



T.C.

DÜZCE ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ALİ TEOMAN'IN ESERLERİNDE GERÇEKLİK ALGISI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ömer Ergül

Düzce

Temmuz, 2023

T.C.

DÜZCE ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ALİ TEOMAN'IN ESERLERİNDE GERÇEKLİK ALGISI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ömer ERGÜL

Danışman: Doç. Dr. İsmail Alper KUMSAR

Düzce

Temmuz, 2023

KABUL VE ONAY

T.C. DÜZCE ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

ALİ TEOMAN'IN ESERLERİNDE GERÇEKLİK ALGISI

Ömer Ergül tarafından hazırlanan tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından Düzce Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Doç. Dr. İsmail Alper Kumsar

Düzce Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Doç. Dr. İsmail Alper Kumsar

Düzce Üniversitesi

Prof. Dr. Recai Özcan

Düzce Üniversitesi

Doç. Dr. Bilgin Güngör

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Düzce Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 26/07/2023

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tez çalışmasıyla elde edilmeyen bütün bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi ve bu kaynakları da kaynaklar listesine aldığımı, yine bu tezin çalışılması ve yazımı sırasında patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını beyan ederim.

26.07.2023

Ömer ERGÜL

ÖN SÖZ

“Edebiyatın amacı nedir?” sorusu edebî metinler var olduğu günden bu yana sorulmuştur. Bu sorunun tumturaklı cümlelerle örölmüş farklı cevaplarını bulabileceğimiz gibi “toplumu anlamak”, “topluma ışık tutmak”, “insanı anlamak” gibi harcıâlem birtakım cevaplarıyla karşılaşmak da mümkündür. Bu soruyu sormak ve bu soruya tatmin edici bir cevap aramak elbette son derece mühimdir. Ancak soruyu soran kişi, daha önce sorması gereken bir başka soruyu da atlamamalıdır. Belki de ondan sonraki bütün soruları etkileyecek soruyu: “Edebiyatı edebiyat yapan şey nedir?” Bu soru için de tıpkı ilkinde olduğu gibi “turturaklı” ve “harcıâlem” olmak üzere iki kategoride onlarca cevap bulmak mümkündür. Ben bu tez kapsamında onlarca cevap içinden sıkça tekrar edilen birisini (Edebiyatı edebiyat yapan şey, *gerçekle kurduğu ilişkidir.*) merkeze almak istiyorum.

Merkeze aldığım bu hipotezi Ali Teoman’ın eserleri üzerinden okumaya çalışacağım. Zira Teoman’ın eserleri böyle bir hipotezi doğrulamak için epeyce malzeme sunmaktadır.

Ali Teoman’ın gerçeklikle kurduğu “sorunlu” ilişki, nitelikli edebiyat okuru için zevkli bir okuma tecrübesi sunsa da bir edebiyat incelemecisi için aynı düzeyde zor bir yol ortaya çıkarmaktadır. Teoman’ın metinleri çoklukla karşımıza çıkan başı sonu belli türde metinler olmadığından bilinen inceleme metotlarını Teoman’ın metinleri üzerine kolayca tatbik edebilmek her zaman mümkün olmuyor. Bu temel problem tabii olarak başta yapılan planın sürekli revizesini, metinlere tekrar tekrar dönmeyi, metinlerin zorlamasıyla yeni bakış açıları inşa etmeyi gerektiriyor. Tüm bu problemler araştırmacı için zor bir sürecin kapısını aralıyor.

Bahsi geçen problemleri aşmamda desteğini esirgemeyen başta danışmanım Doç. Dr. İsmail Alper Kumsar olmak üzere aziz dostum Mustafa Subaşı’na ve dayanma gücüm kalmadığını hissedip vazgeçmek üzere olduğum anlarda bana güç veren sevgili Asena Özgen’e teşekkürü bir borç bilirim.

Ömer ERGÜL

Sakarya, 2023

ÖZET

ALİ TEOMAN’IN ESERLERİNDE GERÇEKLİK ALGISI

Ömer ERGÜL,

Düzce Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Temmuz, 2023, 118 Sayfa

1991 yılında *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı* ile yazın dünyasına giren Ali Teoman, kırk sekiz yıllık ömrü boyunca sekiz öykü, beş roman, iki günce, bir anlatı ve bir deneme kitabı kaleme almıştır. Hayatı boyunca yazarlık uğraşına vakit ayırmak isteyen Teoman, asıl mesleği olan mimarlık yerine yazıyla daha ilgili olabileceği İngilizce okutmanlığını tercih etmiştir. Kişiliği gereği hep en iyiye ulaşmaya çalışan yazarın eserlerine bu mükemmeliyetçi tavır belirgin biçimde hissedilir. Ali Teoman, hemen bütün eserlerini -hatta hayatının kimi anlarını- gerçek ile kurgu arasında bir düzlemde inşa eder. Kurgu teknikleriyle gerçeği bulandırır, deforme eder, alıştırılmadık biçimlere sokar. Teoman’ın gerçeğe kurduğu ilişkiyi kavramak, yazarın Türk edebiyatındaki yerini tespit etmek için önemli bir çıkış noktası olacaktır. Tezin ilk bölümünde yazarın hayatı ve eserleri, ikinci bölümünde bilim ve edebiyatta gerçeklik, üçüncü bölümünde ise Ali Teoman’ın gerçeğe kurduğu ilişki ele alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: Algı, Ali Teoman, Gerçeklik, Labirent, Şizofreni

ABSTRACT

THE PERCEPTION OF REALITY IN ALİ TEOMAN’S WORKS

Ömer ERGÜL

Düzce University

Postgraduate School of Education, Department of Turkish Language and Literature
Master Thesis

Advisor: Doç. Dr. İsmail Alper Kumsar

July, 2023, 118 Pages

Ali Teoman who entered the world of literature in 1991 with 'A Hidden Istanbul Tale', had written eight stories, five novels, two diaries, a narrative and an essay during his forty eight years of life. As he wanted to devote his life to writing itself, Teoman chose to being an English language lecturer over architecture which was his main profession so that he could spare much time to writing. As his personality led him to try to be good at his works, his perfectionist attitude reveals itself in his literary works as well. Ali Teoman builds his works -even some parts of his own life- somewhere between reality and fiction. He blurs and deforms and reshape reality with his fiction techniques. Understanding Teoman's relationship with reality can be a crucial starting point to determine the author's place in the Turkish literature. The first part of this thesis covers the author's life and works. In the second part, reality in science and literature is discussed. Lastly, in the third part Ali Teoman's perception of reality is examined.

Keywords: Ali Teoman, Labyrinth, Perception, Reality, Schizophrenia

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	iv
BEYAN.....	v
ÖN SÖZ.....	vi
ÖZET.....	vii
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	2
1. ALİ TEOMAN’IN HAYATI VE ESERLERİ.....	2
1.1. Ali Teoman’ın Hayatı.....	2
1.2. Ali Teoman’ın Eserleri.....	3
İKİNCİ BÖLÜM	10
2. BİLİMDE VE EDEBİYATTA GERÇEKLİK	10
2.1. Bilimde Gerçeklik.....	10
2.2 Edebiyatta Gerçeklik	12
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	29
3. ALİ TEOMAN’IN ESERLERİNDE GERÇEKLİK	29
3.1. Şizofreni.....	29
3.2. Sahte	48
3.3. Ali Teoman’da Simülasyon ve Simülakr	55
3.4. Sosyal Gerçeklik	60
3.5. Ali Teoman’da Mekân	65
3.5.1. Labirentleşen Mekân	65
3.5.2. Kulübe Düşü	75
3.5.3. Konak	78
3.6. Kurgu ve Gerçek	83
3.6.1. İkizlik / İkizleşme	83
3.6.2. Üstkurmaca	92
3.7. Günceler	98
4. SONUÇ.....	101

5. KAYNAKÇA	103
ÖZGEÇMİŞ.....	107



KISALTMALAR

a.g.e.: adı geçen eser

a.g.y.: adı geçen yazı

A.T.H.E.: Ali Teoman'ın Hayatı ve Eserleri

A.Y.Ç.U.: Aşk Yaşama Çok Uçuk

B.G.C.Z.: Bir Garip Cindi Zümrüdüanka

E.A.: Edebiyat akımları

G.A.: Gecenin Atları

G.G.: Gezgin Günce

G.K.B.İ.M.: Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı

İ.K.İ.: İnsansız Konağın İkonu

İTÜ: İstanbul Teknik Üniversitesi

K.G.: Karadelik Güncesi

K.K.T.: Kırık Kalpler Terzihanesi

s.: sayfa

GİRİŞ

Ali Teoman'ın şu anda kendi ismiyle basılmış on yedi eseri bulunmaktadır. Buna karşı Teoman, Türkiye'de yeterince tanınmamaktadır. Daha da ileri gidecek olursak edebiyat mezunları ve edebiyatla ilgilenen kişiler de dahil olmak üzere bilen sayısı çok azdır. Bu nedenle çalışmamızın ilk bölümünü Ali Teoman ile ilk defa tanışacak bir kişi için hazırladık. Özellikle Ayşe Bayrak Ghofoorian, tarafından yapılan Ali Teoman hakkındaki ilk tez, Teoman'ın hayatı ve eserleri hakkındaki birçok bilgiyi kapsamaktadır. Bu nedenle birinci bölüm olan “Ali Teoman'ın Hayatı ve Eserleri” bölümünde önemli bilgiler verilirken bir yandan da ilk tezin eksik kaldığı konulara değinilmeye çalışılmıştır.

Tezin ikinci kısmında bilimde ve edebiyatta gerçeklik belli bir sıra gözetilerek verilmeye çalışılmıştır. Bilimde gerçeklik Newton, Einstein ve Heisenberg üzerinden verilmeye çalışılırken edebiyattan gerçeklik edebiyat akımları vasıtasıyla verilmeye gayret edilmiştir. Bilim ve edebiyatta gerçekliğe olan tavır dikkatlere sunulmaya çalışılmıştır. Özellikle edebiyat akımlarının gerçekliğe olan bakış açılarıyla birbirlerinden ayrıldığı düşüncesi, desteklenmeye özen gösterilmiştir.

Üçüncü bölüm Ali Teoman'ın gerçeklikle olan ilişkisinin irdelendiği bölümdür. Şizofreninin Teoman'ın eserlerinde yansıması izlenmeye çalışılmıştır. Simülakr bölümünde Türk edebiyatındaki metinlere pek uygulanmayan bir yöntem denenmiştir. Teoman'ın mimar olması sebebiyle de özel dikkat gösterdiği mekân; labirentleşen mekân, kulübe düşü ve konak alt başlıklarında irdelenmeye çalışılmıştır. Kurgu ve gerçek bölümünde Teoman'da sık sık tekrar eden bir süreç olan ikizleşme ve bir teknik olarak üstkurmaca saptanmaya çalışılmıştır. Yazarın gerçek ve kurgu arasında geçişli tavrı gözler önüne serilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ALİ TEOMAN'IN HAYATI VE ESERLERİ

1.1. Ali Teoman'ın Hayatı

Ali Teoman, nüfus kâğıdında yazan ismiyle Ali Tataroğlu, 7 Temmuz 1962'de İstanbul'da doğar. Yazdığı metinlerde kullandığı “Teoman” ismi nüfus kâğıdına geçirilmemiş göbek adıdır.¹ Anne ve babasının isimleri sırasıyla Suna Tataroğlu ve Mehmet Tataroğlu'dur. Ali Teoman, okuyan bir ailenin içinde büyür. Özellikle annesi ve babası tarafından ona okunan masalların ilerideki yazma ilgisi üzerinde onu etkilediği düşünülebilir. Ali Teoman, yakınları tarafından içine kapanık bir çocuk olarak tasvir edilir. Oyuna, aldatmacaya olan ilgisi de bu yıllara rastlar: İllüzyon ve kart oyunlarına vaktini harcar.²

İstanbul Alman Lisesi'ni bitiren Ali Teoman, burada Almanca ile birlikte önemli Alman yazarlar hakkında da bilgi sahibi olur. 15-16 yaşları Ali Teoman'ın hayatı boyunca sürdüreceği iki önemli uğraşa başladığı yıllardır: Müzik ve basketbol. Liseyi bitirmesinin ardından babası gibi İTÜ Mimarlık bölümüne giren Ali Teoman bu seçimini şöyle açıklar:

“Aslında doğal bir seçim gibi görülebilir, çünkü babam da mimardır. Ama ben üniversite sınavlarında seçimlerimi yaparken, son ana kadar mimarlığı seçmeyi düşünmüyordum. Tek bildiğim, yaratıcı bir işle uğraşmak istediğimdi. O zamanlar en favori meslekler tıp, mühendislik ve işletmeydi ve ben de herhalde onlardan birini yazacaktım. Ama yaratıcı bir işle uğraşmak istediğimi hissettiğim için seçimimi son anda mimarlığa çevirdim.”³

Mimarlık fakültesinde lisans eğitimi sonrası Mimar Sinan Üniversitesi'nde mimarlık üzerine yüksek lisans programına başlayan Ali Teoman, iki yıl kadar öğrenimine devam ettikten sonra tezini tamamlamadan okuldan ayrılır.⁴ Verdiği bu karar sonrası babasıyla birlikte çalışmaya başlayan yazar, yaklaşık sekiz yıllık çalışma hayatından sonra Sorbonne Üniversitesi Plastik Sanatlar Fakültesi'nin, “Estetik” alanında yüksek lisansına başlar. Tercihini mimari estetik yerine edebî

¹ Ali Teoman, Yazı, Yazgı, Yazmak (Y.Y.Y.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019, s.145.

² Ali Teoman.mp4, “Özenle Oynanmış Bir Yaşam – Ali Teoman”, e.t. 10.08.2022
<https://www.youtube.com/watch?v=BJPFw0BGopQ>

³ Ali Teoman, Y.Y.Y., s.128.

⁴ A.g.e., s.128.

estetikten yana kullanan Ali Teoman, “*Yaşar Kemal’in Yapıtında Geleneksel Türk Masallarının Kullanımı*” teziyle yüksek lisansını tamamlar.⁵

1993 yılında İstanbul’a döner ve mimarlık yerine üniversitelerde İngilizce okutmanlığı yapmayı tercih eder. Beş yıl boyunca İTÜ’de çalışan Ali Teoman, İTÜ’deki görevinin sonlanmasından sonra muhtelif özel üniversitelerde ve devlet üniversitelerinde çalışmaya devam etmiştir. Son olarak ise Boğaziçi Üniversitesi’nde karar kılar.⁶

1999 yılında Dilek Hanım ile hayatını birleştiren Teoman’ın evliliği vefatına kadar devam etmiştir. 2006 yılına gelindiğinde Ali Teoman’ın beyinde azımsanmayacak büyüklükte bir tümör olduğu tespit edilir. Kısa süre içinde ciddi bir ameliyata girmek durumunda kalan yazar, başarılı geçen bu ameliyattan iyi durumda ayrılır. Beş yıl sonra hastalığı nükseden Teoman 23 Mart 2011’de vefat eder. Kabri Aşiyen Mezarlığında bulunmaktadır.

1.2. Ali Teoman’ın Eserleri

Ali Teoman’ın kendi ismiyle yayımlanan ilk metni, *İnsansız Konağın İkonu* adlı öykü kitabıdır. Kitap, 12 öyküden oluşmaktadır. Kitabın içinde geçen öyküler; *Büyükhanım’ın Kedileri*, *İlk Günah*, *Kansız Bir Ölüm*, *Gezinti*, *Bir Kış Masalı*, *Fesleğenler*, *Suluk Portre*, *Sevginin Sıcak Ülkesi*, *Bir Köprüaltı Öyküsü*, *Yalıda Sabah*, *Hayatının Sonbaharı* ve *İnsansız Konağın İkonu*’dur. Teoman, daha önce kendi ismiyle ne dergilerde ne de gazetelerde ne de başka bir mecrada eser yayımlar. Edebiyat ortamına ilk girişi bu metin vasıtasıyla olacaktır. Teoman, ilk metninin yayımlanması için bir yarışmada derece alma yolunu tercih eder. O dönemler için (bu dönem için de denebilir) ilk metinlerini yayımlamak isteyen yazarların tuttuğu yollardan biri olan bir yarışma kazanmak ve sonrasında yarışmayı yapan grup tarafından metnin yayımlanması Ali Teoman’a da çekici bir yol olarak görünür. 1992 yılındaki Milliyet Öykü yarışmasında ikinci olur ve bu sayede Milliyet Yayınları, bu metni neşretmek ister. Yarışmadan sonraki yıl (1993) Ali Teoman’ın kendi ismiyle yayımlanan ilk metni olan *İnsansız Konağın İkonu* okurla buluşmuş olur.

⁵ A.g.e., s.136.

⁶ Ayşe Bayrak Ghofoorian, “Ali Teoman’ın Hayatı ve Eserleri” (A.T.H.E.), Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, 2017, s.6.

Ali Teoman'ın metni yayımlanır yayımlanmasına ancak bu süreçte ufak bir şanssızlık yaşanır: 1992 yılındaki Milliyet Öykü yarışmasında birinci ve ikinci olan metinler yayımlanmaya layık görülür. Yarışmada birinci olan metin: Meltem Bal'ın *Satılık Sevinçler*'idir. Aynı anda matbaaya giden iki metin (*Satılık Sevinçler* ve *İnsansız Konağın İkonu*) arasında karışıklık yaşanarak *Satılık Sevinçler*'in kapağına *İnsansız Konağın İkonu*'nun içeriği basılır. *İnsansız Konağın İkonu*'nun kapağına da *Satılık Sevinçler*'in içeriği basılmıştır. Bu karışıklığı Ali Teoman şöyle anlatır:

“Evet bu çok hoştur! Meltem Bal isminde bir yazar birinci olmuştu. İkimizin öykülerini kitap olarak bastı Milliyet Yayınları. Önce kitapların içleriyle kapaklarını basıyorlar, daha sonra mücellithanede içleri kapaklara yapıştırıyorlar. Nasıl yaptılarsa, kitapların bir bölümünde, benim kitabımı onun kapağının içine, onunkini benim kapağımın içine yapıştırmışlar. Birkaç yüz nüsha bu şekilde piyasaya sürülmüş. Meltem Bal beni arayana kadar farkında değildim. Bir kitapçada kendi kitabına bakarken, içinde benimkinin olduğunu fark etmiş. Milliyet Yayınları'yla görüşmüş. Evet, demişler böyle bir karışıklık oldu. Peki ne yapılacak diye sormuş Meltem Bal. Hatalı baskıların piyasadaki toplanacağını falan sanıyormuş. Kitapları getiren olursa, değiştiririz demişler büyük bir pişkinlikle. Ben de yayınevini boş yere aramadım artık. Yaklaşımları bu olduğuna göre, sonuç değişmeyecekti nasıl olsa”.⁷

Takvimler 1998 yılını gösterdiğinde 11 öyküden oluşan *Pervaneler*'i yayımlayan yazar, bu öykü kitabıyla birlikte dil üzerine göstereceği ilginin ve ileride daha da öne çıkacak deneysel tavrın ipuçlarını verir. Ali Teoman, bu eser için: “... *Pervaneler*'deki metinler tümüyle dile yaslanan, tümüyle dil üzerine inşa edilmiş metinlerdir”⁸ der.

İlk romanı olan *Uykuda Çocuk Ölümleri*'ni Ali Teoman 2002'de okuyucuya sunar. Romanın yazılışı hayli uzun sürer: “Söz gelimi *Uykuda Çocuk Ölümleri*'nin salt yazımı beş yıl sürdü. Bunun üzerine redaksiyon çalışmaları da eklenince, sekiz yıla çıktı bu süre. Tabii çok emek isteyen bir romandı”.

Bir Garip Cindi Zümrüdüanka, Ali Teoman'ın ikinci romanı olarak 2005 yılında piyasaya çıkar. *Uykuda Çocuk Ölümleri*'nin aksine daha kısa bir roman olarak ortaya çıkan *Bir Garip Cindi Zümrüdüanka*, daha az katmanlı yapısı ile en kolay okunan romanlarından.

Bir Garip Cindi Zümrüdüanka'nın yayımlanmasının ertesi senesinde *Aşk Yaşama Çok Uçuk* yayımlanır. *Üç Romantik Lugaz*, *Aşk Yaşama Çok Uçuk* ve

⁷ Ali Teoman, Y.Y.Y., s.135.

⁸ A.g.e., s.137.

Lagniappe isimli bölümlerden oluşan eser “aşk” teması etrafında şekillenen bir metindir.

2007 yılı Ali Teoman için verimli bir yıldır. Bu yıl Ali Teoman ismiyle iki metin birden yayımlanır. İlki; sonradan Konstantiniyye Üçlemesi olarak adlandırılacak nehir romanlarının ikincisi, *Karadelik Güncesi*’dir. Yazar, önceki romanıyla başlayan çizgiyi bu romanıyla devam ettirir. Yıl içinde yayımlanan ikincisi kitabıysa *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*’dır.

Gizli Kalmış İstanbul Masalı hem içeriği hem de kitabın yazarı konusunda uzun yıllar devam eden gizem nedeniyle Teoman’ın en meşhur eseri haline gelmiştir. 1991 yılında Haldun Taner Öykü Ödülü’nü kazanan eser Simavi Yayınları tarafından Nurten Ay ismiyle neşredilmiştir. Bu durum ilk kitapta olduğu gibi bir yanlışlık eseri değildir. Zira Haldun Taner Öykü Ödülü’nü alan dosyada adı geçen kişi Nurten Ay’dır. Adnan Özyalçın’la birinciliği paylaşan bu kadın edebiyat camiasında şüpheyle karşılanmıştır. Zira adı sanı duyulmamış bir yazarın böyle önemli bir ödülü üstelik hiç de göz ardı edilemeyecek bir eserle kazanması beraberinde birçok yorumu getirmiştir. Yorumlar bu kişinin hayali bir isim olabileceğine kadar uzamıştır. Ancak Nurten Ay’ın kanlı canlı bir şekilde ödülü almaya gelmesi ikinci bir şaşkınlık dalgası yaratmıştır. Esasında bu süreç Ali Teoman ile Nurten Ay’ın bir kurgusundan ibarettir. Ali Teoman, Nurten Ay ile bu oyuna başlamalarını şöyle anlatır:

*“Projeyi tasarlarken Nurten Ay’ı tanıımıyordum. Daha sonra bu proje için gönüllü olabilecek bir kişi aradım. Şanslıydım, fazla aramam gerekmedi. Nurten Ay bir arkadaşımın arkadaşıydı. Aslında ben öneriyi ilkin o arkadaşıma götürmüştüm, o ise kendisinin ön plana çıkmak istemediğini söyleyip bana Nurten Ay’ı önermişti. Bunun üzerine Nurten Ay’la tanıştık, oturup konuştuk. Kafamdaki proje için biçilmiş kaftan olduğunu düşündüm. Ona projeyi anlattım, o da kabul etti. Öykünün dediği gibi, daha sonra olaylar gelişti”.*⁹

Nurten Ay, ödülü alır ancak olaylar bu kadarıyla kalmaz. Ödül sonrasında da görüşmeye devam eden Ali Teoman ile Nurten Ay, ödül sonrasında izleyecekleri yolla ilgili konuşur. Bu sırada da Nurten Ay’a birbiri ardına söyleşi teklifleri gelir. Nurten Ay’a sorulması muhtemel sorular konusunda Ali Teoman, Nurten Ay’ın vermesi gereken cevapları bildirir. Örneğin Nurten Ay, bir televizyon programına ya da bir söyleşiye davet edildiğinde eğer “en sevdiği yazar” yahut “en sevdiği

⁹ A.g.e., s.105.

kitap/roman” ile ilgili bir soru gelirse Balzac’ın *Vadideki Zambak*’ını veya Ömer Seyfettin’in öykülerini söylemesini tembihlemiştir.¹⁰

Bu süre boyunca Nurten Ay sık sık bu oyunu/iş birliğini bırakmak istese de Ali Teoman buna yanaşmaz ve devam edilmesi gerektiğini düşünür. Bir süre sonra kitabın etrafındaki heyecan dalgası iyiden iyiye zayıflar ve tartışmalar unutulmaya yüz tutar. Nurten Ay, *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*’nın yazarı olarak kabul edilmiş, geçen yıllar içinde de başkaca edebi bir üretimde bulunmamıştır. Nurten Ay’ın edebiyatımızın “tek kitaplık şöhretler”i arasına girmesine ramak kala Süha Oğuzertem Mart 2003’te *Kitap-lık* dergisinde bir yazı kaleme alır. *Kayıp Yazarın İzi, Elias’ın Gizi*¹¹ adlı metinle birlikte kitabın yazarı konusundaki şüpheler tekrar gündeme gelir.

Oğuzertem yazısında kısa bir okumadan sonra iyi bir metinle karşılaştığını, kitabın tema ve izleklerini takip edince metnin başka birisi tarafından yazıldığını düşündüğünü söyler: “*Birkaç kez okuduktan sonra kitabın takma adla yayımlanmış olabileceğini düşünmeye başladım. Ancak Türkiye’ye döndüğümde bu varsayımım geçersizleşti; çünkü kitabın kapağındaki adın gerçek bir kişiye ait olduğunu öğrenmişim*”.¹²

Her ne kadar kitabın kanlı canlı bir yazarının olduğunu öğrense de Oğuzertem bir süre sonra yine kitap hakkında çalışmaya başlar. Önceki düşünceleri değişmez ve daha da kuvvetlenerek düşüncelerinin üstüne koymaya devam eder. Kitapla ilgili bulgularını bir bir sıralar ve kitabın bir “gölge yazar” tarafından yazılıp Nurten Ay ismiyle yayımlandığını söyler. Geriye yazarın bulunması kalmıştır:

“*Bu soyadı, metnin düşündürdüğü yazar profili ile birlikte değerlendirildiğinde belli bir ad akla geliyor. Hem genel profil hem de sıradışı kullanımlar, bu olasılığı destekliyordu. Akla gelen ad, ikinci öyküdeki Zeynep ve Selim gibi Robert Koleji – o dönemdeki Robert Akademi – mezunuydu. Elias gibi Paris’te bulunmuş, orada doktora yapmıştı. İngilizce ve Fransızca’yı çok iyi biliyordu. İktisatçıydı. İstatistikçiydi. Klasik Türk müziği alanında önemli çalışmaları vardı. Üçüncü öykünün anlatıcısı (ve temel karakteri) gibi Yahudiydi. Soyadı ‘Behar’ dı. Boğaziçi Üniversitesi’nin de ismi geçmiyor muydu metinde?*”¹³

¹⁰ A.g.e., s.107.

¹¹ Süha Oğuzertem, “Kayıp Yazarın İzi, Elias’ın Gizi”, *Kitap-lık*, Sayı: 59, 2003.

¹² A.g.y., s.28.

¹³ A.g.y., s.35.

Süha Oğuzertem, edebiyat dedektifliği sonucunda yazarı Cem Behar olarak ilan eder, başka bir deyişle zarını Cem Behar için atmıştır. Kendi içinde çok tutarlı bir sav olmasına karşın Cem Behar, bu eserin kendisine ait olmadığını ifade edince her şey başa dönmüştü. Sonuçta elde güçlü düşünceler ve kanıtlarla kitabın yazarının başkası olduğunu ilan eden bir metin ile yazarının şüpheli olduğu düşünülen bir öykü kitabı kalır. 2007 yılına kadar kitap hakkındaki şüpheler giderilemez. 2006 yılında geçirdiği ciddi bir rahatsızlık sebebiyle kafasındaki açıklanma yılını erkene çeken Ali Teoman, Murat Yalçın'a *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*'nı kendisinin yazdığını itiraf eder. Murat Yalçın Haziran 2007'de *Kitap-lık* dergisinde yayımladığı "Herşey Kusursuz Bir Fars Atmosferi İçinde Cereyan Etti"¹⁴ adlı yazısıyla kitap ve yazarın etrafındaki sis perdesini bütünüyle kaldırır.

Edebiyatımızdaki Rabia Hatun¹⁵ ve Lina Salamendre¹⁶ meselelerini andıran bu olaylar silsilesi Ali Teoman'ın gerçekte kurgu arasında nasıl bir konumda bulunduğunu, hayatı bir oyun olarak görme arzusunun zaman zaman nasıl gün yüzüne çıktığını göstermesi bakımından önemlidir.

1990'da yazmaya başlayıp 18 yıl sonra (2008) yayımladığı *Eşikte* adlı romanı çok katmanlı yapısıyla okur için hayli zor bir metindir. Biçim özellikleri bakımından Bilge Karasu'nun *Gece*'sini andıran *Eşikte* Teoman'ın önceki eserlerinden de büyük ölçüde farklıdır.

2009 yılında *Horasan Elyazması* yayımlanır. Yazar, üç yıl aranın ardından öykü kitapları arasına bir yenisini ekler. Kitapta bulunan *Üç Ayrı Yol* adlı öykü, önce Ali Teoman'ın da aralarında bulunduğu kolektif bir çalışmanın ürünü olan *Bir Varmış Bir Yokmuş* isimli kitapta okuyucuya sunulurken daha sonra *Horasan Elyazması*'na dahil edilir.

¹⁴ Murat Yalçın, "Herşey Kusursuz Bir Fars Atmosferi İçinde Cereyan Etti", *Kitap-lık*, Sayı: 106, 2007.

¹⁵ İsmail Hami Danişmend tarafından 13. yüzyılda yaşadığı iddia edilen Rabia Hatun isimli bir şaire hakkında yapılmış tartışmalar. Ayrıntılı bilgi için bkz.: Enis Batur, *Rabia Hatun –Tuhaf Bir Kıyamet-*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.

¹⁶ Haydar Ergülen'in eski bir tiyatro oyuncusu olarak kurguladığı hayali kişi. Ergülen, bu hayali kişinin ağzından şiirler yazmıştır. 1995'te *Kabareden Emekli Bir "Kızkardeş"* adında müellifi Lina Salamandre olan bir kitap yayımlanır. Haydar Ergülen bu kitabın ön sözünü yazan ve çevirmenliğini yapan kişidir. Bir süre sonra bahsettiğimiz edebi aldatmaca çözülür. Kitabın yeni baskılarında Lina Salamandre adının yanında Haydar Ergülen ismi de yer alır.

Ayrıntılı bilgi için: Lina Salamandre, *Kabareden Emekli Bir "Kızkardeş"*, çeviren, Haydar Ergülen, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996.

2009 yılının üçüncü çeyreğinde Ali Teoman, Fransız Kültür Bakanlığı ve Strasbourg Belediyesi tarafından düzenlenen “Fransa’da Türk Yılı” etkinliklerine davet edilir. Fransa’da üç ay kalması karşılığında kendisinden en az 25 sayfalık bir öykü talep edilir. Anlaşmanın sonucunda Ali Teoman *Cafe Esperanza* adında bir novella yazar ve Fransa’da yayımlanır. Eserin Türkiye’deki yayını ise ancak 2010 yılında mümkün olur.

Ali Teoman’ın ölümünden önce çıkan son kitabı *Gezgin Günce*, eşi Dilek Hanım ile birlikte yaptıkları 2008 yılındaki beş haftalık Edinburgh ve Londra gezisi üzerinedir. Kitap, Şubat 2011’de basılır.

Taş Devri, Ali Teoman kitapları arasında özel bir yere sahiptir. Çünkü Ali Teoman, *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.*¹⁷ *Gecenin Atları’nın* çıkmasıyla birlikte *Konstantiniyye Üçlemesi* tamamlanmış olur.

Ali Teoman’ın ölümünden sonra yayımlanan üçüncü eseri *Kırık Kalpler Terzihanesi* (2012)dir. Kitabın *Romaneks Öyküler* başlıklı bölümünde geçen *İşlikte*, *Panayırda*, *Sergide* ve *Hücrede* adlı öyküler isminden de anlaşılacağı gibi romana benzeyen öykülerdir. Bu öykülerin tamamı *Gecenin Atları’nın* içeriğinde kullanılır. *Kırık Kalpler Terzihanesi’ndeki* sıra, *Panayırda* ve *Sergide’nin* yerleri değiştirilerek romanın içine dahil edilir. Ali Teoman sözünü ettiğimiz öykülerin aralarına başka bölümler ekleyerek bütünlük oluşturur. Öykülerin mi yoksa *Gecenin Atları’nın* mı önce yazıldığı bilinmemekle birlikte öykülerin önce yazıldığı durumda *Gecenin Atları’na* kaynaklık ettikleri düşünülebilir. Yine aynı kitabın içindeki *Çay ve Karıncayiyenler* öyküsünün kahramanı Müfettiş X ile *Uykuda Çocuk Ölümleri’nin* kahramanı Xeno arasında benzerlik kurulabilir

2014 *Öykü Uçları -Çok Çok Kısa Öyküler-* çıkar. İçinde küçürek öykü denebilecek öyküler bulundurulur. 2017 yılında *Alacakaranlık Günce* adında 1992 Haziran – Ağustos arasında tuttuğu defter yayımlanır. 2019 yılında Ali Teoman’ın *Yazı, Yazgı, Yazmak* adında bir deneme kitabı çıkar. Teoman’ın edebiyat üzerine

¹⁷ Ayşe Bayrak Ghofoorian, A.T.H.E., s.13.

yazıları ve kendisiyle yapılan söyleşileri içerir. Parça parça bulunan yazıların ve söyleşilerin bir kitapta toplanmasıyla birlikte Ali Teoman hakkında bilgi almak isteyenlere iyi bir kaynak kitap vazifesi görür.

Ali Teoman kendi eserleri dışında kolektif kitaplara da katkı sağlamıştır. Dahil olduğu kolektif eserler: 2002 yılında çıkan *Kaptan Gemide Kaçak Yolcu Var*, 2003 yılında *Belki Varmış Belki Yokmuş*, 2008 yılında *İstanbul Sokakları* ve *Edebiyatçı Mimarlar Antolojisi* ve 2009 yılında *Centuria %45 Epsilon Beta*'dır.



İKİNCİ BÖLÜM

2. BİLİMDE VE EDEBİYATTA GERÇEKLİK

2.1. Bilimde Gerçeklik

Modern anlamda gerçekliğin temelini Rönesans’a dayandıran birçok düşünce ve çalışma bulunmaktadır. Rönesans, bilim ve sanat alanlarında varılmak istenen noktanın ilk durağıdır. Çünkü özellikle bilimi ve sanatı bir hayli etkileyecek olan *hümanizmin* başlangıcı Rönesans’tır. Hümanizm, yaygın olarak “insan sevgisi” şeklinde tanımlansa da esasında Tanrı’nın yerine insan aklının geçmesi, akıl merkezli dünya algısıdır. Tanrı düşüncesinin yıpratılması, ardından bu düşüncenin tahtından indirilip yerine “insan aklı”nın geçirilmesi Tanrı’ya dair kutsalların yerine insan aklına dayalı kutsalların ikamesidir. Tanrı’nın kutsalı nasıl *vahiy* ise insan aklının kutsalı da *bilim ve sanattır*. O halde Rönesans’la birlikte vahiy yerine bilim ve sanatın öne çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır. Descartes’in, deneyden önce akıl/mantık yardımıyla çıkarsamalar yapmasını sağlayan, *a priori* bilgisi de bu şekilde düşünülebilir.

Bilimin sanata olan etkisi irdelediğinde çokça argüman bulunabilir. Özellikle bilimin fizik üzerinden edebiyata etkisi yadsınamayacak seviyededir. Fiziğin edebiyata etkilerini çok eskiye gitmeden Newton’dan başlatabiliriz. Newton popüler olarak çoğu insanın aklında Arşimet’in *eurekası* gibi yalnızca yerçekimini bulmasıyla kalsa da hem fizik tarihinin hem de etkilediği alanlar bakımında gerçeklik temelinin kilometre taşlarından biridir. Çekim yasasıyla birlikte bilim tarihinde çığır açar ve birçok alanı etkiler. Yaptığı çalışmalar ve keşifler neticesinde insan aklına güveni arttırır ve insan aklının menzilini olabildiğince genişletir.

“İnsan bu yeni bilimsel bulguların yarattığı büyüünün etkisiyle dizginleri ele geçirdiğini, doğanın egemeni olduğunu düşünmektedir. Ona göre Newton’un çekim yasası evrenin gizini çözmüştür; evrende varolan her şey -buna insan davranışları da dahildir-hesaplanabilir, doğa yasalarıyla açıklanabilir gerçeklerdi”¹⁸.

¹⁸ Yıldız Ecevit, Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s.21-22.

Evrende bütün olan biteni insan aklıyla algılanabileceğini düşünen bu görüş elbette edebiyata da sirayet eder. Genel fikir yapısında her şeyin apaçık olması gerektiği düşünülür ve gizliliğin olamayacağına kanaat getirilir. Eğer gizlilik varsa da deney ve gözlemle çözülebileceği fikri kanıksanır. O takdirde edebiyat metninde de ucu açık bir durum beklenmesi sürpriz olur. Edebiyat metni dönemin ruhuna uyar ve en ufak bir belirsizlik oluşturmamaya çalışır. Dönemin edebiyatı Newton'un açtığı kapıdan girer. Lineer (çizgisel) zaman anlayışı hâkimdir. Sondan veya ortadan başlayan metinler görmek pek mümkün değildir. Çünkü sondan veya ortadan başlayan metinler bazı konulara yeterli ışığı tutamayabilir ya da belirsizliğin dizginleri yazarın ellerinden kayabilir. Metin tam anlamıyla en ücra noktasına kadar bilinmelidir.

“19. yüzyıl romanının, nerede, ne zaman, nasıl ve neden sorularına neredeyse kesin yanıtlar veren biçim-içerik dokusunun, çağın gerçeklik anlayışıyla birebir örtüştüğü söylenebilir. 19. yüzyıl realist romanı Newton fiziğinin edebiyat estetiğindeki uzantısı görünümündedir. Çağın romancısı olayları zamandizinsel bir akış içinde, dün-bugün-yarın sıralamasına sıkı sıkıya bağlı kalarak öyküler: A'dan başlar Z'ye değin sürdürür anlatmayı. Roman yapısında hiçbir kargaşa yoktur; okura yabancı gelmeyen bir öyküleme türüdür bu. Uzam yerli yerindedir, üç boyutlu ve sağlam.”¹⁹.

Newton'la açığa çıkan ve sonra gittikçe sağlamlaşan bilinirlik ve kapalı (yoruma) metin yapısı Einstein'nin bulgularıyla sekteye uğrar. Einstein'ın *İzafiyyet Teorisi*, (*Theory of Relativity*) Newtoncuların kabul ettiği 'belirli bir zamanda ve mekânda tek gerçekliğin/gerçeğin olduğu düşüncesini' ters yüz eder. O zamana kadar süre gelen üç boyutlu dünya düşüncesine Einstein bir de zamanı ekleyerek boyutu üçten dörde çıkarır. Einstein'e göre zaman hayatın her anında eşit bir şekilde akmaz. Farklı koşullarda farklı akar, yani görecelidir. *“Einstein fiziğinde zaman eşit aralıklarla çizgisel akmamakta, ışık hızına göre değişmekte, madde ya da uzam ise yine farklı koşullarda farklı görünümüler vermektedir”²⁰.*

Newton özelinde bilimden ve bilimsel gelişmelerden etkilenen edebiyat dünyasında o dönem için metinlerde tek gerçeklik hâkimdir. Yazar, genellikle bir roman kişinin gerçekliği üzerinden romanını kurmaya yatkındır. Yazılan gerçeğin tek gerçek olduğu düşüncesi ağır basar. Ancak Einstein'le birlikte zamanın herkeste farklı aktığı düşüncesi gerçeğin de farklı olabileceği düşüncesinin temelini oluşturur.

¹⁹ A.g.e., s.23.

²⁰ A.g.e., s. 27.

Her birey için farklı gerçeklikler varsa tek gerçek olduğu düşüncesinin aynı kuvvetle kalması beklenemez. Artık sonsuz gerçek dönemidir.

Newtoncu düşünceye Einstein sonrası bir de Heisenberg darbe vurur:

“Heisenberg, atom içi ilişkilerde, parçacığın hızı ve kütlelerinin aynı anda ölçülemediğini söyleyerek maddeye belirsizlik katmış, ona aşkın bir boyut getirmiştir. Yeni fizik, dünyanın alışlagelen görünümünü tümüyle değiştirmiş, içinde yaşadığımız uzamı kuşkulu kılmış, değişmez bir akış içindeymiş gibi görünen zamanı göreceleştirmiştir”²¹.

Görüldüğü üzere Heisenberg’in belirsizlik ilkesi bir parçacığın konumu ve hızının aynı anda ölçülemeyeceğinden bahseder. Bu da demek oluyor ki bilim dünyasında kabul gören gerçek ve gerçeklik algısı değişebilir bir konumdadır. Bu konum sabitliğini koruyamazken edebiyatın da bu durumdan nasibini almaması düşünülemez. Köşe bucak her alanın bilindiği edebiyat metinlerinde muğlaklık ve gerçeklik algısının değişim süreci artık kaçınılmazdır. Bir Tanrı gibi görünen yazar figürü de bu gelişmelerden etkilenir. Çünkü artık yazarın da bilmedikleri veya var olan gerçeği yıkıp yenilerini elde ettiği bir düzen vardır.

2.2 Edebiyatta Gerçeklik

Edebiyatta gerçekliği Batı edebiyatı akımları üzerinden anlatmak bu tez çalışmasının ilerleyişinin planlı olmasında bize yardımcı olacaktır. Bu yöntem edebiyat tarihçilerinin de sık sık kullandığı yollardan biridir, böylece konunun dallanıp budaklanmasını engelleyeceği gibi üzerinde yürüyebileceğimiz bir çizgi de kazandırır.

Klasisizm Rönesans sonrası edebiyat akımlarında ilk sırayı alır. Kelime anlamı bakımından, *Lâtince “seçme” anlamındaki “classicus”tan gelmektedir.*²² Edebiyat terminolojisindeyse birden çok anlama sahip olur: Eski Yunan ve Latin yazarlarının eserleri, devir ve memleket söz konusu olmaksızın en üstün yazar, eğitici ve yetiştirici özelliğinden dolayı okullarda okutulan örnek eser, eskiden kalma olup alışılmış, yerleşmiş ve gelenekselleşmiş olan şey ve XVII. yüzyılın ikinci yarısında Fransa’da ortaya çıkan edebiyat akımı olmak üzere oldukça fazla anlamı

²¹ Yıldız Ecevit, Orhan Pamuk’u Okumak, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s.13.

²² İsmail Çetışli, Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, Ankara: Akçağ Yayınları, 2022, s.61.

vardır.²³ Sosyal düzlemde bakıldığında da klasisizmin Fransa’da kırk yıl boyunca süren din savaşlarının hemen sonrasında zuhur etmesi temel ilkelerinin belirlenmesinde etkili olur. Uzun süren kaotik durum halkta düzen ve istikrar isteğinin ortaya çıkmasını sağlar. Devrin yazarları da dilde sadeleşmeyi ve yalınlaşmayı savununca bilinen anlamda klasisizm görünür hale gelir. Düzen, istikrar ve belli kuralları bünyesinde barındıran bir düşünceye sadelik ve yalınlaşma da eklenince bu devrin edebiyatında gerçeklik üzerine oyunlar beklenemez. Temel ve ham gerçeklik edebiyat eserlerine hâkimdir. Eserlerin tamamında etkili olan dış gerçekliktir.

Klasisizm için bir diğer önemli kavram “ideal”dir. Klasisizmin görüldüğü eserlerde ideal olan eserin içindedir. Taklit edilen Yunan ve Latin eserleri idealdir. Kullanılan kahramanlar ideal olmak zorundadır. Sosyal gerçeklikte ideal düzeni bozan hasta, sakat, köylü gibi tipler; ayırık otları eserde barındırılmaz. Kahraman için düşünüldüğünde kahramanın kötücül düşünceleri, cinselliği ya da fantezileri ideal olandan uzaklaştıracağından esere dâhil edilmez. İdeale ulaşmaya karşı şiddetli istek gerçekliğin de “ideal gerçeklik” şeklinde dönüşmesini sağlar.

Romantizm, Roma İmparatorluğu’nda halkın konuştuğu dil anlamına gelen “romance” kökünden oluşur. Yine Orta Çağ şövalyelerinin hikâyelerinin anlatıldığı (romans) eserler de bu köke tabidir.²⁴ Edebiyat literatürüne ilk girişiyse J.J. Rousseau’yla olur. *Yalnız Gezenin Düşleri* adlı eserinde Rousseau ilk defa “romantik” kelimesini kullanır. Çıkış yeri Klasisizm gibi Fransa’dır. O dönem sanatın beşiği olarak Fransa görülür, bu sebeple de Fransa’da gerçekleşen olaylar edebiyatı ve diğer sanatları etkiler. Fransız İhtilâli romantizmin mayası olarak kabul edilir. İhtilâl düşüncesi akımın olmazsa olmaz fikirlerindendir. “*Klasisizm nasıl mutlak krallığın eseri ise Romantizm de ona tepki olan hürriyet, demokrasi ve biraz da başıboşluk özleyişinden doğmuştur.*”²⁵

Fransız İhtilâli’nin en büyük getirilerinden biri de “halk” kavramıdır. O zamana kadar Osmanlı’da ve dünyada yönetilmesi gereken bir “güruh” olarak düşünülen halk, Fransız İhtilâli sonrası sadece yönetilen değil istediği zaman

²³ A.g.e., s.61.

²⁴ A.g.e., s.75.

²⁵ Ahmet Kabaklı, *Edebiyat Akımları (E.A.)*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakıfları Yayınları, 2016, s.45.

yöneticisini değiştirebilecek kuvvette bir kitle olduğunu gösterir. Klasisizm devrinde ideal olan kahramanlar büyüsunü kaybedip kötü ve çirkin kabul edilen tipler/kahramanlar eserlerin içine dâhil olur. Seçkin Yunan ve Latin eserleri merkezi kaybeder. Klasisizmin kurallı düzeni yıpratılır. “*Düşünüyorum, öyleyse varım.*” şeklindeki insan aklını ve mantığını öne çıkaran görüş, “*Düşünüyorum ve hissediyorum, öyleyse varım.*” hâline getirilir. Duygunun ve tecrübenin de aklın yanına koyulması gerektiği belirtilir.

Romantizmle birlikte “evrensel gerçek”²⁶ değişime uğrar. Klasisizmde belirli bir zümrenin gerçeklik anlayışı evrensel olarak kabul edilir ve ideal bir çerçevede değerlendirilir. Ancak romantizm önceki devrin gerçekliğini değiştirir.

*“Read’e göre, Klasik edebiyatta ve neoklasik edebiyatta evrensel gerçekler olarak bilinen değerler, sadece belli bir devrin önyargılarıdır ve yönetici sınıfların değer yargılarıdır. Bu değer yargıları, belli bir toplum yapısı içinde belli bir sosyal sınıfın değerleridir. Halbuki romantik akımda evrensel gerçekler, insanlığın gelişen ve seviyece yükselen bilinç seviyeleriyle uyum içindedir. (...) İnsan, bilinçaltı gerçeklerini bildiği ölçüde insanın evrensel tabiatına da yaklaşmış, onun gerçeklerini öğrenmiş olur.”*²⁷

Romantizm, klasisizmin anlatmaktan kaçındığı kötümser, marazi duygulara da ev sahipliği yapar. Romantik şiirde ve romanda melankolik bir hava bulmak oldukça doğaldır. Aynı zamanda önceki devrin değerlerine bu derece karşı duruş, edebiyatı toplumsallıktan bireyselliğe iter. İdeal olanın sıkıcı hâle gelmesi, sosyal hayatın dışına atılmak istenen grupların esere dâhil oluşu, yazarın/şairin karamsar bir hâl alması ve bilinçaltının keşfi bireyselleşmeyi artırır. Bireyselleşmenin gelişmesi insanın iç gerçekliğine karşı bir ilgi başlatır. Böylece “psikolojik git-gel”lere sahip tiplerden “karakter” ortaya çıkar. İç gerçekliğin aktif bir şekilde kullanımına bu devirden itibaren başlanır.

Klasisizmin ve romantizmin olgunlaşmasından sonra ortaya çıkan realizm, önceki öğretilerin temellerinden sarsılması değildir. Klasisizm ideal gerçeği öncelerken romantizm duyguyu ve tecrübeyi öncelemiştir. Realizmin tutunduğu gerçeklik anlayışıysa “objektif gerçek”tir. Romantizmin hayali ve duyguyu sık biçimde kullanmasını reddeder. Ancak tecrübeyi kendi değerlerinde eritir ve “gözlem”e dönüştürür. Realist romancı: “*Dış dünyayı tasvir için ona sadece bakmak*

²⁶ Sevim Kantarcıoğlu, Edebiyat Akımları (E.A.), İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2009, s.105.

²⁷ A.g.e., s.105.

yetinmez. Onu bir tabiat bilgini ve bir hekim gibi gözlemek ve bu gözlemi vesikalara dayandırmak gerekir.”²⁸ Bu anlamda Klasisizm ile realizmin akıl ve bilim odaklı paradigması örtüşür. Realizm, bilimin desteklemediği ya da bilimin süzgecinden geçmeyen fikirlere karşıdır. Eserde geçenler belgelere dayandırılmalıdır. Gerçek olabilecek olaylar eserin konusudur.

Eserde bahsi geçen olaylar objektif bir şekilde anlatılır. Edebî eser, -bilhassa roman- “Uzun bir yolun üstünde gezdirilen ayna”²⁹ olarak tarif edilir. Aynanın görmezden gelmesi, taraf tutması, iltimas tanınması, çarpıtması mümkün değildir. Okuyucuya sunulan şey, yazarın herhangi bir değiştirme ve dönüştürmeye tabi tutmadığı/tutmaması gerektiği gözlemleridir. Gözlemin realist eserlerde önemli bir yer tutması dış gerçekliğin iç gerçekliğe göre nüfuzunun arttığının göstergesidir.

Hemen hemen realizmle beraber seyrine başlayan natüralizm, realizme göre daha sert bir bilimsellik içerir. Natüralist düşüncenin gelişiminde Darwin’in “evrim teorisi ve doğal seçim teorisi” önemli bir yer tutar. Bu iki teoriden hareketle natüralizmin önemli kavramlarından ikisi ortaya çıkmış olur: Soya çekim ve sosyal çevre. Doğal seçim teorisinde güçlü olan ve çevreye uyum sağlayan hayatta kalır. Soya çekim ise canlıların hayatlarında sıkça yaptıkları davranışları kalıtım yoluyla kendi nesillerine aktarmasıdır. Sonraki nesillerin kalıtım yoluyla aktarılan davranışa aşina olması ve tekrarlaması bazen daha ileriye götürmesi gözlenebilir.

*“Bu evrim süreci ve hayat mücadelesi içinde çevreye en iyi uyum sağlamak için normdan sapma yapan ve bu uyumu başarılı kılmak için karakteristik nitelikler geliştiren organizmalar, daha sonra bu niteliklerini genç nesillere geçirmekte ve güçlünün yaşamasını sağlamaktadır.”*³⁰

Soya çekim ve sosyal çevreye ek olarak “deney ve determinizm” de natüralizmin sayılması gereken önemli kavramları arasındadır. Deney kavramı realizmin gözlem kavramının natüralizmde değişime uğramış hâlidir. Natüralist romanda yazarın eseri yazdığı yer ve olayların geçtiği atmosfer bir laboratuvara benzetilir. Nasıl deneyde belli koşullarda yapılan bir eylem her zaman aynı sonucu verirse natüralist romanda da aynı sonuçları vereceği düşünülür. Bir de ilişkisi bozulamaz neden-sonuç fikri de eklendiğinde natüralist roman görünür hâle gelir.

²⁸ Ahmet Kabaklı, E.A., s.65.

²⁹ Henri Benley Stendhal, Kırmızı ve Siyah, çeviren, Şerif Hulusi, İstanbul: İletişim Yayınları, 2021, s.418.

³⁰ Sevim Kantarcıoğlu, E.A., s.139.

Gerçeklik olarak realizmde sözü geçen “objektif gerçeklik” yerini olgusal gerçeğe devreder. Çünkü olgu bir anlamıyla bir test ya da deneyle gerçekliği kanıtlanmış olan şeydir. Natüralist roman tamamıyla kendini bilime ve deneye yasladığı için olgu gerçekliği üzerinden kendine bir gerçeklik kurar.

Natüralist edebiyatın dünya üzerindeki varlığı fazla uzun sürmez. Natüralizm sonrası ortaya çıkan edebî anlayışların hemen hepsi bir parça modernizmin etkisi altındadır. Peki modernizm nedir?

Modernizmi anlayabilmek ve modernist edebiyatı kavrayabilmek için belli kavramlar üzerinde durmak gerekir. “Modern, modernite, modernizm ve modernist” gibi kavramlar meselenin anlaşılmasında değerlidir. Modern kelimesi ilk kez V. yüzyıl Roma’sında kullanılagelir. “*Latince modernus kelimesi, Hristiyanlık döneminin pagan döneminden farklı bir karaktere sahip olduğunu vurgulamak üzere kullanılır.*”³¹ Aynı zamanda bir topluluğu nitellemek için de kullanılan bir kelimedir. Yine Hristiyan Romalılar kendilerini pagan dinine inanan Romalılardan ayırmak amacıyla “*Biz moderniz.*” der. Modern kavramı bir dönemi, bir topluluğu ve dine karşı bir duruşu da içinde tutar. Modern olan aynı zamanda “yeni”dir. Yenilikle sıkı bir ilişkisi vardır. Bu anlamda “modern” kelimesinin kavram alanı içinde çoğu zaman eski ve yeni gerilimini görmek mümkündür.

Modernite, Rönesans sonrası dönemden başlayıp 20. yüzyılın ilk yarısına kadar gelişerek ilerlemesini sürdürür. Modernite bir süreçtir ve kendi paradigması vardır. Sürece ait paradigmalarsa “modernizm”i ortaya çıkarır. Modernite ile modernizm bir döneme kadar benzer kavram olarak değerlendirilip aynı anlamlarda birbirlerinin yerine kullanılır. Ancak ikisi birbiriyle alakalı kavramlar olsalar da aynı anlamda kullanılmamaları gerekir. Çünkü modernite bir süreci nitelerken modernizm bir öğreti, akım ve ideolojidir.

“*Bir süreç ancak kendisiyle ilgili oluşumlar olgunlaştığında akıma ve belli bir öğretiye dönüşebilir. Bu bakımdan modernitenin kökenlerini 17. Hatta 16. Yüzyıllara kadar götürülebilirken, modernizmin kökenlerini 19. Yüzyıldan daha geriye götürmek mümkün değildir.*”³²

³¹ Ahmet Çiğdem, Bir İmkân Olarak Modernite, İstanbul: İletişim Yayınları, 1997, s.65.

³² İsmet Emre, Postmodernizm ve Edebiyat, Ankara: Fidan Kitap, 2022, s.19.

“Genellikle modernitenin on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda başladığı kabul edilirken, modernizm sanatlarda on dokuzuncu yüzyılın sonunda başlayan paradigma değişikliği olarak görülür.”³³

İlkin modernitenin temel kavramları üzerinde durmak yararlı olur. Çünkü bu kavramlar modernizmin oluşmasında önem sahibi olacağı gibi postmodernite ve postmodernizm gibi süreçlerde de etkinliğini korur. Bu kavramlara ilerleme, sanayileşme, gelenekten kopuş, sekülerleşme, devrim, özgürlük, demokrasi vs. eklenebilir. Bunlar gibi temel fikirler gelişerek modern öncesi zamanlar ile modern zamanların keskin bir şekilde ayrılmasını sağlar. Modernite, modern öncesi fikirlerin tabanını yerinden oynatır. Böylece bu fikirlerle yeni bir temel atılmış olur.

“Toplumsal alandaki, kültürdeki ve birey düzlemindeki bu değişmelerin hepsi nihai ‘temeller’e bir saldırı yönünde olmuştur. Modernist anti-temelcilik (anti-foundationism) bilginin nihai (ya da hatta sürmekte olan) zeminleri, ahlaki eylem ve estetik yargının yanısıra günlük hayatın istikrarsızlığına da meydan okur ve bunların otoritesini baltalar.”³⁴

Köklü değişimlere devrim demek yanlış olmayacaktır. Modern dönemlerde birçok alanda devrim yaşanır. İlkin bilimsel devrimden söz edilebilir çünkü bilimsel devrim, diğer devrimlerin zihinsel formasyonuna oldukça katkı sağlar. Newton’un bu alandaki keşifleri önemlidir. Newton sadece yer çekimini bulmakla kalmaz. Tanrı tarafından yönetildiği düşünülen doğa fikrini de etkiler.

“Doğrudan tanrı ve melekleri tarafından yönetilen bir doğadan, kendini düzenleyen bir doğaya; tanrısal istemleri (volontes) yansıtan ve Tanrı’nın ihtişamını anlatan bir doğadan, doğanın yasalarının belirlenimciliğinden başka bir şeyi dile getirmeyen bir gök mekaniğine geçilir.”³⁵

Bilimdeki açıklanamayan noktaları açıklamak için gidilen adres değişir. Artık Tanrı yerine gidilen adres insan aklı olur.

Bir diğer devrimse kültürel alanda gerçekleşir. Modern kelimesinin tabiatı gereği eski yeni çatışmasına zemin hazırladığından daha evvel söz etmiştik. Eskiye temsilen modernin karşısına hemen her alanda gelenek çıkmaktadır. Sözelimi Newton öncesi bilim; mutlak monarşi, insan gücü kaynaklı üretim, din temelli kültürel yaşam ve daha fazlası geleneğin iddia ve teklif sahibi olduğu alanlardır. Gelenek, dar anlamıyla uzun süreli alışkanlıklar olarak değerlendirildiğinde önceki

³³ Scoot Lash, “Modernite Mi, Postmodernite Mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi”, Hazırlayan: Mehmet Küçük. Modernite Versus Postmodernite. Ankara: Vadi Yayınları, 2000, s.133.

³⁴ A.g.e., s. 135

³⁵ Abel Jeannere, “Modernite Nedir?”, Hazırlayan: Mehmet Küçük. Modernite Versus Postmodernite, Ankara: Vadi Yayınları, 2000, s. 97.

sayılanlar da gelenek kapsamında yer alır. Geleneğin karşısındaki modernite az önce sayılan değerlerden kopuşu da simgeler. Kültürel anlamdaki en büyük kopuşlardan biri de din merkezli hayat tarzı yerine seküler hayat tarzının benimsenmesidir. Din, kapalı bir odaya konulmuş, üzerine de kilit vurulmuş gibidir. Böylece din sosyal hayattan soyutlanır. *Din artık toplumun temelinde kalamazdı.*³⁶

Bir diğer devrimse siyasal alanda gerçekleşir. Modernitenin büyük bir bölümünde imparatorluklar ve mutlak monarşi yerini korur ancak onlar da bir süre sonra yerini demokrasiye bırakır. Birey doğmuş ve halk önem kazanmıştır. Fransız İhtilâli'yle hak, eşitlik ve özgürlük gibi kavramlar yüksek sesle dile getirilmeye başlanır. Çok uluslu devletler ulus devlet anlayışa dönmek durumunda kalır. Halk yönetimde söz sahibi olmak ister. Meşrutiyet ve cumhuriyet gibi yollar izlenir. Tek kişinin kararları verdiği ve kan bağıyla geçen yönetim yapısı aşama aşama güç kaybeder. Devletler, yönetim geleneğini değiştirir. *“Buradaki yenilik, demokrasinin öbür yönetimler arasında yalnızca bir yönetim biçimi olmayı bırakıp (Platon ve Aristo’dan beri böyleydi) Devlet’in tek rasyonel biçimi haline gelişidir. Artık modern Devlet ancak demokratik olabilirdi.”*³⁷

Endüstriyel devrimse modernitenin bir diğer yüzüdür. İlerleme, sanayileşme, teknolojik ilerlemeler ve insan iş gücü modernite kavramının başat öğeleri arasındadır. Modern düşüncede hep bir ilerleme düşüncesi vardır. İlerlemek iyi olarak yorumlanır ve ütöpik bir iyimserlik aksettirilir. *Eskiler, at ve yelkenleri yüceltmışti, yeni çağ da lokomotif ve gemiyi yüceltti.*³⁸ İlerleme fikri üretim ve sanayileşmeyi beraberinde getirir. Sanayi Devrimi'yle birlikte buharlı makineler da artık devrededir. Üretimi çoğaltmak ve seri üretime geçme isteği insanoğlunu ister istemez makineleşmeye iter. *Bir dönemde, bu devrim aletten makinaya geçiş olarak değerlendirilebilir. Emek süreci bundan böyle doğrudan üretici insana bağlı değil, makinaya bağlıydı*³⁹.

Fabrikalaşmak sosyal düzende de değişiklikler doğurur. Erkeklerin iş gücü tek başına yeterli gelmez ve kadınlar da çalışma hayatına alınır. Böylece kadın

³⁶ Marcel Gauchet'ten alıntılan Abel Jeanniere, Modernite Nedir?, s.101.

³⁷ A.g.e., s.100.

³⁸ Octavia Paz, Şiir ve Modernite, Hazırlayan: Mehmet Küçük. Modernite Versus Postmodernite. Ankara: Vadi Yayınları, 2000, s.193.

³⁹ Abel Jeanniere, Modernite Nedir?, s.102.

hakları gibi konular da tartışmaya açılır. Yine fabrikalarda uygulanan vardiya sistemi de sosyal hayatta değişiklikler doğurur.

Sonuç olarak modernite uzun süreli alışkanlıkları yerinden oynatarak kurulan yeni dünya düzeninin adı olur. Birçok alanda geniş çaplı devrimlerin yaşandığı süreçtir. Bu dönemin doğuşunun ana etkeni gelenekle kurduğu gerilimden kaynaklanır. Yeni bir dönemin, yeni bir sürecin meydana gelmesinde tercih edilen yöntem Octavia Paz'ın da dikkati çektiği gibi "eleştiri"dir. Her değişiklik, yenilik ve kopuş eleştiriyle başlar, eleştiriyle yolunu bulur, eleştiriyle kendini tamamlar ve eleştiriyle yıpranır.

*"Modernite din, felsefe, ahlak, hukuk, tarih, ekonomi ve siyasetin eleştirisiyle başladı. Modernitenin ayırt edici niteliği, ortaya çıkışının özel işareti, eleştiridir. Modern çağı oluşturan her şey araştırma, yaratı ve eylemin metodu olarak tasarlanan eleştirinin marifetiydi. Modern çağın temel fikirleri ve kavramları -ilerleme, evrim, devrim, özgürlük, demokrasi- eleştiriden kaynaklanmıştı."*⁴⁰

Modernitenin kat ettiği yol ve içerisinde barındırdığı kavramlar bir paradigma olarak "modernizm"i oluşturur. Modernist sanat ve edebiyat, modernizmi benimsemiş yazarların ve o bilinçle oluşturulmuş yapıtların içinde bulunduğu akımdır. Modernist sanat ve özellikle modernist edebiyatı daha iyi anlamak için Octavia Paz'ın modern şiir için söylediklerine başvurabiliriz. Octavia Paz, *"Doğuşundan itibaren modern şiir, modernitenin hem onaylanması hem de yadsınması olmuştur."*⁴¹ der. Modernist edebiyat, modernitenin değerlerini kendi içinde eritmesine karşın değerlerine olan eleştirileri de kendi potasında eritir. Böylece modernist edebiyatın karakteristiği oluşur. Modernitenin ilerlemeci ve geleneğe karşı saldırgan tavrı modernist edebiyatta yerini bulur. *"Bilim ve teknikteki gelişmelere koşut olarak toplumsal yaşamın sekülerleşmesi, geleneksel olandan kopuş ve gelişmeye duyulan inanç edebiyatta yeni arayışların itici kuvveti ol[ur]du."*⁴² *Her türlü deneysellik kutsandığı"*⁴³ bir döneme girilir. Böylece modernist edebiyat avangart bir hâl alır. Bu nedenle *"modernist edebiyat ve sanat zordur, deneyseledir, yenilikçidir, seçkincidir"*⁴⁴ gibi cümleler sıklıkla tekrar edilmeye başlanmıştır. Öte yandan klasisizmin hayaleti modernist edebiyatta kendini gösterir. Klasisizmde ideal

⁴⁰ A.g.e., s.185.

⁴¹ A.g.e., s.199.

⁴² Murat Gülsoy, 602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye, İstanbul: Can Yayınları, 2018, s.35.

⁴³ A.g.e., s.35.

⁴⁴ A.g.e., s.35.

ve seçkin olan roman kahramanı ya da konu yüceltilirken modernist edebiyatta eserin kendisi seçkindir. Deneysel çabalar seçkin ve mükemmel esere ulaşmak içindir.

Modernite birçok konuda da eleştirilir. Özellikle aşırı rasyonalizmi ve pragmatizmi savunması, aynı zamanda metafiziği dışlar bir tavır izlemesi eleştirilerin toplandığı noktalardan biridir. Max Weber “dünyanın büyüünün bozulması” diyerek bu konuya dikkatleri çeker. Mitlerin fantastik ve büyülü karakteristiği rasyonel bilim tarafınca ezilir. Dinin ve kutsalın da dışlanması dünyanın büyüünün bozulmasında temel etkenlerden biridir. *“Bu fire, hem Protestan dünya görüşünün aşındırıcı mantığının hem de dünyanın büyüünün bilim tarafından süregiden bozulmasının bir sonucudur.”*⁴⁵

Ancak en büyük eleştiriler Birinci Dünya Savaşı sonrasında görülür. Bunun sebebiyse somut bir olayın gerçekleşmesidir. Modernitenin vaat ettiği ilerlemenin ve üretimin bütün sorunları çözeceği fikri, daha iyi bir dünya yaratacağı düşüncesi kökünden sarsılır. Çünkü ilerleme insanlara bir dünya savaşı verir. Hırs, kan ve ölüm modern insana vaat edilenlerle bir değildir. Böylece modernitenin getirilerine güven azalır. Bir yönüyle edebiyatta modernizm, modernizmin getirilerine karşı çıkış olarak da yer bulur. Çünkü ilerleme artık çok matah bir şey değildir ve Birinci Dünya Savaşı insanları bunalıma sürüklemiştir. Doğal olarak inşa edilen ve aynı zamanda da insanı inşa eden şehirlerden yapay ve insanı imha eden kentlere geçilir. Modernitenin getirdiği kavramlardan olan kent, bir canavara dönüşür. Kentlerin içinde insan bir başına kalır. *“20. yüzyılda mitsel muhatap ve gizemli örgütler gitti. İnsan uçsuz bucaksız kente tek başına kalmıştı ve yalnızlığı, kendine benzeyen milyonlarca bireyin yalnızlığıydı.”*⁴⁶

Modernite edebiyatta gerçekliğin temsilini de değişikliğe uğratar. Modern zamanlarda araştırmaların merkezine insanın oturması psikoloji gibi bilimlerin de insan bilinci hakkında çalışmalar yapmasının önünü açar. Böylece bilinç ve bilinçaltı üzerindeki keşifler gerçekliğin içe doğru yönelmesinde etkili olur. Realist eserlerin genellikle dış gerçekliği önceleyen yapısı dönemle uyuşmamaktadır. Artık modern olmayan realist edebiyatın yerine yeni, daha modern bir edebiyat gelmesi gerekir.

⁴⁵ Ralph Schroeder, Max Weber ve Kültür Sosyolojisi, Çeviren, Mehmet Küçük, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1996, s.218.

⁴⁶ Octavia Paz, Şiir ve Modernite, s.193.

Edebiyat, temsil kriziyle yüz yüze kalır. “*Daha önceden dünyayı anlamak için kullanılan sanatın temsil krizi (yani artık yazılan romanın yaşadığımız dünyanın gerçeklerini anlatabilme özelliğine duyulan inancın kaybı) sanatları kendi üzerine düşünmeye kendi üzerinde deneyler yapmaya götürmüştür.*”⁴⁷

Modernist edebiyatın kendi üzerine düşünceleri, insan bilinci üzerine çalışmalar ve realist edebiyattan daha gerçekçi bir tutum izlenmek istemesi “bilinç akışı” adında bir tekniğin doğmasını sağlar. “*Modernist yazma biçiminin en önemli tekniklerinden biri bilinçakışıdır. Bu anlatım biçiminde yazar, doğrudan doğruya hikâye kişinin zihninin içinden anlatır. Çoğu zaman amaç hikâye kişinin aklından geçenleri gerçeğine en yakın şekilde anlatabilmektir.*”⁴⁸ İnsan aklı ve edebiyatın kendi üzerine olan çalışmalarının sonucu olarak ortaya çıkan bilinç akışı, daha sonra postmodernist edebiyatta da kullanılır. Bilinç akışı tekniğinin insan zihninden hikâyenin anlatılmasına izin veren yapısı daha sonra ortaya çıkacak “otomatik yazı” gibi tekniklerin de önünü açar. Birey ve bireyin zihni modernist edebiyata egemen olur. “*Modernist sanat ve edebiyat ise radikal bireycilik demektir*”⁴⁹ şeklinde algılanmasına imkân verir.

Bilimsel çalışmalar sonucu gerçekliğin göreceli hâle gelmesi edebiyatta da yankı uyandırır. Artık tek bir anlatıcı yoktur. Birden fazla anlatıcının olması mümkündür. Birden fazla anlatıcı ve o anlatıcıların bilinç akışı tekniğiyle metnin içine girmesi hem o zihinlerin derinliklerini gösterilirken hem de eserin alımlanışını değiştirir. Her karakter, her kişi için farklı gerçeklikler meydana gelir. Bunun sonucunda da sonsuz gerçeklik ortaya çıkar.

Yalnızlaşan modern insan bunalıma girer. Kent, insan yaşam standardını arttırmak için değil de fayda esaslı meydana gelir. Apartmanlar ve yüksek katlı binalar etrafı sarar. Kentteki binalar sanki “klonlanmış” gibidir. Birbirine benzer yerler çoğalır. Bir yer ile diğer farklı bir yerin ayırıcı özellikleri en aza indirilir. Böylece insanoğlu birbirinin aynısı mekânlarda sıkışır ve mekân labirentleşir. Labirent hâline gelen kent, insanı ve insani duyguları imha eder. Labirentleşen

⁴⁷ Murat Gülsoy, 602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye, s.36.

⁴⁸ A.g.e., s.50-51.

⁴⁹ A.g.e., s.46.

mekânda kısılup kalan insan edebiyata da sirayet eder. Modernist eserlerde mekân, labirentleşme eğilimi gösterir.

Hülasa modernite boyunca birçok kavram ortaya çıkar. Bu kavramlar şekillenir ve modernizmi meydana getirir. Modernite süresince pek çok alanda devrimler yaşanır. Pragmatik ve rasyonel bir akıl hüküm sürer. Modernite, öncesindeki geleneği ve eskiyi tahrip eder. Eleştiriyi bir yöntem olarak kullanır. Kendi düzenini kurmaya çalışır. İlerlemeyi düstur edinir. Bununla birlikte eleştirilere de hedef olur. Modernitenin insana katkısı olduğu gibi zararı da olur. Birinci ve İkinci Dünya Savaşı'nın oluşmasında etki sahibidir. Hem büyük bir ilerleme hem de büyük bir yara oluşturur.

Postmodernizm, modernizm sonrası bir düşünce, yaşam biçimi ya da bir ideolojidir. Modernizmle ayrılan çok yönleri olmasına karşın muğlak yönleri de bulunur. Sonrasında tamamen ayrı bir paradigma olarak gelişimi sürdürür. Öncelikle postmodernizme kavram olarak bakıldığında göze çarpan ve modernizmden ayrıran yönü “post-” ön ekidir.

“Kavram olarak “post-” ön eki Batı dillerinde, bir sürecin sonu anlamına geliyorsa da, terimleşmiş haliyle, postmodernizm, modernin sonu, modernden sonra doğmuş; onun devamı, içerdiği boyutlardan birinin süreği, yahut anti-modernizm anlamlarında kullanılmaktadır. Kavram konusundaki bütün bu kargaşalar, kavramın iç bünyesindeki heterojenlik kadar söz konusu kavramı tanımlamaya çalışan yazarların kendi bakış açılarına göre anlamlandırmalardan da kaynaklanmaktadır.”⁵⁰

Postmodernizm için birçok farklı tanımlama teşebbüsü bulunmakla birlikte temeldeki fikir ayrılığı postmodernizmin yeni bir fikir mi yoksa modernizmin devamı bir anlayış mı olduğu noktasındadır. Bu fikir ayrılığı postmodernizmin imlasına varana kadar götürülür. Postmodernizmi/postmoderniteyi yeni bir fikir ve modernizmden ayrılmış bir düşünce olarak değerlendiren taraf, “postmodernizm/postmodernite” imlasını tercih ederken postmodernizmi, modernizmin “sadece farklılıklar gösteren bir uzantısı olarak gören anlayışlar, onu olumsuzlamak, gücünü zayıflatmak, törpüleyip tahkir etmek ve aşağılamak için”⁵¹ “post-modernizm/post-modernite” şeklinde yazar. Böylelikle araya konan tire (-), postmodernizmi/postmoderniteyi bir devam olarak görenler için post ön ekine

⁵⁰ İsmet Emre, Postmodernizm ve Edebiyat, s.31-32.

⁵¹ A.g.e., s.44.

kötücül bir anlam yükleme fırsatı verir. Devam olarak görenlerce “*post*” ön eki, moderniteye “*yamanmış, gereksiz, iğreti, özü oluşturmuyarak kabukta kalmış anlamıyla kullanılmaktadır.*”⁵² Ancak bazı kullanımlar bu dikkati göstermeden de yapılabilir.

Postmodernizmi hazırlayan sürece postmodernite denir. Postmodernite, bir geçiş güzergâhı olarak değerlendirilebilir. Bir düşüncenin “-izm” hâline gelmeden önce belirli safhalardan geçip kendi iç çekişmelerinden kurtulması gerekir. Böylece bütüncül bir düşünce sistemi ortaya çıkar. Postmodernitenin ortaya çıkışı 1850’lerden sonraya rastlar. Modernitede olduğu gibi her değişim öncelikle eleştiriyle başlar. Modernitenin aksak yönleri eleştirilir ve sonrasında bu aksak yönler için alternatifler üretilmeye başlanır. Teori dönemi olarak da düşünülebilecek bu dönemi somut olaylarla bağlamak gerekirse: 1. Dünya Savaşı, modernizmi bitirip yerine moderniteyi kuran, 2. Dünya Savaşı ise postmoderniteyi bitirip yerine postmodernizmi oturtan hadiseler olarak değerlendirilebilir. Birinci Dünya Savaşı’nın bitişi (1918) ile İkinci Dünya Savaşı’nın başlangıcı (1940) arasındaki 32 yıllık süre postmodernite olarak değerlendirilebilir.⁵³ Ancak postmodernite her ne kadar o ara merhalede etkin olsa da fikri altyapısının oluşması gerekecektir. Bu sebeple postmodernitenin başlangıcını bir elli yıl kadar geriye götürmek de mantıklıdır. Böyle bir fikir yürütmeye postmodernitenin başlangıcı 1860 ile 1870 arasında saptanabilir.

Postmodernizm, modernitenin düşünce sisteminden tamamen koparak moderniteye karşı birçok disiplini etkileyen düşünce sistemi ve akımdır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, 1960’larda iyiden iyiye kendini gösteren bu akım, başta bazı yazarlar tarafından geçici bir istek ve heves olarak değerlendirilse de daha sonra gelip geçici bir durum olmadığı fark edilir.

Postmodernizm değerlendirmelerinde en çok başvuru kaynağından biri Lyotard’ın *Postmodern Durum* adlı eseridir. Postmodernizmi anlamada başucu kitaplarından biri olarak görülen bu metin, değindiği birçok meselenin dışında “üst-anlatı (metanarrative)”lar hakkında söyledikleriyle oldukça ünlüdür. Modernitenin

⁵² A.g.e., s.44.

⁵³ Gaye Belkıs Yeter Şahin, *Türk Postmodern Anlatılarında Modernizm Eleştirisi*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayıncılık, 2019, s.31.

otoritesinde ve iktidarındaki üst anlatıların “hepsi de bir amaç ortaya koyan ve bütün faaliyetlerin kendisine doğru yöneldiği bir hedef belirleyen ve dolayısıyla insan toplumunun tinsellik, özgürlük veya zenginlik açısından giderek daha anlamlı hale geldiğini”⁵⁴ dile getirirler. Bu büyük üst anlatılara Lyotard, aydınlanma anlatısını ve Marksizmin toplum anlatısını örnek gösterir. Bu anlatıların ortak özelliği olarak “ilerlemenin mutlak anlamda kaçınılmaz olduğu varsayımı temelinde, aklın politikada, üretimde, kısacası hayatın her alanında nasıl tek otorite haline gelebileceğini göstermek olduğunu ileri sürer.”⁵⁵ Uzun süreli üst anlatılar boyunca insan, meşrulaştırılan fikirler uğruna çalışır, çabalar ve ömrünü verir. Dünya savaşları sonrasında bu durumu fark edilir; “büyük anlatılarda bireyler baskı altına alınır ve kendilerinin büyük anlatının kontrolünü elinde tutanların amaçlarına kurban edilmiş olduklarını görürler.”⁵⁶ Üst anlatılar nihayetinde bireye istediğini verememiş ve bireyin üst anlatılara karşı güveni kaybolmuştur.

“Yenilik şu ki, ulus devletlerin oluşturduğu eski çekim kutupları, partiler, meslekler, kurumlar ve tarihsel gelenekler cazibelerini yitiriyorlar ve en azından alışıktı oldukları ölçüde, yerlerine başkaları gelecekmiş gibi de görünmüyor. Üç Kıta Komisyonu (Commission tricontinentale) popüler bir çekim veya ilgi odağı değil. Büyük şahsiyetlerle, güncel tarihin kahramanlarıyla ‘özdeşleşmek’ gittikçe zorlaşıyor. Fransa Cumhurbaşkanı’nın yurttaşlarına hayatlarının amacı olarak önerir görüldüğü gibi kendini ‘Almanya’yı yakalamaya’ adanmak hiç de coşturucu bir şey değil. Zaten bu yüzden de gerçek bir hayat amacı olamaz. Bu amaç her bireyin kendisine bırakılmış. Her birey kendisine geri gönderiliyor, ama bu kendinin pek kıymeti harbiyesi olmadığını da herkes biliyor.”⁵⁷

Şu sıralar 100. yaşını dolduracak olan Türkiye Cumhuriyeti için de benzer bir üst anlatıdan bahsedilebilir. Kurulduğundan bu yana hedef olarak koyulan *muasır medeniyetler seviyesine* çıkma fikri Türkiye Cumhuriyeti’nin üst anlatısı olarak değerlendirilebilir. Diğer üst anlatılar gibi bu üst anlatı da bir hedef belirler ve bu hedef doğrultusunda yapılan eylemleri meşrulaştırır. İnsan bu yola varını yoğunlu vermek zorundadır, üst anlatı bundan daha azını talep etmez. 100. yıla gelindiğinde bu üst anlatıya olan inancın düzeyi ayrı bir tartışma konusu olarak değerlendirilebilir. Türk milliyetçiliğinin “turan” ülküsü, İslamcıların ümmet temeline dayalı İslam birliği fikri ya da Marksistlerin sınırsız sınıfsız toplum ideallerini de üst anlatılar olarak görmek mümkündür.

⁵⁴ Ahmet Cevizci, Felsefe Tarihi: Thales’ten Baudrillard’a, İstanbul: Say Yayınları, 2017, s.1274.

⁵⁵ A.g.e., s.1274.

⁵⁶ A.g.e., s.1274.

⁵⁷ Jean François Lyotard, Postmodern Durum, çeviren, İsmet Birkan, Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2019, s.35.

Postmodernizmin en az Lyotard kadar önemli bir diğer düşünürüyse Jean Baudrillard'dır. Baudrillard, postmodernizm fikri çerçevesine “simülasyon”, “simülakr” ve “hiper gerçek” kavramlarıyla oldukça önemli katkıda bulunur. 1975-76 sonrasında tüketim toplumu üzerine çalışmalarına ek olarak söz ettiğimiz kavramlara da dikkatini yöneltir ve 1983'te kitaplaşacak metnlerinin de ilk nüvelerini atmış olur. Simülasyon; *günümüz postmodern dünyasının gerçek bir toplumdaki ziyade, sembollerle imajların, gerçek ve somut olanın yerini aldığı sanal bir gerçeklik olduğunu göstermek amacıyla geliştirmiş olduğu kavramdır.*⁵⁸ Gerçek ve somut olan gücünü kaybeder, çekiciliğini yitirir. Baudrillard'a göre aynı zamanda birçok alandaki farklılıklar ve sınırlar da bir bir elden gitmektedir. Böyle olunca gerçek ile düş ya da yapayla doğal olan arasındaki ilişki de bu durumdan nasibini alır. *Gerçek olanın cazibesini kaybetmesi sanal olanın tahta geçmesine yol açar. Ortaya çıkan bu yeni gerçekliği Baudrillard “hiper gerçeklik” olarak adlandırır.*

*“Hiper gerçekliğin veya aşırı gerçek alanın, yani medyanın gerçeklik simülasyonlarının, Disneylandlerin ve başkaca eğlence parklarının, TV sporlarının vs. gerçek olandan çok daha gerçek hale geldiğini söyler. Bu ise elbette hiper gerçekliğin düşünceyi ve gerçekliği kontrol etme düzeyine geldiğini ifade eder. Ona göre, bireyler hakikaten ‘gerçek olanın ıssız çölünden’ kaçıp hiper gerçekliğin çok çeşitli çılgınlıklarına, bilgisayar, medya ve başkaca teknolojilerden meydana gelen bir dünyaya sığınurlar.”*⁵⁹

Hiper gerçek, gerçeğin kopyası, sahtesi ya da sanalıdır.

Postmodernizmin temel sonuçlarından biri merkezin kaybolmasıdır. Bu anlamda “merkezsizleşme” postmodernizmin bir başka kavramı olarak öne çıkar. Postmodernizm her alanda merkezsizleşmenin ortaya çıktığı dönemdir. Postmodernizm öncesi dönemlerin her birinin merkeze aldığı bir kavram vardır. Modern öncesi için “Tanrı merkezli düşünce”den modern dönem için “insan aklını merkeze alan bir düşünme biçiminden” söz etmiştik. Bu temel kavramlar büyük anlatıların da merkezini teşkil etmekteydi. Ancak postmodernizmle birlikte büyük anlatılara olan inancın kaybı ve insan aklının merkezden çekilmesiyle yerine başka bir merkez koyulamaması merkezsizleşmeye götürür. Merkezin kaybı bir merkeze bağlı olarak kurulan hiyerarşik yapıyı da etkiler. Bir diğer anlamına göre “pozitivist değerlerin üstünlüğündeki bir hiyerarşide var olan karşıtlıkların oluşturduğu temel üzerinde yapılanmış geleneksel Batı kültürünün ana taşıyıcılarının yerle bir edildiği

⁵⁸ Ahmet Cevizci, Felsefe Tarihi, s.1281.

⁵⁹ A.g.e., s.1284.

*bir gelişmedir postmodernizm.”*⁶⁰ Böylece ‘modernist değerler hiyerarşisi’ çöker. Hiyerarşinin çöktüğü bir yerde üst veya alt kaybolur, yani bir şey başka bir şeyden ne değerli ne de değersizdir. Böylece postmodernizmin bir diğer kavramı olan çoğulculuk bu sisteme dâhil olur.

Çoğulculuk hem postmodernizm hem de postmodern anlatılar için temel kavramlardan biridir.

*“Çoğulculuk postmodernizmin yaşamda da sanatta da ana eğilimidir. Daha da ileri giderek ve postmodernizmin hiçbir ilkeye/kurala/kurama/ölçüte/felsefeye/dizgeye damgasını basmak istemeyen yapısıyla ters düşmeyi de göze alarak diyebiliriz ki, çoğulculuk postmodernizmin tek felsefesidir; akıl ve düşün, bilim ve ezoteriğin, teknoloji ve mitosun, burjuva dünya görüşü ile toplum dışı bir marjinalliğin yan yana/eşzamanlı var olduğu bir yaşam biçiminin adıdır.”*⁶¹

Çoğulculukta baskın bir eşitlik anlayışı hâkimdir. Sonuçta değerler hiyerarşisi yerle bir olmuş ve bütün değer zeminde kalmıştır. Bütün değerlerin zeminde olduğu bir durumda bulundukları konum bağlamında herkes ve her şey eşittir. İyi ile kötü arasında elbet bir fark vardır ama yeni değerler sisteminde bu ikisi denktir. Yüksek sanat ve görece değersiz / popüler sanat arasında dikkate değer bir fark yoktur.

Popüler olan şey sanata nüfuz eder. Modernite devrinde seçkinci, deneysel ve avangart tavır izleyip popüler olana kapılarını kapatan sanat ve edebiyat, postmodernizmle birlikte popülaritenin sanata ve edebiyata dahil olabileceği bir alan açar. Avangartla popüler arasındaki sınır çöker. Artık popüler olan da edebiyata ve sanata dâhildir. Avrupa’da ve Amerika’da “Pop-Art” yükselir. Seri üretime geçilmesi ve nesnelerin metalaşması “kitsch”in giderek yaygınlaşmasını sağlar. Kitsch, *“ucuz, bayağı, sahte, taklit, yapay olarak değerlendirilen ürünleri imleyen bir kavram olarak, yüksek sanatın ya da genel olarak sanatın karşısında yer alan bir estetik yetersizlik veya değersizliğin sembolü ya da karşılığı olarak görülmüştür.”*⁶² Kitsch, çevreye ve her alana yayılır.

Sanata sirayet eden popülerlik edebiyatı da etkiler. Doğası gereği popüler olan roman, modernist edebiyat boyunca estetik olarak avangart ve deneysel bir yol izlese de postmodern edebiyatla birlikte romana popüler temalar ve izlekler katılır. Özellikle polisiye ve bilim-kurgu gibi çok okunan ve ticari faaliyete en yakın konular

⁶⁰ Yıldız Ecevit, Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, s.58.

⁶¹ A.g.e., s.66.

⁶² Murat Tansu Özışık, “Sanat ve Kitsch”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2008, s.10.

“ağır” olarak değerlendirebileceğimiz romanların kurgusunda yer bulur. Biçim ve dil bakımından yeniyi deneyen romanlar bir dedektif hikâyesine yaslanarak yer yer heyecan verici metinler haline gelirler. Suçlu ile dedektif arasındaki gerilim ve romanın geneline dağılan merakın köpürtülmesi çoğul bir ortam oluşturur. Bir yandan nitelsiz okur popüler etkiler tarafından avutulurken diğer yandan nitelikli okur da kendine ait bir şeyler bulur. Bununla birlikte içerikte de cinsellik, aldatma, aşk, suç ve cinsel eğilimler gibi popüler konular öne çıkar. Cinsellik özellikle köpürtülerek pornografiye varana kadar anlatılabilir.

Üzerinde durulması gereken bir diğer konu, türlerin ve sınırların kaybıdır. Modern ve modern öncesi dönemde belli türler ve o türlerin belirleyici sınırları vardır. Türlerin iç içe geçmesi kolay rastlanır bir tutum değildir. Ancak postmodern edebiyatla birlikte tür ayrımı ve türler arası sınırlar kaybolur. Postmodern bir metne tek başına bu “saf” bir romandır demek kolay değildir. Postmodern edebiyat saflığı istemez ve melezliği tercih eder. Özellikle roman bütün türlerin içine karıştığı mozaik ve heterojen bir yapıya dönüşür. Bir romanın içinde şiir, mektup, tiyatro, deneme, makale ve eleştiri yazısı türünden kimi metinlerle -hatta bazen bu türlerin tamamıyla- karşılaşmak mümkündür. Böyle olunca elimizdeki sadece bir roman değildir, içine katılan diğer türlerin de kendini gösterdiği bir karışıma benzer. Roman tek başına bu kavramı karşılamaya yetmez ve böylece postmodern metnin yeni romanı “anlatı” ismini alır. Birçok açıdan durumu kotarmak için bulunan anlatı ismi postmodernizmin ana türü olur.

Postmodern edebiyat birçok açıdan büyük bir parçalılık edebiyatıdır. Parçalılık ve heterojenlik karakteristiğine işler. Organik bütünlük postmodern anlatılarda temel eğilim değildir. Tam tersine eğilim bu organik bütünlüğü parçalamak, kurallara ve sınırlara aykırı bir tutum izlemektir. Kurguda devamlılık, bilinçli olarak ertelenir. Süreksizlik, parçalı anlatımda temel metin dinamiklerinden biridir. Başı sonu belli olan ve çizgisel bir anlatım benimseyen kurgu hayal olur. Anlatım tekniklerinin de sürekliliği parçalamaya yönelik teknikler olması bu tavrı daha da ileri götürür. Moderniteden miras kalan bilinç akışı, somut dış gerçekten insan zihnine götüren göreceli ve tekinsiz bir yapı kurarken metinlerarasılık ve üstkurmaca gibi tekniklerse gerçekliği tamamen baltalar.

Yurt dışında gelişen bahsettiğimiz akımlar belli bir sıra dahilinde gelişim gösterir. Türk edebiyatındaysa bu sıra tam anlamıyla karşılık bulmaz. Türk edebiyatında akımlar ve yenilikler genellikle yurt dışındaki çıkışlarından epey bir süre sonra kendilerine yer bulur. Önceki akımlarda olduğu gibi modernist ve postmodernist etkideki eserlerde de bu durum kendini gösterir. Ancak postmodern evrede bilgiye ulaşım hızının artmasıyla birlikte bahsettiğimiz süre kısalır. Hali hazırda modernist etkide yazan yazarlar postmodernist edebiyat görüşüyle de tanışırlar. Bu karşılaşma Türk edebiyatındaki eserlere sirayet eder. Postmodern tekniklerin eserlerde kullanılmasıyla birlikte modernist ve postmodernist öğeler metnin içinde birlikte bulunmaya başlar. Böylece melez metinler ve yazarlar ortaya çıkmış olur. Sözelimi Bilge Karasu, Latife Tekin, Oğuz Atay, Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar ve Hasan Ali Toptaş bahsettiğimiz melez yazarlara örnek gösterilebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ALİ TEOMAN’IN ESERLERİNDE GERÇEKLİK

Bir önceki bölümde klasisizmden postmodernizme uzanan çizgi için yapmış olduğumuz tarihi bilgilendirme “gerçeklik”in birçok aşamadan geçtiğini göstermektedir. Ali Teoman’ın bu tarihsel çizgi üzerinde daha çok modern ve postmodern anlayışlara yakın durduğunu söylemek mümkündür. Bu bakımdan Ali Teoman’ın eserlerinde birden fazla izlek ve farklı konu görülür. Teoman’ın gerçeklik algısını tespit için kullanabileceğimiz temel kavramlar şunlardır: şizofreni, sahte, simülakr, sosyal gerçeklik, labirentleşen mekân, kulübe düşü, konak, ikizlik/ikizleşme ve üstkurmaca. “Şizofreni”, öznenin bilincinde yarılmanın oluşması, “sahte” gerçekle bir gerilim oluşturan unsur, “simülakr” gerçekleşmesi istenilen görünüm, öznenin mevcut gerçekliğinin yerine yeni bir gerçeklik oturtma çabası, “sosyal gerçeklik” dış dünyanın gerçekliğidir. “Labirentleşen mekân” özneyi gerçeklikten koparan yer, “ikizlik/ikizleşme” süregelen gerçekliğin bozulması “üstkurmaca” ise yeni bir gerçeklik katmanı ortaya çıkarma çabasıdır. Birkaç kelime ile tanımlamaya gayret ettiğimiz bu kavramları daha yakından inceleyebiliriz:

3.1. Şizofreni

Şizofreni üzerine çalışmalar dünyada yaklaşık 160 yıl öncesinde yapılmaya başlanmıştır. Hastalığın şizofreni adıyla anılmaya başlamasıysa Eugen Bleuler’in 1911 yılında yaptığı çalışmayla olur. Bleuler, *Dementia Praecox ya da Şizofreniler Grubu* adlı eseriyle o zamana kadar erken bunama olarak anılan hastalığın her zaman erken bunamanın seyrinde ilerlemediğini kişide ruhsal yarılmalar oluşturduğunu dile getirir. Hastalığın öneminin buradan kaynaklandığını ifade eden Bleuler, hastalığa zihin bölünmesi/zihin yarılması anlamına gelen “schizophrenia” adını önerir.⁶³ Şizofreni, “insanın kişiler arası ilişkilerden ve gerçeklerden uzaklaşarak, kendine

⁶³ O. Öztürk ve A. Uluşahin, *Ruh Sağlığı ve Bozuklukları*, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 2011, s.242-243.

*özgü içe-kapanım (otizm) dünyasında yaşadığı; düşünüş, duyuş ve davranışlarda önemli bozuklukların görüldüğü ağır bir ruhsal bozukluktur.”*⁶⁴ Sivano Arieti’nin *Şizofreniyi Anlamak* isimli eserinde şizofreniyi “*insanların düşünce şekillerini, dünyayla ilişkilerini büyük ölçüde değiştiren, fantezi ile gerçekliği karıştırmalarına, uyumsuz yaşam şekillerini benimsemelerine neden olan aklın anormal bir durum*”⁶⁵ olarak nitelendirir. İki tanımdan da anlaşılacağı gibi şizofreni, normal olarak tanımlanan durumların tersine bir seyirdir.

Şizofreninin birçok bozukluk/anormallik yarattığı yaygın bir görüştür. Bir diğer yaygın görüşse gerçeklik algısına olan saldırısıdır. Şizofreni bireyin gerçeklik algısında bir yarıma, parçalanma ve bölünme gerçekleştirir. Böylece bireyin gerçeklik birliği yarılarak gerçek ile düş ya da gerçek ile gerçek olmayan birbirine karışır. Bu yarıma, bireyin gerçek olmayan durumları gerçek olarak görüp olayları gerçek gibi yaşamasına sebebiyet verir.

Şizofreninin uzmanlar tarafından kabul edilen belli başlı özellikleri bulunmaktadır. Bu özellikler ya da belirtiler şizofreninin fark edilmesinde sık sık kullanılır. Ali Teoman’ın metnilerindeki karakterlerin/tiplerin şizofreniyeye sahip olup olmadığı bu belirtiler yardımıyla tespit edilebilir.

Şizofreni öğrenme, öz bakım, çalışma, insan ilişkileri ve yaşam becerileri gibi birçok alanda yetersizliklere neden olarak iş hayatı ve toplumsal yaşamda sorunlara yol açar. Hastaların çoğunda belirgin şekilde vurdumduymazlık, ilgisizlik, donukluk ve çekingen görünüm vardır. Hastalar yıkanmama nedeniyle kokabilir. Zamanla duygularda küntleşme, sıgılık, yüzeyselleşme belirginleşir. Kimi olgularda da yersiz anlamsız gibi görünen gülme, ağlama, taşkınlık ve duygulanımda uygunsuzluk görülür. Zekâda eksiklik ve gerileme izlenebilir. Hasta, duyular yoluyla halüsinasyonlar yaşayabilir. En çok işitme varsanımı (halüsinasyonu) kayda geçer. Bunlar genellikle olumsuz sözler, küfürler, yön verici konuşmalar, hastadan üçüncü şahıs olarak söz eden sesler, kendi düşüncelerinin ses olarak kulağına gelmesi ve yaptığı eylemleri tanımlayıcı seslerdir. Hasta seslere yanıt verirken kendi kendine konuşuyormuş gibi görünebilir. Dokunma halüsinasyonları hastaya elektrik veriliyor

⁶⁴ A.g.e., s.243.

⁶⁵ Silvano Arieti, *Şizofreniyi Anlamak*, çeviren, Aylin Eti, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2008, s.24.

ya da kolu, bacağı kesiliyor gibi hissettirebilir. Hasta, normalde de görülebilen görme yanılsamalarını farklı algılayabilir. Örneğin gece mezarlıktan geçerken korkan biri, ağaç veya ağaç gölgelerini insan ya da yaratık olarak değerlendirebilir. Hastanın düşünce süreci ve dil kullanımı da değişebilir. Çağrışımlarda bozukluk olabilir. Hasta kendine özgü dil kullanımına bağlı uydurma sözcükler türetebilir. Bazı hastalar epey fazla ve hızlı konuşmasına karşın konuşmalarının açık, anlaşılır ve anlamlı olmaması mümkündür. Hasta, seslerin ve sözcüklerin akımına, ahengine ve uyağına kendini kaptırabilir. Kafiye cümleler oluşturabilir. Kimi zaman karşısındakinin sözcüklerini yineleyebilir. Aynı sözcükler ya da aynı tümcelerin yinelenmesi söz konusu olabilir. Tümce kurulumunda dağınıklık olabileceği gibi çoğu zaman düzenli ve kurallı tümceler de görülebilir. ‘Tik’ dediğimiz kalıplaşmış, yineleyici hareketler tespit edilebilir. Bazen hastada çılgınca taşkınlıklar görülebilirken bazen de donmuş gibi kalabilir. Kimi hastalarda aşırı kilo alımı kimi hastalarda iştahsızlık ve zayıflama görülebilir. Hastalar sıklıkla uykusuzluk çeker. Gündüz ile gece birbirine karışır; hasta, gece uyanık olup gündüzleri uykuyu tercih edebilir.

Şizofreni, hastanın cinsel yaşamını da etkiler. Cinsel isteksizlik ve güçsüzlük sıkça görülürken bazen cinsel kamçılanma da görülür. Aşırı sıklıkta özdoyum (mastürbasyon) olabilir. Kullanılan ilaçlara bağlı cinsel isteksizlik, soğukluk ve erkekte sertleşme bozukluğu da saptanabilir.⁶⁶

Şizofren hasta kendini yetersiz, değersiz, kaba saba, sevilmeyen ve sevilmemiş, kabul edilemeyen ve kabul edilmemiş biri olarak düşünür. Kendini aşağılık olmakla suçlar. Olayların kaza eseri değil, hepsinin kasıtlı olarak düzenlenmiş olduğunu düşünür.⁶⁷

Sonuç olarak şizofreni, bireydeki rasyonel düşüncenin yitimidir. Şizofreniden mustarip olan birey günlük hayattan kopar. Sosyal hayatın dışına çıkan birey artık olağan yaşamın çarkları arasında değildir. Şizofreniyle birlikte gelen bozukluklar, bireyin eylemlerinde genellikle izlediği dengeli ve aşırıya kaçmayan tavrını epeyce uçlara çeker. Bireyin artık bir olay karşısında tepkisi genellikle ya aşırı ya da umarsızlık derecesinde tepkisizlik olarak gün yüzüne çıkar.

⁶⁶ O. Öztürk ve A. Uluşahin, Ruh Sağlığı ve Bozuklukları, s.246-256.

⁶⁷ Silvano Arieti, Şizofreniyi Anlamak, s.51-53.

Bu belirtiler ve bozukluklar doğrultusunda postmodern edebiyatla şizofreni arasındaki benzerlik fark edilebilir. Şizofren bireyin hayatı düzensiz, vurdumduymaz, kurallara uygun olmayan ve süresiz yapısıyla postmodern metinlerin metin içi dinamikleriyle benzeşir. Postmodern metinlerde de parçalı yapı esastır, süreklilik bilinçli olarak bozulur, kurallara uyulmaz. Postmodern metinlerde insan bilincinden yararlanılır; bilinç akışı gibi çağrışımlarla farklı yollar izlenebilir. Şizofren birey de konuşurken çağrışımlara oldukça fazla yer verebilir. Modern/postmodern metinlerde bilinç akışı, iç monolog ve iç diyalog gibi anlatım teknikleri popülerdir. Şizofren birey de kafasında sesler duyar; bu bazen kendi sesi bazen de başkalarının sesi olabilir. Yani şizofren birey benzer şekilde kafasındaki sesle/seslerle sıkça iç monolog veya iç diyalog kurabilir. Postmodern metinlerin metnin iç gerçekliğini sabote eden tavrı; birçok anlatım tekniğiyle gerçekliğin bilinçli olarak kırılması, diğer türlerin anlatının içine girmesi, mekânda ve zamanda anlatımın kapalı hâle getirilmesi gibi etkenlerle sağlanır. Şizofrenide de gerçeklik üzerinde yarılmalar görülür. Halüsinasyonlar ortaya çıkar ve benzetimlerde bozukluk fark edilemez hâle gelir. Sonuç olarak postmodern metinlerde şizofren birey, metnin anlatım dinamikleriyle uyumlu bir seyir izler.

Ali Teoman'ın özellikle *Konstantiniyye Üçlemesi*'nde şizofreni temel temalardan biridir. Öykülerinde de var olan bu tema, Teoman'ın metin kurgusunda sıkça kullandığı yollardan biridir. Şizofreninin Ali Teoman metinlerine etkisine *Uykuda Çocuk Ölümleri*'nden başlanarak bakılabilir.

Uykuda Çocuk Ölümleri, Konstantiniyye Üçlemesi'nin ilk kitabıdır. Anlatıda adı geçen kişiler; anlatının başkişisi Xeno, Xeno'nun üstü Bay Y, Bayan Z (Züleyha, Zühre, Zühal, Zeliha, Zehra, Zerefşan, Ziya, Ziyad, Zoya), Memur X, Gece Bekçisi, Şirket'te çalışan ulaklar, Xeno'nun annesi (Mariyya), Xeno'nun babası (Moiz) Ziya Ziyad Zeradistzade, çöp ayıklayıcısı Davut Ekrem Vakanüvisoğullarıgiller, Mimar Keşşaf Uzman Lâbirî, Keşşaf Uzman Lâbirî'nin ikizi, kasa hırsız Galip Özden Terzi, kör et hamalı Kazip Ökkeş Rakkas, ayakkabı boyacısı Abdullah ve müzayededeki yabancı topluluğu olarak sayılabilir.

Anlatının karakter hüviyeti kazanmış ve metnin baştan sona üzerinden aktığı kişisi Xeno'dur. Xeno'nun metnin içinde geçen birden çok ismi vardır. Bunlar; Naim

İsrafil Xeno, Xeno, Memur X, Yûnis Odiseus Bâbilûn ve belki Bay Y'dir. Birden fazla ismi olmasına rağmen anlatımda karışıklık yaşanmaması için bu çalışma kapsamında kahramanın adı Xeno olarak anılacaktır.

Xeno, Kudüslü gezgin mühendis Moiz ile İskenderiyeli Hristiyan bir kadın olan Mariyya'nın yaşayan tek çocuğudur. Ailenin Xeno'dan önceki çocukları ya anne karnındayken ya da doğumlarından kısa süre sonra vefat eder. Xeno'nun doğuşu ve hayatta kalması kesinleşince bu durum aile tarafından büyük şenliklerle kutlanır. Xeno beş yaşına gelene kadar aile İskenderiye'de yaşamaya devam eder. Ancak o yıl babasının sahaf dükkânı bilinmeyen bir nedenden dolayı yanar. Yangın hadisesinden sonra her ne kadar eşinin ailesi Xeno'nun babasına İskenderiye'de kalmaları için ısrar etse de Xeno'nun babası bir gezgin olarak hayatını sürdürdüğü sıralar bir müddet ikamet ettiği Konstantiniyye'ye yerleşmeyi kafasına koyar. Nihayetinde aile bir gemi seyahati ile şehre ulaşır. Xeno'nun babası burada da sahaflık mesleğini sürdürür. Bu süreç *Büyük Zeyrek Yangını* şeklinde adlandırılan hadiseye kadar devam eder. Xeno, ailesini bu yangında kaybeder. Sonrasında bir süre yetimhanede kalır. İlerleyen süreçte romanın ana mekânı olacak “Şirket” ile Xeno burada tanışır. Şirket çalışanlarından birinin (badem bıyıklı) ona yaptığı teklifi kabul ederek yetimhaneden ayrılır. Şirket ile Xeno arasındaki anlaşmaya göre şirket Xeno'nun eğitim masraflarını karşılamayı kabul edecek, karşılığında Xeno Şirket'e on iki yıl boyunca hizmet edecektir. Altı yıl süren eğitim dönemi sonrası Şirket'te çalışmaya başlar. Olaylar, Xeno'nun memurluğunun yedinci senesi itibarıyla gün yüzüne çıkar. Bir süre Xeno normal yaşantısına devam etse de üzerinde kendi ismi yazılı bir zarfı karşılaştınca hayatının normal seyri değişir. Belgenin kendisine değil de Şirket'teki başka bir memura gönderildiği düşünüen Xeno, araştırmalarının sonucunda zarfın geldiğini düşündüğü meslektaşının vefat ettiğini öğrenir. Böylece *Uykuda Çocuk Ölümleri* dosyası onun sorumluluğuna devredilir. Xeno, bir yandan dosyayı araştırırken bir yandan da adaşı ve meslektaşı Memur X'in akıbetini öğrenmeye çalışır. Memur X'in izini sürerken arkasında bıraktığı ipuçlarından faydalanır. Xeno, *labirentleşen* Şirket'te birçok kişiyle tanışır ve bir yandan da nihai hedefine ilerler. Ziyad Zeradistzade, çöp ayıklayıcısı Davut Ekrem Vakanüvisoğullarıgiller, mimar Keşşaf Uzman Lâbirî, Keşşaf Uzman Lâbirî'nin ikizi, kasa hırsız Galip Özden Terzi, kör et hamalı Kazip Ökkeş Rakkas, ayakkabı

boyacısı Abdullah, Xeno'nun şirkette tanıştığı kişilerden bazılarıdır. Sona doğru ilerlendiğinde Xeno bir zeplin (Tahtelarz) içine girer. Zeplin içinde bir süre ilerledikten sonra salonda Bay Y ile karşılaşır. Salonun içinde Bay Y, Xeno ve peçeli bir kadın dışında kimse yoktur. Bir bakıma da tüm dünya denebilecek büyük bir topluluk da oradadır. Daha sonra Züleyha (Bayan Z, Zoya) olduğunu öğreneceğimiz peçeli kadın salonda boynu kesilmiş bir cesetle birlikte olur ve bu da insanlar tarafından canlı olarak izlenir. Yani aslında salonda hem üç kişilerdir hem de üçten fazladırlar. Bay Y, konuşmaları sırasında Tahtelarz'ı çalıştırır ve araç yerin derinliklerine doğru ilerlemeye başlar. Bay Y, Xeno'dan bir karar vermesini ister ve düğmeleri gösterir:

*“Otomatik pilot devrede. Önceden belirlenmiş rotamızda hızla ilerliyoruz. Arzın merkezine varmamıza az bir süre kaldı. Artık daha fazla gecikmeden harekete geçmeliyiz. Bakın şuradaki iki düğmeyi görüyor musunuz? Beyaz düğmeye basarak zeplindeki patlayıcıların hemen ateş almasını sağlayabilir ya da siyah olanına basarak zeplini bir çırpıda arzın merkezine indirebilirsiniz. Hani nasıl denir: Dokuz kat gökten yeryüzüne düşen tunç bir örs gibi...”*⁶⁸

Bir bakıma Xeno elinde dünyanın kaderini tutmaktadır. Bu konuşmaların yapıldığı sırada Bay Y, Xeno'ya henüz magmanın en alt katmanına inmediklerinden bahseder. Xeno, eğer şimdi patlatmayı seçerse Tahtelarz'ın cıvalı yapısı magmaya ulaşamayacağı için dünyaya kalıcı sorunlar bırakamayacaktır. Diğer seçenekte Tahtelarz'ı daha da hızlandırmak olacaktır. Bu da ancak Tahtelarz'ı magmayla daha hızlı buluşturmayı sağlayacaktır. Cıvanın magmada yoğunlaşması insan yaşamını sağlayan atmosfere büyük etki edecek, aracın içindeki patlayıcılar da bu durumun cabası olacaktır. Hiçbir şey yapmamak da aracın magmaya çarpmasını sağlayacaktır. İnsanlığın sonunu getirmekle eş değer bir sonuçtur. Bir kıyamet senaryosu olarak değerlendirilebilecek bu durum, Bay Y ile Xeno'nun karşılıklı konuşmalarıyla devam eder. Xeno bu görev için neden kendisinin seçildiğini sorar. Bunun üzerine Bay Y kararın tarafsız birisi tarafından verilmesi gerektiğini söyler: *“Tabiri caizse sizin gibi bir yabancının hakemliğine ihtiyaç duyulduğunu düşünüyorum. Bunu açıklamak biraz uzun sürebilir ve dedim ya, artık pek vaktimiz kalmadı.”*⁶⁹ Xeno'nun duydukları onu tatmin etmez ve niye kendisinin seçildiğini bir daha sorar. Çünkü Xeno'ya göre Şirket'te yüzlerce hatta binlerce memur vardır. Bu kadar çok memurun

⁶⁸ Ali Teoman, Uykuda Çocuk Ölümleri (U.Ç.Ö.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021, s.437-438.

⁶⁹ A.g.e., s.438.

arasından kendisinin seçilmesinin özel bir sebebi olması gerekmektedir. Bay Y söze girer ve Xeno'nun yanıldığını söyler. Xeno'nun düşündüğü gibi Şirket'te yüzlerce ya da binlerce çalışan yoktur. Koca Şirket'te sadece iki kişilerdir: Xeno ve Bay Y.

*“‘Yanılıyorsunuz’ dedi Bay Y sevecen bir sesle, ‘Sizden başkasını seçemezdim, çünkü Şirket’te ikimizden başka kimse yok. Hiçkimse memur X! Bana yolladığınız raporlardan birisindeki kimlik değişim şemasını anımsıyor musunuz? Çok haklıydınız. Şirket sadece iki kişiden oluşuyor! Amir ve memur, halef ve selef, iki iş arkadaşı, iki ortak: Siz ve ben, ikimiz... Hatta daha ileri giderek diyeceğim ki, yalnızca siz, çünkü aslında ben sizim siz de bensiniz.”*⁷⁰

Yıllardır Xeno'nun kafasında kurduğu Şirket imajı yerle bir olur. Uzun süre kendinden başka yüzlerce kişinin olduğunu düşünerek çalıştığı Şirket'in aslında hiç de öyle bir yer olmadığı gerçeğiyle karşılaşır. Dikkat çekici olan bir diğer konuya Bay Y'nin Memur X hakkında söyledikleridir. Neredeyse bütün anlatı boyunca Xeno, Memur X'in izini sürmüştür. Xeno, Bay Y'ye Memur X'i sorar. Buna cevap olarak Bay Y:

*“ ‘Memur X...’ dedi Bay Y düzmece bir güceniklikle, ‘Siz de gayet iyi biliyorsunuz ki, Şirket’te bir tek memur X var, o da sizsiniz. Kendi izinizi sürüyordunuz. En başından beri. Bu arada benim de bir iki ufak tefek yardımım olmadı değil tabii, sonuç olarak bütün bunların siz kendi kafanızın içinde kurdunuz. Ne yalan söylemeli, tümüyle kusursuz olmasa bile dört başı mamur bir kurmaca, hayret verici bir fiction...”*⁷¹

Geçen diyaloglardan hemen sonra anlatı sonlanır. Anlatı boyunca okur, Xeno'nun memur X'in izini sürdüğüne inanır. Anlatı boyunca Şirket'te Xeno'nun dışında çalışanlar olduğu düşünülür. Sesler duyulur. Anlatı içinde bazı kısımlarda dilde farklılaşmalara rastlanır. Bazı kişilerde ikizleşmeler fark edilir. Bazı durumlarda tepkisizlik ya da aşırı tepki gerçekleşir. Duygularda küntleşmeler oluşur. Bu gibi davranışlar Xeno'nun şizofreni olmasıyla açıklanabilir.

Xeno'nun şizofrenik belirtilerin birinci durağı obsesif kompulsif bozukluklardır.⁷² Anlatı boyunca karşımıza çıkacak olan obsesif kompulsif bozuklukların ilki metnin başında görülür. Xeno'da aşırıya kaçan bir düzene koyma isteği vardır. Şizofreninin en belirgin özelliklerinden olan bir davranışta aşırıya kaçma ya da o davranışın neredeyse hiçe indirilmesi bu bölümde karşımıza çıkar.

⁷⁰ A.g.e., s.439.

⁷¹ A.g.e., s.440.

⁷² Saplantı, istenç dışı gelen ve bireyi tedirgin eden benliğe yabancı, bilinçli çaba ile kovulamayan düşünce, imge ya da dürtülerdir. Ayrıntılı bilgi için bakınız: O. Öztürk ve A. Uluşahin, Ruh Sağlığı ve Bozuklukları, s.480.

“Sonra bir şey unutup unutmadığını anlamak için odaya son bir kez göz gezdirdi. Sabahları evden, akşamları ise işten çıkarken, hep bu son dakika telaşı yaşıyordu: Bütün muslukları sıkışmış mıydı? Mürekkep hokkasının ağzını kapatmış mıydı? Ütiyü fişten çekmiş miydi? Üzerlerindeki mürekkebin kurumaması için tarama uçlarını nemlendirici hazneye yatırmış mıydı? Gaz sobasını söndürmüş müydü? Evrakları ait oldukları dosyalara yerleştirmiş miydi? Yatağını yapmış, masasının tozunu almış mıydı? Tereyağını buzdolabına, dosyaları dosya dolabına, terliklerini ayakkabılığa, yazı takımını çekmeceye koymuş muydu? Aldığı yatılı okul disiplini nedeniyle, çocukluğundan beri hep çok titiz olmuştu; arkasında dağınık bir oda bırakmak ve dağınık bir odaya girmek düşüncesi dayanılmaz gelirdi ona.”⁷³

Her ne kadar metin içinde bu durumun nedeni Xeno’nun aldığı yatılı okul deneyimi olarak gösterilse de sadece ev içi bir düzene koyma isteği değildir. Xeno’nun, iş hayatında da düzene koyma ve düzen içinde çalışma isteği belirgindir.

Xeno’da görülen bir diğer davranış bozukluğuysa paranoyadır⁷⁴. Xeno, bir akşam mesaisinden sonra evine dönmek için metroya doğru yol alır. Metro güzergâhına ilerlerken birileri tarafından takip edildiği düşüncesinden kendini alamaz. Arkasından ayak seslerini duyar ve kendi hızını arttırır. En sonunda dayanamaz ve arkasına dönme, arkasından gelenlerle yüzleşme gereği duyar. Ancak arkasına döndüğünde hiç kimseyi göremez. Birileri tarafından gözlemlendiğini hissetmek ve olmayan sesler duymak şizofreninin en belirgin özellikleri arasındadır. Xeno, olmayan sesler duyar ve takip edilme hissi gibi davranış bozuklukları yaşar.

“Ama sonra uzaktan uzağa gitgide güçlenerek yaklaşmakta olan ayak seslerinin farkına vardım. Sesler arkamdan geliyordu. Adımların düzensiz sıklığı, gelenlerin birden çok kişi olduğunu gösteriyordu. İzlediğim duygusuna kapıldım birdenbire. İçgüdüsel bir hareketle paltomun içinde biraz daha büzüldüm ve adımlarımı sıklaştırdım. Bayağı hızlı yürüyordum şimdi. Ama arkamdaki ayak sesleri de benimle birlikte hızlanmıştı. İyice yanımdaydılar şimdi, on beş yirmi adım arkamda olmalıydılar. Onlardan böyle kurtulamayacaktım. Ani bir kararla durup hızla arkamı döndüm. Sokak lambalarının isteksiz ışığıyla yarım yamalak aydınlanan caddede hiçkimse yoktu.”⁷⁵

Xeno, sokakta duyduğu seslere benzer sesleri bu sefer de hamamda duyar. Hamamda üzerini değiştirdikten sonra su, nalin ve insan sesi gibi hamamda sık rastlanılabilecek sesler işitir. Her ne kadar bu durum gayet doğal gibi gözükse de aslında sanıldığı kadar doğal değildir. Çünkü anlatının sonunda Bay Y’den öğrendiğimiz gibi Şirket’te sadece iki kişi vardır. Bu nedenle hamamda yüzlerce nalin sesinin duyulması, Bay Y’nin oynadığı bir oyun olmadığı sürece imkânsızdır.

⁷³ Ali Teoman, Ü.Ç.Ö., s.20.

⁷⁴ Bir dizge içinde birbiriyle bağlantılı iyi düzenlenmiş acayip nitelik taşımayan sanrılara giden süregelen olan ama yıkıma yol açmayan bozukluk. Ayrıntılı bilgi için bakınız: O. Öztürk ve A. Uluşahin, Ruh Sağlığı ve Bozuklukları, s.324.

⁷⁵ Ali Teoman, Ü.Ç.Ö., s.23.

Xeno'nun soyunması için hücre aradığında üçüncü hücre boştur. Birincisi Bay Y'nin, ikincisiyse Bayan Z'nin (Zoya, Züleyha) olduğu düşünülürse Xeno'nun üçüncü hücreye girmesi tabiidir. Ancak sesler dolayısıyla kalabalık olduğu düşünülen hamamın üçüncü odasının boş olması mümkün değildir. Hamamdaki odaların neredeyse tamamının dolu olması beklenir. Yine Xeno'nun hücreye girdiği yerle hücreden çıktığı yer aynıdır. Yani hücreden farklı bir yere çıkmamıştır. O takdirde Xeno'nun hücreye girmeden de sesleri duyması gerekir. Metinde hücre öncesi bu seslerden bahsedilmez. Xeno, hücre içindeyken çocukluk yıllarına döner ve annesiyle birlikte gittiği hamamlar aklına gelir. Xeno'nun hamam hatıraları travmatik bir seviyededir. Bu sebeple Xeno her ne kadar fark etmemiş olsa da bir şizofreni nöbeti geçirmektedir.

“Aynı anda yüzlerce musluktan akan suyun tekdüze şarılıtsı, hamamın yer yer küflenmiş, yosun tutmuş, sıvası çatlamış, yukarıdan aşağıya suların süzülmediği sarımsı duvarlarında yankılanarak bin parçaya bölünüyor, çoğalarak sanki bir çağlayan uğultusu gibi üzerlerine iniyordu. Bu uğultunun arasında bakır hamam taslarının kurnaları dolduran suya girerken çıkardığı tuhaf cuplamaları, yüzlerce çift nalın ökçesinin mermer zemin üzerindeki şen tıkırtısını, yıkanan insanların birbiriyle fısıldaşmaları, konuşmalarını, gülüşmelerini, kimi kez kalın ve boğuk bir sesle haykırarak şakalaşmalarını duyar gibi oluyordu Xeno; ama her yanı yoğun bir sis gibi kaplayan buhar, onları görmesini engelliyordu.”⁷⁶

Bay Y ile konuşması sonlanıp bir sonuca bağlandıktan sonra Xeno yine hamamın merkezine çıkar. Ancak hamamın görüşme öncesi hâlimden eser yoktur. Şizofreni nöbetini geçirdikten sonra gerçeğe dönen Xeno, tam anlamıyla bütün mekânı kaplayan sessizlikle karşılaşır. *“Artık musluklardan şarıl şarıl sular akıyordu. Buharın büyük bölümü dağılmış, hamamda yıkanan kimse kalmamış, ortalık sessizleşmişti.”⁷⁷*

Şizofren bireyler kıyafet konusunda farklı tercihlerde bulunabilir. Resmî bir toplantıda resmî olmayan bir şekilde giyinebilirken resmî olması beklenmeyen mekânlardaysa grand tuvalet karşınıza çıkabilir. Anlatı içinde benzer bir durum Xeno'nun Bay Y ile *Uykuda Çocuk Ölümleri (ÜÇÖLÜM)* dosyasını görüşeceği Şirket hamamında gerçekleşir. Xeno, şizofreniye yakalanan bir birey gibi mekâna uygun giyinmez.

“Çıkarıp özenle katladığı giysilerini tahta sıranın üzerine yerleştirdi. Orada bulduğu büyükçe bir peştemal beline sarıp yerde duran bir çift nalını ayağına geçirdi. Ayaklarını

⁷⁶ A.g.e., s.68.

⁷⁷ A.g.e., s.73.

*üşütmekten korktuğu için çoraplarını çıkarmamıştı. Perdeyi aralayıp koltuğunun altında çantası ve başında fötr şapkasıyla dışarı çıktığında, sarışın adam onu bekliyordu.”*⁷⁸

Peşamal ve nalin, hamamın olağan giysileridir. Ancak nalını çorapla birlikte giymek olağan değildir. Kaldı ki özellikle hamam gibi sıcaklığı yüksek bir mekânda ayakların üşümesi beklenemez. Bir diğer mantıksız giysiyse fötr şapkadır. Hamamda fötr şapka çoraptan da uyumsuzdur.

Gündüz ve gecenin karışıp birbirinin yerine geçmesinin şizofrenide sık rastlanan durumlardan biri olduğunu daha evvel belirtmiştik. Şizofren birey, sosyal bir düzen içinde yaşayan insanlara göre farklı bir yol izleyerek daha çok gündüzleri uyur ve geceleri aktif olmaya başlar. Şizofreninin belirtileri arasında gösterilen bu süreç uyku düzeninin infilakı olarak düşünülebilir. Anlatının içinde de Xeno zaman kavramını kaybeder ve gündüz yaptığı işlerin tamamı geceye aktarılmış olur. Özellikle uyku bozukluğu *ÜÇÖLÜM (Uykuda Çocuk Ölümleri)* dosyasının eline geçmesiyle tetiklenir. Xeno, eline geçen dosyayı incelerken gazete küpürlerinin birinde “*saat on bir lavirentos ziya ziyad zerâdistzâde*”⁷⁹ şeklinde bir davet notuyla karşılaşır. Davete icabet eden Xeno, Lavirentos adlı meyhaneye gider. Ziya Ziyad Zerâdistzâde ile Xeno arasında bir sohbet gerçekleşir. Aynı mekânda Şirket bekçisi ile de karşılaşan Xeno Gece Bekçisi’yle birlikte Şirket’e döner. Eve gitmek yerine Şirket’te kalmayı tercih etmesi, önce öğleye kadar uyuması ertesi gün de gündüzün tamamını uykuda geçirmesiyle sonuçlanır. Böylece gece ve gündüz yer değiştirir ve Xeno yaşamını daha çok gece sürdürmeye başlar.

Xeno şizoid kişiliklerde görülen sosyal hayattan kopuk bir yaşam sürme ya da sosyal olmama durumunun tipik örneğidir. İş dışında herhangi bir sosyal aktiviteye katılmaz. Hiç arkadaşı yoktur. İnsanlarla iletişim kurmaya çekinir.

Tepkisizlik ve harekete geçememe durumu Xeno’da vuku bulan özelliklerdendir. Herhangi bir konu için seçimde bulunmaz. İnisiyatif almak gibi bir davranış sergileyemez. Anlatı boyunca kendini birçok olay içinde bulur ancak bu olayların hiçbirine kendi isteğiyle dahil olmamıştır. Onu olayların içinde çeken tesadüf, şans ya da yönlendirmelerdir. Bir söyleşide *Karadelik Güncesi*’nin baş karakteri İbrahim Nemrûd için, “tepkisiz” ve “olayların gidişatını etkileyemiyor”

⁷⁸ A.g.e., s.67.

⁷⁹ A.g.e., s.36.

şeklinde bir niteleme yapılırken Teoman, “Ben bu tanımı *Uykuda Çocuk Ölümleri*’nin ana karakteri Memur X için yapardım.”⁸⁰ demiştir. Teoman’ın Memur X (Xeno) üzerine yaptığı tespit yerindedir. İbrahim Nemrûd’da şizoid izler bulunabilir ancak olayların akışına müdahale etmeme konusunda Memur X, İbrahim Nemrûd’un çok ilerisindedir. Metnin sonunda dünyanın geleceğinin hiçbir inisiyatif almayan/alamayan, akarsuda bir yaprağın sürüklendiği gibi metnin sonuna kadar sürüklenen Xeno’ya (Memur X) bırakılması büyük bir ironi oluşturur.

Konstantiniyye Üçlemesi’nin ortanca kitabı *Karadelik Güncesi*’nin ana karakteri İbrahim Nemrûd’da da Xeno’ya benzer şekilde -hatta daha belirgin olarak- şizoid kişilik bozukluğu görülür. Anlatı, İbrahim Nemrûd’un eşinin İbrahim Nemrûd’la birlikteliğinden doğan çocuğunu da yanına alarak evi terk etmesinden iki ay sonra başlar. Yaklaşık kırk yaşındaki İbrahim Nemrûd, dava vekilliği yapmaktadır. Konstantiniyye’de dava vekili olabilmek için hukuk fakültesini bitirmek gerekir. Hukuk fakültesi dördüncü sınıfta yapılan bir sınavda başarılı olanlar avukat olarak mezun olurken bu sınavda başarısız olanlar dava vekili olarak mezun olurlar. İbrahim Nemrûd da bu sınavda başarısız olanlar arasında bulunduğu için dava vekili unvanıyla üniversiteyi bitirir. Yerebatan Sarayı’nda (YERSARAY) bir bürosu bulunan İbrahim Nemrûd, küçük davalarla hayatını idame ettirir. Karısının evi terk etmesinden sonraki süreçte bürosunda işi başından aşkın bir şekilde çalışırken bir telefon alır. Telefondaki kişi, İbrahim Nemrûd’u Sultanahmet Adliyesi’ne (SULTA) davet eder. Burada kendisini davet eden Avukat Hakkı Huzur’dan bir iş teklifi alır. İbrahim Nemrûd kendi işlerine bile yetişemezken yeni iş almak istemez. Bu nedenle işi yokuşa sürüp yapacakları karşılığında yüksek bir ücret talep eder. Talep ettiği ücret kabul edilince bir süre şaşkırdıktan sonra işe başlayan Nemrûd’un görevi Seyfettin Stigma’yı bulmak olur. Seyfettin Stigma, bir miras davasının kayıp mirasçısıdır. Seyfettin Stigma’nın peşine düşen İbrahim Nemrûd önce bir apartman dairesine gider ve orada Seyfettin Stigma’nın komşusuyla görüşür. Sonra Seyfettin Stigma’nın Beykoz’daki konağına, en sonunda da Perendebaz Dergâhı’na yolu düşer. Burada dergâhın şeyhinden Seyfettin Stigma’nın dergâhta öldüğünü öğrenir. Ancak Seyfettin Stigma’nın bir evlatlığı vardır. Seyfettin Stigma’nın evlatlığı Şazınuş Stigma’yı bulması kayıp mirasçıyı bulması demek

⁸⁰ Ali Teoman, Y.Y.Y., s.92.

olacağı için Şazinuş Stigma'nın peşine düşmeye karar verir. Sırasıyla Öksüzler Yurdu, Profesör S.K.C.'nin muayenehanesi, Yedikardeşler Atari Salonu, Varidat Hamamı ve son olarak Kapalı Çarşı'daki Safran Hanı gibi mekânlarda Şazinuş'un izini sürer. İbrahim Nemrûd, Safran Hanı'na, sözleştiği Cevri Kalfa'nın bulunduğu yere gider. Orada Cevri Kalfa'yı alt ederek Şazinuş'u kaçıır.

Bir süre Venedik Otelinde konaklarlar. Avukat Hakkı Huzur'a Şazinuş'un yanında olduğunu haber vermek isteyen İbrahim Nemrûd, Hakkı Huzur'a ulaşamaz. Avukat Hakkı Huzur'un kaldıkları otel odasını aramasıyla Hakkı Huzur'a ulaşmayı başaran İbrahim Nemrûd, Şazinuş'u bulduğundan bahseder. Hakkı Huzur'un gönderdiği tellaklara Şazinuş'u teslim etmek istemez ve onlara karşı direnç gösterir. Sonunda da ciddi bir şekilde darp edilir. Yenilgiye uğrayan İbrahim Nemrûd, Şazinuş'u kaybeder. Sonra karısının kaldığı daireye barışma umuduyla gider. Ancak görüşme beklediği gibi geçmez, karısı barışma kapısını kapatır. Karısının kaldığı apartmanın kapısından yakın arkadaşı Aramis'in çıkması İbrahim Nemrûd'un içine düştüğü durumun cabası olur. Nemrûd, büyük bir yıkıma uğrar. Evine gider ve sosyal hayatla bağını keser. Eve gitmesiyle beraber özyıkımına (self-destruction) başlaması bir olur. İşe gitmeyi bırakır. Arkadaşları ve müvekkilleriyle konuşmayı keser. Sadece marketten gelen alkol, sigara ve temel besin kaynaklarını almak için marketin çirağıyla iletişim kurar. *“Evden dışarı çıkmıyor, kapıyı haftada bir ya da iki kez marketten siparişlerini getiren çiraklardan başkasına açmıyordu.”*⁸¹ Zamanının büyük kısmını sigara ve kanyak içerken düşünmeye ayırır. Bu süreç ev sahibinin onu evden çıkarmasına kadar devam eder. İbrahim Nemrûd bir süre sokakta kalır. Şazinuş'u bir gece vakti görene kadar bu durum devam eder. Şazinuş'la karşılaştığında onun için elinden geleni yapması gerektiğini düşünür ve arkadaşlarıyla bir toplantı ayarlar. Plan belirlenir. Plan işleyişe geçtiğinde arkadaşları İbrahim Nemrûd'u yüzüstü bırakır. Ancak şansın da yardımıyla Şazinuş'u kaçırmayı başarır. İzbe bir yere gider ve orada defalarca Şazinuş'la birlikte olur. Anlatının sonu İbrahim Nemrûd'un Şazinuş'un günlüklerini okuması ve sonra günlüğe kendinin de yazı yazmasıyla biter.

⁸¹ Ali Teoman, Karadelik Güncesi (K.G.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020, s.501.

İbrahim Nemrûd'un şizoid bir kişiliğe bürünmesinde yaşadığı olayların önemi büyüktür. Xeno'yla karşılaştırıldığında hem şizofreni tipleri hem de yakalandıkları yaşlar farklıdır. Xeno'nun daha genç yaşlarda şizofreniyle tanıştığı düşünülebilirken Nemrûd'da şizofreni orta yaşlardan sonra ortaya çıkar. İbrahim Nemrûd'da şizofreninin sebepleri olarak başarısızlık, yenilgi, baskılanmış cinsel istekler ve erkeklik olarak gösterilebilir.

İbrahim Nemrûd'un babası kaymakamdır. Bir kazanın baş görevlisidir. Esasında bu dava vekilliğinden daha saygın bir meslektir. İbrahim Nemrûd'sa babasını geçememiş ve ailesini gururlandıramamıştır. Babasını heybetli, sözü dinlenen, saygın ve hayranlık uyandırıcı bir kişi olarak tanımlar.

“Her sabah gri setresini giyip beylik kılıcını kuşanarak beyaz atının üzerinde kaymakamlık binasına giderdi babam. Şam'da görev yaparken, tıkanan şehir kanalizasyonunun açılması konusunda gösterdiği dirayet nedeniyle verilen 4. sınıf Kararlılık Nişanı (KANİŞ) göğsünde olurdu hep. Kaymakamlık binasına vardığında, önünde elpençe divan duran hademeler ve memurlar tarafından âdeta haşmetli bir hükümdar, neredeyse bir tanrı gibi karşılanırdı. Makamına geçip oturunca, az şekerli kahvesi ve lokumu koşturulurdu hemen. O ise hiçkimsenin yüzüne bile bakmaya tenezzül etmeksizin etrafına emirler yağdırır, fırtınalı bir denizde gemisini selamete çıkaran usta bir kaptan gibi vakur ve azametli, dimdik dururdu. Büyüyünce onun gibi kudretli bir kaymakam olmakta hayalim.”⁸²

Bahsedilen ideal özelliklere ulaşamayan İbrahim Nemrûd kendini hayal kırıklığı olarak görür. Bu düşünce hayatı boyunca onun peşini bırakmaz. Profesör S.K.C.'nin (C. Kudret Sürurizade) muayenehanesinde de bu durumu itiraf eder:

“Ben ise her zaman tembel, haylaz, hayırsız evlattım, yüzkarasıydım ailemin. Onlar yaşamış olsalar, kimbilir ne şanlı şöhratli ne büyük adamlar olacaklar ne önemli işler yapacaklardı; oysa ben avukat çıkmayı bile başaramayıp basit bir dava vekili olarak iki paralık ettim ailemin şerefini babama layık olamadım. Bu yüzden babam ölüm döşeginde bile bağışlamadı beni. Oysa ben hayrandım ona.”⁸³

Baba, İbrahim Nemrûd için iktidarın temsili olarak görülebilir. İbrahim Nemrûd'un babasını anlatışında iktidar boyutuna özellikle dikkat çekilir. İbrahim Nemrûd'un yaşamının ilerleyen yıllarında görülecek cinsel iktidarsızlığın sebeplerinden biri de babanın iktidarı ve baskın olmasıdır. Ali Teoman'ın ironiye yaslanan yapısı burada da karşımıza çıkar. İbrahim Nemrûd'un cinsel organının normal bir erkeğe göre çok daha büyük olmasına karşın cinsel iktidarsızlığa sahip olması ironik bir durumdur.

⁸² A.g.e., s.238.

⁸³ A.g.e., s.238.

İbrahim Nemrûd, cinsel isteklerinde ve yönelimlerinde kendini baskılar. Karısıyla birlikteliklerinde evlilikleri boyunca, “*sevişirken karısı altta, İbrahim Nemrûd üstte olurdu hep.*”⁸⁴ Evliliğinde rutin bir cinsel hayata sahip olan İbrahim Nemrûd’un gizli arzuları bulunmaktadır. Ancak bu isteğini karısına açıklayamaz.

“*Düşünde karısını belinden kavrayıp yatak odasındaki seccadenin üstünde toraman bir koyun gibi dizleri üzerine çökertiyor, güçlü eliyle ensesinden bastırarak alnını yere değdiriyordu. Sonra, bu beklenmedik durumun her ikisini de saran heyecanıyla neredeyse odaya sığmazcasına büyümiş olan bilek kalınlığındaki organını sert bir hareketle arkadan sokuyordu karısının içine ve onu çığlık çığlığa bağirtana dek, acımasız darbelerle, derin derin vuruyordu. Bu düşünden hiçbir zaman söz etmemişti karısına, hatta söz etme olasılığını aklının ucundan geçirmeye bile cesaret edememişti. Tam olarak bilememesine karşın, bunun karısı için sıkıntılı bir durum olacağına ilişkin bulanık bir düşünce vardı kafasında.*”⁸⁵

Cinsel gerilim sadece arzusunun baskılanması ve yerine getirilememesi değildir. Aynı zamanda İbrahim Nemrûd’un homoseksüel, ensest ve pedofiliye meyilli yapısı da bir gerilim oluşturur. Venedik Oteli’nde kalıp şarap içtikleri bir gün sonunda İbrahim Nemrûd’un gözüne “IN VENO VIRITAS” ifadesi takılır. “*Şarap gerçeği gün yüzüne çıkarır, olarak çevrilebilecek olan “IN VENO VIRITAS” İbrahim Nemrûd’un o güne kadar bastırmış olduğu pedofil eğilimlerin ilk emaresi*”⁸⁶ olarak değerlendirilebilir. Bu olaydan sonra SIRZEVK’ten döndükleri gece Şazinuş’la aralarında geçen konuşmanın sonunda Şazinuş’un İbrahim Nemrûd’a çekici geldiği gösterilir.

“*Çocuk o denli yakınına sokulmuştu ki, tarçın kokulu ılık nefesinin yüzünü yaladığını hissedebiliyordu İbrahim Nemrûd. O anda hiç beklemediği birşey oldu. Cinsel organı, hafif bir karıncalanmanın ardından, sertleşmeye başladı birden. Hissettiğinin gerçekliğine inanamadı ilkin İbrahim Nemrûd, bir düş olduğunu sandı bunun, ama sonra yanılmadığını anlayınca dehşete kapıldı. Bir anda saç diplerinden ter fışkırmış, beti benzi atmış, suratı allak bullak olmuştu. Sol gözü seğiriyor, sigarayı tutan eli belirgin biçimde titriyordu. Ayağa fırlayıp oradan uzaklaşmak istedi, ancak dizlerinin bağı çözüldüğü için bir parmak bile kıpırdıyamadı yerinden. Ne yapacağını bilmeksizin, gözlerini utanç içinde yere indirdi ve pantolonunun yumuşak kıvrımları arasında gitgide kabarak bir kazma sapına dönüşmekte olan cinsel organını çocuğun fark etmemesi için bacaklarını birleştirip sol elini kucağına bastırdı. Daha önce de birkaç kez yaşamış olduğu görkemli ereksiyonlardan biriydi bu.*”⁸⁷

Anlatının sonunda İbrahim Nemrûd ile Şazinuş uzun süre izbe bir yerde ilişki yaşar.

⁸⁴ A.g.e., s.129.

⁸⁵ A.g.e., s.131-132.

⁸⁶ Aykut İpek, “Ali Teoman’ın Romanlarında Postmodernist Unsurlar”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2020, s.72.

⁸⁷ Ali Teoman, K.G., s.462.

İbrahim Nemrûd'da şizofreniye kendini bırakma erkekliğinin paramparça edilmesiyle olur. Parçalanma işlemi bir çırpıda olmaz. Önce Şazinuş'u almaya gelen tellaklardan esaslı bir dayak yer. İbrahim Nemrûd gibi iri yarı bir adamın öldüresiye dövülmesi nihai olarak da yenilmesi ciddi bir psikolojik darbe olur. *“Her yandan inen amansız darbelerle ağzı burnu patlamıştı. Kanı, kirli beyaz taban halısının üzerine akıyordu. Tellaklar yerde yatan kurbanlarını boş bir çuval gibi tekmelemekten nihayet sıkılıp durdular.”*⁸⁸ Kendisinin haddinden fazla mücadelesine rağmen Şazinuş'un hiç istifini bozmadan tellaklarla birlikte gitmesi İbrahim Nemrûd'u ayrıca etkiler.

Karısının yanına barışma arzusuyla gidip orada reddedilmesi İbrahim Nemrûd'un erkekliğine ayrı bir darbedir. Özellikle karısının onu reddederken seçtiği kelimeler darbenin yıkıcılığını artırır. İbrahim Nemrûd, cinsellik ve maddiyat üzerinden eleştirilere maruz kalır; *“ama zaten ben evden ayrılmadan önce de ilişkimiz hemen hemen kesilmiş gibiydi, aylardır değilse bile haftalardır elini bile değdirmemiştin”*⁸⁹, *“merak etme, senden nafaka talep etmeyeceğim. Parasal durumunun iyi olmadığını, her ay nafaka ödemeye gücünün yetmeyeceğini biliyorum”*⁹⁰, *“gözleri kısılmış, dudakları yere tükürmek istercesine hafifçe ileri doğru uzanmıştı. Suratında iğrenç bir böcek görmüş gibi bir ifade vardı.”*⁹¹

*“Onun sıcak koynundan çıkıp geldim sana kapıyı açmaya. Onunla dün geceden beri en az beş defa seviştik. Her gece kendimizden geçene kadar sevişiyoruz, çarşafaların arasında sarmaş dolaş sızıp kalıyoruz ve sonra kendimize geldiğimizde yine sevişiyoruz. Sana birşey diyeyim mi, o senden çok daha iyi sevişiyor. Senin yapamadıklarının hepsini yapıyor. Bana kadın olduğumu hissettiriyor”*⁹²

İbrahim Nemrûd'un erkekliği kısa sürede ağır saldırılara uğrar. Önce tellaklar tarafından güç ve kuvvet yönünde ezilir. Sonra karısı tarafından maddi ve cinsel yönden örselenir. Bunlar özellikle bir erkek için çok yıkıcı saldırılardır. Karısının kaldığı apartmandan çıktıktan sonra aynı apartmandan yakın arkadaşı Aramis'in (Kenan Kavanozoğlu) de çıktığını görür. Karısının kendisini Aramis'le aldattığını düşünen İbrahim Nemrûd donakalır. Aramis'e karşı bir tepki gösteremez. Doğruca

⁸⁸ A.g.e., s.470.

⁸⁹ A.g.e., s.495.

⁹⁰ A.g.e., s.495.

⁹¹ A.g.e., s.496.

⁹² A.g.e., s.496-497.

evine gider ve salonundaki koltukta uzun vakitler sigara ve kanyak içerek zaman geçirir.

*“Akşam alacasının saçaklardan ağır ağır inmesine aldurmamıştı. Salonun ışıklarını açmadan, gözleri karanlığın içinde belirsiz bir noktaya dikili, koltukta oturmayı, sigara üzerine sigara içmeyi, kanyağını yudumlamayı ve düşünmeyi sürdürmüştü. Gün ısıdığında, hâlâ aynı yerde, mütevekkil bir Buda heykeli gibi kıpırtısız oturuyor, sigarasını ve kanyağını içmeye ve düşünmeye devam ediyordu. Bunu izleyen günlerde değişen fazla birşey olmadı.”*⁹³

Şizofreni birçok insana farklı etkilerde bulunabilirken benzer etkiler de oluşturabilir. İbrahim Nemrûd’da şizofreni tepkisizlik ve donuklukla başlar. Sosyal hayattan kopuşla devam eder. Koltukta geçirdiği süre sonunda İbrahim Nemrûd, *“artık bürosuna ve adliyeye gitmeyi bırakır.”*⁹⁴ Dava vekilliği bir tür esnafılık olarak düşünüldüğünde oldukça sosyal bir meslektir ancak bir anda bırakılır. *“Dışarıdan bakıldığında evin içinin görülememesi için tüm perdeleri çeker.”*⁹⁵ Evin dışıyla kurulacak istenmeyen bir iletişimi böylece ortadan kaldırır. Kapısının önüne bırakılan gazeteleri de yerinden almaz. Gazete sosyal olayların aktarılmasında önemli bir araçtır. Ancak bu tür sosyalleşme bile ortadan kaldırılır. Sigara ve kanyak getiren çıraklar dışında kimseyle iletişim kurmaz, o da olabildiğince seyrek tutulur. *“Gazete okumayı, televizyon izlemeyi, radyo dinlemeyi bırakmış, dış dünyayla tüm ilişkisini kesmişti.”*⁹⁶

Şizofrenide temizlenme ve hijyen ertelenebilir, azaltılabilir hatta tamamen kesilebilir. İbrahim Nemrûd üç aylık süre boyunca önce banyo ve temizlenmeyi azaltır, sonra da tamamen keser.

*“Banyoyu ise yalnızca tuvalet ihtiyacını gidermek amacıyla kullanıyordu. Banyo yapmaktan zaten hiçbir zaman hoşlanmamıştı. Genellikle haftada bir, pazar günleri, o da karısının zoruyla banyoya girerdi. Ama artık banyo yapmak şöyle dursun, tuvalete girdikten sonra ellerini bile yıkamıyor, eğer çok gerekirse, hafifçe nemlendirilmiş bir havluyla silinerek kendince temizleniyordu. Bu yüzden bir süre sonra kokmaya başladı. Gitgide keskinleşen ağır vücut kokusu onu ilk başlarda biraz rahatsız ettiyse de bir süre sonra buna alıştı. Yalnızca yıkanmaktan hoşlanmaması değildi sorun, bir süredir suya karşı tuhaf bir tiksinti duymaya başlamıştı.”*⁹⁷

Ev sahibi, polisler ve kapıyı kıran kişinin bakışları İbrahim Nemrûd’un üzerinde birleşir. İbrahim Nemrûd’un görüntüsünün baştan aşağı değişmiş olduğu

⁹³ A.g.e., s.501.

⁹⁴ A.g.e., s.501.

⁹⁵ A.g.e., s.501.

⁹⁶ A.g.e., s.502.

⁹⁷ A.g.e., s.503.

fark edilir. “Aylardır yıkanmadığı için, iyice uzamış olan saçı ve sakalının çitişerek neredeyse koyun yapağısına dönüştüğü görülüyordu. Elleriyle suratı pislik içindeydi. Tırnaklarının içi kir dolmuştu. Uzayan burun kıllarından patlak dudaklarının üzerine, kurumuş sümük parçaları sarkıyordu.”⁹⁸

Şizofrenide yeme bozuklukları görülebilir. İbrahim Nemrûd, çocukluğundan beri iri cüsseli, gürbüz biridir. Ancak şizofreniyle birlikte aşırı yemenin yerine iştahsızlık görülür. Marketten temel gıdalar dışında herhangi bir yiyecek sipariş etmez. “Karnı acıktığında ekmek peynir gibi şeylerle açlığını bastırır.”⁹⁹ “Genellikle bisküvi, galeta veya peksimetten oluşan yemeğini”¹⁰⁰ yer. Aldığı gıda o kadar asgari düzeye iner ki birkaç dişi bile düşer. “Birkaç dişi, protein eksikliği nedeniyle, arkalarında sinsice sırtan kapkara birer boşluk bırakarak düşmüştü.”¹⁰¹

İbrahim Nemrûd, şizofreninin etkisiyle böceklerle konuşmaya başlar. “Bütün bu süre boyunca böcekler dışında kimseyle iki çift laf etmediği için, konuşmayı neredeyse unutmuştu.”¹⁰²

Evin içinde düzen kaybolur. Yatak odasına girmek istemeyen İbrahim Nemrûd, eşyalarını salona taşır. Salonun ortasına bir tencere yerleştirerek orada ısınmaya çalışır. Isınma ihtiyacını kitap ve mobilya yakarak giderir. Salon; kırık mobilyalar ve bilumum eşya içinde dağınık bir yer olarak düşünülebilir. İlerleyen zamanda mobilyaların neredeyse tamamı yakılır. Ev sahibi geldiğinde daire; “artık bir evden çok, karanlık ve rutubetli bir yabanıl hayvan barınağını andıran, parkelerinin çoğu sökülmüş, tavanı ve duvarları isten kararmış, içindeki hemen hemen tüm mobilyalar yakıldığı için çırılçıplak kalmıştır.”¹⁰³

Anlatının sonu da kontrol edilemez bir ereksiyon ve aşırı cinsel kamçılanmayla biter.

“Erkeklik organının daha önce hiç olmadığı denli kahredici bir güçle kalktığını, ateşte kızdırılıp akkor hale gelmiş bir çelik çubuğa dönüştüğünü hissediyordu. Öfkeden kıpkırmızı

⁹⁸ A.g.e., s.508.

⁹⁹ A.g.e., s.501.

¹⁰⁰ A.g.e., s.504.

¹⁰¹ A.g.e., s.508.

¹⁰² A.g.e., s.510.

¹⁰³ A.g.e., s.508.

kesilmiş bir suratla, ağzından köpükler saçarak boğulurcasına uludu: ‘Yat ulan aşağı, kaltak! Bağırta bağırta düzeceğim seni, bağırta bağırta!’”¹⁰⁴

İbrahim Nemrûd’un şizofreni öncesi ve sonrası hâli madalyonun iki yüzü gibidir. Şizofreni öncesi olaylara tepki verebilen, yeme-içmesine ve temizlenmesine dikkat eden, düzenli, sosyal hayatın içinde ve irade sahibi bir insandır. Ancak şizofreniyle birlikte tepkisizlik, yemeden kesilme, düzensizlik, sosyal hayattan kopuş, iradenin kaybı ve aşırı kamçılanma gibi kişilik özellikleri görülür. Aristoteles’in eylemlerin değişimi için kullandığı “baht dönüşü”¹⁰⁵ ifadesi burada biraz değiştirilerek “karakter dönüşü” olarak kullanılabilir.

Her iki karakter için de şizofreniye yakalanma doğal bir sonuçtur. Xeno ve İbrahim Nemrûd’ a bakıldığında romanların asıl mekânı olan Konstantiniyye’yi tanımadıkları ve *yabancı* oldukları aşikârdır. Xeno ve İbrahim Nemrûd aslında günümüz İstanbul’unda yaşayan ve günümüz dünyasında yaşıyormuş gibi düşünen karakterlerdir. Ama onlar Konstantiniyye’de yaşıyorlardır ve İstanbul ile Konstantiniyye’nin gerçeklikleri bir değildir. Yaşadığı dünyanın gerçekliğine ve formasyonuna ayak uyduramayan kişilerin şizofreni gibi bilinç yarılmalarına yakalanmaları muhtemeldir.

Gecenin Atları’nın başkahramanı Bahtiyar Bahtıkara’nın şizofreniye yakalanması oldukça muhtemeldir ancak yakalanmamıştır. Yaşamayı seçtiği mekân olan Gedikpaşa’daki konak ve üniversitede çalışma yaptığı 666 No.lu oda, yalıtılmış mekânlardır. Xeno ve İbrahim Nemrûd’un yaşamında da görülen sosyal yaşamdan kopuk bu mekânlar, kişide şizofreninin oluşmasında etkilidir.

Bahtiyar Bahtıkara’nın üniversitede gördüğü baskı da şizofreniye neden olabilecek bir başka etkidir. Bahtıkara, profesörlüğe yükseldiğinde mutluyken profesör olmasının asıl nedenini öğrendiğinde yıkılır. Asıl neden üniversitenin aldığı ödenekten vazgeçmek istememesidir.

“Ne var ki cübbe giyme törenimden hemen sonra, bir profesör beni bir köşeye çekip acı gerçeği çıtlattı: Cabir Bey çok yaşlanmıştı, artık bir ayağı çukurda sayılırdı ve her an emr-i hak vaki olabilirdi. Onun vefatı durumunda PSİKA’da başka profesör kalmayacağı için

¹⁰⁴ A.g.e., s.549.

¹⁰⁵ Aristoteles, Poetika -Şiir Sanatı Üzerine-, çevirenler, Ari Çokona ve Ömer Aygün, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s.29.

üniversite kürsüyü kapatmaya mecbur olacaktı. Bu da üniversitenin devletten alacağı yıllık ödeneğin azalması anlamına geliyordu. (...) Bunu duyduğumda adeta yıkıldım.”¹⁰⁶

Bahtiyar Bahtıkara'nın diğer öğretim görevlileri tarafından dışlanması üzerinde hissettiği baskının bir diğer yüzüdür. “*Bu dışlamanın ardında, dile getirilmeyen asıl neden bendim elbette. Bunu anlıyordum ve ruhum bu ağır sorumluluğun altında eziliyordu, ama elimden gelen hiçbir şey yoktu ne yazık ki.*”¹⁰⁷

Romanın ilerleyen kısımlarında Bahtiyar Bahtıkara, kansere yakalanır ve sonrasında da nezarethaneye atılır. Bahtiyar Bahtıkara'nın bu kısımda şizofrenin sınırlarında gezdiği düşünülebilir. Ancak bu durumdan “mutluluk simülakrı” ile kurtulur.

Konstantiniyye Üçlemesi'ndeki kahramanların ironik isimleri hikâyenin oyunsu atmosferine uygun biçimde tercih edilmiştir. Tarihte birbiriyle mücadele eden İbrahim ve Nemrut'un isimleri aynı kişide bir araya geldiği gibi ismi Bahtiyar (mutlu) soyadı Bahtıkara olanlar ya da ismi ile soyadı birbirinin tersi olanlar (Alev Vela), film adından mülhem isimlendirilenler de (Doktor Civanım) vardır.

Eşikte isimli romanda da şizofreniye eğilimli bir sonla karşılaşılır. Parçalı yapısıyla okuması zor bir roman *Eşikte*'nin kahramanı bütün kartpostalların başka biri değil de kendisi tarafından adresine yollandığını anlar. “*Kendi elyazını tanıyorsun. O anda birden anlıyorsun bunca zamandır aslında yalnızca kendi izini sürdüğünü ve kendi adresine imzasız mektuplar yollamaktan başka bir şey yapmadığını.*”¹⁰⁸

Ali Teoman'ın öykülerinde de şizofreni geçmektedir. *Aşk Yaşama Çok Uçuk* adlı öykünün kahramanı Yonca'nın babasına şizofreni teşhisi konulmuştur. Bu durum olay örgüsü içinde mühim bir yer teşkil etmese de Yonca ve annesinin yurda dönme nedeni olarak gösterilir.

“İlk önceleri herşey yolundaymış. Seven bir koca, yeni bir çevre, yepyeni bir yaşam... 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,

¹⁰⁶ Ali Teoman, *Gecenin Atları* (G.A.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019, s.43.

¹⁰⁷ A.g.e., s.45.

¹⁰⁸ Ali Teoman, *Eşikte*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021, s.154.

mecburen özel bir kliniğe yatırıyorlar. (...) iyiye gidiş umudunun kalmadığını sezip kocasından boşanıyor ve İzmir'e ailesinin yanına dönüyor.”¹⁰⁹

Çay ve Karıncayiyenler öyküsünün kahramanı Müfettiş X'in bilincinde bir yarılma gerçekleşir. Öykü içinde bu yarılmanın tetikleyici unsurunun karısının ölümü olduğu sezdirilir. Yarılma neticesinde bir Müfettiş X daha ortaya çıkar.

“ ‘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.’ ”¹¹⁰

Öykü içinde dipnotlar vasıtasıyla da şizofrenik bir durum elde edilmeye çalışılmıştır. Öyküdeki dipnotlar Müfettiş X'in kafasındaki seslerin yansıması olarak değerlendirilebilir.

3.2. Sahte

Sahte kelimesi TDK'nin sözlüğüne göre “bir şeyin aslına benzetilerek yapılan, düzme, düzmece, uydurma, “gerçek olmayan, yalancı” ve “yapmacık anlamlarına gelmektedir.¹¹¹ Bu anlamlardan hareketle “sahte”nin suniliği, imal edilmeyi ve gerçeğe gerilim taşıdığını söyleyebiliriz. Sahte, orijinalliğin ve gerçeğin karşısında konumlanır ve zıttıyla var olur.

Sahtecilik ve bir şeyin sahtesi birçok alanda yapılır. Paranın sahtesi, altının sahtesi, sanat eserinin sahtesi vs. bunlara örnek verilebilir. Sahte ve bir şeyin sahtesinin yapımı ticari bir fayda için çok eski zamanlardan bu yana bilinmektedir. Sanat eserinin sahtesinin yapımı ise modernleşmeyle öne çıkar. Yükselen burjuva sınıfı parasını harcama konusunda, aynı zamanda bir statü göstergesi olan, sanat eserleri yanında saf tutar. Ancak sanat eserinden sadece bir tane bulunmaktadır. Bunlara sahip olmak maddi bakımdan oldukça külfetlidir. Bu sebeplerle sanayileşmenin ve seri üretimin etkisinin artması tüketicileri sanat eserlerinin imitasyonlarına yöneltir. Artık halk çok daha uygun fiyatlara evinin salonuna Dali ya da Bruegel tabloları asabilmektedir. Esere ulaşımın bu kadar kolaylaşması orijinale olan ilginin azalmasına yol açar.

¹⁰⁹ Ali Teoman, Aşk Yaşama Çok Uçuk (A.Y.Ç.U.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021, s.86.

¹¹⁰ Ali Teoman, Kırık Kalpler Terzihanesi (K.K.T.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022, s.94 – 95.

¹¹¹ Türk Dil Kurumu (TDK), Türkçe Sözlük, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s.2010.

Başlangıçta sahtenin nihai hedefi gerçek olana, orijinale ulaşmaktır. Taklit yoluyla arzu edilen eserin kopyasını yapmaktır. Bu bağlamda sanatta da sahte ve gerçek arasındaki gerilim bilinen en eski karşıtlıklardandır. Platon'un *Devlet*'inden bu yana sanat ve şiir, gerçekliğe uzaklığından ötürü eleştirilir. Platon, Homeros'u "benzetmeci"¹¹² olarak tarif eder. Benzetme işleminde gerçek olana ancak yakınlaşılabılır. Fakat gerçek olan oradadır. Platon, şairleri *Devlet*'inde barındırmak istemez. Bunun temel sebebi şairlerin insanları gerçekten uzaklaştırdığını düşünmesidir. Gerçek olan idealardır. Bu bağlamda şairlerin yaptıkları sahtedir.

Platon sonrası Aristoteles'in *Poetika*'sında da sanatın gerçeklik sorunu göze çarpar. Kitabının hemen başında sanatların doğanın "taklit" i olduğunu ifade eder.¹¹³ Bu düşünceden hareketle doğa; gerçek olan, (gerçek olan idealardır) sanatlırsa sahtedir. Mimetik kuramın çıkış noktasını oluşturan bu görüş, uzun süre geçerliliğini sürdürmüş ve günümüzde de çeşitli varyasyonlarıyla kullanılmaya devam etmektedir. Sanat bu görüşe göre doğayı taklit eder ve taklit ne kadar başarılıysa yapılan eser de o oranda başarılıdır.

Sanat, özelde edebiyat, her ne kadar gerçeği taklit etmeye çalışsa da gerçeğin tamamıyla taklidi mümkün değildir. Bu nedenle sanat hiçbir zaman gerçeği birebir taklit edemeyeceği için kusurludur. Ancak kusurlu olanın öne çıktığı sanatta kusursuz olanın değeri azalır. Modern ve postmodern edebiyatta gerçeğe verilen önemin azaldığı, alışılmış gerçeğin değişimi belirgindir. Edebiyat üzerine eğilmeler çoğaldıkça sahtenin gerçeğe karşı üstünlük sağladığı dikkatleri çeker.

Ali Teoman'ın metinlerinde de "sahte" tema olarak yer bulur. Ali Teoman'da sahtenin değişimi üç merhalede değerlendirilebilir:

- 1- Gerçeği birebir taklit eden ve ona ulaşmak isteyen sahte
- 2- Gerçeği yakan ve yerine geçen sahte
- 3- Gerçeğe karşı duyarsızlık

Ali Teoman'da sahtenin ilk evresi, gerçeği birebir taklit eden ve ona ulaşmak isteyen sahtedir. Eserlerde sahtenin ilerlemesi kronolojik olarak fark edilebilir. Öykü

¹¹² Platon, *Devlet*, çevirenler, Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, s.344.

¹¹³ Aristoteles, *Poetika*, s.1-3.

türünde ilk eseri, mekân üzerinden bakılırsa novella bile sayılabilecek olan, *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*’nın Saklambaç bölümünde Elias (İlyas) Bahar ile Arif Emin Konyalı’nın ilişkisi merkeze alınır. Arif Emin Konyalı’nın bir arzuhalciye Elias’la olan hikâyesini yazdırdığı bölümde sahte, sahtecilik önemli bir kısmı kaplar. Arif Emin Konyalı ile Elias’ın arkadaşlıkları çocukluk zamanlarından başlar. Her ikisinin de babası esnaftır. Arif Emin Konyalı’nın babası antikacılık, Elias Bahar’ın babasıysa kuyumculukla uğraşır. İkisi de babalarının mesleklerine hâkimdir. Elias Bahar, mücevher ve takı yapımında yetenekliken Arif Emin Konyalı o eşyanın değerini ve gerçek mi sahte mi olduğunu belirler. Elias Bahar’ın babası öldükten sonra dükkânlarını kapatırlar ancak Arif Emin Konyalı’yla olan iletişimleri kesilmez. Bir gün yine Arif Emin Konyalı’nın dükkânında sohbet ederlerken bir başka antikacı satın almak istediği bir malı Arif Emin Konyalı’ya gösterir ve gerçek mi yoksa sahte mi olduğunu öğrenmek ister. Arif Emin Konyalı orada soru sormaya gelen antikacıya, “*Esaslıdır, hem de çil çil haso maldır. Hayrını gör!*”¹¹⁴ der. Antikacı gittikten sonra Arif Emin Konyalı arkadaşına dönüp divitin (sahte mi gerçek mi olduğu öğrenilmek istenilen mal) sahte olduğunu söyler. Bunun üzerine Elias, Arif Emin Konyalı’nın divitin sahte olduğunu nasıl anladığını sorar ve anlatmasını ister. Arif Emin Konyalı’ya göre, “*yapan gayet iyi yapıyordu bu işi, detaylara dikkat etmişti. Fakat evvel emirde, vurdukları tuğra dandik idi. İkinci partide bu tuğra meselesine bir hal çaresi bulmuşlar.*”¹¹⁵ Divitle ilk karşılaşmalarında divitin tuğrasında sahtecilik olduğu kolayca anlaşılır. İkincisindeyse tuğra düzelir ancak daha önemli bir şey kayıptır, divitin parçalarında uyum yoktur. Doğru diviti Arif Emin Konyalı bir kâğıda çizer. “*Elias doğrusunun nasıl olması lazım geldiğini sorunca da çiziktirivermişim hemen boş bir kâğıda ince uzun sapı ve haznesiyle klasik bir Osmanlı diviti.*”¹¹⁶

Sonra bir yürüyüş sırasında Arif Emin Konyalı dükkânlara bakarken bir divite gözü takılır. Divit, ortalama bir uzmanı bile yanıltabilecek düzeyde aslına uygun yapılmıştır. Ancak Arif Emin Konyalı uzun süredir antikacılık yaptığı ve yüzlerce divit incelediği için sahte ile gerçeğin farkını kavrayabilecek ileri uzmanlığa ulaşır. Böylece divitin sahte olduğuna kanaat getirir. Diviti incelemeleri sırasında divitin,

¹¹⁴ Ali Teoman, *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı* (G.K.B.İ.M.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019, s.48.

¹¹⁵ A.g.e., s.48.

¹¹⁶ A.g.e., s.48.

Elias’la beraber konuşmalarında çizdikleri divitle birebir aynı olduğunu fark eder. Sonra sahte mallar divit dışındaki türlerde de görülür. Birçok türü Arif Emin Konyalı inceler ve kendi yaptığını düşündüğü malların aslında Elias’ın elinden çıkabileceği düşüncesini geliştirir. Düşüncelerini Elias’a açtığıdaysa Elias bu durumu yalanlar ve konuşmadan kısa süre sonra Paris’e taşındığının haberini Arif Emin Konyalı’ya gönderir.

Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı, Ali Teoman’ın eserlerinde sahtenin ilk gelişim basamağı olarak değerlendirilebilir. Özellikle *Saklambaç* bölümü, anlatının kurgusunda da sahte konusunda da önemli yere sahiptir. Elias, Arif Emin Konyalı’ya göre sürekli yalan söyleyen bir mitomandır. Elias’ın yalanlarını yakalar ve bunu yüzüne de vurur. Ancak Arif Emin Konyalı’nın “mitomani” ile alakasının olmadığı söylenemez. Arif Emin Konyalı da yalanlar söyler ve insanları gizlice kandırmaktan zevk alır. Gerçeğin karşısında yalan, sözlü olarak vardır. Aynı zamanda antikaların sahteleri de geniş bir alanı kaplar: divit, tombak, leğen ve başkaca pek çok eşya... Bu eşyalar anlatıya dahil olurken sahtenin hedefi değişmez. Gerçeklerine benzemektir.

İkinci evre, gerçeği yakan ve yerine geçen sahtedir. Gerçeği taklit eden sahtenin sonraki evresi olarak düşünülebilecek bu evre, Ali Teoman’ın *Uykuda Çocuk Ölümleri* romanındaki müzayede bölümü için değerlendirilebilir. Satranç oynayan hamallardan sonra gerçekleşen bu bölümde Xeno birkaç salondan geçtikten sonra Bekçi’yle karşılaşır. Bekçi birden fazla kişiyi etrafında toplamış ve birden fazla dilde dinleyenlere bir şeyler anlatıyordur. Xeno ve Bekçi’nin kısa süren sohbetlerinden sonra Bekçi, müzayedeyi yönetmeye başlar. Xeno, müzayededeki eserler hakkında Bekçi’ye sorular yöneltir. Bekçi, Xeno’yu bir süre geçıştirdikten sonra ağzındaki baklayı çıkarır: “*Burada gördüğünüz antikaların hepsi sahtedir*” der ve devam eder. “*Hatta şu anda benim üzerinde durmakta olduğum bu Edirnekari minber bile ustaca yapılmış bir kopyadan başka bir şey değil. İmitasyon hepsi imitasyon!*”¹¹⁷ Bekçi anlattıklarını açıklamaya devam eder.

“*Ne kadar şayan-ı hayret bir mükemmeliyet değil mi? Aldanmamak imkânsız. Ama esef etmeyin, sadece siz değil, dünyanın en meşhur antika mütehassısları bile farkına varmıyorlar bunun. En tecrübeli göz dahi bu sahteleri hakikatlerinden ayırt edemez. İtina ve mükemmeliyet: Şirket’in şiarı budur işte! Sanat müverrihleri, bediyyatçılar, ressamalar, heykeltıraşlar, hattatlar, nakkaşlar, müzehhipler, musavvirler, hakkaklar, kuyumcular,*

¹¹⁷ A.g.e., s.48.

*oymacılar, marangozlar ve daha bin türlü sanatkâr ve zanaatkârdan meydana gelen dev bir ordu gecesini gündüzüne katarak Şirket'in atölyelerinde çalışıyor bu kopyaların imal etmek için.”*¹¹⁸

Örgütlü ve sistemli bir sahtecilik işi gözler önüne serilir. Beklendik olarak üretilen sahtelerin, imitasyonların gerçekleri mevcuttur. Sahteciliğin hedefi eserlerin orijinallerine benzer kopyalar yapmak, daha da ileri gidersek tıpatıp aynısını yapmaktır. Bekçi'ye orijinallerin akıbeti sorulduğundaysa “*kopyalarını çıkardıktan sonra, orijinallerin hepsini yakıyoruz*”¹¹⁹ der. Gerçeklerinin yakılmasının sebebiyse Şirket'in bu eserlerin yanlış ellere geçmesini istememesidir.

Bir önceki evreyle kıyaslama yapmak gerekirse *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı* 'nda sahte, ikinci evreyle benzer olarak gerçeğine ulaşmak ister ancak ikinci evrede olduğu gibi gerçeğe karşı bir işlem gerçekleştirilmez. Gerçek de sahteyle birlikte vardır. *Uykuda Çocuk Ölümleri*'ndeysen gerçek, sahte oluşana kadar var olur. Sahte oluşuktan sonra görevini tamamlar ve yok edilir. Gerçeğin bu evrede maddi olarak kaybı söz konusudur.

Bir sonraki evre gerçeğin manevi olarak kaybıdır. İlk evrede değerlendirdiğimiz gerçeğe ulaşmak isteyen sahtede gerçek, sahteyle birlikte varlığını sürdürmeye devam eder. Sahtenin tek hedefi gerçeğe ulaşmak ve yanında bir yer edinmektir. İkinci evre olarak değerlendirdiğimiz gerçeği yakan sahtedeysen sahte çoktan gerçeğe ulaşmış ve gerçeğin maddi hâlini yok etmiştir. Gerçek maddi olarak seyrini sürdüremez ancak insanların zihinlerinde bir gerçek imgesi vardır ve gerçeğe karşı duyarlılık devam etmektedir. Üçüncü evre olarak değerlendireceğimiz “gerçeğe karşı duyarsızlık” evresindeysen sahte düşüncesi bahsettiğimiz evrelerin son hâli olarak karşımıza çıkar.

Ali Teoman'ın *Konstantiniyye Üçlemesi* şeklinde toplanan nehir romanlarının üçüncü romanı *Gecenin Atları*'nda karşımıza çıkan gerçeğe karşı duyarsızlık evresi, sahtenin son evresidir.

Gerçeğe karşı duyarsızlık evresi Bahtiyar Bahtıkara'nın yeni bir kitaplık yaptırmak için gittiği üniversite marangozuyla konuştuğu bölümde görülür. Romanın başkahramanı Bahtiyar Bahtıkara'nın bağlı bulunduğu PSİKA kürsünün odası

¹¹⁸ A.g.e., s.48.

¹¹⁹ Ali Teoman, U.Ç.Ö., s.255.

üniversitece başka bir kürsüye devredilip PSİKA kürsüsüne de 666 No.lu odanın tahsis edilmesi sonrasında yeni bir kitaplık ihtiyacı doğar. Bu ihtiyacı gidermek için Bahtiyar Bahtıkara, *Bilimyurdu İşliği*'ne (BİLİŞ) istediği dolabı tarif etmeye gider. Burada üniversitede çalışan marangozbaşıyla görüşür ve nasıl bir kitaplık istediğini izah eder. Sonrasındaysa marangozun yaptığı heykeller üzerine konuşurlar. Sohbetin ilerleyen kısmında marangoz, *Anonim Yaratmanlar* adında sivil toplum kuruluşuna benzer bir yapı kurduklarından bahseder. Temelde amaçları sergi ve müzayedelere giremedikleri için görünür kılamadıkları eserlerini topluma göstermektir. Hedeflerini gerçekleştirme yolunu da şehrin birçok yerinde bulunan heykelleri kendi yaptıkları heykellerle değiştirmekte bulurlar. “*Biliyorsunuz, kentin meydanlarında, belediyelere ait birtakım heykeller var. Biz AYAR olarak geceleri ortadan el ayak çekildikten sonra bu heykelleri kendi yaptığımız heykellerle gizlice değiştiriyoruz. Kimsenin ruhu bile duymuyor.*”¹²⁰

AYAR'ın yaptığı, şehrin dört bir yanında bulunan heykelleri sahteleriyle değiştirmektir. Bahtiyar Bahtıkara bunun fark edileceğini söylediğindeyse: “*Kimsenin farkına varmaması için orijinal heykelleri kopyalarıyla değiştiriyoruz.*”¹²¹ şeklinde bir cevapla karşılaşır. Bu bölümde de sahtenin ilk evresi görülmektedir. Gerçeği birebir taklit eden ve ona ulaşmak isteyen sahte evresi heykellerin kopyalarının yapımında karşımıza çıkar. Buradaki farksa heykellerin kopyaları, az da olsa heykellerin gerçek olanlarından ayrılır. Gerçeğiyle sahtenin arasına küçük farklar koyulur. Değiştirme işlemi bir sefere mahsus değildir. Birçok değiştirme yaşanır. Ancak ilk değiştirmeden itibaren taklit edilen artık gerçek olan değil, sahtesidir. “*AYAR orijinalleri kopyalarla, daha sonra kopyaları başka kopyalarla değiştiriyoruz.*”¹²² Uzun süre devam eden değişiklik silsileleri yaklaşık Bahtiyar Bahtıkara'nın yaşı kadar (50 yıl) devam eder. Düzenin işleyişiye şöyledir:

“*Yalnızca ufak, ufacık, miniminnacık değişiklikleri var, bir elin beş parmaktan dört parmağa inmesi gibi, ki diğer herşey bir önceki heykelin aynısı olduğu için, kimse bir şey fark etmiyor. Böylece her defasında bir önceki durumdan ufak bir farkla ağır ağır değiştirmiş oluyoruz heykelleri. Bu yöntemle en kabadayı heykelin bile bambaşka bir heykele dönüşmesi birkaç yüz değişim gerektiriyor en fazla. Taksim Alanı'nın (TALAN) ortasındaki gergedan heykelinin bir zamanlar ata binmiş bir komutan olduğunu söylesem ne derdiniz? Eminim ki, diğer insanlar gibi, siz de yemin edeceksiniz o gergedan heykelinin öteden beri orada*

¹²⁰ Ali Teoman, G. A., s.258.

¹²¹ A.g.e., s.258.

¹²² A.g.e., s.259.

olduğuna. Oysa, çok değil, oysa elli yıl önce, benim çocukluğumda, orada değildi gergedan. Daha sonra yavaş yavaş, ama çok yavaşça, at gergedana dönüştü, sürücü ufalıp yokoldu, olanca somurtkanlığıyla gergedan kaldı ortada.”¹²³

Şehrin işlek yerlerinde heykellerin değişimi yüzlerce kez yapılır. Ama kimse bu heykellerin değiştirildiğini fark edemez. Asıl dikkat edilmesi gereken nokta da buradadır. Her ne kadar bir anda bir değişim olmasa da büyük çaplı değişimler yaşanmaktadır. Sonuçta ata binen adam ile gergedan birbirlerinden çok farklı heykellerdir. Bahtiyar Bahtıkara da bu durumu fark edemez. Birinci evrede maddi ve manevi, ikinci evredeyse maddi olarak yok edilse de manevi olarak seyrini sürdüren gerçek, üçüncü evrede maddi ve manevi olarak seyrini sürdüremez. Marangozun anlattıklarından sonra Bahtiyar Bahtıkara’nın cevabında heykellerin gerçeklerine ne olduğu hakkında bir soru olmaz. Sadece ufak bir değerlendirme yapar. “*Ancak biraz uzun dönemli bir proje gibi geldi bana*”¹²⁴ der. Bahtiyar Bahtıkara, heykellerin orijinaleri hakkında bir merak duygusu hissetmez. *Uykuda Çocuk Ölümleri*’nin Xeno’suna benzer bir tavır yoktur burada. Bahtiyar Bahtıkara’nın tavrı halkta da benzer bir şekliyle karşımıza çıkar. Kimse bu heykellerin değiştiğini fark etmez. Bir gürültü koparmaz. Halkta da gerçeğe karşı bir duyarsızlık vardır. Bir heykelin gerçek ya da sahte oluşuyla ilgilenmezler.

Sonuç olarak Ali Teoman’ın romanlarında sahtenin işlenişi üç evre karşımıza çıkar: Gerçeği birebir taklit eden ve gerçeğe ulaşmak isteyen sahte, gerçeği yakan ve yerine geçen sahte ve gerçeğe karşı duyarsızlık. Birinci evre diğerlerinin alt kümesi gibi işler ve her evrede bu ilk evre tekrarlanır. Gerçeği yakan ve yerine geçen sahtede sonrasında da gerçeğe karşı duyarsızlık evresinde öncelikle sahte birebir gerçeği uydurularak taklit edilir. Diğer evrelerdeyse gerçek iki yoldan alaşağı edilir: Maddi ve manevi yönden. Maddi yön eserin elle tutulur yönüdür. Yakmak, yıkmak, parçalamak, un ufak etmek maddi yönden eseri yok etmenin yolları arasındadır. Manevi yönden gerçeğin yok edilmesiyle bireyin zihnindeki gerçek imgesinin, gerçeğe ulaşma düşüncesinin bozulma ve kaybolmasıyla yaşanabilir. Gerçeğe karşı duyarsızlaşan birey, gerçek olana karşı bir talepte de bulunmaz. Böylece neyin gerçek olup neyin gerçek olmadığı da önemli değildir. Bütün bu sahteleştirme evreleri bireysel ya da “işbirlikçi/örgütlü” biçimde yapılır. *Gizli Kalmış Bir İstanbul*

¹²³ A.g.e., s.259.

¹²⁴ A.g.e., s.260.

Masalı'nda olduğu gibi bireyselden işbirlikçi/örgütçü yapıya geçilebilirken *Uykuda Çocuk Ölümleri*'nde olduğu gibi bireysellikten bahsedilmeden doğrudan işbirlikçi/örgütlü bir yapıdan bahsedilebilir. Bireysellik bölümü farklılık gösterse de sonuç aynıdır. Üç metinde de sahtecilik grupla yapılan işbirlikçi/örgütlü bir yapıya dönüşür.

3.3. Ali Teoman'da Simülasyon ve Simülakr

Fransız düşünür Jean Baudrillard'ın literatüre kattığı kavramlar olan “simülasyon” ve “simülakr” postmodernizmin üstünde fazlaca durduğu kavramlardandır. Jean Baudrillard'ın *Simülakrlar ve Simülasyon* kitabının hemen başında simüle etmek, *gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak*¹²⁵ şeklinde tanımlanır. Baudrillard'ın kendi metninin içinde “simüle etmek” tanımıysa *sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmaktır*.¹²⁶ Her iki tanım da özünde büyük benzerlikler taşımaktadır. Simüle etmeyle birlikte “simülasyon”, “simülakr” ve “simülatör” gibi kavramlar Baudrillard'ın paradigmasını açıklamakta temel kavramlardır. Simülasyon, *“bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi.”*¹²⁷ Simülakr, *“bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm.”*¹²⁸ Simülatör ise simüle etme işini yapan varlıktır.

Baudrillard, simülasyon ve simülakr kavramlarını açıklamakta hasta eğretilmesini kullanır. *“Hastaymış gibi yapan kişi yatağa uzanıp bizi hasta olduğuna inandırmaya çalışır. Bir hastalığı simüle eden kişi ise kendinde bu hastalığa ait semptomlar görülen kişidir.”*¹²⁹ Baudrillard, -mış gibi yapmayla simüle etmeyi birbirinden ayırır. İkisi arasındaki farkı gerçek ile sahte arasındaki ilişkiden faydalanarak ortaya koymaya çalışan Baudrillard, -mış gibi yapmayla gerçek arasındaki farkın açık bir şekilde fark edilir olduğunu söyler. *“Oysa simülasyon bu ‘gerçekle’ ‘sahte’ ve ‘gerçekle’ ‘düşsel’ arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır.*

¹²⁵ Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, çeviren, Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011, s.8.

¹²⁶ A.g.e., s.15.

¹²⁷ A.g.e., s.8.

¹²⁸ A.g.e., s.8.

¹²⁹ A.g.e., s.15.

Simüle eden kişi gerçekten hasta mıdır, değil midir?”¹³⁰ Hasta simülakrının oluşması için gerçek ile sahte arasındaki farkın yok olması gerekmektedir. Bu durumun sağlanması için konuya uygun belli ölçütler oluşturulması elzemdir. Baudrillard, hasta simüklakrına ulaşılması için ölçüt olarak “semptom” kavramını kullanır. Hekimlerin bir kişinin hasta olup olmadığını anlamakta kullandığı yoldur semptom. Baudrillard, simüle eden kişinin yani simülatörün simüle etme işlemi sırasında hastalığın semptomlarını ürettiğinden bahseder. Böylece gerçek ile sahte arasındaki fark kaybolur. “Simüle eden kişiye ne hastasın ne de değilsin denebilmektedir. Bu kişiyi nesnel bir şekilde hasta ya da sağlam olarak değerlendirebilmek mümkün değildir.”¹³¹ Simülasyon, gerçek olur.

Ali Teoman, *Gecenin Atları*’nda “-miş gibi” yapmaktan bahseder. Baudrillard’ın simülakr teorisine göre elbette -miş gibi yapmak bir simülakr oluşturmaz. Ancak -miş gibi yapmayı simülakrdan önceki evre olarak değerlendirebiliriz. Bir canlının doğrudan bir simülakr oluşturmaya çok zordur. Önce bu duruma -miş gibi yaparak başlanabilir. Evet, -miş gibi yapmak gerçek ile düşselin bağını koparmaz ancak -miş gibi yapmadan da bireyin o duruma inanması beklenemez. Eyleme geçilmesi gerekir; -miş gibi yapmak eylemin ilk evresi, sonra bireyin bu duruma inanması, düşsel ile gerçeğin ayrımının kopması ve belirtinin/belirtilerin görülmesi olarak evreler sıralanabilir.

“Mutlu olmanın gizli formülü, ‘-miş gibi’ yapmaktır. Mutlu olamıyorsak bile -ki mutlu olmamız için yüzlerce vesile çıkacaktır yaşamda karşımıza- ‘mutluymuş gibi’ yaparak kurtarabiliriz günü.”¹³²

Anlatıda her ne kadar -miş gibi yapmak olarak tabir edilse de bu duruma “mutluluk simülakrı” da denebilir. Bahtiyar Bahtıkara, nezarethanede yaşadığı insani olmayan koşullardan sakınmak için kendini mutluluk simülakrına sokar. Özgürlüğü kaybolan, kötü yiyeceklerle beslenen, kimseyle bir çift laf edemeyen, tuvaletini bir kovaya yapmak durumunda kalan insanın mutluluk simülakrına başvurması doğaldır. Bahtiyar Bahtıkara, tuvalet ihtiyacını giderdikten sonra temizlenecek artık bir şey bulamaz ve kullanabileceği her şeyi kullanır. Son olarak mendili vardır. Mendil, birden fazla kullanılabilecek bir nesnedir ancak sürdürülebilir bir kullanım için

¹³⁰ A.g.e., s.15.

¹³¹ A.g.e., s.15.

¹³² Ali Teoman, Ali, G.A., s.438.

mendilin temizlenmesi gerekir. “*Taharet bezine dönüştürmüş olduğum mendilimi yıkarken kusmamayı becerdim.*” Mutluluk simülakrının ilk belirtisi kusmamanın becerilmesidir. Normal şartlarda Bahtiyar Bahtıkara’nın kusmadan ya da herhangi bir sorun yaşamadan bu işi yapması oldukça zordur. Ancak mutluluk simülakrının etkisiyle bu durumu normal karşılar ve yaşadığı durumun iyi yanlarından bakmaya devam eder. “*Yaşamak, herşeye karşın, çok ama çok güzeldi*”¹³³ der. Simülakr, Bahtiyar Bahtıkara’nın nezarethanede ve sözünü ettiğimiz yaşam koşullarında hayatını idame ettirebilmesinin yoludur. Gerçek ile sahte farkının silinip gerçek yaşam koşullarının öyle olmadığına inanan özne ancak mutluluk simülakrına geçebilir.

Bir başka simülakr, İbrahim Nemrûd’un gerçekleştirdiği “babalık” simülakrıdır. Şazinuş ile birlikte *SIRZEVK*’e gittiklerinde barmene içki siparişi verirler. İbrahim Nemrûd içki siparişini verirken “*Evet, biz, yani ben ve oğlum, bol buzlu bir sangriya alalım.*”¹³⁴ der. Babalık simülakrının ilk evresi olarak karşımıza çıkan bu durumda İbrahim Nemrûd, Şazinuş’u oğlu olarak tanıtır, bu durumda kendisi de babasıymış gibi yapmak durumundadır.

İbrahim Nemrûd’u babalık simülakrına hazırlayan durumlar mevcuttur. Bunların en önemlisi oğlu ile Şazinuş arasında bir özdeşlik kurmasıdır. Şazinuş’la oğlunu karşılaştırır. İbrahim Nemrûd, Cevri Kalfa’yı alaşağı edip Şazinuş’u ikna etmeye çalıştığında Şazinuş birden İbrahim Nemrûd’a sarılır. Burası İbrahim Nemrûd’un ilk kez oğluyla Şazinuş’u karşılaştırdığı yerdir. “*Kendi oğluyla en son ne zaman kucaklaşmış olduğunu anımsamaya çalıştı, ama belleğini ne denli yokladıysa da en ufak bir anı kırıntısı bile bulamadı buna ilişkin.*”¹³⁵ Yine Şazinuş’la yedikleri bir yemekte İbrahim Nemrûd oğlunu anar. “*Bütün çabalarına karşın bir lokma bile et yedirmeyi başaramadığı oğlunu düşünüyor, Şazinuş’un koca koca dönerli dürümleri birbiri ardına oburca gövdeye indirmesini hayranlıkla izliyordu. Oğlunun da Şazinuş gibi iştahlı olmasını çok isterdi.*”¹³⁶ Venedik Oteli’nde kaldıkları o gece İbrahim Nemrûd sigara içerken Şazinuş da sigara isteyince yine oğluyla Şazinuş karşılaştırmalarını yapar. “*Oğlunun sigara içtiğini görse, tepkisinin ne olacağını*

¹³³ A.g.e., s.439.

¹³⁴ Ali Teoman, K.G., s.415.

¹³⁵ A.g.e., s.358.

¹³⁶ A.g.e., s.371 – 372.

*düşündü. Bir hayli sinirlenir, onu azarlardı herhalde, hatta büyük olasılıkla cep harçlığını keser ve oda hapsi cezası verirdi. Ne var ki Şazinuş sözkonusu olduğunda, bu davranışı hayli yadırgamakla birlikte, yine de anlayışla karşılayabiliyordu.”*¹³⁷ İbrahim Nemrûd, oğluyla Şazinuş’un benzerliğini hâl ve davranış üzerinden karşılaştırır. Fiziksel olarak da karşılaştırmalar yapar. “*Şazinuş’un vücudu oğlunun vücudunu anımsatıyordu ona. İkisi de çelimsizdiler. Omuzları dar, kolları ve bacakları ince uzun ve kemikliydi. Yassı göğüs kafeslerini saran kaburgaları tek tek sayabilirdi insan.*”¹³⁸ İbrahim Nemrûd’un Şazinuş ve oğlu arasında kurduğu ilişki daha sonra oluşturacağı babalık simülakrının öncülü olarak görülebilir. Fark edildiği üzere İbrahim Nemrûd, Şazinuş’a bakınca oğlunu görmektedir. İbrahim Nemrûd kendi oğluyla kuramadığı baba – oğul ilişkisini bir başkasıyla kurmaya çalışmaktadır. Şazinuş’la oğlu arasındaki zıtlıklar yerine benzerlikleri görmek suretiyle Şazinuş’a yakınlığını artırır.

Babalık simülakrının öncüllü belirtilerinin yanında simülakra başladıktan sonraki belirtiler de hayati derecede önemlidir. Babalık simülakrının belirtilerinden biri, İbrahim Nemrûd’un Şazinuş’u omuzlarına alıp *SIRZEVK*’teki gösteriyi o şekilde seyretmeleridir. Genellikle bu durum baba ve çocuğunun yaptığı eylemlerdendir. “*Sol elindeki sangriya kadehini bırakmaksızın, diğer eliyle Şazinuş’u belinden kavrayıp tüy gibi havaya kaldırdı ve geniş omuzlarını üzerine oturttu.*”¹³⁹ İbrahim Nemrûd ve Şazinuş, *SIRZEVK*’ten çıktıktan sonra otele doğru ilerler. Otele varana kadar Şazinuş’un, İbrahim Nemrûd’un elini tutması belirtilerden bir diğeri olarak değerlendirilebilir. “*Yol boyunca uslu uslu İbrahim Nemrûd’un elini tutmuş, kendi kendisine birtakım şarkılar mırıldanıp durmuştu.*”¹⁴⁰ İbrahim Nemrûd’un Avukat Hakkı’yla konuşmasından sonra tellaklar İbrahim Nemrûd’un Şazinuş ile birlikte kaldıkları odaya gelir. Tellaklar, İbrahim Nemrûd’dan Şazinuş’u isterler. Ancak tellakların aldığı cevap şöyledir: “*Yo, hayır, hiçbir yere götüremezsiniz onu! İzin vermiyorum!*”¹⁴¹. İzin verme ya da izin alma durumu ancak bir velayet durumunda söz konusu olabilir. İbrahim Nemrûd’un bu tavrı Şazinuş’u içselleştirdiğinin göstergesidir. Normal şartlarda İbrahim Nemrûd’un Şazinuş’u teslim edip ücretinin

¹³⁷ A.g.e., s.376.

¹³⁸ A.g.e., s.387.

¹³⁹ A.g.e., s.447.

¹⁴⁰ A.g.e., s.455.

¹⁴¹ A.g.e., s.468.

geri kalan kısmını alması gerekirken babalık simülakrıyla beraber Şazinuş'u vermemek için tellaklarla dövüşür ve dayak yer. İbrahim Nemrûd'un babalık simülakrı bir yandan da sorunludur. Çünkü tellaklar gelmeden önceki süreçte kısa bir anlığına da olsa Şazinuş'u çekici bulur.

İbrahim Nemrûd'un geliştirdiği bir diğer simülakr: *Kölelik simülakrıdır*. Nemrûd, evde geçirdiği süre boyunca böceklerle ilişki kurar ve onlar hakkında bilgi sahibi olur. Ev sahibi tarafından yaşadığı evden kovulduğu sırada yanına aldığı eşyalardan biri de beslediği böcekleri içine koyduğu cam kavanozdur. İbrahim Nemrûd, kovulmasın ardından yakınında bir camiinin (Merkez Camii) avlusuna gider ve yanına aldığı böcekleri incelemeye başlar.

*“Kavanozun içinde ne altı ne sekiz ne on, tamı tamına yedi tane böcek olduğunu görünce, bu sayıda sözcüklere dökülmesi hemen hemen olanaksız bir bütünlük, bir bilgelik, bir keramet gizlendiğini düşündü ve farkına varmaksızın en doğru seçimleri yapmış olduğunu anlayarak sevindi. Bu durumda kavanozdaki böceklerle Ashab-ı Kehf'in adları olan Yemliha, Mislina, Mekselina, Mernuş, Tebernuş, Şazinuş ve Kefeşeteyyuş'u vermesi kaçınılmaz bir zorunluluk olarak göründü ona.”*¹⁴²

Tam yedi böcek olduğunu fark eden Nemrûd, onlara *Ashab-ı Kehf*'in adlarını verir. Ancak yedi böcek olması yeterli değildir, bir de *Kıtmir* bulması gerektiğini düşünür. Başta *Kıtmir* için bir karıncayı uygun görse de bu fikrinden vazgeçer ve yeni bir *Kıtmir* bulur. Bu, İbrahim Nemrûd'un ta kendisidir.

*“Bu apaçık gerçeği daha önce görememiş oluşuna şaşıyordu. Kıtmir ne bu karıncaydı ne de bir başka böcek, olamazdı da zaten, böyle birşeyi aklının ucundan geçirmek bile büyük bir hataydı. Kıtmir —sahiplerine sonuna dek sadık kalan o iyi köpek— İbrahim Nemrûd'un kendisiydi. Kavanozdaki yedi böcek ise onun efendileriydiler. Onlar onun böcekleri değillerdi, o onların naçiz hizmetkârıydı. Onlar ona değil, o onlara aitti. Kıtmir olarak görevi, eklembacaklı efendilerine hizmette kusur etmemek, onların her türlü gereksinimini karşılamak, onları bütün tehlikelerden korumaktı. Yaşamının amacı, varoluş nedeni buydu.”*¹⁴³

İbrahim Nemrûd, kölelik simülakrını başlatmış olur. Kendini bir köpek, *Kıtmir* ile özdeşleştiren İbrahim Nemrûd, böcekleri de “efendi” olarak niteler. Efendinin olduğu yerde *efendi* – *köle* diyalektiğinin işin içine girmesi doğaldır. Böcekler efendi ise İbrahim Nemrûd da köledir. İbrahim Nemrûd, kölelik simülakrına girmesinin sonucu olarak iki değişiklik yaşar: Değişiklerin birincisi İbrahim Nemrûd'un isminde yaşanır. İbrahim Nemrûd kölelik simülakrından sonra

¹⁴² A.g.e., s.520.

¹⁴³ A.g.e., s.520- 521.

ismini “İbrahim Kelbî” olarak değiştirir. “*Adını değiştirmeye de işte o zaman karar verdi. Kim olduğunu soranlara, adının İbrahim Kelbî olduğunu söylüyordu.*”¹⁴⁴ Arapça “kelb” köpek demektir. İbrahim Nemrûd, böylece soyadını “köpek” kelimesiyle değiştirmiş olur. Bu kısımda *köpeği olmak* deyimini hatırlamakta fayda vardır. Köpeği olmak deyimi içinde *kulu kölesi olmak* deyiminin anlamını da bulundurur. Sonuç olarak İbrahim Nemrûd, böceklerin köpeği, kölesi olur. İkinci değişiklikse İbrahim Nemrûd’un kölelik simülakrının neticesinde kendini ikinci plana atmasıdır. Simülakr sonrası İbrahim Nemrûd önce böcekleri besler. Sonrasında ancak kendisini besleyebilir. “*Telifisi olanaksız bir yıkıma yol açmamak için, kendisinden önce onların karınlarını doyuruyor, hatta kendisinin aç kaldığı günlerde onların tok olmasına özen gösteriyordu.*”¹⁴⁵

3.4. Sosyal Gerçeklik

Savaş, hırsızlık, fuhuş, adaletsizlik, ekonomik yoksunluk, düşünce özgürlüğü, terör gibi meseleler hemen her edebi metinde şu ya da bu ölçüde kendini hissettirir. Ali Teoman’ın eserlerinde de “sosyal gerçekler” temel meseleler olarak ele alınıp değerlendirilmese de bir şekilde karşımıza çıkar.

Yitik Bir Yazar İçin Pentimento öyküsünde başkahraman olarak karşımıza çıkan Cevdet Salis, elli yaşlarında başarılı bir iş adamıyken *Körfez Savaşı* patlak verir. 1990 – 1991 yılları arasında geçen *Körfez Savaşı* nedeniyle Cevdet Salis bütün mal varlığını kaybeder ve iflas eder.

“*İşte ne olduysa o zaman oldu. Irak ordusunun Kuveyt’i işgaliyle patlak veren Körfez Krizi ve onu izleyen ekonomik dalgalanma bütün dünyada kendisini hissettirmeye başlayınca Amerikan firmasıyla ortalık girişimi suya düştü önce Tüm yatırım ve krediler dondurulmuştu. Ardından, borsanın tam anlamıyla çöküşüyle birlikte, Cevdet neredeyse bir gecede iflas etti.*”¹⁴⁶

İnsansız Evin İkonu öyküsünde Kemal annesinin ona gönderdiği İstanbul gazetelerinden Katya’nın kaldığı konakların yandığı haberini alır. Bu haberin

¹⁴⁴ A.g.e., s.521.

¹⁴⁵ A.g.e., s.521.

¹⁴⁶ Ali Teoman, A.Y.Ç.U., s.120.

yanında gazetelerde 80 Darbesi sonrası Kenan Evren'in demeçleri de yer bulur. “Bütün gazeteler Evren Paşa'nın demeçleri ve darbe sonrasının akisleriyle dolu.”¹⁴⁷

1996'da gerçekleşen *Susurluk Kazası, Bir Garip Cindi Zümrüdüanka* romanında geçer. Roman kahramanı olan Hamza, bu olay sonrasında polislikten atılarak sözü geçen bir mafya olur. Romanın başkahramanı olan İsmail ile hesaplaşmasına kadar mafya düzeninde devam eder. “*Susurluk'la başlayan çete furyasında, hakkında soruşturma açılıp açığa alınan mensuplarındandı bizimkisi de.*”¹⁴⁸ Terörle mücadelenin en aktif olduğu yıllar olarak görülen o zamanlar İsmail'in Hamza'yla arkadaşlığını anlattığı bölümde yer alır. Aynı dönemde askere giden İsmail ve Hamza'dan birincisi Muğla'da ikincisi Şırnak'ta askerlik yapar. “*Güneydoğu meydan savaşının en civcivli günleriydi. Nerede ne olmuş, nereye bomba atılmış, hangi karakol basılmış, kaç kişi ölmüş, hepsini de bulmak mümkündü bu şifahi ve imzasız köşeyazılarında*”¹⁴⁹. Doksanların sosyal ortamı romanın arka planında hissedilir. Yine Mürüvvet'in içinde bulunduğu örgüt üyelerinin yakınları o dönem yaygın olan faili meçhul cinayetlere kurban gitmiştir. “*Daha sonra hepsinin de en az bir yakınının faili meçhule ya da yargısız infaza kurban gitmiş olduğunu öğrenince, bilmecenin taşları biraz daha yerine oturdu.*”¹⁵⁰ Mürüvvet'in liseyi bitirir bitirmez evlendiği kocası politik bir gösteri sırasında polisten aldığı bir darbe sonucu vefat eder. Bu bölümde Türkiye'de yaşanan sağ-sol çatışmalarına da göndermeler yapılır: “*Ama meğer sağ-sol davasıyla ilgisi varmış amcamın, bir öğrenci birliğine üyeymiş galiba. Evliliklerinin daha senesi dolmadan, bir gösteri sırasında, kafasına yediği cop yüzünden beyin kanaması geçirmiş ve daha hastaneye yetiştirilemeden yolda çekmiş mortoyu.*”¹⁵¹ Kocasının ölümünden sonra bir sol örgüte giren Mürüvvet bildiri dağıtırken polis tarafından gözaltına alınır. Gözaltına alındığı karakolda iki hafta işkence görür. “*Hidayet Teyze ayrıntıları vermedi ve doğrusu ben de ısrar etmedim, dört başı mamur bir muamelatın söz konusu olduğu anlaşılıyordu: Dayak, askı, elektrik, cop sokma, tecavüz, kısacası normal prosedür...*”¹⁵²

¹⁴⁷ Ali Teoman, *İnsansız Konağın İkonu (İ.K.İ.)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021, s.95.

¹⁴⁸ Ali Teoman, *Bir Garip Cindi Zümrüdüanka (B.G.C.Z.)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020, s.58.

¹⁴⁹ A.g.e., s.33.

¹⁵⁰ A.g.e., s.62.

¹⁵¹ A.g.e., s.38.

¹⁵² A.g.e., s.39.

Bir Garip Cindi Zümrüdüanka, Teoman'ın toplumsal gerçekliği metnin kurgusuna en çok dahil ettiği romanı olarak değerlendirilebilir.

Uykuda Çocuk Ölümleri'nde Xeno'nun çalıştığı Şirket, Şirket içinde hırsızlık olsun diye hırsızlar tutar. Xeno her ne kadar bu duruma şaşırda da Bekçi hırsızlık yapılmasına değil girerken camların kırılmasına, zor yolla girilmesine takılır. Çünkü Şirket, hırsızlık yapılması kolay olsun diye bazı camları açık bırakır. Şirket'te hırsızlık bir suç olarak görülmez. Yine müzayede kısmında Şirket düpedüz tarihi eser kaçakçılığı yapar ancak hırsızlık ve tarihi eser kaçakçılığı gibi eylemler yanlış bir eylem olarak görülmez. Genel kabul bakımından ve kanuni olarak yanlış görülen davranışların (hırsızlık-tarihi eser kaçakçılığı) romanda suç teşkil etmemesi yazarın dış dünyadaki gerçekliği dönüştürme çabasının bir ürünüdür.

Şirket birden fazla okumaya açık bir mekân özelliği gösterir. Recai Özcan'ın, “*Şirket yozlaşmış, tehlikeli hâle gelmiş bir ‘cemaat örgütlenmesi’ olarak mı okunmalı?*”¹⁵³ sorusu sosyal gerçeklik bağlamında değerlidir. Romanda da Şirket'in bu açıdan okunmasına katkı sağlayan bölümler mevcuttur. Xeno, ailesini kaybettikten sonra kaldığı yurtda dini eğitimler görür. Yurttan ayrılmasıysa “badem bıyıklı” bir Şirket çalışanının ona iş teklif etmesiyle gerçekleşir.

Karadelik Güncesi'nde *Sıradışı Zevkler Kulübü* (SIRZEVK) olarak adlandırılan mekân kumar, uyuşturucu, fuhuş, vergi kaçakçılığı ve haraç gibi yasa dışı eylemlerin merkezinde konumlanır. Ancak bu kulübe herhangi bir müdahale gerçekleştirilmez. Şehrin ileri gelenleri bu mekânın müdavimi olur. Görüşmelerini de yine bu mekânda yaparlar. Avukat Hakkı Huzur, İbrahim Nemrûd'la olan konuşmasında bu durumdan bahseder: “*Haftada en az iki üç kez uğrarım SIRZEVK'e, hele pazar geceleri yapılan özel gösteriyi kesinlikle kaçırmam. (...) meslektaşlar ve müşterilerle görüşme fırsatı yakalıyorsunuz.*”¹⁵⁴ Avukatların bu yasa dışı mekânda bulunması adalet sistemine karşı bir eleştiri anlamı taşımaktadır.

Vergi kaçakçılığı o kadar ileri seviyededir ki SIRZEVK'in en ucuz içkisi iki buçuk altın olmasına rağmen yıllık vergisi bir buçuk kuruştur.

¹⁵³ Recai Özcan, *Bizde Roman Var Mı?*, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2019, s.188-189.

¹⁵⁴ Ali Teoman, K.G., s.463 – 464.

“(...) Ve düşünebiliyor musun, şu anda TAMAH A.Ş.’nin vergi levhasında gece kulübünün yıllık geliri bir buçuk kuruş olarak görünür...

‘Ne?’ dedi İbrahim Nemrûd alnını kırıştırarak, ‘Nasıl bir buçuk kuruş?’

‘Bildiğin bir buçuk kuruş işte, yani bir delikli kuruş ve bir de yarım kuruş, diğer bir deyişle altmış para... Buna tahakkuk ettirilen vergi de -en yüksek matrahtan- yirmi üç buçuk para oluyor haliyle. Yıkıcı bir meblağ, değil mi?’

‘Ama düpedüz vergi kaçakçılığı bu!’ ”¹⁵⁵

SIRZEVK’in sahibi Arrafî Kardeşler etki alanını genişleterek Konstantiniyye’deki eğlence mekânlarından haraç toplar. “Böylece en küçüğünden en büyüğüne, Galata ve Pera havalisindeki tüm meyhaneler, batakhaneler, kumarhaneler Arrafî Kardeşler’in himayesine girerek TAMAH A.Ş.’ ye her ay KOPAR (Koruma Parası) adı altında yüklü bir haraç ödemeye başladılar. Kolları en uzak noktalara bile ulaşan dev bir imparatorluktu bu.”¹⁵⁶

Arrafî Kardeşler’in haraç, fuhuş, uyuşturucu, kumar ve vergi kaçakçılığı gibi yasa dışı işleri yapmasını kolaylaştıran en önemli unsur rüşvettir. Bürokraside ileri gelenler Arrafî Kardeşler’in müşterileridir. Böylece Konstantiniyye’de yasa dışı işlerine aksamadan devam edebilirler.

“Emniyet ve adalet teşkilatının hemen hemen bütün üst düzey yöneticileri buradadır herhalde şu anda. Suç mahallinde bizzat ve bilfiil yakın tetkiklerde bulunup kanıt topluyorlar. Bütün yargıçları, savcılar, subaşları, bostancıbaşları maaşa bağlamıştır Arrafî Kardeşler. Onların izni olmadan ne beş kuruşluk kumar oynanabilir Galata’da ne bir dirhem uyuşturucu satılabilir ne de bir fahişe pazarlanabilir.”¹⁵⁷

Gecenin Atları’nda Üniversite Senatosu (ÜNİVERS), apar topar yeni doçent olmuş bir öğretim görevlisini profesör yapar. Bu atama doçentin çalışmalarını takdir etmek için değil üniversiteye verilen ödeneğin kaybedilmemesi içindir.

“Doçent olduktan bir yıl kadar sonra, henüz otuz üç yaşındayken, hiç beklemediğim bir sırada, ani bir kararnameyle ÜNİVERS tarafından profesörlüğe yükseltildim. Sevinçten havalara uçuyordum. Bu umulmadık başarı karşısında gözlerim kamaştı. Üniversitenin belki de gelmiş geçmiş en genç profesörü olmuştum. Müthiş bir onurdu bu. Bunun lisansüstü çalışmamın hak edilmiş bir karşılığı olduğunu düşünmek göğsümü kabartıyordu. Ne var ki cübbe giyme törenimden hemen sonra, bir profesör beni bir köşeye çekip acı gerçeği çıtlattı: Cabir Bey çok yaşlanmıştı, artık bir ayağı çukurda sayılırdı ve her an emr-i hak vaki olabiliirdi. Onun vefatı durumunda PSİKA’da başka profesör kalmayacağı için üniversite

¹⁵⁵ A.g.e., s.428.

¹⁵⁶ A.g.e., s.433.

¹⁵⁷ A.g.e., s.434.

kürsüyü kapatmaya mecbur olacaktı. Bu da üniversitenin devletten alacağı yıllık ödeneğin azalması anlamına geliyordu.”¹⁵⁸

PSİKA kürsünün ilk yeri güzellik salonu yapılmak için değiştirilir. “Özel üniversitelerin hepsinde benzeri salonlar vardı ve bizim öğrenciler de uzun süredir kampüste bir kuaför ve güzellik salonu açılmasını istiyorlar, bu konuda rektörlüğe toplu dilekçe veriyorlardı. (...) Demek ki bir avuç şımarık öğrenciyi memnun etmek uğruna, koskoca PSİKA kürsüsü feda edilebiliyordu!”¹⁵⁹

Bahtiyar Bahtıkara’nın romanın sonralarına doğru katıldığı *Ölümsüzler Cemiyeti* (ÖLÜCEM), dünyada belli bir azınlığı ölümsüz yapmayı amaçlar. ÖLÜCEM’e göre bir insanın ölmesine sebebiyet veren şey organların yıpranıp işlevini yerine getirememesidir. Eğer yıpranan organlar, beyin hariç, yenileriyle değiştirilebilirse insan bir bakıma ölümsüz olacaktır. Bu nedenle cemiyet Bahtiyar Bahtıkara’nın yüksek lisans öğrencilerini kaçırır ve üyelerinin hayatlarını idame ettirmesi için organlarını kullanır. Ölümsüzler Cemiyeti kendi hastalığını da önlediği için Bahtiyar Bahtıkara bu durumu sineye çeker.

“Yeniden Alev Vela’yla bakışarak gülümsedi rektör:

‘Talebeleriniz,’ dedi sevecen bir tavırla, ‘Mahmud Mahdud, Midhat Midyat, Mümtaz Mümkün ve tabii ki, o unutulmaz Mustafa Mushaf...’

‘Evet’ dedim tedirginlikle, ‘Ne olmuş onlara?’

Alev Vela gülümseyerek söze karıştı:

‘Öğrencileriniz düzinelerce üyemize yaşam verdiler.’”¹⁶⁰

Ali Teoman’ın eserlerinde sosyal gerçekliğe dair olaylar kurgunun temel dinamiği olmasa da bir yolunu bulur ve eserlere dâhil olur. Teoman’ın eserleri sosyal gerçeklikten tamamen kopuk romanlar değildir. Sosyal gerçekliğin işin içine karıştığı bölümlere rastlamak mümkündür. Teoman sosyal meseleleri eserlerinin temel problemi olarak metnin merkezine koymaz. Ancak *Konstantiniyye Üçlemesi*’nin geçtiği mekân olarak Konstantiniyye, sosyal gerçeklik bağlamında da okunmaya müsait bir yapıya sahiptir. Eskinin ve yeninin melezi olan Konstantiniyye bir bakıma suçun da merkezinde yer alır. Konstantiniyye’de bütün yasa dışı işler mevcuttur: Fuhuş, uyuşturucu, hırsızlık, kumar, rüşvet, akademide usulsüzlük, adam kaçırma,

¹⁵⁸ Ali Teoman, G.A., s.43.

¹⁵⁹ A.g.e., s.48.

¹⁶⁰ A.g.e., s.464.

organ ve vergi kaçakçılığı gibi yasa dışı işlere göz yumulur. Bu yandan bakıldığında Konstantiniyye suçtan ve kötülükten *çürümüş bir kent* imajı çizer. Aynı zamanda eski ve yeni İstanbul'un yansıması olarak değerlendirilebilecek Konstantiniyye, bir İstanbul eleştirisi olarak da değerlendirilebilir.

3.5. Ali Teoman'da Mekân

Ali Teoman'ın eserlerinde mekân, anlatıcının gerçekle kurduğu ilişkinin niteliğini göstermesi bakımından önemli bir yer tutar. “Labirentleşen mekân”larda kaybolan, gerçeği yitiren, gerçekle kurgunun arasında gidip gelen kahramanlar olduğu gibi yaşadığı gerçeklikten memnun olmayıp “kulübe düşü”ne kapılan kahramanlar da görülür. Geleneksel bir mekân olan “konak”ın dönüştürülmesi de mekânsal gerçeklik algısı bağlamında değerlendirilmesi gereken meselelerdir. Şimdi bu üç başlığa daha yakından bakalım:

3.5.1. Labirentleşen Mekân

Anlatmaya bağlı eserlerde mekân; olay örgüsü, kahramanlar, zaman gibi asli unsurlardan biridir. Mekân, yer demektir. TDK'de “yer, bulunulan yer, ev, yurt, gök biliminde uzay ve felsefede algılanan nesnelerin temel niteliği”¹⁶¹ şeklinde yer verilirken Ferit Devellioğlu'nun sözlüğünde “kevn” kökünden gelip “yer, mahal, ev, oturlan yer” gibi anlamlara gelen Arapça bir sözcük olduğu belirtilir. İki sözlükte de “yer” anlamı başta gelmektedir.¹⁶² Yer sözcüğünün seçilmesindeki amaç “mekân” sözcüğünün anlamının daraltılmasını engellemektir. “Yer” sözcüğüne tek başına bakıldığında genelliği ve sınırsızlığı göze çarpan ilk özellikleridir.

Ali Teoman'ın eserlerinde mekân hayati bir öneme sahiptir. *Konstantiniyye Üçlemesi*'ne de ismini verecek olan “Konstantiniyye”, üçlemedeki üç romanın da geçtiği mekândır. Yine *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*'ni bir novella olarak değerlendirmemize imkân sağlayan şey mekândır. Anlatının birliği “konak” üzerinden sağlanır. Ali Teoman'ın romanlarında genellikle bilindik mekânlar karşımıza çıkmaz. Daha çok görmediğimiz türden mekânlar ya da bilinen mekânlar başkalaştırılarak/yabancılaştırılarak sunulur.

¹⁶¹ TDK, Türkçe Sözlük, s.1645.

¹⁶² Ferit Devellioğlu, Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lügat, Ankara: Aydın Kitabevi, 2007, s.604.

Ali Teoman'ın üçlemesinde “Konstantiniyye” oldukça önemli bir kısmı karşılar. Konstantiniyye; *Uykuda Çocuk Ölümleri*, *Karadelik Güncesi* ve *Gecenin Atları*'nın içinde bulunduğu metropolün adıdır. Üç romanın nehir roman ya da üçleme olarak değerlendirilmesinin de en somut göstergesidir. Konstantiniyye, sıradan romanlarda karşılaşılabilecek türden bir mekân değildir.

Konstantiniyye, ilk bakışta fetih öncesi İstanbul olarak adlandırılan ve fethedildikten sonra da kullanılmaya devam eden “Konstantinopolis” ismini çağrıştırır. Kullanım amacı olarak iki isim de aynı kapıya çıkmaktadır. İki kelime de şu an İstanbul dediğimiz yeri karşılamak için kullanır. Kaynaklarda “Kostantiniyye” şekliyle de karşımıza çıkar. *Kamus-u Türki*'de Kostantiniyye “*Payitaht-ı Devlet-i Osmaniyye (Osmaniye) olan İstanbul şehrinin ism-i aslıdır.*”¹⁶³ şeklinde tanımlanır. İslam Ansiklopedisi'nde “*1760 tarihli bir fermana göre paraların üzerindeki ‘Kostantiniyye’ nin yerine bu adın kullanılması uygun görülmüştür*”¹⁶⁴ yazar. 1760'a kadar Osmanlı'da kullanılan paralarda Kostantiniyye ibaresi geçmektedir. Kadılığın üst mertebelerinden biri olan taht kadılığının bir diğer ismi *kadı-ı Kostantiniyye*¹⁶⁵ dir. Konstantiniyye/Kostantiniyye ismi, Bizans ile Osmanlı sentezi bir kelime olarak düşünülebilir. Üçlemedeki Konstantiniyye de mekânın “melez”liğini çağrıştıracak biçimde kullanılmıştır.

*“Bu üçlemeyi boşuna Konstantiniyye Üçleme olarak adlandırmıyorum. Oradaki İstanbul aslında bugün bildiğimiz anlamdaki İstanbul değil, tüm zamanların iç içe geçtiği bir İstanbul. Hem yeni hem eski. Eski olduğu zaman da bizim bildiğimiz tarihsellikte değil. Mesela metro, İstanbul'a göya Osmanlılar döneminde yapılmış. Çok karışık bir zamansallık, bir tür zaman kayması söz konusu yani. Dolayısıyla ne tam Bizanslı ‘Konstantinopolis’, ne tam Türk ‘İstanbul’, ama ikisinin karışımı, bir hibrit, bir piç, ‘Konstantiniyye’ ...”*¹⁶⁶

Konstantiniyye'nin hem eski hem de yeni olması mekân değerlendirmemizde hayati bir öneme sahiptir. Zira bu özellik Konstantiniyye'nin “*Palempsest/Palimpsest*” bir mekân hüviyeti kazanmasında oldukça etkilidir. “*Palempsest/palimpsest, üzerindeki ilk metnin (ya da yazının) kazınarak, yerine yeni bir metin (yazı) yazılmış yaprak ya da aynı yaprak üzerinde, bir metnin başka bir metne eklendiği, üst üste geldiği, ancak eski metni tümüyle gizlemeyen, eski metnin*

¹⁶³ Şemseddin Sami, *Kamus-u Türki*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2013, s.1070.

¹⁶⁴ Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Halil İnalıcık, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2001, “İstanbul” maddesi, s.220.

¹⁶⁵ A.g.e., s.305.

¹⁶⁶ Ali Teoman, Y.Y.Y., s.90.

*görünebileceği bir imge, metinlerarası bir beti olarak tanımlanır.”*¹⁶⁷ Palimpsest, kâğıt tedarikinin zor olduğu eski dönemlerde kullanılan bir yöntemdir. Kâğıt bulunamadığı zamanlarda eldeki kullanılmış kâğıtların üzerindeki yazılar silinerek yeni yazılar yazılır. Ancak bu yöntem sonucunda kâğıtta tam bir silinme gerçekleşmediği için yeni yazının yanında eski yazı da okunabilir halde kalır. Konstantiniyye’yi de bir *palimpsest* olarak tanımlayabiliriz: Konstantiniyye, önce kâğıda eski İstanbul olarak yazılır. Daha sonra bu yazı silinir. Silinmesinin ardından aynı kâğıda Konstantiniyye, yeni İstanbul olarak başka bir şekilde işlenir. Ancak kâğıtta tam bir silinme gerçekleşmediği için eski İstanbul da yeni İstanbul da birlikte okunabilir halde kalır.

Konstantiniyye’nin eski özelliklerinden biri Selçuklu ve Osmanlı döneminde oldukça etkili olan Ahilik Teşkilatı’na benzer yapıya sahip olmasıdır. Akla gelebilecek neredeyse her alanda teşkilatlanma vardır. Bunlara örnek olarak Aldatıcı Nümayişler Sendikası (ANÜS), Çöp Ayıklayıcılar Loncası (ÇAL), Muhabbet Tellalları Vakfı (MUHTEVA), Raks Sevenler Derneği (RAKSED), Sübyancı ve Oğlancılar Konfederasyonu (SOK), Tellak Köçekleri Birliği (TEKBİR), Ölümsüzler Cemiyeti (ÖLÜCEM) gibi örgütlenmeler sayılabilir. Her örgütlenmenin kendine ait kesin kuralları vardır. Bu örgütlenmelerde genellikle usta – çırak ilişkisi ön plana çıkar. İbrahim Nemrûd’un Şazınuş’u ararken gittiği Varıdat Hamamı’ndaki (VAHA) Çakır Çavuş, Şazınuş için, “*Ustası benim dediydim ya, icazet vermedim kerataya ve vermem de zaten. Öyle nankör çırak olmaz olsun! Yine de izinsiz olarak alenen icrayı sanat ediyor orada burada.*”¹⁶⁸ der. Köçeklikte bir usta – çırak ilişkisi olduğu bu konuşmadan çıkarılabilir. Bahsedilen örgütlere girmek isteyen adaylar sınavı elemelemlerden geçerek küçük yaşlarda kabul edilir. *Karadelik Güncesi*’ndeki *Sıradışı Zevkler Kulübü*, yavru adıyla bilinen seks işçilerini işe almak için sınav yapar. “*Emeklilik, uzaklaştırma, vefat ya da herhangi başka bir nedenle yavru mevcudunda eksilme olduğunda, kulüp yeni yavru alımı için yetenek sınavı açar.*”¹⁶⁹ Emeklilik yaşları her iş için farklıdır. Romanlarda emekli olmak o işi yapamayacak hâle gelmek şeklinde kullanılır. Örnek vermek gerekirse *Uykuda Çocuk Ölümleri*’ndeki Şirket’te çalışan ulaklar 8 ile 10 yaşları arasında işe girerler ve birkaç yıl sonra emekliye

¹⁶⁷ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Kanguru Yayınları, 2014, s.172.

¹⁶⁸ Ali Teoman, K.G., s.310

¹⁶⁹ A.g.e., s.342.

ayrılırlar. “Birkaç yıl süren bu yoğun iş dönemi tüm güçlerini emip kuruttuğu için bundan sonraki ömürleri 4-5 yıldan daha uzun olmuyordu.”¹⁷⁰ Ulakların ömrü kısa olur. Buna karşın çalışma süreleri de diğer mesleklere göre daha azdır. Diğer yandan İbrahim Nemrûd, 40 yaşındadır ve dava vekilliğinden emekli değildir. Şehir örgütlenme konusunda eskiyken biçim bakımından metroları, gökdelenleri ve teknoloji kullanımı bakımından yenidir.

Konstantiniyye ve Konstantiniyye’nin içinde bulunduğu mekânlar labirentleşme eğilimi gösterir. Azra Erhat *Mitoloji Sözlüğü*’nde labirenti ‘...sonsuz ve girift dehlizlerden meydana gelen bir yapıya verilen addır.’¹⁷¹ şeklinde tanımlar. Bu tanım labirent kelimesinin bir ucundan tutsa da eksik kalır. TDK’deyse labirent “Çıkış yeri kolay bulunamayacak kadar karışık koridorları olan yapı”¹⁷²’dir. Bu tanım, labirenti anlama noktasında daha açıklayıcıdır. Hermann Kern, metafor olarak labirenti zor, açık olmayan ve kafa karıştırıcı durum şeklinde tanımlar.¹⁷³ Kelimenin etimolojisine bakıldığında Azra Erhat, Yunanca olmadığını kelimenin Anadolu’da doğup daha sonra Girit’e taşındığından bahseder.¹⁷⁴ Kelimenin çıkış noktasıyla ilgili bir diğer görüş çift taraflı Girit baltasının (Labrys) isminden türediğidir.¹⁷⁵ Labirentin kökenini daha da geriye götüren dikkat edeceğimiz son görüş, Kern’e aittir:

“Yaklaşık M.Ö. 620’ lere dayanan bir Etrüsk ‘oenochoe’ veya sürahi, dans sırasında bir labirentten çıkan bir erkek savaşçı grubunu tasvir etmektedir. Kern’ nin teorisi labirent teriminin bir dansa atıfta bulunduğu ve bu dansın karmaşık hareketlerinin daha sonra binaların kıvrımlarına atfedildiği ve böylece ikisinin birleştirildiği şeklindedir.”¹⁷⁶

Labirent kelimesinin geçtiği ilk hikâyelerden biri “Minotauros” mitidir. Kral Minos için Daidalos tarafından yapılan labirent, Minotauros’u içinde barındırsın diye kurulur. Kral Minos, Atina’dan Minotauros’u beslemek için haraç talep eder. Talep edilen 7 kadın ve 7 erkeğin içinde Thaseus da vardır. Daidalos ve Ariadne’nin yardımlarıyla Thaseus, Minotauros’u öldürür. Ariadne’nin verdiği yumak ipi takip ederek labirentten çıkar.

¹⁷⁰ Ali Teoman, Ü.Ç.Ö., s.11.

¹⁷¹ Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2017, s.190.

¹⁷² TDK, *Türkçe Sözlük*, s.1567.

¹⁷³ KERN Hermann. *Through the Labyrinth*, Münih: Prestel, 2000, s.23.

¹⁷⁴ Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, s.190.

¹⁷⁵ A.g.e., s.190.

¹⁷⁶ Aylin Taslak, “Bir Sanal Gerçeklik Projesi Olarak Labirent”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2022, s.3.

Mitte labirentin karmaşık ve tehlikeli yapısından söz edilir. Giriş ve çıkış genellikle bir tanedir. Mitte giriş ve çıkış aynı yerden yapılır. Girift ve içindeki kişiye çok seçenek sunmayan bir yapıya sahiptir.

Konstantiniyye Üçlemesi'nin ilk romanı *Uykuda Çocuk Ölümleri*'ndeki Xeno'nun çalıştığı Şirket, inceleyeceğimiz labirentleşen mekânların ilk örneğidir. Labirent ve Maze'nin sentezi olarak da düşünülebilir. *“Bir tasarımın labirentler olarak nitelendirilebilmesi için tek bir yolun olması gerekir. Mazeler, labirentlerin aksine yapı olarak çıkmazların olduğu, gezginin kendi tercih edebileceği yolların olduğu bir yapıdır.”*¹⁷⁷ Şirket birden fazla girişi ve çıkışı olması sebebiyle “Maze” kavramına ait bir özelliği içinde bulundurur. Ancak ortamın içine giren kişi için yeterince tercih sunmaması da labirente ait bir özelliktir. Bu nedenle labirentle maze karışımı olarak düşünülebilir. Şirket'in giriş ve çıkışları olarak giriş kapısı, bekçinin bulunduğu kapı, gece kulübünden geçerek Xeno ve Bekçi'nin Şirket'e girdiği geçit ve Nekropol'deki lahit giriş ve çıkışlar olarak değerlendirilebilir. Ancak Şirket'in doğal girişi ve Bekçi'nin olduğu kapıyı saymak doğru olmayacaktır. Çünkü Xeno her ne kadar romanın başında o kapılardan söz etse ve Bekçi'nin olduğu kapıyı kullansa da Şirket o zaman labirentleşme eğilimi göstermemiştir. Yani Xeno'nun Şirket'e gelip gitmesi labirente girdiği anlamına gelmez. Labirentin girişi Ziya Ziyad Zerâdistzâde ile sözleştikleri meyhanedir. Meyhanenin ismiyse bir o kadar manidardır, “λαβύρινθος” yani Yunanca “labirent” demektir. Meyhane labirentin girişini simgelemektedir. Çıkışıysa Nekropol'deki lahitin içindeki aşağı doğru inen merdivenlerdir. Merdivenlerden indikten sonra Xeno'nun labirentten çıktığı kabul edilebilirken labirentin devam ettiği de düşünülebilir. Çünkü Xeno bir yön doğrultusunda ilerlemeye devam eder. Tam olarak bir çıkış yaşanmaz. Ayakkabı boyacısı Abdullah'ı izler. Kendi seçtiği bir bölüme gidemez. Labirent, Xeno'yu belli bir doğrultuda ilerlemeye mecbur eder. Su baskınından kaçıp daha güvenli bir yere ulaştığında Bekçi onu alıp zepline, Bay Y'ye götürür. Labirentin merkezine ulaşılır. Labirent, Xeno'yu giriş kısmından sona kadar sürükler.

Mısır'da kral mezarlarının genellikle ilk katlarında bulunan, hırsızları uzak tutmak için inşa edilen labirent yapılar mevcuttur. Bu labirentlere giren kişiler

¹⁷⁷ A.g.e., s.3.

karmaşıklığın yanında tuzaklarla da engellenmeye çalışılır. Xeno'nun tıkalı kaldığı kasa, satranç oynayan hamalların asansörü ve Boyacı Abdullah'la birlikte Xeno'nun gittiği bir anda su almaya başlayan mekân, tuzaklı yerlere örnek verilebilir. *Bu alan; tasarlanmış bir tuzak mekân da olabilir, içinden çıkılmaz bir yığın durumlar dizgesine de dönüşebilir.*¹⁷⁸

Metnin sonunda Xeno ve Memur X'in aynı kişi olduğu açıklanır. Aslında Xeno labirentin başından sonuna bir bakıma kendi “yumak ipi”ni izlemiştir. Labirentte ilerlediği süre boyunca Memur X'den ipuçları bulan Xeno, labirentte yolunu kaybetmemek için bıraktığı ip parçalarını toplamaktadır. Romanın sonunda Z, dans eder. Aşırı yorum olmakla birlikte Z'nin dansı, Kern'nin labirentin çıkış teorisine gönderme olabilir. Labirentin merkezinde Z, “*üzerlerinde çıplak erkek gövdelerinin yattığı bir düzüne sedef kakma kerevetin arasında törensel devinimlerle dansediyor, bir kerevetten ötekisine gidip geliyordu.*”¹⁷⁹ Z'nin başsız çıplak gövdeler arasındaki dansı betimlenirken hiçbir dansa benzetilmez. Ritmik hareketlerden oluştuğu söylenir ancak dans denilen sanatın temel özelliği ritmik ya da ritmik olmayan hareketlerden oluşmasıdır. Başka bir dans türüne benzetilememesi anlaşılmadığının göstergesidir.

Ramazan Korkmaz, mekân tasniflemesinde labirentleri, “algısal mekânlar” içinde konumlandırır.¹⁸⁰ Algısal mekânlar, labirentleşen kapalı mekânlar ile sınırları sonsuza açılan geniş mekânlar olarak iki gruba ayrılır. İki grubun da ortak özelliği mekânın kahramana algısal yönden hissettirdikleri üzerinden şekillenir. Labirentleşen mekânlar kahramanın üzerine bir baskı uygular. “*Labirent izlekli anlatılarda mekân, çevreden merkeze (kahraman) akan bir darlaşma imgesiyle karşımıza çıkar.*”¹⁸¹ Bu baskı kuşatılmışlık, stres, bunaltı vs. şeklinde ortaya çıkabilir. Algısal mekân düşüncesinin temelinde kahramanın mekânı algılaması yattığı için Xeno gibi roman kahramanlarında uygulanması zordur. Şizofrenik/şizoid bir kahraman olan Xeno'da duygulanımda küntlük mevcuttur. Duyguları normalden çok daha az yaşar. Duygusuzluk çeken bir kahramanı mekânın duyusal olarak etkilemesi

¹⁷⁸ Ramazan Korkmaz, “Romanda Mekânın Poetiği”, Romanda Mekân, Editörler, Ramazan Korkmaz ve Veysel Şahin, Ankara: Akçay Yayınları, 2017, s.15.

¹⁷⁹ Ali Teoman, Ü.Ç.Ö, s.426.

¹⁸⁰ Ramazan Korkmaz, Romanda Mekân, s.13.

¹⁸¹ A.g.e., s.16.

de olabildiğince az olur. Mekânın duysal olarak etkisi yoktur denemez ancak şiddetli değildir. Daha çok somut olarak etkilenim vardır. Mekânın darlığı genellikle gerçekten dar olmasından kaynaklanır. Mekân tarafından daha çok yemek yeme ve barınma gibi fiziksel ihtiyaçlara baskı uygulanır.

Şirket'in en önemli özelliklerinden biri, yalıtık mekân olarak değerlendirebileceğimiz mekânlardan biri olmasıdır. Yalıtık olma durumu burada zamandan ve mekândan yalıtılmışlıktır. Kahraman, çevreden de yalıtılmış olabilir ancak *Uykuda Çocuk Ölümleri*'nin labirentleşen Şirket'inde her ne kadar Xeno çevreden yalıtılmış bir hayat sürdürse de labirentin içinde insanlarla karşılaşır. Zamandan ve mekândan yani nerede olduğunu bilebilme, yerini yönünü tayin edebilme bilincinden yalıtılır. Xeno, labirente girdiğinden itibaren tam olarak saati bilemez. Hatta saatler durur. Xeno'nun labirente girişi zamanla olan bağının da kaybolmasına yol açar. Sadece fikir yürüterek saatin kaç olduğunu ya da gündüz mü gece mi olduğunu kavramaya çalışır. Xeno, labirente girdiğinden bir sonraki gece yine Şirket'te uyuyakalır ve kol saatinin durduğunu fark eder. Odasındaki saati kullanarak kol saatini ayarlamaya çalıştığıdaysa o saatin de aynı zamanda kaldığını görür. *“Saatin kaç olduğunu anlamak için kol saatine baktım. 12'ye 5 kala durmuştu. Kol saatimi ayarlamak için masamın karşısındaki büyük duvar saatine baktığımda, duvar saatinin de 12'ye 5 kala durduğunu gördüm şaşkınlıkla.”*¹⁸² Yine Xeno Nekropol'deki lahitten aşağı inerek Konstantiniyye metrosuna ulaştığında metrodaki saatin de durduğunu fark eder. Üstelik odadaki saat, Xeno'nun kol saati ve metro saati aynı saati gösterirken durmuştur. *“Peron bomboştı. Duvardaki dijital göstergeye baktığımda, saatin 23.55 olduğunu gördüm.”* İlk iki saat sabah 11.55, metrodaki saat akşam 23.55'te hareket etmeyi bırakır. Bir diğer deyişle saatler 12'ye 5 kala çalışmayı bırakır.

Labirentin temel özelliği labirente giren kişiyi içinden çıkılamaz bir duruma sokmaktır. Eğer labirente giren kişi labirentin neresinde olduğunu bilirse onun için labirent karmaşıklığını kaybeder. Xeno da Şirket'in tam olarak neresinde olduğunu kavramakta zorlanır. Nerede olduğu, Şirket'in tam olarak neresinde olduğu bilincine

¹⁸² Ali Teoman, U.Ç.Ö., s.85.

bir türlü ulaşamaz. Bu nedenle labirentleşen Şirket'te bildiği mekânlardan yalıtılmıştır.

Romanda yalıtılma hâli sadece Xeno'ya karşı uygulanır. Xeno dışında Şirket'te yerini ve yönünü kaybeden yoktur. Şirket'teki odasına bir türlü ulaşamazken Xeno'yu bulmak isteyenler kolaylıkla ona ulaşabilir. Romandaki diğer kişiler zamandan yana yalıtılmış kişiler değildir. Xeno ile Bekçi, konferans salonunda karşılaştıklarında Bekçi, Xeno'ya 2 saat 17 dakikadır salonu temizlediğinden bahseder. Bekçi'nin saati durmaz. Şirket sadece Xeno'ya karşı labirentleşir, sadece Xeno mekân ve zamandan yalıtılır. Mekân göreceli etkiler gösterir ve bu yönlerden algısallaşır.

Yalıtılmış mekânlar, *“içinde kişiyi dış dünyadan ve diğer insanlardan hatta kendi güçlerinden bile koparabilir.”*¹⁸³ Böylece kahramanda şizofreninin ilerlemesinde ya da başlamasında önemli etkisi olabilir ancak Xeno'nun normal yalıtık bir hayattır. Bu hayat Xeno'daki şizofreni gelişimine katkı sağlamış olabilir. Labirentleşen mekânlarda bunaltı, umutsuzluk, baskı ve en sonunda da özneye parçalanma gözlenebilir. Bu yolu izleyen mekânlara Ramazan Korkmaz, *“şizofrenik mekânlar”*¹⁸⁴ der. *Uykuda Çocuk Ölümleri*'ndeysen bu aşamaların tamamı yaşanmadan öznenin parçalandığı kısma geçilir. Romanda son mekân olan “zeplin” şizofrenik mekân olarak değerlendirilebilir. Bu mekânda benlik parçalanmaz. Bu mekânda daha çok benlikler birleşir. Xeno, Memur X ve en sonunda da Y ikizleşerek birleşir.

Mekân, romanda ve anlatmaya bağlı metinlerde gerçekliğin oluşumunda çok önemli bir paya sahiptir. Anlatmaya bağlı metinlerde mekân ve zaman oluşturulmadan bir gerçeklik oluşması zor hatta imkânsız bir durumdur. Çünkü insan akli gerçekliği oluştururken bağlamdan ayrı düşünemez. Bu sebeple zamana ve mekâna doğru bir saldırı ya da bu öğeleri değiştirmeye çalışan bir istek aynı zamanda gerçekliğe karşı da bir etkiyi getirecektir. Zaman ve mekânda oluşturulacak bir sis, metnin temeline, gerçekliğe doğru bir harekettir.

¹⁸³ Ramazan Korkmaz, *Romanda Mekân*, s.21.

¹⁸⁴ A.g.e., s.21.

Karadelik Güncesi'nde İbrahim Nemrûd'un karısının evinden ayrıldıktan sonra kaldığı dairesi ve karısının apartmanının bulunduğu cadde, kapalı mekân etkisi gösterir. Apartman hem somut olarak hem de algısal olarak İbrahim Nemrûd'da kapalı mekân etkisi yaratır. Caddeyse her ne kadar fiziksel olarak açık ve sonsuz bir mekân olsa da algısal olarak kapalı mekân etkisi yarattığı görülür. “Zira algısal mekân anlayışında; fiziksel boyutlar değil, anlatı karakterinin o andaki ruhsal durumu, bağlamı mekânı nasıl algıladığı asıl belirleyici unsurdur.”¹⁸⁵ İbrahim Nemrûd'un evi de şizofrenik mekân hâline gelir. Yalıtılmış mekân ve şizofrenik mekân özelliklerini kendi içinde bulunduran ev, İbrahim Nemrûd'un özyıkımının olduğu yerdir. Evde İbrahim Nemrûd'un benliğinin parçalanmasıyla birlikte şizofrenik mekân görevini tamamlar. Evden çıkarılmasından sonra “mekânsızlaşan” İbrahim Nemrûd'un kendilik alanları bir bir yok olur. Herhangi bir yerde tutunmakta zorlanır.

Gecenin Atları'nda değinmemiz gereken mekânlardan biri “666 No.lu oda”dır. 666 No.lu oda, PSİKA kürsüsünün odasının değişmesinden sonra tahsis edilen odadır. Üniversite tarafından tahsis edilen 666 No.lu oda, kayıtlarda var olduğu bilinen ancak Münker ve Nekir dışındaki kişilerce bilinmeyen bir odadır.

*“Her kafadan başka bir ses çıkıyor, birinin dediği diğerinin dediğini tutmuyordu. Kimisi sözkonusu odanın bodrum katında, kazan dairesinden yanındaki ambardan bozma bir sınıf olduğunu iddia ediyor, kimisi bana ana binanın güney kanadında yeni yapılmış olan laboratuvarlara bir göz atmamı öğütüyordu. Kimisine göre ise durum tartışmaya yer bırakmayacak denli açıktı: 666 No.lu oda, önümüzdeki beş yıl içinde inşa edilmesi planlanan ek binanın asma katıydı.”*¹⁸⁶

666 No.lu oda tam olarak kişilerce bilinmediği için çevreden yalıtılmış bir mekân olarak karşımıza çıkar. Bahtiyar Bahtıkara odaya ulaştığında bu düşünce doğrulanır. “Burada bütün yabancı gözlerden uzak, rahatsız edilmeden, sessiz sakin, huzur içinde yaşayabilir.”¹⁸⁷ Gözlerden uzak bu yalıtılmış mekâna, Münker ve Nekir Efendi'yle birlikte gizli bir geçit üzerinden ulaşan Bahtiyar Bahtıkara daha sonra bu mekâna ulaşımı sağlayan bir başka merdivenin tamirini engeller. Böylece çatı ar”ası diye tabir edilen bir yolu kullanarak odasına geliş ve gidişlerini sağlar. Yenileme çalışmalarını yapan ustalara çatı arasına çıkan merdiveni onarmalarına gerek

¹⁸⁵ A.g.e., s.14.

¹⁸⁶ Ali Teoman, G.A., s.48.

¹⁸⁷ A.g.e., s.60.

*olmadığını söyledim. (...) Böylece kürsünün geliş ve gidişlerinin yalnızca çatı arasından olmasını güvence altına almış oluyordum.*¹⁸⁸ Merdivenlerin de ortadan kalkmasıyla odanın yalıtılmışlığı bir kat daha artar. Sonuç olarak sadece orayı bilenlerin ulaşabileceği üniversiteden yalıtılmış bir mekân olur.

Üniversite, *Gecenin Atları*’nda labirente benzer bir yapıya bürünür. Ancak bu, Şirket’te gördüğümüz gibi tam bir labirent izlenimi vermez. Daha çok betimlerken okuyucuya geçilen yerleri anlatabilmek için kullanılır. Mesela Bahtiyar Bahtıkara, 666 No.lu odaya giderken geçtikleri geçidin yollarını, “*onlar bir labirenti andıran bu rezil fare deliğinde yolları bulmaya alışıktilar; eğri dikmeler, bel vermiş mertekler ve çürümüş kirişlerden oluşan bu sık ve loş ormanda atlayıp sıçrayarak mahir bir sıçan kıvraklığıyla ilerliyorlardı.*”¹⁸⁹ şeklinde anlatır. Üniversitede bir yolu ya da yeri bulmak kolay değildir. Ancak labirente göre daha az girift ve daha az zorlayıcıdır.

Kapalı mekân etkisini Doktor Civanım’ın odası gösterir. Karın kanserine (KAKA) yakalandığını öğrenen Bahtiyar Bahtıkara’nın üzerine mekân kapanır ve baskı uygular. Bu haberden sonra Konstantiniyye’nin tamamı kapalı mekân etkisine sahip olur. Kapalı mekândan kurtulmanın tek yolu eve gitmektir.

Sonuç olarak *Konstantiniyye Üçlemesi*’nde derinleşen mekânlara Konstantiniyye, Şirket, zeplin, İbrahim Nemrûd’un evi, Öksüzler Evi (ÖKSE), üniversite, 666 No.lu oda gibi mekânlar örnek gösterilebilir. *Konstantiniyye Üçlemesi*’nde mekânlar genellikle bazı özellikler kazanır: Yalıtılmışlık, labirentleşme ve şizofrenik nitelikler. Algısal mekânlar kadar çevresel mekânlara da ev sahipliği yapar. Mekânlar saydığımız özelliklerin birini bulundurabilirken birden fazlasını ya da tamamını da bulundurabilir. Yalıtılmış mekân karakterin çevreden ve gerçeklikten kopmasında katalizör görevi görür. Labirentleşen mekân karakterin hem çevreden hem de zaman ve mekân bilincinden kopmasını sağladığı için kişideki gerçeklik bilincinin zedelenmesini sağlar. Labirent mekânlarda görülen ya da labirentleşen bir mekâna ihtiyaç duymadan bu özelliği kazanan mekânsa şizofrenik mekândır. Genellikle öznenin ve benliğin parçalanmasına yol açan mekân olarak

¹⁸⁸ A.g.e., s.60.

¹⁸⁹ A.g.e., s.58.

değerlendirebileceğimiz şizofrenik mekân, benliğin parçalanmasıyla birlikte karakterin gerçekliğini de parçalar. *Konstantiniyye Üçlemesi*'ndeki mekânlar gerçekliği bozmaya, deforme etmeye yönelik mekânlardır.

3.5.2. Kulübe Düşü

Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* kitabında geçen *kulübe düşü*¹⁹⁰ kavramı Ali Teoman'ın eserlerinde de karşılık bulur. Bachelard'ın kulübe düşü şöyledir: “(...) kulübelerle ilgili düşlerimizin çoğunda uzaklarda yaşamayı, tıka basa dolu evlerden, kente özgü kaygılardan uzakta yaşamayı dileriz. Kendimize gerçek bir sığınak bulmak amacıyla düşüncelerimizden kaçıp gideriz.” Anlaşıldığı üzere kulübe düşünün temelinde bütün sorunlardan ve sıkıntılardan uzaklaşıp bir sığınakta yaşama fikri vardır. Kulübe, evin yüklendiği görevi görür. Kişi, kulübenin kendini bütün kaygılardan koruyabileceği fikrine inanır. Kentin boğucu atmosferine karşın kulübe düşü, çölde bir vahaya dönüşür. Kente özgü kaygılardan ve kişisel probleminden kaçmak isteyen özne, kulübe düşüne tutunur.

Aşk Yaşama Çok Uçuk'ta bulunan Rio öyküsü, benzer bir kulübe düşüne ev sahipliği yapar. Her ne kadar Burcu Ülger Rio için, “*Rio, Heloise için bir düş ülkesidir.*”¹⁹¹ dese de Rio'yu kulübe düşü adında sınıflandırmak kulübe düşünün özellikleri ve Rio'ya gitmek isteğinin temel dinamikleri düşünüldüğü sınıflandırmanın daha doğru olacağı kanaatindeyiz.

Metin'in eline geçen kitaptaki kahramanlardan biri olan Heliose'nin Rio'ya gitme isteği vardır. Öykünün başında bu durumdan söz edilir, Heliose'nin oraya gittiğinden bahsedilir ve son olarak Heliose'nin Rio hakkında düşünceleri öykünün içinde yer bulur. “*Üstelik onun yardımıyla kazasız belasız Rio'ya varabilir, yılların düşünü gerçeğe dönüştürebilirdim. Altın rengi kumsallarıyla parlıyordu gözlerimin önünde Rio!*”¹⁹² Heliose, manastırda bulunmaktan memnun değildir. Olmak istemediği bir mekânda bulunan Heliose'ye manastır, kapalı mekân etkisi yaratır. Manastırın bunaltıcı ve üzerine gelen yapısından kaçmak için Rio düşünü geliştirir. Heliose, Rio'ya giderse bütün sorunlarından da kaçmış olacağını düşünür. Manastır

¹⁹⁰ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, çeviren, Alp Tümerterkin, İstanbul: İthaki Yayınları, 2020, s.62.

¹⁹¹ Burcu Ülger, “1980 Kuşağı Yazarlarından Ali Teoman'ın Öykücülüğü”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2019, s.16.

¹⁹² Ali Teoman, A.Y.Ç.U., s.42.

Paris'te olduğu için Rio, bir bakıma Paris'in kent hayatından da kaçmayı sağlar. Manastır ve Paris'in kent hayatının karşısında onu bütün sıkıntılarından kurtaracak, sıcak, güvenli ve daha yalnız kalmasını sağlayacak altın rengi kumsallarıyla Rio, ormanın ortasında bir kulübedir. Ancak her şey Heliose'nin istediği gibi gitmez. Heliose Rio'ya ulaşır. Ama ulaştığı yer onu mutlu etmez.

*“Evet dediğim gibi senin çıkmazını anlayabiliyorum. Peki ama ya benim burada, o hep düşünüyü kurduğum Rio'da bile yalnız oluşuma ne demeli? Belki inanmayacaksın ama öyle. Paris'te oturup Rio'yu düşlemenin o tatlı nostaljisinden artık yoksun oluşum mu yol açıyor bu tatminsizliğe, yoksa birlikte Rio'ya gitmek için yanlış kişiyi/kişileri seçmiş olmam gerçeği mi, bilemiyorum.”*¹⁹³

Heliose, Paris'te düşlediği Rio'ya ulaşır. Oraya gittiğinde bütün dertlerinden kurtulacağını düşünür ancak kurtulamaz.

İnsansız Konağın İkonu'nda geçen *Bir Kış Masalı*¹⁹⁴ öyküsünde de kulübe düşü görülür. Ali Teoman'daki kulübe düşlerinden farklı olarak kahramanların kulübe düşüne varmadan önceki düşleme bölümleri yoktur. Öykü doğrudan düşlenilen yere gidilmesinden itibaren başlar. Öyküde bahsedilen çift, İstanbul'daki işlerinden ayrılıp bir kasabaya yerleşir ve kışı bu evde geçirir. Kasabadaki ev, İstanbul'dan gelen çift için kentin problemlerinden uzaklaşmalarına yardım eden mekân olarak düşünülebilir. *“Büyük kentin hengamesinden kaçıp, bu تنها köşeye sığınmış oluşları hem hoşlarına gidiyor hem de İstanbul'daki yaşamlarını alttan alta özliyorlardı.”*¹⁹⁵ Kasabadaki ev onları çetin geçen kıştan ve kentin hengamesinden korur. Ancak kasabadan kente dönüşün beklenildiği gibi olmadığı sezdirilir. Kulübe nispeten görevini yapsa da kulübeden kente dönüş çiftin ilişkisini zedeler. Her ne kadar açık bir şekilde beyan edilmese de anlatıcı tarafından çiftin ayrıldığı sezdirilir.

İnsansız Konağın İkonu öyküsünün kahramanı Kemal için Amerika bir tür kulübe düşü görevi görür. Her ne kadar nizami bir kulübe düşü olmasa da kulübe düşünün temel özelliği olan kentten kaçma fikri öne çıkmıştır. Kemal'in başlangıçta hedefi Amerika'ya tahsil için gitmektir. Bu planını bir sene askıya alan Kemal, Katya ile Mürsel'i cinsel bir birliktelik yaşarken görür. Bunun üzerine kendini eve kapatır, bir süre sonra da Amerika'ya gitmeye karar verir. Kemal bu kararıyla Katya ve

¹⁹³ A.g.e., s.43.

¹⁹⁴ Ali Teoman, İ.K.İ., s.35.

¹⁹⁵ A.g.e., s.38.

Mürsel'den kaçar. Katya'yla karşılaşmayı göze alamaz. Böylece bulunduğu mekândan kaçma isteğinin sonucu olarak Amerika'ya gider.

Gecenin Atları'nın başkahramanı Bahtiyar Bahtıkara'da kulübe düşlerinin izi görülebilir. Doktor Civanım'ın muayenehanesinde çok az bir ömrünün kaldığını öğrenen Bahtiyar Bahtıkara'nın içinde karşı konulamaz bir eve gitme isteği doğar. Bahtiyar Bahtıkara'nın evi onun için ana rahmini andırır. Bahtiyar Bahtıkara'da oluşan bu düşüncenin temeli Jung'un değindiği arketiplerden biri olan “anne arketipi”nde aranabilir: “*Yetişkinlerin en dokunaklı, en unutulmaz anılarından biri, her tür oluşum ve değişimin gizemli kaynağı, eve dönüşün, her tür başlangıç ve sonun sessiz temeli olan anne sevgisidir.*”¹⁹⁶ Eve dönüş, anne sevgisinin bir tezahürü olarak değerlendirilir. Kişinin bütün sorun ve sıkıntılarından kaçabileceği yer olan ev, korunaklı anne kucağının bir yansıması olarak görülebilir.

*“Kafamda bir tek düşünce var şimdi: Eve gitmek, eve, eve, eve... Bir ebelemece oyunuydu sanki bu. Meydanı geçip eve varmayı başarabilirsem, beni rahat bırakmayan bütün tatsız gerçeklerden kurtulacaktım. Yatak odamın anarahminini andıran boşluğu, yorganımın sarmalayıcı sıcaklığı ve yastığımın sevecen yumuşaklığı beni herşeye karşı koruyacak güvenli bir kabuktu.”*¹⁹⁷

Bahtiyar Bahtıkara, sığınağına “kulübe düşü”ne ulaşmak ister. Ancak eve giderken geçtiği Beyazıt Alanı'nda (BALA) çevresini gözlemlerken topluluğa hitabet eden birisinin konuşmasına kulak misafiri olur. Sonrasında kendini tutamaz ve o kişinin konuşmasını keserek önceki kişiyi dinleyen topluluğa karşı bir konuşma gerçekleştirir. 23 dakika süren bu konuşmanın sonlarına doğru topluluktan çatlak sesler çıkmaya başlar ve nihayetinde Bahtiyar Bahtıkara linç edilir. Bahtiyar Bahtıkara gözünü açtığında Beyazıt Karakolu'nun (BEKAR) nezarethanesindedir. Ulaşmak isteği yer olan evine, sıcak yatağına ulaşamaz. Bu durum üç romanda da aynı şekilde olmaz ancak benzer sonuçlar doğurur. Bahtiyar Bahtıkara, eve ulaşamaz, ulaşsa bile ev onun için iyileştirici ve güvenli bir yer olmayacaktır. İbrahim Nemrûd eve ulaşır fakat ev onun için iyileştirici değil, daha çok parçalayıcı bir işlev görecektir. Özyıkımını sağlayacaktır. Xeno'ya gelecek olursak Xeno'nun tam olarak bir evi bile yoktur. Öğrencilik zamanlarından kalma Asmalımescit'teki bekâr odasında konaklar. İşe erken gittiği ve işten geç çıktığı da düşünülürse evi

¹⁹⁶ Carl Gustav Jung, Dört Arketip, çeviren, Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s.30-31.

¹⁹⁷ Ali Teoman, G. A., s.409.

içselleştirememesi doğaldır. Xeno'nun hedefi eve ulaşmak değil, odasına ulaşmak olur. Ona da ulaşamaz. Ana rahminden bir kere çıkıldı mı geri dönülemez, kişi sorun ve sıkıntılarından uzaklaşmak, kaçmak için dönmek istese de dönemez, dönse bile *Konstantiniyye Üçlemesi*'nde beklenen etki bir türlü ortaya çıkmaz.

Konstantiniyye Üçlemesi'ndeki kulübe düşünün beklenen etkiyi verememesi durumu, öykülerde de bir değişiklik göstermez. Ali Teoman'ın öykülerinde de kentten kaçmak umuduyla gitmek istenilen, güvenli ve sıcak yerler kahramanların beklediği gibi rahat bir ortam oluşturmaz. Kahramanlar, kaçtıkları sıkıntıları beraberinde götürür.

Ali Teoman metinlerinde kulübe düşünün üç aşaması vardır:

- 1- Gitmek istenilen yeri düşleme
- 2- Gitmek istenilen yere ulaşılması ya da ulaşılamaması
- 3- Kulübe düşünün sonuçları

Ali Teoman'da birinci bölüm, gitmek istenilen yeri düşleme bölümü, genellikle kulübe düşünün gerçekleştirilmesinde geçilen evrelerden biri olarak kullanılır. Bazı öykülerinde, ikinci evreden başlayabilir. Birinci bölümün kullanımı zorunlu değildir. İkinci evredeki gitmek istenilen yere ulaşıldığı takdirde üçüncü evreye geçilebilir. Kulübe düşü olumlu ya da olumsuz etki gösterebilir. Ulaşılmadığı takdirde üçüncü evreye geçilemez ancak kahramanın ulaşmasının olumlu ya da olumsuz olacağı hakkında ipucu verebilir ve ona göre bir sonuç tahmini yapılabilir. Ali Teoman'ın eserlerinde genellikle kulübe düşü olumsuz sonuç verir. Gitmek istenilen yere gidildiği durumlarda düşünildiği gibi bir etki sağlanmaz.

Özetle “kulübe düşü”, kahramanların bulunduğu gerçekliğe karşı memnuniyetsizliklerinden doğar. Bahsi geçen *memnuniyetsizlik*, erişilmek istenen bir gerçeklik düşünün üretimiyle sonuçlanır.

3.5.3. Konak

Mekân olarak konak, Ali Teoman'ın hem öykülerinde hem de romanlarında sıkça tercih edilen bir yerdir. Geleneksel Türk evlerinden biri olan konak; yalı ve köşk ile birlikte geleneksel Türk evlerinin en özellikleri arasındadır. Osmanlı

İmparatorluğu döneminde yapı bakımından büyük, gösterişli olan ve zengin, itibarlı, geniş ailelerin oturduğu evlere konak adı verilir.¹⁹⁸ Yalı ve köşkten farklı olarak konaklar mevsimlik evlerden değildir. Konaklar, ev halkının dört mevsim yaşayabileceği asli ikametgâhlarıdır. Konak, içinde oturan ailenin sürekli ikamet ettiği yer olma vasfını taşıırken, yalı ve köşk daha ziyade yazlık kültürünün bir numunesi olarak vücut bulmuştur.¹⁹⁹ Konaklar hem sahiplerinin hem de yardımcı kişilerin ihtiyaçlarını gidermek için genellikle geniş araziler içine kurulur. Nüfusla orantılı olarak zamanla binalarda genişletme yapılabilir. Konağı mimarîsi bakımından incelediğimizde, başta harem ve selâmlık olmak üzere, ahır, mutfak, müstemilât gibi kısımların oluşturduğu çok seksiyonlu bir yapı ile karşılaşırız.²⁰⁰ Yine konağın giriş bölümünü, “*hayat ismi verilen geniş birim, sofa, eyvan, taşlık, yüklük*”²⁰¹ gibi kendine özgü birimler oluşturur.

Konaklar belli bir statü göstergesidir. Osmanlı döneminde genellikle paşalar ve devlet kadrosunda önemli mevkilerde bulunan kişilere ait oldukları görülür. Konaklarda eğlenceler düzenlenip bu eğlencelerde çeşitli müzik aletleri çalınır. Konaktaki otorite genellikle evin beyi ve hanımıdır. Konağın geçimini idame ettirmek için gereken para evin beyi tarafından sağlanırken evin hizmetiyle yükümlü kişilerin düzeni evin hanımı tarafından sağlanır. Evin beyi öldüğünde yönetim tamamıyla evin hanımına geçer. Konak hayatında evin beyinin ölümü, genellikle alışılan konak hayatının sürdürülmesinde zorluk yaratır. Evin hanımı bir süre geçimi sağlamaya çalışsa da satılacak eşyaların bitimiyle konak yalnızlaşır. Konaklardan apartmanlara geçiş bir anda olmaz. Yangınlar sebebiyle öncelikle konakların ahşap yapısı kâgire dönüşür, sonrasında da betonarme apartmanlara geçiş olur. Nitekim konak, yavaş yavaş değişerek yerini önce daha küçük taş ve kâgir yapılara ve en sonunda apartmana bırakacaktır.²⁰²

Ali Teoman’ın ilk eseri *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*’ndan itibaren konak, kullandığı temel mekânlar arasındadır. Eser üç bölüme ayrılır ve üç bölümde de

¹⁹⁸ Mustafa Dere, “Türk Romanında Konak ve Yalı”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, 2014, s.2.

¹⁹⁹ A.g.e., s.2.

²⁰⁰ A.g.e., s.2.

²⁰¹ Ebru Burcu Yılmaz, Edebiyat Şehir Hafıza -Türk Romanında Hafıza Mekânı Olarak Şehir-, İstanbul: Kesit Yayınları, 2019, s.169.

²⁰² Mustafa Dere, Türk Romanında Konak ve Yalı, s. 6.

konak olarak adlandırılan yerler vardır. *Sessizlik* bölümünde konakta tek başına kalan bir kadının çocukluk yıllarına gidişi anlatılırken *Kuzguncuk'taki Konak* bölümünde aile yadigârı bir konağın satılmak istenilmesi konu alınır. Yine bu konakta Zeynep ile Selim birlikte olur. Saklambaç bölümü kitabın son bölümüdür. Bu bölümde konak, Arif Emin Konyalı ile Elias Bahar'ın bir inci kolye aldıkları yerdir. *Sessizlik*'te konakta tek başına bir kadın yaşar ve konak onun için yalıtılmış bir mekân haline gelir. *Kuzguncuk'taki Konak* ve *Saklambaç* öykülerinde ise konak metaya dönüşür. Üç bölümdeki konaklar da *terk edilmiş* mekânlar olarak göze çarpar. Konağın kendine has çok insanlı yapısı hiçbirinde gözükmez. Konak gözden çıkarılmıştır.

İnsansız Konağın İkonu kitabında geçen *Büyükhanımın Kedileri* öyküsünde konak önemli bir yer tutar. Bölümün başında çerçevesini çizdiğimiz geleneksel konak tipi bu öyküde kendini fark ettirir. Dört katlı konağın iyi günlerinde konakta yaşayanların sayısı oldukça fazladır. Öykünün anlatıcısı konumunda olan Zeynel konağın kalabalığını şu şekilde anlatır: “*Büyükhanım'ın kızları, tam yedi tane kızı vardı rahmetlinin, Hak Teâla, hikmetinden sual olunmaz, hiç erkek çocuk bahşetmemiş, amma boyunca yedi kız, onların kocaları, yaşlı teyzeler, halalar, dayılar, amcalar, nedimeler, halayıklar, hizmetkârlar, aşçılar, kâhyalar, bahçevanlar, hani neredeler şimdi?*”²⁰³ Büyükhanımın kocası ölmeden önce konakta saz eğlencelerinin olduğundan da bahsedilir. Büyükhanım eski eğlencelerini Zeynel ile tekrarlamaya devam eder. Başlangıçta epey kalabalık olan konağın nüfusu zamanla azalır. Konağın son kişisi Zeynel'dir, o da kediler tarafından yenilince konakta insan kalmaz. Paşanın ölümü ve kızlarının kocalarının bir bir konağı terk etmesiyle beraber konağın maddi olarak durumu da kötüye gider. Türk romanında sıkça karşılaştığımız konağın dağılması motifi burada da tekrar etmektedir.

İnsansız Konağın İkonu öyküsünde Kemal'in kaldığı ev bir yalı ve Katya'nın kaldığı ev bir konak olarak nitelendirilir. Fener Rum Patrikhanesi'ne ait olan bu konaklarda Katya dışında yaşayan yoktur. Konakların iki kere yandığından bahsedilir: İlki balıkçılıkla uğraşan aynı zamanda da Kemal'in yakın arkadaşı Mürsel'in de kaptanı Rum asıllı Panayot'un çocukluğunda, ikincisi, Panayot'un artık

²⁰³ Ali Teoman, İ.K.İ., s.13.

yaşlı bir erkek olduğu düşünülürken, ilk yangından yaklaşık 50-60 yıl sonra Katya tarafından çıkarılır. Kemal bu bilgiyi annesinin ona gönderdiği bir gazeteden öğrenir.

Pervaneler'deki *Ayın En Solgun Günü* öyküsünün kahramanı Necmettin Şavkısever evlatlığı Mestan ile birlikte üç katlı bir konakta oturur. Necmettin Şavkısever'e ailesinden kalan bu konakta üç nesil yaşar. Diğer konaklarda olduğu gibi bu konakta da eskime görülür. “Bir zamanlar beyaz olan duvarın bağdadisinde sidik rengi rutubet lekeleri. Kimisi çil çil, kimisi kocaman tepsi kadar. (...) Aşınmış, mantarlaşmış, kıymık kıymık olmuş ahşap döşemeden kalkan toz.”²⁰⁴ Yine diğer konaklarda olduğu gibi konağın nüfusu fazlayken konakta yaşayan kişilerin etrafa dağılması ya da vefat etmesi sebebiyle konağın nüfusu azalır. Konağın alanı genişken yaşayan kişi sayısı alana göre bir hayli azdır. Diğer eserlerde olduğu gibi bu öyküde de konak bir “meta” olarak görülür. Kuzguncuk'taki Konak'ta olduğu gibi bu konaktan da ticari fayda beklenerek müteahhitte verilmek istenir. Necmettin Şavkısever'in kızlarının, damatlarının ve Mestan'ın da içinde bulunduğu bir kandırmacayla konak, Necmettin Şavkısever'in elinden alınmak istenir. Konağı almak isteyenler evin içine girdiği sırada Necmettin Şavkısever, bodrumda simyacılık faaliyetine benzeyen bir işlem yaparken konak patlar.

Taş Devri'nin *Kuşlar* öyküsü, iki devlet arasındaki ateşkes anlaşmasının bitmesiyle bir şehrin bombalanma hadisesini anlatır. Burada anlatıcı konumunda küçük çocuk vardır. Anne ve babasının havadaki savaş uçaklarını kuşa benzetmesiyle çocuk savaş uçaklarını kuş olarak niteler. Öykü boyunca kuş türleri hakkında ironik bir üslupla ansiklopedik bilgiler verilir. Çocuk, çocuğun annesi ve babası ve dedesi bir konakta yaşar. “Geceleri konakta bütün kandiller söndürülüyor.”²⁰⁵ Bu öyküde de konak olabildiğince indirgenmiş bir şekilde karşımıza çıkar.

Karadelik Güncesi'nde İbrahim Nemrûd, peşine düştüğü Seyfettin Stigma'yı bulma umuduyla Seyfettin Stigma'ya ait Beykoz'daki Saraçzade Konağı'na gider. Bu konak da diğer konaklara benzer şekilde metruk ve yıkılmaya yüz tutmuş hâldedir. “Sık çalılar, yabanıl otlar ve yapraksız dalların birbirine dolanmış ulu ağaçlarla kaplı büyük bir koruda buldu kendisini. Korunun içlerine doğru uzanan

²⁰⁴ Ali Teoman, *Pervaneler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021, s.24.

²⁰⁵ Ali Teoman, *Taş Devri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021, s.74.

*basılmış toprak yolun sonunda, debdebeli günlerini çok gerilerde bıraktığı anlaşılan üç katlı ahşap bir konak, devasa bir korkuluk görkemiyle yükseliyordu.”*²⁰⁶ *“Camlarının çoğu kırık olan perdesiz pencerelerin hiçbirinde ışık görünmüyordu.”*²⁰⁷ Görüldüğü üzere konak yıkıldı yıkılacak konuma gelmiştir. Bir diğer dikkat edilmesi gereken konuyla Seyfettin Stigma her ne kadar konakta kalmayı bıraksa da konak çalışanları kalmayı sürdürür. Çünkü konak çalışanları konağa bağlıdır. Dışardan bir çalışan olmadığı sürece konaktan bir ücret almazlar.

*Gecenin Atları’nın başkahramanı Bahtiyar Bahtıkara’nın yaşadığı yer ailesinden kalma Gedikpaşa’daki bir konaktır. Evli olmayan Bahtıkara, burada tek başına yaşar. “Üniversiteden bundan sonra maaş alamayacağıma, tersine, onlara borçlanacağıma göre, doğduğumdan beri oturduğum baba yadigârı bu konağı oda oda kiraya vermem, kim bilir belki de yıkılıp yerine asrî pencereli bir apartman yapılmak üzere müteahhide satmam gerekecekti.”*²⁰⁸ Ali Teoman’ın diğer konaklarında da görüldüğü üzere bu konak da içinde yaşayanlar bakımından eksiktir. Konak gibi geleneksel Türk evleri genişliği sebebiyle oldukça geniş ailelere konaklama imkânı sunabilirken yine bir yalnızlık mekânına dönüşmüştür.

Ali Teoman, Türk edebiyatında yer edinen konak gerçekliğini ve imgesini dönüşüme uğratır. Bu kısımda diğer bölümlerde olduğu gibi doğrudan metnin gerçekliğine bir müdahale söz konusu değildir. Ancak konağın özellikleri ve uzun yıllar boyunca oluşan imge yapısı bozulmaya uğratılır. Bozulmaya uğrayan konak imgesi, Ali Teoman’dan önceki metinlerde uygulandığı şekliyle bir gerçeklik üretemez. Değişime uğratılan mekânın sunacağı gerçeklik de değişime uğrayarak ortaya çıkar. Geniş ailelerin geniş bir hizmet kadrosuyla birlikte kaldığı o konaklar kaybolur. Artık konaklar içinde çekirdek aileleri ya da tek başına yaşayan kişileri barındırır. Böylece konaklar, Ali Teoman’ın eserlerinde yalıtılmış mekân özelliği alır. Zenginlik göstergesi olan konaklar artık eskimiş ve yıpranmıştır. Konakların ihtişamı sadece eskiyen eşyalarda saklı kalır. *Kiralık Konak* romanında olduğu gibi konakların meta yönü öne çıkarılır. Bahtiyar Bahtıkara’nın paraya ihtiyacı olduğunda evini satma ya da kiralama düşüncesi yine Necmettin Şavkısever’in kızlarının konağı

²⁰⁶ Ali Teoman, K.G., s.92.

²⁰⁷ A.g.e, s.92.

²⁰⁸ Ali Teoman, G.A., s.70.

babalarının elinden alma fikri konağın meta olarak değerlendirildiği düşüncesini güçlendirir.

3.6. Kurgu ve Gerçek

Ali Teoman'ın eserlerinde gerçeğin kullanımı yazdığı metinlerin kurgusuna doğrudan etkiye bulunur. Teoman'ın *İnsansız Evin İkonu*'nun büyük kısmı ve *Öykü Uçları* eserleri dışarda tutulduğunda gerçekle ilgili problemler oluşturduğu görülebilir. Teoman'ın öykülerine ve romanlarına bakıldığında gerçek ile kurgu arasındaki sınırların iyiden iyiye gevşetildiği, ileriye gidilerek gerçek ile kurgu arasındaki çizginin inceltildiği, son olarak sınırların kalkıp neyin gerçek neyin kurgu olduğu anlaşılmayan muğlak eserleri ortaya çıkardığı fark edilebilir. Teoman'ın eserlerinin temel motivasyonu gerçekle kurduğu sorunlu ilişkidir. Eserlerinde kurduğu bu *kaygan gerçeklik* Teoman'ın diğer yazarlardan ayrılan en önemli özelliklerindendir.

Teoman'ın eserlerinde gerçekliğin problemleşmesi daha çok iki yoldan sağlanır: İkizlik/ikizleşme ve üstkurmaca.

3.6.1. İkizlik / İkizleşme

Ali Teoman'ın birçok eserinde ikiz karakterler kişi kadrosunda yer bulur. Bazı eserlerde metnin başından sonuna ikizlik korunurken bazı eserlerdeyse metnin başında ikiz olmayan karakterler başka bir karakterle ikizleşebilir. İkizlik ve ikizleşme farklı kavramlardır. İkizlik olarak kullanacağımız kavram somut olarak ikizliği karşılayacaktır. Metne ikiz olarak dâhil olan karakterler “ikizlik” bölümünde yer alır. Çünkü onlar bir müdahale olmadan da ikizdirler. Ancak ikizleşme başlangıçta ikiz olmayan karakterlerin sonradan ikiz hâle gelmesidir. Birinci durum hikâyenin gerçekliği konusunda ciddi bir problem teşkil etmezken ikincisinde gerçek ve kurgunun ters yüz edilmesi söz konusudur.

Metnin girişinde ikiz olan karakterlere *Horasan El Yazması*'ndaki Horasan Sultanı'nın kızı ve erkek çocuğu, *Karadelik Güncesi*'ndeki Arrafî kardeşler Harut ve Marut, *Uykuda Çocuk Ölümleri*'ndeki mimar kardeşler Keşşaf Uzman Lâbirî ve Keşşaf Uzman Lâbirî'nin ikizi, *Gecenin Atları*'nda bulunan önce üniversite

hizmetlisi olarak karşımıza çıkıp sonra zengin iş adamları olduklarını öğrendiğimiz Münker ve Nekir gibi karakterler örnek gösterilebilir. Örnek verilen karakterlerin ortak özellikleri metne dahil oldukları andan itibaren ikiz olmalarıdır. İkiz oldukları bildirilen bu kahramanlar, metinlerin hiçbir yerinde vücut ve bilinç olarak birleşmezler. Kurgunun içinde gerçekle ilgili bir problem yaratmazlar. Metne girdiklerinde de ikizdirler metnin sonunda da bir değişiklik yaşamadan ikiz olarak devam ederler.

İkizleşme, neredeyse gerçeklik konusunda hiç problem oluşturmeyen ikizliğin tersine, metnin gerçekliğine ve kurgusuna önemli hizmetlerde bulunur. Ali Teoman'ın birçok eserinde karşımıza çıkan ikizleşme gerçek ve kurgunun birbirine karışmasında ve gerçekliğin bulandırılmasında öncü vazife gören tekniklerdendir. Ali Teoman'ın eserlerinde birdenbire yapılan bu teknikle okuyucunun metnin gerçekliğine olan inancı allak bullak olur. Metnin başından sonuna ikizleşmenin alt yapısı hazırlanır. Örtülü olarak yapılan bu hazırlık okuyucu tarafından fark edildiğinde artık ortaya yepyeni bir durum çıkmıştır. Okur yeni oluşan gerçekliği ya da altüst olan gerçekliği kavramakta zorlanır. Aniden değişen durumda gerçek olan nedir? Değişime kadarki gerçeklik mi yoksa ikizleşme gerçekleştikten sonraki mi hakikattir? Tam olarak ikisi de artık gerçek değildir. Gerçek belirsizleşir.

Ali Teoman'ın eserlerinde ikizleşmeye kronolojik sırayla bakıldığında ilk sırayı *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı* alır. Elias Bahar ile Arif Emin Konyalı, Ali Teoman'ın ilk ikizleşen karakterleridir. *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*'nın üçüncü öyküsü *Saklambaç*'ın üçüncü bölümünde vuku bulan hadise, Arif Emin Konyalı'nın Elias'ın izine düşmesiyle başlar. Arif Emin Konyalı sırasıyla konaktaki eşyaların satışıyla ilgili belgelerin bulunduğu arşive, konaktaki saati alan sinagoga, sinagogdan nalbura, nalburdan emlakçıya ve en sonunda Karacaahmet Mezarlığı'na ulaşır. Saati ararken mezarlığın bekçisini bir mezarın önünde durdurur ve geldiklerini söyler. Burada bir mezar taşıyla karşılaşılır.

“İlyas Bahar

1920-1985

Bizden evvel ektiler ekl eyledik

Şimdi biz ektik gelenler ekleder”²⁰⁹

Bu ana kadar Arif Emin Konyalı olduğunu düşündüğümüz anlatıcı bir anda değişir. “*Arif, Elias ile ilgili başından geçenleri anlatırken, tam da Elias’ın mezarını bulduğu anda sanki Elias’mış gibi konuşur.*”²¹⁰ Arif Emin Konyalı’nın/Elias’ın kendi mezarına karşı takındığı tepki şöyledir: “*Eğildim okudum. Benim ismim yazıyordu üzerinde.*”²¹¹ Elias olduğunu düşündüğümüz kişi İlyas Bahar ismini Arif Emin Konyalı’nın uydurduğundan bahseder ve “*Aslolan ölüm imiş meğer.*”²¹² diyerek üçüncü bölümü kapatır.

Öyküyü Elias’ın devralmasıyla birlikte Arif Emin Konyalı’yla Elias arasında bir ikizleşme gerçekleşir. Öykünün sonuna kadar kurulan gerçek altüst olur. Okuyucu, öyküyü Arif’in ağzından mı dinlemiştir yoksa Elias’ın ağzından mı? Bilinemez bir durum ortaya çıkar. Mezarda yatan kimdir bilinmez. Gerçeklik bilinçli olarak bozulur.

Arif Emin Konyalı’nın mezarın başına geldiğinde mezardaki Elias’la yer değiştirdiği düşünülebilir. Böylece öykünün Elias’ın gözüyle de anlatılmasına ortam sağlanmış olabilir. Bir diğer düşünceyse daha öykünün başında mitoman olduğundan bahsedilen Elias’ın öykünün başından sonuna yalan söyleme ihtimalidir. Tüm öyküyü Arif Emin Konyalı’nın ağzından anlatmış olabilir. Ta ki mezarını görene kadar öykünün sonunda da geçen “*Aslolan ölüm imiş meğer*” sözü Elias’ın gerçek kimliğini ortaya çıkarmasının sebebi olarak görülebilir. Kendi mezar taşını gören Elias, yalan söylemeyi bırakır. “*Veritatem dies aperit*”.²¹³

Kuzguncuk’taki Konak öyküsünde de tam bir ikizleşme olmasa da bir ikizleşme eğilimi görülür. Zeynep ile Selim’in birlikte olmalarından sonra iki kahramanın bazı davranışları diğerinde ikizleşir. “*‘Kuzguncuk’taki Konak’ öyküsünde zaman, Selim ve Zeynep için farklı değerlerdedir. Selim için zaman çok*

²⁰⁹ Ali Teoman, G.K.B.İ.M., s. 63.

²¹⁰ Ayşe Bayrak Ghofoorian, A.T.H.E., s. 25.

²¹¹ Ali Teoman, G.K.B.İ.M., s.63.

²¹² A.g.e., s.64.

²¹³ Zaman gerçeği ortaya çıkarır.

kıymetlidir ve Zeynep'in her zaman rahatlıkla bir yere geç kalıyor oluşu onu sinirlendirir. Zeynep ve Selim'in konakta birlikte oluşundan sonra her zaman dakik olan Selim, ertesi gün işe yarım saat geç kalır. Zeynep, Selim'e sirayet eder."²¹⁴

Aşk Yaşama Çok Uçuk'ta da ikizleşme kullanılan teknikler arasında yerini alır. *Hamamböcekleri Hikâyeleri*'ndeki Sevinç ile Deniz ve Rio'daki Metin ile Heliose ikizleşen kahramanlardır.

Hamamböcekleri Hikâyeleri, sonradan adının Deniz olduğunu öğreneceğimiz kişinin hayattan bağını koparıp ayrıldığı sevgilisi Sevinç'e yönelik düşüncelerinin aktarıldığı bir düzlemde başlar. Deniz, Sevinç'le beraber bir aşk öyküsü yazmaya çalıştıklarından bahseder. Bir süre monologla geçen düzleme ara ara Sevinç dâhil olur. Deniz her ne kadar istemese de Sevinç'in "Onlara çocukluğumdan bahsetmemi ister misin?" sorusundan sonra Sevinç'in ilkokul arkadaşı (muhtemelen sıra arkadaşı) ile öğretmeninin Sevinç hakkındaki konuşmaları dâhil olur. Deniz'in yaşadığı evde Sevinç'in olmadığı bilinir ancak Deniz'in monologlarına müdahale eder. Çocukluk anılarının da metne girmesiyle öykü parçalı hâle gelmeye başlar. Bu parçalı ve süreksiz hâl anlatıcının da parçalanmasına yol açar.

*"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 degecek bir öykü varsa tabi! Kahrolasica! Nasıl bir zamanda yaşıyoruz? Kendi kimliğinden bile kuşkuya düşüyor artık insan!"*²¹⁵

*"Deniz ile Sevinç karakterleri, alacakaranlıkta birbirleriyle karışarak ikizlenir ve anlatıcı rolüne ortak olurlar. Sevinç karakteri yukarıda geçmişinin verildiği diyalogdan 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."*²¹⁶

İkizleşme konusunda inceleyeceğimiz bir diğer öykü *Üç Romantik Lugaz* bölümünün ikinci öyküsü Rio'dur. Bir yazar olan Metin, tikanır ve yayıncısının istediği kitabı yazamaz. Bunun üzerine öykü kahramanlarından Salim Amca adındaki kişi ona bir kitap uzatır. Uzattığı kitap, Abelard ve Heloise'nin mektuplaşmalarını konu almaktadır.

²¹⁴ Burcu Ülger, 1980 Kuşağı Yazarlarından Ali Teoman'ın Öykücülüğü, s. 155.

²¹⁵ Teoman, Ali, A.Y.Ç.U., s.33.

²¹⁶ Ayşe Bayrak Ghofoorian, A.T.H.E., s.79 – 80.

“İlk sayfada kocaman süslü harflerle yazılmış Latince bir başlık: *EPISTULA*. Altında da Fransızca açıklaması: *Abelard ve Heloise’in mektuplaşmalarıymış.*”²¹⁷

Metin, romanına anlatıcı olarak Heloise’yi seçer ve bütün öyküyü Heloise’nin ağzından dinleriz. Metin, romanında yer yer olay akışını keserek *Ahmet Mithat Efendi*’yi anımsatan (“Ey kaari!” şeklinde) girişler yapar.²¹⁸ Öykünün, modern bir kimliğe sahip olmasının yanında geleneksel bir söyleyişe de ev sahipliği yapması kendi içinde tezatlık oluşturur. Metnin başında sadece kendi hikâyesini anlatan Heloise, Metin’in yaşamı hakkında da bilgi sahibi olduğunu göstermeye başlar. “*Üstkurmacanın anlatıcı kahramanı Metin ile yeniden yazdığı mektuplardaki anlatıcı Heloise ikizleşen karakterlerdir.*”²¹⁹ Metnin başında iki ayrı kahraman olarak karşımıza çıkan Metin ile Heliose’nin bilinçleri ikizleşir. Böylece Heliose Metin’in de bildiklerini bilir ve bir kurmacanın içinde olduğunu anlar. Yine Heliose, Metin’in çevresindeki insanlardan da haberdardır. Öyküde Abelard yerine “Livio Mari” isminin tercih edilmesi “Mario Levi” ismini anıstırır.

“(…) Livio Mari! Lütfen Erenköy’deki eve bir daha gitme sakın ve zavallı Müesser Hanım’ı sıkıştırmaktan vazgeç artık benden bir haber alabilmek umuduyla. Başkalarının yaşamlarına burnunu sokmamalısın. Kadıncağzın zaten Metin’le başı yeterince derte, 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.”²²⁰

“Ama Eşref Bey’e (ya da **Echref** mi demeliyim?), Rachel’e, Metin’e, hatta Seville sor istersen, onlar da aynılarını söyleyeceklerdir sana (...).”²²¹

Kırık Kalpler Terzihanesi’ndeki Grotesk Öyküler bölümü tıpkı *Üç Romantik Lugaz*’da olduğu gibi Teoman’ın ikizleşmeyi sıkça kullandığı bölümler arasındadır. *Asmalımescit-bis*’te Melek ve Melek’in yanına giden anlatıcı arasında ikizleşme görülür. Anlatıcı daha Melek’in yanına varmadan gerçeklikte bir problem yaratılacağı sezdirilir. “*Merdiven Sahanlıklarını içimden sayıyorum: bir, iki, üç... Ne var ki az sonra, karanlığın kapsayıcı kimliksizliği aklımı karıştırıyor; kafamın içindeki her şey birbirine karışıyor ve sayıyı unutuyorum. Sonuncu dayanak noktamı da yitirmiş oluyorum böylece.*”²²² Işık gördüğü daireye girer ve Melek’le karşılaşır. Başta diyalog olarak başlayan konuşma, monologa dönüşür. Bir zaman sonra

²¹⁷ Ali Teoman, A.Y.Ç.U., s. 37.

²¹⁸ A.g.e., s.38.

²¹⁹ Ayşe Bayrak Ghofoorian, A.T.H.E., s.87.

²²⁰ Ali Teoman, A.Y.Ç.U., s.44.

²²¹ A.g.e., s.44.

²²² Ali Teoman, K.K.T., s.82.

Melek'in mi yoksa anlatıcının mı konuştuğu belli olmaz ve birbiri ardına tamamlanan cümlelerle iki kahramanın bilinci ikizleşir.

“‘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...’

Paylaştığımız tuz ve ekmek ve damağımızda hissettiğimiz o acı/

acı su. Bir aynaya damlayan iki su damlası, iki damla/

cıva, kıpır kıpır, ısı/

ısı, kurşun eriyiği, her değdiği yeri yakarak”²²³

Çay ve Karıncayiyenler öyküsü Ali Teoman'ın Konstantiniyye Üçlemesi'nde de kullandığı şizoid kahramanlara benzer bir kahramana ev sahipliği yapar. İsim yönünden de *Xeno*'yu andıran Müfettiş X'de şizoid izler görülür. Karısını kaybetmesiyle birlikte şizoid belirtilerin yoğunlaştığı Müfettiş X'in bilincinde bir yarılma gerçekleşir. Yeni oluşan diğer Müfettiş X ile ikizleşir. “ ‘Bakın, sevgili eşimin ani ölümü sizi çok sarstı, biliyorum,’ diye sakın bir sesle karşılık verdi Müfettiş X, ‘Ama biraz makul olmaya çalışın lütfen... Onlara gözüüm gibi baktığımdan emin olabilirsiniz. Nitekim eşimin ölümü beni gerçekten de çok sarstı. O günden beri ağzıma tek bir lokma bile koymadım, inanın.’ ”²²⁴

Horasan Elyazması'ndaki *Son Kılavuz* öyküsünde de ikizleşme eğilimi görülür. Öykünün başında kervanda çalışan bir kişi konaklayacakları hanın salonuna girer ve yaşlı bir kılavuzla sohbet etmeye başlar. Yaşlı kılavuz öyküsünün sonuna geldiğinde sohbet ettiği öykünün anlatıcısının telkinlerine kulak asmaz ve öyküsünü bitirmeden dışarı çıkar. Yaşlı kılavuz dışarı çıkarken anlatıcı aslında kılavuzun kendi hikâyesini anlattığını anlar. Daha fazla salonda kalamaz ve kendini dışarı atar, koynundan gümüş çerçeveli aynayı çıkarır. “*Elimi koynuma soktum ve yıllar yılı yanımdan bir an bile ayırmadığım gümüş çerçeveli aynayı çıkarıp yüzüme doğrulttum. Hala oradaydı bunca zamandır aradığım o solgun yüz.*”²²⁵

²²³ A.g.e., s.83-84.

²²⁴ A.g.e., s.96.

²²⁵ Ali Teoman, *Horasan Elyazması*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, s.51.

Gümüş çerçeveli ayna, yaşlı kılavuzun 12-13 yaşlarında gördüğü solgun çehreli kıza aittir. Bu aynanın yaşlı kılavuzda olması beklenirken anlatıcıda belirmesi bir ikizleşme gerçekleştiğinin göstergesidir. Yaşlı kılavuz ile anlatıcı öykünün sonunda ikizleşir.

Ali Teoman'ın romanlarında da ikizleşme eğilimi görülür. *Uykuda Çocuk Ölümleri*'ndeki Xeno, Memur X ve Bay Y arasında bir etkileşim vardır. Romanın başından sonuna giden süreçte Xeno, Memur X ve Bay Y birbirinden ayrı kahramanlar olarak sunulur ancak romanın sonunda Xeno ile Memur X ikizleşirken Bay Y ile Xeno da ikizleşme eğilimine girer. “*Hatta daha ileri giderek diyeceğim ki, yalnızca siz, çünkü aslında ben sizim siz de bensiniz. (...) Uzun sözün kısası siz ve ben, tek ve aynı kişiyiz (...)*”²²⁶

Xeno ve Memur X arasındaki ikizleşme romanın daha en başında yaşanır. Fakat bu durum Xeno tarafından ancak romanın sonunda fark edilir. Metnin başında Memur X'i kendinden ayrı bir kişilik olarak düşünen Xeno bilincinde gerçekleşen bir yarılmanın sonuncu olarak Memur X ile ikizleşir.

Karadelik Güncesi'nde İbrahim Nemrûd'un oğlu ile Şazinuş arasında da bir ikizleşme eğilimi görülür. İbrahim Nemrûd'un geliştirdiği “babalık simülakr”ının oluşmasında da bu eğilim göze çarpar. Şazinuş ile oğlunun bulunduğu yaş ve fiziksel benzerlik bu ikizleşme eğilimin temel belirtileri olarak gözümüze çarpar: “*Şazinuş'un vücudu oğlunun vücudunu anımsatıyordu ona. İkisi de çelimsizdiler. Omuzları dar, kolları ve bacakları ince uzun ve kemikliydi. Yassı göğüs kafeslerini saran kaburgaları tek tek sayabilirdi insan.*”²²⁷ Yine Şazinuş'a karşı duyduğu “sevecenlik” oğluna duyduğuna benzerdir. Şazinuş'un hâl ve hareketlerinin İbrahim Nemrûd'un aklına oğlunu getirmesi de İbrahim Nemrûd'un zihninde oğlu ile Şazinuş'un ikizleşme eğilimi göstermesinin belirtileridir.

Ali Teoman'ın anlatı türündeki eseri *Cafe Esperanza*, anlatının üç kahramanı olan Xeno, Aytuğ ve Rapazinho'nun arkadaşlıklarından kesitler sunar. Anlatının üç kahramanı da Fransa'da öğrencilikle uğraşır: Xeno felsefe doktorası, Aytuğ mühendislik yüksek lisansı ve Rapazinho ise resim lisansını bitirmeye çalışır. Ancak

²²⁶ Ali Teoman, U.Ç.Ö., s.439.

²²⁷ A.g.e., s.387.

üçünün de okul ile sağlıklı bir ilişkinin olmadığı görülür. Anlatı, Aytuğ'nun ağzından okuyucuya sunulur. *Cafe Esperanza* daha çok Aytuğ ile Xeno'nun konuşmalarından meydana gelir. Bu konuşmalarda hem Xeno hem de Aytuğ hakkında bilgi sahibi olunur.

Cafe Esperanza'nın kahramanlarından biri olan Xeno, *Uykuda Çocuk Ölümleri*'nin başkahramanı, adaşı, Xeno'yu anıştırır. Bu anıştırma, diğer eserlerde görülmeyen bir ikizleşmeye sebep olur. *Zıt ikizleşme* diyebileceğimiz bu durum iki Xeno arasında bir yakınlık doğurur. *Uykuda Çocuk Ölümleri*'nin Xeno'su: Sosyal yaşamdan kopuk, arkadaşı olmayan, iletişim kuramayan, tepkisiz, harekete geçemeyen, inisiyatif alamayan, anadilinden başka bir dil bilmeyen, ailesini kaybeden, ekonomik açıdan yoksul, ansiklopedi yazan ve satrançtan pek fazla anlamayan bir kahramandır. “*Yo, hayır, kesinlikle! Satrançtan pek anlamadığım doğru, ama yine de ilgiyle dinledim sözlerinizi.*”²²⁸ Bu özelliklerine karşın Xeno okulunu bitirip Şirket'te çalışmaya başlamıştır.

Cafe Esperanza'nın Xeno'su ise bilgisi ve görgüsünü göstermeyi bayılan bir tiptedir: “*Söz sanatı yapmaya, lügat paralamaya, bilgi ve görgüsünü göstermeyi bayılırdı Xeno.*”²²⁹ Tartışmalarda daima üstün gelen, hemen her konuda bilgilidir: “*Xeno'yla sonu gelmez tartışmalarımızda sonuçta hep onun galebe çalmasının nedeni, benim onunla çene yarıştıramayışım.*”²³⁰ Zıt ikizinin aksine satrançtan çok iyi anlar: “*Öteki oyunlar gibi satranç da Xeno'nun oyunu. Satranç taşları ve ben hep onun istediği oyunu oynuyoruz.*”²³¹, “*Xeno iyi bir satranç oyuncusu. Kendinden emin, soğukkanlı bir oyunu var. Hamleleri duraksamasız, açılışları hızlı, oyun sonraları teknik açıdan kusursuz, konum değerlendirmeleri keskin.*”²³², Yaklaşık on yıl boyunca doktora tezini yazmaya çalışır ama bir türlü bitiremez: “*Kendi ülkesinde felsefe diploması almış ve doktora yapmak için on yıl kadar önce buraya gelmiş. Geliş o geliş. O zamandan beri 'yapıtı' denli müzmin bir hal almış olan tezini yazıyor.*”²³³ Bir aileye sahiptir ve maddi açıdan herhangi bir sorunu yoktur: “*Hali vakti yerinde bir ailesi olmalı Xeno'nun, zengin değil belki, ama hali vakti oldukça*

²²⁸ Ali Teoman, U.Ç.Ö., s.201

²²⁹ Ali Teoman, *Cafe Esperanza*, Ankara: Sel Yayıncılık, 2010, s.9.

²³⁰ A.g.e., s.21.

²³¹ A.g.e., s.25.

²³² A.g.e., s.39.

²³³ A.g.e., s.27.

yerinde. Ona her ay düzenli biçimde yeterli miktarda para yolluyorlar.”²³⁴ Fransızca, Almanca, İngilizce, Rusça, Latince gibi birçok dili konuşabilir: “*Xeno’nun bildiği diller meselesi var bir de. Kaç dil bildiğini sayamadım, ama çok dil biliyor.*”²³⁵ Zıt ikizinin kuru, didaktik ansiklopedi yazarlığına karşın *Cafe Esperanza*’nın *Xeno*’su roman yazarıdır.

Uykuda Çocuk Ölümleri’nin *Xeno*’su ve *Cafe Esperanza*’nın *Xeno*’su dikkatlice incelendiğinde taban tabana zıt kahramanlardır. Ancak iki kahramanın aynı isimlere sahip oluşu belli ki bir anlam taşımaktadır. Muhtemelen yazar, isimleri aynı fakat karakterleri zıt bu kahramanlar arasında bir ilgi kurulmasını bir karşılaştırma zemini oluşmasını beklemektedir. Zıt ikizleşme diyebileceğimiz bu ters mantık sayesinde okur iki kahramanı karşılaştırmacı bir göz ile değerlendirir.

Ali Teoman’ın öykülerinde ve romanlarında ikizleşme, örneklerle göstermeye çalıştığımız gibi sıkça rastlanan bir durumdur. Ali Teoman, metinlerinde gerçek ile kurgu arasında bir geçişlilik yaratmak istediğinde ikizleşme, başvuru yollardan biridir. Metinlerde baştan sona ikiz olarak karşımıza çıkan kahramanlarda bu gerçek ile kurgu arasında giden yapıya bir destek sağlanmazken ikizleşme yaşanan kahramanlarda gerçek ve kurguda karışmalar meydana gelir. Elias ve Arif’in ikizleşmesinde okuyucu neyin gerçek olduğunu kavrayamaz ve tek gerçek yoktur. Öyküyü baştan sona anlatan kişiyi ya da mezarda yatan kişiyi okuyucu istediği gibi yorumlayabilir. İkizleşme bir yandan bu öyküyü *açık yapıt*²³⁶ haline getirir. *Hamamböcekleri Hikâyeleri*’nde ve *Rio*’da anlatıcılar ikizleşme eğilimi gösterir. *Hamamböcekleri Hikâyeleri*’nde Deniz ve Sevinç hem öykünün kahramanları hem de anlatıcılarıdır. *Rio*’da Metin öyküyü başlattıktan sonra anlatıcılığı Heliose’ye devreder. Metin’in bilinciyle Heliose’nin bilinci ikizleşir, bu ikizleşme anlatımda fark edilir. Müfettiş X’de ve *Xeno*’da da şizoid kişiliğe bağlı bir ikizleşme eğilimi görülür. Yine *Uykuda Çocuk Ölümleri* *Xeno*’su ile *Cafe Esperanza*’daki *Xeno*’da ikizleşme, zıtlığa bağlıdır.

²³⁴ A.g.e., s.27.

²³⁵ A.g.e., s.37.

²³⁶ Umberto Eco’nun ortaya attığı “açık yapıt (opera aperta)”, okuyan her kişinin farklı yorumlar yapmasına ortam sağlayan metinleri tabir etmek için kullanılan kavramdır. Ali Teoman’ın eserleri de açık yapıt niteliği gösteren metinlerdir. Bu özelliği sebebiyle eserler, bize farklı açılardan yorum yapabilmemize izin vermiştir. Bu kavram hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Eco, Umberto, *Açık Yapıt*, çeviren, Yakup Şahan, İstanbul: Kalcı Yayınevi, 1992, s.11.

İkizleşme eğilimi bir bakıma *kimliksizleşmeyi* de içinde barındırır. İkizleşme işlemi iki farklı kahramanın bir bilinçte birleşmesi ya da ayrılması olarak değerlendirilebilirken temel ölçüt iki kahramanda benzerliklerin oluşmasıdır. Bu işlem kahramanın kendine özgü kimliğine zarar vererek biricikliği bozar. Böylece bir kimliksizlik yaşanır.

İkizleşme, kurgu ve gerçeklik arasındaki sınırı deforme ettiği için *üstkurmaca* tekniğine de ortam sağlar. Bir alışveriş olarak düşünebileceğimiz bu ilişki, üstkurmaca tekniğinin de ikizleşmenin oluşmasında katkı sağlayacağı fikrini de beraberinde getirir.

3.6.2. Üstkurmaca

Üstkurmaca, öykü ve roman gibi, anlatmaya bağlı eserlerin, kurmaca düzleminde yazılma aşamalarının problem haline getirildiği, kendi içine kapanan postmodern anlatım tekniklerinden biridir. Sadece yazılma aşaması değil aynı zamanda yazarın kurgunun içine dahil olarak okuyucuya bir kurgu metnin içinde bulunduğunu hissettiren davranışlar da üstkurmaca olarak değerlendirilebilir. *“Geleneksel kurgu tekniğiyle kıyaslandığında, son derece karmaşık olan kurgu/yapı özellikleri nedeniyle ana sorunsal durumuna gelen biçimlendirme konusunda kafa yorar romancı, bunu metnin içinde de sorunsallaştırır; romanın içinde aynı romanın oluşumunu tartışır, bir üstkurmaca düzlemi oluşturur.”*²³⁷ Metnin gerçekliği kurmaca olarak değerlendirildiğinde yazar, hem gerçek anlamda kurmacaya üstten bir şekilde bakar hem de kurmacanın üstünde bir akıl tarafından kurmacanın inşası fikri olarak şekillendirilir. Üstkurmaca, okuyucuyu kurmacanın içinde tutmak isteyen ve onu başka bir âlemde gezintiye çıkaran geleneksel edebiyatla taban tabana zıt bir tekniktir. Gerçekle kurgu arasında bir problem yaratan bu teknik, okuyucuyu metnin içine değil de metnin dışına yönlendirir. Bir bakıma üstkurmaca metnin gerçekliğine yapılan bir sabotedir. Metnin gerçekliğine uyum sağlayan okuyucuya, “Sen şu an bir edebiyat metni okuyorsun.” demenin bir başka yoludur. Yazar, kurguda okuyucuyla metin arasına girerek okuduğunun gerçek olmadığını yüzüne vurur. Yazarın metne dâhil olmasıyla beraber edebiyat metninde yeni bir gerçeklik katmanının oluşması sağlanır. En iyi ihtimalle artık iki gerçeklik katmanı vardır: Yazarın bulunduğu

²³⁷ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s.56.

gerçeklik ve metnin seyrettiği gerçeklik. Üstkurmaca bu iki gerçeklik arasında geçişlilik yaratır. Böylece metnin gerçekliği parçalanma eğilimine girer. Gerçeklik düzlemindeki sınırlar inceltildiğindeyse gerçeklik bilenemez hâle gelebilir.

Gerçek ile kurgu arasında sorun yaratan üstkurmaca, Ali Teoman eserlerinde sıkça kullanır. Teoman, bu tekniğin kullanıma ilk eseri *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*'ndan itibaren başlar. *Kuzguncuk*'taki Konak öyküsü Selim ve Zeynep'i tanıyan bir anlatıcı tarafından anlatılır. Anlatıcı Selim Zeynep hakkında bilgi verdikten sonra kurgu hakkında konuşmaya başlar.

“İşte öykümüzün kahramanları olan Selim ve Zeynep de İstanbul'un bu parıltılı iş dünyasından 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.”²³⁸

Alıntıdan da anlaşılacağı gibi anlatıcı öyküyü bir başka boyuta taşır. İçinde bulunduğu metinden “öykümüz” şeklinde bahseder. Demek ki anlatıcı bir öykünün içinde olduğunun farkındadır. Öykünün kahramanları Selim ve Zeynep'in kurgu dışındaki kimlikleri ve metnin kaynağı üzerine konuşur. Sonra da *güvenilmez anlatıcı* rolüne bürünür. Sonuç olarak anlatıcı, okuyucuya bir öykünün içinde olduğunu söyler ve metnin kurgusu hakkında bilgiler verir. Böylece öykü, üstkurmaca bir düzleme taşınır.

Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı'nın *Sonsöz* bölümünde Arif Emin Konyalı ya da Elias Bahar olan kişi Çıtak İbo'ya yazdırdığı sayfaları gerisinde bırakarak mekânı terk eder. Bunun üzerine Çıtak İbo kendi öyküsünü yazmaya başlar. Yazar olarak değerlendirildiğinde arzuhalci Çıtak İbo'nun temize çekerek kendi öyküsünü yazması ise başka bir üstkurmacadır.²³⁹

Aşk Yaşama Çok Uçuk'taki Rio öyküsü Ali Teoman'ın üstkurmacayı kullandığı eserleri arasındadır. Öykünün başında metnin kaynağı hakkında bilgi verilir. Öykünün yazarı olan Metin'in kaynak kitaba ulaşması anlatılır. Öyküsünün

²³⁸ Ali Teoman, G.K.B.İ.M., s.23.

²³⁹ Ayşe Bayrak Ghofoorian, A.T.H.E., s.23.

ilerleyen saffhalarında Metin ile Heliose'nin ikizleşmesiyle birlikte kurgu gerçeklikle yazarın bulunduğu gerçeklik arasında sınır kalkar. Böylece Heliose bir öykünün içinde olduğunu kavrar.

“Ama bir şey diyeyim mi, zaten çağımız insanının temel sorunlarından biridir bu: Joyce ya da Homeros’a nazire yapacak çağdaş bir Odyseia destanının yaratılamamasının kökeninde yatan gerçek nedenleri, günümüz yazarlarının yeteneksizliği değil, modern Penolope’lerin bir sinema köşesinde tanıştıkları ilk parlak delikanlıyı doğruca eve atmaları gerçeğinde aramalı bence.”²⁴⁰

Öncesinde Metin'in annesinden ve çevresinden bahseden Heliose, alıntıda da bir edebiyat eleştirisi yapar. Eleştiri bölümü hem Heliose ve Metin'in ikizliği hem de üstkurmaca yönünden okunabilir. Heliose ve Abelard hikâyesinin 12. yüzyılda geçtiği düşünüldüğünde Heliose'nin Joyce'u bilmesine imkân yoktur. Her ne kadar Ali Teoman'ın yazdığı öykü bir *yeniden yazım* olsa da öykünün başından itibaren düşünüldüğünde bu konuşanın Heliose olmadığı fark edilir. Metin ve Heliose'nin ikizleşmesi sonucu ortaya çıkan bir durum olduğu da düşünebilir. Ancak Metin'in öykünün başında yeniden yazım ve *metinlerarasılık* hakkındaki düşünceleri dikkate alındığında Metin'den Joyce adının çıkması oldukça güçtür. Geriye tek kişi kalır: Ali Teoman. Bu kısım Ali Teoman'ın üstkurmaca yaparak öyküye müdahale ettiği bölümdür.

Aşk Yaşama Çok Uçuk'un Yitik bir Yazar İçin Pentimento bölümünde olan *Mandalinalı Natürmort* öyküsünde baştan sona öykünün yazım aşamaları paylaşılır. Öykü yazmakta olan bir yazar ve öyküye müdahaleleri bir yanda diğer yandaysa yazar tarafından yazılan öykünün ilerleyişi gözlemlenir. Üstkurmacanın kurmaca içindeki gerçekliği katmanlı bir yapı haline getiren işlevi gözler önüne serilir. Üstkurmacanın birinci işlevi yeni gerçeklik katmanı oluşturup iki gerçeklik katmanı arasında bir geçişlilik oluşturmaktır. Öyküde de üstkurmaca yardımıyla iki gerçeklik arasındaki hareket sağlanır.

Ali Teoman'ın *Yitik Bir Yazar İçin Pentimento* ve *Kırık kalpler Terzihanesi* gibi öykülerinde de benzer şekilde üstkurmaca teknikleri kullanılır.

Bir Garip Cindi Zümrüdüanka, romanı metnin başkahramanı olan İsmail tarafından yazılır. Roman, İsmail'in şarap şişesine koyduğu tomarın birisi tarafından

²⁴⁰ Ali Teoman, A.Y.Ç.U., s.44.

bulunduğu düşüncesiyle başlar. Romanın yazımı, İsmail'in çocukluk arkadaşı Hamza ile çatışmaya girmesinden iki hafta önce başlar, İsmail'in Hamza'nın adamlarını öldürdükten sonra Hamza ile birebir kaldıkları bölüme kadar devam eder. İsmail roman boyunca okuyucuyla konuşur. Romanın başlangıcı da okuyucuyla bir anlaşmaya sahne olur. “*Bak, seninle anlaşalım: Bu yazdıklarımı yalnızca senin için yazıyorum. Sana değil, sakın yanlış anlama, ama senin için...*”²⁴¹

İsmail'in okuyucuyla sohbeti okuyucuya bir romanın içinde olduğunu fark ettirir. Ancak İsmail'in roman boyunca yaptığı metnin gerçekliği bozucu yönde değildir. İsmail romanı anlatırken metnin kuruluşundan bahsetmez. Hedef, kurmaca içinde yeni bir kurmaca oluşturmak değildir. Bu nedenlerle İsmail'in okuyucuyla konuşmasını üstkurmaca olarak değerlendirmek doğru değildir. Çünkü İsmail, metnin gerçekliğine karşı saldırgan bir tutum içine girmez. “*Şimdi burada kısa bir ihtiyaç molası verip, Mürüvvet'in on üç yaşındaki halini dilim döndüğünce anlatmaya çalışacağım sana, moruk.*”²⁴²

Yaklaşık on sekiz yıllık bir çalışmanın sonucu olan *Eşikte*, gerçekliğin temel sorun olarak alındığı Ali Teoman eserlerinden biridir. *Eşikte*'de Ali Teoman, üstkurmaca ve diğer yollarla romanda sağlıklı bir gerçeklik oluşmasını engeller. “*Eşikte, Teoman'ın diğer romanlarına kıyasla üstkurmaca tekniğinin en çok kullanıldığı romandır.*”²⁴³ Roman, kopuk ve parçalı yapısı sebebiyle okuyucuyu içine almayan anlaşılması güç bir anlatı imajı çizer. Teoman, romanın daha ilk bölümünün sonunda üstkurmaca ile ilişkili kuracağının sinyallerini verir. “*Sana 'sen' diye hitap etmeme kızmıyorsun, değil mi? Herhangi bir artniyetim yok, inan. Doğal bir saptama bu yalnızca, nasıl bana 'ben', ona da 'o' diyorsam...*”²⁴⁴ Burada sen şeklinde hitap edilen kişi, okuyucu olabileceği gibi roman kahramanı da olabilir. Yine otuz dokuzuncu bölümde açık bir üstkurmaca yapılır. “*Ayrıca şunu unutmamalıyız ki, bizim yalnızca imgelemimizde yarattığımız bir roman kahramanı o.*”²⁴⁵ Kırk beşinci bölümde, “*açmış olduğumuz uzun ayracı kapatıp yarıda bıraktığımız öykümüze geri dönelim.*” der.

²⁴¹ Ali Teoman, B.G.C.Z., s.7.

²⁴² A.g.e., s.17.

²⁴³ Aykut İpek, Ali Teoman'ın Romanlarında Postmodernist Unsurlar, s.35.

²⁴⁴ Ali Teoman, *Eşikte*, s.13.

²⁴⁵ A.g.e., s.105.

Elli dokuz bölümden oluşan romanın üçüncü bölümünde geçen “*şimdi bu satırları yazarken, günün ilk ışıkları, çekili duran perdenin kenarından sızarak odaya doluyor,*”²⁴⁶ yazarın, romanın yazım aşamasının dahil olduğu bölümler arasındadır. Yine beşinci bölümde ölen sevdiği kadının evine giden anlatıcı evdeki eşyalara gözlemler. Bölümün sonundaysa: “*İnce uzun, muntazam bacaklarını gösteren mini etekli bir fotoğrafını, arkasına diş macunu sürülerek yapıştırıldığı yerden söküp masa lambasının solgun ışığı altında bir kere daha uzun uzun inceledikten sonra, masanın üzerine bırakıyorum başlamakta olduğum araştırmanın ilk somut bulgusu olarak,*”²⁴⁷ şeklinde bir paragraf geçer. Burada araştırma kelimesinin kastı, oluşturulacak romanda bir kahramanın yaratımıdır. Yazar, evdeki eşyaları gözlemleyerek aslında kahramanını oluşturmak için bir araştırma yapar. Sonraki bölümde de araştırdığı kahramanı kurmaya başlar. Altıncı bölümde bir roman kahramanına ait bilgiler verilip inşa edilmeye, bir kimlik verilmeye çalışılırken o bölümde anlatıcı rolünde olan kişi de adını ve soyadını anlamsızlaştırarak kimliksizleşir.

Yedinci bölüm, yirmi beşinci bölümdeki boş sayfa sayılmazsa, en kısa bölümlerden biridir. Bu bölüm tamamıyla üstkurmacadır. Bilge Karasu’nun *Gece*’sinde ²⁴⁸ bulunan *dipnot* bölümlerinde olduğu gibi *Eşikte*’de yazarın araya girdiği bölümler mevcuttur. On yedinci bölüm de bu duruma örnek verilebilecek bölümler arasındadır.

Sekizinci bölüm, anlatıcının yazmaya çalıştığı kitaptan bir alıntı olarak değerlendirilebilir. Böylece romanda yeni bir anlatı katmanının oluştuğu söylenebilir. On beşinci bölüm de kitap yazmaya çalışan anlatıcının yazdığı kitabın bir bölümü olarak değerlendirilebilir. İkinci bölümün bir tekrarı olan bu bölüm, kitap yazmak isteyen anlatıcının yaşadığının yansımasıdır. On sekizinci ve yirmi üçüncü bölüm de yazma istenilen kitabın bölümleri görülür. Yirmi üçüncü bölümdeki kahraman bir yazar tarafından izlenildiğinin farkındadır: “*Geçerli bir neden olmadığını bilmesine karşın gizlice gözetlendiğini, her yaptığının kayda geçirildiğini, en ufak ayrıntının bile gözden kaçırılmadığı kuşkusunu kafasından bir türlü atamıyor (...)*”²⁴⁹, “Tüm bu

²⁴⁶ A.g.e., s.16.

²⁴⁷ A.g.e., s.22.

²⁴⁸ Bilge Karasu, *Gece*, İstanbul: Metis Yayınları, 2017.

²⁴⁹ Ali Teoman, *Eşikte*, s.55.

sözde rastlantısal art arda geliş, aslında en ince ayrıntısına dek önceden kararlaştırılmış kurnazca bir öyküydü yalnızca, üzerinde uzun uzadıya çalışılmış, hatalarından arındırılmış, titiz, usta işi bir senaryoydu.”²⁵⁰

Dokuzuncu bölümde anlatıcı değişir. Dokuzuncu bölüme kadar metnin anlatıcısı olarak gördüğümüz kişinin yerine anlatıcının ilişkisi olduğunu düşündüğümüz ölen kadın anlatma işini devralır. Bu bölümde anlatıcının eşyalarının karıştırmasını ve yazdıklarından notlar çıkarmasını izler. Anlatılan bölüm anlatıcı değişerek bir daha anlatılmış olur. Ölen kadının anlatıcı koltuğu geçtiği bölümlere on ikinci bölüm de örneklendirilebilir.

Yirmi beşinci bölüm sonrasında temel iki izlek görülür. İlki, önceki bölümlerde görülen anlatıcıyla benzer bir seyir izleyen kahramanın yaşadığı olaylar; diğeriyse romanda ismi verilmeyen bir kadının cinselliği, üniversite profesörü olan bir erkekle ilişkisi ve arkadaşlarıyla yaptığı akşam eğlencesidir. Bu izleklerin dışında kurguyla alakasız bölümler ve ölüm üzerine düşünceler de yer alır. Son olarak roman Juda’yla kızın ilişkisinin konu alındığı bölümlerle son bulur. *Eşikte* parçalı ve kopuk yapısıyla okuyucunun kurguyu takip etmesini zorlaştırır. Roman, yer yer çok katmanlı düzeniyle gerçeğin bozulmasını sağlar. Romanın uyum sağlanmaya çalışılan gerçeğliği bilinçli olarak askıya alınır. Bir bütün gerçeğlik yerine parça halinde gerçeğlik demeti görülür. Hangi kahramanın, hangi kahraman olduğunun tahmini zorlaşır. Elli dokuzuncu bölümün sonunda geçen kişinin kendi kendini izlemesi izleğini Ali Teoman daha önce *Uykuda Çocuk Ölümleri*’nde de kullanır. Anlatıcının elli dokuzuncu bölümde yeniden eline aldığı kartpostallar, üçüncü bölümde yazılan yazı ve dördüncü bölümde açılan zarf birbiriyle ilişkilidir. Yeniden dememizin sebebi, dördüncü bölümdeki zarf ile elli dokuzuncu bölümdeki kartpostalların aynı eşyalar olabilme ihtimalidir. Anlatıcı dördüncü bölümde okuyamadığı ve çöpe attığı yazıları elli dokuzuncu bölümde okur. Dördüncü bölümde kendisine gelen yola çıkma çağrısı kendisi tarafından yapılmıştır. Böylece şizofrenik izler taşıyan bir sonla roman sonlanır.

Konstantiniyye Üçlemesi üstkurmaca aćısından zengin romanlar değildir. Ancak romanların bazı kısımlarında üstkurmaya dair örnekler görülebilir. Örneęin

²⁵⁰ A.g.e., s.56.

Uykuda Çocuk Ölümleri'ndeki ansiklopedi bölümleri üstkurmaca eğilimlidir. “Romanın sonlarında Y aslında romanın sonunu Xeno'nun hazırladığını söyler. Xeno'nun yazmış olduğu ‘Arz, Atlantis, Anka, Apokalips, Avurnus...’ gibi maddeler bir tür kıyametle ve dünyanın sonuyla ilişkilidir.”²⁵¹

Karadelik Güncesi'nde İbrahim Nemrûd, Seyfettin Stigma'yı ararken gittiği Perendebaz Dergâh'ında (PEDER) dergâhın şeyhiyle bir görüşme gerçekleştirir. Konuşma sırasında şeyh İbrahim Nemrûd'a, “Üstelik tuhaf bir biçimde eski, neredeyse arkaik bir dil kullanmakta direniyorsunuz. Pek yaşlı da sayılmazsınız oysa. Açıkçası daha çağdaş bir dil kullanmanızı beklerdim”²⁵² der. Konstantiniyye Üçlemesi, şeyhin de sözünü ettiği gibi kendine has arkaik bir dil oluşturur. Şeyhin bu şekilde çıkışı gerçekliği bozucu bir harekettir.

Gecenin Atları'ndaki 444. sayfada başlayıp 449. sayfada sonlanan bölüm, yine üstkurmaca olarak değerlendirmeye müsait bir bölümdür. Romandan kopuk bir bölüm olarak karşımıza çıkan “Yol nedir?” ile başlayan bölümde tamamıyla yazarın konuştuğu düşünülebilir.

3.7. Günceler

2011 yılında çıkan *Gezgin Günce*, Ali Teoman'ın günce/günlük türünde yayımlanan ilk yayınıdır. *Gezgin Günce* genel hatlarıyla bakıldığında günce türünün bütün özelliklerini içinde bulundurur. Ali Teoman'ın güncel hayatında yaşadıklarından ve günlüğün bölümlerini hangi saat aralığında kaleme aldığından haberdar oluruz.

Gezgin Günce, Teoman'ın en rahat okunan düzyazısı olarak değerlendirilebilir. Günce, 18 Haziran ile 8 Ağustos arasında tutulur. Böylece okuyucu bu süre boyunca Ali Teoman'ın yaşamına konuk olur. Günlüğünde Teoman; ailesi, dostları, gittiği mekânlar, okuduğu kitaplar o güne dair sosyal olaylar hakkında bilgiler verir. Günce, Teoman'ın ve Dilek Hanım'ın İngiltere seyahatinden bir hafta önce başlar ve İstanbul'a dönüşlerinden bir hafta sonra sonlanır. Günce hem Teoman'ın hayatı hem de edebiyata bakışını anlamakta önemlidir. Bir bakıma okur

²⁵¹ Aykut İpek, Ali Teoman'ın Romanlarında Postmodernist Unsurlar, s.68.

²⁵² Ali Teoman, K.G. s.162 – 163.

olarak Ali Teoman'ın notları olarak da değerlendirilebilecek güncede, Ali Teoman'ın, Thomas De Quincey'in *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet*'i, Orçun Türkay *Zavallı*'sı, Enis Batur'un *Suya Seng*'i, Cem Akaş'ın *Gitmeyecekler İçin Urbino* kitabı gibi birçok kitap hakkında fikirleri yer alır. Bu fikirler Teoman'ın edebiyat anlayışını öğrenmek açısından son derece faydalıdır. Sözgelimi Cem Akaş'ın *Gitmeyecekler İçin Urbino*²⁵³ romanı hakkındaki düşünceleri onun romandaki muhteva ve biçim arasında kurmaya çalıştığı dengeyi ifade etmesi bakımından kıymetlidir: “*Cem’e gelirse, onun romanlarında ve öykülerinde, bence eksik olan şey karakterlerinin derinine inmemesidir. Oysa ancak bunun için yazılabilir roman. Yoksa derinlik olmayan öykü ya da roman okunabilir değildir. Kurgu, biçim, dil elbette önemli, olmazsa olmaz ama sırf bunlar için de okunamaz bir metin.*”²⁵⁴

Teoman'ın romanın okunmasını sağlayan şey olarak derinliği ifade etmesi kendi edebi yolculuğunun da bir bakıma ifadesidir. Gezgin Günce, Ali Teoman'ın kendi gerçekliğini, *Gitmeyecekler İçin Urbino* örneği ve daha birçok örnekle yazar olarak gerçekliğini okuyucuya açtığı metni olarak değerlendirilebilir.

Alacakaranlık Günce, yazarın 1992 yılında tuttuğu yazı defterlerinin basılan ilk örneğidir. Bu metinde yazarın diğer eserlerinde de devam edecek gerçeklik üzerine fikirlerinin nüveleri görülür. Özellikle 14 Haziran ve 28 Temmuz günceleri bu konuda önemlidir. 14 Haziran'da gerçek ile gerçek dışı arasında olma durumu ve 28 Temmuz'da gerçeğin göreceliliği vurgulanır. Güncede düş ve anılar da oldukça fazla yer doldurur. Teoman'ın yazdığı zamanı göz önünde bulundurursak rüyaların metne konu olması oldukça doğaldır. Rüya ve anıların günce içinde oldukça fazla yeri kaplaması gerçeğin de kaygan bir zeminde konumlanması demektir. Teoman'ın, “beyn-en nevm ve-l yakaza” dediği “yarı uykulu yarı uyanık/uyku ile uyanıklık arasında” durum burada kendini göstererek diğer eserlerinde de karşımıza çıkar.

Günce, Ali Teoman'ın yazma üzerine denemelerini içerir. Teoman bu dönemi şöyle anlatır:

²⁵³ Cem Akaş, *Gitmeyecekler İçin Urbino*, İstanbul: Everest Yayınları, 2007.

²⁵⁴ Ali Teoman, *Gezgin Günce -Britanya Defterleri- (G.G.)*, İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2011, s.96

*“Bu g nceyi, bundan tam on sekiz yıl önce, 1992 yılı Haziran – Ağustos ayları arasında, Paris’te tuttum. Sabah yataktan kalkınca, bir ey yiyip içmeden, yüzümü yıkamadan, doğanın çağrısına bile uymadan, perdeleri çekili odamın alacakaranlık dinginliğinde masamın başına oturup birkaç saat aralıksız yazıyordum. Kafamda hiçbir tasarı yoktu. Bu sırada müzik dinlemiyordum. Telefon  alarsa, yanıt vermiyordum. Kapım vurulsa a mıyordum. Yalnızca yazıyordum.”*²⁵⁵

Alıntı, Teoman’ın yazma içine bir hayli ciddi yakla tığının göstergesidir. 1992 yılında edebiyata karşı takınılan bu ciddi tavır Teoman’ın ömrünün sonuna kadar devam eder. Teoman *Gezgin Günce*’de bu duruma değinir: *“Sanatın herkesin içinde olduğunu, herkesin sanat yapabileceği söyleyecektir bazıları. Katılıyorum. Ama bunun için o kişilerin, birincisi, sanatı çok ciddiye alması, ikincisi, bu uğurda çalışıp didinmesi,  ile çekmesi gerekir. G l n  bulunabilir, tam da budur oysa:  ile çekmek.”*²⁵⁶ Alacakaranlık Güncesi, Teoman’ın sanat yapmak için belirlediği iki unsurun da somut hâlidir. Birincisi sanatın ciddiye alınmasıyken ikincisi çekilmesi gereken  iledir. *Alacakaranlık Güncesi* de Ali Teoman’ın yazar olmak, sanat yapmak için çektiği  ilesidir. Günce’yi okuyan okuyucular da Ali Teoman’ın çektiği  ilenin  ahitleri olurlar. *Alacakaranlık Güncesi*’ne benzer  ileler sonucunda Ali Teoman kendi gerçekliğini oluşturur. Günce baştan sona yazma denemeleri ve çoğu zaman süreksiz   k lerden oluşur. Belli bir konu devam edilmez ve yeni bir yapı kurulur. Günce, Teoman’da ara ara tekrar eden bir başka parçalı ve kopuk yapı oluşturur.

²⁵⁵ Ali Teoman, *Alacakaranlık Günce*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, s.9.

²⁵⁶ Ali Teoman, *G.G.*, s.150.

4. SONUÇ

Ali Teoman, uzun sayılamayacak ömrü boyunca edebiyatı temel bir uğraş olarak benimsemiş yazarlarımızdandır. Kırk dokuz yıllık ömrüne sekiz öykü, beş roman, iki günce, bir anlatı ve bir deneme kitabı sığdırmıştır. Kişilik olarak mükemmeliyetçi ve vazgeçmeyen yapısı bütün eserlerine yansımıştır. Sadece eserlerinde değil yaşarken de böyledir. Bu bağlamda *Gezgin Günce*'nin ilk sayfalarında karşılaştığımız, geçirdiği ameliyat sonrası basketbola hayli uzak kalmasına rağmen yaşama direnişinden söz eden satırlar önemlidir. Onun için oyun oynamak tek başına bir şey ifade etmez, kazanmak da oynamak kadar önemlidir. Kitaplarını yayımlamadan önce kılı kırk yararcasına yaptığı düzeltmeler ve yeniden okumalar hep aynı karakterin bir yansımasıdır. Bu karakteri, onun popülerden uzaklaşmasına da neden olmuştur. Fakat içinde daha fazla okunmak daha fazla bilinmek gibi bir arzunun olduğunu çeşitli röportajlarından ve Nurten Ay'la oynadıkları oyundan anlaşılmaktadır.

Ali Teoman'ın eserleri modernist ve postmodernist etkiler taşımakla birlikte onu bu kategorilerden herhangi birine tereddütsüz dahil etmek pek mümkün görünmüyor. Çünkü Ali Teoman ne modernist denebilecek kadar modernizmin kurallarına bağlı ne de postmodernist denebilecek kadar sıkı bir postmodernizm savunucusudur. Teoman'ı bir *ara tür* bir *melez* yazar olarak değerlendirebiliriz. Eserlerinde sıkça postmodern edebiyata has metinlerarasılık, üstkurmaca gibi anlatım teknikleri kullanıp yer yer çoğulcu bir ortam oluştursa da avangart ve deneysel bir edebiyatı da hiçbir zaman geri plana bırakmaz. Onda postmodern edebiyatta olmayan sıkı bir merkez fikri bulunur. Bu merkez fikrine göre okumalar yapmış ve eserlerinde de bu merkez fikir üzerinde yoğunlaşmaya çalışmıştır. Ancak bu fikre giderken kullandığı teknikler genellikle postmodern tekniklerdir. Fikir modern, araç postmodern'dir. Ali Teoman'da eserlerini oluştururken modernist bir fikri ön planda tutarken o fikrin *derinleşmesini* de postmodern yollarla yapar.

Teoman'ın metnlerinin gerçeklikle ilişkisini belirleyen kavramlar, “Ali Teoman'da Gerçeklik” bölümünde değerlendirilmiştir. Bu kavramlara dair ulaştığımız sonuçları şu şekilde sıralamak mümkündür: “Şizofreni”, bir yandan

metnin gerçekliği kırarken bir yandan da kahramanların derinleşmesini sağlar. “İkizlik”, Ali Teoman’ın metinlerinin anlam alanını genişleterek farklı okumalara müsaade eden yönüdür. “Üstkurmaca”, öykü ve romanları katmanlı hâle getirerek gerçeklik üzerine yapılacak oyunlar için uygun ortamı oluşturur. “Simüklak”, kahramanların gerçeklik algısını hem koruyan hem de bozan unsurdur. “Sahte”, Ali Teoman’ın eserlerinde gerçek imgesinin değişimini, toplumun gerçeğe karşı tavrını gözler önüne serer. Son kertede toplumun gerçeğe karşı duyarsızlaştığı sonucuna varılır. “Labirentleşen mekân”, diğer gerçeklikle ilgili kavramlara katkı sağlayan ve etkileyen unsurdur. “Kulübe düşü”, kentten kaçma isteğinin sonucunda kahramanların ulaşmak istenilen bir gerçeklik üretme çabasıdır. Kendine has bir edebî gerçekliği/karşılığı bulunan “konak” Teoman’ın eserlerinde geleneksel gerçekliğinden koparılır.

Ali Teoman’a göre kurgu, biçem, biçim ve dil de önemlidir ancak ona göre edebiyatı edebiyat yapan *derinliktir*. Ali Teoman’ın ulaşmak istediği derinliğe giderken kullandığı yol ise *gerçekten* geçer. Teoman’ın metinlerinde gerçekle kurduğu ilişkiyi kavramak metinlerinde ulaştığı derinliği kavramak için önemli bir aşamadır.

5. KAYNAKÇA

Aktulum, Kubilay. Metinlerarası İlişkiler. Ankara: Kanguru Yayınları, 2014.

Youtube. “Ali Teoman. Mp4, Özenle Oynanmış Bir Yaşam – Ali Teoman”. Erişim 10.08.2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=BJPFw0BGopQ>

Arieti, Silvano. Şizofreniyi Anlamak. Çeviren, Aylin Eti. İstanbul: Doruk Yayımcılık, 2008.

Aristoteles. Poetika -Şiir Sanatı Üzerine-. Çevirenler, Ari Çokona ve Ömer Aygün. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018.

Bachelard, Gaston. Mekânın Poetikası. Çeviren, Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2020.

Batur, Enis. Rabia Hatun –Tuhaf Bir Kıyamet- İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.

Baudrillard, Jean. Simülakrlar ve Simülasyon. Çeviren, Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011.

Bayrak Ghofoorian, Ayşe. “Ali Teoman’ın Hayatı ve Eserleri”. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, 2017.

Burcu Yılmaz, Ebru. Edebiyat Şehir Hafıza -Türk Romanında Hafıza Mekânı Olarak Şehir-. İstanbul: Kesit Yayınları, 2019.

Cevizci, Ahmet. Felsefe Tarihi: Thales’ten Baudrillard’a. İstanbul: Say Yayınları, 2017.

Çetişli, İsmail. Batı Edebiyatında Edebi Akımlar. Ankara: Akçağ Yayınları, 2022.

Dere, Mustafa. “Türk Romanında Konak ve Yalı”. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2014.

Çiğdem, Ahmet. Bir İmkân Olarak Modernite. İstanbul: İletişim Yayınları, 1997.

Devellioğlu, Ferit. Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lügat. Ankara: Aydın Kitabevi, 2007.

Ecevit, Yıldız. Türk Romanında Postmodernist Açılımlar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

Ecevit, Yıldız. Orhan Pamuk’u Okumak. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Eco, Umberto. Açık Yapıt. Çeviren, Yakup Şahan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1992.

Emre, İsmet. Postmodernizm ve Edebiyat. Ankara: Fidan Kitap, 2022.

Erhat, Azra. Mitoloji Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2017.

Fikret, Tevfik. Rübâb-ı Şikeste. İstanbul: Çağrı Yayıncılık, 2012.

Gülsoy, Murat. 602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye. İstanbul: Can Yayınları, 2018.

İpek, Aykut. “Ali Teoman’ın Romanlarında Postmodernist Unsurlar”. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2020.

Jung, Carl. Gustav. Dört Arketip. Çeviren, Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

Kabaklı, Ahmet. Edebiyat Akımları. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakıfları Yayınları, 2016.

Kantarcıoğlu, Sevim. Edebiyat Akımları. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2009.

Karasu, Bilge. Gece. İstanbul: Metis Yayınları, 2017.

Kern, Hermann. Through the Labyrinth. Münih: Prestel, 2000.

Korkmaz, Ramazan. Romanda Mekânın Poetiği. (Editör: Ramazan Korkmaz ve Veysel Şahin). Romanda Mekân, Ankara: Akçay Yayınları, 2017, s. 9-26.

Derleyen Küçük, Mehmet. Modernite Versus Postmodernite. Ankara: Vadi Yayınları, 2000.

Lyotard, Jean François. Postmodern Durum. Çeviren, İsmet Birkan. Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2019.

Oğuzertem, Süha. Kayıp Yazarın İzi, Elias’ın Gizi, *Kitap-lık*, 59. Sayı, 28-35.

Özcan, Recai. Bizde Roman Var Mı?. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2019.

Özışık, Murat Tansu. “Sanat ve Kitsch”. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2008.

Öztürk, Orhan ve Uluşahin, Aylin. Ruh Sağlığı ve Bozuklukları. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım. 2011.

Platon. Devlet. Çevirenler, Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

Salamandre, Lina. Kabareden Emekli Bir "Kızkardeş". Çeviren, Haydar Ergülen. İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996.

Sami, Şemseddin. Kamus-u Türki. İstanbul: Kapı Yayınları, 2013.

Schroeder, Ralph. Max Weber ve Kültür Sosyolojisi. Çeviren, Mehmet Küçük. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1996.

Stendhal, H. Benley. Kırmızı ve Siyah. Çeviren, Şerif Hulusi. İstanbul: İletişim Yayınları, 2021.

Taslak, Aylin. “Bir Sanal Gerçeklik Projesi Olarak Labirent”. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2022.

TDK (Türk Dil Kurumu). Türkçe Sözlük. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.

Teoman, Ali. Café Esperanza. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010.

Teoman, Ali. Gezgin Günce -Britanya Defterleri-. İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2011.

Teoman, Ali. Alacakaranlık Günce. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Teoman, Ali. Horasan Elyazması. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.

Teoman, Ali. Yazı, Yazgı, Yazmak. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.

Teoman, Ali. Gecenin Atları. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.

Teoman, Ali. Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.

Teoman, Ali. Karadelik Güncesi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.

Teoman Ali. Bir Garip Cindi Zümrüdüanka. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.

Teoman, Ali. Uykuda Çocuk Ölümleri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.

Teoman Ali. Aşk Yaşama Çok Uçuk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Teoman Ali. İnsansız Konağın İkonu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.

Teoman, Ali. Pervaneler. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.

Teoman A. Taş Devri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.

Teoman, Ali. Eşikte. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.

Teoman, Ali. Kırık Kalpler Terzihanesi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022.

Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. Halil İnalcık. 23. Cilt. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2001.

Ülger, Burcu. “1980 Kuşağı Yazarlarından Ali Teoman’ın Öykücülüğü”. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2019.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı: Ömer Ergül

Yabancı Dili: İngilizce

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Y. Lisans	Türk Dili ve Edebiyatı	Düzce Üniversitesi	2023
Lisans	Türk Dili ve Edebiyatı	Sakarya Üniversitesi	2020
Lise	-	Mithatpaşa Anadolu Lisesi	2016