kendisine hitaben yazılmış, saat 18.30'da Sergi Odası'nda (SODA) yapılacak olan Beşeriyetin Yazgısı (BEYAZ) adlı resim sergisinin açılış davetiyesini bulur. Belirtilen saatte SODA'ya gittiğinde ortalıkta kimseleri göremeyince sergiyi gezmeye başlar. Bütün tablolar bembeyazdır. Baktığı altıncı tablonun sağ üst köşesinden başlayıp tuvali çaprazlama ikiye bölen belirsiz bir siyah çizgi görür. Bu çizginin, çerçevenin dışına taşan ve giderek kalınlaşan sıva çatlağı olduğunu fark eder. O sırada arkasından orta yaşlı bir adam gelip, dâhiyane bir fikir olarak tüm resimlerin boş çerçeveler olduğunu söyler; görünen duvarın beyazlığıdır. Prof. Dr. Bahtiyar Bahtıkara bu kişinin serginin ressamı olduğunu anlayınca, alaycı bir tavırla sergiden yola çıkarak sanat ve insanlığa dair bir tartışmaya girer. Bir süre sonra her şeye bir cevabı olan ressamla daha fazla vakit

kaybetmemek için sergi açılışının ertelenip ertelenmediğini sorar. Ressam, sergiye yalnızca onun davetli olduğunu ve zaten birlikte açılışı yaptıklarını söyler. Profesör şaşkınlıkla adama bakarken, ressam bir dakikalık müsaade isteyip salondan dışarı çıkar. Profesör on beş dakika boyunca duvarları boş çerçevelerle dolu salonda beklese de ressam geri gelmez.

“Hücrede”: Anlatıcı sayamadığı bir süredir penceresiz, serin, dört adıma dört adımlık bir hücreye hapsedilmiştir. Kimliği, cüzdanı, ceplerindeki kalem, anahtarlık gibi sert cisimler polis tarafından alınmıştır. Zamanın geçtiğini saç sakalının uzamasından anlar. Gardiyanlar tavandaki kameradan anlatıcının uyuduğunu gördükleri zaman kapıyı açıp plastik bir kapta karnını doyurmayacağı kadar küçük kuru ekmek parçası ve su bırakırlar. Bir süre tuvaletini tutan anlatıcı dayanamaz olunca lavabonun altındaki kovaya dışkılamaya başlar. Altını, yıkayıp yıkayıp kuruttuğu kumaş mendili ile temizler. Bir kümes hayvanı gibi yaşadığını düşünen anlatıcı, mutlu olmak için ‘-mış gibi’ yapmayı tercih eder; her şeye rağmen yaşamının çok güzel olduğunu düşünür.

“Romanesk Öyküler”in sonunda yer alan “Hücrede” öyküsünde anlatıcı başkahramanın Prof. Dr. Bahtiyar Bahtıkara olduğuna dair açık bir ifade yoktur. Ancak hem öykülerin tek bir romandan alıntılanmış olması hem de kullanılan dilin bölümdeki diğer öykülere benzerliği sebebiyle bu anlatıcının da Prof. Dr. Bahtiyar Bahtıkara olduğu anlaşılır. Anlatıcı, ceplerindeki yazı malzemelerinin alındığından ve bir profesör arkadaşının bir zamanlar kendisine Rorschach desenlerini gösterdiğinden bahseder.²⁸³ Bu yan bilgiler anlatıcının üniversitede öğretim üyesi olarak görev yapan bir profesör olduğu fikrini destekler. Dolayısıyla bölümdeki tüm öykülerde PSİKA KÜB Prof. Dr. Bahtiyar Bahtıkara’nın birinci tekil anlatıcı olarak gözlemci bir bakış açısıyla olayları aktardığı söylenebilir.

“İşlikte” ve “Sergide” öykülerinin konusu sanattır. Bu iki öyküde anlatıcı Prof. Dr. Bahtiyar Bahtıkara sanatın hedefinin doğayı taklit etme olduğunu savunur. “İşlikte” öyküsünde amatör heykeltıraşlık yapan Usta’nın eserlerini gören anlatıcı şöyle düşünür;

“Gerçek şu ki, ben Modern Sanat (MODS) adına yapılan ve müzelerde çarşaf çarşaf sergilenen o ne idüğü belirsiz resim ve heykellerden nefret ederim. Sanat, bana göre,

²⁸³ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 65,70.

Platon'un dediği gibi olmalıdır: Doğaya öykünme. En güzel sanat yapıtı, gerçeğine en çok benzeyendir. Gereksiz bir zorlamadan ibarettir bunun dışındaki her şey.”²⁸⁴

“Sergide” öyküsünde resim sergisindeki boş çerçeveleri gören anlatıcı ile serginin ressamı arasında benzer içerikte bir diyalog geçer;

“‘Kusura bakmayın,’ dedim alaycı bir edayla, ‘Size ‘ressam’ diyemiyorum, çünkü ressam ‘tersim’ eden kişidir. Siz ise ‘ifna’ etmişsiniz. Belki ‘müfni’ denebilir size ya da ‘anti-ressam’, çünkü siz birşey vücuda getirmiyorsunuz, halihazırda mevcut olan birşeyi ortadan kaldırıyorsunuz.”

‘Halihazırda mevcut olan nedir?’ dedi adam.

‘Ne midir? Doğa elbette! Çevremizde gördüğümüz her şey.’”²⁸⁵

Anlatıcının farklı öykülerde Usta ve Ressam ile giriştiği sanat tartışmalarında takındığı tavır aynıdır. Sanatçı olduklarını iddia eden bu kişilerin eserleri ile ilgileniyormuş gibi davranarak küçümseyici ve alaycı sorular sorar. Amacı, onların ürettikleri tuhaflıkların sanat eseri olmadığına inandırmak; bunları hiç üretmemenin insanlığa daha faydalı olacağını anlamalarını sağlamaktır. Usta’nın ve Ressam’ın cevaplarının boş argümanlar olduğunu düşünen profesör onlarla daha fazla tartışarak zaman kaybetmek istemez. Ancak her iki öyküde de “sanatçılar” onu şaşırtmayı başarırlar.

“Panayırda” ve “Hücrede” öykülerinde ise yaşam ve ölüm konuları merkezdedir. “Panayırda” öyküsünde Prof. Dr. Bahtiyar Bahtıkara iç düşman olarak tanımladığı bir hastalıktan muzdariptir. Baş dönmesi, göz kararması, mide bulantısıyla kalabalığın arasında sendeleye sendeleye yürüyerek evine gitmeye çalışırken ölümü düşünür.

“Ama isteseler bile, zaten yardım edemezler ki: Ölüm ve siz, yalnız, yapayalnızsınız. Nereye giderseniz gidin, ne yaparsanız yapın, ne denli debelenirseniz debelenin, bütün dünyada bir tek siz ve ölümünüz var. Ve belki siz bile değil, yalnızca bir ölümünüz: Dört başı mamur, özgül, kunt, somut, kaçınılmaz bir ölüm... Sizin ölümünüz o, yalnızca ve yalnızca size ayrılmış, tek başınıza geçmek zorunda olduğunuz kişisel bir kapı... Kapının açılmasını kimse engelleyemediği gibi, sizinle birlikte kimse geçemeyecek o kapıdan. Sizi kapının eşiğine dek yedebilir belki, sizi rahatlatıcı masallar anlatabilir, yol boyunca kendinizi yalnız hissetmemenizi sağlamaya çalışabilir. Kafanız biraz çalışıyorsa ama, o martavalları dinleyip gönlünüzü eğleyebilir, hiçbir şeyden haberiniz yokmuş, hiçbir şey olmamış gibi davranabilir misiniz? Her şey apaçık ortada: Siz ölümünüzsünüz, ölümünüz de siz. Tek gerçek bu. ‘Yaşam’ denen şey, ‘ölüm’ aslında. Yaşam ve ölüm: İlginç bir denklem, kaçırsız bir oksimoron...”²⁸⁶

²⁸⁴ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 46.

²⁸⁵ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 61.

²⁸⁶ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 53.

“Panayırda” öyküsünün içeriği Ali Teoman’ın beyin tümörü teşhisi sonrasında yaşamış olabileceği deneyimleri akla getirir. Öykünün mekânı olan Beyazıt Alanı’na büyük bir kargaşa hâkimdir. Burada kurulan pazar ve panayırda; çığırtkan pazarcılar, çaçaron ev kadınları, onları uysallıkla takip eden evli erkekler, mendil, su, tükenmez kalem ya da küflü limon satan sümüklü çocuklar, köfteciler, sucuk-ekmekçiler, kokareççiler, simitçiler, açmacılar, şerbetçiler, sokak ressamaları, gezici berberler, ateş ve kılıç yutan yahut göğsündeki zincirleri kıran sokak göstericileri, sırık cambazları, akrobatlar, perendebazlar, jonglörler, tuhaf aletler çalan sokak çalgıcıları, çengiler, köçekler, palyaçolar, hokkabazlar, bul-karayı-al-parayıcılar, yankesiciler, hırpani dilenciler, meczuplar ve tinerci çocuklar vardır. Alandaki her çeşit ürün ve hizmet olabildiğince adi, hileli ve tiksindiricidir.

Benzer konuların işlendiği “Hücrede” öyküsünün mekânı ise tam tersine çevreden ve insanlardan tamamen yalıtılmış küçücük bir hücredir. Anlatıcıya nerede olursa olsun, ölüm kaçınılmazdır.

“Yoksa, ha içerisi ha dışarı, benim için fark etmeyecekti: Ölüm fermanı, pamuk ipliğiyle tutturulmuş bir Demokles kılıcı gibi, başımın üzerine asılmıştı. Burada da ölecektim, dışarıda da. Günlerim sayılıydı. Ne zaman öleceğimi bilmiyordum yalnızca.”²⁸⁷

2.7.3. “Grotesk Öyküler”

“Grotesk Öyküler” üstbaşlığı altında toplan öykülerin olay örgüleri şöyledir:

“Gözlemci”: Anlatıcının çocukluğundan beri aklına estiği anda saatin kaç olduğunu ezbere söyleme yeteneği vardır. Saatin karşısında saatlerce oturmaktan büyük bir zevk duyar. Vakt-i rasat ismini verdiği bu işi yıllardır yaptığından, akrebin ağır ilerleyişi ona çok hızlı görünüp baş dönmesine sebep olur. Bunun üstesinden gelmek için güneş gözlüğü takmaya başlamıştır. Yalnız geceleri uyanık olduğu halde, gözlüğünü yatarken bile çıkarmaz. Anlatıcı her zamanki gibi gece bire üç dakika yirmi saniye kala kendiliğinden uyanır. Işığı yakmadan salona geçip, vakt-i rasat için sarkaçlı saatin karşısındaki koltuğa oturur.

“Beklenen Konuk”: Anlatıcı akşam evine girdiğinde konuğun sigara içerek kendisini beklemekte olduğunu görür. Bir sigara yakıp karşısına oturur. Bir süre ürkütücü bir sessizlik olduktan sonra anlatıcı, bütün ipuçlarını ortadan kaldırdığı ve onu yanlış yere

²⁸⁷ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 66.

yönlendirmek için bir takım yanıltıcı bilgiler bıraktığı halde izini nasıl bulduğunu sorar. Konuk, anlatıcının isim ve adres vermeden postaneden kiraladığı ve böylelikle bağlantılarını sürdürdüğü posta kutusundan yola çıkarak onu bulduğunu söyler. Buna şaşırarak anlatıcı, hangi şehirde olduğunu dahi bilmediğini öne sürer. Konuk, isim ve adres bilgisi olmayan az sayıdaki posta kutularının bulunduğu tüm postanelere kılık değiştirerek gidip günlerce beklemiş ve nihayet anlatıcıyı bulmayı başarmıştır.

“Asmalımescit-bis”: Anlatıcı Asmalımescit’ten yukarı doğru yürürken, karanlık bir kapı aralığından çıkan bir gölge ateş ister. Anlatıcının verdiği kibritle sigarasını yakan adam, kibrit kutusu yerine ufacık beyaz bir fare geri verir. Adam, Melek’in yukarıda beklemekte olduğunu söyledikten sonra arkasını dönüp gider. Anlatıcı karanlık kapıdan apartmana girer. Holün ışıklarını yakmayı başaramayınca merdiven korkuluklarına tutunarak yukarı çıkar. Altından ince bir ışık çizgisi görünen kapıdan metruk bir levanten evine girer. Adak mumlarıyla aydınlanan iç içe geçmiş boş odaları dolaşır. Tütsü kokan kırkinci odada Melek’i görür. Karşılıklı oturup sohbet ederler. Üzerinde etekleri yerleri süpüren bir giysi olan melek ayağa kalktığı anda neredeyse kafası tavana değecek kadar görkemlidir. Başının çevresinde geniş ayla ışık saçarken kocaman beyaz kanatları seğirir.

“Tarihe Karışan Bir Meslek”: O akşam önemli bir davete katılacak olan Muhsin Bey, önceki günden mağazaya gelmiş, tam dört saat prova yaptıktan sonra bir modelde karar kılmıştır. Mağazanın tecrübeli alıştırmacı Ferhat, o sabah erkenden Muhsin Bey’in seçtiği karakteri giyinip dışarı çıkmış, saat altıya gelmesine rağmen henüz mağazaya dönmemiştir. Mağaza müdürü, karakteri teslim almaya gelen Muhsin Bey’i yatıştırmak ve oyalamak için bürosunda kahve ikram ederken Ferhat üstü başı perişan halde gelir. Muhsin Bey’in seçtiği genç işi modelin cinsellik ve şiddet dozu fazla kaçtığından ilk girdiği barda kavalyesi olan genç bir kadına laf atıp olay çıkardığını ve karakolluk olduğunu anlatır. Karakterin pek girişken ve saldırgan olduğunu duyan Muhsin Bey, akşamki davet için kaygılanır. Ancak Ferhat, onu yola getirip kuzu gibi yaptığını, hiç çekinmeden giyinebileceğini söyler. Ferhat, bu zorlu iş için yüklü bir bahşiş beklerken yeni karakterini giyinen Muhsin Bey, kendinden emin adımlarla mağazadan çıkıp gider.

“Beşinci Töz”: Faili Meçhul Cinayetleri Araştırma Derneği’nin başkanı olan anlatıcı ile derneğin tek üyesi olan Teşrifatçı bir barda içerek rıhtım cinayetleri hakkında konuşmaktadırlar. Anlatıcı, yanlarına loto kuponu doldurmak için gelen sarhoş bir adama bira ısmarlayıp başlarından savar. Teşrifatçı anlatıcının kulağına eğilip katilin kim

olduğunu söylediğinde, anlatıcı hayatının tehlikede olduğunu anlar. Bardan çıkarken bar fedaisinin, az önceki sarhoş adamı azarladığını görürler. Sahile doğru yürürlerken, anlatıcı yazacağı rapor için cinayetlerin ayrıntılarını öğrenmek ister. Teşrifatçı bunların aslında beşinci töz olan intihar vakaları olduğunu anlatır. O sırada yanlarından geçen taksinin içinde sarhoş adam ile bar fedaisini loto kuponu doldururken görürler. Sahile vardıklarında anlatıcı, Teşrifatçı'nın belindeki tabancayı saklamaya çalıştığını fark eder. O sırada bir öğürtü sesi duyarlar. Az ileride kusan sarhoş adama, bar fedaisi yardım ettikten sonra şakalaşarak uzaklaşırlar. Teşrifatçı, ortalıkta anlatıcıdan başka kimse olmadığı için katilin de kurbanın da kendisi olması gerektiğini söyler. Anlatıcı, Teşrifatçı'nın ikram ettiği sigarayı yaktıktan sonra onun da hoplaya zıplaya sarhoş adam ile bar fedaisinin gittikleri yöne doğru koşturduğunu görür.

“Ressamın Sözleşmesi”: Geceleri yaşamayı alışkanlık haline getiren ressam, yağmurlu bir sonbahar akşamı evine geldiğinden kapının önündeki paspasın üzerinde oturan sarışın bir genç kız görür. Tanrı misafiri olduğunu söyleyen kız, ressamın evine yerleşir. İlk iş olarak yanında getirdiği ufak tahta sandığını sehpanın üzerine bırakıp darmadağın olan evi baştan aşağıya temizler. Evde bulduğu şeylerden bir akşam yemeği hazırlar. Yemekte ressamın hiç bir sorusuna cevap vermeyen kız, onun hakkında her şeyi bilmektedir. İki senedir resim satamayan ressama doğru düzgün yemek yemesini öğütler. Gece olunca kız, kilitli tahta sandığını açıp içindeki şeyi bir süre okşadıktan sonra yatağa gider. Ressam alışkanlığı olduğu üzere sabaha kadar resim yapar. O gece, her zamanki kaba fırça darbeleriyle boyanmış yumru yumru suratların ortasına ince bir nakış gibi biçimli kızın suratını resmetmiştir. Gün aydınlanırken yatan ressam öğlen kalktığında kızın bir not bırakıp gittiğini görür. Kız, ressama uyanınca yüzünü yıkayıp dişlerini fırçalamasını, şarap içmemesini ve ufak tahta sandığı açmaya kalkışmamasını tembihleyip alışverişe gittiğini yazmıştır.

Günler boyunca kız ressama bakarken, ressam da sürekli kızın resimlerini çizer. Birkaç hafta sonra para bitince kız, ressamın bir kaç tuvalini alıp iyi bir fiyata bir galericiye satar. Giderek ünü artan ressamın kapısını galericiler aşındırmaya başlamış ve ressam hayli zengin olmuştur. Kış bittiğinde bir ay dinlenme kararı alan ressamın bir süre sonra canı sıkılmaya başlar. Hamamböcekleriyle, karafatmalarla ve evdeki farelerle oyalanmaya çalışsa da kızın her gece yatmadan önce açıp içindeki şeyi büyülenmişçesine okşadığı sandığın gizemi içini kemirir. Nihayet bir gece merakına yenik düşüp uyumakta olan kızın boynundan anahtarı alıp sandığı açar. Ertesi gün uyandığında kızın sandığını

alıp gitmiş olduğunu görür. O günden sonra bir daha resim yapamaz ve bütün tablolarını satmış olduğundan kızın tek bir resmi dahi elinde kalmamıştır.

“Kırık Kalpler Terzihanesi”: Yıllar süren uğraşlar sonucu başkahramanı Detektif Z olan bir kitap yazan Zülfikar, büyük bir yayınevinin gazetedeki ilanını görerek yazılarını göndermiştir. Başvurusu neticesinde yıllardır beklediği fırsat karşısına çıkmış, sekreter kız telefonla arayıp görüşmeye davet etmiştir. Adresi not eden Zülfikar, siyah kaplı dosyasını alıp heyecan içinde randevuya gider. Tam içeri gireceği sırada kitabın ortalarında yirmi sayfalık önemli bir bölümün kayıp olduğunu fark ederek paniklese de bu bölümü dosyanın sonunda bulup yerine yerleştirir. Nihayet zili çalmayı başardığında çok şişman bir adam olan yayın yönetmeni kapıyı açar. Zülfikar’ı tıka basa dolu kitaplık raflarıyla kuşatılmış odasına götürüp yüksekçe bir tabureye buyur eder. Raflardakilerin, yayınevinin yazın dünyasına yeni isimler kazandırmak üzere başlattığı proje kapsamında ismi duyulmamış yetenekli yazarların eserlerinin elyazmaları olduğunu söyler. Dediğine göre Zülfikar’ın kitabı çok beğenilmiştir. Şişman adam, Zülfikar’ı övgülere boğduktan sonra, çamaşırından çıkardığı bir dikiş iğnesine görünmez bir ip geçirip Zülfikar’ın kalbine saplar.

Bölümdeki ilk öykü olan “Gözlemci”nin metni paragraflara ayrılmamıştır. Hiç bir noktalama işareti kullanılmadığı gibi sözcüklerin tamamı küçük harfle yazılarak peş peşe sıralanmıştır. Yer yer anlatının arasında anlatıcının zihninde işleyen saat düzeneğinin temsili olan rakamlar karışır. Bunun haricinde yazım kurallarına uyulmamış olsa da metindeki cümleler düzenli ve anlam bakımından tutarlıdır.

“...kırk altı bin dört yüz seksen yedi kırk altı bin dört yüz seksen sekiz ve sanki birisi kolumu dürtmüşçesine birden uyanıyorum gözlerimi açmadan bir süre bekleyip saymayı sürdürüyorum içimden kırk altı bin dört yüz seksen dokuz kırk altı bin dört yüz doksan kırk altı bin dört yüz doksan bir...”²⁸⁸

“Beklenen Konuk” öyküsünde kısa bir olay ve mekân tasvirinden sonra yoğun bir biçimde diyalog tekniği kullanılmış, kurgu anlatıcı ile konuk arasındaki diyaloglar üzerine inşa edilmiştir. “Ressamın Sözleşmesi”nde ise mektup tekniğinin bir örneğine rastlanır.

²⁸⁸ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 75.

“Asmalımescit-bis” öyküsü, *Horasan Elyazması* kitabının ilk öyküsü olan “Asmalımescit”in yeniden yazımıdır. İki öykünün başında yer alan ilk yedi cümle birebir aynı olmakla birlikte, meyhaneden çıkan anlatıcıyı bambaşka maceralar beklemektedir.

“Çay ve Karıncayiyenler”, “Beşinci Töz” ve “Kırık Kalpler Terzihanesi” öykülerinin kurguları nispeten daha karmaşıktır. “Çay ve Karıncayiyenler”de on iki kere dipnot tekniği kullanılmıştır. Bu dipnotların ortak özelliği anlatıya herhangi bir ek bilgi, açıklama yahut yorum katmamalarıdır. Üstelik dördüncü dipnottan başlamak üzere ardından gelen tüm dipnotların açıklamaları “Müfettiş X tertipli bir adamdır.” cümlesidir. Herhangi bir anlamsal açıklama yapmayan anlatı unsurlarının tekrarı dipnotlarla sınırlı değildir. Metinde sıklıkla önceki cümlelerin içeriğini olduğu gibi yineleyen cümlelere rastlanır. Bazı olay parçaları olay örgüsünün sıralamasını altüst ederek defalarca karşımıza çıkar. Örneğin, Müfettiş X ile Müşfettiş X arasında geçen telefon diyaloglarının arasında Müfettiş X defalarca saate/telefona bakar.

“O sırada beklenmedik birşey oldu. Telefon çalmaya başladı. Müfettiş X başını yazdıklarından kaldırdı ve büfenin üzerinde asılı duran saatli maarif takvimine baktı. Bu, bir saatli maarif takvimiydi. Saat altıya çeyrek vardı. Kol saatine baktı. Kol saati de altıyı çeyrek geçiyordu. O halde telefon çalıyor olmalıydı...(diyalogun devamı)

O anda beklenmedik bir şey oldu. Telefon çalmaya başladı. Müfettiş X yazdıklarından başını kaldırıp büfenin üzerinde asılı duran guguklu duvar saatine baktı. Saatin guguğu, yuvasından çıkmış, kırmızı ibiğini hoplatarak ona el sallıyordu. Müfettiş X almacı kaldırdı...(diyalogun devamı)

O sırada beklenmedik bir şey oldu. Birdenbire telefon çalmaya başladı. Müfettiş X başını yazdıklarından kaldırıp telefona baktı. İsviçre malı bir guguklu saatti bu. Saat altıyı çeyrek geçiyordu.”²⁸⁹

Müfettiş X ile Müfettiş X arasında geçen telefon diyalogundaki lüzumsuz tekrarlar ve anlamsız içerik dikkat çekicidir. Bu diyalogla zamanın gece mi, sabah mı yoksa öğle vakti mi olduğu konusunda bir karmaşa yaratılmıştır. Üstelik hemen öncesinde Müfettiş X’in aylar öncesinden telefonunu kapattırdığı bilgisi verilerek olay örgüsü tutarsızlaştırılmıştır.

“Saat geceyarısını çoktan geçmişti. Bu saatte onu kim arıyor olabilirdi? Müfettiş X portmantoya asmış olduğu şapkasını başına geçirdikten sonra, telefonu açtı.

‘Alo?’ dedi telefondaki ses.

‘Alo?’ diye yanıt verdi Müfettiş X.

‘Alo?’ diye yineledi telefondaki ses.

‘Alo, buyrun! Kiminle görüşüyorum?’ dedi Müfettiş X.

‘Günaydın!’ dedi telefondaki ses, ‘Ben Müfettiş X. Kimi aramıştınız acaba?’

²⁸⁹ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 94-97.

‘Müfettiş X’i tabii ki,’ diye yanıtladı Müfettiş X, ‘Ama ziyanı yok. Öğle paydosuna çıktığına göre, bir not bıraksam da olur. Döndüğünde, Müfettiş X’in aradığını söyler misiniz lütfen? Kendisiyle mühim bir konuyu görüşecektim de...’

‘Tabii, mesajınızı kendisine iletirim. Ne zaman gelir acaba, bir fikriniz var mı?’

‘Bilemiyorum, ama çok geç kalmaz herhalde.’

‘O halde geldiğinde, Müfettiş X’in onu aradığını söyleyin lütfen. Merak etmeyin, gelir gelmez sizi aramasını sağlarım. Kiminle görüştüm?’

‘Ben Müfettiş X,’ dedi Müfettiş X, ‘Ya siz?’

‘Memnun oldum, bendeniz de Müfettiş X, genel müdürlükten. Ne kadar güzel, demek ki Müfettiş X’le müşerref oldum.’”²⁹⁰

“Beşinci Töz” öyküsünde de anlatıcı ile Teşrifatçı arasında benzer nitelikte uzun bir diyalog mevcuttur. Bu iki öyküdeki anlam yoksunu diyaloglar öykü kahramanlarının zihinlerinden hayali kimlikler üretmelerinin ortak sonucudur.

“‘Yağmur çiselemeye başladı yine,’ dedim.

‘Şans oyunlarından oldum olası nefret etmişimdir.’

‘Bu kentte deniz olmamasına karşın, denize doğru yürüyoruz.’

‘Taksinin arka camındaki karpuz biçimindeki yastıklar gerçek miydi yoksa?’

‘Ama yine de her adımımız bir kumar, bir bilinemezlik...’

‘Votkanın acısı hala genzimde. Ne limonmuş ama!’

‘Durgun ve karanlık bir suda yakamoz olur mu dersin?’

‘Barmenin tırnaklarının içi kir doluydu.’

‘Zayıf ve titrek, kırmızı bir ışık anımsıyorum.’

‘Yürürken, yol kenarındaki su birikintilerine dikkat etmek gere.’

‘Deniz rüzgârının soğuğu keser adamı.’

‘Sigara sağlığa zararlıdır.’

‘Elektrikten tasarruf etmek için sokak lambalarına düşük voltaj vermeleri çok saçma.’

‘Eğer istenirse, her kentte bir deniz bulunabilir.’

‘Japon fenerlerinin ışığı niçin hep kırmızı?’

‘Yıldızsız bir gece,’ dedi Teşrifatçı, ‘Yarın çok yağmur yağacak.’”²⁹¹

“Kırık Kalpler Terzihanesi” öyküsünde ana olay örgüsünü çeşitli çağrışımlarla zenginleştiren paralel bir alt hikâye yer alır. Bu alt hikâyenin ilk göstergesi, Zülfikar’ın yayın yönetmeni ile görüşmek üzereyken kitabının ortalarında eksikliğini fark ettiği yaklaşık yirmi sayfalık bölümdür. Kısa bir panik anından sonra dosyanın sonunda bulduğu kayıp sayfaların içeriği şöyledir;

“Konusu, Detektif Z’nin kötü adamla ilk kez karşılaşmasıydı. Artık terzihane olarak kullanılan, metruk ve köhne bir otelde, mezuralar, ibrişimler, dikiş iğneleri ve paslı makaslar arasında geçiyordu sahne.”²⁹²

²⁹⁰ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 94-95.

²⁹¹ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 103-104.

²⁹² A. Teoman, *K.K.T.*, s. 126.

Şişman yayın yönetmeni Zülfikar’a puro ikram ettiği sırada alt hikâye başlar. Bu alt hikâye, Zülfikar’ın yazdığı kitap ile yakından ilişkilidir. Zira kitabın başkahramanı, Zülfikar’ın kendisini bir kahraman olarak sunduğu karakter olan Detektif Z’dir.

“Şişman adam tombul parmaklarıyla kutudan aldığı metal tübü bir süre elinde evirip çevirdikten sonra, kendisine hediye edilen yeni bir oyuncağı kurcalayan afacan bir çocuk muzipliğiyle, tübün kırmızı kapağını açıp bir yüksük gibi küçük parmağının ucuna geçirdi. Bu parmak şimdi kırmızı kepli bir otel komisini andırıyordu. Pirinç zilin çınlaması henüz susmamıştı ki, yerden bitercesine bankonun arkasında peydah oluveren komi, saygılı bir baş eğişle selamladı Zülfikar’ı. Otelin kayıt defterini imzalaması gerekiyordu. Adını kısaca ‘Z’ olarak belirtti ve kısa bir duraksamadan sonra, meslek hanesine „tarassut mütehassısı“ yazdı. Otelde ne kadar kalmayı düşündüğünü soran komiye, önemli bir iş görüşmesi yapmak üzere bu kente geldiği ve duruma göre; iki ya da üç gün, belki de daha uzun bir süre kalacağı karşılığını verdi. Şimdi düşününce, otelin adını bir türlü anımsayamıyordu. Oysa otel odasındaki rokoko tuvalet masasının çekmecesinde bulduğu antetli mektup kâğıtlarının üzerinde gördüğü yılanlı amblem hala aklındaydı. Ertesi gün kent kütüphanesinde rastlantı sonucu eline geçen Grek mitolojisi hakkındaki bir kitabı karıştırırken, bunun bir Meduza başı olduğunu öğrenmişti. Kominin ona verdiği tahta anahtarlığın sırtında, Gotik rakamlarla 888 yazıyordu. Ama asansörde yukarı çıkacaklarına, aşağı indiler. Odasında yatak yerine, çevresinde porselen çay tabaklarına dikilmiş dört uzun mum yanan yüksekçe bir tabure bulmak şaşırtmadı onu. Mumların cılız alevi, tavanda yorgun bir tempoyla dönmekte olan vantilatörün yarattığı zayıf hava akımından titriyordu. Taburenin üzerinde, henüz yeni sökülmiş olduğu anlaşılan, kanı daha kurumamış bir yürek vardı.”²⁹³

Zülfikar’ın kitabının kaybolan bölümünün terzihane olarak kullanılan köhne bir otelde, alt hikâyenin ise yukarıdaki alıntıda tasvir edilen tuhaf otelde geçmesi; ana olay örgüsünde yayın yönetmeninin ofisini kırık kalpler terzihanesi olarak kullanmasını açıklayan ipuçlarıdır. Alt hikâyede “tasarrut mütehassısı” Z’nin kaldığı otel odasında yatak yerine, üzerinde yeni sökülmiş bir yürek olan yüksekçe bir tabure vardır. Ana olay örgüsünde ise yayın yönetmeni Zülfikar’ı yüksekçe bir tabureye buyur edip tıpkı kırmızı kepli otel komisi gibi çekmecesinden çıkardığı fesi kendi başına geçirir ve odanın vantilatörünü çalıştırır.

Ana olay örgüsü ile alt hikâye arasındaki paralellik yalnız mekân ve kahramanların bakışmıllığıyla sınırlı değildir. Yayın yönetmeni, Zülfikar’ı biraz daha rahat ettirebilmek amacıyla taburenin üzerine koyması için temiz ancak önceki kullanımlardan kalma birkaç soluk kan lekesi olan bir mendil uzatır. Mendili tabureye serip oturan Zülfikar, sanki yeni sökülmiş yüreğin üstüne oturmuşçasına, altında yapışkan, ıslak ve yumuşak bir kabarıklık hisseder.

²⁹³ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 131-132.

“Grotesk Öyküler” bölümündeki birçok öyküde çeşitli şekillerde ikizleşen karakter çiftleri mevcuttur. “Asmalımescit-bis” te Melek ile anlatıcının diyaloglarından birbirlerini yakından tanıdıkları anlaşılır. Bulanık bir atmosferde bu iki kimlik birbirine karışır ve birinin başladığı cümleye diğeri devam eder.

“Ama hangimiz kedi, hangimiz fare, bunu söylemek güç. Etraf öylesine zifiri karanlık ki... Seni kat kat buğu tabakalarının ardından görüyor gibiyim. Bir yağmur sonrası buğusu sıcak topraktan yükselen.’

‘Bir yangın sonrası buğusu...’

‘... yangın yerinin üzerinde tüten boz duman. Evet, onları görebiliyor musun, üç...’

‘... kızkardeş, topuklarına değen uzun sarı saçları rüzgârda darmadağın, henüz soğumamış küllerin, yanık tahtaların, için için yanan közlerin üzerinde yalınayak dansediyorlar. Bu sensin, biliyor musun, seninle...’”²⁹⁴

“Çay ve Karıncayiyenler” öyküsünden daha önce alıntılanan diyaloglardan anlaşılacağı üzere telefonda görüşen Müfettiş X’ler aynı kişidir. Aşağıdaki alıntıda da bu ikiz kimliklerin varlığı ve varoluş sebebi son derece açıktır. Müfettiş X, karısının ölümünden sonra düştüğü ruhsal sıkıntılar sonucunda kendisiyle özdeş hayali bir kişilik üretmiştir.

“Bakın, sevgili eşimin ani ölümü sizi çok sarstı, biliyorum,’ diye sakın bir sesle karşılık verdi Müfettiş X, ‘Ama biraz makul olmaya çalışın lütfen... Onlara gözüm gibi baktığımdan emin olabilirsiniz. Nitekim eşimin ölümü beni gerçekten de çok sarstı. O günden beri ağzıma tek bir lokma bile koymadım, inanın.’”²⁹⁵

“Beşinci Töz” öyküsünün anlatıcı karakteri, benzer bir şekilde ruhsal sıkıntılarından dolayı kendisinden Teşrifatçı karakterini türetmiştir. İntihar etme hazırlığında olan anlatıcıya bu yönde telkinlerde bulunan ikiz kimliği, anlatıcıdan en az yirmi santim daha kısa; dar omuzlu; güdük, kırçillı bıyıklı; ince dudaklı; kalın, güdük parmaklarında tespih çeviren; paçalarını yerde sürüyerek paytak paytak yürüyen tuhaf bir karakterdir.

“Neredeyse yerleri süpüren, ona birkaç numara büyük paltosunun üzerindeki fötr şapkalı kafası, inanılmaz derecede kocaman gözüküyordu. Asıl adı Teşrifatçı değildi tabii. Gerçek kimliğini gizlemek için, bu adı ona ben takmıştım. Raporlarımda ondan hep bu garip kod adıyla söz ettiğimden haberi yoktu. Ya da ben haberi olmadığını sanıyordum. Sonuç olarak, ikimiz de son derece kaypak ve belirsiz, tuzaklarla dolu bir arazide yol alıyorduk.”²⁹⁶

²⁹⁴ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 83-84.

²⁹⁵ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 96.

²⁹⁶ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 100-101.

Tıpkı “Asmalımescit-bis” öyküsünün ikizleşen karakterlerinde olduğu gibi anlatıcı ile Teşrifatçı’nın kimlikleri bulanık bir atmosferde birbirine karışır ve birinin başladığı cümlelerin sonunu diğeri getirir. “Beşinci Töz”deki anlatıcıyı ayıran özellik ise Teşrifatçı’yı kendisinin yarattığının farkında olmasıdır. Teşrifatçı, katilin adını anlatıcının kulağına fısıldadığında aralarında şöyle bir diyalog geçer:

“‘Öyleyse...’

‘Öyleyse hayatın ciddi biçimde tehlikede,’ diye benim başladığım sözü tamamladı Teşrifatçı.

‘Ve belki seninki de.’

‘Yo, yo!’ diye başını iki yana salladı gülümseyerek, ‘Ben her zaman başımın çaresine bakmayı bilmişimdir. Ama sen gerçekten de uçurumun eşiğindesin, dostum. Attığın her adıma dikkat etmen gerek. Biliyorsun ki...’”²⁹⁷

“Kırık Kalpler Terzihanesi”nde Zülfikar ile Detektif Z’nin, yayın yönetmeni şişman adam ile otel komisinin bakışlı karakterler olduğuna kurgu incelemesinde değinmiştik. Detektif Z, Zülfikar’ın kendi zayıf yönlerinden yola çıkarak kurguladığı idolüdür. Kendisi çabuk panikleyen, kuşkucu, sakınlı, çekingen, öz güveni düşük, her şeyi defalarca kontrol eden, utangaç, temel gereksinimleri dışında evden çıkmadan masa başında çalışan biriyken; Detektif Z ise iriyarı, atletik yapılı, güçlü kuvvetli, çelik gibi kasları olan bir adamdır. En zor durumların altından bile kol gücünün yardımıyla kalkmayı başarır. Zülfikar paniklediği anlarda, bir eylem adamı olan Detektif Z’yi örnek alır; aynı durumda olsa onun ne yapacağını düşünerek bir çözüm yolu bulmaya çalışır.

Bölümdeki grotesk karakterler arasında en dikkat çekici olanı şüphesiz bu öyküdeki yayın yönetmenidir. Uzun boylu ve olağan üstü şişman olan adamın, altında mor torbacıklar olan biri mavi diğeri ela gözleri; traşlı, pembe, tombul ve sarkık yanakları; yapıştırılmış gibi duran ufak badem bıyığı; ağaç kütüğünü andıran kolları; tıkız, küt ve boğumlu parmakları vardır. Yaşı belirsizdir. Öne fırlayan göbeği sebebiyle giydiği takım elbisenin ceketi kavuşmaz, yelek cebinden ise altın kaplama bir saat kösteği sarkar. Üstelik pantolonunun fermuarını açtığında üzerinde Walt Disney kahramanlarının resimleri olan pembe külotu görünür.

Şişman adamın görünümünde bir cinsiyet karmaşası söz konusudur. Bu devasa adamın manikürlü tırnakları ve son derece tiz bir sesi vardır. Öykünün sonunda üzerinde bir takım kadın giyim aksesuarları taşıdığı görülür.

²⁹⁷ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 99-100.

“Ayaklarında sivri burunlu, bilekten bağlı, yüksek ve ince topuklu kadın ayakkabıları vardı. Ayakkabıların parlak siyah rugan derisi, sırtındaki giysinin kimi zaman göz kamaştırıcı yansımalar fırlatan saten kumaşıyla uyum içindeydi. Bilek üstlerine dek sıyrılmış pantolon paçalarının altından, bitki motifli siyah file çoraplar gözüküyordu. Bacaklarındaki gür ve uzun kıllar, çorabın geniş gözeneklerinden fişkırmıştı.”²⁹⁸

Görünümüyle cinsiyet karmaşası yaratan bir başka karakter, “Ressamın Sözleşmesi” öyküsündeki genç kızdır. Kısacık kesilmiş buğday sarısı saçlarıyla bir oğlan çocuğunu andıran kız, soyunduğunda ince uzun kol ve bacakları; kemikli ve uzun el ve ayakları; aralarında pek fark olmayan göğüs, bel ve kalça ölçüleri ile daha da erkeğe benzer. Öyle ki anlatıcı “Sen erkek misin?” diye sormaktan kendini alamaz. Genç kız, hem dış görünüşü hem de tavırlarıyla ressam için yepyeni bir ilham kaynağı olacaktır.

Ressam, geceleri çalışıp gündüzleri uyumayı tercih eden sosyal çevreden kopuk bir karakterdir. Çatı katında yaşadığı apartmanın diğer sakinlerinin nedensiz mutluluklarından kendine pay çıkarır. Apartman sakinlerinin ortak elektrik giderlerini kısmak amacıyla otomatiğin süresini bir dakikaya düşürme kararı almalarını gülümseyerek karşılar.

“Onların bu tür ufak kentsoylu titizlikleri hoşuma gidiyordu. Bu anlamsız özene katılarak, onların düzenli ve dingin gündelik yaşamlarından pay aldığımı düşünüyordum. Benim gibi yaşamın kıyısına düşmüş bir kişi için bu önemliydi.”²⁹⁹

Toplumun dışına düşmüş diğer bir öykü kişisi, “Gözlemci” öyküsünün anlatıcı başkahramanıdır. Bir baykuş gibi geceleri yaşayan bu adam, her daim koyu renkli camları olan bir güneş gözlüğü takar. Günlük yaşamını sabit bir ritüel çerçevesinde sürdüren ve ciddi derecede sayma kompülsiyonları olan takıntılı bir tiptir.

“Grotesk Öyküler”de zıt özelliklerle benzer etkiler yaratan iki farklı mekân tasviri dikkat çekicidir. “Ressamın Sözleşmesi”nde genç kız ressamın dosyalara ve resim çantasına sığmayan resimlerini evin duvarlarına ve tavanına asar. Bunların tamamı ressamın kendisine benzettiği kadidi çıkmış kadavraları andıran insan resimleridir. Böylece ressamın evi kendi yarattığı imgelerle kuşatılmıştır.

“Odalar, tabanları dışında tüm çeperleri rengârenk insan resimleriyle dolu dev karton kutulara dönüşmüştü. Ancak bu kutuları dışarıdan değil, içeriden algılıyor, deyim yerindeyse tavaf ediyorduk. Kendi yarattığım bir renk ve biçim dünyasının içinde buluvermiştim kendimi birdenbire. Her yandan, uzun, kemerli burunlar, zayıf, eğri büğrü kol ve bacaklar, karanlık cinsel organlar, uzun parmaklı, uzun tırnaklı, çarpılmış el ve

²⁹⁸ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 135.

²⁹⁹ A. Teoman, *K.K.T.*, s. 108.

ayaklar sarkıyordu. Her şey koyu yeşil bir buğu katmanının ardında belirsizleşiyor, dış çizgiler seçilemiyor, gövdeler artalandaki gitgide gözden yitiyordu. Yalnızca gözler, kocaman, yuvarlak, ay ışığında parlayan derin bir kuyunun suları denli karanlık ve ıslak gözler bu pusu delerek bana ulaşıyordu. Onların bekingen bakışlarını, sivri birer diken gibi, gövdem her yanında duyumsayabiliyordum. Gözlerle kuşatılmışım.”³⁰⁰

Mekânı kaplayan karmakarışık insan motifleri, gerçek dışı ve ürkütücü bir atmosfer yaratmıştır. Bu karmaşanın aksine, “Kırık Kalpler Terzihanesi”ndeki yayınevinin bulunduğu daire bembeyazdır. Bu tekdüze beyazlık uzamın derinliğini yitirip gerçekdışı bir görünüm kazanmasına neden olur. Boşlukta yürüyormuş gibi hisseden Zülfikar, gölgesini göremediği bir an kendisinin de yok olacağı izlenimine kapılır.

“Uzun bir koridora girdiler. Koridorun her iki yanında, eşit aralıklarla yinelenen, sıkı sıkıya kapalı oda kapıları vardı. Kapılar ve duvarlar, süpürgeliklere varana dek beyaza boyanmıştı. Zemin, ek yerleri belli olmayan, dokusuz, bembeyaz bir plastik malzemeye kaplanmıştı. Zülfikar plastiğin esnekliğini tabanlarında hissediyordu. Birkaç metre aralıkla tavana takılmış floresanların donuk ve durağan ışığı altında, her ikisinin de gölgeleri beyaz duvar yüzeylerinde belli belirsiz biçimler çiziyordu. Bir an gölgelerin yokolduğu, dolayısıyla bu varoluşsuz gölgelerin sahipleri olarak onların da yokolmaları gerektiği hissine kapıldı Zülfikar. Renksiz bir boşlukta yürüyorlardı, adım atıyorlar, ilerliyorlar, ama belki de aslında yerlerinde sayıp duruyorlardı yalnızca. Koridorun sonuna vardıklarında, ki ancak duvarın pürüzsüz yüzeyine dokununca ayımsayabildi bu bitimi, şişman adam cebinden çıkardığı ufak kırmızı bir anahtarla ötekilerinin eşi bembeyaz bir kapıyı açtı ve ikisi birlikte içeri girdiler.”³⁰¹

“Grotesk Öyküler” bölümünde üçüncü tekil kişi anlatıcının tanrısal bakış açısıyla aktardığı “Tarihe Karışan Bir Meslek”, “Çay ve Karıncayiyenler” ve “Kırık Kalpler Terzihanesi” öykülerinin dışında kalan beş öykü, birinci tekil kişi anlatıcı olan başkahramanlar tarafından anlatılmıştır. Biri hariç tüm öyküler bir gün yahut bir gece içerisinde başlayıp son bulur. “Ressamın Sözleşmesi” ise bir sonbahar akşamı başlayan olaylar kış sonunda biter.

“Grotesk Öyküler”de sıklıkla sanat konuları işlenmiştir. “Ressamın Sözleşmesi”nde ressam olan anlatıcı başkahraman genç kızdan aldığı ilhamla kendisini tümüyle işine verir. Resim dışındaki her şey ona göre gereksiz birer zorunluluk haline gelmiştir. Genç kız, ressamın birkaç tuvalini galericilere satmak üzere yanına aldığı anda, ressam bunları satabileceğine hiç ihtimal vermez. Şaşırtıcı bir biçimde resimler yüksek

³⁰⁰ A. Teoman, K.K.T., s. 111-112.

³⁰¹ A. Teoman, K.K.T., s. 129-130.

meblağlara alıcı bulunca, ressam sanat eserini yapanlar ile bu eserleri pazarlayanlar arasındaki farkı idrak eder.

“Kısa bir süre sonra, resimlerin niçin ressamlarca yapıp galericilerce satıldığını daha iyi anladım. Çünkü ressamlar resimden ne yazık ki hiç mi hiç anlamıyorlardı!”³⁰²

“Kırık Kalpler Terzihanesi”nde Zülfikar ile yayın yönetmeni şişman adam arasında da benzer bir ilişki söz konusudur. Zülfikar yıllarca binbir emek vererek yazdığı kitabını yayımlayacak yani bir bakıma pazarlayacak birilerine ihtiyaç duymaktadır. Adı sanı duyulmamış başarısız yazarları bir proje kapsamında görüşmeye çağıran yayın müdürü, esasında onların kırılan kalplerini onaran bir terzidir. Zülfikar’ı her daim duymak istediği övgülere boğar.

“Yazdıklarınız, son yıllarda okuma mutluluğuna erdiğimiz en duyarlı, en içten, en derin şeyler... Dikkat buyurun, güzel demiyorum, çünkü güzellik son derece görelî bir kavram ve sizin yazılarınızı yalnızca böylesine belirsiz, güvenilmez, her türlü yoruma açık bir ölçüte göre değerlendirmeye kalkışmak, onların değerini düşürmek, onlara saygısızlık etmek olur gibi geliyor bana. Yazınımızda, hatta daha da ileri giderek diyeceğim ki, dünya yazınında önemli bir aşamadır bu. Tüm yazın dünyası, sanatın gelişimine yaptığınız katkılardan dolayı size teşekkür borçludur. Evet, dostum, uzun yıllar bu uğurda birçok güçlüklerle katlandınız belki, ama en sonunda başardınız. Kendinizi kutlayın: Attığınız ok, hedefi on ikiden vurdu. Siz başarılı bir yazarsınız artık, tarihe mal olmuş, ölümsüz bir yazar.”³⁰³

2.8. Öykü Uçları

Öykü Uçları’nın kitap kapağında başlıkla birlikte “Çok Çok Kısa Öyküler” ibaresi yer alır. Kitapta alfabetik sıraya göre dizilmiş, ekseriyetle bir sayfadan kısa kırk beş küçürek öykü mevcuttur. Bunlar “Adım”, “Ağırlık”, “Akide”, “Akşam”, “Arınma”, “Buhur”, “Çakıl Taşları”, “Çarmıh”, “Çöplük”, “Çukur”, “Denize Yaklaşım”, “Deniz Kabukları”, “Elsinor”, “Eşya ve Zaman”, “Gümüş”, “Günce”, “Güzdönümü”, “Hurufhor”, “İçe Dalan”, “İleti”, “Kamış”, “Kin”, “Kızıl İz”, “Kor”, “Koşucu”, “Mahzen”, “Mutfak Penceresi”, “Muvakkit”, “Not Defteri”, “Odalar”, “Okuyucu”, “Özsu”, “Pencere Önü”, “Remil”, “Rıhtım Boyu”, “Sacayağı”, “Şişe”, “Son Roman”, “Tabula Rasa”, “Taşra İstasyonu”, “Tören”, “Uzun Yol”, “Varan”, “Veda” ve “Yamçı” öyküleridir.

³⁰² A. Teoman, K.K.T., s. 120.

³⁰³ A. Teoman, K.K.T., s. 136.

Otuz iki adet tarihsiz öykünün yanı sıra “Elsinor”, “Günce”, “Kızıl İz” ve “Mahzen” öykülerine 1996; “Akide”, “Eşya ve Zaman”, “Güzdönümü” ve “Tabula Rasa” öykülerine 1997; “Ağırlık”, “Gümüş” ve “Kin” öykülerine 2003; “Adım” ve “Varan” öykülerine 2006 tarihleri not düşülmüştür. Ali Teoman’ın ölmeden önce yayınevine son kitabı olarak teslim ettiği bu eserin, yazın hayatı boyunca kaleme aldığı küçürek öykülerin bir derlemesi olduğu anlaşılmaktadır.

Öykü Uçları’nda anlaşılması güç tasvirlerden yahut bir takım kelime oyunlarından müteşekkil, gevşek ve belirsiz bir olay örgüsü çerçevesinde kurulmuş öykülerin yanı sıra klasik bir öykünün bütün unsurlarını barındıran küçürek öyküler de mevcuttur. 2006 tarihli öyküler olan “Adım” ve “Varan” kelime oyunlarına dayanan öykülere örnek gösterilebilir.

“Adımlarım adımı her adımda siliyor, siliyorum, siliyorlar. Öyleyse benim adım nedir, adım nedir, adım ne?”

“Önce o vardı. Sonra, ama çok çok sonra, diğerleri... Ve onlar vardıklarında, o herşeye hâkim büyük bir kuş edasıyla yüksek tüneğine kurulmuş, onlara sırtıyordu.”³⁰⁴

Edebi eserlerde metin kısaltıkça daha az sözcükle daha fazla anlam ifade etmek isteyen sanatçıların, söyleyişi zenginleştirmeye ve içeriği derinleştirmeye yöneldikleri malumdur. *Öykü Uçları*’nda özellikle “Akşam”, “Denize Yaklaşım”, “Eşya ve Zaman” ve “Güzdönümü” bu bakımdan şiir türüne yaklaşan öykülerdir. Tekrar edilen sözcüklere yaratılan ahenk, zengin çağrışımları olan sözcük seçimi, Ali Teoman’ın biçim ve dildeki sanat kaygısını yansıtır niteliktedir. Örnek olarak “Akşam” öyküsünden yapılan aşağıdaki alıntı pek ala dizelere ayrılıp şiir formunda sunulabilecek bir metindir.

“Doludizgin atlılardı, köpük köpük ağızları. Sağrıları gergin, yeleleri savruk, büklüm büklüm kasları akşam güneşinin altında terin gümüşsü aylasıyla pırıl pırıl, ufuk çizgisine doğru soluk soluğa bir ılgarla koşuyorlardı.”³⁰⁵

“Çukur” öyküsü, olay örgüsü, kurgu, kahramanlar, mekân, zaman ve içerik olmak üzere klasik bir öykünün bütün unsurlarını içeren küçürek öykülere örnek gösterilebilir. Bu öyküde bir adam evini ve arabasını elden çıkarıp yirmi yıldır çalıştığı iş yerine istifasını bildirme gereği bile duymadan bir gün gitmeyiverir. Sabah erkenden kentin dışındaki ormanın derinliklerine dalar. Yanına gerekli araç gereç ve üç dört ay idare

³⁰⁴ Ali Teoman, *Öykü Uçları*, İstanbul 2014, s. 9, 55.

³⁰⁵ A. Teoman, *Ö.U.*, s. 12.

edecek kadar erzak almıştır. Akşama kadar kazma kürekle üç adam boyunda kocaman bir çukur açar. Yukarıdan sırt çantasını alıp bir şarkı mırıldanarak çukuruna girer.

Başkahramanı birinci tekil kişi anlatıcı olan “Adım”, “Akide”, “Elsinor”, “Uzun Yol” ve “Yamçı” öyküleri dışında kalan kırk öyküde üçüncü tekil kişi anlatıcı kullanılmıştır. Üçüncü tekil kişi anlatıcılar genellikle öykü kahramanlarını tanıtmadan, “o” zamirini kullanarak olayları aktarırlar. “Mutfak Penceresi” ve “Tabula Rasa” öykülerinde, Ali Teoman’ın önceki öykü kitaplarında da yer yer görüldüğü gibi, üçüncü tekil kişi anlatıcılar fiilleri “sen” zamiri ile çekimler. Benzer şekilde “Akide” öyküsünün birinci tekil kişi anlatıcısı da “sen” zamiri ile çekimlenmiş cümleler kurar.

Öykü Uçları’nda sıklıkla hayatın yükü altında ezilmiş ve bunun izlerini hem ruhunda hem de bedeninde taşıyan öykü kişilerine rastlanır. “Muvakkit”, “Ağırlık” ve “Not Defteri” öykülerinin kahramanları bu tiplerin en belirgin olanlarıdır. Burada “Ağırlık” ve “Not Defteri” öyküleri birbirinin yeniden yazımı olduklarını belirtmek yerinde olacaktır. Hatta bunların tek bir öykünün benzer sözcüklerle tekrar aktarılmasından ibaret oldukları söylenebilir.

“Ağırdı. Yılların yükü binmişti çökük omuzlarına. Sırtı bu görünmez yükle kamburlaşmış, göğsü içine göçmüş, yüz hatları derinleşmişti. Yuvalarına batık fersiz gözleri yıpranmış ayakkabılarının burunlarına dikili...”³⁰⁶

“Ağır” öyküsünden alıntılanan yukarıdaki tasvirdeki öykü kişisi ile “Muvakkit” öyküsünün kahramanı neredeyse aynı sıfatlarla betimlenmiştir.

“Taşıdığı görünmez bir yükün altında eziliyormuşçasına, kafası omuzlarının arasına iyice gömülmüştü. Meşin bir top denli ufalmış bu kafa; avurtları çökmüş, elmacıkkemikleri fırlamış, benzi solgun bu yüz; yuvalarına batık gözlerdeki bu donuk bakış, bu sönük fer...”³⁰⁷

“Tabula Rasa” öyküsünde, *Aşk Yaşama Çok Uçuk* kitabındaki “Lagniappe: Babil Sohbetleri” adlı kısma benzer bir anlatım yoluna gidilmiş, Türkçe cümlelerin arasında Almanca, İngilizce ve Fransızca ibareler karıştırmıştır.

Ali Teoman’ın, küçürek öykülerinde diğer öyküleriyle benzer imgelere ve konulara ağırlık verdiği görülür. Daha önce yayımlanan öykülerde cinsel içerikli unsurların sıklıkla kullanıldığı gibi “Akide” öyküsünde karanfilli şekerin yarı acı, keskin,

³⁰⁶ A. Teoman, *Ö.U.*, s. 10.

³⁰⁷ A. Teoman, *Ö.U.*, s. 39.

kekremsi tadı cinsel ilişkinin verdiği hazza teşbih edilmiştir. Gevşek ve muğlak olay örgüleri etrafında şekillenen “Kor” ve “Koşucu” öyküleri de cinselliği çağrıştıran imgelere doludur.

Öykü Uçları’nda genel olarak karamsar bir atmosfer hâkim olup en sık karşımıza çıkan konulardan biri intihardır. “Arınma” öyküsü banyo küvetinde vuku bulan kanlı bir intiharı tasvir eder. “Kızıl İz”de kendini asan şair gibi “Şişe” öyküsünün şiirler yazan kahramanı da kendini denize atmaya hazırlanmaktadır. “Tören”de titrek mum ışığında üzerinde şarap, gül ve eğri bir yatağan olan masanın başında oturan öykü kahramanı ile ilgili olarak da intiharı çağrıştıran imgeler kullanılmıştır.

Edebi söyleyiş zenginliği ve yoğun çağrışımlarla şiir türüne yaklaşan “Akşam”, “Eşya ve Zaman” ve “Güzdönümü” öykülerinin tamamında zamana dair imgeler ön plana çıkarılmıştır. Bunlara ek olarak zaman konusunun detaylandırıldığı diğer iki öykü “İleti” ve “Muvakkit”tir. “Akşam”, başlı başına yaklaşmakta olan akşam vaktinin şiirsel bir tasviridir. “İleti” öyküsünün başkahramanı ise, çatılardan usul usul inen akşam alacasına kıpırtısız durarak suskun bir bekini ile karşı koyar.

“Uzaklarda enez bir mum alevi son soluğunu vermemekte direniyor, gözün feri gitgide sönüyordu. Kargı uçlu yelkovan bir kez daha ağır ağır katediyordu bezgin kadranı. Zembereğin yorgun yayı her an biraz daha gevşiyor, gelmekte olan gecenin kıvamlı kanı uzamın kılcal yarıklarına sızıyor, sürem açılıyor, genişliyor, uzuyor, derinleşiyordu.”³⁰⁸

“Muvakkit”, *Kırık Kalpler Terzihanesi*’ndeki “Gözlemci”nin küçürek öykü versiyonu gibidir. Bu öykülerin başkahramanları bir koltuğa oturup durmadan sayarak geçen zamanın bekçiliğini yaparlar. “Eşya ve Zaman”da ise zamanın şahidi modası geçmiş, artık kullanılmayan eski eşyalardır.

“Boş koltuklar, bunak ihtiyarlar gibi, çöktükleri yerlerden bıkkın bakışlarla birbirlerini süzüyor burada. Bakır hamam tasları, bakraçlar, maşrapalar, sahanlar, bir zamanlar tombak olan bir iki gülabdan, birkaç buhurdan, tokmaklarını yitirmiş irili ufaklı tunç havanlar, duvarlarda asılı Kütahya ve Çanakkale tabaklar, içlerinde tuğra, arma, çintemani, yazı ve o kıvamlı domates alı, ve levhalar, hilyeler, besmeleler, tütün yaprağında yaldızlı bir maaşallah, edirnekârî kavuklukta pinekleyen gevşek ve miskin bir Tophane kâse. Hepsi, hepsi, ağır ağır akıp giden saniyeleri sayıyor, zamanın durgun ve çıdamlı bekçileri.”³⁰⁹

³⁰⁸ A. Teoman, *Ö.U.*, s. 29.

³⁰⁹ A. Teoman, *Ö.U.*, s. 23.

Genel olarak yazın dünyası, özelde yaratıcı yazarlık konularını sıklıkla eserlerine taşıyan Ali Teoman, *Öykü Uçları*'nda da bu konulara yer vermiştir. “Son Roman”, daha önce *Aşk Yaşama Çok Uçuk* kitabındaki “Yazarın Yaşlı Bir Adam Olarak Portresi” öyküsünden hatırladığımız yazar ve eleştirmen gerilimine değinir. Yirmi sekiz yaşında ilk romanını yayımlayan yazar, büyük bir başarı yakalamış, birkaç yıl edebiyat dergilerinin baş konusu olmuştur. Yazar, kitapevlerinin imza ve okuma günlerine davet edilir, yeni yapıtı ile ilgili söyleşiler yapılır. Ancak yazarın otuzlu ve kırklı yaşları birbirinden sönük geçer; yeni yapıtını bir türlü tamamlayamaz. Eleştirmenler onun tek romanda kendisini tükettiği görüşünde hemfikirdirler. Esasında yazarın söyleyecek çok sözü vardır ancak yavaş yavaş söylemenin anlamsız olduğunu idrak etmiştir. Böylece son romanını derin bir suskunlukla yazmış olur.

“Mutfak Penceresi” öyküsündeki yazar ise tam tersine, en önemsiz ayrıntıların bile yazmaya değer olduğunu düşünür. Mutfak penceresinin camı sıcak bir öğle sonrası sakladığı sırların yüküne dayanamayıp durup dururken çatlayıvermiştir. Bu olaya yazardan başka şahit olan olmadığı için ertesi gün camcı camı değiştirdiğinde, camın nasıl çatladığını unutulacaktır. Yazar, nesnenin öyküsü yitip gitmesin diye bunu yazmaya değer görür.

“Yalnızca bunun için bile değmez mi yazmaya bu önemsiz ayrıntılar? Nesnenin suskun varoluşu değilse nedir bizim yaşamımıza ayırt edici damgasını vuran?”³¹⁰

“Mahzen”, Ali Teoman’ın yaratıcı yazarlığa bakışını açıklaması bakımında dikkate değer bir öyküdür. Yazmak, her yazarı kendi labirentinde dolaştıran, sonsuz imkânlar ve yine sonsuz imkânsızlıklarla kuşatılmış, menzile ulaşılabilen bir yolda olma durumudur.

“Penceresi işlek bir caddenin derin perspektifine bakan bir oda. Pencerenin önünde büyük bir masa, masanın üzerinde kâğıtlar, kalemler, defterler ve kitaplar. İnsan o masada oturup o kitapları okuyan ve o defterlerle kâğıtlara o caddeden gelip geçen insanlar ve taşıtlar hakkında bir şeyler yazan o mutlu kişi olmaktan başka ne isteyebilir ki? Aynı şeyleri karanlık bir mahzenin dibindeki masasında güdük bir mumun titrek ışığında yazan ve arada sırada şamdanı eline alıp o uçsuz bucaksız labirentin ışıksız koridorlarını keşfe çıkan kişi olmak mı? Kimbilir, belki... Nasıl olsa labirent aynı, değişen dekor yalnızca.”³¹¹

³¹⁰ A. Teoman, *Ö.U.*, s. 38.

³¹¹ A. Teoman, *Ö.U.*, s. 37.

Öykü Uçları’nın intihar eden şairlerinden bahsetmiştik. “Şişe”nin başkahramanı yıllarca yazdığı aşk ve ölüm şiirlerini kimsenin okumasına izin vermemiş ve sonunda onları yakıp küllerini bir şişenin içerisine koyarak denize fırlatmıştır. Ne var ki şişeyi fırlattıktan sonra kendini de suya atmaya karar verir.

“Kızıl İz” öyküsünün başkahramanı ise eleştirmenlerin şerrinden korktuğu için tüm şiirlerini yakacaktır. Les Mysteres de Paris’yi okuyunca Eugene Sue’den nefret eden şair, Hugo’nun Les Miserables’ı bu kitaptan aldığı esinle yazdığını öğrenir. Sue’de bariz bir Yahudi düşmanlığı vardır. Şair, bu kabahatin Hugo’dan Kemal’e, ondan da kendi şiirine uzanmış olabileceğini yahut olmasa bile bir gün bir eleştirmenin böyle bir iddiada bulunabileceğini düşünür. Şiire tövbe edip bütün şiirlerini yakar. “Şişe” öyküsünde olduğu gibi, şair şiirsiz yaşama tutunamaz ve birkaç ay sonra kendini evinin banyosunda asar.

Kurgu bakımından kitaptaki en ayrıksı öykü, Shakespeare’in meşhur tragedyası Hamlet’in gülünç dönüştürüm tekniğiyle kurgulanmış bir parodisi olan “Elsinor”dur. Kubilay Aktulum parodinin (yansılama) bir dalı olan gülünç dönüştürüm tekniğini şöyle açıklar:

Bir yapıtın konusunu ve/ya içeriğini değiştirerek daha çok, ciddi bir yapıttan gülünç, eğlendirici bir yapıt türetmek, bir ölçüde, bir başka yazarın yapıtına ait tümceleri ya da dizeleri eğlendirmek amacıyla dönüştürmek olan yansıtma’dan ayrı olarak, ondan türeyen alaycı (gülünç) dönüştürüm, yine soylu bir metnin –örneğin, destan- eylemini ya da konusunu olduğu gibi sürdürerek, yani yapıtın temel içeriğini ve anlatısal devinimini değiştirmeden, onu bildik, sıradan, yeni bir biçimde yeniden yazmak olarak tanımlanır.³¹²

“Elsinor” öyküsünde, Hamlet’in soylu karakterleri sıradanlaştırılarak yeniden yazılmıştır. Aşağıdaki alıntıda Hamlet’in olay örgüsünün olduğu gibi korunarak mizahi bir anlatıya dönüştürüldüğü görülebilir.

“Sefih filozof Horatio içip duruyor sabahtan akşama dek. Oysa söylemişim ona bunun Danimarka’da uyulmasından çok uyulmaması kişiye onur kazandıran bir gelenek olduğunu. Sonra muhterem validem, Gerdrud, Amerika’dan getirttiği estetik cerrahlarına gerdiriyor yüzünü, kiral babamın kırkı bile çıkmadan daha. Öyle ya, cenaze yemeğinin sıcak mezeleri, soğuk büfesini süsledi düğün şöleninin. Bunak Polonius gökyüzündeki her bulut kümesini bir balınaya ya da altı kapalı bir Mercedes’e benzetiyor alıkça. Perdelerin ardına saklanıp odaları dinleme âdetinden vazgeçmemekte de direniyor üstelik. Bir gün bu yüzden başı büyük derde girebilir. Oğlu Laertis ise, Fransa’ya gideli daha üç gün ya oldu ya olmadı, burnu havalarda bir Paris züppesi olup çıkmış, hali tavrı, giyimi kuşamı ve hanımevladı eskrim numaralarıyla. Rosenkrantz ve Guildenstern, ah o

³¹² Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, İstanbul 2007, s.126.

uğursuz ikili, daha doğru dürüst bilgisayar bile kullanmayı bilmezken, beni parmaklarının ucunda oynatabileceklerini sanıyorlar. Osric denen o zemheri zürefasını ise hiç saymıyorum. Bunların hepsi aziz amcam Claudius'un başının altından çıkıyor tabii: Habil ve Kabil, gerçek amca ve düzmece baba, kiral ve kiralın katili. Ne var ki tüm bunların içinde bana en çok koyan, sevgili, sevgili, sevgili, güzelim Ophelia."³¹³

Öykünün birinci tekil kişi anlatıcısı, Hamlet karakteri ile özdeşleşmiştir. Tıpkı onun gibi Ophelia'yı ahlaksızlıkla suçlar. Ophelia'yı oturduğu apartmanın karşısındaki otel odasından sabahtan akşama kadar dürbünle gözetleyen, fotoğraflarını çeken ve hatta dairesine yerleştirdiği teyple konuşmalarını dinleyen anlatıcı, onun her gece başka bir adamla yatağa girdiğini anlatır.



³¹³ A. Teoman, *Ö.U.*, s. 21.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ALİ TEOMAN'IN ROMANLARI

Ali Teoman'ın yayınlanma sırasına göre; *Uykuda Çocuk Ölümleri*, *Bir Garip Cindi Zümrüdüanka*, *Karadelik Güncesi*, *Eşikte* ve *Gecenin Atları* olmak üzere toplamda beş adet romanı vardır. *Uykuda Çocuk Ölümleri*, *Karadelik Güncesi* ve *Gecenin Atları*; “Konstantiniyye Üçlemesi”ni oluşturur. Farklı kahramanları olan bu romanlar birbirlerinin devamı değildir. Öte yandan yazarın belirttiği gibi gerçeküstü, fantastik, grotesk atmosfere, zaman ötesi bir İstanbul’a konumlanmış olmaları nedeniyle, olayların üzerinde geçtiği benzer bir artalan oluştururlar.

3.1. Uykuda Çocuk Ölümleri

3.1.1. Olay Örgüsü

Xeno (Memur X), pazartesi günü şirketteki odasına geldiğinde masanın üzerinde isminin garip bir şekilde yazılı olduğu bir zarf bulur. İş yoğunluğundan dolayı zarfı ancak gece eve giderken tramvayda açtığı anda içinden fotoğraf ve gazete kupürlerinin yanı sıra çetrefilli bir elyazısıyla yazılmış notlar bulur. Gazete kupürlerinden birinde uykuda çocuk ölümlerinden bahsedilmektedir. Ayrıca yanında “saat 11 lavirentos ziya ziyad zeradistzade” yazan not dikkatini çeker. Bunun bir buluşma notu olduğunu düşünen Xeno, saat 11’de Karaköy’ün arka sokaklarındaki Lavirentos adlı meyhaneye gider.

Meyhanede kendisine kısaca Bay Z. demesini rica eden Ziya Ziyad Zeradistzade’yi bulur. Dosya mevzusunu açtığı anda Bey Z. “Sizin isminiz yazılı olabilir ama size gelmemiş olabilir,” diye kısa bir açıklama yapar. Bay Z., Xeno’nun falına bakar, onu ilgilendirmeyen şeylere burnunu sokmamasını tavsiye edip gözden kaybolur.

Şirkette işe başlayanlar asıl kimliklerini bırakıp yeni bir kimlikle görev yapmaktadırlar. Her isim ikişer kişiye verildiğinden şirkette çalışan bir Memur Xeno daha vardır. Xeno falından yola çıkarak zarfın adaşına ait olduğunu ve yanlışlıkla kendisine gönderildiğini düşünür. Dosyayı asıl sahibine teslim etmek için adaşını aramaya karar verir. Meyhanede şirketin gece bekçisiyle karşılaşan Xeno, vakit geç olduğu için eve dönmek yerine bekçiyle birlikte meyhanenin gizli geçidinden geçerek şirkete döner. Odasına çıkar ve yorgunluktan koltuğunda uyuyakalır.

Öğlen vakti uyandığında adaşının odasını bulur ancak içeride kimse yoktur. O sırada gelen iki ulak bütün dosyaları bir çuvala doldurup aceleyle giderler. Adaşına ne

olduğunu ulaklardan öğrenemeyen Xeno, radyatörün arkasında BİLANS'ın (Bâtınî İlimler Ansiklupedisi) sonunda yer alan on beş yirmi sayfalık bir parçasını bulur. Dosya ile ilgili olduğunu düşünerek ansiklopediyi yanına alıp odasına gider. Dosyayı gerçek sahibine ulaştıramadığından amirine acil koduyla durumu izah eder ve bir görüşme talep eder.

Xeno'nun amiri Bay Y'dir. Onunla mesai sonrası bodrum katta yer alan hamamda görüştüğünde adaşının öldüğünü öğrenir. Bay Y, dosyayı Xeno'nun incelemesini ister. Birlikte hareket etmeleri gerektiğini, araştırmaları için arşivi istediği gibi kullanabileceğini ve her gelişmeden kendisini haberdar etmesi gerektiğini belirtir.

Saat geç olmuştur, Xeno geceyi şirketteki odasında geçirmeye karar verir. Asansöre bineceği sırada gece bekçisi ile karşılaşır. Amirinin verdiği özel görev dolayısıyla sicil kayıtlarına ulaşması gerektiğini anlatır. Birlikte sicil kayıtlarının olduğu bölüme giderler. Şirkette çalışanların kayıtlarını incelediğinde sadece iki isim olduğunu görür: Xeno ve Yunus. Tüm çalışanlar X ve Y harfleriyle kodlanmıştır. Bu duruma şaşırان Xeno, amiri Bay Y'ye durumu bir rapor halinde yazıp bu dosyanın daha üst bir kişi tarafından incelenmesi gerektiğini belirtir ve affını ister.

Yorgunluktan uyuyakalan Xeno, uyandığında şirkette kimseyi bulamaz. Gün boyu uyuduğundan biriken dosyaları halletmeye çalışır. Adaşının odasından aldığı ansiklopedinin son sayfaları aklına gelince maddeleri baştan sona okur. Araştırdığı mevzuyla alakalı herhangi bir bilgiye rastlamayan Xeno, okumayı bitirdiğinde saat gece yarısını çoktan geçmiştir. Yiyecek bir şeyler bulmak için odasından çıkıp ışıkları yanan başka bir odaya gider. Burada iki kişiyi uygunsuz bir vaziyette görür. Adam kasa hırsızı olduğunu, şirket tarafından kendisine bu vazifenin verildiğini ve yamağıyla birlikte her ay gelip söylenen kasayı soyduğunu anlatır.

Yorgunluktan uyuyakalan Xeno, uyandığında kendisini dosyalarla dolu küçük bir odanın içerisinde bulur. Kasa hırsızı, Xeno'yu kasaya kilitlemiştir. Açlıktan kâğıtları yemeye başlayan Xeno, kasanın kullanım kılavuzunu bulur. Kılavuz sayesinde bulduğu kolu çevirir ve hızla bodrumdaki dev kalorifer kazanlarına doğru kaymaya başlar. Son anda bir ızgaraya tutunarak oradan kendisini dışarıya atar. Bulunduğu yer bir insan boyundan daha alçak, uzun bir koridordur. Güç bela ilerleyerek inanılmaz büyüklükte bir uzama ulaşır. Burası yaklaşık iki minare yüksekliğinde dörtgen biçiminde loş bir

oylumdur. Tel köprülerle, çelik halatlarla adeta bir örümcek ağını andıran bu mekândan uzun uğraşlar sonucunda karşı tarafa geçer.

Kendini bir konferans salonunda bulan Xeno, Bay Y'nin büyük bir kalabalığa konuşma yapmakta olduğunu görür. Ona meramını anlatabilmek için sahne arkasına geçerek suflör kabinine girer. Burada Bey Y ile konuşmaya çalışırken, Bay Y onun söylediklerini kalabalığa aktarmıştır. Konuşma bitince sahne arkasından konferans salonuna geçen Xeno, konferansın bittiğini ve gece bekçisinin salonu temizlemekte olduğunu görür. Bir süre birlikte temizlik yaptıktan sonra bekçi, Xeno'yu yalnız bırakır. Xeno yerde bulduğu yırtık fotoğraf parçalarını birleştirir ve karşına Züleyha'nın resmi çıkar.

Xeno ile Züleyha bir gece tramvayda tanışıp mektuplaşmaya başlamış ve o günden sonra hiç buluşmadan nişanlanmışlardır. Züleyha'nın resmine bakınca çok heyecanlanan Xeno'nun elindeki mum söner ve salon tamamen kararır. Bunun üzerinde sahneye doğru koşup perdenin üzerine atlar ve yırtılan perdeyle birlikte ardındaki boşluğa düşer.

Xeno kendini sekiz köşeli, her tarafında kapı olan çöp holünde bulur. Burada karşılaştığı çöp ayıklayıcısına ansiklopedinin kayıp kısmını görüp görmediğini sorar. Çöp ayıklayıcısı yıllardır üzerinde çalışmasına rağmen henüz başlangıç aşamasında olduğu yapıtı İÇBİLGİN (İçrekçi Bilimler Genbiliği) adlı ansiklopediyi göstererek yayınlaması için Xeno'ya verir. Xeno, odasına çıkmak için çöp ayıklayıcısının gösterdiği tarafa doğru ilerler ve asansörlere ulaşır. Bu sırada yanına gelen bir ulak, yaptıklarından dolayı Bay Y'nin kendisini sert bir şekilde uyardığı ve hemen odasına dönmesi gerektiğini yazan bir not ulaştırır. Xeno bir cevap mektubu yazmak istese de ulak çoktan gitmiştir. Bir süre arkasından koşar ancak yakalayamaz. Geri döndüğünde ise bir türlü geldiği yeri bulamaz. Uzunca bir yürüyüşten sonra el arabası izlerine rastlar. Takip ettiği izler bir duvarın dibinde son bulur. Burada bir geçit olabileceğini düşünen Xeno, duvardaki yarığa şirket kimliğini soktuğunda gerçekten de bir geçit açılır.

Geldiği yer şirketin etlerinin saklandığı soğuk hava deposudur. Burada sığır etleriyle döşemenin karolarında satranç oynayan kör et hamalı Kazib Ökkeş Rakkas'la tanışır. Depodaki telefonu arayan Bay Y, Xeno'ya son toplantıda hakkında soruşturma açıldığı haberini verip hemen odasına gitmesini söyledikten sonra telefonu yüzüne kapatır. Et hamalı, Xeno'ya kendisinden önce gelen yolunu kaybetmiş genç bir memura

yardım ettiğini, o gittikten sonra da yere düşürdüğü bir belge bulunduğunu anlatır. Xeno, adamın uzattığı Yunus Odiseus Bâbilûn adına düzenlenmiş kimliğe baktığında bunun şirkete girerken teslim ettiği kendi kimliği olduğunu fark eder. Et hamalı, daha önce gelen memurun gittiği yönü soran Xeno'yu bir asansöre bindirir. Kolu indirdiğinde asansör hızla aşağı düşmeye başlar. Asansör yere çakılmaya yakın, ara katta bir yerde durur. Xeno, aradaki boşluktan geçerek dizine kadar çukura battığı bir tuvalete düşer. Üzerini temizledikten sonra her kapıda bir silah ismi yazan bir depoya çıkar. Burada çöp ayıklayıcısından aldığı ansiklopediyi çıkarıp birkaç madde yazdıktan sonra yoluna devam eder.

İlerlediği koridor önce kubbeli bir hole, ardından yüksek tavanlı ve geniş bir salona açılır. Burası birçok koleksiyonun barındırıldığı bir müzedir. Xeno büyük bir portrenin önünde Japon turistler ve kusursuz bir aksanla Japonca konuşarak onlara rehberlik yapan gece bekçisini görür. Turistler Xeno'yu tanıyıp ondan imza isterler. Gece bekçisi bu duruma şaşırarak Xeno'ya canlı yayında olduklarını söyler. Bunlar şirketin düzenlediği müzayedeye gelen Japon iş adamlarıdır. Gece bekçisi tüm eserlerin sahte olduğunu, gerçeğinden asla ayırt edilemediğini, orijinallerinin ise yakıldığını anlatır. Kafası allak bullak olan Xeno oradan uzaklaşır.

Xeno, başka bir kubbeli salonda mimar Keşşaf Uzman Lâbirî ile karşılaşır. Salonun tam ortasında ne olduğu belli olmayan büyük bir aygıt vardır. Mimarın dediğine göre bu aygıt, on üçüncü yüzyılda yaşamış olan âlim El Cezerî'nin icat ettiği kıyametin geleceği anı belli ölçülerle hesap eden bir jiroskoptur. Xeno, mimardan şirkette sadece iniş asansörlerinin olduğunu, bu sebeple asansörle yukarı çıkmanın mümkün olmadığını da öğrenir. Yürümeye devam edip futbol sahası büyüklüğünde bir salona geçerler. Bu dev salonda yüzlerce yazı masalı dizilidir. Xeno, ansiklopediyi çıkarıp bir süre kaldığı yerden devam eder.

Dev salonda camla kapatılmış vitrinlerde muhafaza edilen Bizans döneminden kalma çok eski bir kitabın parçaları vardır. Ancak bunlar her gün şirket memurları tarafından yeniden yazılan kopyalar olup tıpkıbasımları şirkette saklanmaktadır. O sırada yanlarına mimarın ikiz kardeşi gelip kitabın bir bölümünün kayıp olduğundan ve geçen hafta bir memurun aynı şekilde bu mevzuyu sorguladığından bahsederler. Kayıp Memur X'ten başka, bir de kayıp bir kitap mevzusu çıkması Xeno'nun aklını karıştırır. İkiz mimarlar hem aileleri için hem de kendileri için çizmiş oldukları kabristanın planını

gösterirler. Xeno, planda X ile gösterilen mezarın adaşı Memur X'e ait olabileceğini düşünerek oraya gitmeye karar verir.

Nekropol havada ağır bir küf kokusunun olduğu uçsuz bucaksız bir yeraltı mağarasıdır. Bir sürü mezar kuyusunun içine hayvan leşleri koyulmuştur. Gece bekçisinin mezar kazdığını fark eden Xeno, ondan yardım ister. Birlikte Memur X'in mezarını arasalar da bir türlü bulamazlar. Sonunda ayağı takılıp yere düşen Xeno, üzerinde X harfi olan bir mezar taşı görür. Taşın olduğu yeri kazdıkları zaman altından bir lahit çıkar. Lahidin kapağını açtıklarında karanlık bir boşluğun içinde gözden kaybolan bir merdiven görünür. Merdivenden aşağı inen Xeno metro hattına varır.

Metro hattını takip ederek gittiği istasyondaki saatin 23.55 olduğunu gören Xeno, son metroyu beklerken saatin durmuş olduğunu fark eder. Son metro çoktan geçtiği için saat altındaki ilk metroyu beklemesi gerekecektir. Zamanı değerlendirmek adına ansiklopediye birkaç madde daha yazar. Bu sırada yanına ayakkabı boyacısı Abdullah gelir. Konuşmaları esnasında ansiklopedinin kaybolan parçalarının Abdullah'ta olduğunu öğrenir. Çocuk, daha önce de genç bir adamın bu belgeleri sorduğunu ve onu belgelerin bulunduğu yere götürdüğünü anlatır. Xeno, kendisini de kitabın olduğu yere götürmesini ister. Daracık yollardan geçtikten sonra Boğaz'ın dibinde dev bir akvaryuma varırlar. Abdullah buranın sıfır noktası olduğunu söyler.

Etrafına baktığında birbirine denk aralıklarla yerde öbeklenmiş, üzeri kalın naylonlarla örtülmüş çöp yığınları gören Xeno, yanı başındaki naylonu aralar. Naylonun altından çöplerin arasında uyuyan ufak bir çocuk ve ayakucunda küçük bir televizyon ekranı çıkar. Ekranda Züleyha'nın yüzü görünmektedir. Xeno, üzeri örtülmüş çöp öbeklerinin altında yatan yüzlerce hatta binlerce çocuk cesedine koşuşturarak tek tek bakıp not tutmaya çalışır. Abdullah'a adaşının yahut kayıp kitabın nerede olduğunu sorduğunda, Abdullah Memur X'i peronda gördüğünü, uyarmaya çalışsa da çok susamış olduğundan çöpte bulduğu içinde cam parçacıkları olan koladan içtiğini ve onu yaralı bir şekilde buraya taşıdığını anlatır. O sırada akvaryuma yapışan bir vatoz camı çatlatmaya başlar. Sular içeri dolarken Xeno ile Abdullah ilerideki bir odaya kaçıp sıcak su kazanına girmeye karar verirler. Xeno kazana girince Abdullah çocukları yalnız bırakamayacağını söyleyip kapağı kapatır.

Xeno, kazanın içindeki boruyu takip ederek son derece pis kokan bir kanalın kıyısına varır. Kayıkla yanına gelen gece bekçisi, Bay Y'nin onu görmek istediğini söyler.

Şehrin kanalizasyonlarından geçerek onu bir rıhtıma bırakır. Rıhtımdaki kapıdan geçen Xeno, dev bir mağaraya varır. Mağaranın ortasında, gövdesinde Zümrüdüanka yazan bir zeplin görür. Aşağıya sarkıtılmış olan ip merdivenden tırmanarak zepline çıkar. Burada karanlığın içinde dans eden maskeli bir kız görür. O sırada Xeno'nun yanına gelen Bay Z, Zümrüdüanka ve yapacakları yolculuk hakkında bilgi verir.

Zümrüdüanka ünlü âlim El Cezerî'nin bir nevi kıyameti durdurmak veya tam tersini başlatıp kayıp şehir Atlantis'i gün yüzüne çıkarmak için yaptığı bir icattır. Bay Y, kendisine miras kalan Zümrüdüanka ile arzın merkezine doğru gidip orada zeplini patlatmayı hedeflemektedir. Böylece tüm kıtalar batarken kayıp kıta Atlantis yeryüzüne çıkacak ve medeniyetin yeni bir başlangıcı olacaktır. O sırada dans eden maskeli kız yanlarına gelir. Bay Y'nin işaretiyle maskesini çıkarır; bu Züleyha'dan başkası değildir. Xeno, Züleyha'nın Bay Y'nin kızı olduğunu öğrenir.

Zümrüdüanka arzın merkezine doğru ilerlemeye başlayınca Bay Y, başından beri olanların bir oyun olduğunu, aslında şirkette Xeno ve kendisinden başka kimsenin çalışmadığını söyleyip ondan bir karar vermesini ister. Şayet bir düğmeye basarsa gemi burada patlayacak, basmazsa arzın merkezine giderek orada sıcaktan patlayacaktır. Uzunca düşünen Xeno kalkıp düğmeye basar.

3.1.2. Kurgu

Kırk bir bölümden oluşan *Uykuda Çocuk Ölümleri*'nin son bölümü sıfır rakamı ile numaralandırılmıştır. Kitabın sıfırıncı bölümle son bulması, Zümrüdüanka ile medeniyetin yıkılarak tekrar inşa edilmesine bir göndermedir.

A. Ömer Türkeş, *Uykuda Çocuk Ölümleri*'ni “postmodern anlatının klasik motifleriyle harmanlanmış çağdaş bir Kafka uyarlaması”³¹⁴ olarak tanımlar. Biz de romanın önce Kafkaesk özelliklerine, ardından kullanılan postmodern anlatı tekniklere değineceğiz. Karanlık bir atmosferin hâkim olduğu Kafkaesk romanlarda; gerçek hayattan kopuk, her an her şeyin olabileceği tuhaf bir gerçeklik yaratılmıştır. Bu irrasyonel dünyanın kahramanları, içinde bulundukları durumun tuhaflığını sorgulamadan olduğu gibi kabul edip bütün gerçekliğiyle yaşarlar. Milan Kundera, Kafkaesk romanların dört temel özelliği olduğunu söyler. Bunların tamamını eksiksiz

³¹⁴ A. Ömer Türkeş, “Uykuda Çocuk Ölümleri”, *Virgöl*, Sayı:53, 2002, s.82.

barındıran *Uykuda Çocuk Ölümleri*, Kundera'nın sıraladığı özelliklerden yola çıkarak incelenmeye uygundur.

Kundera ilk olarak roman kahramanlarının kurtulmayı başaramayacakları ve anlayamayacakları, labirente benzeyen tek bir kurumdan ibaret olan bir dünyanın ortasında olduklarını söyler.³¹⁵

Uykuda Çocuk Ölümleri'nde Xeno, mekân olarak dev bir labirenti andıran bir şirkette çalışmaktadır. Şirket bünyesinde; koridorlarında ulakların koşturduğu odalar, hamam, daralan yahut genişleyerek büyük galerilere açılan geçitler, sinema salonu, çöp holü, sıra sıra depolar, müzeyi andıran iç içe geçmiş kubbeli büyük galeriler ve hatta bir nekropol yer alır. Şirket binası metro hattına, Boğaz'ın dibindeki bir akvaryuma ve kanalizasyon şebekesine kadar uzanarak şehrin altına yayılmıştır. Xeno, odasına dönmeye çabalasa da yalnızca aşağı doğru inen asansörler, merdivenler ve geçitler dolayısıyla durmadan yerin altına doğru yol alır. Bu uçsuz bucaksız labirentte sürekli yolunu kaybeder ve karşısına çıkan her mekân onu çıkıştan biraz daha uzaklaştırır.

Xeno bu devasa mekândan ayrılmadığı gibi, şirketin çalışma prensiplerini de bir türlü kavrayamaz. Şirkete giren herkese Xeno ya da Yunus isimlerinin verilmesi, kasaları soymak için hırsızların görevlendirmesi yahut eski orijinal metinlerin kopyalarını üretilmesi gibi şirketin işleyişi ile ilgili ulaştığı her bilgi onu biraz daha şaşırtmaktan başka bir işe yaramaz. Dolayısıyla Xeno'nun dünyası hiç bir şekilde kaçamadığı ve anlayamadığı bu biricik kurumdan ibarettir.

Kundera, ikinci özelliği Kafka'nın *Şato* romanıyla örneklendirir. K., bir yanlışlık sonucu gönderilen dosyadan ötürü kadastro memuru olarak görevlendirilmiş, uzun bir yolculuktan sonra yok yere köye gitmiştir. Kundera, Kafkaesk dünyada dosyayı, Platon'un ideasına benzetir. İnsanın fiziksel yaşamı yanılsamalar perdesine düşen bir gölgeden başka bir şey değilken gerçek realiteyi o temsil eder.³¹⁶

Uykuda Çocuk Ölümleri, Xeno'nun şirketteki adaşı yerine yanlışlıkla kendisine gönderilen dosyayı masasının üzerinde bulmasıyla başlar. Amir Bay Y, Memur X'in öldüğünü söyleyerek onun görevini Xeno'ya devredecektir. Şirketteki asıl gerçeklik dosyalardan ibaret olup, X ve Y harfleri ile kodlanmış çalışanlar, varlığı yadsınan birer

³¹⁵ Milan Kundera, *Roman Sanatı*, İstanbul 2016, s.101.

³¹⁶ M. Kundera, *a.g.e.*, s.102.

gölgedir. Bu dünyada Memur X'in görevinin ve dolayısıyla varlığının dayanağı bir hatadır.

Kundera, üçüncü özelliği Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* romanıyla kıyaslayarak açıklar. Raskolnikov suçlu olmanın ağırlığına dayanamaz ve huzur bulmak için kendiliğinden cezasına razı olur. Kafkaesk romanlarda ise ceza saçmadır; cezalandırılan kişi neden cezalandırıldığını bilmez. Raskolnikov örneğinin tersine suç cezayı değil, ceza suçu arar.³¹⁷

Xeno, kendisine verilen görev gereği adaşının ve dolaylı olarak kayıp kitabın izini sürmektedir. Yeni bir bilgiye ulaştığında bir rapor halinde amiri Bay Y'ye sunar. Buna rağmen kendisine ulaşan Bay Y önce "yaptıklarından dolayı" onu sertçe uyararak odasına dönmesini ister. Bir yandan araştırmalarına devam eden Xeno, şirkette yukarı çıkmak mümkün olmadığı için odasına dönmeyi başaramaz. Nihayet Xeno hakkında bir soruşturma açılır. Aşağıdaki alıntidan anlaşılacağı üzere Bay Y, Xeno'yu bir bakıma görevini yaptığı için cezalandırır. Xeno ise bu anlamsız cezayı kabul ederek suçu kendinde arar ve bağışlanamaz bir yanlışlık yaptığına inanır.

"Memur İiiiiiks!" diye cırladı amirim, öyle ki, almacı kulağımdan uzaklaştırmak zorunda kaldım. "Sizinle başımız dertte. Evet, sizinle, memur X, başımız fena halde dertte. Şirket'te çalışmaya başlayalı beri, hiçbir faydalı iş yapmadınız. İşiniz gücünüz, birtakım lüzumsuz meseleler hakkında lüzumsuz tetkiklerde bulunup lüzumsuz raporlar yazmak ve başı sonu belirsiz, saçma sapan, incir çekirdeğini bile doldurmayacak bu sayfalar dolusu karalamalarınızla İDAM'ın kıymetli vaktini çalmak. Daha bu gece, Şirket'in ecnebi memleketlerdeki şubelerinden gelen delegelerin de iştirakiyle bir meclis tertip edip son yolladığınız raporlar hakkında geç saatlere kadar müzakere, münakaşa ve fikir teatisinde bulunmak mecburiyetinde kaldık. Bu nevi afaki mevzularla İDAM'ı meşgul etmeye nasıl cüret edersiniz? Bizim uğraşacak daha mühim ve acil işlerimizin olmadığını mı zannediyorsunuz yoksa?"

Ne diyeceğimi bilemedim bir an. Yine başım dönmeye, gönlüm bulanmaya başlamıştı. Yaptığım yanlışlığın boyutu ve bağışlanmazlığı kafama dank etmişti. Hala işimden kovulmayacağımı umabilir miydim? Neden sonra, belki biraz da ürkütücü biçimde uzayan sessizliği bozmak için, birşeyler geveleyebildim duyulur duyulmaz bir sesle ağzımın içinde:

"Fakat... Fakat posta ulakları tarafından şahsıma tevdi edilen dosyaları teferruatıyla tetkik ve bunlar hakkında tutacağım etraflı raporları en kısa zamanda amirime irsal etmek, bir memur olarak benim asli vazifen ve hatta yegâne sebep-i vücudum değil midir, Bay Y?"

"Gayet tabii ki öyledir, memur X," diye keyifli bir sesle kulağıma hırladı Bay Y, "Tıpkı bu yüzden sizi cezalandırmanın benim vazifem, bu cezayı sızlanmadan sineye çekmenin ve tetkiklerinizi aynı istikamette ve aynı şevkle aksatmadan devam ettirmenin de yine sizin vazifeniz olduğu gibi... Sizin de hiç şüphesiz müşahade ve kabul edeceğiniz

³¹⁷ M. Kundera, *a.g.e.*, s. 102-103.

üzre, dahilî tezat ve tevettürlerin husule getirdiği kuvve-i mekaniyye ile kendisini tecrit ve mükerreren peydah eyleyen mükemmel bir sistemdir bu.”³¹⁸

Kundera son olarak Kafkaesk romanlarda komiğin işlevine değinir. Komik, Shakespeare’deki gibi trajedinin bir kontrpuanını (trajikomik) temsil etmez; görevi tonun hafifliği sayesinde trajiği daha katlanabilir bir hale getirmek değildir. Kafkaesk romanlarda komik, trajediyi anlamsız kılarak yok etmek için kullanılır. Kahraman trajedinin yüceliğinin avuntusundan dahi mahrumdur.³¹⁹

Xeno’nun acıklı yaşam öyküsünü, içine düştüğü zorlu (ve bir yandan da absürd) çıkmazları trajikomik olarak nitelendirmek mümkün değildir. Xeno, başına gelenlerin anlamını idrak etmiş, bunların acısını çeken bir karakter değildir. O bir takım musibetleri bertaraf edip bir an önce hayatının olağan akışına dönmenin peşindedir. Yalnızca Xeno’ya dışarıdan bakanlar (okuyucu), onun gülünç bir zavallı olduğunu düşünür. Bu durum bir şahsın yaptığı şakaya gülmek ile o şahsa gülmek arasındaki farka benzer. Romanda komik olan Xeno’nun kaderi değil, kendisidir.

Uykuda Çocuk Ölümleri’nde kullanılan postmodern kurgu tekniklerinin başında metinlerarasılık gelir. Metinlerarasılık modern, modernist ve postmodern eserlerde bulunan ortak bir öge olmakla birlikte kullanılma amacı farklılık gösterir. Hakan Sazyek, postmodern anlatılarda uygulanan metinlerarası tekniğin farkını şöyle açıklar:

“Metinlerarasılığın postmodernizmdeki işlevi ise çok daha farklıdır. Farklı metinler artık sadece bir oyunun parçası durumundadır. Yansıtmacı ve modernist tarzlarda –aradaki derin ayrıma rağmen- daha çok anlamı etkileme ya da belirleme noktasında birleşen metinlerarasılık, ne dış ne de iç gerçekliği yansıtmaya ya da işleme gibi bir hedefi olan: bunun yerine romanı bir sanal gerçeklik ortamı –Jean Baudrillard’ın deyişiyle ‘simulasyon/simulacra’- çoğulcu bir sentez -Mikhail Bakhtin’in deyişiyle ‘diyalogsallık’- olarak gören postmodernist romanda bu çoğulculuğu sağlayan öğelerden biri olma konumuna getirmiştir.”³²⁰

Ali Teoman da *Uykuda Çocuk Ölümleri* ile ilgili olarak kendisiyle yapılan söyleşide, metinlerarası etkileşimleri çoğulculuğu sağlayan bir teknik olarak uyguladığını söyler.

“‘Bu kitabı okurken birçok kitabı okuyormuş gibi oluyorum.’ dediniz. Metnin size bunu hissettirmiş olmasına sevindim. Evet, öyle çünkü bu kitabı birçok kitabın şeması üzerine

³¹⁸ Ali Teoman, *Uykuda Çocuk Ölümleri*, İstanbul 2002, s. 209-210.

³¹⁹ M. Kundera, *a.g.e.*, s. 104.

³²⁰ Hakan Sazyek, “Türk Romanında Postmodern Yöntemler ve Yönelimler”, *Hece- Türk Romanı Özel Sayısı*, Sayı: 65/66/67, Ankara 2017, s. 607.

oturtmaya çalıştım. Bunu bir yazım tekniği olarak uyguladım. Sözelimi bir pikaresk roman, bir Don Quixote olarak okuyabilirsiniz bu romanı.

- Hatta sanki Alice Harikalar Diyarında da var.

- Evet, kesinlikle o da var. Onu çağrıştırması çok doğal, çünkü yazarken o metin hep aklımdaydı. Bakın Dante'nin *İnferno*'su olarak da okuyabilirsiniz bu romanı, Conrad'ın *Heart of Darkness*'ı, Joyce'un *Ulysses*'i, ya da hatta Homeros'un *Odyseia*'sı olarak da.”³²¹

Gerçekten de *Uykuda Çocuk Ölümleri*, devasa şirkette sonsuz bir yolculuk ve araştırma halinde olan Xeno'nun kişiliğine ve içsel dönüşümlerine değil, mekânların çeşitliliğine ve başından geçen serüvenlere odaklanması bakımından pikaresk metinlere benzer. Aynı şekilde Xeno'nun karşılaştığı tuhaf karakterler ve garip olaylar, birden daralan yahut genişleyen uzam Alice Harikalar Diyarında'yı, Xeno'nun farklı katmanlar halinde yerin altına doğru derinleşen şirketten arzın merkezine inmesi Dante'nin cehennemini, yer yer anlam bütünlüğünü kıracak ölçüde imla ve dil kurallarını yok sayan bir üslubun kullanılması *Ulysses*'i akla getirir. Dünya edebiyatının kült eserlerine form veya içerik bakımından öykünerek metinlerarası bir ilişki kuran Ali Teoman, romanına çoğulcu bir nitelik kazandırmıştır.

Uykuda Çocuk Ölümleri'nde, yukarıda açıklandığı gibi yansılama teknikleriyle oyunsu bir ilişki kurulan eserlerin yanı sıra, doğrudan veya dolaylı olarak göndermede bulunulan edebi metinler de söz konusudur. Burada hem doğrudan edebi göndermelere, hem aşağıda değineceğimiz metnin parçalı yapısına, hem de romanda yer alan ansiklopedilerin farklı üsluplarını örneklemek adına BİLANS'a, İÇBİLGEN'e ve Xeno'nun yazdığı ansiklopediye ait birer madde alıntılatacağız.

“**Xanadu** [zana'du, gzana'du] Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) nam afyonkeş İngiliz şairin 'Kubilay Han' isimli natamam şiirinde tasvir olunan bir hayal memleketi, bir ütopya (<Fr. utopie < Gr. ou: namevcut + topos: mahal). Bu muhayyel memleketin meşhur Atlantis kıtası olduğu rivayet olunur. Mevzu-bahs şiirin ilk birkaç mısraı ve tarafımızdan telif olunan tercemesi şöyledir:

In Xanadu did Kublai Khan
A stately pleasure dome decree
Where Alph the sacred river ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea

[Xanadu nam şehirde Kubilay Han
Heybetli bir mabed ferman eyledi
Ki mukaddes nehir Alph akardı oradan
Ademoğluna nisbetle muazzam mağaralardan

³²¹ Engül Atamert, “Roman İçinde Roman”, *Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki*, 1 Ağustos 2002.

Ta aşağı bir ummana ki orda güneş yok idi]”³²² (BİLANS)

“**Abelardus, Petrus** Paris Bilimyurdu’nun kuruluşunda önemli katkıları olan Fransız düşün ve bağınbilimcisi. ‘Pierre Abelard’ da denir. (İ.S. 1079-1142) Önce Guillaume de Champeaux’nun, ardından Anselmus’un öğrencisi olmuş, ancak her ikisiyle de birtakım düşünce ayrılıkları nedeniyle arası açılmıştır. Otuz iki yaşındayken, Piskoposluk Kurulu üyesi Fulbert’in on yedi yaşındaki yeğeni Heloise’in özel eğitmenliği görevine getirilir. Birbirlerine ilk görüşte tutulan iki genç, kısa süre sonra gizlice evlenirler. Ancak mutlulukları uzun sürmez: Bu evliliği öğrendiğinde öfkeden çılgına dönen Fulbert, Abelardus’u adamlarına yakalatıp iğdiş ettirir. Bu korkunç olay üzerine, ayrı ayrı manastırlara kapanan Abelardus ve Heloise, yaşamlarının sonuna dek yazışmayı sürdürürler. Bir söylentiye göre, erkeksiz kalmaya dayanamayan Heloise, manastıra kapanmak yerine, amcasının kapatması olmayı yeğlemiştir. Heloise’le Fulbert’in gerçekte amca-yeğen değil, baba-kız oldukları ve Abelardus’un iğdiş edilmesini birlikte tasarladıkları da söylenir. (bkz. Heloise)”³²³ (İÇBİLGİN)

“**Avernus** (Lat.) İtalya’da Pompei şehri yakınlarındaki bir göl. Üzerinde uçan kuşlar, sudan yükselen sülfür buharıyla zehirlendiği için, Romalıların bu göle ‘Avernus’ (< Gr. a-or-nis: kuşsuz) ismini taktığı rivayet olunur. Buradan mülhem, Latin esatirinde cehennem kapılarına da ‘Avernus’ tabir edilmiştir. Meşhur Latin şairi Virgilius, ‘Aneid’ isimli manzum eserinde şöyle der:

Facilis descensus Averno
Noctes atque patet atri janua Ditis;
Sed revocare gradum, superas que evadere ad auras,
Hoc opus, hic labor est.

[İniş kolaydır Avernus’a;
Açık durur cehennemin kapıları gece gündüz;
Fakat geri gidip görmek tekrar semanın nur yüzünü,
Heyhat ki budur işte müşkül.]”³²⁴ (Xeno’nun yazdığı ansiklopedi)

Uykuda Çocuk Ölümleri’nde kullanılan postmodern kurgu yöntemlerinden bir diğeri biçim bakımından birbirinden hayli uzak metin parçalarından müteşekkil bir kolaj olmasıdır. Yukarıdaki alıntılarda görüleceği üzere sözlük formunda yazılmış ansiklopedi maddeleri, şiirler, montajlanmış çeşitli çizimler, Xeno’nun resmi belge formunda yazdığı raporlar yahut Züleyha’ya yazdığı mektup vb. romanda bir aradadır.

Yine yukarıdaki alıntıda da görüleceği üzere, BİLANS Osmanlıca’yı anımsatan eski bir dille, İÇBİLGİN ise yer yer Öz Türkçe kelimelerin kullanıldığı yenilikçi bir dille yazılmıştır. Esasında hem farklı hem de bir bakıma birbirinin devamı olan bu iki ansiklopedi arasındaki ilişkiyi, aynı manaya gelen isimlerinde tercih edilen sözcükler özetler: Bâtınî İlimler Ansiklupedisi – İçrekçi Bilimler Genbiliği. BİLANS’ı okuyan

³²² A. Teoman, *U.Ç.Ö.*, s. 89.

³²³ A. Teoman, *U.Ç.Ö.*, s. 163.

³²⁴ A. Teoman, *U.Ç.Ö.*, s. 382.

Xeno, “Yalvaçlar, kutsal kitaplar, tuhaf dinler, gizli tarikatlar, öfkeli tanrılar, büyük yıkımlar ve mitolojik kahramanlar kafamın içinde dönüp duruyordu.”³²⁵ diyerek ansiklopedinin kendisinde ve dolaylı olarak okurun zihninde bıraktığı etkiyi özetler.

Ansiklopedi maddelerinin kısmen gerçek, kısmen kurmaca bilgilerle açıklandığı daha iyi ortaya koymak adına, *Aşk Yaşama Çok Uçuk*’un “Rio” öyküsünde detaylı olarak bahsettiğimiz Abelard’a dair olan maddeyi alıntıladık. “Avernus” maddesi ise ansiklopedinin romanın kurgusundaki işlevini gösterebilmek adına tercih edildi. Şöyle ki “Avernus” gibi diğer pek çok ansiklopedi maddesi romanın sonunda arzın merkezine yapılan yolculuğa referans verir. Xeno, niçin arzın merkezine gittiklerini sorduğunda, Bay Y, bu sorunun cevabını zaten bildiğini söyleyip Xeno’ya kendi yazdığı ansiklopedinin maddelerini gösterir.

“‘İşte’ dedi başını sallayarak, ‘Hepsi burada: Arz, Atlantis, Anka, Apokalips, Avernus... Size lazım gelen herşeyi zaten yazmışsınız, benim bir şey eklemem gereksiz.’”³²⁶

BİLANS’ın künyesinde yazarının Gazzelizâde İskender Zukûrî Bey olduğu, 1344 Teşrîn-i Sanî’de, Bâb-ı Alî’de basıldığı bilgisi verilmiştir. İÇBİLGİN’in yazarı ise Davut Ekrem Vakanüvisoğullarıgiller’dir. Xeno, önce BİLANS’ın son bölümüne ait x, y ve x harfleriyle başlayan maddelerini, ardından farklı bir üslupla yazılmakla birlikte aynı ansiklopedinin a harfiyle başlayan ilk bölümü olan İÇBİLGİN’i okur. Xeno, ansiklopedinin üçüncü yazarı olarak çöp ayıklayıcısının son yazdığı “Allah” maddesini tekrar yazıp kaldığı yerden devam eder. Üç yazarın zamana yayılan bir süreçte oluşturduğu bu ansiklopedi, metinlerarası diyalogsallığın ve yeniden yazımın somutlaştırılmış bir temsilidir.

Uykuda Çocuk Ölümleri’nin sonunda doksan dört maddelik bir kısaltmalar dizini mevcuttur. Roman boyunca başta “UÇÖLÜM: Uykuda Çocuk Ölümleri” olmak üzere “DİSKO: Disiplin Komisyonu”, “İDAM: İdare Meclisi”, “SARKASM: Sahne Arkası Mekânı” gibi genellikle gülünç yahut ironik anlamları olan akronimler kullanılmıştır.

Uykuda Çocuk Ölümleri, kelime oyunları, farklı dillerden ve alanlardan beslenen göndermeler ve çağrışımlarla bir bilmece gibi kurgulanmış, okuru oyuna davet eden bir romandır. Her bir okur, tıpkı şirketin labirentinde iz sürerek yönünü bulmaya çalışan

³²⁵ A. Teoman, *U.Ç.Ö.*, s. 119.

³²⁶ A. Teoman, *U.Ç.Ö.*, s. 431.

Xeno gibi, bir takım ipuçlarından yola çıkarak romanın girift kurgusuna ve anlam dünyasına nüfuz etmeye çalışan aktif bir katılımcıdır. Dolayısıyla burada yaptığımız inceleme, romanın kurgusunu kaba hatlarıyla ele alan, ancak gizlerini ortaya koymak bakımından son derece yetersiz bir çabadan ibarettir. Romandaki birer muamma olan sayısız göndermeyi örneklemek adına, Xeno'nun masasında bulduğu zarftan çıkan notlardan birini ele alalım.

“Bana nedense Hansel’le Gretel’i çağrıştıran, el ele tutuşmuş biri kız biri erkek iki küçük çocuğun sepya renkli soluk fotoğrafının arkasında, süslü bir el yazısıyla yazılmış, pek anlam çıkaramadığım Fransızca bir tümce çekti dikkatimi:

je me dis souvent, ils n’ont fait que sortir

Çok eskiden, babamdan ya da dayılarımın birinden dinlediğim ve sonunu artık anımsayamadığım, uğursuz bir öykü geldi gözlerimin önüne hayal meyal.”

Fransızca bilmeyen bir okur için hiç bir şey ifade etmeyen bu cümleyi araştırdığımızda Friedrich Rückert’in ölen iki çocuğuna yazdığı, orijinal dili Almanca olan “Kindertotenlieder” (“Çocuk Ölümü Şarkıları”) adlı şiirinden alınmış bir dize³²⁷ olduğunu öğreniyoruz. Gustav Mahler tarafından bestelenen bu şiir, klasik müziğin önemli eserlerinden biri olarak ün kazanmıştır. “Hayatta üç misli vatansızım; Avusturya’da Bohemyalı, Almanya’da Avusturyalı ve dünyada Yahudi olarak bilindim.”³²⁸ diyen Mahler ile Yahudi bir mülteci olan Xeno arasındaki bağıntının karakter incelemesinde netlik kazanacağını not edelim. Dolayısıyla yukarıdaki alıntının *Uykuda Çocuk Ölümleri* ile olan ilişkisi, Rückert’in kaybettiği iki çocuğuna, “Çocuk Ölümleri Şarkıları”na ve dolaylı olarak her yerde kendini yabancı hisseden Mahler’e kadar uzanan bir bilmecedir.

3.1.3. Anlatıcı:

Uykuda Çocuk Ölümleri’nin kırk bir bölümünün yaklaşık yarısı birinci tekil kişi anlatıcı olan başkahraman Xeno tarafından, diğer yarısı ise üçüncü tekil kişi anlatıcı tarafından aktarılmıştır. Ali Teoman bu romanın özelinden yola çıkarak çoklu anlatıcı kullanımının işlevini şöyle açıklar;

³²⁷ “Çoğu zaman yalnızca dışarı gittiklerini düşünüyorum” manasına gelen bu dizeyi anlamlandırmak için dörtlüğün tamamının çevirisine göz atmak uygun olacaktır.

“Çoğu zaman yalnızca dışarı çıktıklarını

Ve az sonra eve geleceklerini düşünüyorum.

Bugün güzel bir gün, sıkma canını

Yalnızca uzun bir yürüyüşe çıktılar.”

³²⁸ Rubi Asa, “Yaşamak Bu Kadar Mı Zor Olmalıydı”, *Şalom Gazetesi*, 27 Ekim 2010.

“Ben yazar olarak kahramanıyla hem özdeşleşebilirim, hem de ona eleştirel bir mesafeden bakabilirim. Okuyucunun da böyle yapması gerek... Okuyucu bu mesafeli yaklaşımı benimseyebilmeli. Bu ikili anlatım tarzı buna yardım eder bence. Tümünüyle üçüncü kişi anlatımı kullanılırsa, daha kuru, içine kapalı bir metin çıkar ortaya. Birinci kişi işin içine karıştırıldığında ise, hem daha canlanır, renklenir anlatım (çünkü yazar sözcük seçimlerinde ve anlatım tarzında daha serbest davranabilir), hem de okuyucu o tuhaf ikilik halini yaşar, yani kahramanla hem özdeşleşebilir, hem de ona dışarıdan bakabilir. Şizofren bir durumdur bu ve –sanılanın tersine- bir miktar şizofreni iyidir.”³²⁹

Ali Teoman’ın *Uykuda Çocuk Ölümleri*’nde tercih ettiği bu çeşit bir çoklu anlatıcı kullanımı, işlevini eksiksiz yerine getirmiştir. Okur birinci tekil kişinin ağzından aktarılan bölümlerde Xeno ile özdeşleşerek onun tek gerçeği olan bu tuhaf dünyada olduğunu hisseder. Öte yandan üçüncü tekil kişinin aktardığı bölümlerde Xeno, anlamsızca sağa sola koşuşturan bir böcek gibi görünür. Bu ikili durum, büyük bir ciddiyetle yaşanan gerçek hayatın saçmalığına dair bir soru işareti olarak tezahür eder.

3.1.4. Mekân

Uykuda Çocuk Ölümleri, İstanbul’da geçer. Metnin parçalı yapısını oluşturan farklı biçemlerdeki anlatı parçalarının içeriğiyle uyumlu olarak İstanbul, yer yer Konstantiniyye yahut Bâb-ı Alî şeklinde tarihte kullanılan eski isimleriyle anılmıştır. Xeno, farklı medeniyetlerin beşiği olan bu kentin üzerine kurulan dev şirkette alt katmanlara indikçe Osmanlı ve Bizans kalıntıları olan bir takım mekânlara, el yazmalarına yahut farklı kültürel kalıntılara rastlar. Dolayısıyla Xeno’nun serüveni, yerin altına doğru arkeolojik bir yolculuktur.

Roman İstanbul’da geçse de, İstanbul kurmacanın temel mekânı olarak değil daha çok yukarıda açıklanan işlevlerle anlatıya derinlik katan anlamsal bir unsur olarak karşımıza çıkar. Zira tasvir edilen İstanbul’da geçmişe ve modern zamana ait yaşantılar aynı anda varolabilmektedir. *Uykuda Çocuk Ölümleri*’nin temel mekânı, kurgu incelemesinde romanın Kafkaesk özelliklerini sıralarken değindiğimiz üzere, devasa bir labirent olan şirkettir. Öyle ki gece bekçisi işe başladığında tüm katları ve odaları kontrol etmek istemiş ancak her gün kaldığı yerden devam etmesine rağmen kırk yıldır bitirememiştir. Dar geçitler ve yer yer genişleyen oylumlarla yerin altında doğru yayılan şirket, bir karınca yuvasını teşbih edilebilir. Bu yalıtılmış ortamda absürd tuhaflıklar olmasına rağmen tıkr tıkr işleyen bir sistem mevcuttur.

³²⁹ Engül Atamert, “Roman İçinde Roman”, *Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki*, 1 Ağustos 2002.

3.1.5. Zaman

Uykuda Çocuk Ölümleri'nde zaman, tıpkı mekân gibi dallanıp budaklanan belirsiz ve karmaşık bir niteliğe sahiptir. Belirli bir zaman diliminden yahut kronolojik olarak akan tek bir zamandan söz etmek mümkün değildir. Bunun yerine farklı zaman katmanları üst üste binmiş, durağan bir hal almıştır. Xeno, modern bir zamanda yaşıyor olsa da bulunduğu dünyada sık sık arkaik nesnelere rastlar.

Romanın başında Xeno henüz şirketin derinliklerine inmeden, gün ve saat şeklinde zaman bildiren sözcükler mevcuttur. Ancak Xeno yerin altına doğru ilerledikçe zaman duygusunu kaybeder ve yavaş yavaş metinde zaman bildiren sözcüklere rastlanmaz olur. Bu durumun bir temsili olarak, Xeno metro istasyonuna vardığında, dijital göstergeden baktığı saatin durmuş olduğunu fark eder.

3.1.6. Kahramanlar

Uykuda Çocuk Ölümleri'ndeki ana kahramanlar, matematik denklemlerinde bilinmeyi temsil eden X, Y, Z harfleriyle kodlanmıştır. Başkahraman olan Xeno'dan "Naim İsrail Xeno", "Memur Xeno", "Memur X" ya da "Bay X" olarak bahsedilir. Çalışanlar şirkete girerken Xeno ya da Yunus takma isimlerini aldıklarından, Xeno'nun amiri olan Bay Y'nin takma adının Yunus olduğu anlaşılır. Z harfi ise Xeno'nun âşık olduğu, romanın sonunda Bay Y'nin kızı olduğunu öğrendiğimiz Züleyha'yı temsil eder. Karışıklığa mahal vermemek adına bu incelemede Xeno'nun izini sürdüğü kayıp adaşından Memur X olarak bahsedeceğiz.

Xeno'nun babası Kudüslü bir Yahudi ailenin tek oğlu olup gezgin bir mühendistir. Xeno'nun tersine, iriyarı, güçlü kuvvetli, yürekli ve atılgan bir adamdır. Genç yaşta bir daha dönmek üzere Kudüs'ten ayrılıp dünyanın dört bir yanını dolaşmış, önemli projelerde görev almıştır. Kırk yaşına merdiven dayadığında İskenderiye'ye yerleşip bir sahaf dükkânı açar ve oradaki Hristiyan ailelerden birinin kızıyla evlenir. Bu ailenin tek çocuğu olan Xeno henüz beş yaşındayken babasının sahaf dükkânı bilinmeyen bir nedenle yanar. Yangının Yahudi düşmanlarının işi olduğuna dair dedikoduların ardı arkası kesilmeyince, daha önce KOMET (Konstantiniyye Metro-su) projesinde çalışmış olan babası ailecek İstanbul'a göçmeye karar verir. Birkaç parça eşyalarını bir gemiye yükleyerek fırtınalı bir deniz yolculuğuna çıkarlar.

Xeno'nun bu fırtınalı yolculuğa dair anıları, roman kahramanlarının karışan kimliklerinin ilk işaretini verir. Gemi fırtınaya yakalandığında tayfalar yolcuların eşyalarını denize atmaya başlar. Bir tayfa Xeno'nun en sevdiği oyuncacı olan sallanan tahta yunusunu eline alınca Xeno adama saldırır. Kavga esnasında anne ve babası Xeno'yu zapt etmeye çalışırken tayfa yunusu suya atmaya başlar. Oyuncak suya düşünce Xeno, acı bir çığlık atar. O sırada herkesi yerinden zıplatan korkunç bir şimşek çakar ve ardından fırtına bıçakla kesilmişçesine birden diner. Yolcular İstanbul'a varana kadar Xeno'ya ürküntüyle bakıp arkasından fısıldaşırlar.

“Bir kaç kez Yunus sözcüğü çalınıyor kulağıma. Bu noktada, belleğimde bir kopukluk, bir bulanıklık var. Artık açıklıkla anımsayamıyorum, adım gerçekten Yunus muydu, yoksa annemle babam o günden sonra mı Yunus diye çağırmaya başladılar beni?”³³⁰

Xeno'nun Yunus ismiyle anılması ve dolayısıyla amiri Bay Y ile kimliklerinin birbirine karışması, kör et hamalının Memur X'in düşürdüğü kimliği Xeno'ya vermesiyle tekrar karşımıza çıkar.

“İSMİ: Yûnis Odiseus Bâbilûn
TEVELLÜD: İskendiriye, 7 Receb, 1387
PEDERİ: Moiz
VALİDESİ: Mariyya
DİNİ: -
VERİLİŞ SEBEBİ: İltica

Gözlerime inanamıyordum. Heyecandan elim titreyerek belgeyi üst üste birkaç kez daha okudum. Hayır, yanılmamıştım: İskenderiye'den İstanbul'a göçtüğümüzde, babamın ancak uzun ve zahmetli bürokratik işlemler sonunda ZEND'den (Zeyrek Nüfus Dairesi) benim için almayı başardığı, yıllar boyunca üzerine yeni kayıtlar eklenen ve Şirket'te çalışmaya başladığım gün kendi ellerimle KUMAR'a teslim ettiğim kimlik belgesiydi bu!”³³¹

Yûnis Odiesus Bâbilûn ismi esinini, gemiden denize atılan Hz. Yusuf'tan, yıllarca denizlerde dolaşıp bir türlü evine dönemeyen Odysseus'tan ve dillerin ayrışarak insanların birbiri ile anlaşamaz hale geldiği Babil efsanesinden alır. Xeno'nun ailesi İstanbul'da Zeyrek'e yerleşip Türk vatandaşlığına geçmiştir. Babası Beyoğlu'ndaki hanlardan birinde sahafılık yaparken, annesi evde dikiş dikerek aile bütçesine katkıda bulunur. Xeno ile Mahler'in hayat hikâyeleri arasındaki paralellığe kurgu incelemesinde değindiğimiz üzere, Xeno yabancı olma duygusu ilk kez burada tadar. Mahalledeki

³³⁰ A. Teoman, *U.Ç.Ö.*, s. 78.

³³¹ A. Teoman, *U.Ç.Ö.*, s. 215.

çocuklar, söylediği anlaşılmayan bu çelimsiz oğlanı aralarına almak istememiş, ona çeşitli adlar takıp onunla alay etmişlerdir.

Okula başlayan Xeno, Arapçayı neredeyse tümüyle unutup hızla Türkçe öğrenir. İlkokul dördüncü sınıfta gittiği sıralar çıkan Zeyrek yangınında hem annesini hem de babasını kaybedince öksüzler yurduna gönderilir. Kaba güce dayanan bir düzenin işlediği bu yurttaki iki yıl kalan Xeno, göze batmamak, yurttaki çocukların arasına karışabilmek ve onlardan biri olabilmek için herkesle birlikte namaz kılıp oruç tutarak İslam’a geçer. Bu noktada Xeno, Viyana Operası’nın başına geçebilmek için Yahudilikten Hristiyanlığa geçen Mahler³³² ile bir kere daha aynı kaderi paylaşmış olur.

İki yılın sonunda öksüzler yurduna gelen takım elbiseli bir adam Xeno’ya şirketin bütün geçim ve öğrenim giderlerini üstlenme teklifini iletir. Karşılığında Xeno’nun öğrenimini tamamlayınca en az on iki yıl boyunca şirkette çalışması şart koşulmuştur. Öksüzler yurdundan kurtulmak isteyen Xeno, belgeleri imzalayıp ortaokul ve liseyi okuyacağı yatılı okula gider. Hukuk fakültesini kazanınca şirketin vermeye devam ettiği bursla hala oturmakta olduğu Asmalımescit’teki bekâr odasını tutmuş ve fakülteden başarıyla mezun olmuştur. Romanda otuz üç yaşında olduğu söylenen Xeno, yedi yıldır şirkette çalışmaya devam etmektedir.

Xeno, kendisine yanlışlıkla gönderilen dosyayı teslim etmek üzere adaşının odasına gittiğinde duvarda asılı olan çerçevede bir sertifika görür. Bu sahne Xeno ile Memur X’in kimliklerinin birbirine karışmasının somut örneklerinden biridir.

“Belgenin ortasında kocaman süslü püslü harflerle yazılmış kendi adımı okuyabiliyordum.

İcazetname

İşbu icazetname

ULUBAT’a (Ulûm-i Bâtıniyye) vukufunu tevsik maksadiyle

Yedinci (7.) derece, yedinci (7.) kademedен

Memur Naim İsrail Xeno’ya tevdi edilmiştir.

Hayırlar ola.”³³³

Elif Türker, başkahramanın “Naim İsrail Xeno” isminin romandaki göndermelerini şöyle açıklar;

“Naim, ‘uyuyan’ demektir ve memur Xeno, çoğu geceler şirkette uyur. Naim isminin mecazi anlamını araştırdığımızda da, memur Xeno, şirkette ne iş yaptığından tutun,

³³² Rina Altaras, Rubi Asa , “Mahler’i Sevmeyi Öğrenmek”, *Şalom Gazetesi*, 5 Mayıs 2010.

³³³ A. Teoman, *U.Ç.Ö.*, s. 59.

şirketin ne yaptığını bilmediği gibi, çok okuyan biri olmasına rağmen hiçbir şeyin farkında da değildir. Adaşı memur Xeno'nun, odasında sevişen iki adamı görünce güreştiklerini düşünür ve sessizce onları izler söz gelimi. Burada Ali Teoman, farkında olmayışı da bir uyku hali olarak görmektedir, demek abartılı olmaz sanırım. “Xeno” ise, Latince “yabancı” demektir. Xeno, İskenderiyelidir, yani bu ülke için yabancısıdır. Yine mecazi anlamına bakılınca Xeno, çalıştığı şirkete de yabancısıdır, birkaç ulakla aşınadır, o kadar. Şirkette kimseyi tanımaz, kimse de onu tanımaz. İsrail de, bilindiği üzere kıyamet günü Sur’a üflemekle görevli melektir. Roman boyunca, memur Xeno'nun İsrail adının işlevine dair bir im yok. Onun görevi, romanın sonunda ortaya çıkıyor; tıpkı İsrail'in görevini yerine getirmek için kıyamet gününü beklediği gibi. Melek sözcüğünün çağrıştırdığı olumlu anlamı ters yüz ediyor burada Ali Teoman. Zira memur Xeno, romanın sonunda dünyayı yok edecek düğmeye basıyor.”³³⁴

Xeno, romanda bir anti-kahraman olarak karşımıza çıkar. Hayat hikâyesinden anlaşılacağı üzere şartların dayattığını yaşayan edilgen bir karakter olup kendisini şirkete adanmış, vazifesini en iyi şekilde yerine getirmeye çalışan, kurallara sadık ve her söylenene kolayca inanan saf biridir.

Uykuda Çocuk Ölümeleri'nin kurgusunun Kundera'nın sıraladığı Kafkaesk özellikleri eksiksiz bir biçimde taşıdığı gibi, Xeno da işlevini kusursuz bir biçimde yerine getiren bir kahramandır. Kundera'nın Kafka'nın kişilerine dair saydığı üç özellik, bu romanın özelinde bir açıklamaya lüzum bırakmayacak ölçüde Xeno'ya uygundur.

“Birinci olarak; memurun bürokratik dünyasında inisiyatif, yaratıcılığa, hareket özgürlüğüne yer yoktur; sadece emirler ve kurallar vardır; o bir itaat dünyasıdır.

İkinci olarak; memur büyük idari çarkın ancak küçük bir parçasında etkindir ve bu çarkın amacından da ufkundan da habersizdir. Hareketlerin mekanikleştiği ve insanların yaptıklarının anlamını bilmediği bir dünyadır bu.

Üçüncü olarak; memurun işi sadece adını sanını bilmediği kişiler ve dosyalarladır. Bu, soyutun dünyasıdır.”³³⁵

Xeno, amiri Bay Y ile hiç karşılaşmamış, yalnız şirket içi yazışmalarla iletişim kurmuştur. İlk kez UÇÖLÜM dosyası hakkında konuşmak üzere şirketin hamamında yüz yüze görüşürler. Bu sahnede tasvir edilen Bay Y, “Kırık Kalpler Terzihanesi” öyküsünün grotesk karakteri şişman yayın yönetmenine bir hayli benzer.

“Hücrenin en dibindeki taş sekide oturmakta olan olağanüstü şişmanlıkta bir adam, başını kaldırıp gelenlere uykulu gözlerle baktı. Aşırı sıcak nedeniyle, soluk almakta güçlük çektiği anlaşılıyordu. Belindeki Şirket armalı, büyük boy, yeşil peştemal güçlekle kavuşmuş, sol bacağı ve kalçasının bir bölümü açıkta kalmıştı. İri kafasının üzerindeki vişneçürüğü fes, yerini yadırgamış bir biblo denli eğreti duruyordu. Bacaklarının arasındaki yılan motifli abanoz bastona iki eliyle birden abanmıştı ve hatim indiren bir

³³⁴ Elif Türker, “Uyutmayan Masallar”, *T24 K24*, 2 Şubat 2017.

³³⁵ M. Kundera, *a.g.e.*, s.111

hafız gibi ileri geri sallanıyordu. Fesini çıkarıp, dalgalı kumral saçlarının arasındaki iri ter damlalarını avucuyla sildikten sonra, gözlerini yeniden Xeno'ya dikti. Xeno, adamın el ve ayak tırnaklarına kına yakmış olduğunun ayırdına vardı ve bu boncuk gibi pırıl pırıl, simsiyah, ufacık gözbebeklerin, daha önce nerede görmüş olabileceğini sordu kendi kendine... Genizden gelen, tiz bir sesi vardı. Uykudan yeni kalkmış gibi, ağır ağır, inişsiz çıkışsız, tekdüze bir vurgulamayla konuşuyordu.”³³⁶

“Xeno, Bay Y'ye bakınca, adamın ayaklarında sivri burunlu, ince topuklu, parlak yılan derisi iskarpinler ve siyah file çoraplar olduğunu gördü ve bunun daha önce ayırdına varmamış oluşuna şaşırdı.”³³⁷

El Cezerî'nin soyundan gelen Bay Y, mide kanseri olduğundan yeni bir medeniyet kurmak adına Zümrüdüanka'yla arzın merkezine giderek kendisini feda etmekten çekinmeyecektir.

Xeno, bir iş çıkışı tramvayda gördüğü Züleyha'ya ilk görüşte âşık olur. Mektuplaşmaları boyunca kendine dair bildiği her şeyi anlatırken, Züleyha günlük konulardan bahsederek kaçamak cevaplarla kendine dair hiç bir bilgi vermez. Bu gizemli karakter, Xeno'nun zarfın içinde gönderdiği nişan yüzüğüne, firavun sıçanı hediye ederek karşılık verir. Xeno hiç görüşmeden sessiz bir olurla nişanlandığı sevgilisinin resmini her gördüğünde büyük bir heyecana kapılır. Aşkını bir masal tadında yaşarken, romanın sonunda Züleyha'yı apışarasını açık bırakan bir jartiyer gitmiş, yüzüne bir balo maskesi takmış şekilde dans ederken görecektir ve onun aslında Bay Y'nin kızı Zoya olduğunu öğrenecektir.

Xeno, roman boyunca sık sık gece bekçisiyle karşılaşır. Kırk yıldır şirkette çalışan bu yaşlı adam müzayedede Japon turistlere rehberlik yapmak, ortalığı temizlemek, mezar kazmak gibi birbiriyle ilgisiz pek çok işle meşgul olur. Gece Bekçisi'nin işlevi, Xeno'ya yol göstererek, bilgi vererek yahut yardım ederek olaylar ve mekânlar arasındaki geçişleri sağlamaktır.

Xeno'nun karşısına çıkan grotesk karakterler, sürekli koşturarak evrak taşıyan ulak çocuklar, fal bakan Ziya Ziyad Zeradistzade, çöp ayıklayıcısı Davut Ekrem Vakanüvisoğullarıgiller, mimar Keşşaf Uzman Lâbirî ve mimar ikizi, kasa hırsız Galip Özden Terzi, kör et hamalı Kazip Ökkeş Rakkas ve ayakkabı boyacısı çocuk Abdullah'tır.

³³⁶ A. Teoman, *U.Ç.Ö.*, s. 68-69.

³³⁷ A. Teoman, *U.Ç.Ö.*, s. 437.

3.1.7. İçerik

Uykuda Çocuk Ölümleri'nde işlenen konuların başında iletişimsizlik gelir. Şirketin işleyişindeki temel prensip çalışanların birbirini olabildiğince tanımamasıdır. Böylece X ve Y harfleriyle kodlanan çalışanlar, şirketteki herkese bu iki isimden birinin verildiğini fark edemez. Memur X ile Amir Y yedi yıl beraber çalıştıktan sonra ilk defa yüzyüze görüşür. Xeno evrak taşıyan ulaklara derdini anlatmayı yahut taşınmak üzere bir ileti vermeyi bir türlü başaramaz. Koştura koştura çekip giden bu ulaklar tek yönlü haber taşıyan mekanik birer vasıta gibidir. Aynı şekilde Xeno ile Züleyha'nın aşkı tanışmadan başlar, görüşmeden devam eder.

Şirket'in işleyişi büyük bir bürokratik trafikten ibarettir. Burada insanın yerini evrak, sözün yerini yönergeler almıştır. Xeno bir yandan şirketin sonsuz kuralları ve amirinin direktifleriyle tedirginlik içerisinde harıl harıl çalışırken bir yandan da durmadan şirketteki bir takım kurullara dilekçeler, amirine raporlar gönderir. Bu suretle büyük bir sistem içerisinde hapsolan insanın, bir özne olarak bireyselliğini kaybetmesi, romanın temel konularından biri olarak karşımıza çıkar.

Romanın son bölümünde insanın karar verme alanının daralıp, kendi yazgısı üzerindeki denetimini kaybetmesini işleyen bir sahne yer alır. Zeplinle arzın merkezine doğru geri dönüşü olmayan yolculuk başladığında Xeno beyaz düğmeye basarsa patlayıcılar hemen ateşlenecek, siyah düğmeye basarsa zeplin bir çırpıda arzın merkezine inerek orada sıcaklıktan patlayacaktır. Xeno ile düğmelerden birine basmasını isteyen Bay Y arasında şöyle bir diyalog geçer:

“‘Düğmelerden birine basıp basmamam sonucu değiştirmeyecekse, ne diye yapayım ki bunu?’

‘Ama en azından kararı siz vermiş olacaksınız, memur X, ki bunu da yabana atmayın. Size küçük bir ayrıntı gibi gözükse ile, kendi yazgısı hakkında karar verebilmek, önemli bir şeydir.’”³³⁸

Uykuda Çocuk Ölümleri'nin nihai iletisi ise anlam yitikliğidir. Xeno, kendisinin bir gölgesi olan Memur X'in yahut kendisinin yazmakta olduğu kayıp kitabın izini sürmesi, bu Kafkaesk dünyada umarsızca bir anlam aramasından başka bir şey değildir. Nihayet, romanın sonunda Bay Y, aradığı sırrın ne olduğunu Xeno'ya açıklar: tek gerçek anlamsızlıktır.

³³⁸ A. Teoman, *U.Ç.Ö.*, s. 438.

“Sır, memur X, sır hiçbir şeydir, kesinlikle hiçbir şey! Hatırlarsınız, bu daha önce de söylenmişti size, en azından sezdirilmişti; ama siz inanmak istemediniz, kulak asmadınız size söylenenlere. Sır diye bir şey yoktur; olduğu sanılır yalnızca. Daha doğrusu, içi boş bir kutudur sır. Herkes o kutunun içeri kendince doldurur. Kimisi paha biçilmez bir elmas olduğunu sanır orada, kimisi için için yanan bir kor parçası, kimisi ise eski bir meşin top... Ama, işte bakın, o kutunun içi boş, bomboş! Hakikat işte bu kadar basit aslında: O kadar basit ki, insanın inanası gelmiyor. Komik, değil mi? Sır, memur X, sır hiçbir sırrın olmamasıdır.”³³⁹

3.2. Bir Garip Cindi Zümrüdüanka

3.2.1. Olay Örgüsü

Romanda çocukluk arkadaşı olan İsmail, Hamza ve Mürüvvet’in hayat hikâyeleri İsmail’in ağzından anlatılmaktadır. İsmail ile Hamza aynı gün aynı hastanede doğmuş, ilkokul, ortaokul ve liseyi beraber okumuşlardır. Mürüvvet’in evi Hamza ile İsmail’in evlerinin arasındadır. Çocuklukları beraber geçmekle birlikte, bir yaz Mürüvvet ve ailesi geçici bir iş için Antalya’ya taşınır. Bir sonraki yaz döndüklerinde Mürüvvet’i görünce çok şaşırırlar. O tombul “Sukuşu” gitmiş yerine adeta Sultanahmet’teki turist kızlara benzeyen başka biri gelmiştir. İsmail ile Hamza görür görmez Mürüvvet’e âşık olurlar ama bunu birbirlerine itiraf edemezler.

İsmail çok kitap okuyan biridir. Mürüvvet’e sürekli hikâyeler, masallar anlatır. Mürüvvet, Zümrüdüanka masalından çok etkilenmiş, sağa sola acemice Zümrüdüanka figürleri çizmeye başlamıştır.

Lise bitince Hamza ve İsmail aynı gün askere alınırlar. İkisi de boylu poslu olduğundan komando olmaları beklenirken İsmail gözlük kullandığından Muğla’ya gönderilir. Hamza ise komando olarak Şırnak’a gider. Böylece ilk defa yolları ayrılmıştır.

Askerlik sonrası Hamza, baba mesleği olan polisliğe başlar. Zamanla Güneydoğu’da gösterdiği yararlılıklar sebebiyle terfi alıp İstanbul’daki antiterör şubesine atanır. İsmail ise Mürüvvet ile evlenme hayalleriyle askerden döner ancak Mürüvvet’in evlenip mahalleden taşındığını öğrenir. Mürüvvet’i de unutmak için Güney Amerika’ya yük taşıyan bir gemiye tayfa yazılıp ailesine haber vermeden İstanbul’dan ayrılır.

İsmail on yıl boyunca İstanbul’dan ayrı kalsa da Mürüvvet’i unutamaz. Döndüğünde onu bulmak ister ancak Mürüvvet’in ailesinin evlerini satıp arkalarında iz bırakmadan başka bir adrese taşındıklarını öğrenir. Biraz araştırdıktan sonra taşınmış

³³⁹ A. Teoman, *U.Ç.Ö.*, s. 441.

oldukları gecekonduyu bulur. Annesi Hidayet Teyze'den Mürüvvet'in öldüğünü öğrenir. Başka bir şey duymak istememesine rağmen Hidayet Teyze olan biten her şeyi bir bir anlatır.

Mürüvvet'in üniversite öğrencisi olan eşi siyasi bir eylem sırasında kafasına aldığı bir darbe sonrasında beyin kanaması geçirip ölmüştür. Bunun üzerine Mürüvvet de bir sol örgüte girmiş ve üniversitenin önünde bildiri dağıtırken tutuklanmıştır. Gözaltındayken dayak, askı, elektrik, cop sokma, tecavüz gibi işkencelere maruz kalmıştır. Mürüvvet'i sorgulayan ekibin başında Hamza vardır. Hamza önce bizzat kendisi tecavüz etmiş, ardından adamlarına aynı şeyi yaptırmıştır. İki hafta sonra salıverilen Mürüvvet yaşadıklarını annesine anlattığı gecedan sonra ortadan kaybolur ve sol örgütler adına eylemler yapmaya başlar. Bir eylem sonrasında ölü olarak ele geçirilen teröristlerin arasında Mürüvvet'in adı da okunur. Babası Hüseyin Kaptan dayanamaz, kalp krizi geçirip hayatını kaybeder. Zor durumda kalan Hidayet Teyze bir süre sonra gündeliğe gitmeye başlamıştır. Kazandığı üç beş kuruşla zar zor kirasını ödemektedir. Hidayet Teyze bir sabah kapının altından atılmış içi para dolu bir zarf bulmuştur. Her ay rutin olarak zarf gelmeye etmektedir. Böylece Hidayet Teyze, gündeliğe gitmeyi bırakıp bu para ile geçinmeye başlamıştır.

İsmail, Mürüvvet'in öldüğüne inanamaz. Son on yılın gazete kupürlerini incelemeye başlar. Polisin yaptığı bir baskın sonrasındaki patlamada parçalanan cesetlerden birinden, Mürüvvet Karayel adına düzenlenmiş bir kimlik belgesi çıktığını okur. Bu olay üzerine oteldeki odasına kapanır. Ancak yine de Mürüvvet'in ölmemiş olabileceğini düşünerek tekrar gazete haberlerini incelemeye başlar ve aradığı haberi bulur. Bir eylem sonrasında terk edilen arabanın kaputuna acemice çizilmiş Zümrüdüanka figürünü tanır. Mürüvvet'in ölmediğini anlar. İsmail'in aklına, Hidayet Teyze'nin her ay kapısının altından atılan para zarfı gelir. Parayı bırakan adamı takip eder ama bir noktadan izini kaybeder. Adam takip edildiğini anlamıştır. İsmail günler sonra aynı adamlar tarafından kaçırılır. Götürüldüğü yerde Zümrüdüanka adını verdikleri bu örgütün lideri olan Mürüvvet'le karşılaşır. Mürüvvet, Hamza'nın Susurluk'la başlayan çete furyasında açığa alındığını, meslekten tardedilince ekibi ile birlikte yeraltı dünyasına geçip mafya lideri olduğunu anlatır.

Artık İsmail için yeni bir hayat başlamıştır. Zamanla Zümrüdüanka örgütünün bir üyesi olacaktır. Ona örgüt içinde nasıl bir görev biçildiği belirsizdir. Diğerleri eylemlerini

planlar, baskınlarını yapar, örgüt evine dönüp yaralarını sarar ve bir sonraki eylemi hazırlıklarına başlarlar. İsmail ise herhangi bir eyleme katılmaz. Vaktini evde kitap okuyarak ve örgüt üyelerine yemek hazırlayarak geçirir.

Günler böyle geçerken Zümrüdüanka, Hamza ve ekibine bir operasyon yapar. Hamza zor da olsa kaçmayı başarmış, ancak dört beş adamını ve uyuşturucu ticaretinden elde edeceği on milyon dolarını kaybetmiştir. Örgüt üyeleri başarılarını Rus votkası ile kutlarlar ve sabaha kadar eğlenirler. Olayın rehabetini üzerlerinden atmadan, bir gece Hamza adamlarıyla örgütün kaldığı gecekonduya baskın yapar. İsmail ve Mürüvvet evden çıkmayı başarırlar ancak Hamza'nın adamları onları takip edip Mürüvvet'i öldürürler. Bu baskın sonucunda İsmail dışında kalan tüm örgüt elemanları ölmüştür. İsmail özellikle Mürüvvet'i kurtaramadığı için çok üzgündür. Hamza ve adamlarından intikam almaya karar verir.

İsmail baskından sonra Ümraniye'de örgüte yardım eden Urfalı Hasan Usta'yı bulur. Hamza ve adamlarıyla ilgili teferruatlı bilgi alır ve uzun bir liste hazırlar. Önce yüz yüze dört beş tanesini öldürüp olay yerine kırmızı tükenmez kalemle bir Z harfi çizer. Hamza ve adamlarının tedbir almaya başlamaları üzerine yöntem değiştirir. Hasan Usta'dan temin ettiği uzun namlulu bir keskin nişancı silahıyla talim yapar ve Hamza'nın birçok adamını bu silahla öldürür.

Nihayet Hamza, Hasan Usta'yı bulur. Adamlarıyla birlikte dükkânına giderek İsmail'e tuzak kurarlar. Hasan Usta'yı arayan İsmail, telefonu çırağının açmasından şüphelenir. Yanına silah ve el bombası alarak dükkâna bir dilenci kılığında gider. İsmail, Hamza'yı bizzat orada öldürme fırsatını yakalar ancak kim olduğunu açıklamadan onu öldürmek istemez. Adamlardan para dilenip oradan ayrılır.

Kim olduğunu bilmedikleri bir düşman tarafından tek tek avlanan çete üyeleri korku içindedirler. Zamanla geriye Hamza dâhil sadece 4 kişi kalmıştır. İsmail, Hamza'yı ikisinin de otuz beşinci yaş gününde öldürmeye karar verir. Ona bir mektup göndererek kendisini tanıtip buluşma yeri ve zamanını dolaylı yollardan öğrenmesini sağlayacak bilgiler verir.

İsmail'i tuzağa düşüreceğini zanneden Hamza, 17 Temmuz gecesi saat onda üç adamı ile birlikte Kasımpaşa tersanesinde görünür. İsmail üç çete elemanını öldürmeyi başarır. Hamza'yı bacağından yaralar ancak kendisi de göğsünden vurulmuştur. İsmail, bir kaç hafta önce Hamza ile yüzleşip onu öldürmeye karar verdiği günden beri bu

hikâyeyi kâğıda dökmektedir. Her kim olursa olsun olanları birine aktarabilmek umuduyla yazdıklarını bir şişeye koyarak Haliç’e fırlatmayı planlamıştır. Hamza ona adım adım yaklaşırken bile kucağındaki kâğıt tomarlarına eğilip yazmaya devam eder. Silahındaki mermilerin bittiğini fark eden İsmail, boynundaki Zümrüdüanka muskasından çıkardığı siyanürlü mermiyi namluya sürer. İkisinin de son bir mermisi kalmıştır.

3.2.2. Kurgu

Bir masal figürünün çevresinde gelişen *Bir Garip Cindi Zümrüdüanka* postmodern kurgu tekniklerin kullanıldığı bir eserdir. Anlatıcı, romana okur ile bir anlaşma yaparak başlar. Böylece roman, daha ilk sayfasından itibaren okur ile anlatıcı arasında geçen bir danışıklı dövüş niteliği kazanmıştır.

“Bak, seninle anlaşalım: Bu yazdıklarımı yalnızca senin için yazıyorum. Sana değil, sakın yanlış anlama, ama senin için... Nasıl? Kendimle çelişiyor muyum? Bir dediğim bir dediğimi tutmuyor mu? Varsın öyle olsun, moruk, takma kafana! Okuduktan sonra, hepsini yırt at, ya da daha iyisi yak ve denize savur külünü. Savur ki, kimse görmesin. Çünkü ezelden veri hep küllerinden doğagelmıştır Zümrüdüanka ve küllerin en iyi savrulacağı yer denizdir.”³⁴⁰

Anlatıcı, olaylar arasında hikâyenin gidişatını okurla tartıştığı değerlendirmelerde bulunur, kendisine soracağını hayal ettiği soruları yanıtlar. Olay örgüsündeki dönüm noktalarında, anlattıklarına belirli bir mesafeden bakıp “Bu hikâyenin aslında burada efendice sona ermesi gerektiğini söylemem işte bu sebeptendir.”³⁴¹ gibi çıkışlar yaparak mazeret beyan eder. Roman boyunca okuru yönlendiren, metnin gidişatı hakkında bilgi veren açıklamalarla, olayların gerçek olduğunu iddia etse de anlatılanların bir kurgulama sürecinden geçtiğini sürekli vurgular.

“Ama hep Hamza’ya dair hatıralarımdan bahsederek esas konudan biraz uzaklaşıyorum galiba. Oysa daha neler neler var anlatacak ve vakit de hayli dar. Öyleyse hikâyemin dümenini başka bir yöne kırıyorum şimdi.”
“Ve bu da bizi artık yavaş yavaş hikâyemizin sonuna getiriyor galiba. Maazallah ilanihaye uzayıp gitme temayülü gösteren bu bayat Zümrüdüanka masalı, burada ufaktan son limana kırıyor dümeni.”³⁴²

³⁴⁰ Ali Teoman, *Bir Garip Cindi Zümrüdüanka*, İstanbul 2013, s. 7.

³⁴¹ A. Teoman, *B.G.C.Z.*, s. 106.

³⁴² A. Teoman, *B.G.C.Z.*, s. 11,134.

Yukarıdaki alıntılardan da anlaşılacağı üzere romanın yazılma serüveni metnin içine yerleştirilmiş bir olgudur. Bazen “kısa bir ihtiyaç molası”³⁴³ veren anlatıcı, meçhul okuru sırdaşı ilan etmiş, hikâyesinin kendisiyle birlikte yok olup gitmesine gönüllü razı olmadığı için kaleme almaya karar vermiştir. Romanın yazım süreci, okurun da yer aldığı bir üstkurmaca anlatıyla olay örgüsüne dâhil edilmiştir.

“Birkaç hafta önce, Hamza’yla son randevumuzu planladığımda yazmaya başlamıştım bu mektubu. Aslında ‘mektup’ mu demeli buna, bilemiyorum, çünkü her mektubun bir alıcısı, yazıldığı bir kişi, gönderildiği bir adres vardır, bunun ise yok. Evvelce de dediydim ya, senin için yazıyorum bu yazdıklarımı gerçi, ama sana değil. Az sonra son noktayı koyduğumda, heybemdeki şarap şişesinde kalan son yudumu çekip bu kalın kâğıt tomarını dürerek boş şişenin içine tıkacağım ve Haliç’in durgun, bulanık, yakamozsuz ve katran denli kıvamlı sularına fırlatacağım sonra da şişeyi. Olsun, ne gam! Mektup yaz, denize at; balık okumazsa, hâlik okur. Bir tek kişinin bildiğini bilmek bile yeter bana; daha doğrusu, milyonda bir de olsa, on milyonda bir de olsa, yetmiş milyonda bir de olsa, hiç olmazsa bir kişinin bilmesi ihtimali olduğunu bilmek... Size de çıkabilir: Milli Piyango! Ve değil mi ki sen şu anda bütün o dandik olasılık hesaplarına inat okuyorsun bu satırları, kimsin, nesin, bilmem, ama okuyorsun işte: O kişi sensin.”³⁴⁴

Romanda yazmak ile yaşam o kadar iç içe geçmiştir ki, anlatıcı İsmail, Hamza ile giriştiği düelloda yaralandığı anda dahi sol eliyle yarasına bastırıp sağ eliyle meçhul okura göndereceği “mektubu” yazmaya devam eder. Son mermiler sıkılmadan hemen önce yazısını sonlandıran anlatıcı, metni okuyabildiğimize göre yazdıklarını Haliç’in sularına bırakmayı başarmıştır.

Her ne kadar bir masal figüründen yola çıksa da *Bir Garip Cindi Zümrüdüanka*’da olağanüstü masalsı unsurlara rastlanmaz. Romanda, daha önce eli silah tutmamış olan İsmail’in birkaç hafta talim yaparak usta bir keskin nişancı olması gibi sıra dışı durumlar vardır. Bu konuyla ilgili olarak “Belki inanmayacaksınız- ve düşününce, bana da tamamen gerçekdışı geliyor zaten-, ama sıkı bir çalışmayla iki hafta gibi kısa bir sürede kaptım işi.”³⁴⁵ diyen anlatıcı, bunun gerçek hayatın olağan akışına aykırı bir gelişme olduğunu kabul etse de okurun inanmasını rica etmektedir.

Romanda olağanüstü unsurlar yer almasa da sıra dışı pek çok olay vuku bulur. Öte yandan anlatıcı, anlattıkların gerçekten yaşanmış olaylar olduğu savını güçlendirmek adına, bunların sıradan insanların başına gelen sıradan olaylar olduğunu iddia eder.

³⁴³ A. Teoman, *B.G.C.Z.*, s. 17.

³⁴⁴ A. Teoman, *B.G.C.Z.*, s. 140.

³⁴⁵ A. Teoman, *B.G.C.Z.*, s. 119.

“Ne Mü ne de ben birer roman kahramanıydık; hayat hikâyemizin tüm sarp iniş çıkışlarına, tüm akıl almaz sapmalarına, tüm arabesk dolambaçlarına rağmen, sapına kadar gerçek, dolayısıyla da mecburen sıradan insanlardık ikimiz de. Romantik karşılaşmalar, kesişen yazgılar, mucizevi kavuşmalar, sonu mutlaka tatlıya bağlanan destansı aşklar sadece romanlarda olur. Hayat-ı hakikiyede herşey umumiyetle çok daha sakın, çok daha pırıltısız, çok daha yavan cereyan eder, moruk.”³⁴⁶

Romanda Zümrüdüanka figürü, küllerinden doğma özelliğiyle yansınmıştır. Herkes bir yangın yerinde kimliği bulunan Mürüvvet’in öldüğüne inanırken, İsmail hayatta olduğunu fark eder. Mürüvvet, İsmail’in kollarında can verdiğinde ise Zümrüdüanka, bir intikam duygusuyla İsmail’in kimliğinde yeniden doğmuştur. Nihayetinde İsmail ile Hamza son kurşunlarını birbirlerine sıktığında, Zümrüdüanka İsmail’in kaleme aldığı bu romanla birlikte okurun zihninde hayat bulur. Böylece bir masal figürü, gerçek hayatla ilişkilendirilmiş olur.

Kurmaca ile gerçeğin birbirine bağlanması, anlatıcının kişilik özellikleriyle de ilişkilendirilmiş bir durumdur. İsmail kitaplığında kurmaca ve kurmaca dışı türlerdeki kitapları bir arada bulundurmaktan adeta keyif duyar. Ona göre edebi eserlerle, felsefe kitapları arasında kategorik bir fark yoktur.

“Oysa ben bu dağınıklığın içinde ilahi bir uyum buluyordum. Wittgenstein’in *Tractatus*’unun Asimov’un *Vakıf* dizisiyle birlikte durmasından daha doğal bir şey olamazdı; Eflatun’un *Devlet*’ini Sait Faik’lerle birlikte tutuyorsam, bunun iyi bir nedeni vardı elbette; Hegel, Nietzsche ve Freud, Ahmet Rasim’in *Fuḫṣ-i Atik*’iyle alt alta üst üste kardeş kardeş geçinip gidiyorlarsa, benim lugatimde düzen’ di bunun adı.”³⁴⁷

3.2.3. Anlatıcı

Bir Garip Cindi Zümrüdüanka, birinci tekil kişi anlatıcı olan İsmail karakterinin ağzından gözlemci bakış açısıyla aktarılmıştır. Uzun bir iç monolog olarak tanımlanabilecek bu romanda, İsmail olayları “moruk” diye seslendiği okura hitaben anlatır. Anlatıcının metne ve okura karşı takındığı tavır, romanın kurgusal özellikleri ile yakın bir ilişki içinde olduğundan yukarıda kurgu başlığı altında incelenmiştir.

3.2.4. Mekân:

Bir Garip Cindi Zümrüdüanka’da olayların tamamı İstanbul’da geçmektedir. Bununla birlikte İstanbul haricindeki bazı yerlerden anlatı düzeyinde söz edilmiştir. İsmail ile Hamza’nın kaderlerinin çatallandığı nokta, ilk kez birbirlerinden ayrıldıkları

³⁴⁶ A. Teoman, *B.G.C.Z.*, s. 58.

³⁴⁷ A. Teoman, *B.G.C.Z.*, s. 21.

askerlik dönemidir. İsmail batının sakin şehirlerinden olan Muğla'ya gönderilirken, Hamza doğuda sık sık terör olaylarının yaşandığı, aynı zamanda memleketi olan Şırnak'a gönderilecektir. Muğla ve Şırnak hem coğrafi özellikleri hem de yaşam koşulları bakımından birbirine zıt konumlandırılmış mekânlar olarak karşımıza çıkar. Hasan Kaptan'ın ailesini alarak bir iş vesilesiyle kısa süreliğine gittiği Antalya, Mürüvvet'in çocukluktan genç kızlığa geçişinin şaşırtıcı bir etkiyle gerçekleşebilmesi için romana dâhil edilmiş ırak mekândır.

İsmail, askerden dönüp Mürüvvet'in evlendiğini öğrendiğinde gurbet ellerde teselli arayacak, bir gemiye tayfa olarak yazılıp on yılını denizlerde geçirecektir. İsmail'in ne denli uzaklara gittiğini vurgulamak adına, bindiği geminin ilk istikametinin Güney Amerika olduğu söylenir. Bu uzun süreli mekân ayrılığı, aynı mahallenin çocukları olmalarına rağmen hayatın farklı uçlarına doğru kayan roman kahramanlarının dönüşümlerini tamamlamaları için gerekli olan zamanı sağlaması bakımından işlevseldir. Dolayısıyla İstanbul dışındaki tüm mekânlar, roman kahramanlarının birbirinden farklılaşması için zamansal ve uzamsal mesafeyi sağlamak amacıyla kullanılmıştır.

Bir Garip Cindi Zümrüdüanka'nın ana mekânı olan İstanbul, bir metropol olması sebebiyle çeşitli sosyal sınıfların bir arada bulunduğu, insanların birbirini tanımadığı ve dolayısıyla uç noktalarda yer alan grupların öbekleşerek rahatça hareket edebildiği bir yerdir. Burası tersaneleri, kenar mahalleleri, örgüt yuvaları, pavyonları, otelleri, kerhaneleri vb. mekânları ile yeraltı dünyasının mesken tuttuğu şehir olarak karşımıza çıkar.

3.2.5. Zaman

Bir Garip Cindi Zümrüdüanka, İsmail'in çocukluk anılarıyla başlayıp Hamza'yla çatışmaya girdiği gün son bulur. Bu karşılaşma, öykünün olay zamanının belirlenmesi bakımından belirleyicidir.

“İki hafta sonra, bu gıcır gıcır yep yeni milenyumun 17 Temmuz günü, ikimiz de otuz beş yaşımızı bilfiil doldurup ömr-ü hayatımızın ikinci baharına adım atacaktık.”³⁴⁸

Bu bilgiye dayanarak 1965 doğumlu olan İsmail ve Hamza'nın yaşam öykülerinin 17 Temmuz 2000 tarihinde son bulduğunu anlarız. Yani romanın olay zamanı 30-35 yıl gibi uzun bir zaman dilimini kapsamaktadır. Ali Teoman'ın diğerlerine nispeten küçük

³⁴⁸ A. Teoman, *B.G.C.Z.*, s. 137.

hacimli sayılabilecek bu romanında uzun yıllara yayılan bir olaylar silsilesinin anlatılması, elbette ki kahramanların yaşam öykülerindeki bazı yılların hızla özetlenerek yahut atlanarak tarihte yapılan sıçramalarla mümkün olmuştur.

Romanda bir defaya mahsus olmak üzere reel zaman unsuru kullanılmış, Hamza'nın 1996'da vuku bulan Susurluk olayıyla başlayan çete furyasında meslekten ihraç edildiği ve yeraltı dünyasına adım attığı anlatılmıştır.

3.2.6. Kahramanlar

Emekli tapu-kadastro memuru İbrahim Efendi ve Eskişehirli Sacide Hanım'ın en küçük çocukları olan İsmail'in üç ablası vardır. İsmail henüz bir kaç aylıkken kalp krizi geçirerek vefat eden babasıyla tanışma fırsatı bulamasa da büyüdüğünde onun gibi kitap kurdu olmuştur.

İsmail gençlik yıllarında mahalledeki hergele takımının alaylarına aldırmaksızın Beyazıt'taki sahaflara gidip bütün harçlığını kitaba yatırır. Odasında üst üste yığılan kitaplardan adım atacak yer kalmamıştır. Okuma merakı yüzünden gözleri bozulmuş, gözlük kullanmaya başlamıştır. İsmail'in en sevdiği ders edebiyattır. Hamza'dan ayrılmamak için onunla birlikte lise birinci sınıfta kalmayı göze almıştır.

Anlatıcı başkahramanı olan İsmail, romanın başında kendisini şöyle tanıtır:

“Adım İsmail, moruk, ama arkadaşlar Smayıl derler, hatta pek sevdiğim bazıları Zmayli... Üst tarafını koyver gitsin, kimin nesi olduğum hiç mühim değil. Tut ki, ben bu şişenin bir garip ciniyim.”³⁴⁹

İsmail'e Smayıl adını takan ve daha sonra garip şark aksanıyla ona Zmayli diye seslenen kişi can dostu Hamza'dır. Anlatıcının kendisini bir şişe cini olarak tanıtmayı romanın ilerleyen bölümlerinde anlam kazanır. Üstkurmaca uyarınca anlatıcı *Bir Garip Cindi Zümrüdüanka*'yı yazıp bir şarap şişesinin içerisinde Haliç'in sularına bırakmış, meçhul okur bir tesadüf neticesinde bu şişeyi bulduğunda bir lamba cini misali içinden İsmail'in sözleri çıkmıştır. Ayrıca İsmail, kendisinden bihaber olan Hamza'nın adamlarını tek tek avlarken onlar için “ismi cismi olmayan, gözle görülmez, elle tutulmaz, çat burada çat kapı arkasında, davul tozu minare gölgesi bir tuhaf cin”³⁵⁰ olduğunu söyler.

³⁴⁹ A. Teoman, *B.G.C.Z.*, s. 7.

³⁵⁰ A. Teoman, *B.G.C.Z.*, s. 112.

Çocukluk yıllarında başına ne gelirse gelsin pişmiş kelle gibi sırtımayı huy edinen Hamza, askere gidene dek babası Şırnaklı Polis komiseri Aptullah Amca'dan düzenli bir şekilde şiddet görmüştür. Babası mahallelinin gözü önünde Hamza'yı evlerinin karanlık kömürlüğüne götürüp kalın bir odunla evire çevire döver. İlerleyen yıllarda Hamza'nın boyu babasını iki kafa kadar geçse de o, itaatle babasının yanında kömürlüğe inmeye devam etmiştir.

Hamza her daim derslerinde başarısızdır. Gençlik yıllarında irikıyım bir adam olmuş, boyu neredeyse kendisi kadar uzun olan İsmail'i burun farkıyla geçmiştir. Entelektüel kapasitesinin aksine gelişkin bir vücuda sahip olan İsmail, şiddet mağdurlarının şiddete eğilimli bireyler olmasını örnekleyen bir karakter olarak askerde, polis teşkilatında ve mafya çetelerinde başarılı olup hızla yükselmiştir.

İsmail ile Hamza'dan dört yaş kadar küçük olan Mürüvvet, Taksim-Sarıyer hattında direksiyon sallayan dolmuş şoförü Giresunlu Hüseyin Kaptan ile Hidayet Teyze'nin tek evladıdır. Çocukluğunda annesi gibi balık etli, hafifçe göbekli, al yanaklı, güleç yüzlü sarışın bir kız olup kendi aralarında oynayan diğerlerinin aksine erkek çocukları ile oynamaktan hoşlanır. Mahallenin çocukları yaz gelince sudan çıkmayan bu kıza "Su Kuşu" adını takmışlardır. Mürüvvet, on üç yaşında Antalya'dan döndüğünde İsmail'in gözünde artık bambaşka biridir.

"Açtığı zaman rüzgârda kısrak yelesi gibi dalga dalga savrulan, buğday sarısı saçları vardı Mürüvvet'in. Gözleri, dediydim ya, tıpkı şu şarkıdaki gibi, mavi mavi ve dahi masmaviydi; birlikte serin sularına daldığımız Boğaz'ın geçirimsiz derinliklerini anımsatan, perde pere koyulan, dumanlı bir mavi. Teni duru ve pürüzsüz, gül pembesi dudakları dolgundu. Birer su damlasını andıran, uzun, upuzun bacakları, öteki göttenbacak komşu kızlarının güdük, kalın ve de çarpık çurpuk bacaklarına benzemiyordu hiç mi hiç. Kalçaları ve göğüsleri –anasına inat!- küçük ve diri, omuzları bir erkeğinkiler gibi geniş, duruşu dikti. Eee, Boğaz çocuğuydu ne de olsa, az kulaç atmamıştı bu sularda bizimle birlikte. Ve daha da beteri, bir seksenlik boyundan ötürü, yani bir bakıma mecburen, mahallenin diğer delikanlılarını bir kalemde pas geçip doğrudan doğruya biz iki yarmanın, Hamza'yla benim kapsama alanımıza giriyordu. Ama ancak moda dergilerindeki fotoğraflarına bakarak hayallendiğimiz o burnu havada manken kızlardan bir farkı vardı Mürüvvet'in: Etiyle, kanıyla, o çocuksu, utangaç gülümsemesi ve şen şakrak, pervasız kahkahalarıyla gerçektir. Hem de ne gerçek!"³⁵¹

İsmail, Mürüvvet'in adı ile görüntüsü arasında uzlaşmaz bir uyumsuzluk olduğunu düşünür. Üç yakın arkadaş arasında Mürüvvet'e kısaca "Mü" diye seslenirler. İsmail on yıl sonra İstanbul'a dönüp onunla tekrar karşılaştığında hayatın zorlu

³⁵¹ A. Teoman, B.G.C.Z., s. 17-18.

yollarından yürüyen Mürüvvet yine bir başkalaşım geçirip farklı bir görünüme bürünmüştür.

“Sarı saçları bir oğlan çocuğu gibi kısacık kesilmişti. Ensesindeki incecik şeftali tüyleri pırıldıyordu. Yuvarlak yanağı eskisi gibi al aldı. Cıgarası yanınca, doğruldu, başını kaldırıp yüzünü bana döndü. Boğazıma iri bir yumru tıkanı o an ve boş yere yutkunmaya çalıştım. Yüzünün gölgede kalan sol yanı, şakağından çenesine kadar delik deşikti. Sol gözünün yerinde ölü gözü gibi donuk, bembeyaz bir buz parçası vardı. Göz göze geldik. Halimi görünce, dudağının kenarında muzip bir kıvrım belirdi. Geride kalan o tek, deniz mavisi gözüyle gülümsedi bana.”³⁵²

Romanın merkezinde yer alan bu üç kahramanın aile bireyleri yardımcı rollerle olay örgüsünde yer alırlar. İsmail’in babası merhum İbrahim Efendi. Kitaplarıyla birlikte okuma merakını kalıtsal olarak oğluna bırakması ile gündeme gelir. Annesi Sacide Hanım ise yirmi yıldır Elektrik İdaresinde çalışmakta, rutin bir hayat sürdürmektedir. Oğlunun saçma sapan kitaplar okuyarak vaktini ve nakdini boşa harcadığını, bu akla ziyan zırvaları okuyup beynini sulandıracağına derslerine çalışması gerektiğini düşünür. İlerleyen yıllarda evlenip çoluk çocuğa karışan ablaları da bu konuda anneleriyle hemfikirdir.

Hamza’nın babası, polislik mesleğinin şiddet ile anıldığı ilk karakter olup, akla hayale gelmedik küfürler ederek “meslek icabı”³⁵³ dayağın hakkını vererek oğlunu döver. Annesi hakkında ise bir malumat verilmemiştir.

Mürüvvet’in dolmuş şoförü olan babası Hüseyin Kaptan, kızı ilk defa tutuklanıp işkence gördükten sonra tekrar alıp götürmelerinden korktuğu için pılını pırtısını toplayıp kimseye haber vermeden mahalleden taşınmıştır. Ancak Mürüvvet’in daha sonra katıldığı bir eylem sonrasında on gün süreyle gözaltında tutulmuş ve dışarı çıktığında yürüyemez hale gelmiştir. Bu sebeple minibüsünü satıp bir gecekonduya taşınan Hüseyin kaptan, Mürüvvet’in başka bir eylem sonrasında öldüğü haberini duyunca kalp krizi geçirerek hayatını kaybeder. Annesi Hidayet Teyze ise kurşun döktürme, üfürükçülere muska yazdırma gibi batıl inançlara sahip olan, kızının aksine tombul ve geniş kalçalı bir kadındır. Hidayet Teyze, Mürüvvet’in başından geçenleri İsmail’e aktarması bakımından olay örgüsünde işlevsel bir rol üstlenmiştir.

Zümrüdüanka örgütünün üyelerinin ortak yönü en az bir yakınlarının faili meçhule ya da yargısız infaza kurban gitmiş olmalarıdır. Rıfat, “fırça bıyıklı, şişe dibi camlı

³⁵² A. Teoman, *B.G.C.Z.*, s. 57.

³⁵³ A. Teoman, *B.G.C.Z.*, s. 10.

gözlüklü, Nietzsche'nin İstanbul şubesi kılık³⁵⁴ Siyasal Bilgiler mezunu bir adam olup Mürüvvet ile birlikte örgütün lideri konumundadır. Örgütün eylem planlarını birlikte hazırlarlar. İstanbul Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Fizik Bölümü'nü ikinci sınıftan terk eden Süleyman açık öğretime devam etmektedir. Bebek suratlı bu genç adam, ilerleyen günlerde İsmail'in aynı ranzayı paylaştığı örgütteki en yakın arkadaşı olacaktır. Zümrüdüanka'ya dâhil olmamakla birlikte istihbarat ve lojistik destek konularında yardım eden Urfalı Hasan Usta ise "altmışına merdiven dayamış, kısa boylu, göbekli, güleç yüzlü, pos bıyıklı, babacan bir tip"³⁵⁵ Ümraniye'de bir lokanta işleten bu adamın iki oğlu da 90'lı yılların başında yargısız infaza kurban gitmiştir. Hasan Usta, Hamza ve adamlarının peşine düşen İsmail'e bilgi ve silah temin ederek araçsal bir rol üstlenmiştir.

İsmail ile Hamza'nın mahalleden arkadaşları Suat, Cücü, Piç Osman, Dingo Suat; Mürüvvet'in evlendiği üniversiteli genç, Zümrüdüanka'nın diğer elemanları olan Hüseyin, İbrahim, Yusuf, Musa; Hamza'nın adamları Feyzullah, Maraş olaylarına karışmış Arap Muzo, anti-terör şubede kadın tutukluları sorgulayan Tatar Ramazan, güneydoğuda görev yaparken yanında patlayan bombadan dolayı işitme kaybı yaşayan Duvar Dilaver, PKK itirafçısı Kürt Baran, Mehmet, İsmail, Salih, Nuri, Affan, Ebubekir, Zeynel, Müslüm, Haydar, Sadettin, Nuri, Cevahir ve Urfalı Hasan Usta'nın چراغی Gökmen romanda figüran rolü üstlenen diğer kahramanlardır.

3.2.7. İçerik

Bir Garip Cindi Zümrüdüanka İstanbul'un bir kenar mahallesinde büyüyen, zamanla birbirinden ayrılıp farklı uç noktalara sürüklenen ve nihayetinde yolları tekrar kesişen üç arkadaşın hayat hikâyelerini anlatır. Eserde herhangi bir bölüm başlığı bulunmasa da içerik bakımından ikiye ayırmak mümkündür. İsmail'in Mürüvvet'in öldüğünü öğrenmesi romanın dönüm noktasıdır. İlk kısımda hiç bitmeyecek zannedilen dostlukların ve ilk gençlik aşklarının anlatıldığı roman, bu noktadan sonra intikamın güdümünde gelişen bol aksiyonlu bir yeraltı macerasına dönüşür.

Bir Garip Cindi Zümrüdüanka, Ali Teoman'ın diğer eserlerinden farklı olarak açık göndermelerle işlenen siyasi içeriğe sahiptir. Yakın tarihteki siyasal ve toplumsal sorunlarla doğrudan bağlantılı olarak ortaya çıkan karanlık kişi ve kurumlar, somut bir

³⁵⁴ A. Teoman, *B.G.C.Z.*, s. 61.

³⁵⁵ A. Teoman, *B.G.C.Z.*, s. 111.

olgu olarak romanın merkezinde yer alır. Romanda, dönemin şartlarının sağcı ve solcu olarak kutuplaştırdığı kahramanlar istemsizce uç noktalara sürüklenirler.

Askerlik görevini yerine getirirken doğuda terör ile mücadele eden Hamza, önce başarılı bir polis olarak İstanbul anti-terör şubede çalışacak, ardından devlet-mafya-siyaset üçgeninde gelişen kirli ilişkilerin patlak verdiği Susurluk olayı dolayısıyla ihraç edilecektir. Bu gelişmeden sonra elbette ki elini kolunu bağlayıp oturmak yerine yeteneklerini kullanabileceği diğer bir alana kayacaktır. Anlatıcının “memleketin bütün sapına kadar erkekleri gibi, üst dudağını neredeyse tümüyle örten, kuzguni siyah, baba yadigârı bir bıyığı”³⁵⁶ olduğunu söylediği Hamza, ülkücü mafya lideri olup çıkar.

Resim bölümünde okuma hayalleri kuran Mürüvvet, Güzel Sanatlar Fakültesi’nde öğrenci olan eşinin sağ-sol davasıyla ilgili bir gösteride kafasına cop yiyip ölmesi neticesinde marjinalleşecek ve sol örgütler adına faaliyete başlayacaktır. Mürüvvet’in kurduğu Zümrüdüanka da, hukuksuz uygulamalarla zulüm görenlerin bir araya geldiği, yasadışı şiddet eylemleri yapan bir sol örgüttür.

İsmail ise yıllar sonra kişisel motivasyonlarla Zümrüdüanka’ya katılmış olup, sağcı solcu kavgasına mesafelidir. Aşağıda alıntılanan paragraf, İsmail’in bu kutuplaşmaya bakışını ortaya koyması bakımından önem arz eder.

“Aslında örgüttekilerin hepsi, hatim indiren mollalar gibi, örgüt kütüphanesindeki kitapları birkaç kere devretmişler, çoğunu bittamam ezberlerine almışlardı. Maaşallah bülbül gibi şakıyorlardı sırası geldiğinde. Akşam yemeğinden sonra, Süleyman, Rıfat, Mürüvvet ve ben, gayet hızlı ve de haşin ideolojik tartışmalar yapma üzere salonda toplanıyorduk. Bu meclislerde memleketi kim bilir kaç kez kurtardık; daha doğrusu onlar –herbiri kendince- kurtardı, ben hepsiyle ince ince dalgamı geçip durdum. Konunun uzmanı olmayabilirim, ama kangrenli bir yaranın iyileşme umudu olmadığını bilmeyecek kadar da ahmak değilim. Sanılabileceğin tersine, örgüt elemanlarının herbiri farklı fraksiyonların dümen duyunda seyrediyor, ayrı telden çalışıyordu; öyle ki, nasıl olup da aynı örgüt çatısı altında toplanabildiklerine şaşmadan edemiyordu insan. Sözelimi koyu bir Maoist olan Rıfat, Kültür Devrimi lafını dilinden düşürmüyordu. Amcama göre, aspirin misali, her derde deva bir ilaçtı bu. Devrimden sonra –hani devrimi bir güzel yapıp öteye geçmiştik ya!-, eskiye ait ne varsa meydanlara doldurup verecektik kibriti ve böylelikle tabula rasa denilip sıfırdan başlanarak cahil halk kitleleri devrimci ilkeler doğrultusunda eğitilip bilinçlendirilebilecekti. Süleyman, Lenin hayranıydı ve Rıfat’ı Marxist doktrinlerin esasını taammüden tebdil ve tağyire teşebbüsle itham ediyordu. Mürüvvet ise ikisine birden cephe almıştı. Bütün hemcinsleri gibi, o da sıkı bir pragmatistti ve metelik vermiyordu böyle romantik hayallere. Bu aşamada bu gibi fuzuli tartışmalarla vakit öldürmenin gaflet ve delalet olduğunu söylüyor, Baader-Meinhof örneğine sadık kalmak gerektiğini vurguluyordu. Vakı, vurmak vaktiydi; sonrası, sırası geldiğinde düşünülürdü. Kısacası herkes birbirine, ben ise herkes, hatta bu meyanda

³⁵⁶ A. Teoman, *B.G.C.Z.*, s. 129.

kendime bile karşıydım. Sevindirici olan, üçünün de bütün bu fikir ayrılıklarına rağmen en azından bir asgari müşterekte, benim pis bir revizyonist ve de üstelik sivri dilli bir nihilist olduğum konusunda birleşmeleri idi.”³⁵⁷

3.3. Karadelik Güncesi

3.3.1. Olay Örgüsü

Hukuk mezunu olan İbrahim Nemrut, avukatlık sınavını kazanamadığı için dava vekili olarak çalışmaktadır. Yoğun bir günde daha önce birkaç davasına baktığı bir avukatın sekreteri arayarak görüşmeye davet eder. Avukat Hakkı Huzur, vefat eden bir müşterisinin varislerinden olan Seyfettin Stigma’yı bulmasını istemekte ve bu iş için yarısı peşin olmak üzere İbrahim Nemrut’un ancak dört yılda kazanabileceği beş yüz altın vermeyi teklif etmektedir. İbrahim Nemrut iki yüz elli altını ve gerekli bilgilerin bulunduğu dosyayı alıp araştırmalarına başlar.

İlk olarak Seyfettin Stigma’nın dosyada yazan ev adresine gidip komşusu hayvan terbiyecisi Nabi Talimler ile tanışır. Nabi Talimler, Seyfettin Stigma’nın astımına iyi geleceği için on yıl önce Beykoz’a taşındığını söyleyip oradaki adresini verir. Bürosuna dönen İbrahim Nemrut, üniversiteden arkadaşlarının telesekreterine not bırakarak kendisini her ay düzenledikleri eğlenceye davet ettiklerini görür. Üniversite yıllarında Silahşörler Kulübü (SİK) olarak bir araya gelen bu arkadaş grubu Athos, Portos, Aramis ve Dartagnan lakaplarını kullanmaktadırlar. Arkadaşlarıyla buluşup kumar oynayan İbrahim Nemrut, o gece tam 25 altın kaybeder.

Hayvan terbiyecisinden aldığı adres doğrultusunda Beykoz’daki Sarayzade Konağı’na giden İbrahim Nemrut, burada bahçıvan Bayram Bağcıoğlu’yla karşılaşır. Bahçıvan, Seyfettin Stigma’nın çok dindar biri olduğunu ve dinini daha iyi yaşayabilmek için bir şeyhe intisap edip Eyüp’teki Perendebaz Dergâhı’na (PEDER) taşındığını söyler. Önceden randevu alarak PEDER’e giden İbrahim Nemrut, şeyhten Seyfettin Stigma’nın öldüğünü ve evlatlığı Şazinuş’un Öksüzler Evi’ne (ÖKSE) verildiğini öğrenir. Artık parasının geri kalanını alabilmek için Seyfettin Stigma’nın varisi Şazinuş’u bulması gerekmektedir.

İbrahim Nemrut, ÖKSE’ye gittiğinde yurt müdüründen Şazinuş’un altı kız çocuğu olan bir aileye evlatlık verildiğini öğrenir. Ailenin adresini aldıktan sonra müdürün

³⁵⁷ A. Teoman, *B.G.C.Z.*, s. 67-68.

odasından çıkar. Yurdun her tarafını kameralarla izleyen müdür, İbrahim Nemrut'u tuvalette uygunsuz vaziyette görüp yurttaki çocukları üzerine salar. Yurdun koridorlarında çocuklardan kaçmaya çalışan İbrahim Nemrut, açık bir kapıdan atlayarak dışarıdaki bir çöp yığınınına düşer. Çöplükte kendilerini “Üç Ahbap Çavuş” olarak adlandıran Muhammed, İsa ve Musa adlı çöp ayıklayıcıları ile karşılaşır ikamet ettikleri türbede bir süre oturur. Çöp ayıklayıcıları uykuya dalınca oradan çıkarak ilk metroyla evine döner.

Şazinuş'un evlatlık verildiği ailenin evine giden İbrahim Nemrut, psikolog C. Kudret Sururizade ile tanışır. Erkek çocuğu olmadığı için Şazinuş'u evlatlık edinen bu adam, ilk başta mutlu olduklarını ancak zamanla Şazinuş'un garipliklerinin farkına vardıklarını anlatır. Adam, yurt müdürü ile görüşerek çocuğun başka bir aileye evlatlık verilmesi konusunda anlaşmış ancak o gece Şazinuş evden kaçmıştır. İbrahim Nemrut hayal kırıklığıyla oradan ayrılacağı sırada evin en küçük kızı yanına yaklaşır gizlice eline bir kâğıt sıkıştırır. Kâğıtta “Yedi Kardeşler Atari Salonu-Başıbüyük” yazdığını gören İbrahim Nemrut, uzun bir uğraştan sonra atari salonunu bulur. Atari salonun müdürü on dört yaşındaki Rakip Uyanık, Şazinuş'un bir zamanlar orada takıldığını ama uzun süredir salona gelmediğini söyler.

Canı sıkın bir şekilde evine giden İbrahim Nemrut, kafasını dağıtmak için pul koleksiyonunu çıkarıp incelemeye başlar. En son bir koleksiyoncudan aldığı zeplin figürlü pulun altında çok küçük bir yazı dikkatini çeker. Burada Şazinuş'u arayanların Varidat hamamında Çakır Çavuş'u bulması gerektiği yazmaktadır. Aradığı ipucunu bir pulda bulmasına şaşırır İbrahim Nemrut, ertesi gün Varidat Hamamı'na gider. Çakır Çavuş, Şazinuş'un ünlü bir köçek olduğunu, fahişelik yaptığını ve MUHTEVA'dan (Muhabbet Tellalları Vakfı) Cevri Kalfa'nın onu pazarlandığını söyler. MUHTEVA'nın telefon numarasını internetten bulan İbrahim Nemrut, Cevri Kalfa'yı Kapalı Çarşı'daki Safran Han'da bulabileceğini öğrenir. Kapalı Çarşı'ya gittiğinde bir türlü aradığı hanı bulamaz. Bu sırada yanına yaklaşan bir deli Şazinuş'un yerini tarif eder.

Cevri Kalfa'yı şüphelendirmek istemeyen İbrahim Nemrut, önce müşteri gibi davranır. Ancak bir süre sonra kadınla tartışır Şazinuş ile birlikte oradan kaçar. Gizlenmek için Beyoğlu'nda bir otelde kalmaya karar verirler. Ertesi gün avukata ulaşamayan İbrahim Nemrut, hafta sonu olduğu için pazartesi gününü beklemek

zorundadır. Bu arada Şazinuş'un ısrarı üzerine eğlenmek için oldukça lüks bir gece kulübü olan Asmalımescit'teki Sıradışı Zevkler'e (SIRZEVK) giderler.

Şazinuş, gece kulübünün sahibi olan Arrafi Kardeşler'in fuhuş yaptırarak bu konuma nasıl geldiklerini anlatır. Sahnede köçekler, birbiriyle kavga eden tellaklar ve farklı sıra dışı gösteriler yer alırken kendinden geçen Şazinuş bağırarak küfür etmeye başlar. İbrahim Nemrut, çocuğu zorla koltuğunun altına alıp kaldıkları otel odasına götürür.

Avukat Hakkı Huzur, İbrahim Nemrut'u gece kulübünde görmüştür. Telefon ederek araştırmalarının ne durumda olduğunu sorar. İbrahim Nemrut olan biteni kısaca anlattığında avukat, boyundan büyük işlere karıştığını söyler ve odadan çıkmamalarını tembihler. Bir süre sonra kapı çalar. Kulüpte gördükleri tellaklar kendilerini çocuğu almak üzere avukatın gönderdiğini söylerler. İbrahim Nemrut engel olmak istese de onu iyice dövüp Şazinuş'u alırlar.

Sabah otelden ayrılan İbrahim Nemrut, ağrıları sebebiyle bir hafta evinden çıkamaz. Bu arada birçok dava dosyası birikmiş, girmesi gereken davaları ihmal etmiştir. Müşterileri birer birer davalarını elinden almaya başlar. Şazinuş ile ilgili görüşmek üzere her gün avukatı arasa da bir türlü ulaşamaz. Bir gün gelen mahkeme celbiyle karısının boşanma davası açtığını öğrenir. Telefonla aradığında karısı konuşmak istemediğini, gerekirse avukatı ile görüşmesi gerektiğini söyler.

İbrahim Nemrut, Şazinuş'la ilgili görüşmek üzere avukatın bürosuna gider ancak kapıdaki güvenlik görevlileri içeri girmesine izin vermez. Bunun üzerine bir demet çiçek alıp karısıyla görüşmek için Maçka Parkı'nda baldızına ait apartman dairesine gider. İçeri girmesine izin vermeyen karısı, evde başka biri olduğunu söyler. İbrahim Nemrut, çıldırmış bir halde mahallenin sonuna kadar koşar. Daha sonra karısının kendisini kiminle aldattığını merak ettiğinden geri döner ve apartmandan arkadaşı Aramis'in çıktığını görür.

Bunalıma giren İbrahim Nemrut, aylar boyunca evine kapanır. Faturalarını ödemediğinden elektriği, suyu ve doğalgazı kesilmiştir. Bir gün ev sahibi ve icracılar polislerle birlikte gelip onu yaka paça dışarı atarlar. Sokaklarda yaşamaya ve dilencilik yapmaya başlayan İbrahim Nemrut, dilencilik sektörü bir dernek tarafından idare edildiğinden yatacak yer bulmakta zorlanır. Günün birinde rahatlıkla oturabileceği bir fiçı bulup içinde yaşamaya başlar.

Bir gece yarısı dışarıda sesler duyunca fiçinin kapağını aralar ve bir fayton görür. Faytondaki yaşlı adamın yanında duran Şazinuş'u tanır. İbrahim Nemrut çocuğu fuhuştan kurtarmak için geceleri SIRZEVK'in çıkışında beklemeye başlar. Ancak Şazinuş her gece başka bir adamla ve üç tellak koruma eşliğinde kulüpten çıkmaktadır. Çocuğu tek başına kurtaramayacağını anlayan İbrahim Nemrut, Silahşorler Kulübündeki arkadaşlarından yardım ister. Planları doğrultusunda hep birlikte kulübün önüne gittikleri gece, tüm arkadaşları korkup kaçar. Gözünü karartan İbrahim Nemrut, Şazinuş'u tek başına kurtarmayı başarır.

Uzun süre kaçtıktan sonra yanmış bir yalının bodrum katına saklanırlar. Şazinuş kendisini bu kadar çok sevdiğini bilmediğini söyler. İbrahim Nemrut ise onu ilk gördüğü andan, hatta çok daha eski zamanlardan beri sevdiğini söyleyerek çocuğa tecavüz eder. Ertesi sabah Şazinuş, arkasında hiçbir iz bırakmadan çekip gitmiştir.

Karadelik Güncesi (KARAGÜN) Şazinuş'un İbrahim Nemrut için kaleme aldığı günlüğüdür. Bu günlükte yazdığına göre Seyfettin Stigma ile arkadaşları insan ırkını ortadan kaldırmak amacıyla Ashab-ı Kehf Tasarısı (AKS) kapsamında ilk insandan önce var olan soyu tükenmiş bir virüsü canlandırmış ve yedi yaşından küçük yedi çocuğa aşılamaı hedeflemişlerdir. Kan ve cinsel ilişki yoluyla bulaşan bu virüsün harekete geçme süresi ve etkileri değişkendir. Çoğunlukla felce sebep olan bu virüs, beyin hücrelerine zarar vererek insanları delirtir. Projedeki her bir bilim adamının görevi Ashab-ı Kehf olmaya uygun kişileri saptayarak faaliyete geçirmektir. Seyfettin Stigma, AKS için yeğeninın çocuğu olan Şazinuş'u seçmiş, üç yaşından itibaren yetiştirmek adına sürekli cezalandırarak eğitmiştir. Böylelikle düşünce okuma ve kısmen geleceğı görme yeteneğı kazanan Şazinuş'a zamanı gelince virüsü enjekte etmiş ve koruyucu aşı ile birlikte hasta değil taşıyıcı olmasını sağlamıştır. Şazinuş önce hamamcı çırağı, ardından köçek olarak çalışmıştır. Daha sonra fuhuş sektörüne geçerek SIRZEVK'te çalışmayı hedeflerken Cevri Kalfa'ya satılmıştır. İbrahim Nemrut, kadının elinden Şazinuş'u kurtarması için asıl amacını bilmeksizin görevlendirilmiştir. Şazinuş, kendini kıymete bindirmek ve böylelikle SIRZEVK'te çalışabilmek için otelden kaçırıldığı gece Arrafı kardeşleri arayarak haber uçurmuştur. SIRZEVK'te çalıştığı süre boyunca birçok insanla birlikte olan Şazinuş AKT'ye yaptığı katkılardan dolayı kendisiyle gurur duymaktadır.

Şazinuş'u ararken ardında bıraktığı KARAGÜN'ü bulan İbrahim Nemrut, "Zeyl" başlıklı bölümü kaleme alarak günlüğe devam eder. Yazdığına göre Şazinuş'un günlüğü

sayesinde kendine itiraf etmekten kaçınsa da oğlancı olduğunu fark etmiş ve hastalığını öğrenmiştir. Artık hak ettiği ölümün ne zaman ve hangi kılıkta geleceğini düşünmektedir. Ona göre Şazinuş'un yokluğu en büyük cezadır. Yokluğuna tahammül edebilmek için virüs onu kımıldatamayacak hale getirene kadar günlüğe yazmaya devam edecektir.

3.3.2. Kurgu

Konstantiniyye Üçlemesi'nin ikinci kitabı olan *Karadelik Güncesi*; numara yahut başlığı olmayan kırk üç kısım, “Karadelik Güncesi (KARAGÜN)” başlıklı Şazinuş'un günlüğü ve “Zeyl” başlıklı İbrahim Nemrut'un günlüğe ek olarak yazdığı bölümden oluşur. Başlıksız dokuz kısımda Şazinuş'un düşünceleri günlük tekniğiyle metne yerleştirilmekle birlikte “Karadelik Güncesi (KARACEM)” başlıklı bölümde romanın düğümü çözülür.

Üçlemenin ilk kitabında olduğu gibi *Karadelik Güncesi*'ndeki olaylar ve kahramanlar da ironiktir. Aynı şekilde “AMOR: Aşkî Münasebetler Organizasyonu”, “HACET: Hayatî Cezalar Töreni”, “MASUM: Mağara Sakinlerini Uyandırma Meclisi”, “KÖTEK: Köçek Teşkilatları Konfederasyonu” gibi gülünç ve ironik anlamları olan akronimler kullanılmış ve kitabın sonuna altı sayfalık kısaltmalar dizini eklenmiştir. Romandaki metinlerarası göndermeler de ekseriyetle ironi görevi üstlenir. Örneğin İbrahim Nemrut ve arkadaşları üniversitede kurdukları kulübe Alexandre Dumas'ın *Üç Silahşörler* romanından esinlenerek Silahşörler Kulübü (SİK) ismini vermiş, kendilerine Athos, Porthos, Aramis ve Dartagnan isimleri lakap olarak seçmişlerdir. Sloganları “Üçümüz birimiz, birimiz üçümüz için!” olmasına rağmen İbrahim Nemrut, Şazinuş'u kaçırmak için arkadaşlarından yardım istediğinde planı uygulamaya başladıkları ilk anda arkadaşları onu yalnız bırakıp kaçarlar.

Romandaki dini-tasavvufî kişi ve kavramlar da ironik bir yaklaşımla kullanılmıştır. Romanın başkahramanı adını Hz. İbrahim'den, soyadını onun mücadele ettiği zalim hükümdar Nemrut'tan almıştır. Bu karakter ilk başta Şazinuş'u fuhuş bataklığından kurtarmak isterken sonunda içindeki kötülük ortaya çıkacak ve çocuğa tecavüz edecektir. Seyfettin Stigma ve arkadaşlarının projesinin esinini Ashab-ı Kehf kıssasından aldığı gibi yedi uyurlardan birinin isminin Şazenuş olduğu bilinir. Orijinal kıssada yedi uyurlar inançlarını yaşamalarına müsaade etmeyen zalim hükümdardan saklanırken, romandaki yedi uyurlar insan ırkını ortadan kaldırmayı hedefler. Perendebaz

Dergâhı'ndaki şeyh ve müritleri, çöp ayıklayıcıları Muhammet, İsacan ve Musacan da benzer şekilde ironik dini-tasavvufi kahramanlardır.

Karadelik Güncesi arayış üzerine kurgulanmış grotesk bir atmosferde geçen bir eserdir. Düş ile gerçeğin birbirine karıştığı bu dünya, insani değerlerin altüst olduğu bir distopya olarak tanımlanabilir. İbrahim Nemrut, dev bir metropol olan İstanbul'da önce Seyfettin Stigma'nın, ardından Şazinuş'un izini sürer. Bu süreçte karşısına çıkan insanlar sanki olağan bir şeymiş gibi ahlak yoksunu tuhaf davranışlarda bulunurlar.

3.3.3. Anlatıcı

Karadelik Güncesi'nde genel olarak üçüncü tekil kişi anlatıcı tanrısal bakış açısıyla olayları aktarır. Bununla birlikte kahramanlar yer yer başlarından geçenleri birinci tekil kişi anlatıcı olarak anlatarak kişisel tutumlarını ortaya koyarlar. Şazinuş, günlüğünün alıntılandığı kısımlarda birinci tekil kişi gözlemci anlatıcı olarak karşımıza çıkar. Bu anlatıcı değişikliği esasında kurguda geciktirilen aydınlanma anının yansımasıdır. Zira Şazinuş'un günlüğüyle okur olayların iç yüzünü öğrenir ve romanı bir bütün olarak yeniden anlamlandırabilecek bilgiye sahip olur. “Karadelik Güncesi”nin sonuna yer alan “Zeyl” başlıklı kısım ise başkahraman İbrahim Nemrut'un kaleminde çıkmıştır. Böylelikle anlatıcı sesler çoğaltılmış, kahramanların iç dünyası ve olaylara getirdikleri farklı yorumlar gösterilmiştir.

3.3.4. Mekân

Konstantiniyye Üçlemesi'nin isminden anlaşılacağı üzere *Karadelik Güncesi* İstanbul'da geçer. İstanbul hem modern hem de tarihi görünümüyle tasvir edilmiştir. Bir tarafta yaygın bir metro ağı, yükselen gökdelenler, gece kulüpleri; diğer tarafta hanlar, hamamlar, dergâhlar ve sokaklarda yolcu taşıyan faytonlar vardır.

İstanbul'un modern yönünün temsil eden Sultanahmet Adliyesi adaletsizliğin anıtıdır. Girişin yanında yer alan büyük mermer yazıtta adaletin yanılma payını sembolize etmesi için binanın yüz değil doksan dokuz katlı olarak inşa edildiği belirtilmiştir. İbrahim Nemrut'un bürosunun olduğu Yerebatan Sarayı ise Sultanahmet Adliyesinin aksine yerin altına doğru uzanır. Burası Bizans döneminden kalma bir sarnıç olmakla birlikte beton plaklar ve çelik asma sistemlerle dibe doğru genişletilmiştir. Geçmiş ile modern zamanın iç içe geçtiği bu mekân, dava vekili bürolarının toplandığı bir iş hanına dönüştürülmüştür.

Sıradışı Zevkler Kulübü, Asmalımescit'te son derece gizli bir girişten girilen ve yalnızca parolayı bilenlerin kabul edildiği fuhuş merkezidir. Elit müşterileri arasında özellikle adalet mekanizmasını işletmekle görevli hâkimler, savcılar, avukatlar ve polislerin olduğu belirtilmiştir.

Kuruluşu İstanbul'un fethine kadar eskilere dayanan Perendebaz Dergâhı, tarihi dokusu ve ruhani atmosferi ile bilinen Eyüp semtindedir. Şeyh insanların dini duygularının sporla geliştirilebileceğini düşündüğünden dergâhın futbol ve su balesi takımı vardır.

Anlaşılabileceği üzere İstanbul hem tanıdık hem de tuhaf bir şehirdir. İbrahim Nemrut sıklıkla İstanbul'un labirenti andıran tekinsiz sokaklarında ve burada bulunan kapalı mekânlarda yolunu kaybeder.

“Daracık ve eğri büğrü sokaklardan oluşan bu taş labirentin içinde çevresine bakarak dolaşmayı sürdürdü İbrahim Nemrut. Bir süre sonra, aslında birkaç sokaktan oluşan dar bir alanın içinde çemberlerin çizip durduğunu, dönüp dolaşp hep aynı noktaya çıktığını anladı ve umutsuzluğa kapılır gibi oldu.”³⁵⁸

3.3.5. Zaman

Karadelik Güncesi'nde tasvir edilen yaşantıya göre geçmiş ile gelecek üst üste binmiştir. Öyle ki şehrin her yanında dev multivizyon ekranları vardır ancak para birimi olarak sikke, meci diye ve altın kullanılır. Olaylar temmuz ayında başlayıp ekim ayında son bulur. Ancak geçmiş ile geleceğin bir arada bulunduğu gibi mevsimler de birbirine karışmıştır. Yaz ayları soğuk, kış ayları sıcak geçer.

“Ağustos ayının sonu gelip kuru yaz soğukları ve çisentiler yerlerini iliklere işleyen buz gibi soğuklara ve sulu kara bıraktığında, iki aydır ödemediği doğalgaz kesildi.”³⁵⁹

3.3.6. Kahramanlar

Karadelik Güncesi'nin başkahramanı olan İbrahim Nemrut'un dikdörtgen biçimli kafası, basık, geniş ve ileri doğru çıkık alnı ve köşeli bir çenesi vardır. Boynu yok denebilecek kadar kısa olup her daim kambur durduğundan kafası omuzlarının arasında gömülür. Patates gibi eğri büğrü kırmızı burnu, ince ve renksiz dudakları vardır. Tuhaf fiziksel özelliklerle tasvir edilen bu adam iş yaşamında pek başarılı sayılmaz. Dava vekili

³⁵⁸ Ali Teoman, *Karadelik Güncesi*, İstanbul 2007, s. 32.

³⁵⁹ A. Teoman, *K.G.*, s. 452.

olarak ufak tefek evrak işleri yaparak hayatını kazanmaya çalışır. En büyük hayali bir günün birinde iş yerini Sultanahmet Adliyesi'ndeki bürolardan birine taşımaktır.

İçine kapanık ve kendi halinde biri olan İbrahim Nemrut'un hobisi çok değer verdiği pul koleksiyonudur. Üniversiteden arkadaşları Athos, Aramis ve Dartagnan'dan başka görüştüğü pek kimse yoktur. Bu arkadaş gurubuyla bir araya geldiklerinde ekseriyetle kumar oynarlar. İbrahim Nemrut evli ve bir çocuk babasıdır. Üniversitede öğrenciyken tanıştığı eşi Ahcar; ana tanrıça gibi görünen beyaz tenli, uzun boylu ve balıketli bir kadındır. Mezuniyet balosunda başlayan birliktelikleri okul ve askerlikten sonra evlilikle sonuçlanmıştır. Evlilikleri oldukça mutlu giderken İbrahim Nemrut'ta başlayan iktidarsızlık problemi nedeniyle Ahcar, on bir yaşındaki oğullarını yanına alarak evi terk eder. İbrahim Nemrut, boşanma davası açan karısının kendisini en yakın arkadaşlarından olan Aramis ile aldattığını öğrenecektir.

Avukat Hakkı Huzur'un İbrahim Nemrut'tan bulmasını istediği Seyfettin Stigma önemli bir bilim adamıdır. İnsanlığın sonunu getirmek amacıyla dünyanın dört bir tarafından bilim adamlarıyla birlikte Ashab-ı Kehf Tasarısı'nı geliştiren bu adam, proje neticesinde iyi kötü sayısız insan öleceği için kendisini suçlu hisseder. Hem kendini cezalandırmak hem de bilime katkıda bulunmak isteyen Seyfettin Stigma, virüsü kendine enjekte etmiş ve hastalığının evrelerini gözlemleyerek not tutmuştur.

Virüs bulaştıktan altı hafta sonra ölen Seyfettin Stigma'nın yasal varisi kızkardeşinin torunu Şazinuş'tur. Şazinuş'un annesi ve babası bir trafik kazasında hayatını kaybedince önce yurda gönderilmiş, daha sonra büyük dayısı tarafından evlatlık alınmıştır. Seyfettin Stigma, yaptığı tetkikler sonucunda değerleri oldukça yüksek çıkan bu çocuğa küçüklüğünden itibaren cinsel istismarda bulunarak onu kendi emelleri doğrultusunda eğitmiştir. Şazinuş kısa sarı saçlı, zayıf bir çocuktur. Gözlerinde her zaman muzip ve alaycı bir parıltı vardır. Romanda bu çocukta şeytan tüyü olduğu, kendisine bakan kadın erkek herkesi ilk anda etkilediği belirtilmiştir.

Karadelik Güncesi'nin şahıs kadrosu oldukça zengindir. Yukarıda kısaca tanıttığımız ana karakterlerden başka avukat Hakkı Huzur, hayvan terbiyecisi Naim Talimler, Sarayzade Konağı bahçıvanı Bayram Bağcıoğlu, Perendebaz Dergâhı şeyhi ve müritleri, Öksüzler Evi müdürü, Şazinuş'u evlatlık alan psikolog C. Kudret Sururizade, atari salonu müdürü Râtib Uyanık, Varidat Hamamı'nın köçeği Çakır Çavuş, Şazinuş'u pazarlayan Cevri Kalfa, Sıradışı Zevkler Kulübü'nün kapıcısı Tophaneli Külyutmaz

Calut, kulübün sahipleri Harut ve Marut Arrafî kardeşler ve Sabuncu İbrahim Ağa karşımıza çıkan diğer kahramanlardır.

İbrahim Nemrut'un, Seyfettin Stigma ve Şazınuş'u ararken karşısına çıkan insanların neredeyse hepsi ahlaki değerleri olmayan tuhaf tiplerdir. Örneğin bahçıvan Bayram Bağcıoğlu, genç karısıyla birlikte olan iki oğlunu yakaladığında, üvey anneleriyle ilişkiye girdikleri için değil tembellik edip iş ile oynaşı birbirine karıştırdıkları için kızar. Yahut psikolog C. Kudret Sururizade, İbrahim Nemrut'a yurt müdürünün geliştirdiği AF aletini gösterip bu alet sayesinde cinsel gücünü arttırdığını ve muayenehanesini temizlemeye gelen kadına tecavüz ettikten sonra onunla evlendiğini anlatır. Önce bu aleti psikanaliz seansı olarak İbrahim Nemrut'un üzerinde denemek için ısrar eder, daha sonra kendi üzerinde kullanması için ağlayarak yalvarır.

3.3.7. İçerik

Karadelik Güncesi insanın karanlık yönünü irdeleyen bir romandır. Seyfettin Stigma hem dünya çapında bir bilimadamı olması nedeniyle kendisiyle gurur duyar hem de aşağılık bir sadist olduğu için kendinden utanır. Kendisinden yola çıkarak insanoğlunu anlamaya çalışan bu bilim adamı, insanlığın tüm dünyaya yayılmış tedavi kabul etmeyen ölümcül bir hastalık olduğuna inanır. Bir süre intihar etmek istediye de bunu yapamayacak kadar yaşama bağlı ve korkaktır. Ne yaşayabilen ne de ölebilen bu adam, kendinden nefret eder ve onu bu duruma düşüren yaşamı en büyük düşmanı olarak görür.

Seyfettin Stigma insanların saf iyi ya da saf kötü olduklarını düşünecek kadar naif biri değildir. Ona göre her insanın içinde hem iyilik hem de kötülük vardır. İşte bu sebeple Ashab-ı Kehf Tasarısı neticesine kötü insan sayısı kadar iyi insanı da kurban edeceğinin bilincindedir. Yaptıklarının cezası olarak kısasa kısas mantığıyla insanlığa musallat ettiği virüsle kendine idam cezası vermiştir. Ashab-ı Kehf Tasarısı'nın başarıya ulaşması için sodominin yaygın olması gerekmektedir. Zaten romandaki kahramanlar yalnız oğlancılık değil çok çeşitli ahlaksız davranışı son derece olağan bir biçimde sergileyen kişilerdir.

Karadelik Güncesi'nde insanoğlunun kötücül doğası, insanlığın sonunu hazırlar. Ashab-ı Kehf Tasarısı'nın dünyanın ileri gelen bilim adamları tarafından tasarlanmış olması, gelişen teknolojinin insanlara daha iyi bir yaşam sunmak yerine felaketlere sebep olduğunu gösterir.

3.4. Eşikte

Eşikte, numaralandırılmış elli sekiz bölümden müteşekkildir. Yirmi beşinci bölüm boş bir sayfa olup diğer bölümlerde ise birbiri ile ilişkili kısa metinler yer alır. Roman farklı okumalara açık, son derece karmaşık ve belirsiz bir kurguya sahiptir. Eserin isminden de anlaşılacağı üzere başat motif eşiklerdir. Evine dönen yahut birbirinin izini süren kahramanlar sürekli kapı eşiklerinden geçerler. Olay örgüsünün merkezinde özgürce cinselliğini keşfeden on sekiz yaşlarında bir genç kız vardır. Romanı oluşturan kısa metinler ekseriyetle bu genç kız ile birbirine bağlanır.

Bir adama yabancı bir kentten üzerinde yalnız kendi adı ve adresinin yazılı olduğu bir zarf gelmiştir. Zarfı açıp daktilo ile yazılmış mektubu okuduğunda sözcükler ve anlam adeta gözlerinin önünden kaçıp gider. Adam o akşam kimselere haber vermeden uçağa binerek uzaktaki kente gider. Sevdiği kız birkaç hafta hasta yatmış, ardından bir arkadaşı tarafından hastaneye götürülmüş ve nihayetinde ölmüştür. Adam kızın kardeşi olduğunu söyleyerek dairesini kapıcı kadına açtırır. Kapıcı kadın, bir yıllık kirasının peşinen ödediği için kızın eşyalarını olduğu gibi muhafaza ettiğini söyler. Kızın cenazesi ise muhtemelen bütün kimsesizlere yapıldığı gibi önce kadavra olarak kullanılmış, daha sonra krematoryuma gönderilmiştir. İçeriye giren adam kızın kokusunu bulmak umuduyla çamaşırlarını koklar, fotoğraflarına bakar, notlarını, mektuplarını ve günlüğünü okur. Kız günlüğüne “Yalnızca senin gözlerin için yazdım bu günceleri” diye bir not düşmüştür. Adam okuduklarını kendince özetleyerek notlar alır. Daha sonra bütün kâğıtları bir çantaya doldurup parkın içinde yanmakta olan bir çöp konteynırına atar. Ardından krematoryuma gidip yine kızın kardeşi olduğunu söyleyerek küllerini teslim alır.

Kızın günlüklerinden ve notlarından yaşamına dair bölük pörçük anılar çıkar. Birçok sevgilisi ve kısa süreli ilişkileri olmuştur: Kendisine fal bakıp yaşlı sevgilisi yerine genç sevgilisini tercih etmesini söyleyen kadın, arkadaşı aracılığıyla tanıştığı saksafoncu zenci Lucky Tom vs. Kızı hastaneye götüren arkadaşı, hiçbir zaman birlikte olmayı kabul etmediği Juda’dır. Juda ile kız birbirlerine hiç benzemeyen ama marjinallikte ortaklaşan tiplerdir.

Genç kızın hayatında önemli bir yer tutan sevgilisi kendisinden otuz yaş büyük olan üniversitedeki Sanat Tarihi Kürsü Başkanı Profesör Mecki’dir. İri yarı bir İsviçreli olan bu kır saçlı adam, Fransız bir kadınla on yıl süren evliliğini ve yedi yaşındaki kızını

geride bırakmıştır. Kız yaşlılarında bulamadığı dinginliği Mecki’de bulur. Adam, daha önce genç kız ile Mecki’yi bir resim galerisinde görmüş, önce baba kız olduklarını zannetmiş daha sonra aralarındaki yakınlıktan sevgili olduklarını kıskançlıkla fark etmiştir. Hatta genç kızın odasında günlüklerini okurken kapının açılıp kızın Mecki ile şakalaşarak içeri geldiklerini görür. Ancak kız ile Mecki onu görmez, varlığından haberdar olmazlar.

Birkaç hafta ortalıktan kaybolan adam uzun bir yolculuk dönüşü evine geldiğinde kapının altından atılmış faturalardan başka çok uzaklardaki yabancı kentlerin kartpostallarını bulur. Dikkatli baktığında el yazısının kendisine ait olduğunu ve bunca zamandır aslında kendi adresine imzasız mektuplar yollamakta olduğunu fark eder. Adam bu kitabı er ya da geç ama mutlaka uzak bir kente yapılmış bir yolculuk dönüşü yazacağını bilmektedir.

Burada verdiğimiz olay örgüsü, yalnızca bir okuma denemesi olup ipuçlarından yola çıkılarak kısa metinler arasında ilişki kurulmuş ve bazı olay parçaları bu olay örgüsünün dışında bırakılmıştır. Romanın karmaşık ve belirsiz kurgusundan ötürü okur aktif bir rol üstlenerek boşlukları doldurma ve olayları kendince anlamlandırma görevini üstlenir. Romanın anlatıcılarından biri de aynı şekilde bir takım verilerden yola çıkarak çıkarsamalarda bulunduğunu ancak bunların kesin olgular olmadığını söyler.

“Ama kimbilir, hiçbir şey bizim düşündüğümüz, yeniden kurmaya, kurgulamaya çalıştığımız gibi olmamıştır belki de, belki yanlış önkabullerden hareket etmişizdir, belki bu soruyu kesinlikli usavurumlarla yanıtlayabileceğimi sanarak temel bir yanılgıya düşmüşüzdür, rastlantılar ve usa aykırılıklar belki de bizim düşündüğümüzden çok daha fazla rol oynamıştır bu bilmece...”³⁶⁰

Romandaki karakterlerden pek çoğunun ismi anılmamış, bunun yerine “yeni gelen”, “İsviçreli”, “kız”, “adam” gibi belirsiz ifadelerle başvurulmuştur. Her ne kadar bazı ayrıştırıcı özellikleri olan temel karakterlerin izlerini kabaca takip etmek mümkün olsa da romanın şahıs kadrosunu tam olarak tespit etmek mümkün değildir. Roman kent insanının iç dünyasını ve modern yaşamda insan ilişkilerini konu aldığından kahramanların kim olduğu önemsiz birer ayrıntı olarak sunulmuştur. Romanı oluşturan kısa metinlerden birinin anlatıcısı bu durumu şöyle ifade eder:

“Hayır, bunu yapmayacağım. Yapmaya elim varmıyor, demeliyim belki de: Senin ayrıntılı tanımını vermek, bir anlamda sana ihanet etmek olacak gibi geliyor bana. Bunun

³⁶⁰ Ali Teoman, *Eşikte*, İstanbul 2014, s. 71-72.

nedenini tam olarak bilemiyorum. Gözlerinin altında torbacıklar oluştuğunu söylesem ne olur ki? Ya da avurtlarının hafifçe çöküklediğini? Ya da alnındaki kırışıklıkların son yıllarda enikonu arttığını?”³⁶¹

Romanı oluşturan metinlerin bazıları üçüncü tekil kişi tanrısal anlatıcı tarafından, bazıları ise farklı birinci tekil kişi gözlemci anlatıcılar tarafından aktarılmıştır. Dolayısıyla kahramanlarının belirsizliği anlatıcı kullanımına da yansıyan bir durumdur. Bir yabancılaştırma tekniği olarak anlatıcılar sıklıkla kendilerini ön plana çıkararak metnin kurmaca olduğunu okura hatırlatır.

“Ama hadi gelin, onun gençliği ve deneyimsizliğine verelim biz bu yanılgıyı ve onu bu yüzden gereğinden fazla eleştirmeyelim. Ayrıca şunu unutmamalıyız ki, bizim yalnızca imgelemimizde yarattığımız bir roman kahramanı o. Dolayısıyla, gerçek kişilerin bile kolayca yanılabilecekleri bu gibi ikircimli bir durumda, onlardan örnek alınarak biçimlendirilmiş kurmaca bir kişiliğin –üstelik böylesine silik ve belirsizse eğer- yaşam deneyiminde ortaya çıkabilecek ufak tefek boşlukları olağan karşılamak gerekmez mi?”³⁶²

Romanda olayların cereyan ettiği tek bir mekân söz konusu değildir. Kimi zaman İstanbul, kimi zaman Paris, kimi zaman ise yalnızca uzakta bir kent olarak sözü edilen belirsiz mekânlar karşımıza çıkar. Benzer şekilde zamanı net olarak belirten sözcükler yerine “şimdi”, “o gün”, “bir süre önce”, “daha sonra”, “ yağmurlu ve puslu bir akşamüzeri” gibi ifadeler kullanılmıştır. Yine romanın içinde zamanın belirsizliğine değinen bir pasaj mevcuttur.

“Günlüklerin hiçbirine gerçek tarih düşülmemiş. Hepsinde de hiçbir şey anlatmayan yalancı tarihler var ya da arada sırada sayfaların sağ üst köşesinde göze çarpan, alaycı, küstah, bıyık altından gülen sözcükler:

Bugün...
Yarın...
Dün...
Olağanüstü güneşli bir kış günü...
Yaz ama kış...
Hergünkü gibi...
Bahara çeyrek kala...
Geceyarısı bir sokak lambasının altında...
Asla...”³⁶³

Anlaşılabileceği üzere romanı oluşturan kısa metinlerin içerisinde eserin kurgu, şahıs kadrosu, zaman vb. özelliklerine göndermede bulunan pek çok anlatı parçası

³⁶¹ A. Teoman, *E.*, s. 51.

³⁶² A. Teoman, *E.*, s. 105.

³⁶³ A. Teoman, *E.*, s. 34.

bulunmaktadır. Bazı metinlerin romanın konusundan tamamen uzaklaşarak okuru anlatı ormanlarından gezdirdiği de dikkat çeker. Örneğin kırk dört ve kırk beş numaralı metinler filozof Klazomenaili Anaksagoras ve oğlunun hikâyesi ile ilgili olup bu metinlerde nedensizce uzayan felsefî tartışmalara yer verilmiştir.

Roman “Bu kitabı er ya da geç mutlaka yazacağını biliyordun.” cümlesi ile başlar. Kendine mektuplar gönderip kafasında kurduğu bir takım olayları gerçekmişçesine yaşayan, yazmanın eşiğindeki bir adamı anlatır. Adamın yazma eşiğini atlaması romanın sonunda içinde bulunduğu şizofrenik durumun ayırıcına varması ve sanrılarına belirli bir mesafeden bakması ile mümkün olur. Eşikteki bir yazarı konu alan bu eser, yazma sürecinin başlangıcı bakımından Ali Teoman’n ilk romanıdır. Zira kitap kapağının arkasında belirtildiği üzere yazar bu romanı 90’lı yılların başında yazmaya başlamış ancak yıllar sonra elden geçirerek 2008’de yayınlattır.

3.5. Gecenin Atları

3.5.1. Olay Örgüsü

Mustafa Mushaf, Mahmud Mahdud, Mithat Midyat ve Mümtaz Mümkün fakülteyi dereceyle bitirmiş, Psikolojik Kazıbilim’de (PSİKA) yüksek lisans yapmakta olan öğrencilerdir. Eskiden oldukça parlak bir bölüm olan PSİKA’da artık yalnızca Profesör Bahtiyar Bahtıkara kalmıştır. Profesör, Mahmud Mahdud’dan günümüzde soyu tükenmiş olan Uruklar kabilesinin ergenliğe geçiş, kurban verme ve ölümleri görme ritüelleri hakkında ön araştırmasını istemiştir. Ancak kendisinin uzmanlık alanı Orta Asya Medeniyetleri (ORTAM) olmasına rağmen, bu konu hakkında fazla bilgiye sahip değildir.

Senato, PSİKA’nın kadrosunun bir kişiden ibaret olması dolayısıyla bölümün yerini değiştirerek daha küçük bir alana taşıma kararı almıştır. Profesör bu değişikliğin kendisine sorulmadan yapılmasına bir hayli kırılır. Yeni yeri çatı katındaki 666 numaralı odadır. Odasını bir türlü bulamadığı için eşyalarını taşıyan hademeler Münker ve Nekir’den yardım istemek zorunda kalır.

Profesör Bahtiyar Bahtıkara yaklaşık bir yıldır senato alt kuruluna üyedir. Bir sonraki dönem üniversite bütçesinden her bölüme ayrılacak olan ödeneklerin belirlenmesi için yapılan toplantıya katılır. Rektör, yeni yönetmelik gereği üç kişiden az öğretim üyesi olan bölümlerin kapatılacağını, bu nedenle de PSİKA bölümüne ödenek ayrılmadığını

ancak isterse Profesör'ün kendi bütçesinden bölüm masraflarını karşılayabileceği söyler. Bahtiyar Bahtıkara çaresizce bu teklifi kabul eder. Ertesi gün hademe Münker Efendi elinde bir pusula ile gelir ve hesap işleri dairesinden beklendiğini söyler. Burada çıkartılan hesaba göre Profesör'ün maaşı üniversitede kalmakta ve üzerine bir miktar da borçlanmaktadır. Kariyerini sonlandırmak istemeyen Bahtiyar Bahtıkara hesabın altına imzasını atar.

Öğrencisi Mahmud Mahdud'un Uruklar hakkında yazdığı makaleyi okuyan Profesör bunların saçma sapan şeyler olduğunu düşünür. Kendisi de bu kabile hakkında bilgi sahibi olmadığından bu konuda bir araştırma yapar. Ancak ne internette ne de kütüphanede Uruklarla ilgili herhangi bir bilgiye rastlar. Bunun üzerine konuyu bütün yüksek lisans öğrencilerine ödev olarak vermeye ve bu bilinmeyen kabilenin bilim dünyasına tanıtılmasına karar verir.

Profesör derste öğrencilerinden Uruklar hakkında araştırma yapmalarını ve buldukları en ufak ayrıntıyı kendisine haber vermelerini ister. Bununla ilgili belki de ileride “Büyük Uruk Tarihi” adıyla bir çalışma yapabileceklerini belirtir. Bu çalışma sayesinde üniversitedeki diğer profesörlerin ve rektörlüğün bölüme karşı küçümseyici bakışlarını bertaraf edecek ve belki de yeni bir kürsü bile kurabileceklerdir.

Ertesi gün Bahtiyar Bahtıkara odasında çalışırken yanına hademe Münker gelip saat 12.30'da rektörün kazan dairesinde kendisini beklediğini söyler. Kazan dairesinde görüştüklerinde rektör kayıt dönemi geçmiş olsa da bir arkadaşının çocuğunun kaydını yapmasını ister. Profesör, rektörle arasının düzeleceğini umarak bu isteğini kabul eder. Bir sonraki gün yeni öğrencisi Alev Vela odasına gelir. Birlikte ders seçimlerini yaptıktan sonra her cuma odasına gelip kendisini görmesini söyler.

Uruklarla ilgili ödevleri teslim alan Bahtiyar Bahtıkara bunların saçmalık olduğunu, araştırmalarında bir ilerleme kaydedemediklerini fark eder. Üstelik Mahmud Mahdud'un ödevinin başı ve sonu farklı kalemlemlerden çıkmış gibidir. Bu duruma sinirlenen Profesör öğrencisine telefon ve elektronik posta ile ulaşmaya çalışsa da başaramaz. Sonunda Mümtaz Mümkün'den Mahmud'un Zeyrek'teki evinin yerini öğrenir. Öğrencisinin evine gittiğinde yine onu bulamaz.

Üniversitedeki odasına dönen Bahtiyar Bahtıkara'yı, Alev Vela beklemektedir. Profesör, üniversite kütüphanesinde aradığı kitabı bulamadığını söyleyen Alev Vela'ya yardım etmek üzere kütüphaneye gider. Kütüphane memuru aradığı kitabın Milli Eğitim

Nezareti tarafından yasaklı kitaplar listesine alındığını söyler. Kitabı alamadan odasına döndüğünde hademe Munker; Mümtaz Mümkün, Mustafa Mushaf ve Mithat Midyat'ın yeniden yaptıkları ödevlerini getirir. Bunları tek tek okuyan Profesör değişen bir şey olmadığını, Uruklar hakkında herhangi bir bilgiye ulaşamadıklarını görür. Kütüphanedeki kitabı sormak üzere tekrar yanına gelen Alev Vela ile sohbet eder. Alev, eğer ölümsüzlük olsa elde etmek için nelerini feda edebileceğini sorar. Profesör bu soruyu saçma bulsa da evini ve işini verebileceğini söyler. Bu cevapla tatmin olmayan Alev; iyi düşünmesini, başka bir şeyler de verebileceğini söyleyerek odadan çıkar.

Profesör Bahtiyar Bahtıkara odasında öğrenci ödevlerini okurken Mithat Midyat'ın annesi ve babası gelir. Oğullarından haber alamadıklarını söyleyerek nerede olduğunu bilip bilmediğini sorarlar. Mithat'ın dersine gelmediğini söyleyen profesör oğullarını görürlerse kendisine uğraması gerektiğini iletmelerini ister. İki öğrencisinin ortadan kaybolmasından şüphelenen Bahtiyar Bahtıkara, talebe kayıt dairesine gider. Defterleri kontrol eden memur Midhat Midyat ve Mahmud Mahdud isimli öğrencilerin kaydının olmadığını söyler. Bu duruma çok şaşırان Profesör öğrencilerin kendisine bir oyun oynadıklarını düşünerek sinirlenir. Odasına döndüğünde arkadaşlarının durumunu anlatmak için gelen Mümtaz Mümkün ve Mustafa Mushaf onu beklemektedir. Uzun zamandır bir grup kurduklarını, uzay araştırmaları ile ilgilendiklerini, uzaylıların dünyayı istila edeceğini ve Mahmud Mahdud ile Mithat Midyat'ı uzaylıların kaçırdığını söylerler. Anlattıklarına inanmayan Profesör onları odasından kovar.

Profesör Bahtiyar Bahtıkara, sabah odasına geldiğinde Mustafa Mushaf'ın kapının önünde beklediğini görür. Mustafa, arkadaşı Mümtaz'ın da ortadan kaybolduğunu, evinde ve yurttan onu bulamadığını söyler. Dedikğine göre o da uzaylılar tarafından kaçırılmıştır. Üstelik uzaylıların kendisini ve ardından Profesör'ü de kaçıracağını düşünmektedir. Duyduklarına inanmak istemeyen Profesör'ün içine bir kurt düşmüştür. Bir önceki gün okuduğu ödevleri kontrol eder. Şaşkınlıkla Mümtaz Mümkün'ün ve diğer kayıp öğrencilerin ödevlerinin orada olmadığını görür. Mustafa, Profesör'ü evine davet ederek ona bir şey göstermek istediğini söyler. Birlikte şehre oldukça uzak bir gecekondu mahallesindeki evine giderler.

Mustafa Mushaf, gizli bir yerden getirmiş olduğu bir kaç sayfalık bir kitabı gösterir. Bunlar eski bir ansiklopedinin “U” harfiyle başlayan maddelerinin olduğu ara sayfalarıdır. Bahtiyar Bahtıkara, sayfaları okuduğunda öğrencilerinin teslim ettiği saçma

sapan ödevleri, kayda değer hiçbir bilgi içermeyen bu ansiklopedi parçasından bakarak yaptıklarını anlar. Şehre otobüs sadece sabah 7’de olduğu için Profesör geceyi orada geçirmek zorunda kalır. Öğrencisiyle sigara ve votka içip uyurlar. Mustafa, sabah telaşla hocasını uykudan uyandırır. Acele etmeleri gerektiğini yoksa otobüsü kaçıracaklarını söyler. Hemen evden çıkıp yürümeye başlarlar ancak Profesör bir süre sonra yorulur. Bunun üzerine Mustafa, onu civardan bulduğu bir el arabasına oturtur ve sürmeye başlar. Yokuş aşağı inerken el arabasının kontrolünü kaybeder. Hızla bir çıkmaz sokağa girip çöp arabasına çarparlar. Mustafa, Profesörü oradan kurtarmaya çalışırken otobüs kaçır ve otostop çekerek şehre ulaşırlar.

Bahtiyar Bahtıkara üniversiteden bir buçuk gün uzak kalmasına rağmen bir sürü öğrenci ödevi birikmiştir. Ertesi gün erkenden gelip öğlene kadar ödevlerin büyük bir kısmını okur. Öğleden sonraki derste kullanacağı haritayı almak için harita odasına gittiğinde yan taraftaki hamamda rektörün kendisini beklemekte olduğunu öğrenir. Rektör Alev Vela’nın durumunu sorar. Profesör, Alev’in uyum sağladığını ancak üç öğrencisinin derslerine gelmediğini ve kayıtlarının da bulunamadığını söyler. Rektör bu konuyla ilgileceğini söyleyip oradan ayrılır.

Bahtiyar Bahtıkara ertesi gün odasında Mustafa Mushaf’ı beklese de diğer öğrencileri gibi o da gelmez. Sürekli oturmaktan basur olduğunu düşünen Profesör öğleden sonra doktora gider. Doktor, çekinmesi gereken birkaç film yazıp daha sonra görüşmek üzere hastasını gönderir. Profesör, Mustafa Mushaf ile geçirdiği geceden sonra sigaraya ve votkaya alışmıştır. Önce günde bir paketle başladığı sigara, günde iki pakete kadar çıkar. Uykusuna iyi geldiği için yatmadan önce bir çay bardağı votka içmektedir. Bir süre sonra çekindiği filmlerin sonucunu göstermek için tekrar doktorun yanına gittiğinde basur değil mide kanseri olduğunu ve yalnızca altı ay ömrünün kaldığını öğrenir. Ne yapacağını bilemez haldedir. Odasına dönmek yerine eve gidip dinlenmek ister.

Bahtiyar Bahtıkara evine giderken Beyazıt Alanı’nda pazar kurulduğunu görür. Pazarda dolaşırken büyük bir kalabalığa hitap eden bir kişi dikkatini çeker. Vatan millet edebiyatı yapan bu adamı kürsüden indirip kendisi konuşmaya başlar. Uzun bir konuşmanın ardından kalabalıktan gelen soruları yanıtlar. Ancak küfürlü kelimeler kullanıp hakaret edince insanlar üzerine yürür. Dayak yiyen profesör kendinden geçer.

Uyandığında kendisini nezarethanede bulur. Birkaç polisle birlikte gelen savcı, vatandaşların kendisinden şikâyetçi olduğunu, dini değerlerine hakaret edip onlara saldırdığını söyler. Aleyhinde bir sürü şahit vardır. Bahtiyar Bahtıkara altı ay ömrünün kaldığını, tedavi olması gerektiğini, orada kalamayacağını söylese de gıyabında ön duruşma yapıp suçlu bulunmuştur. Hakim cezasına karar verecektir. Savcı ve polisler nezarethanede kaldığı süre boyunca tuvaletini kovaya yapması gerektiğini söyleyip onu yalnız bırakırlar.

Hücrede gardiyanları dahi göremeyen Profesör, orada ne kadar süredir bulunduğunu bilmemektedir. Bir gün kapı açılıp içeri Alev Vela girer. Onu hücreden çıkarıp karakolun içerisindeki bir kapıdan Bizans'tan kalma bir dehlize götürür. Kapısında "40" yazan bir yere vardıklarında Alev, aradığı tüm soruların cevabının bu kapının ardında olduğunu söyler. İçerisi kapalı bir spor salonu gibi oldukça geniş bir mekândır. Profesör içeride rektör ile karşılaşır.

Rektör, Bahtiyar Bahtıkara'ya içinde bulunduğu durumu bildiklerini, tüm organlarını değiştirip yerine yenilerini takarak onu hastalıktan kurtarabileceklerini söyler. Dediğine göre bu yeni teknoloji halktan gizlenmekte, yalnız özel insanlara uygulanmaktadır. Profesör, maddi olanakları el vermediği için fakir kontenjanından ücretsiz ameliyat edilecektir. Profesör, kaybolan dört öğrencisinin bu teknolojinin uygulanabilmesi için kurban edilen kişilerden olduğunu öğrenir. Rektör ve aslında öz kızı olan Alev Vela, Ölümsüzler Cemiyeti (ÖLÜCEM) adlı her milletten milyonlarca üyesi olan, devletler üstü gizli bir cemiyetin üyesidirler. Rektör dört öğrencinin ve Bahtiyar Bahtıkara'nın durumunu yakından takip edebilmek için kızını Profesör'ün bölümüne yüksek lisans öğrencisi olarak kaydettirmiştir.

Bir televizyon spikeri Sultanahmet'teki 99 katlı adliye gökdeleninin çatısında Adalet Kokteyli (ADAK) düzenlendiğini ve buradan canlı yayın yapmakta olduklarını bildirir. Konstantiniye valisi, Şeyhülislam Efendi, Kadılar ve müddeiumumiler, Dindar İşadamları Derneği, Becerikli İşçi Sendikaları başkanları gibi tanınmış simalar, Konstantiniye Üniversitesi rektörü ve alımlı kızı Alev Vela, Münker ve Nekir Beyler kokteyle katılmaktadırlar. Ayrıca seyircilerin açık oturumlardan çok iyi tanıdığı hazır cevap Prof. Dr. Bahtiyar Bahtıkara da burada bulunmaktadır. Keskin zekâsı ve heybetli duruşuyla içinde bulunduğu ortamın neşe kaynağı olan Profesör esprileriyle herkesi kırıp

geçirmektedir. Mikrofonlar Bahtiyar Bahtıkara'ya uzatıldığında lafı uzatmamak için sadece yaşamın çok güzel olduğunu söyler.

3.5.2. Kurgu

Konstantiniyye Üçlemesi'nin son kitabı olan *Gecenin Atları* herhangi bir numara yahut bölüm başlığı olmayan elli sekiz kısımdan oluşur. Üçlemenin diğer iki kitabında olduğu gibi bu eserde de ironik bir anlatım benimsenmiştir. “UMUT: Umumî Tuvalet”, “TALAN: Taksim Alanı ”, “DATA: Dayak Taliplisi”, “CİNCE: Cinayet Cemiyeti”, “BORGES: Balkanlar ve Ortadoğu Bölge Sorumlusu” gibi gülünç ya da ironik anlamları olan akronimler kullanılmış ve kitabın sonuna dokuz sayfalık kısaltmalar dizini eklenmiştir.

Metinlerarası göndermeler kurguda belirleyici bir rol üstlenir. Profesör Bahtiyar Bahtıkara yüksek lisans öğrencilerinin her birini dünya edebiyatının tanınmış yazarlarına teşbih eder. Yazdıkları ödevler ise Adem ile Havva, Gılgamış destanı, İlyada gibi mitler ve temel metinlerle kıyaslanmıştır. *Gecenin Atları* başlı başına bir Faust parodisi olarak okunabileceği gibi Romanda parodi özelliği gösteren pasajlar da bulunur. Örneğin Profesör kürsüye çıkıp halka seslenirken “Ölmek ya da ölmemek, işte bütün sorun bu!” diyerek Hamlet'i yansıtar.

Bahtiyar Bahtıkara'nın sürekli okuduğu anlamsız ödevler Kafkaesk romanların “dosya”larına benzer. Romanda Mustafa Mushaf, Mahmut Mahdud, Mümtaz Mümkün ve Mithat Midyat'ın Uruklarla ilgili yazdıkları ödevlere geniş yer verilmiştir. Bu ödevler Uruklara dair herhangi bir bilgi içermediğinden, romanın konusundan uzaklaşarak okuru anlatı ormanlarında gezdirme işlevi görürler. Ayrıca akademik çalışma adı altında sunulan bu saçma makaleler bilim dünyasına yönelen ironik bakışı ortaya koyar.

“OBRUKLARIN¹ MEYDANA ÇIKIŞI²

Bilindiği üzere, köken olarak bir Orta Asya kavmi olan Obruklar, tarih sahnesinde³ ansızın⁴ boy göstermiş⁵, bundan sonra da milenyumlar⁶ boyunca oradan inmemişlerdir⁷. Tarihin karanlık bir dönemine⁸ denk gelen⁹ Obrukların meydana çıkışı hakkında değişik söylentiler vardır.¹⁰ Bu kısa araştırmanın¹¹ amacı¹², sözkonusu söylentileri sıralamak ve eldeki bilgi ve belgeler¹³ ışığında bunların gerçeklik değerlerini test ederek¹⁴ en doğru bilgiye ulaşmaya çalışmak olacaktır.¹⁵

1 Obruk mu? Hoppala! Obruk da nereden çıktı? Uruk değil miydi bu meretlerin adı?

2 Peh peh peh! İki pelvan çıktı meydana, ikisi birbirinden merdane!

3 Tarih bir tiyatro mudur ki sahnesi olsun?

4 "Bir gece ansızın gelebilirim!" Musikişinas bir öğrenci. Bu güzel!

- 5 "Boy göstermişler"? Hmm... Kaçmış boyları? Hep söylerim, 'patetik yanıltım' özellikle bilimsel dilde kaçınılmaz olarak ölümcül sonuçlar doğurur.
- 6 Işıkyılları olmasın? Ya da basitçe "yüzyıllar" deyip geçsek mi?
- 7 Afferin onlara!
- 8 Karanlık olmayan bir dönemi var mı tarihin? Mum yakınsınlar.
- 9 Hani 'eğrisi doğrusuna denk gelmek' dendiği gibi... Bir taş atmış, tam yerine denk gelmiş.
- 10 Söylentiler mi? Söylentiler ne zamandan beri bilimin ilgi alanına giriyor?
- 11 Araştırmaymış! Sevsinler! Tevazu, birazcık tevazu...
- 12 Ay, senin amacın da mı vardı?
- 13 Hangi bilgi ve belgeler bir bilsem...
- 14 Çoktan seçmeli test mi? Güzel Türkçemizde 'sınamak' gibi bir sözcük varken, kalkıp 'test etmek' deyişini kullanmak snobluk değilse, cehalet ve bönlük olmalı.
- 15 Bunca yıldır ulaşmaya çalışıyorum en doğru bilgiye, yine de bir adım ileri gidebilmiş olduğumu söyleyemem. Oysa bütün yapmam gereken iki sayfalık bir 'araştırma çalışması' yazmakmış! Nasıl oldu da bilemedim? Tüh!"³⁶⁴

Konstantiniyye Üçlemesi'nin diğer iki kitabında olduğu gibi *Gecenin Atları* da arayış üzerine kurgulanmış grotesk bir atmosferde geçen bir romandır. Başkahraman Bahtiyar Bahtıkara, ne olduğunu bilmediği birtakım şeylerin peşinde durmaksızın koşturmaktadır. Önce hiçbir yerde hakkında bilgiye rastlayamadığı Uruklar kabilesini, ardından esrarengiz bir şekilde ortadan kaybolan öğrencilerini ve son olarak da hastalığının çaresini arar. Bu romanda başkahramanın labirenti üniversite, itaat ettiği sistem akademidir. Bu tuhaf dünyada Profesör, maaş almadığı gibi çalıştıkça üniversiteye borçlanır.

3.5.3. Anlatıcı

Profesör Bahtiyar Bahtıkara *Gecenin Atları*'nın birinci tekil kişi anlatıcı kahramanı olup, roman boyunca olayları gözlemci bakış açısıyla aktarır. Yalnız adliye binasının en üst katında verilen Adalet Kokteyli'nin anlatıldığı son kısımda anlatıcı, canlı yayın yapmakta olan televizyon spikeridir. Bu anlatıcı değişikliği ile okur hem kendini Bahtiyar Bahtıkara ile özdeşleştirerek ölümcül hastalığını yenmek için verdiği mücadeleyi anlayabilir hem de madalyonun arka yüzünü yani Adalet Kokteyli'ndeki adaletsizliği görebilir.

3.5.4. Mekân

Gecenin Atları, üçlemenin diğer kitapları gibi İstanbul'da geçer. Başkahraman içinde dolanıp durduğu labirent İstanbul ve çalıştığı Konstantiniyye Üniversitesi'dir.

³⁶⁴ Ali Teoman, *Gecenin Atları*, İstanbul 2011, s. 124-125.

Bizans'tan kalma yeraltı geçitleri şehrin altını ağ gibi kaplar. Alev Vela, karakolda nezarete tutulan Bahtiyar Bahtıkara'yı bu dehlizlerden geçirerek Ölümsüzler Cemiyeti'nin yeraltındaki Uzun Fabrikası'na götürür.

Bahtiyar Bahtıkara üniversitede kayıp öğrencileri sormak için aradığı kayıt odasını, rektörle görüşeceği kazan dairesini, harita odasını, davet edildiği sergi odasını, kitaplık yaptırmak için aradığı Bilimyardu İşliği'ni ve yeri değiştirilen kendi odasını bir türlü bulamaz. Profesör'ün 666 numaralı yeni odasının nerede olduğunu kimse bilmediğinden, eşyalarını taşıyan hademelerden yardım istemek zorunda kalır. Çatı arasındaki bu odaya erkekler tuvaletinin dipteki kabininden karanlık bir merdivene açılan gizli kapaktan geçilerek gidilir. Bizans'tan kalma dehlizler kütüphaneyi rektörün odasına bağlar. Profesör kütüphanede sürekli aşağı inmesine rağmen bir anda kendini üçüncü kattaki rektörün odasında bulur.

Gecenin Atları'ndaki mekânların tuhaflığını gözler önüne seren unsurlardan biri de buralarda görülen sıra dışı hayvanlardır. Üniversitenin kazan dairesinde rektörün beslediği bir karıncayiyen kolonisi, Mustafa Mushaf'ın üniversiteye üç saat mesafedeki evinin bulunduğu gecekondu mahallesinin çöplüğünde yine karıncayiyenler ve mangustlar vardır. Romanda mekânlar vasıtasıyla alışkın olduğumuz gerçek hayattan uzak, her şeyin mümkün olduğu tuhaf bir gerçeklik yaratılmıştır.

3.5.5. Zaman

Gecenin Atları gerçek dışı bir zaman diliminde geçer. Bir yandan cep telefonu, elektronik posta ve metro gibi iletişim ve ulaşım araçları kullanılırken diğer yandan ölçü birimi hokka, alışverişlerde kullanılan paralar metelik, delikli kuruş ve mecdiyedir. Konstantiniyye Üçlemesi'nin diğer kitaplarında olduğu gibi bu romanda da geçmiş ile modern zaman iç içe geçmiştir. Olay zamanının süresi belirsiz olmakla birlikte olaylar sonbaharda başlar. Romanın sonunda televizyon spikerinin anlatıcı görevini üstlendiği bölümde zamanda bir sıçrama söz konusudur. Burada Profesör Bahtiyar Bahtıkara, Ölümsüzler Cemiyeti tarafından tedavi edilmiş, mutlu bir şekilde Adalet Kokteyli'ne katılmaktadır.

3.5.6. Kahramanlar

Gecenin Atları'nın başkahramanı olan Psikolojik Kazıbilim Kürsü Başkanı Prof. Dr. Bahtiyar Bahtıkara iri yarı, elli yaşında ve hiç evlenmemiş bir adamdır. Aileden kalma

Gedikpaşa'daki ahşap konakta yalnız yaşar. Ailesinden kalan vergi borçlarını da ödediği için sürekli maddi sıkıntı içerisinde. Üniversite ile ev arasında geçen rutin bir hayatı vardır. Günlerini sürekli biriken saçma sapan öğrenci ödevlerini okuyarak geçirir. Profesör kendini şu sözlerle tanıtır;

“Hem Psikolojik Kazıbilim (PSİKA) uzmanı, bilgili ve saygıdeğer, dediği dedik, bir sözüyle yüreklere korku salan Prof. Dr. Bahtiyar Bahtıkara, hem kendini tamamen güdülerinin yönetimine bırakmış, patetik bir zavallı, korkular ve batıl inançlar yumağı körkütük bir karacahil, hayır, aslında bir insan bile değil, bir insan müsveddesi, bir yaratık, bir garibe-i hilkat, bir... bir... bir şey... Evet, bu doğru: Bir şey. Canlı bile sayılamam ben, cansız bir nesneyim, iri bir et parçası, et, kan, kemik ve kıkırdaktan oluşan amorf bir kitle...”³⁶⁵

Bahtiyar Bahtıkara mesleğine saygılı, bilime değer veren, çalışkan ve kurallara sadık biridir. Yüksek lisans öğrencileri Mustafa Mushaf, Mahmud Mahdud, Mithat Midyat ve Mümtaz Mümkün'ü en iyi şekilde yetiştirmeyi hedefler. Profesör bilgisinin enginliğini göstermek adına öğrencilerini mahcup etmekten ve onlardan misliyle üstün olduğunu hissettirmekten çekinmez. Öte yandan rektör ve diğer bölümlerin öğretim üyeleri, Psikolojik Kazıbilim'i ve bu kürsüyü temsil eden tek öğretim üyesi olan Bahtiyar Bahtıkara'yı hor görürler.

Bahtiyar Bahtıkara'nın dünya edebiyatının yazarlarıyla özdeşleştirdiği yüksek lisans öğrencilerinin her biri ayrı ayrı tasvir edilmiştir. Ağırkanlı ve hırpani kılıklı bir genç olan Mustafa Mushaf her zaman rengi atmış yeşil eprimiş bir parka giyer. Belki de aylardır yıkamadığı pis, karman çorman uzun saçları, en az on günlük sakalları vardır. Yüzü irinli sivilcelerle kaplı, burnu kırmızıdır. Oldukça zayıf ve uzun boyludur. Profesör onun Beckett, Celine ve Dostoyevski arasında bir yerde durduğunu düşünür ve şöyle der; “Umutsuz, karamsar, isyankâr, küstah, ağzıbozuk ve romantik. Kısacası, o benim Raskolnikofum”³⁶⁶ Mahmud Mahdud çok kısa boyludur. Durmadan elini ayağını sallar. Profesör minik bir sincabı andırdığı için onu Rabelais'ye, Shandy'ye ve Dickens'e benzetir. Mithat Midyat'ta ise biraz kendi gençliğini görür. Mithat sinekkaydı traşlı, alyanaklı ve tombul dudaklıdır. Yelek cebinde köstekli saat taşır. Şişedibi gibi camları olan gözlük takar. Profesör'ün muhallebi çocuğu olarak tanımladığı bu öğrencisi hakkında çelişik düşünceleri vardır: “Kimi zaman Kafka'ya, kimi zaman Joyce'a benzettiğimi düşünüyorum, ama bu haliyle iflah olmazcasına gülünesi olduğu gözönüne

³⁶⁵ A. Teoman, G.A., s. 25-26.

³⁶⁶ A. Teoman, G.A., s.27.

alınırsa, daha ziyade Svevo ve Frisch”³⁶⁷ Mümtaz Mümkün’ün en büyük özelliği hiçbir özelliğinin olmamasıdır. Profesör onun burjuva duyarlılığını, düşgücü yoksunluğunu ve iç sıkıcılığını anlatmak için Tolstoy ve Mann’a benzetir.

Rektörün ricası üzerine Bahtiyar Bahtıkara’nın bölümüne sonradan kaydolun Alev Vela, diğere pek çok öğrenci gibi hırpani kılıklı olmasına rağmen, onların aksine kolunun altında kalın ciltli kitaplar taşıyan çalışkan bir öğrencidir. Profesör onunla konuşurken bilgi bakımından üstün olduğunu kanıtlamak için bir hayli çaba sarf eder. Profesör, yirmi yaşlarında gösteren Alev Vela’nın aslında kendisinden daha büyük olduğunu, Ölümsüzler Cemiyeti tarafından yapılan ameliyatlara genç kalmayı başardığını ve rektörün arkadaşının kızı değil öz kızı olduğunu öğrenecektir.

Rektör ve kızı Alev Vela’dan başka hademe Münker ile Nekir de Ölümsüzler Cemiyeti’nin üyeleridir. Münker cemiyetin Balkanlar ve Ortadoğu genel sorumlusu, Nekir ise onun danışmanıdır. Hem Emekli Sandığı hem de Sosyal Sigortalar Kurumu’ndan yıllar önce emekli olan bu iki hademe üniversitede sözleşmeli olarak çalışmaya devam etmektedirler. Rektör maaşlarının döner sermayeden ödendiğini ve estetik ameliyat masraflarının örtülü ödenekle karşılandığını anlatır. Yetmiş yaşlarında olan bu adamlar, sürekli estetik ameliyat olduklarından otuz yaşında gibi görünürler.

Romanda figüran roller üstlenen kahramanlar TARİHFAK profesörlerinden Tarık Endülüs, kütüphane memuru Kamil İsmet Neoldum, Mithat Midyat’ın annesi Ubudiye ve babası Mahvi, Bilimyurdu İşliğı’nde görevli marangoz, Kayserili meczup, çöp ayıklayıcısı Tahir Arif Vakanüvisoğulları’dır.

3.5.7. İçerik

Gecenin Atları’nda yaşam ve ölüme dair etik sorunlar irdelenmiştir. Psikolojik Kazıbilim’in en az diğere bölümler kadar önem arz ettiğine inanan Prof. Dr. Bahtiyar Bahtıkara, üniversitedeki statüsü için rektör ve diğere akademisyenlerle sürekli mücadele halindedir. Henüz hastalığını öğrenmeden önce Alev Vela ona içeriğı şekillendiren anahtar soruyu sorar: “Eğer ölümsüzlük olsaydı elde edebilmek için neyinizi feda ederdingiz?” Bahtiyar Bahtıkara ilk olarak evini ve işini feda edebileceğini söyler. Maddi sıkıntılarla boğuşan Profesör’ün aileden kalma evi ve sırf akademik kariyerini sürdürmek için maaşından vazgeçip borçlanmayı göze aldığı işi hayati bir öneme sahiptir.

³⁶⁷ A. Teoman, G.A., s.27.

Bahtiyar Bahtıkara, birer birer ortadan kaybolan öğrencileri için kaygılanıp onları aramaya koyulur. Ancak ölümcül bir hastalığa yakalandığını öğrendiğinde bütün düşüncüleri kendi yaşamına ve ölümüne kilitlenir. Beyazıt Alanı'nda kürsüden hakla yaptığı konuşma Profesör'ün düşüncelerini özetler. Dedğine göre insanın yazgısında ölüm kaçınılmazdır. İnsan hayatta verdiği mücadelede kimi başarılar elde etse de aslında her zaman mağluptur. Ölümden sonra bir şeyler olabileceği korkusu olmasa insanlar yaşamın yükü altında ezilmeye gönüllü olmazlar. Kaza nadiren rastlanan bir garibe-i hilkat değildir. Kaza kişinin başına geldiğinde bir olasılık değil gerçeğin ta kendisi olur. Her insan bir gün bir kaza sonucunda niyazi olacaktır. Çoğu zaman failer meçhul kalır ya da zaten fail yoktur. İşte bu yüzden ilahi adalet kitlesel bir yanılsamadan ibarettir. Bu şekilde ölümlü insanoğlunun trajedisini dillendiren Profesör, kutsala hakaret ettiği için tutuklanır.

Bahtiyar Bahtıkara, Alev Vela tarafından kurtarılıp Ölümsüzler Cemiyeti'nin faaliyetlerini öğrendiğinde Uzuv Fabrikası'nda donör olarak kullanılan öğrencileri ile ilgili olarak rektörle tartışır. Profesör kimin ölüp kimin yaşayacağına karar verme hakkını kendilerinde nasıl gördüklerini sorar. Alev Vela, insanlık için önem arz eden kişilerin cemiyete alındığını ve kendilerinin doğanın kararını uyguladıklarını açıklar. Profesör, “Böyle olduğuna göre haklıdır, çünkü haklı olmasa olamazdı.” totolojisi ile insanlığa karşı işlenen tüm suçları haklı çıkardıklarını söyler. Sıradan insanların önemli kişilere hayat vermek için kurban edilmesinin etik olarak doğru olmadığını düşünse de, kendisine bu seçenek sunulduğunda mide kanserinin tedavi edilmesini kabul eder.

Gecenin Atları'nın ilk cümlesi olan “O velociter, velociter currite noctis equi!” (Oh hızlı, hızlı koşun gecenin atları!) romanın ismine ilham veren, içerikte belirleyici bir göndermedir. Orijinali “O lente, lente currite noctis equi!” (Oh yavaş, yavaş koşun gecenin atları!) şeklinde olan bu Latince deyiş, daha fazla yaşamak için ruhunu şeytana satan Doktor Faustus'a referans verir.³⁶⁸ Alev Vela'nın anahtar sorusu çerçevesinde şekillenen eserin sonunda Bahtiyar Bahtıkara, ruhunu şeytana satmış; ölümsüzlüğü elde edebilmek için başkalarının hayatını feda etmiştir.

³⁶⁸ Christopher Marlowe'un *Doktor Faustus* adlı trajedyasında Doktor Faustus, şeytanla pazarlık yaparak geleceğe dair haberler dâhil tüm bilgilere ve dünya zevklerine sahip olacağı yirmi dört yıl fazla yaşamak konusunda anlaşır. Bu sürenin sonunda Lucifer onu sonsuza dek kalacağı cehenneme götürecektir. Yirmi dört yılın son saatlerini geçirmekte olan Doktor Faustus, Lucifer'in gelişini geciktirmek için zamanın arabasını çeken gecenin atlarının yavaş gitmesini ister.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ALİ TEOMAN'IN DİĞER TÜRLERDEKİ ESERLERİ

4.1. Anlatı: Café Esperanza

Anlatının kahramanları Strasbourg Üniversitesi'nde okuyan üç yabancı öğrencidir. Altuğ, iki yıl önce Mühendislik Okulu'nda yüksek lisans yapmak için gelmiş bir Türk'tür. Doğu Avrupalı olan Xeno, on yıl kadar önce Felsefe doktorasına başlamıştır. Beş yıldır Güzel Sanatlar Fakültesi'nde okuyan Rapazinho ise ailesi Fransa'ya göçmüş bir Brezilyalıdır.

Altuğ geldiğinin daha ilk ayında derslerini boşlayıp üniversiteden çok kafelerde takılmaya başlamış ve bir kitap yazmaya girişmiştir. Bu kafelerden birinde kendisi gibi bir roman yazmakta olan Xeno ile ve onun aracılığıyla da Rapazinho ile tanışıp arkadaş olur. Kahramanların ortak özelliği derslerinde son derece başarısız olmalarıdır. Üniversitenin en eskilerinden olan Xeno, fakültenin demirbaşı olmuş; romanı denli müzmin bir hal almış olan doktora tezini güya yazmaya devam etmektedir. Rapazinho ise beş yılda ikinci sınıftan öteye geçememiş, kendisi gibi serseri arkadaşları ile sokaklarda resim yapıp bunları sergilemek ve satmakla meşguldür.

Üç arkadaş bir yandan sanat eserleri üzerinde çalışırken diğer yandan ekseriyetle Café Esperanza'da bir araya gelerek yaşam, varoluşa dair konuşurlar. Anlatının birinci tekil kişi gözlemci anlatıcısı olan Altuğ'un aracılığıyla kahramanların psikolojik derinliğine inilmiş; üretmekte oldukları sanat eserleri ve tartıştıkları konular üzerinden kişilik özellikleri ve yaşam görüşlerine yer verilmiştir.

Rapazinho'nun sezgileri ve duyguları çok güçlü olsa da pek zeki biri değildir. Çalışkan olmadığı gibi dik başlı, söz dinlemez ve disipline gelemeyen bir karakteri vardır. Bu haliyle ideal öğrenci profiline uymadığından sınavlarında başarılı olamaz ve istese de fakülteyi bir türlü bitiremez. O, bu durumu umursamamayı öğrenmiş ve Güzel Sanatlar diplomasını alamasa da deneyimli bir sokak ressamı olmuştur. Bu durumu pek hoş karşılamayan ailesi bazen yolladıkları parayı azaltıp bazen de tamamen keserler. Rapazinho parasız kaldığında sağdan soldan, en çok da pek yardımsever bir insan olmayan Xeno'dan borç alır. Xeno, Rapazinho'nun üçüncü sınıf bir ressam olmaktan ileri gidemeyeceğini düşünse de resimlerini öve öve bitiremez. Ona boyalar, tuvaler alıp izbe bir apartmanın çatı arasındaki atölyesinin kirasını öder.

Rapazinho'nun her zaman gizemli bir yönü, kendine sakladığı ufak sırları vardır. Xeno, Rapazinho'nun sanatsal yaratıcılığını besleyen bu küçük sırların yapmacık duyarlık, düzmece hüznün ve kendini kandırmaktan başka bir şey olmadığını düşünür.

“Hüzünlü, küçük bir sır. Bu kişisel dramının üzerine titriyor. Bundan gizli gizli zevk, dahası gurur duyduğunu bile söyleyebilirim. Ve bunda şaşılacak bir şey de yok ayrıca. Bütün melankoliklerin ortak oyunu bu: Yaşamlarını ilginç bir ayrıntıyla süslemek. Kara yas giysisinin yakasına takılan kan kırmızı bir gül gibi şık ve zarif, titizlikle düşünülmüş bir ayrıntı...”³⁶⁹

Yaşam dolu, ıslıl ıslıl, kocaman, simsiyah gözleri, uzun kirpikleri, kısacık kesilmiş siyah saçları, kalın dudakları, kadın ağzını andıran biçimli ağızla afacan bir çocuk gibi görünen Rapazinho; görüntüsünden beklenmeyecek bir şekilde bunaltılı resimler yapar.

“Resimlerinde çeşitli doğal boyalardan başka, dışkı, sidik, kan, sümük, kusmuk, meni, kısaca akla gelebilecek her tür vücut sıvısını kullanıyor Rapazinho. Resimleri tıpkı apartman holünün duvarları gibi, boz bulanık soluk bir artalan üzerindeki belli belirsiz fırça devinimlerinden oluşuyor. Seyrek ve yalnız figürleri, bardaktan boşanırcasına inen bir sağanağın altından kıpırtısız duran silüetleri andırırlar bu halleriyle. Hayaletler, diye düşünüyorum ilk gördüğüm anda, hayalet resimleri yapıyor Rapazinho... İnce, incecik, zayıf, cılız kollar, bacaklar, vücutlar. Neredeyse iskelete dönmüş, bir deri bir kemik kalmış, avurtları avurtlarına geçmiş, raşitik insanlar, toplama kampı mahkûmları, mezar kaçkınları. Bildiğimiz anlamda insan değil bunlar, insan müsveddeleri, çoktan öldüklerinin farkında olmayan cesetler, tıp fakültelerinin neon ışıklı morglarında teşrih masalarına yatırılmış sahipsiz kadavralar...”³⁷⁰

Rapazinho, dizgeli bir ateist değilse de Katolik bir aileden gelmesine karşın, dinle alakası hiçbir zaman olmamıştır. Yine de resimlerinde yinelenen bir haç figürü Altuğ'un dikkatini çeker. Bu, perde perde inen yoğun duman katmanlarının arkasında belirsizleşmiş, silik, uzak ve yapayalnız bir haçtır. Altuğ figürün anlamını sorduğunda, Rapazinho tanrı ve Papa ile alışverişi olmadığını; tanrının oğlu olarak değil de basit bir insan olarak çarmıhtakini sevdiğini söyler. Altuğ; “Benim kitaplarım, düşlerim.” diyen Rapazinho'nun sanatını şöyle yorumlar;

“Dünyayı çizmiyor Rapazinho, ya da daha doğrusu bizim, öteki insanların gördüğü, bildiği dünyayı çizmiyor. Düşlerini çiziyor o; mahmur, hülyalı, derin ve çoğu zaman kara bulutların indiği o koca gözlerinden görünen sanrılı, dünyayı çiziyor. İşte bunun için resimlerinde kalın konturların, keskin çizgilerin, kesin hatların yeri yok. Dünya, birbirlerine değdikleri noktalarda iç içe geçen, bulanık, karışık renk öbeklerinden oluşuyor Rapazinho için.”³⁷¹

³⁶⁹ Ali Teoman, *Café Esperanza*, İstanbul 2010, s. 29.

³⁷⁰ A. Teoman, *C.E.*, s. 31-32.

³⁷¹ A. Teoman, *C.E.*, s. 34.

Kendisi gibi apaş arkadaşlarıyla sürekli esrar içip sokakları arşınlayan Rapazinho'nun karakter özelliklerini en güzel açımlayan metin, Altuğ'un onun bir ressam değil de bir yazar olsa nasıl bir kitap yazacağını hayal ettiği kısımdır.

“Ne Xeno’nunki ne de benimki gibi bir roman olurdu bu hiç kuşkusuz. Felsefeden, rasyonalizmden, realizmden nefret eder Rapazinho, usu hor görür, bilinçle yaralı hiçbir çabaya gönül indirmez. Adım gibi eminim ki, bilinçaltının derin ve bulanık sularında gezinen fantastik bir roman yazardı o ve elyazmasını bir heybe içinde yıllar yılı oradan oraya yanında gezdirir, arada sırada çıkarır, öpüp sever, okşar, kimi bölümlerini gurur ve kıskançlıkla arkadaşlarına okur, sonra yine eski yerine, yırtık pırtık heybesine geri koyardı. Bitiremediği ya da bitirmek istemediği için değil, elyazmalarından ayrılmak ve onları başkalarıyla paylaşmak düşüncesi ona bir an bile katlanılamaz geldiği için yayımlatmazdı romanını. Elyazması tomarı oradan oraya taşına taşına sayfalar yıpranır, lekelenir, kenarları pıyırım pıyırım olur, nihayet kimisi yitip giderdi. Bu yitiklerin ayırdına varsa bile, onları yeniden yazmaya, eksikleri bütünlemeye kesinlikle kalkışmazdı Rapazinho. Bir savaşçının gövdesindeki silah yaralarından gurur duyuşu gibi, o da tevekkülle kabul ederdi romanında ortaya çıkan ve içten içe yanan bir ateş gibi gitgide genişleyen bu gedikleri. Böylelikle roman Rapazinho’nun ayağının değdiği her tere parça parça yayılırdı. Zamanla Rapazinho’nun yaşamı romanına, romanı ise yaşamına dönüşürdü.”³⁷²

Café Esperanza’da psikolojik özellikleri en çok detaylandırılan karakter Xeno’dur. Xeno’nun ailesinin hali vakti bir hayli yerinde olduğundan ona her ay düzenli bir biçimde ve yeteri miktarda para yollarlar. O ise somut zorunluluklardan uzak yaşamından hoşlandığı için öğrencilik statüsünün devamını sağlamaktadır. Tez yönetmeni ve tez konusu bir kaç kere değişmiştir. Sürekli araştırır, sıralar, okur, yazar; sonra yazdıklarını bozup yeniden ve yeniden yazarak tezini asla tamamlamaz.

Xeno, anadilinin yanı sıra, Alman kanı taşıdığından heyecanlandığı zamanlar Almanca konuşur. Okulda Rusça öğrenmiştir. Fransızca ve İngilizcesi akıcıdır. Latinceyi ise kendi kendine hatmetmiştir ve diğer Latin dillerini konuşamasa da okuma düzeyinde anlar. Kendini beğenmiş bir tınıyla, parantez üstüne parantez açarak uzayıp giden ağdalı cümlelerle konuşur. Söz sanatı yapmaya, lügat paralamaya, bilgi ve görgüsünü göstermeye bayılır. Karşısındakinin her dediğiyle taban tabana çelişen düşünceler öne sürme alışkanlığında olan Xeno, farklı zaman ve farklı ortamlarda aynı konuyla ilgili bambaşka fikirleri sarsılmaz bir inançla savunabilir. İlkelere inanmaz; onun için söylemdeki estetik, gerçeklikten önce gelir. Altuğ, Xeno’nun bu kronik muhalif tavrının altında yatan itkiyi şöyle açıklar:

³⁷² A. Teoman, *C.E.*, s. 72-73.

“Xeno tartışmış olmak için tartışıyor. Kendi aklının herkesinkinden üstün olduğunu, herkesin ciğerini okuduğunu, her şey, herkesten daha iyi bildiğini hem çevresine hem de kendisine her fırsatta kanıtlaması gerek. ... Zavallı Xeno! Onun güçsüz yanı da bu işte: Herkese üstten bakan o tavrına, bütün o afra tafrasına, her şeye dudak bükmesine karşın, gizliden gizliye özgüven eksikliği çekiyor aslında. Belki kendisi bile ayırdında değil bunun. Küçük utkularını, anlık yengilerini, her an biraz daha güçsüzleşen egosuna bir parça olsun özgüven yüklemekte kullanıyor. Karşı kıyıya ulaşmaya çalışıyor hasımlarının zorlukla su üstünde tutabildikleri kafalarına basarak. Kazanma yöntemi, kendisini yükseltmeye değil, karşıtlarını alçaltmaya çalışmak, düşmanlarının kuyusunu kazmak, ondan üstün ya da ileri olabileceklerini hissettiği kişilerin-bir yolunu bulup- ayağını kaydırmak...”³⁷³

İnsanları zekâsı ve özellikle de entelektüel birikimi ile alt etmeye çalışan Xeno, iyi bir satranç oyuncusudur. Başkalarına yönelttiği eleştirilerinde acımasızdır. Tanrının varlığına inanan ancak hiçbir dine mensup olmayan Altuğ’u utangaç ve ikiyüzlü kararsızlardan olmakla itham eder. Kendisi ateist olduğunu iddia etse de, Altuğ, onun bir gün gizlice katedrale gittiğine şahit olur. Orada beş altı tane Dominiken keşişinin, dilek mumu dikip dizlerinin üstünde dua eden Xeno’yu takdis ettiğini görmüştür.

Xeno, yazmakta olduğu romanını yücelterek her daim “yapıtım” diye bahseder. “Yapıtını” kütüphaneler dolusu kitabı devirerek en ince ayrıntısına kadar planlar ve durmadan Altuğ’a anlatır. Dediğine göre romanın izleği “geri dönülemezlik” olacaktır. Anadüşün ise insan ilişkilerinde, insan yaşamlarında, kaçırılan fırsatlarda, bozulan dostluklarda, çarçur edilen sevgilerde ve tabii son çözümlemede de doğada, insan bedeninde, hızla akıp giden, parmaklarımızın arasından kayan, usun ulamlarından kıvraklıkla kaçan zamandaki geri dönülemez olacaktır. Dipnotlara özel bir önem veren Xeno, metin ile dipnotların birbirlerine bir tür karşıezgi oluşturacağını, asıl öykünün dipnotlarda anlatılacağını söyler. Bu ikili öyküleme yöntemi çerçevesinde geliştirmeye çalıştığı kurguyu ve roman kahramanlarını şöyle açıklar:

“Romanımda dokuz ana karakter var, dokuz yansıtıcı odak... Tekil bir öykü anlatılmıyor burada, çoklu bakış açısı kullanılıyor.’ ...

‘Birbirlerini tanımayan ve hiçbir benzerlikleri de olmayan dokuz kişi bunlar... Dokuz ayrı dünya. Aynı kentte, Strasbourg’da oturuyorlar yalnızca, bunun dışında hiçbir ortak noktaları yok. Hani denir ya: İşte bu kent onların tiyatro sahnesi –all the world’s a stage... Birer birer sahneye çıkıp diğerleriyle ilişkisiz kendi oyunlarını oynuyorlar. Yetkinlikle de oynuyorlar ama, büyük bir ağırbaşlılıkla ve sorumlulukla, sanki yeryüzündeki tek oyun onların oyunuymuşçasına. Kendilerine özgü bu oyunlarını

³⁷³ A. Teoman, *C.E.*, s. 36.

oyunarken, uzam içinde yer değiştirmeleri gerekiyor ve kimi rastlantısal noktalarda yolları kesişiyor, birbirleriyle çarpışıyorlar.”³⁷⁴

Xeno’nun romanını defalarca dinleyen Altuğ, sonunda dayanamayıp bunların hepsinin kendisini sürekli yineleyen yaşam çarkına güzelleme düzmek için uydurulmuş bayat mı bayat bir alegori olduğunu söyleyecektir. Mükemmeliyetçi bir kişilik olan Xeno’nun, mükemmel romanı yazabileceğine olan inancı tamdır. Sonuç olarak tıpkı tezi gibi habire düzeltip değiştirdiği “yapıtını” da bitirmeyi reddettiği için tamamlamaz.

İnsanların yazgısını denetlemekten hoşlanan Xeno’nun aksine, Altuğ tanrı-yazar olmaktan hoşlanmaz. Onun bir yazar olarak tutumu çok daha kendi halinde ve mütevazıdır. Altuğ, aslında Xeno ve diğer bütün yazarlar gibi kendisini yazdığına inanır. Ne kadar yazsa da daha hiç başlamamışçasına en başa döndüğünü hisseder. Yazarlık tecrübesini; bir labirent deneyinde, olmayan bir peyniri arayarak hep başlangıç hanesine çıkan albino fareye teşbih eder.

Anlatıcı kahraman olan Altuğ’un yazmakta olduğu roman, okumakta olduğumuz *Café Esperanza*’dır. Altuğ, kendi romanını Xeno’nunkisi ile kıyaslayarak şöyle açıklar:

“Benim yazdığım romanda dokuz değil, yalnızca üç karakter var. Yansıtıcı odak da çoğul değil. Yazarın canı nasıl çekerse, bir bakış açısından bir diğerine atlanıvermiyor. Her şey karakterlerden birinin bilincinden süzülerek veriliyor. Her üç karakterin de derinliğine inilmeye çalışılıyor böylece, yorum okuyucuya bırakılarak her birinin ruh hali didikleniyor ve gözler önüne seriliyor. Ne mi oluyor böylece? Basit: Yaşam anlatılmış oluyor tabii. Bu karakterler aracılığıyla, okuyucu kendine yaşam hakkında sorular soruyor. Olağan durumda insanı kendisine sormadığı, can sıkıcı sorular bunlar.”³⁷⁵

Altuğ’un romanının elyazmalarını okuyan Xeno, düşüncelerini “kusurluluğun kusursuzluğu” şeklinde özetler. Ona göre felsefi açıdan değerlendirildiğinde çöp tenekesini boylamayı hak eden bu yazılar, Altuğ’un kararsız, melankolik, ağır ve kendi benini bir türlü seçememiş olan kişiliğini yansıtması bakımından son derece başarılıdır. Xeno, basıma hazırlamak üzere kendisinin yapacağı ufak tefek değişikliklerden sonra bu eseri yayımlatmasını tavsiye eder. Altuğ’a göre ise bu tür kitaplar, yanıtsız sorular aracılığıyla insanları yaşama sevincinden yoksun bıraktığından pek dikkat çekmemekte ve yazarlarının ölümünden genellikle on beş yirmi yıl sonra yeniden gündeme gelip eleştirmenlerce şöyle bir gözden geçirilmelerinin ardından, bir daha indirilmemek üzere

³⁷⁴ A. Teoman, *C.E.*, s. 64.

³⁷⁵ A. Teoman, *C.E.*, s. 70.

rafa kaldırılmaktadırlar. Her zaman insanları suskunluğu ile yargılamayı tercih eden Altuğ, kitabını yayımlatmayı düşünmemektedir.

Café Esperanza, kurgusunda postmodern unsurlar barındıran bir anlatıdır. Altuğ, Xeno ve Rapazinho arasında geçen diyaloglarda düşünce ve sanat dünyasına yönelen pek çok metinlerarası gönderme söz konusudur. Öte yandan yaşam ve yazmanın bir arada oluşu izleğinde ilerleyen bu anlatının konusu pek çok postmodern eserde olduğu gibi metnin yazım serüvenidir. Bu sebeple en sık referans verilen metin, okumakta olduğumuz anlatının kendisidir. “Az sonra yazacaklarım için kafamı toplamam gerek.” diye söze giren Altuğ, yazacaklarını yine metnin içinde planlar.

“Nereden başlamalıyım anlatmaya? Café Esperanza’daki, başı sonu belirsiz, Xeno’nun deyimiyle ‘vachement abstrait’ konuşmalarımızdan mı? Ah, evet, onun bilgiçliklerini alıntılamanın çok hoşuna giderdi-kaynak göstermem koşuluyla tabii! Rapazinho’ya oynadığımız küçük oyundan mı yoksa? Bu daha sürükleyici bir giriş olurdu kuşkusuz. Daha ilk satırdan okuyucunun merakını uyandıracak bir gizem, maskeler, Bizans entrikaları...”³⁷⁶

Ne var ki tanrıyı oynamaktan hoşlanmayan Altuğ, Xeno gibi planlı bir yazar değildir. Anlatının üzerindeki otoritesini çabucak kaybeder.

“Yağmur yağıyor dışarıda ve ben bu öyküye Xeno’nun sözlerini alıntılayarak başlamaya karar vermiş olmama karşın, yine burada, başka bir zamanda, başka bir kentte, başka bir kafede oturmuş, onunla o yaz Café Esperanza’da konuştuklarımızı yazıyorum. Üstelik Xeno’nun tersine, nasıl bir öykü yazmakta olduğumu da bilmiyorum henüz.”³⁷⁷

Bir süre sonra Altuğ’un hatıralarındaki olaylar, yerler, tarihler ve hangi sözü kimin söylediği birbirine karışmaya, iç içe geçmeye başlayacaktır. Hatıralarla birlikte anlatıda da zaman ve mekân kaymaları baş gösterir. Zaten bir olayın ya da konuşmanın tam anlamıyla yeniden kurulmasının mümkün olmadığını düşünen Altuğ’a göre, nedensellik bağıntısının önemini kaybetmesiyle üzerinden büyük bir yük kalkmıştır. O, postmodern anlatının bulanık sularında, belleğin varoşlarına takılıp kalan anı kırıntılarını toplamaktan mutluluk duymayı öğrenmiştir. Altuğ, *Café Esperanza*’nın ilerleyen bölümlerinde “Garson kahvemi getirdiği için, yazmaya kısa bir süre ara veriyorum.”³⁷⁸ gibi cümlelerle, kaleme aldığı anıların kurgusallığını vurgulamayı ihmal etmez. Ona göre yalnız yazın değil yaşam da bir kurgudan ibarettir.

³⁷⁶ A. Teoman, *C.E.*, s. 11.

³⁷⁷ A. Teoman, *C.E.*, s. 18.

³⁷⁸ A. Teoman, *C.E.*, s. 22.

“Evet, doğru, oyun bunların tümü, iç sıkıntısından icat edilmiş, zararsız, masum, oyalayıcı, hoş vakit geçirtici bir tür oyun. Oynuyoruz kurallara uyarak, gerektiğinde kendi kurallarımızı kendimiz koyarak, ama hep titizlikle, dikkatle, özenle... Oynuyoruz ama gerçek oynuyoruz. Yaşam bir oyundur çünkü, özenle oynanan bir oyun...”³⁷⁹

Café Esperanza’nın olay örgüsü anlatıya serpiştirilmiş bir takım olay parçacıklarından oluşur. Örneğin Altuğ ile Xeno, Café Esperanza sohbetleri esnasında sık sık satranç oynarlar. Altuğ, Rapazinho’nun çatı katındaki atölyesine gider. Yahut başka bir gün parkta esrar içen Rapazinho ve ressam arkadaşlarına katılır. Bu olay parçacıkları anlatı kahramanları arasındaki diyaloglara zemin hazırlayan buluşmalardan ibarettir. Yalnız, Xeno ile Altuğ’un bir olup Rapazinho’ya oynadıkları oyun, anlatıda belirleyici bir öneme sahiptir.

Rapazinho, Xeno’ya güvenmeyeceği için onu kandırma görevi Altuğ’a düşmüştür. Altuğ, Paris’teki galerilerle bağlantılı büyük galerilerden birinin sahibinin Rapazinho’nun resimlerini sokak sergisinde görüp çok beğendiğini ve pazarlamak istediğini söyler. Haberi alır almaz kıskanç sokak ressamı arkadaşlarıyla bozuşan Rapazinho bütün resimlerini toplayıp galeriye gider. Hiçbir şeyden haberi olmayan galericiye durumu ısrarla açıklamaya çalışıp kendini rezil ettikten sonra işin ayırdına varır. Altuğ ile Xeno, resimlerini döküp saçarak galeriden hızla çıkan Rapazinho’yu bir daha ne görürler ne de resim yaptığını duyarlar. Eserlerini güya çok beğenen en yakın iki arkadaşı tarafından kandırılan Rapazinho, iyi bir ressam olmak için gereken şeyin onda olmadığı gerçeğiyle yüzleşmiştir. Zaten bu olaydan bir süre sonra Altuğ’un ailesi, işleri bozulduğu için geçimini sağlayacak parayı gönderemez olmuştur. Yaz sonunda tası tarağı toplayıp kimseye haber vermeden baba evine dönen Altuğ, iş bulur ve evlenip çocukluğa karışır.

Anlatı kahramanlarını bir araya getiren Café Esperanza, gerçek olduğu kadar düşsel de bir mekândır. Anlatıcı, günde yirmi dört saat, haftada yedi gün açık olan bu kafeyi tüm evreni içine sığdıran tozlu bir bekleme odasına teşbih eder. Altuğ için orada oturmak yaşamın ve umudun ta kendisidir.

“Yaşam her yerde yaşam sonuçta, zaman her yerde akıp gidiyor, ölüm her yerde var. Kana susamış aç tazılar bir an bile bırakmıyor peşimi, ama ben dilim bir karış dışarıda onlardan kaçacağıma, sakın sakın oturuyorum bir kahvehane köşesinde ve serin içkimi yudumluyorum. Café Esperanza’nın basık tenteleri beni sakınıp kayıran bir anarahmi loşluğu oluşturuyor. Bekliyorum, bir şeyleri bekliyorum hep. Ben, Xeno, Rapazinho,

³⁷⁹ A. Teoman, *C.E.*, s. 11.

başkaları, gerçi neyi beklediğimizi bilmiyoruz, beklemeyi sürdürüyoruz ama. Ne olduğu bilinmese de, beklenen bir gün gelebilir. Evet, mümkün bu. Günün birinde ona kavuşmanın sevincini yaşamamız tümüyle olanaksız değil. O ana dek Café Esperanza’da rahatça arkamıza yaslanarak içkimizi yudumlamayı sürdürebiliriz.”³⁸⁰

Altuğ, Xeno ile “Umut hazzın ertelenmesi midir?” sorusu üzerine tartışırken yaşam ve umut arasındaki bağıntıyı şöyle açıklar;

“Öyle olup olmadığı hakkında kesin bir şey söyleyemem. Senin deyişinle, kişinin bulanık sularında dolaşıyoruz ve yeterli kanıt yok elde. Ama öyleyse eğer, yani umut yalnızca hazzın ertelenmesiye, boş bir inançtan, bir boşnandan başka bir şey değil demektir. Yani bir tür kendini aldatıştan ibaret umut.’...

‘Aynı düşünüş dizgesini sürdürürsek, diyebiliriz ki, hazzın ertelenmesi olmaktan öte, aslında önsenen bir hezimetin, kesin ve tam bir bozgunun olabildiğince ötelenmesidir umut, başka bir şey değil. Yalnız bizim gibi umutsuzlar umut eder.”³⁸¹

Xeno, Altuğ’un bu çıkarsamalarına “Umut umudun umududur.” diyerek cevap verir. Anlatıda tam anlamıyla umutsuz olan karakter Altuğ’dur. Xeno ile Rapazinho’nun ise başka çıkmazları vardır; onlar umutlu ancak başarısızdırlar. Dolayısıyla bu eseri kaleme aldığı sıralar sağlığı bozulan Ali Teoman’ın duygu durumunu yansıtan kişi Altuğ’dur. *Café Esperanza* aslında umudun değil umutsuzluğun anlatısıdır. Yazar bir söyleşide umudun iyimser bir sanı olduğunu, umutsuzluğun ise gerçekçilikten çok da farklı olmadığını söyler.³⁸² Umut çok uzak bir olasılık olarak vardır: Yaşam, Godot’u beklemekten başka bir şey değildir. Her ne kadar olay örgüsünde Altuğ, baba evine dönüp çoluk çocuğa karışsa da anlatının sonunda düşünsel olarak Café Esperanza’da oturakalmıştır.

“Neyi beklediğimi pek bilmiyorum gerçi, ama ne fark eder, bekliyorum, yalnızca oturuyorum ve bekliyorum. Dedğim gibi, Café Esperanza’da ya da değil, olduğu yer çok fark etmiyor insanın, nerede oturursanız oturun, Café Esperanza’da oturmaya devam ediyorsunuz.

Çünkü umut her an kapıyı çalabilir.

Çünkü umut her yerde.”³⁸³

4.2. Günlük: Gezgin Günce

Gezgin Günce, Ali Teoman’ın 2008 yazında eşi ve iki arkadaşıyla birlikte gittikleri Edinburgh ve Londra gezisi sırasında kaleme aldığı üç defterden oluşan

³⁸⁰ A. Teoman, *C.E.*, s. 29.

³⁸¹ A. Teoman, *C.E.*, s. 73-74.

³⁸² İpek Seyalioğlu, “Kuğu Şarkısı Olmayan Bir Kuğu Şarkısı”, *Kitap-İlk*, Sayı: 140, 2010, s. 49.

³⁸³ A. Teoman, *C.E.*, s. 34.

günlüğüdür. Gezilen coğrafyaya binaen kitap kapağına “Britanya Defteri” altbaşlığı eklenmiştir. İlk deftere gezinin bir hafta öncesinde 18 Haziran’da İstanbul’da başlayan yazar, son defteri geziden döndükten bir hafta sonra 8 Ağustos’ta yine İstanbul’da tamamlamıştır. Bu süre zarfında İstanbul’dan Londra’ya seyahat ettiği 25 Haziran dışında her güne dair en az bir yazı yazarak düzenli bir günlük tutmuştur.

Ali Teoman, toplamda beş hafta süren bu gezinin bir haftasını Edinburgh’ta, geriye kalan bir ayını ise Londra’da geçirmiştir. Büyük bir metropol olması dolayısıyla Londra’nın sosyal ve kültürel yaşamı ön plana çıkarken, nispeten kısa sürede gezdiği Edinburgh, daha ziyade doğası ve turistik mekânları ile yer alır.

Kitaptaki anlatım; Londra metro planı, yazarın dikkatini çeken gazete kupürleri, satın aldığı müzik albümlerinin kapakları, gezdiği müze, sergi yahut turistik tesislerin biletleri vb. görsellerle zenginleştirilmiştir. Bunlara ek olarak kitapta yer alan on üç adet gezi fotoğrafı ekseriyetle gezilen mekânları gösterirken, birinde Ali Teoman tek başına, bir diğerinde ise eşi Dilek Hanım ile poz vermiştir.

Ali Teoman’ın günlük tutma alışkanlığı bir hayli eskiye dayanır. 2008 yılında kaleme aldığı bu günlükte aşağı yukarı on yedi yıldır aralıksız günlük tutmakta olduğunu ve takriben yılda dört defter doldurarak hâlihazırda yazdıklarının altmış cildi epey aştığını söyler. *Gezgin Günce*’yi “Bir journal litteraire değil bu, bir journal intime daha çok, ya da belki ikisinin karışımı.”³⁸⁴ sözleriyle tanımlayan yazar, günlükün ortalarına doğru yazdıklarını yayımlatma fikri ilk kez aklına düştüğünde, kendini bu denli açmaya hazır olup olmadığı konusunda kararsızdır. İstanbul’a döndükten sonra bu konuyu tekrar etraflıca düşünür.

“Şimdiye dek hep kurmaca kitaplar yazdım, bin bir maskeyle, bin bir kılıkla çıktım okuyucunun karşısına. Şimdi, oysa, maskemi indireceğim, belirsizliğin rahatlığından mahrum bırakacağım kendimi. Doğrusu zor adım... Öte yandan, düşününce, deneme/günce/anı türü kurmacadışı kitapları her zaman keyifle okuduğumu görüyorum. Amacımı en baştan ‘okumak isteyebileceğim kitaplar yazmak’ olarak belirlemiş olduğuma göre, eğer yayımlanacak kıvamda olduğunu düşünürsem, bu günceyi niye yayımlatmayayım ki? Ve tabii çetin soru: Yayımlatılacaksa eğer, ne kadarı yayımlatılacak? Neler ayıklanacak içinden? Ya da: Ayıklanacak mı? Sonra, ya yapmak isteyebileceğim ekler? Ek yaparsam, metnin otantik haline zarar vermiş olmaz mıyım? Sorular, sorular...”³⁸⁵

³⁸⁴ A. Teoman, *Gezgin Günce*, İstanbul 2011, s. 117.

³⁸⁵ A. Teoman, *G.G.*, s. 197.

Ali Teoman'ın gezi esnasına kaleme aldığı orijinal metninden ayıklama yapıp yapmadığını bilemesek de günlüğün yazımından sonra eklenmiş iki dipnot mevcuttur. Bunların dışında kalan dokuz dipnot ise farklı dillerdeki kelime yahut cümlelerin Türkçe'ye tercümesinden ibarettir. Her ne olursa olsun bir yaratıcı yazarın kurmacadışı metinleri, kurmacanın korunaklı gölgesinde uzanan anlatıcıya değil bizzat kendisine mal edileceğinden, en azından kuramsal olarak daha şeffaftır. Hele ki bu bir günlükse yazarı yakinen tanımak, üretim sürecine şahit olmak ve eserlerini anlamlandırmak bakımından eşsiz bir hazinedir. Yalnız bu noktada yazarın eşi Dilek Hanım son derece geçerli bir soruyu gündeme getirmiştir.

“Tasarımdan Dilek’e ilk söz ettiğimde, bana bir şey sormuştu: Yayımlanacağını bilerek, diğer bir deyişle ‘taammüden’ yazmak, yazdıklarımın içeriğinde ya da kapsamında bir değişikliğe yol açmaz mı?”³⁸⁶

Gerçekten de günlüğün yayımlanma fikri ortaya çıktıktan sonra kaleme alınan bölümlerinin ister istemez bir nebze “taammüden” yazıldığını gözlemlemek mümkündür. Örneğin yazar, Londra’dan İstanbul’a dönerken uçakta kaleme aldığı yazıda hayali bir okur kitlesine hitap ederek “Size bir sır vereyim mi: Yazı, aslında bir hiçtir.”³⁸⁷ cümlesini kuracaktır.

Ali Teoman'ın sanata, edebiyata, edebi türlere, yazmak ve yazar olmak üzerine düşüncelerini dile getirdiği, daha önce yazdığı veya daha sonra yazacağı eserleri hakkındaki ilham kaynaklarını işaret ettiği, okuduğu kitapları eleştirdiği kısımlar *Gezgin Günce*'nin “journal litteraire” yönünü; günlük aktivitelerini, ilgi alanlarını, çevresi ile ilişkilerini, anılarını aktardığı kısımlar ise “journal intime” yönünü oluşturur.

Ali Teoman, 2008 yılında yaptığı bu geziden on dokuz yıl önce ilk kez, dokuz yıl önce ise ikinci defa Londra’da bulunmuştur. Buraya ilk geldiği zamanlar sokak müzisyenliği yapan yazar, Londra sokaklarında yürürken zaman zaman nostaljik duygulara kapılır. Geçmişin izini sürdüğü mekânların ve deneyimlerin bazıları, daha önce yayımlanan kitaplarında kullandığı yahut ileride yazacağı kitaplarda kullanmayı düşündüğü imgelerin ilham kaynağıdır. *Gezgin Günce*’de ekseriyetle 2008 yılında yayımlanan ve yazarın Londra ile Paris arasındaki “ara zamanda” yazdığını söylediği

³⁸⁶ A. Teoman, G.G., s. 198.

³⁸⁷ A. Teoman, G.G., s. 179.

Eşikte romanının esinlerine işaret edilse de, hem yazılmış hem de yazılması planlanan eserlere yöneldiği için örnek olarak aşağıdaki alıntı tercih edilmiştir.

“Anımsıyorum, Waterloo istasyonundan gidip gelirdim. On sekiz yıl önce henüz bu kadar gelişmemişti bu semt, köprü altları loş ve ıssızdı. Buralardaki düz ve geniş beton alanlarda skateboard yapan çocuklar olurdu yalnızca. (Bu görüntü- kaykay yapan çocuklar – belleğime kazınmış nedense. NFT ve MOMI’yi ne zaman düşünsem aklıma o gelir. Bu imgeyi *Uykuda Çocuk Ölümleri*’nde kısmen kullanmıştım, *Konstantiniye Üçlemesi*’nin son kitabında daha yoğun olarak kullanacağım, sanırım.”³⁸⁸

Elbette ki Ali Teoman’ın o zamana dek yazdığı ya da daha sonra yazacağı eserleri ile *Gezgin Günce*’de yazdıkları arasındaki paralellik, kendisinin bizzat işaret ettiği esinlerle sınırlı değildir. Örneğin aşağıdaki alıntı 2009’da yayımlanan *Horasan Elyazması*’ndaki “Asmalımescit” öyküsündeki ana fikrin kurmacadışı bir formda kaleme alınmış nüvesinden başka bir şey değildir. Hatırlatmak gerekirse “Asmalımescit”te bir meyhanenin loşluğuna gizlenip çevresinde gördüğü insanlara çeşitli kimlikler uyduran anlatıcı, başka bir araştırmacı gözün de kendisine bakıp benzer düşünceler üretebileceği gerçeğini düşünerek ürperir.

“Arada sırada başımı kaldırıp etrafıma bakarak aralıksız yazmaya devam ediyorum. (Birisi seyrediyor olsa, kimbilir nasıl görünüyordum dışarıdan?) Garson her an gelip artık kalkmamı isteyecek diye biraz tedirgin oluyorum açıkçası. Her zamanki hikâye: Ben sessizce köşemde oturup çevremi gözlüyorum ama unuttuğum bir şey var: Görünmez değilim. Birilerinin de beni gözetlemedikleri, benim hakkımda birtakım öyküler kurmadıklarını kim garanti edebilir ki?”³⁸⁹

Ali Teoman günlüğü boyunca dokuz kitap okur. Adorno’dan *Rüya Kayıtları* ve Louise Glük’ten *Vita Nova* yalnızca okuduğunu söylemekle yetindiği kitaplardır. Orçun Türkay’dan *Zavallı*, De Quincey’den *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet*, Orhan Duru’dan *Öykü Yazmanın Sırları*, Enis Batur’dan *Suya Seng*, Cem Akas’tan *Gitmeyecekler İçin Urbino*, Kurt Vonnegut’tan *Slaughterhouse-five* ve Ferenc Karinthy’den *Metropol* ise hakkındaki düşüncelerini günlüğüne not düşüğü kitaplardır. Bu vesileyle Ali Teoman, bir edebiyat eleştirmeni olarak karşımıza çıkmış olur. Örnek olarak aşağıdaki alıntıda hem “roman” türüne dair hem de Cem Akas’ın *Gitmeyecekler İçin Urbino* kitabına dair detaylı bir değerlendirmede bulunmuştur.

“İtiraf etmeliyim, romana hala ‘klasik’ bir bakış açısıyla yaklaşıyorum ben. Herhangi bir metni, iyi yazılmış bile olsa, ‘roman’ adı altında okurun karşısına çıkaramaz yazar. Bir metnin roman olabilmesi için dramatik bir yapı, sıkı bir organizasyon gereklidir. Bunun

³⁸⁸ A. Teoman, G.G., s. 148.

³⁸⁹ A. Teoman, G.G., s. 148-149.

da, bence, sine qua non koşulu, iyi gerekçelendirilmiş bir teleoloji. Okur öykünün neyin çevresinde döndüğünü bilmeli (daha doğrusu sezmeli, sezmesi sağlanmalı; örtük yaklaşımı her zaman doğrudan yaklaşıma tercih ederim). Bir ana düğüm yaratmalı yazar ve kitabın bütün parçaları, bir biçimde, bu düğümün çözümüne götürmeli okuru. Düğüm metinde çözülmeyebilir, her okur düğümü kendi kafasının içinde kendince çözebilir, ama her bölüm bu düğüm çevresinde dönüyordur. Bu ana kurala uymayan bölümler sırtırlar ister istemez ve yazarın ilgisiz ayrıntılarla metni şişirdiği duygusundan kurtulamaz okuyucu. Buna kabaca ‘metnin bütünselliği’ denebilir. Bu optikten bakıldığında hayli kusurlu görünüyor Cem’in romanı. Açıkçası, bu haliyle ‘roman’ adı vermek bile biraz güç- ama ‘roman’ demezsek, ne diyeceğiz? İlk bölüm, ‘İkizler’, bir nedeni değil, bir sonucu anlatıyor. Doğru, in medias res sık uygulanan, etkili bir yöntemdir ama kabak tadı vermeden geri dönüşlerle bütünlenmesi koşuluyla. Havada kalır yoksa her şey ve burada olan da o: Onca insan neden öldürülüyor, belli değil. Bir tür Natural Born Killers parodisi tadı kalıyor insanın ağzında. Diğer bölümlerde yıllarca önce gerçekleştirilmiş bir cadı avına değiniliyor kısaca, ama, dediğim gibi, çok kısa bu ve yeterince vurgulanmamış. Öykünün düğümü bu mu? Eğer buysa, kesinlikle yetersiz. Daha iyi vurgulanmalı, öne çıkarılmalıydı. Bu sorunu göz ardı etsek bile (gerçi edemeyiz ya, romanın belkemiği bu), ikinci bölüm, ‘Tanıklıklar’, kendi içinde bence yeterince ilginç değil. Çok daha ilgi çekici yan öykülerle ana konuyu zenginleştirebilir, geliştirebilirdi Cem burada. Yarattığı biçimin sunduğu bir fırsattı bu. Bu fırsatı ne yazık ki iyi kullanmamış Cem Akaş. Yazdıklarının düpedüz kötü olduğunu söylemiyorum, ama daha iyi olabilirdi, olmalıydı.”³⁹⁰

Gezi boyunca tarihi yapıları, sanat galerilerini ve müzeleri sık sık ziyaret eden yazar, okuduğu kitaplara eleştirmen gözüyle baktığı gibi, gittiği mekânları da mimari bilgisi ve yetkinliği ile değerlendirir. Ali Teoman, gezdiği mekânları, sıradan bir gözün görebileceğinin ötesinde, konstrüksiyon özellikleri, işlevsel ve sanatsal değerleri ile birlikte günlüğüne aktararak eserin “gezgin” yönünü zenginleştirmiştir.

“Müze olmak için biçilmiş bir kaftan bence burası: Devasa plan, masif kütle, sağır duvarlar, yüksek tavanlar, cömert espaslar... Paris’te Zaha Hadid’in tasarladığı Musee d’Orsay’i de çok etkileyici bulmuştum, ama bunun yanında hayli ‘oyuncaklı’ kalıyor o bina. Bu binanın sahip olduğu raw charm daha etkileyici, daha çarpıcı. Yine Paris’teki Centre Georges Pompidou’ya benzetilebilir bir açıdan, ama orası tümüyle yeni, hem de malzemesi çelik ve cam. Burada ise ana unsur taş ve beton. Bu durum adeta bir firavun mezarı gibi anıtsal kılıyor yapıyı. İstanbul’a dönmeden önce, bir kez daha gelmek isterim Tata Modern’e, hem müze hem bina olarak, ama fırsat olur mu, bilemem.”³⁹¹

Ali Teoman’ın, gezi boyunca günlüğüne taşıdığı kadarıyla, ilgi alanlarına ve gündelik yaşamına değinecek olursak yapmaktan hoşlandığı aktiviteleri basketbol oynamak; özellikle canlı klasik müzik ya da caz performansı sergilenen restoranlarda yemek yemek, kahve içmek; kitapçıları, kırtasiyeleri, sihirbazlık malzemeleri satan

³⁹⁰ A. Teoman, G.G., s. 94-95

³⁹¹ A. Teoman, G.G., s. 146.

dükkânları, antikacıları gezmek ve alışveriş yapmak; televizyonda ilgisini çeken genellikle kültürel konulara dair programları izlemek; güneşli günlerde eşi ile birlikte parka gidip doğanın tadını çıkarmak ve elbette ki durmadan okuyup yazmak şeklinde sıralayabiliriz.



BEŞİNCİ BÖLÜM

ALİ TEOMAN'IN ORTAK YAZARLI KİTAPLARI

5.1. Centuria %45 Epsilon Beta

Hakkı Kurtuluş tarafından derlenen ve 2009 yılında yayımlanan *Centuria %45 - Epsilon Beta*'nın proje sahibi ve seçicisi olan Enis Batur, kitabın nasıl oluşturulduğunu sunu bölümünde şöyle açıklar:

“2000 yılında kurulan ve bir aşamadan sonra yarı etkin üyeleri arasında katıldığım enisbatur tartışma grubu, sanal ortamdaki varlığını inişli çıkışlı bir yoğunluk tablosunda sürdürüyor. Yaklaşık bir yıl önce, topluluğun durgun ve ortamın olgun olduğu bir dönemde, 450 dolaylarında üye barındıran siteye, kolektif bir projenin kıvılcımını sürdürdüm: Manganelli'nin 100 küçük romanından oluşan *Centuria*'sının, sonuncu dışında (onu peşin peşin kendime ayırmıştım) herhangi bir parçasını seçip 333 kelimelik bir çeşitlemesini yazmak konusunda istekli olanların devreye sokulacağı bir ‘kitap’ kurma fikri sıcak karşılandı.

Grup içinde böylece bir iç grup meydana geldi ve baştan, bu yeni topluluğu ‘Epsilon Beta’ namıyla vaftiz etme yoluna gittim. Amaç burada, 100 parça için 100 katılımcı hedeflemektir, önce. Gelgelelim, anlamlı bir orana ulaşıldığı takdirde, ‘Centuria %45’ başlığıyla kitabın okur önüne çıkmaması için de neden yoktu.”³⁹²

Bir yeniden yazım projesi kapsamında kırk beş farklı yazarın kaleminden çıkan bu kitabı anlamlandırabilmek adına, ilham kaynağı olan Giorgio Manganelli'nin “Yüz küçük ırmak roman” alt başlıklı *Centuria* adlı eserinden kısaca bahsetmek yerinde olacaktır. İlk olarak 1979'da yayımlanan ve numaralarla adlandırılmış yüz kısa anlatıdan oluşan *Centuria*, klasik anlamda bir roman olmamakla birlikte her biri kendi içinde bir evren olan mikrokozmoslardan oluşmuş bir makrokozmos olarak algılanabilir.³⁹³

Ali Teoman *Centuria %45 Epsilon Beta*'da, *Centuria*'nın aynı adı taşıyan Otuz Bir numaralı anlatısını yeniden yazmıştır. Bu çeşitlemenin zenginliklerinin ayırdına varabilmek için ilham kaynağı olan metinle birlikte okumak önem arz eder. Örnek olarak aşağıdaki alıntıda önce Manganelli'nin cümleleri, ardından Ali Teoman'ın aynı cümleler için yaptığı çeşitlemeler gösterilmiştir.

“Terliklerime hayranımdır; meslekleri son derece sınırlı olduğu halde, bunlar sözle anlatılmaz bir tutku ile görürler işlerini: starların ya da azizlerin ayakları hiçbir zaman bu kadar şefkatli bir kılıf içinde korunmamıştır.”³⁹⁴

³⁹² Hakkı Kurtuluş, vd., (der.), *Centuria %45 Epsilon Beta*, İstanbul 2009, s. 7-8.

³⁹³ Giorgio Manganelli, (çev. Sema Rifat), *Centuria Yüz Küçük Irmak Roman*, İstanbul 2002, s. 8.

³⁹⁴ G. Manganelli, *C.Y.K.I.R.*, s. 78.

“Siz önünüzde perde perde açılmakta olan bu muhteşem manzarayı coşku ve hayranlıkla seyrederken, mesleklerini sınırlı bir tutkuyla seven sözümona starlar, aziz ayaklarına yatıp çaldıkları minarelere münasip birer kılıf uydurmak, statükoyu korumak ve tedirgin edici gerçekleri ifşa edip yıldırımları üzerlerine çekmek seçenekleri arasında uzunca süre tereddütte kalacaklardı.”³⁹⁵

5.2. Belki Varmış Belki Yokmuş

Ayfer Tunç tarafından hazırlanıp 2003 yılında yayımlanan *Belki Varmış Belki Yokmuş*, masala dair karma bir derlemedir. Ayfer Tunç kitabın tanıtım yazısında şöyle der:

“Modern zamanlar ‘bir varmış bir yokmuş’ masalları yaratmıyor artık. Zümrüdüanka’nın kanadında hayal edebileceğimiz bir yeryüzü parçası yok. Ama günümüzde masal, insanoğlunun muhteşem hayal gücünün sağlam metinleri olarak kendini yeniden üretiyor.”³⁹⁶

İbrahim Yıldırım, Sadık Yalsızuçanlar, Murat Yalçın, Ali Teoman, Ömer Ayhan, Sibel Kilimci, Murat Gülsoy, Yekta Kopan, Ayşegül Çelik ve Ayfer Tunç derlemeye orijinal metinleri ile katılan yazarlardır. Bunlardan Murat Gülsoy ile Yekta Kopan “Aynadaki Ses” adlı metnin ortak yazarlarıdır. Yücel Balku ise “Melik Memmed” adlı Azeri masalının bir yeniden yazımı olan “Dizimde Uyuyan Dev” ile derlemenin yazarlarına katılır.

Can Göknil, Fatma Tülin Öztürk, Cavit Mukaddes, Levent Şentürk, Tuncer Erdem, Levent Gönenç ve Emre Orhun ise resimleme çalışmaları ile kitaba katılmışlardır. Resimleme çalışmalarına eşlik eden metinler geniş bir yelpazeden beslenirler. “Şahmaran Masalı – Camasbname” İran ve Türk Edebiyatı’nda işlenmiş bir dizi masaldan oluşan “Camasbname” adlı eserden; “Basat ile Karagöz”, Dedekorkut masallarından özetlenmiştir. “Ressam”, İranlı şair Nima’nın yazdığı aynı ismi taşıyan çocuk masalından; “Bayan Trude” Grimm masallarından; “Ölümün Uğramadığı Yer” İtalo Calvino’nun derlediği *İtalyan Masalları*’ndan çevrilmiştir. “Bir Orman Masalı”nın metni, Kanadalı rock grubu Rush’a ait The Trees şarkısının sözlerine dayanır. “Hamurdan Kadın”da Fatma Tülin Öztürk, halasından dinlediği bir masalı hem anlatılmış hem de resimlemiştir.

³⁹⁵ H. Kurtuluş, vd., (der.), *C.E.B.*, s. 41.

³⁹⁶ Ayfer Tunç, vd., (der.), *Belki Varmış Belki Yokmuş*, İstanbul 2003, s. 8.

Ali Teoman, *Belki Varmış Belki Yokmuş*’ta yayımlanmak üzere “Üç Ayrı Yol”u yazmış, bu öykü daha sonra yazarın 2009 tarihli *Horasan Elyazması* kitabında tekrar yayımlanmıştır. “Üç Ayrı Yol”un yer aldığı *Horasan Elyazması*’nın incelemesi için bkz. s.104.

5.3. Kaptan Gemide Kaçak Yolcu Var

Kaptan Gemide Kaçak Yolcu Var, kitabın başında yer alan “Afacanların lüks tatili” başlıklı gazete kupüründen yola çıkarak yedi yazar tarafından yazılmış birer öykünün bir araya getirilmesi ile oluşturulmuş bir derlemedir. 2002 yılında yayımlanan bu kitabın ortak yazarları Ali Teoman, Ayfer Tunç, Cem Akaş, Enis Batur, İbrahim Yıldırım, Murat Gülsoy ve Murat Yalçın’dır.

Kaptan Gemide Kaçak Yolcu Var’da Ali Teoman imzalı öykü olan “İkileme”, yazarın 2011 tarihli *Taş Devri* kitabında, ilham veren gazete kupürü olmaksızın tekrar yayımlanmıştır. Söz konusu haber kupürü, öykünün açılanması bakımında önem arz ettiği için bu tez çalışmasında “İkileme” başlığı altında yapılan incelemede haberin içeriği alıntılanmış ve referans verilmiştir. Bkz. s. 125.

5.4. İstanbul Sokakları

Murat Yalçın tarafından hazırlanan ve 2008 yılında yayımlanan *İstanbul Sokakları*, sekiz yıl süren bir projenin ürünüdür. 2000 yılında yazarların mektupla davet edildiği bu projede, İstanbul’un sokakları ile ilgili 101 yazıya ulaşılması hedeflenmiştir. Ebubekir Eroğlu ve Ömer Erdem, Cağaloğlu’ndaki Çatalçeşme Sokak hakkında yazdıkları için, bu derleme 101 farklı yazardan, 100 sokağa dair metinden müteşekkildir. Buna binaen kitap başlığının altında “101 yazardan 100 sokak” ibaresi yer alır. Sunu bölümünde “İstanbul’un en azından son yarım yüzyıllık tarihinin kişisel tarihlerle bulunduğu bir kitap” olarak tanıtılan bu eserin ortak yazarlarından 25’inin kadın, en yaşlısının 1925, en gencinin 1983 doğumlu olduğu; bunlardan 10 tanesinin edebiyatçı olarak bilinmeyen; 30 tanesinin şair olarak tanınan kişiler³⁹⁷ olduğu bilgisi verilmiştir.

Projeye “Asmalımescit” ile dâhil olan Ali Teoman, 2009 tarihli *Horasan Elyazması* kitabında bu öyküyü tekrar yayımlamıştır. “Asmalımescit”in yer aldığı *Horasan Elyazması*’nın incelemesi için bkz. s.104. Yazar ayrıca *Kırk Kalpler Terzihanesi* kitabında “Asmalımescit”in yeniden yazımı olan “Asmalımescit-bis” öyküsüne de yer

³⁹⁷ Murat Yalçın, vd., (haz.), *İstanbul Sokakları*, İstanbul 2003, s. 9.

vermiştir. “Asmalımescit-bis”in yer aldığı *Kırık Kalpler Terzihanesi*’nin ”Grotesk Öyküler” bölümü için bkz. s.148

5.5. Edebiyatçı Mimarlar Antolojisi

Edebiyatçı Mimarlar Antolojisi, edebiyatçı mimarların kamuoyuna tanıtılması amacıyla şiir, öykü, deneme ve anı gibi türlerdeki eserlerinden örneklerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş bir antolojidir. Bu kitapta, daha önce yayınlanmış eser sahibi olan mimarlar, kısaca tanıtılmış ve kendi seçtikleri ürünlerine yer verilmiştir. Mimarlık okullarında okumuş ancak meslek olarak mimarlık yapmamış olan edebiyatçılar projeye dâhil edilmemiştir. Mesleği mimarlık olmamakla birlikte, eserleriyle hem yapı alanında hem de edebiyat alanında onurlu bir mevkiye ulaşan Aşiyân’ın yaratıcısı Tefkik Fikret ve Ağa Han Mimarlık Ödülü sahibi olan Nail Çakırhan “Belleklerde İz Bırakanlar” notuyla seçkiye alınmıştır. Kitapta bu iki isimden başka elli bir edebiyatçı mimar yer alır.

Dünya Mimarlık Günü’nde yayımlanmak üzere Mimarlık Vakfı ve TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi tarafından hazırlanan *Edebiyatçı Mimarlar Antolojisi* 2008 yılında yayımlanmıştır. Ali Teoman bu projeye “Sessizlik” öyküsü ile katılmayı tercih etmiştir. Antolojide “Sessizlik” öyküsüne “Ali Teoman-‘Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı’ (1991) adlı öykü kitabından alınmıştır.” şeklinde bir dipnot düşülmüş olsa da esasında *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı* 1991’de Nurten Ay adıyla, 2007’de Ali Teoman’ın kendi imzasıyla yayımlanmıştır. Öykünün yer aldığı *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*’nın incelemesi için bkz. s. 15.

BULGULAR

Ali Teoman her zaman düşünceyi tatlı sözün üzerinde tutan bir insandır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide³⁹⁸ Fransız yazar ve düşünörlere göre söz ve şatafat her zaman düşünce ve bilgelikten önce geldiğı için onu çeken yazarların genellikle Anglosaksonlar olduğunu söyler. Yazar, düşünsel boyutta sahip olduğu bu prensibe yaşantısında da sadık kalabilmiştir. Bunun en açık delillerini kendisi ile yapılan söyleşilerde görebiliriz. Örneğın söyleşi yapan kişi uzak çağrışımlarla bir bakıma “romantik” bağdaştırmalar yaptığıında Ali Teoman bu zarif yakıştırmaları açık bir şekilde reddetmekten çekinmez. Yazarın bu tavrını İpek Seyalıoğlu’nun yaptığı söyleşiden örnekleyelim.

“- Bir koltuğa gömölüp kronik umutsuzluktan tükenebilir insan, öte yandan yaşamın sızdığı her şey ve her yer kutsanmaya değer değil midir? Umutsuzlukta zorunlu olarak bir iyimserlik yok mudur?
- Sanmıyorum, umutsuzluk umutsuzluktur; iyimserlik ise başka bir şeydir, hatta bence umutsuzluğun tam tersidir. İyimser insan umutsuz olamaz. ‘Kuru su’ gibi bir şey olur bu. İyimserlik, gelecekte iyi şeyler olacağını ummaktır. Umutsuzluğun içinde zorunlu olarak iyimserlik taşıyacağı (yani zıtların birliğı) düşüncesi, kusura bakma, çok şiirsel ve kulağa çok hoş geliyor, ama o oranda da (ve belki de o yüzden, çünkü insanlar hoş şeyler duymaktan hoşlanırlar) gerçektışı –bence. Kesin konuşuyor gibi görünebilirim; bütün bunlar benim düşüncelerim, sen düşüncemi sorduğun için söylüyorum. Umutsuzluk yalnızca anlamsal düzlemde umut ve iyimserliğı çağrıştırabilir, yoksa kılğısal düzlemde değil.”³⁹⁹

Yukarıdaki alıntıdan ve yazarın diğer söyleşilerinden yola çıkarak kendi deyimiyle son derece açık sözlü bir “Doğrucu Davut”⁴⁰⁰ olduğunu söyleyebiliriz. Yazarın tüm söyleşilerini bir arada değerlendirdiğimizde şu özelliklerini görmek mümkün: Söyleşi yapan kişi, onun eserleri hakkında aşırıya kaçan yorumlar yaptığıında “böyle bir yorum da getirilebilir,” tavrı takınmaz. Eserlerinin yorumu hakkında fikir ayrılığına düşmüşse, yanlış olduğunu düşündüğü argümanların neden gerçeğı yansıtmadığını gerekçeleriyle açıklar. Ayrıca söyleşi yapan bir takım edebiyat terim ve kavramlarını yanlış kullanırsa mutlaka düzeltir.

Birbirinden çok farklı zaman dilimlerinde yapılan söyleşilerde Ali Teoman’ın özellikle yazın geçmişi ve sanatsal görüşü hakkında sorulan sorulara verdiği cevaplar değişmez. Öyle ki bu cevapların her biri adeta diğerinin başka bir deyişle ifade

³⁹⁸ Bülent Usta, “‘Ancak Okumak İsteyebileceğı Şeyleri Yazar İnsan’”, *Eşik Cini*, Sayı: 4, 2006, s.138-139.

³⁹⁹ İpek Seyalıoğlu, “Kuğu Şarkısı Olmayan Bir Kuğu Şarkısı”, *Kitap-lık*, Sayı: 140, 2010, s. 49.

⁴⁰⁰ İ. Seyalıoğlu, a.g.s., s.47.

edilmesinden ibarettir. Yazarın fikirlerinde ve söylemindeki şaşırtıcı tutarlığın en açık şekilde görüldüğü söyleşiler ise Mine Söğüt (2003) ve Bülent Usta'nın (2006) yaptıklarıdır. Bu durum Ali Teoman'ın son derece kendine vakıf; yazınsal faaliyetleri ile ilgili kafa yoran, yazma serüvenine dönüp uzaktan bakan bir yazar olduğunu göstermektedir. Aşağıdaki alıntılar söz konusu söyleşiler arasındaki benzerliği örnekler.

“Hulki Aktunç çağdaş Türk öykücülüğünün geldiği en son noktadır bence. Yıllarca tozlu kitapçı raflarında sürünmüş olan Ten ve Gölge, başucu kitaplarımdan biridir.”⁴⁰¹

“Aktunç’u halihazırda Türk öyküsünde geline en yüksek nokta olarak düşünürüm. Benim gerçek anlamda başucu kitabım olan Ten ve Gölge’nin yıllar yılı kitapçı raflarında toz toplaması, hem anlaşılmaz hem de yürek burkucu görünmüştür bana.”⁴⁰²

Ali Teoman zaman zaman geri dönüşler yaparak eski metinlerini kitap haline getirip yayınlamış bir yazardır. Örneğin dördüncü romanı olarak 2008’de yayınlanan *Eşikte* 1990’ların başında başlayıp bitirmediği bir bakıma ilk romanıdır. Bu durumun getirdiği sıkıntı; yazarın yaklaşık yirmi yıllık yazma serüveni boyunca geçirdiği dönüşümleri, net bir biçimde takip etmemizi, daha doğrusu bu konuda kesin yargılara varmamızı zorlaştırıyor olmasıdır.

Elbette ki bir kitap ne zaman tamamlandıysa yazar son olarak o dönemde metinle ilişki kurmuş ve dolayısıyla sanatsal duruşunu ortaya koymuştur. Zira Ali Teoman da oluşum safhası yayınlanmasından on beş yıl öncesine dayanan *Aşk Yaşama Çok Uçuk* için şunları söyler:

“O zaman kafamda, her öykünün farklı bir teknik ve farklı bir bakış açısıyla ele alındığı, aşk hakkında bir kitap yazma projesi vardı. Tabii en başta kitapta üçer öykülük üç bölüm olacağını vb. planlamamıştım. Bu öykülerin, hatta çok daha fazlasının, ilk taslaklarını o günlerde oluşturdum. Daha sonra yıllar boyunca bu metinleri defalarca elden geçirdim ve nihayet birkaç yıl önce bir seçme yaparak kitaba son şeklini verdim.”⁴⁰³

Yine de eserlerin elden geçirilmiş olması o metinlerin kaynağının yani yaratıcı bir fikir olarak temellerinin yazarın geçmişine ait bir döneme dayandığı gerçeğini değiştirmez. Bu durumda Ali Teoman, sanatsal yönelimindeki farklılaşmalar konusunda bizleri ikircikli bırakır.

Ali Teoman, seksenlerin sonunda edebiyat dünyasında kuramsal açıdan bir sağduyu eksikliği olduğunu düşündüğü için yazınsal kaygılarla edebi kurmacasını

⁴⁰¹ Mine Söğüt, “‘İşe Yaramayan Şeydir Sanat’”, *Kitap-lık*, Sayı: 64, 2003, s.4.

⁴⁰² B. Usta, a.g.s., s.137.

⁴⁰³ B. Usta, a.g.s., s. 140.

tasarlamıştır. Kendisi eleştirdiği bu edebiyat anlayışının iki özelliğinden bahseder. Bunlardan ilki her yazarın kendine has bir biçemi olması gerektiği inancıdır. İkincisi yazar, anlatıcı, ana karakter arasındaki ayrımın yapılamaması, kitaptaki duygu ve düşüncelerin bizzat yazara mal edilmesi ve dolayısıyla bir eserin nasıl yazıldığıyla değil hangi duyguları içerdiği, hangi düşünceleri temsil ettiğiyle ilgilenilmesidir.⁴⁰⁴ Yani yazarın eleştiri oklarının hedefinde kendisi gibi farklı biçem arayışlarında olan ve okurun karşısına bin bir suratla çıkan yazarları anlamlandıramayacak kadar sığ düşünen edebiyat eleştirmenleri vardır. Bu bağlamda Süha Oğuzertem'in edebi aldatmacalarla ilgili olarak söyledikleri dikkate değer.

“Edebi aldatmacalar (İng. literary hoax) Edebiyat değerlendirmelerinde özgünlük, biriciklik ve telif yapıt nosyonlarının egemenlik kazanmasıyla ortaya çıkmıştır. Edebi aldatmacalar, belli bir dönemin edebiyat anlayışını, değerlerini, sistemini, kurumlarını sorgulamamızı sağlar. Kalıplaşmış değerlerimizi (ya da değerlerimiz arasında kalıplaşmış olanları) gözden geçirmemize olanak tanır.”⁴⁰⁵

Ali Teoman, tam da Oğuzertem'in belirttiği gibi belirli bir dönemin edebiyat anlayışını sorgulayan bir yaklaşımdan yola çıkmıştır. Onun yaptığı adi bir dolandırıcılık değil, yazınsal bir oyundur.⁴⁰⁶ Zira çalışmamızın ikinci bölümünde *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı* incelenirken açıkladığımız gibi bu eserin kurgusu ve içeriği Ali Teoman'ın oynadığı oyunla yakından ilgilidir. Onun edebi aldatmacası ilk olarak metin ile kurgulanmış ve daha sonra bir gölge yazar ile birlikte gerçek hayatta oynanmıştır. Dolayısıyla Ali Teoman'ın yaptığı tam anlamıyla deneysel bir performanstır.

Türk edebiyatında takma isimle edebiyat yarışmalarına katılmak, Yusuf Atılgan örneğinde olduğu gibi daha önce karşılaşılan bir durumdur. Fakat Ali Teoman Haldun Taner Öykü Ödülü'ne takma isimle değil başka bir gerçek kişinin üstünden katılmıştır. Yazar, oyununu tasarlarken Emile Ajar vakasından esinlendiğini söyler.⁴⁰⁷ Romain

⁴⁰⁴ Murat Yalçın, “Herşey Kusursuz Bir Fars Atmosferi İçinde Cereyan Etti”, *Kitap-lık*, Sayı: 106, s. 7.

⁴⁰⁵ Süha Oğuzertem, “Kayıp Yazarın İzi, Elias'ın Gizi”, *Kitap-lık*, Sayı:59, 2003, s. 29.

⁴⁰⁶ 1991'de Nurten Ay Haldun Taner Öykü Ödülünü kabul ettiğinde Engin Ardıç, Güneş gazetesinde “Nurten Bacım Bu Çirkefte Kendini Korum” başlıklı bir yazı kaleme almış, Nurten Ay'ı edebiyat camiasında kandırıp sarkıntılık edebilecek kişilere karşı uyarılmıştır. Ali Teoman 2011'de vefat ettikten iki gün sonra ise Ardıç, Sabah gazetesinde “Ödül Balonu Patladı” başlıklı bir yazı kaleme alarak yazarın yaptığı gereksiz bir sahtekârlık olduğunu, Nurten Ay'ı bu saçmalığa alet edip kullandığını ve bu sebeple artık edebiyat ödüllерinin ciddiye alınmadığını ileri sürer. Elbette ki yazısında Ali Teoman'ın hiçbir eserini okumadığını belirten Ardıç'ın bu değerlendirmeleri kale alınmayacak denli yersizdir. Ali Teoman 2007'de edebi aldatmacasını açıkladığı halde Ardıç'ın bu yazıyı ölümünden hemen sonra yazmış olması, ölüye saygısızlık yaptığı gerekçesiyle edebiyat camiasında tepkiyle karşılanmıştır. Ardıç'ın yazıları için kaynaklar: Ardıç, E. (25 Mart 2011) ve Yılmaz, İ. (26 Mayıs 2007).

⁴⁰⁷ M. Yalçın, a.g.s., s. 8.

Gary'nin ölümünden sonra açıkladığı müthiş oyunu, gerçek bir insanı öne sürmemiş olduğundan bir farklılık arz eder. Dolayısıyla Ali Teoman'ın belki de dünyada eşine rastlanmamış bir edebi aldatmaca örneği ortaya koyduğu söylenebilir.

Ödülü kabul ettiği günlerde bir hayli gündemde olan Nurten Ay, bir yazar olmadığı için doğal olarak söyleşilerde edebiyata dair pek bilgisi olmadığını belli eden röportajlar vermiş ve hatta eser ile tam zıt bir profil çizmek adına Ali Teoman'ın yönlendirmesiyle en sevdiği kitapların Balzac'ın *Vadideki Zambak*'ı ile Ömer Seyfettin'in öyküleri olduğu gibi beyanlarda bulunmuştur. Bu dönemde Ali Teoman'ın oyununu tespit etmek çok daha kolay olduğu halde, kitabın şifresini çözmeyi başaran, bunun bir edebi aldatmaca olduğunu metindeki ipuçlarından yola çıkarak ortaya koyan tek yazı on iki yıl sonra Süha Oğuzertem tarafından kaleme alınmıştır. Oğuzertem oldukça muhtemel görünen tahminler yaparak kitabı Cem Behar'a mal etse de aslında kitapta gerçek yazara dair herhangi bir ipucu verilmemiş olduğundan çıkarsamaları onu yanlış bir isme yönlendirmiştir. *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı* Haldun Taner Öykü Ödülü'nü aldığı anda Cem Behar'ın aksine Ali Teoman'ın henüz hiçbir eserinin yayınlanmamış olması da yanıltıcı bir durumdur.

Ali Teoman'ın öngörüsü aradan yıllar geçip yeni eserleri yayınlandığında, bu kitaplar ile *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı* arasındaki benzer tema, motif ve tekniklerden yola çıkılarak gerçek yazarın tespit edilebilmesidir. Yazar bu benzerlikleri şöyle sıralar; yalnızlık, kadın-erkek ilişkilerindeki iletişimsizlik, sahtekârlık, yalancılık, aldanma, ölüm, ruh ikizini arama, kimliklerin karışması, zaman kayması, bulandırma, dile gösterilen marazi ilgi, her öykünün başka bir kalemden çıkmış gibi oluşu ve ironi.⁴⁰⁸ Oğuzertem 2014'te bu konu üzerine yazdığı makalede bunların modernist-postmodernist edebiyatın neredeyse olmazsa olmazı haline gelmiş, harcıâlemleşmiş izlekler olduğunu; bu izlekleri barındıran yapıtların diğerlerinden ayrıştırılabilmesi için ayırt edici bazı anlamdizimsel, sözdizimsel, sözcük bilimsel öğelerin örüntüler oluşturacak şekilde belirginleşmesi gerektiğini söyler.⁴⁰⁹ Ali Teoman'ın, belirli bir üslupla eserler kaleme almak yerine her bir eserinde bambaşka biçimler oluşturması onun umduğu şekilde izini sürmeyi neredeyse imkânsız hale getirmiştir.

⁴⁰⁸ M. Yalçın, a.g.s., s. 15-16.

⁴⁰⁹ Süha Oğuzertem, "Ali Teoman'ın Elçabukluğu", *Kitap-lık*, Sayı: 172, s.136

SONUÇ

1962 ile 2011 yılları arasında yaşamış olan Ali Teoman; öykü, roman, şiir, günlük ve deneme türlerinde yazmış, bunlar içerisinde toplamda sekiz öykü kitabı, beş romanı, bir günlüğü ve ortak yazarlı kitapta yer alan bir denemesi yayınlanmıştır. Öykü kitaplarında toplamda 124 öykü yer alır. Bu öykülerden 45 tanesi küçürek öyküler olup, 3 tanesi “Atonal Üçlü” başlığı altında toplanmış deneysel metinlerdir. Yazar, grotesk atmosferde geçmiş ve modern zamanın iç içe geçtiği bir İstanbul’da geçen üç romanını Konstantiniyye Üçlemesi adıyla bir seri halinde sunmuştur.

Ali Teoman’ın etkilendiği düşünürlerin başında Albert Camus, Jean-Paul Sartre ve Friedrich Nietzsche gelir. Öykü türünde Jorge Luis Borges, Sevim Burak ve Hulki Aktunç’u, roman türünde ise Franz Kafka, Samuel Beckett, James Joyce, Max Frisch ve Oğuz Atay’ı kendine örnek almıştır.

Ali Teoman’ın en önemli özelliği yaşam ile yazını, düşünce ile kurmacayı, felsefe ile edebiyatı birbirinden ayrı görmeyen tutumudur. Yazar, meşhur edebi aldatmacasını *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*’nı kaleme alarak tasarlamış, metnin içerisinde başlattığı oyunu gerçek yaşamda sahnelemiş ve böylelikle yazının gerçek yaşam ile iç içe geçmesini sağlamıştır. Ali Teoman’a göre yaşam özenle oynan bir oyun olup, yazın da en az yaşam kadar ciddi bir iştir. Tam da bu yüzden eserlerinde yalnızlık, ölüm, aşk gibi temalara kimliklerin karışması, ruh ikizinin aranması, sahtecilik, aldatma ve aldanma gibi izlekler eşlik eder.

Hemen hemen tüm kitaplarında farklı biçem arayışlarına giren Ali Teoman; İngilizce, Almanca, Fransızca ve Eski Türkçe arasında mekik dokuyan bir dille eserlerini kaleme almıştır. Kelime dağarcığı zengin, söz oyunlarına düşkün, dilin olanaklarının sınırlarını zorlayan gerçek bir dil ustasıdır. Yazar için ironi tam anlamıyla bir vazgeçilmezdir. Bilinç akışı, metinlerarasılık, kolaj ve üstkurmaca en çok kullandığı kurgu ve anlatım teknikleridir. Bir yabancılaştırma tekniği olarak sıklıkla çoğul anlatıcı perspektifine başvurur.

Birçok dil ve kültürden beslenen, eski ile yeni arasında gelip giden bir dil kurması, eserlerindeki göndermelerin kaynağını felsefe, edebiyat ve diğer sanat alanlarından alması sebebiyle rafine bir okur isteyen bir yazardır. Genellikle eserleri tam olarak kavranamamış, hakkında yüzeysel ve yanlış yargılar verilmiş, postmodern kurgu tekniklerinin kullanımından ötürü alışılmadık biçemlerde üretilmiş, çözülmesi emek

isteyen pek çok edebi metin gibi “postmodern” olarak etiketlenmiştir. Ancak Ali Teoman’ın “ustalarım” dediği yazarlardan da anlaşılacağı üzere, onun eserleri hem modernizmden hem de postmodernizmden beslenir.

Modernizm, dünyanın tek bir düşünce sistemiyle açıklanabileceğine, kusursuz bir sistemle tek doğru düzenin sağlayabileceğine inanan ve diğer düşünce sistemlerini ötekileştiren bir dünya görüşüdür. Postmodernizm ise modernizmin savlarına eleştirel bakan modern sonrası bir durumdur. Ali Teoman’ı, dünyaya tek bir gerçeklik penceresinden bakan modern akımın dışında konumlanmasından ötürü postmodern bir sanatçı olarak adlandırmak bu bağlamda doğru olabilir. Öte yandan postmodernizmin getirdiği bir sonuç olarak felsefe yoksunluğu eğilimi kuşku götürmez bir gerçektir. Ali Teoman ise bu noktada postmodernizmden ayrılır. O, herhangi bir dünya görüşünün savunucusu olmasa da kendi felsefesini kurmuş, mutlaka bir meselesi olan eserler kaleme almış bir yazardır. Eserlerinde ideolojilerin mücadelesi yahut bir sınıf kavgası söz konusu olmamakla birlikte; onun öykü ve roman kahramanları, insana ve dünyasına dair olabilirlikleri tecrübe eden kişilerdir. Bu bağlamda Ali Teoman eserlerinde bugünün şartlarından yola çıksa da gerçek hayatta karşılığı olmayan kurmaca bir dünyadan yola çıksa da evrensel mesajlar iletir.

KAYNAKLAR

- Abelard, P. (2003). *The Letters of Abelard and Heloise*, (çev. Betty Radice), Penguin, UK.
- Ak, E. (14 Nisan 2011). “Sonların Getirdiği”, *Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki*.
- Ak, E. (27 Mayıs 2010). “İçinde ‘Umut’ Olan Kitap”, *Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki*.
- Ak, E. (29 Eylül 2011). “Yaşama Edilen Son Küfür”, *Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki*.
- Ak, E. (30 Ocak 2014). “Kısa, Çok Kısa”, *Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki*.
- Aktaş, Ş. (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, (2. baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Aktulum, K. (2004). *Parçalılık Metinlerarasılık*, Öteki Yayınevi, İstanbul.
- Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası İlişkiler*, (3. basım), Öteki Yayınevi, İstanbul.
- Altaras R., Asa R. (5 Mayıs 2010). “Mahler’i Sevmeyi Öğrenmek”, *Şalom Gazetesi*.
- Ardıç, E. (25 Mart 2011). “Ödül Balonu Patladı”, *Sabah Gazetesi*.
- Asa, R. (27 Ekim 2010). “Yaşamak Bu Kadar Mı Zor Olmalıydı”, *Şalom Gazetesi*.
- Atamert, E. (1 Ağustos 2002). “Roman İçinde Roman”, *Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki*.
- Atasoy, S. (18 Kasım 2007). “Ölümün Parolası Şibboleth”, *Hürriyet Gazetesi*.
- Ateş, N. (18 Ocak 2007). “Neyi, Neleri, Nasıl Yüceltiyoruz?”, *Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki*.
- Bahtin, M. (2017). “Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar”, *Karnavaldan Romana*, (3. basım), (der. Sibel Irzık), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Batur, E. (2002). *Bir Varmış Bir Okmuş*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Batur, E. (2 Kasım 2006). “Şiir Zamanı”, *Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki*.
- Bozköylü E. (2010, Haziran/Temmuz). “Eski Defterlere Dönmek”, *Notos*, Sayı:22, 104-107.
- Can, F. (2012, Haziran). “Yazmadıklarını Yazan Yazar”, *Kitap-lık*, Sayı: 161, 69-78.
- Celal, M. (22 Mart 2007). “Karadelik Güncesi”, *Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki*.
- Çetin, N. (2015). *Roman Çözümleme Yöntemi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çetindaş D., (2017, Ocak). “Yeraltı Edebiyatının İki Örneği Olarak Anthony Burgess’in Otomatik Portakal Ve Ali Teoman’ın Bir Garip Cindi Zümrüdüanka İsimli Antagonistik Romanlarına Mukayeseli Edebiyat Çerçevesinde Bir Bakış”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl:5, Sayı:39, 210-231.
- Çetişli, İ. (2004). *Metin Tahlillerine Giriş 2 Hikâye/Roman/Tiyatro*, Akçağ Yayınları, Ankara.

- Dağ, C. (26 Mayıs 2006). “Aşk İçin Öykü Yazıyorum”, *Radikal Gazetesi Kitap Eki*.
- Durukan, D. (1 Nisan 2011). “Unutma Beni!”, *Radikal Gazetesi Kitap Eki*.
- Ecevit, Y. (2016). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, (10. baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Emre, G. (4 Eylül 2008). “Eşikte”, *Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki*.
- Gümüş, S. (9 Temmuz 2010). “Café Esperanza, Bir Arayışın Sonucu”, *Radikal Gazetesi Kitap Eki*.
- Harty, J. (1976). *Anais Nin's Under a Glass Bell: from Interior Fatality to Psychological Motion*, (Unpublished Master's Theses), University of Richmond, USA.
- İnci, H. (2014). *Ayfer Tunç'la Karanlıkta Kelimeler*, Can Yayınları, İstanbul.
- Kafaoğlu Büke, A. (21 Nisan 2005). “Zümrüdüanka”, *Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki*.
- Kaplan, M. (1994). *Hikâye Tahlilleri*, (5. baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Karapınar, D. (23 Ağustos 2007). “Zaman Kavramı Benim İçin Temel Sorunlardan Biridir”, *Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki*.
- Kundera, M. (2016). *Roman Sanatı*, (6. baskı), Can Yayınları, İstanbul.
- Kurtuluş H., vd., (der.) (2009). *Centuria %45 Epsilon Beta*, Çekirdek Sanat Yayınları, İstanbul.
- Letsch C. (hrsg.) (2008). *Unser Istanbul – Junge Türkische Literatur*, (übersetzer Christoph K. Neumann), Berlin Verlag Taschenbuch, Deutschland.
- Manganelli G. (2002). *Centuria Yüz Küçük Irmak Roman*, (çev. Sema Rifat), Tavanarası Yayıncılık, İstanbul.
- Matara, U. (24 Haziran 2007). “On Altı Yıl Süren Oyun Bitti”, *Akşam Gazetesi Kitap Eki*.
- Oğuzertem S. (2003, Mart). “Kayıp Yazarın İzi, Elias'ın Gizi”, *Kitap-lık*, Sayı: 59, 28-35.
- Oğuzertem S. (2014, Mart/Nisan). “Ali Teoman'ın El Çabukluğu”, *Kitap-lık*, Sayı: 172, 130-138.
- Öktem, A. (22 Nisan 2005). ““Arkadaşlar Smayıl Der Bana!””, *Radikal Gazetesi Kitap Eki*.
- Sazyek H. (2017). “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, *Hece-Türk Romanı Özel Sayısı*, (3. baskı), cilt 2, Mayıs/ Haziran/ Temmuz 2002, Sayı: 65/66/67, 599-619.
- Seyahioğlu İ. (2010, Temmuz/Ağustos). “Kuğu Şarkısı Olmayan Bir Kuğu Şarkısı”, *Kitap-lık*, Sayı: 140, 46-51.
- Soylu, M. (20 Haziran 2008). “Kent Öldürüyor Bizi”, *Radikal Gazetesi Kitap Eki*.
- Söğüt M. (2003, Eylül). “İşe Yaramayan Şeydir Sanat”, *Kitap-lık*, Sayı: 64, 42-52.
- Söğüt M. (2006, Haziran). “Aşk Her Şeyi Bozar!”, *Milliyet Sanat*, 104.
- Sözen M., Tanyeli U. (1992). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tekin, M. (2002). *Roman Sanatı*, (2. basım), Ötüken Yayınları, İstanbul.

- Teoman, A. (1993). *İnsansız Konağın İkonu*, Milliyet Yayınları, İstanbul.
- Teoman, A. (2002). *Uykuda Çocuk Ölümleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Teoman, A. (2006). *Aşk Yaşama Çok Uçuk*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Teoman, A. (2009). *Horasan Elyazması*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Teoman, A. (2010). *Café Esperanza*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Teoman, A. (2010). *Café Esperanza*, (tr. Daniel Rottenberg), Le Verger Éditeur, France.
- Teoman, A. (2011). *Gezgin Günce*, Kırmızı Yayınları, İstanbul.
- Teoman, A. (2011). *Taş Devri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Teoman, A. (2013). *Bir Garip Cindi Zümrüdüanka*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Teoman, A. (2013). *Kırık Kalpler Terzihanesi*, (2. baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Teoman, A. (2013). *Pervaneler*, (2. baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Teoman, A. (2013). *Sur Le Seuil*, (tr. Daniel Rottenberg), Actes Sud, France.
- Teoman, A. (2014). *Öykü Uçları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Teoman, A. (2015). *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Teoman, A. (2 Ağustos 2010). “En Sevdiğim Kitabımın Öyküsü”, *Zaman Gazetesi Kitap Zamanı Eki*.
- Teoman A., vd., (2002). *Kaptan, Gemide Kaçak Yolcu Var*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi (2008). *Edebiyatçı Mimarlar Ansiklopedisi*, İstanbul.
- Tunç A., vd., (haz.) (2003). *Belki Varmış Belki Yokmuş*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Türker, E. (2 Şubat 2017). “Uyutmayan Masallar” *T24 K24*, <http://t24.com.tr/k24/yazi/uyutmayan-masallar,1055> (16.07.2017)
- Türkeş A. Ö. (2002, Temmuz/Ağustos). “Uykuda Çocuk Ölümleri”, *Virgöl*, Sayı: 53, 81-83.
- Türkiye Yazarlar Birliği (2012). *Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı 2012*, Ankara.
- Usta B. (2006, Temmuz/Ağustos). “‘Ancak Okumak İsteyebileceği Şeyleri Yazar İnsan’”, *Eşik Cini*, Sayı: 4, 136-142.
- Usta B. (2006, Temmuz/Ağustos). “Öyküde Arayışlara Bir Örnek: ‘Aşk Yaşama Çok Uçuk’”, *Kitaplık*, Sayı: 96, 106-108.
- Usta B. (2007, Temmuz/Ağustos). “Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı”, *Eşik Cini*, Sayı: 10, 136-137.
- Ünlü F. (2004, Mayıs). “Düşler ve ‘Uykuda Çocuk Ölümleri’”, *Virgöl*, Sayı: 73, 46-47.
- Yalçın M. (2007, Haziran). “Herşey Kusursuz Bir Fars Atmosferi İçinde Cereyan Etti”, *Kitaplık*, Sayı: 106, 6-17.
- Yalçın M. vd., (haz.) (2013). *İstanbul Sokakları*, (7. baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Yılmaz, İ. (26 Mayıs 2007). “Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı’nın Gizli Yazarı 16 Yıl Sonra Ortaya Çıktı”, *Hürriyet Gazetesi Kelebek Magazin Eki*.

Yılmaz, K. (10 Mart 2003). “Cem Behar’ın Mahlası Nurten Ay”, *Radikal Gazetesi*.

Ali Teoman.mp4 (24 Mart 2012) “Özenle Oynanmış Bir Yaşam – Ali Teoman” (Yazar Ali Teoman'ın ölümünün 1. yılında Bilgi üniversitesinde düzenlenen anma toplantısında sunmak için hazırlanmış mini yaşam öyküsü. Ailesi, yakınları, çocukluk arkadaşları, dostları ve öğrencileriyle yapılan röportajlardan seçilerek hazırlanmıştır. Röportajlar: Eda Bozköylü, Kamera ve kurgu: Nazmiye Çetinkaya) <https://www.youtube.com/watch?v=BJPFw0BGopQ> (17.07. 2017)

Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı (6 Aralık 2011) “Ubor Metenga ‘Ali Teoman’ Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı” (Yekta Kopan, Murat Gülsoy ve Ayfer Tunç'un 22 Kasım 2011’de Can Yayınları aracılığıyla İKSV Salon'da düzenlediği buluşma) https://www.youtube.com/watch?v=_n54bf2nCv0 (17.07.2017)



EKLER

EK-1 Nurten Ay İle İlgili Gazete Kupürleri Ve Ali Teoman'ın Resimleri

HALDUN TANER ÖYKÜ ÖDÜLÜ

Özyalçiner ve Ay kazandı

Kültür Servisi — Bu yıl beşincisi gerçekleştirilen Haldun Taner Öykü Ödülü'nün sahipleri Adnan Özyalçiner ve Nurten Ay dün The Marmara Otel'i'nde düzenlenen törende ödülleri aldılar.

"Cambazlar Savaşı Yitirdi" öyküsüyle Adnan Özyalçiner, "Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı" öyküsüyle de Nurten Ay bu yılın ödülünü paylaştılar. Özyalçiner, ödülünü, İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Nurettin Sozen'den alırken, Nurten Ay'a ödülünü jüri üyelerinden Demet Taner verdi. Prof. Selçuk Erez, Oktay Akbal, Selim İleri, Prof. Dr. Emre Kongar, Demet Taner, Orhan Duru, Prof. Dr. Tahsin Yücel, Prof. Dr. Şara Sayın ve Ahmet Oktay'dan oluşan Haldun Taner Öykü Ödülü jürisi Adnan Özyalçiner'i "gerek anlatım gerekse kurgusu açısından taşıdığı yetkinlik", Nurten Ay'ı da "arayışı, özellikleri ve biçim özeni" nedeniyle bu yılın ödülüne değer gördü.



Ödüller dün The Marmara Otel'i'nde düzenlenen törenle Adnan Özyalçiner ve Nurten Ay'a verildi. (İbrahim Günel)

Cumhuriyet, 17 Mart 1991



Kazandığına kendi de şaşırdı

Ödül kazandığını annesinden öğrenen Nurten Ay, "Öykümden bu kadar ilgi göreceğini sanmıyordum" dedi. Bir kitap yayınlayacak kadar öyküsünden çıkıp olmadık yollardaki soruya gülerek cevap veren Ay, "Benden buna da mı isteyecektik?" diye sordu.

İlk öyküsüyle Haldun Taner Ödülü'nü kazandı

Hiçbir eseri henüz yayınlanmayan 30 yaşındaki sekreter Nurten Ay, Türk Edebiyatı'nın bu en büyük ödülünü, ünlü yazar Adnan Özyalçiner'le paylaştı.

Edin DALAY
Türk edebiyatının en önemli öykü yazarlarından biri olan "Haldun Taner Öykü Ödülü"nü bu yıl, ilk öyküsünü yayınlamaması, kendi zevki için yazan ve sekreterlik yapan Nurten Ay adlı bir amatör deneyimi yazar Adnan Özyalçiner'in bir ilke kazandı. "Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı" adlı

öyküsüyle Haldun Taner Ödülü'nü kazandı Nurten Ay. 10 yıldır sekreterlik yapar. Ay, babasının memurluğu dolayısıyla, göçkölüne ve İspanyolca, Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde geçirmiştir. Bugüne kadar edebiyat, sinema, profesyonel öykücülerin paylaştığı ödüllü, bir amatörün kazandığı edebiyat ve sanat çevrelerinde büyük şaşkınlık yarattı.



Haldun TANER

Hürriyet, 15 Mart 1991

HALDUN TANER ÖYKÜ ÖDÜLÜ SONRASI

Özyalçiner gölgelendi mi?

HALDUN Taner ödülünü bu yıl Adnan Özyalçiner "Cambazlar Savaşı Yitirdi" adlı öyküsü ile Nurten Ay ise, "Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı" adlı öyküsüyle kazandı.

Nurten Ay baştan bulunamadı... Üç gün sonra Doğu Holding'in sahibi Ayhan Şahenk'in sekreteri olduğu anla-

şılan Nurten Ay, ortaya çıktı. Gazetelerde röportajlar ve konuşmalar sütun sütun yer aldı. Yılların edebiyatçısı Adnan Özyalçiner nerdeyse unutuldu. Nurten Ay, edebiyatın mağazini oldu. Ay'ın öyküsü Hürriyet ve Milliyet gazetelerinde aynı anda yayımlanarak binlerce okuyucuya da ulaştı. Adnan Özyalçiner'e, "Ho-

cam, ödül kazandınız, ama gölgelendiniz" diye sorduk. Özyalçiner güldü:

— Gölgelemedim. Şunu söylemek isterim, edebiyat sanatının reklamının yapılması anlamında bence çok yararlı oldu. Gazeteler hikâye tefrika etmeye başladılar. Hatta ödülün düzenleyicisi Milliyet'ten önce Hürriyet davrandı. So-

nuçta ikisi de yayımlamış oldular. İnşallah gazeteler bundan böyle roman yayınlamayı gelenek haline getirirler. Ama bununla kıskırtı kahrına bir yararı olmaz.

Özyalçiner, sonunda "Böyle bir sanatçı kızmamızın yaptının sırf edebiyat eseri olduğu için öne çıkarılmasından kuşkuluyum da" dedi.

Cumhuriyet, 22 Mart 1991

Yazarla okuru buluşturan Beyoğlu Kitap Günleri bugün sona erecek

Kitap, Beyoğlu'na değer kattı

'Sessizlik', 'Kuzguncuk'taki Konak' ve 'Saklambac' adlı üç öyküden oluşan kitabını belirsizlik, düşünce ve gerçekle ören Nurten Ay, "Bugün geçmiş, bir statü kazanma kavgasına döndü. Geçmişe ait eşya, form ve kavram parayla satılıyor. Ben geçmişin kişilikle yoğrulmuş şeklini seviyorum" diyor.

Kültür Servisi — Beyoğlu Mis Sokak'taki kitap günleri, sürekli yağmurların verdiği zorunlu aradan sonra tekrar başladı.

Cumhuriyet Kitap Kulübü ile Beyoğlu Belediyesi'nin birlikte düzenlediği Beyoğlu Kitap Günleri'nde önceki gün Fusun Erbulak, Öner Yağcı, Yılmaz Karakoyunlu ve Nurten Ay, yan yana kitaplarını imzaladı. Bu kez imza masaları İstiklal Caddesi'ne daha yakın yerleştirilmişti. Mis Sokak yine Beyoğlu'nun alışılmış görüntüsü içindeydi. Kitapsever meraklıların çoğunluğu yine gençlerden oluşuyordu. İşten çıkmış genç kadın ve erkekler de göze çarpıyordu. Hafta

sonuna özgü ailece gelen, çocuk çocuk kitap imzalatan meraklılar bu kez yoktu.

Yazarlar içinde en son Nurten Ay geldi. Bir holdingde yönetim başkanlığı sekreterliğini yürüten Ay, işinden çıkmış ve imza gününe yetişmişti. Erbulak, Yağcı ve Karakoyunlu, okurları ile konuşurken iş yorgunluğunu Nurten Ay'la bir süre sohbet ettik.

"Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı" adlı ilk öykü kitabı ile Haldun Taner 1991 Ödülü'nü kazanan Ay, edebiyat dünyasının içine bu yarışma sonucu girdiğinden söz ediyor. Ay, "Amatörce yazıyorum, kendi kendimle yazıyorum" diyor.



SELÇUK VE AY İMZALADILAR — Kitap Günleri'nde önceki gün Haldun Taner Ödülü'nü kazanan Nurten Ay, dün ise gazetemiz yazarı İlhan Selçuk kitaplarını imzaladılar. (Fotoğraflar: İbrahim Günel)

Yazarın, "Sessizlik", "Kuzguncuk'taki Konak" ve "Saklambac" adlı üç öyküden oluşan kitabı geçmiş-gelecek boyutunda, düşünce gerçeğin birbirini izlediği, neyin düşünce neyin gerçek olduğunun "belirsizlik"le örüldüğü bir kitap. Ay'a göre sessizlik, "dokunmasak bile hissedilen, diğer duyuları da içeren" bir kavram.

Öykülerine giren 'geçmiş' ol-



Ay'a göre İstanbul dışında herhangi bir mekân da olabilir. Yazar, "Eşyanın ötesini görülebiliyorum. Kavram olarak İstanbul öykümün ana temeli değil" diyor.

Ay'ın ilk kitabını sarmalayan düşünce ve gerçekler zincirindeki düşünce, yazarı göre bir tür "hayal." Düşünce, ulaşılmak istenen her şey. Aslında düşünce ve gerçek birbirinden farklı değil.

Mis Sokak'ın dünkü konukları ise gazetemiz yazarlarından İlhan Selçuk ile yazar Reha İsvan ve şair Arif Damar'dı. Yazarları ziyaret eden Beyoğlu Belediye Başkanı Hüseyin Aslan, İlhan Selçuk'a "Yüzbaşı Selahattin'in Romanı" adlı kitabını imzalattı. Başkan Aslan, "Kitap Günleri Beyoğlu'na değer kattı" dedi.

Beyoğlu Kitap Günleri'91 bugün sona erecek. Etkinliklerin son gününde Atif Yılmaz, Agah Özgüç, Haluk Şahin saat 16.00'dan itibaren kitaplarını imzalayacaklar.

Cumhuriyet, 9 Haziran 1991

Sekreter Nurten Ay'ın ödül kazanan eseri İşte yılın hikâyesi



'Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı'

• Yazdığı ilk öykü ile Haldun Taner Ödülü'nü kazanan Nurten Ay'ın öyküsünü, bugünden itibaren 17'nci sayfamızda yayınlamaya başlıyoruz.

Ödül kazanarak sürpriz yaratan Sekreter Nurten Ay

Hürriyet, 19 Mart 1991

ŞİŞLİ

MİGROS GOLDEN PLAZA

SÖYLEŞİ VE İMZA GÜNLERİ

YARIN
16 Kasım Cumartesi, 16.00-19.00
NURTEN AY



17 Kasım Pazar, 16.00-19.00
SALAH BİRSEL



CUMHURİYET KİTAP KULÜBÜ

Cumhuriyet, 15 Kasım 1991

Nurten Ay: Hep kendim için yazdım

Nurten Ay, "amatör" bir yazar olduğunu, öykü konusunda hiçbir iddiası bulunmadığını söylüyor. "Şimdi tek korkum var" diyor, "Bundan sonra ne yazacağım, nasıl yazacağım?"

Kültür Servisi — Haldun Tanner Öykü Ödülü'nü **Adnan Özalçınar**'le paylaşan **Nurten Ay**, öykü konusunda hiçbir iddia taşımadığını, "amatör" bir yazar olduğunu ve bugüne dek hep kendisi için yazdığını söylüyor.

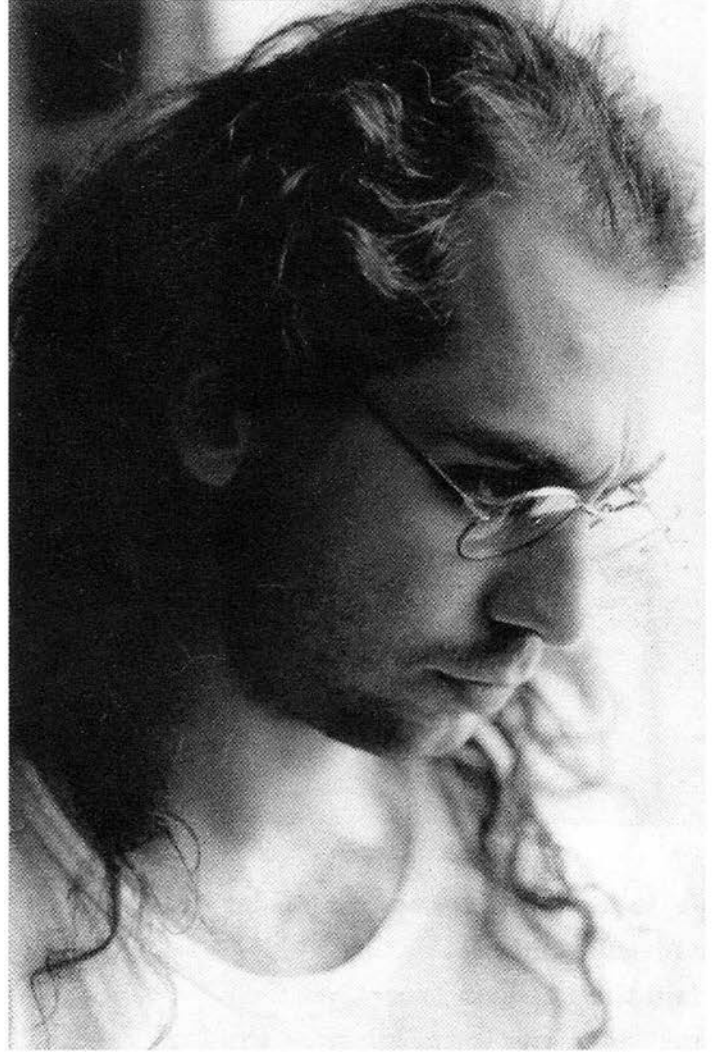
Büyük bir holdingde yönetici sekreter olarak çalışan Nurten Ay, 1961 Tunceli doğumlu. Babasının memuriyeti nedeniyle Anadolu'nun çeşitli kentlerinde dolaşan Ay, liseyi Adapazarı'nda tamamlamış ve 10 yıl önce ailesiyle birlikte İstanbul'a, Küçükçekirli'ye yerleşmiş.

10 yıldır İstanbullu olan Nurten Ay, bir İstanbul öyküsüyle ödülü kazanmanın aslında şaşırtıcı bir şey olmadığını, gözlemlerini aktardığını söylüyor. Uzun yıllar Anadolu'da dolaşmanın, değişik insanlarla ilişki kurmanın yazı ile olan ilişkisine de çok şey kattığı görüşünde.

Nurten Ay uzunca bir süre günlük tuttuğunu, bir süre şiir yazdığını, ödül kazanan "**Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı**" adlı öyküsünün ise yazdığı "ilk" öykü olduğunu belirtiyor.

Ay, "gerçek görecelidir" ilkesinden yola çıkarak öyküyü oluşturduğunu söylüyor. "**Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı**"nın aslında zamanın, mekânın ve insanların belirsiz olduğu bir öykü olduğunu anlatan Nurten Ay, öykünün "Sessizlik", "Kuzgunçuk'taki Konak" ve "Saklambaç" adlı üç minik öykünün değişik bir kurguyla bir araya getirilerek oluşturulduğunu da sözlerine ekliyor.

"Bu ödül benim için bir teşvik oldu. Şimdi tek korkum bundan sonra ne yazacağım, nasıl yazacağım. Herhalde bir şeyler çıkar" diyor Nurten Ay.



Ali Teoman
Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı'nı yazdığı dönemde



Ali Teoman

EK-2 Ali Teoman'ın “En Sevdığım Kitabımın Öyküsü” Başlıklı Yazısı

Çok “klişe” olabilir, ama bir yazara en sevdiği kitabının hangisi olduğunu sormak, bir anneye en sevdiği çocuğunun hangisi olduğunu sormak gibi nafil bir uğraştır. Yanıt alamazsınız. Zaten belki yoktur da yanıt. O yüzden size “en sevdiğim kitabımın yazım ve yayım öyküsü”nü anlatamam. Onun yerine, aşağı yukarı yirmi yılı bulan yazarlık yaşamımda kitaplarımın yazım ve yayımında karşılaştığım ilginç olayların kimisini kısaca anlatmaya çalışacağım.

Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı, daha önce de birkaç kez anlattığım gibi, yazınsal bir oyundu. O dönemdeki yazın ortamının ve otorite olarak geçinen kişilerin çok kof olduğunu düşünüyordum. Oyunun amacı, metne taban tabana zıt bir yazar profili çizerek, o kişilerin en basit yazınsal sağduyudan bile yoksun olduklarını ortaya koymak, deyim yerindeyse, bunu onların suratına çarpmaktı. En başta yirmi yıl süre biçtiğim oyunu, hastalığım nedeniyle, on altı yılda kesmem gerekmiş olsa da, oyunun sonuçta başarıya ulaştığını sanıyorum. Tabii başarıya ulaştı da, ne oldu, o ayrı mesele.

İnsanız Konağın İkonu'nun yayımı vesilesiyle yayımcılarla daha yakından tanışma olanağım oldu: Kitabı yayımlayacak olan Milliyet Yayınları'nın editörüyle görüştüğümde, içeriği dolayısıyla, kitaba koyu renk, sözgelimi siyah, bir kapak yapmak gerektiğini, örneğin oranj gibi canlı bir rengin bağlama hiç uymayacağını söylemişim. Kitap piyasaya çıktığında, bildiniz, kapağı oranjdı. Yayımcılarla olan hoş deneyimim burada da bitmedi. Kitabın kapağı ve içi mücellithanede başka bir yazarın öykü kitabıyla karıştırıldı, yani benim kapağımın altında onun öyküleri, onun kapağının altında da benim öykülerim yayımlandı.¹ Bu yanlışlıktan yayınevini haberdar ettiğimizde, aldığımız yanıt şu oldu: “Biz de biliyoruz, ama kitabı toplatmamız söz konusu değil. Eğer geri getiren olursa, değiştiririz. Zaten, merak etmeyin, o yanlışlık yalnızca birkaç yüz nüshada yapılmış.” İkimiz de bu kazığın üzerine bir bardak soğuk su içtik tabii. Kitabı kaç kişi yayınevine geri götürmüştür, bilmiyorum. O kutlu olayı anmak (!) için kusurlu nüshalardan birini hala saklarım.

Pervaneler'i yayımlatmak için uzun süre yayımcı aradım. Dosyayı yolladığım yayınevlerinden olumlu ya da olumsuz herhangi bir yanıt gelmiyordu, öyle ki yollamış olduğum dosyanın okunmadan kaloriferin arkasına filan düşmüş olabileceği kuşkusuna kapılıyordum. Nihayet bir yayınevinden yanıt geldi. Yayınevine gittiğimde, editör bana öykülerimin “Osmanlı edebiyatı” olduğunu, bu yüzden yayımlayamayacaklarını söyledi. Beni bunu söylemek için çağırmışlar! Bu adamın ya hiç Osmanlı edebiyatı okumamış ya da hiç sopa yememiş olduğunu düşünerek oradan ayrıldım. Artık umudumu kesmek üzere olduğum sırada, YKY'den dosyama yayımlamak istedikleri haberini aldım.

Uykuda Çocuk Ölümleri benim ilk romanımdı. Onu yazdığım sırada, İTÜ Yabancı Diller Yüksekokulu'nda ders veriyordum. Roman üzerinde en az beş yıl çalıştığımı sanıyorum. Özellikle yaz tatillerinde eve kapanıp yazardım. Her gün bir gündüz bir gece olmak üzere iki seans çalışırdım. İyi bir günde üretimim 7-8 sayfası olurdu. Bir yerde takılınca, salondaki kanepede istihareye yatar ya da geceyarısı mahallede yürüyüşe çıkardım. Yazımın bittiğine kanaat getirdiğimde romanı kapı kapı yayınevlerinde dolaştırmaya başladım. Kimse yayımlamaya yanaşmıyordu. Kitabı “yayınlanmaya

¹ *Pervaneler* Milliyet öykü ödülü ikinciliğine layık görülmesi vesilesiyle yayımlanmış olup, ciltleme esnasında kapakları karışan kitap aynı yarışmada birincilik ödülü verilen Meltem Bal'ın *Satılık Sevinçler* adlı eseridir.

değer” buluyorlar, ama “riske girmek” istemiyorlardı. Sonunda yine YKY yayımlamayı kabul etti ve roman 2002’de yayımlandı.

Bir Garip Cindi Zümrüdüanka’nın nüvesi, yarıda bırakmış olduğum bir çocukluk öyküsüdür. O haliyle yazsaydım, belki iyi bir öykü olurdu, ama bence bu daha önce de yüzlerce kez yapılmış bir şeydi: Eninde sonunda bir çocukluk öyküsü. Sonra, metinde saklı olan heyecan verici olanağı gördüm ve masum çocukluk öyküsü, bol aksiyonlu bir macera romanına dönüştü. Ben iyi bir kitap yazdığımı sanarak seviniyordum, ama YKY’nin editörleri romanı oybirliğiyle reddettiler. Önceki yıl Enis Batur beni İrfan Sancı’yla tanıştırmıştı. Yazılarım Sel’in çıkardığı *Geceyazısı*’nda yayımlanıyordu. “İkileme” adlı öyküm Enis Batur’un *Kaptan, Gemide Kaçak Yolcu Var* projesinde yer almıştı. Dosyayı İrfan Bey’e götürdüm ve hemen yayımlamaya talip oldu. O sırada Enis Batur ve arkadaşları YKY’den çıkarıldılar. Bu yüzden, birçok yazar gibi ben de kitaplarımı YKY’den çektim. Bu olay Sel’e geçmeme vesile oldu.

Aşk Yaşama Çok Uçuk’un kitap olarak çok belirgin bir yayım öyküsü yoktur, her öykünün ayrı ayrı bir yazım öyküsü vardır. O yüzden geçiyorum.

Uykuda Çocuk Ölümeleri’nde anlattığım dünyanın bende henüz bitmemiş olduğunu gördüğüm için, romanı bir üçlemeye çevirmeye karar verdim: *Konstantiniye Üçlemesi*. Üçlemenin ikinci kitabı olan *Karadelik Güncesi*, 2002-2006 yılları arasında yazıldı. Bu romanı yazdığım sırada bir beyin tümörü de büyütmede olduğumu bilemezdim tabii. Özellikle sondaki “Günce” bölümünü yazarken, adeta beynimin tuttuğunu hissettiğimi netlikle anımsıyorum. 2006 yılı Kasım ayında, kitabı yayınevine teslim ettikten birkaç ay sonra, kafama saksı düşercesine beklenmedik bir biçimde, beyin tümörü tanısı kondu ve bir hafta içinde de ameliyat edildim. Kitap 2007’nin ilk aylarında yayımlandı. Bu roman bir de beyin tümörünün gelişim süreci açısından okunabilir. Haklı ya da haksız, böyle bir kitabı yazmanın bedelinin beyin tümörü olduğunu düşünürüm.

Ameliyat ertesinde, işe gidemediğim için bol bol boş vaktim oldu. Ben de “eski defterler”i açtım: 1990’da, Paris’e gitmeden önce yazdığım, sonra nedense çekmeceye kaldırıp unuttuğum ilk roman denememi yeniden ele aldım ve *Eşikte* adıyla yayımladım. Metni elden geçirip yayıma hazırlarken, özgün diline çokça dokunmamaya çalışmışım.

Horasan Elyazması daha önce çeşitli dergilerde yayımlanmış olan kimi öykülerimin toplamıdır. Bu yüzden, *Aşk Yaşama Çok Uçuk* gibi, onu da geçiyorum. Tek tek öykülerin yazım öyküsü anlatılabilir, ama o da bu yazının boyutlarını aşar.

Ve geliyoruz yayımlanmış son kitabım olan *Café Esperanza*’ya. 2009 yazı başlarında, “Fransa’da Türkiye Mevsimi” etkinlikleri çerçevesinde, Fransız Kültür Bakanlığı’nca üç aylığına Strasbourg’a davet edildim. Orada “esinini Strasbourg’dan alan” bir öykü yazmam isteniyordu. Yazdığım öykü Fransızcaya çevrilip Fransa’da yayımlanacaktı. Daveti kabul ettiğim sırada henüz bilmesem de, beyin tümörüm yineliyordu. Bunun farkında olsaydım, daveti herhalde kabul etmezdim. Durumumun kötüleşmeye başlamasına karşın Ekim 2009’da eşimle birlikte Strasbourg’a gittim ve istenen öyküyü yazdım. Sonuçta, onların düşündüğünden birkaç misli uzunlukta bir metin çıktı ortaya. Şayet çevirmene ve okura acımasaydım (!), daha da uzun olabilirdi.

En sevdiğim kitabım mı? Tabii ki şu anda üzerinde çalışmakta olduğum kitap. Ama hiç heveslenmeyin, adını söylemem...

EK-3 Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı'ndaki Ön Söz Benzeri Başlıksız Yazı

Masalbilime girişim çocukluğumdan beri değişik kişilerden, değişik yer, zaman ve üsluplarda dinlemiş olduğum öyküler vasıtasıyla. Şunu hemen ekleyeyim ki, tabiatı icabı nisyân ile malûl olan insan hafızasının ancak ve ancak bu tür kulaktan kulağa dolaşan hikâyelerin sözlü veya yazılı biçimde dile getirilmesi ve buralardaki kimi tuhaf ayrıntıların ön plana çıkarılarak iyice belirginleştirilmesi yoluyla canlı ve hatta dimdik ayakta tutabileceğine olan inancım günden güne güç kazanıyor. Kim bilir, belki de zamanla bir zorunluluk halini alacak olan bu durum, şimdinin olduğu denli, geçmişin ve geleceğin anahtarını da elinde tutmakta.

Tabii bu bağlamda ilk akla gelen soru masal-mitos bağıntısı olacaktır, çünkü her iki anlatı türünde de iç içe verilmektedir düş ve gerçek. Ancak burada kesinkes ayırt edilmesi gereken bir nokta da yok değil. Oldukça dikkate değer bir varsayıma göre, efsanelerdeki tanrılar, bir zamanlar gerçekten yaşamış ve öldükten sonra *apotheosis* yoluyla ölümsüzlük mertebesine yükseltilmiş kahramanlardır. Sözelimi, Grek mitolojisini ele aldığımızda, söz konusu mitoloji ile onu yaratmış olan insan topluluğunun nesnel tarihi arasındaki yadsınması olanaksız ilişkiyi açıkça görürüz. Batı yazınının temel taşı niteliğindeki *İliada* destanı, yukarıda sözü geçen düş/gerçek birlikteliğinde mükemmel bir örnek teşkil etmektedir. Truva gerçekten de tanrıçalar arasında yapılmış bir güzellik yarışması sonucunda mı mahva sürüklenmişti? Akhilleus'un ölüm nedenini topuğunun Styx'in gizemli sularından payını alamamış oluşuna mı bağlamalıyız acaba? Ya da Hektor tanrıça Athena'nın kurnazca bir oyununa gelerek mi koşmuştur ölümcül yazgısına? Efsane bu sorulara 'evet' yanıtını vermekte. İşte bu noktada düşün, düşgücünün, kurmacanın kaçınılmaz bir biçimde gerçeğe karıştığına, geçtiğine, iki kategori arasındaki duvarları yıkarak yerle bir ettiğine tanık oluyoruz. Bize sunulan anlatı, içindeki kişi ve olayların kalın bir sis perdesi ardında bulanıklaştığı karmaşık bir öyküdür artık.

Peki masal nedir? Başka bir deyişle, mitos-tarih çizgisi üzerinde nereye yerleştirebiliriz masalı? Sadece tek noktaya değil, elbette. Çünkü gerçekte gerçeküstü arasındaki o ipincecik çizgide defalarca gidip gelir masal. Az gidilir, uz gidilir, dere tepe düz gidilir, altı ay bir güz gidilir. Deve tellal, pire berberdir, insan kendi annesiyle babasının beşiğini tıngır mıngır sallayabilir masallarda. Kimi zaman ipe un bile serilir ve iğne deliğinden kervan geçirildiği de olur, eğer bu ise gereken. Başı arşa değen devlerin, sağ göğsünü sol omzuna, sol göğsünü sağ omzuna atan devanalarının, bir dudağı yerde bir dudağı gökte arapların önümüzde resm-i geçit yaptığını görürüz. İnsanlar hayvana, hayvanlar insana dönüşür. Aynaların dile gelip konuşması, doğrusu ya, pek ahval-i adiyeden sayılmak gerekir masalın hayal örgüsü içinde. Kötüler her defasında da kırk katırla kırk satır arasındaki kaçınılmaz seçimlerini yapmak zorunda kalırlar mutlaka. Canlarını küçük cam şişelerde saklayan büyücüler, yakalanacaklarını anlayınca bir lâhzada beyaz bir güvercine dönüşüveren peri kızları, cennet bahçesindeki billûr saraylarında mesut bir hayat süren peri padişahları, Serendip tahtında hüküm sürmekte olan üç talihli köse kardeş, girişini kocaman sihirli bir taşla örttükleri mağaralarında Karun'un hazinelerini saklayan kırk haramiler, kurnazlıkları sayesinde devleri dize getirmeyi bilen cüceler, gözleri değirmen taşı büyüklüğündeki kediler, ağızlarından alev saçan yedi başlı ejderhalar, dayanıp dayanıp en sonunda orta yerlerinden çatır çatır çatlayan sabır taşları, yarısı kadın yarısı yılan şahmeranlar ve yeşil hotozlu zümrüd-ü anka kuşları masalın bize sunduğu rüya yaratıklarıdır hep. Bu insanlar, hayvanlar ve varlıklar nerede ve ne zaman yaşamışlardı? "Evvel zaman içinde, memleketin birinde..." diye karşılık verir bu sorulara masal. Bazen eğer ola ki yer ve zaman belirtilmişse, olup bitenle

gerçek bir bağı olduğu düşünölemeyecek kentler ve tarihlerdir bunlar. Ve tabii aynı şey kişiler için de geçerlidir. Adsızdırlar ya da bir adları varsa eğer, yalnızca anlatıya bir kolaylık ve akıcılık katmak için verilmiştir bu adlar onlara veya belki de amaç belli bir özelliğe ya da farklılığa dikkat çekmektir. Ama, sonuç olarak, güvenilirliği epeyce kuşku götürür bir isim ve bilgi seliyle boğar bizi masal ve ister istemez kaptırırız kendimizi bu önlenemez akışa.

Basite indirgendiğinde, eski masalların genellikle bir kızla oğlanın aşkı üzerine kurulmuş olduğunu söyleyebiliriz ve masalın sonunda, onları ayırmaya çalışan kötü kişinin tüm çabalarına karşın, kavuşurlar, ‘muratlarına ererler’, diğör bir deyişle. Sonra gökten üç elma düşer: Biri onlara, biri bize, biri de anlatana. Ömür boyu süren aşkların anlatısıdır masal, ölümsüzlüğün, sonsuzluğun, kişileştirilmesidir. Masal anlatıcıları göçüp giderler, ancak masallar ve masal kahramanları sürdüreceklerdir yaşamlarını sonsuza dek.

Evet, şimdi duyar gibi oluyorum bazılarının protestolarını. Ama eğer günümüzün masalları bu prototipten biraz farklı iseler, lütfen, yazarda aramayalım bunun kabahatini. Çünkü şunu gözönünde bulundurmalıyız ki, aradan geçmiş olan zaman rolleri ve kişileri tümüyle değiştirmiş olabilir ya da, Shakespeare’in dediğı gibi, bir kişi birden fazla rolü üstlenmektedir. O eski iki kişilik romans, partönerlerin hiç durmaksızın değiştığı hızlı bir dansa dönüşmüştür artık.

Öyleyse, yine aynı çıkış noktasından hareketle, şunu rahatça söyleyebiliriz ki, öykü bir masaldır, tıpkı onun esinini aldığı yaşamın da bir masal olduğu gibi. İş, orada saklı olan masalsı öğeyi bulabilmektedir. Size bu yargınızın sebebini soracak olanlara, hiç tereddüt etmeden şu yanıtı verebilirsiniz: “Çünkü görecelidir gerçek.” Gerçeğin bu göreceli olma özelliğı öyküye de yansımaktadır mutlaka ve öykü artık bir aynadır. Bundan böyle gerçek, bakış açısına ve hatta bakan kişiye göre değişecektir. Bir aynaya baktığınızda kendinizi görebilirsiniz ancak.

Dolayısıyla, öykülerdeki kahramanları ya da kimi zaman bir anlatıcı, kimi zaman ise yalnızca bir düşüncelerine ortak eden belirsiz bir kişi olarak ortaya çıkan anonim sesi doğrudan doğruya yazarın kimliğiyle özdeşleştirmek, içinden çıkmanın belki de imkânsız olduğu bir labirente sürükleyecektir okuyucuyu ve sonunda gözlerimizin önünde tümüyle yanıltıcı bir görüntü oluşabilecektir. Oysa, daha önce de değinildiğı gibi, masalların dünyasında adlar, yerler, kişiler, kişilikler ve hatta cinsiyetler bile belirsizdir. Kalın ve geçirimsiz bir buğı tabakasının ardından izleriz onları. Bu öyküleri belki de yazarın kulağına çalınmış olan birtakım hikâyelerin bir araya getirilerek sade bir üslupta aktarımından ibarettir, belki de yalnızca duymuş olduklarını bize iletmekle yetinmektedir yazar. Zaman zaman işittiğimiz o anonim ses belki de yıllar ötesinin yıldızların ışıltısıyla aydınlanmış bir yaz gecesinden bize dek uzanan bir masalcının sesidir, Şehrazat’ı dinlemekteyizdir ve Şehriyâr ile birlikte biz de bırakırız kendimizi çevremize bilinmezlik ağları ören tatlı bir kendinden geçişin şefkatli kollarına. Uykuyla uyanıklık arasındaki o kısacık anda uzaklardan, çok çok uzaklardan gelen o yumuşak ve okşayıcı sesi işitiriz, tıpkı yatağında uyku öncesinde kendisine okunmakta olan masalları dinleyen küçük bir çocuk gibi mesut ve “Evet,” deriz, “Evet, görüyorum, anlıyorum, biliyorum, istiyorum, evet.” Ve sonra görüntü birden bulanıklaşır, yerin ayaklarımızdan kaçıp gittiğini, bir anda sonsuz bir boşlukta uçmaya başladığımızı hissederiz. Silinmiştir artık gözlerimizdeki en son ışık kırıntısı da ve nihayet uykuya dalarız.

ÖZ GEÇMİŞ

Ayşe Bayrak Ghofoorian 29 Mart 1988’de İstanbul’da doğdu. İlköğrenimini 2001 yılında Altunizade Hafize Özal İlköğretim Okulu’nda, orta öğrenimini 2005 yılında Derya Öncü Koleji’nde tamamladı. 2011’de Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden mezun oldu. 2013’ten beri Pamukkale Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde Yeni Türk Edebiyatı Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.

