

Ömer ERGÜL

Bilim uzmanı | Science Expert
Geyve Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi Sakarya-TÜRKİYE
Geyve Vocational and Technical Anatolian High School Sakarya- TURKIYE
ORCID: 0009-0006-7406-755X
omer.ergul1717@gmail.com

İsmail Alper KUMSAR

Doç. Dr. | Assist. Prof. Dr.
Düzce Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Düzce-TÜRKİYE
Düzce University, Faculty of Science and Literature, Department of Turkish Language and Literature, Duzce-TURKIYE
ORCID: 0000-0002-2172-4900
kumsaralper@gmail.com

“Özenle Oynanmış Bir Yaşam”: Ali Teoman’ın *Konstantiniyye Üçlemesi*’nde Gerçeklik Algısı*

Öz

1991 yılında *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı* ile edebiyat dünyasına giren Ali Teoman, kırk sekiz yıllık ömründe sekiz öykü, beş roman, iki günce, bir anlatı ve bir deneme kitabı kaleme almıştır. Ali Teoman’ın hem hayatında hem de eserlerinde gerçeklikle ilişkisi farklı bir boyuttadır. Çocukluğundan itibaren oyuna ve aldatmacaya karşı büyük bir ilgi duyan Teoman’ın 90’lı yıllarda çokça tartışılan edebiyat kamuoyunu yanılttığı ödül meselesi de gerçeklik algısının bir ürünü olarak okunabilir. Hayatı bir oyun gibi kurgulayan Teoman’ın eserlerinde aynı mesele “gerçek”i bulandırma, deforme etme, alışılmadık şekillere sokma biçiminde karşımıza çıkar. Bu anlamda Teoman’ın gerçekle kurduğu ilişkiyi kavramak, onun yazar/romancı kimliğini anlamak bakımından önemli bir çıkış noktası olacaktır. Bu makalede edebi metin ve gerçeklik ilişkisine dair bir giriş bölümünden sonra Teoman’ın hayatından gerçeklikle ilişkisi konusunda çıkarsamada bulunabileceğimiz anekdotlara yer verilmiştir. Makalenin “Ali Teoman’ın *Konstantiniyye Üçlemesi*’nde Gerçeklik Algısı” başlıklı asıl bölümünde ise “gerçeklik” kavramının Teoman’ın *Konstantiniyye Üçlemesi* (*Uykuda Çocuk Ölümeleri*, *Karadelik Günce*, *Gecenin Atları*) isimli roman dizisindeki görünümleri değerlendirilmiştir. Şizofreni, ikiz/ikizleşme, sahtelik, benzetme, mekân ve simülakr kavramları merkeze alınarak yapılan bu değerlendirmede bahsi geçen kavramların gerçeklik inşasında nasıl bir rol ve öneme sahip oldukları konusu üzerinde durulmuştur. Teoman’ın romanlarındaki şizofren kahramanlar, ikiz olarak romana dâhil olan ya da sonradan ikizleşen bireyler, sanat eserlerinin sahteleştirilmesi, labirentleşen mekânlar, çeşitli simülakrlar ile kendilerini kandıran roman kişileri bu makalenin değerlendirme alanı içindedir.

Anahtar Kelimeler: Ali Teoman, *Konstantiniyye Üçlemesi*, Gerçeklik, Şizofreni, Simülakr.

“A Carefully Played Life”: Perception of Reality in Ali Teoman’s *Trilogy of Konstantiniyye*

Abstract

Ali Teoman, who entered the world of literature in 1991 with his story book *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*, wrote eight stories, five novels, two diaries, one narrative and one essay book in his forty-eight years of life. Ali Teoman's relationship with reality, both in his life and in his works, is on a different dimension. In this respect, Teoman's award issue, which misled the literary public and was widely discussed in the 90s, can be interpreted as a product of his perception of reality as he had a great interest in games and deception since his childhood. In the works of Teoman, who constructs life as a game, the same issue appears in the form of blurring the “reality”, deforming it, and putting it into unusual conditions. In this sense, understanding Teoman's relationship with reality will be an important starting point in understanding his writer/novelist identity. In this article, after an

* Bu makale Ömer Ergül tarafından, Doç. Dr. İsmail Alper Kumsar danışmanlığında hazırlanan “Ali Teoman’ın Eserlerinde Gerçeklik Algısı” isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

introduction about the relationship between literary text and reality, anecdotes from Teoman's life that can be inferred from his relationship with reality are presented. In the main part of the article titled “Perception of Reality in Ali Teoman’s *Trilogy of Konstantiniyye*”, the appearances of the concept of “reality” in Teoman's novel series named *Trilogy of Konstantiniyye (Uykuda Çocuk Ölümleri, Karadelik Günceci, Gecenin Atları)* are evaluated. In this evaluation, which focuses on the concepts of schizophrenia, twin/twinning, phoniness, analogy, space and simulacrum, the role and importance of the mentioned concepts in the construction of reality are emphasized. The essential elements of Teoman’s novels such as schizophrenic heroes, individuals who are included in novel as twins or who become twins later, phoniness of works of art, labyrinthine spaces, and novel characters who deceive themselves with various simulacra are within the scope of evaluation in this article.

Keywords: Ali Teoman, *Trilogy of Konstantiniyye*, Reality, Schizophrenia, Simulacrum.

Giriş: Edebî Metin ve Gerçeklik

Edebî metnin *gerçek*’le ilişkisi hakkında söylenenler edebî metnin tarihi kadar eskidir. İlk edebî metinlerin ortaya çıkışından itibaren gerçeğe ne denli uydukları, gerçekle nasıl bir ilişki kurdukları konusunda fikirler üretilmiştir. Bu anlamda edebî akımların tarihi de esasında büyük oranda edebî metnin gerçeklikle ilişkisinin tarihidir. Söz gelimi kırk yıl boyunca süren din savaşlarının hemen sonrasında ortaya çıkan klasisizm temel ve ham gerçekliği önemser. Klasisizmin diğer bütün ilkeleri bu temel düstura uygun biçimde gelişir. Sosyal gerçeklikte ideal düzeni bozan hasta, sakat, köylü gibi tipler eserde barındırılmaz. 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.

Romantizmle birlikte “evrensel gerçek” (Kantarcıoğlu, 2009, s. 105) değişime uğrar. 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.

Realizmin tutunduğu gerçeklik anlayışı ise “objektif gerçek”tir. Realizm, romantizmin yoğun biçimde kullandığı “hayal” ve “duyguyu” sınırlı biçimde kullanır. Ancak tecrübeyi kendi değerlerinde eritir ve “gözlem”e dönüştürür. Hemen hemen realizmle eşzamanlı doğan natüralizm, realizme göre daha sert bir gerçekliği benimser. Darwin’in “evrim ve doğal seçim teorisi”nden hız alan natüralizm “soya çekim” ve “sosyal çevre”yi iki önemli kavram olarak edebiyatın merkezine yerleştirir. Realizmin “objektif gerçeklik”i yerini “olgusal gerçek”e bırakır. Çünkü olgu bir test ya da deneyle gerçekliği kanıtlanmış olandır.

Edebiyatta gerçekliğin temsili modernite ile yeni bir boyut kazanır. 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. İnsan aklı ve edebiyatın kendine dönük çalışmalarının sonucu olarak ortaya çıkan bilinç akışı, daha sonra postmodern edebiyatta da kullanılır. Bilinç akışı tekniğinin insan zihninden hikâyenin anlatılmasına izin veren yapısı “otomatik yazı” gibi tekniklerin de önünü açar. Birey ve bireyin zihni modernist edebiyata egemen olur. Bilimsel çalışmalar sonucu gerçekliğin göreceli hâle gelmesi edebiyatta da yankı uyandırır. Artık tek bir anlatıcı yoktur. Birden fazla anlatıcı ve o anlatıcıların bilinç akışı tekniğiyle metnin içine girmesi zihinlerin derinliklerini gösterirken eserin alımlanışını da değiştirir. Her karakter, her kişi için farklı gerçekliklerin meydana gelmesi “sonsuz gerçeklik” durumunu ortaya çıkarır.

Postmodern edebiyat birçok açıdan büyük bir parçalılık edebiyatıdır. Parçalılık ve heterojenlik karakteristiğine işler. Organik bütünlük postmodern anlatılarda temel eğilim değildir. Tam tersine eğilim, organik bütünlüğü parçalamak, kurallara ve sınırlara aykırı bir tutum izlemektir. Kurguda devamlılık, bilinçli olarak ertelenir. Süreksizlik, parçalı anlatımda

temel dinamiklerindedir. Başı sonu belli, çizgisel bir anlatım benimseyen kurgu yoktur. 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 teknikler gerçekliği tamamen baltalar.

Edebiyat ve gerçeklik ilişkisi bağlamında yaptığımız bu temel tespitler ışığında modernizm-postmodernizm arasında bir yerde durduğunu düşündüğümüz Ali Teoman’ın hayatına ve *Konstantiniyye Üçlemesi* adını verdiği *Uykuda Çocuk Ölümleri*, *Karadelik Güncesi* ve *Gecenin Atları* isimli eserlerine daha yakından bakabiliriz.

I. Bölüm: Ali Teoman’ın Hayatında Gerçeklik

7 Temmuz 1962’de İstanbul’da doğan Ali Teoman’ın yalnızca eserlerinde değil hayatında da gerçeklikle ilgili ciddi problemler vardır. Esasında eserlerindeki gerçeklik algısının bir parça hayatındaki gerçeklik algısından neşet ettiğini söylemek pek de yanlış olmayacaktır. Ali Teoman, okuyan bir ailenin içinde büyür. Annesi ve babası tarafından okunan masalların ilerideki yazma ilgisinin temelini teşkil ettiğini söyleyebiliriz. Yakınları tarafından içine kapanık bir çocuk olarak tanımlanan Teoman çocukluğundan itibaren oyuna ve aldatmacaya karşı büyük bir ilgi duyar, vaktini illüzyon ve kart oyunlarıyla geçirir (Gezenti Kişisi, 2012).

Liseyi bitirdikten sonra babası gibi İTÜ Mimarlık bölümüne giren Ali Teoman’ın bu tercihinin gerekçesi yazarlığa yönelişi konusunda da bir fikir vermektedir:

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 işletmeyi ve ben de herhalde onlardan birini yazacaktım. Ama yaratıcı bir işle uğraşmak istediğimi hissettiğim için seçimimi son anda mimarlığa çevirdim (Teoman, 2019a, s. 128).

Teoman “yaratıcı bir iş” olarak mimarlığı seçmişti ama sonradan mimari estetik yerine edebî estetiğe yöneldi. Sorbonne Üniversitesi Plastik Sanatlar Fakültesi’nin, “Estetik” alanında yüksek lisansına başlayan Teoman, *Yaşar Kemal’in Yapıtında Geleneksel Türk Masallarının Kullanımı* teziyle yüksek lisansını tamamladı (Teoman, 2019a, s. 136).

1991 yılında gerçekleşen bir hadise hem edebiyat gündemini fazlaca meşgul etmesi hem de Ali Teoman’ın gerçekle kurduğu ilişkiyi göstermesi bakımından burada anılmalıdır. O yıl Haldun Taner Öykü Ödülü’nü kazanan Nurten Ay’ın *Gizli Kalmış İstanbul Masalı* isimli eseri Simavi Yayınları tarafından neşredilmişti. Adnan Özyalçiner’le birinciliği paylaşan bu kadın yazar kimi araştırmacılar tarafından şüphyle karşılandı. Zira adı sanı duyulmamış bir yazarın böyle önemli bir ödülü üstelik hiç de göz ardı edilemeyecek bir eserle kazanması tuhaf bir durumdu. Bu kişinin hayali bir kimse olabileceği yönünde yorumlar yapılmıştı. Ancak Nurten Ay’ın kanlı canlı bir şekilde ödülü almaya gelmesi ikinci bir şaşkınlık dalgası yarattı. Esasında bu süreç Ali Teoman ile Nurten Ay’ın bir kurgusundan ibaretti. Ali Teoman, Nurten Ay ile bu oyuna başlamalarını şöyle anlatıyor:

Projeyi tasarlarlarken Nurten Ay’ı tanımıyordum. 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 (Teoman, 2019a, s. 105).

Nurten Ay, ödülü alır ancak olaylar bu kadarıyla kalmaz. Görüşmeye devam eden Ali Teoman ile Nurten Ay, ödül sonrasında izleyecekleri yolu da birlikte kurgularlar. 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 “en sevdiği yazar” yahut “en sevdiği kitap/roman” ile ilgili bir soru gelirse verilecek cevap Balzac’ın *Vadideki Zambak*’ı veya Ömer Seyfettin’in öyküleri olacaktır (Teoman, 2019a, s. 107).

Bu süre boyunca Nurten Ay sık sık oyunu/iş birliğini bırakmak istese de Ali Teoman buna yanaşmaz ve oyuna devam edilmesi gerektiğini düşünür. Bir süre sonra kitap ve yazarı etrafındaki merak duygusu iyiden iyiye zayıflar ve tartışmalar unutulmaya yüz tutar. Nurten Ay, *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*’nın yazarı olarak kabul edilmiş, ancak 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 İz, Elias’ın Gizli* (Oğuzertem, 2003, s. 28-35) 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 öğrenmiştim (Oğuzertem, 2003, s. 28).” Oğuzertem, her ne kadar kitabın kanlı canlı bir yazarının olduğunu öğrense de bir süre sonra yine kitap hakkında çalışmaya başlar. Önceki düşünceleri değişmez hatta daha da kuvvetlenir. Kitapla ilgili bulgularını bir bir sıralayarak kitabın bir “gölge yazar” tarafından yazılıp Nurten Ay ismiyle yayımlandığını söyler. Geriye yazarın bulunması kalmıştır:

Bu soyadı, metnin düşündüğü 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? (Oğuzertem, 2003, s. 35).

Süha Oğuzertem, edebiyat dedektifliği sonucunda yazarı Cem Behar olarak ilan eder. 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 Ettir” (Yalçın, 2007, s. 6-17) adlı yazısıyla kitap ve yazarın etrafındaki sis perdesini bütünüyle kaldırır.

İsmail Hami Danişmend’in 1930’lu yılların başında bilinmeyen bir divan edebiyatı şairesi diye uydurduğu Rabia Hatun etrafındaki tartışmaları (Batur, 2000; Öztürk, 2022, 160-162) ve Haydar Ergülen’in muhayyel tiyatrocu-şairi Lina Salamendreyi (Salamandre, 1996) anımsatan bu oyun Ali Teoman’ın gerçekle kurgu arasında nasıl bir konumda bulunduğunu, hayatı bir oyun olarak görme arzusunun zaman zaman nasıl gün yüzüne çıktığını göstermesi bakımından önemlidir.

II. Bölüm: *Konstantiniyye Üçlemesi*’nde Gerçeklik Algısı

Giriş bölümünde klasisizmden postmodernizme uzanan çizgi içinde yaptığımız bilgilendirme “gerçeklik”in tarihsel süreç içinde farklı görünümler kazandığını göstermektedir. Ali Teoman bu tarihsel çizgi içinde gerçekliğe yaklaşım bakımından modern ve postmodern anlayışlara yakın durmaktadır. Teoman’ın eserlerinde gerçeklik algısını şizofreni, sahte,

simülakr, mekân ve ikizlik/ikizleşme kavramlarını merkeze alarak değerlendirmek mümkündür. Bu kavramların gerçeklik algısının oluşumundaki rolüne ve *Konstantiniyye Üçlemesi*’ndeki karşılıklarına daha yakından bakalım.

Gerçeği Yıkıcı Bir Unsur Olarak *Konstantiniyye Üçlemesi*’nde Şizofreni

Şizofreni üzerine çalışmalar yaklaşık 160 yıl öncesinde yapılmaya başlanmıştır. Hastalığın şizofreni adıyla anılmaya başlanması ise Eugen Bleuler’in 1911’de yazdığı *Dementia Praecox ya da Şizofreniler Grubu* isimli eseri ile olur. Bleuler, bu kitabında o zamana kadar erken bunama olarak anılan hastalığın her zaman erken bunama seyrinde ilerlemediğini kişide ruhsal yarılmalar oluşturduğunu iddia eder. Hastalığın öneminin buradan kaynaklandığını ifade eden Bleuler, hastalığa zihin bölünmesi/zihin yarılmaması anlamına gelen “schizophrenia” adını önerir (Öztürk & Uluşahin, 2011, s. 242-243). Bu hastalıkta yaygın olarak bireyde kişiler arası ilişkilerden ve gerçeklerden uzaklaşma kendine özgü içe-kapanım (otizm) dünyasında yaşama; düşünüş, duyuş ve davranışlarda önemli bozukluklar görülür. (Öztürk & Uluşahin, 2011, s. 243). Silvano Arieti de *Bir Şizofreni Anlamak* isimli eserinde de şizofreninin “insanların düşünce şekillerini, dünyayla ilişkilerini büyük ölçüde değiştirdiğini fantezi ile gerçekliğin karıştırıldığını kişinin uyumsuz yaşam şekillerini benimsemesine neden olduğunu söyler (Silvano, 2008, s. 24).

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 (duygusal tepkilerde yetersizlik), sıgık, yüzeyselleşme belirginleşir. Kimi vakalarda yersiz, anlamsız gibi görünen gülme, ağlama, taşkınlık ve duygulanımda uygunsuzluk görülür. Zekâda eksiklik ve gerileme izlenebilir. Hasta, duyarlar 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 ya da kolu, bacağı kesiliyor gibi hissettirebilir. Hasta, normalde görülebilen görme yanılsamalarını farklı algılayabilir. Söz gelimi 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 kaptırıp kafiyeli cümleler oluşturabilir. Kimi zaman karşısındakinin sözcüklerini yineleyebilir. Aynı sözcükler ya da cümlelerin yinelenmesi söz konusu olabilir. Cümle kurulumunda dağınıklık olabileceği gibi çoğu zaman düzenli ve kuralı cümleler 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, gündüzleri uyuyup geceleri uyanık olabilir. 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, kasıtlı olarak düzenlenmiş olduğunu düşünür. Şizofreni, hastanın cinsel yaşamını da etkiler. Cinsel isteksizlik ve güçsüzlük sıkça görülürken bazen cinsel kamçılanma da görülür. Aşırı sıklıkta özdoyum (mastürbasyon) olabilir. (Öztürk & Uluşahin, 2011, s. 246-256; Silvano, 2008, s. 51-53).

Şizofreniye dair bu temel bilgiler ışığında *Konstantiniyye Üçlemesi*’ne daha yakından bakılabilir. Üçlemenin ilk kitabı olan *Uykuda Çocuk Ölümleri*’nin ana kahramanı kişisi Xeno’dur. Esasında Xeno’nun metnin içinde Naim İsrail Xeno, Xeno, Memur X, Yûnis Odiseus Bâbilûn

gibi birçok ismi vardır. Bu tercih kahramanın yaşadığı kişilik bölünmesine işaret etmektedir. Karışıklık yaşanmaması için bu çalışma kapsamında sadece Xeno ismi kullanılacaktır. Xeno, Kudüslü gezgin Moiz ile İskenderiyeli Hristiyan bir kadın olan Mariyya’nın tek çocuğudur. Xeno beş yaşına kadar İskenderiye’dedir. Babasının sahaf dükkânı bilinmeyen bir nedenle yanar ve aile Konstantiniyye’ye gelir. Xeno, Konstantiniyye’de çıkan *Büyük Zeyrek Yangını*’nda ailesini kaybeder. Bir müddet yetimhanede kaldıktan sonra romanın ana mekânı olan “Şirket”te memur olarak çalışmaya başlar. Xeno, memurluğunun yedinci senesinde üzerinde kendi ismi yazılı bir zarfla karşılaşır. Belgenin kendisine değil de Şirket’teki başka bir memura gönderildiği düşünen 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. Xeno, bu süreçte *labirentleşen* Şirket’te birçok kişiyle tanışır: 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... Romanın bir yerinde Xeno bir zeplin (Tahtelarz) içine girer. Zeplin içinde bir süre ilerledikten sonra salonda Bay Y ile karşılaşır. Bay Y, Tahtelarz’ı çalıştırır ve araç yerin derinliklerine doğru ilerlemeye başlar. Tahtelarz’ın dünyanın merkezine gitmesi halinde içindeki cıvanın magmada yoğunlaşması ile atmosferde büyük olumsuzluklar ortaya çıkacak, aracın içindeki patlayıcılar da büyük bir sarsıntıya neden olacaktır. Arzın merkezine varmadan yapılacak bir patlatmada zarar daha az olacaktır ve bu iki durum arasındaki tercihi Xeno yapmak durumundadır. Xeno, Şirket’te yüzlerce hatta binlerce memur varken bu iş için neden kendinin tercih edildiğini sorduğunda aldığı cevap Xeno’nun kafasında kurduğu Şirket imajını yerle bir eder:

‘Yanılıyorsunuz’ dedi Bay Y sevecen bir sesle, ‘Sizden başkasını seçemezdim, çünkü Şirket’te ikimizden başka kimse yok. Hiç kimse 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 (Teoman, 2021, 439).

Neredeyse bütün anlatı boyunca kendini bir yalana inandırmış olan Xeno, yıllardır izini sürdüğü Memur X dâhil yüzlerce hatta binlerce insanın kendi kurgusundan ibaret olduğunu okurla birlikte öğrenir. Esasında bu gerçeğin ortaya çıkmasından evvel anlatıcı Xeno’nun şizofrenik dünyasına dair epeyce ipucu vermiştir. Roman boyunca gördüğümüz dil farklılaşmaları, bazı kahramanlarda görülen ikizleşmeler, kimi durumlarda karşılaştığımız tepkisizlik ya da aşırı tepkiler, duygularda küntleşmeler bu ipuçlarından bazılarıdır. Xeno’nun aşırıya kaçan “düzen” takıntısı obsesif kompulsif kişilik bozukluğudur. Evden çıkarken bir şey unutup unutmadığını anlamak için tekrar tekrar odayı kontrol eden Xeno, arkasında dağınık bir oda bırakmak ve akşam dağınık bir odaya girmek düşüncesi karşısında büyük bir tedirginlik yaşar (Teoman, 2021, s. 20). Xeno’da görülen bir diğer davranış bozukluğuysa paranoyadır. Xeno, bir akşam mesaisinden sonra evine dönmek için metroya giderken birileri tarafından takip edildiği düşüncesinden kendini alamaz. Arkasından ayak seslerini duyar ve hızını artırır. (Teoman, 2021, s. 23). Xeno’nun diğer bir şizofrenik özelliği olmayan sesler işitmektir. Xeno’nun Bay Y ile *Uykuda Çocuk Ölümleri (ÜÇÖLÜM)* dosyasını Şirket Hamamında görüşmeye giderken ayağına üşümek için çorap giymesi kafasına fötr şapka takması şizofren bireylerin kıyafet konusundaki farklı tercihlerine örnek olarak görülebilir. Xeno’nun şizoid kişiliklerde görülen sosyal hayattan kopuk bir yaşam sürmesi, iş dışında herhangi bir sosyal aktiviteye katılmaması, insanlarla iletişim kurmaya çekinmesi, gündüz ve geceyi karıştırıp birbirinin yerine geçirmesi, tepkisiz ve harekete geçemeyen bir karaktere sahip oluşu da şizofren kimliğini belirginleştiren unsurlardır.

Konstantiniyye Üçlemesi’nin ikinci kitabı *Karadelik Güncesi*’nin ana karakteri İbrahim Nemrûd’da da Xenos’a benzer şekilde -hatta daha belirgin olarak- şizoid kişilik bozukluğu görülür. Roman, İbrahim Nemrûd’un eşinin çocuğunu da yanına alarak evi terk etmesinden iki ay sonra başlar. Yaklaşık kırk yaşındaki İbrahim Nemrûd, dava vekilliği yapmaktadır. Yerebatan Sarayı’nda (YERSARAY) bir bürosu bulunan İbrahim Nemrûd, karısının evi terk etmesinden sonra bürosunda 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. İş, bir miras davasının kayıp mirasçısı Seyfettin Stigma’yı bulmaktır. İbrahim Nemrûd iş yoğunluğu nedeniyle bu yeni işi almak istemez. Bu nedenle işi yokuşa sürüp yapacakları karşılığında yüksek bir ücret talep eder. Talep ettiği ücret kabul edilince Nemrûd, Seyfettin Stigma’yı aramaya başlar. Perendebaz Dergâhı’nın şeyhinden Seyfettin Stigma’nın dergâhta öldüğünü öğrenir. İbrahim Nemrûd bu sefer Seyfettin Stigma’nın evlatlığı Şazınuş Stigma’nın peşine düşer. Sırasıyla Öksüzler Yurdu, Profesör S.K.C.’nin muayenehanesi, Yedikardeşler Atarı Salonu, Varıdat Hamamı ve son olarak Kapalı Çarşı’daki Safran Hanı gibi mekânlarda Şazınuş’un izini sürer. İbrahim Nemrûd, Safran Hanı’na, sözleştiği Cevri Kalfa’nın bulunduğu yere gider. Orada Cevri Kalfa’yı alt ederek Şazınuş’u kaçıtır. Avukat Hakkı Huzur’a Şazınuş’u bulduğunu telefonla bildirir. Ancak Hakkı Huzur’un gönderdiği tellaklara Şazınuş’u teslim etmek istemez ve onlara karşı direnç gösterir. Sonunda da ciddi bir şekilde darp edilir. Yenilgiye uğrayan İbrahim Şazınuş’u kaybeder. Karısı ile barışmak üzere karısının yanına giden İbrahim Nemrûd, eşiyile barışamadığı gibi yakın arkadaşı Aramis’i karısının evinden çıkarken görerek büyük bir yıkıma uğrar. Sosyal hayatla bağını kesen İbrahim Nemrûd, tam bir özyıkım (self-destruction) yaşamaya başlar. İşe gitmeyi bırakır, arkadaşları ve müvekkilleriyle konuşmayı keser. Zamanının büyük kısmını sigara ve kanyak içip düşünmeye ayırır. Bu süreç ev sahibinin onu evden çıkarmasına kadar devam eder. İbrahim Nemrûd bir gece Şazınuş’u görüp onu kurtarmak için arkadaşlarıyla plan yapar. Plan işleyişe geçtiğinde arkadaşları İbrahim Nemrûd’u yüzüstü bırakır. Ancak şansın da yardımıyla Şazınuş’u kaçırmayı başarır. İzbe bir yere gider ve orada defalarca Şazınuş’la birlikte olur. Anlatının sonu İbrahim Nemrûd’un Şazınuş’un günlüklerini okuması ve sonra günlüğe bir şeyler yazmasıyla biter.

İbrahim Nemrûd’da şizofreninin sebebi erkekliğin parçalanması, başarısızlık, yenilgi ve baskılanmış cinsel isteklerdir. Büyüyünce babası gibi kudretli bir kaymakam olma hayali kuran İbrahim Nemrûd, basit bir dava vekili olduğu için sürekli kendisini suçlamaktadır:

Ben ise her zaman tembel, haylaz, hayırsız evlattım, yüzkarasıydım ailemin. Onlar yaşamış olsalar, kim bilir ne şanlı şöretli 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 (Teoman, 2020, s. 501).

İktidarın sembolü olan kaymakam babanın gücüne erişemeyen İbrahim Nemrûd, cinsel anlamda da ciddi bir iktidarsızlık yaşamaktadır. Cinselliğe dair fantezileri bulunmakla birlikte bunları bir türlü eşine açamaz. Cinsel gerilim sadece arzusunun baskılanması şeklinde ortaya çıkmaz. Aynı zamanda İbrahim Nemrûd’un homoseksüel, ensest ve pedofiliye meyilli yapısı da bir gerilim oluşturur. Venedik Oteli’nde kalıp şarap içtikleri bir günün 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” (İpek, 2022, s. 72) şeklinde değerlendirilebilir. Bu olaydan sonra SIRZEVK’ten döndükleri gece Şazınuş’la aralarında geçen konuşmanın sonunda Şazınuş’un İbrahim Nemrûd’a çekici geldiği gösterilir. Uğruna esaslı bir dayak yediği Şazınuş’un hiç istifini bozmadan tellaklarla birlikte gitmesi, barışma ümidiyle yanına gittiği karısının onu reddetmesi İbrahim Nemrûd’un erkekliğine ayrı bir darbedir. Karısının onu reddederken seçtiği kelimeler darbenin yıkıcılığını artırır:

... ama zaten ben evden ayrılmadan önce de ilişkimiz hemen hemen kesilmiş gibiydi, aylardır değilse bile haftalardır elini bile değdirmemiştin”, “merak etme, senden nafaka talep etmeyeceğim. Parasal durumunun iyi olmadığını, her ay nafaka ödemeye gücünün yetmeyeceğini biliyorum”, “gözleri kısılmış, dudakları yere tükürmek istercesine hafifçe ileri doğru uzanmıştı. Suratında iğrenç bir böcek görmüş gibi bir ifade vardı (Teoman, 2020, s. 495-496).

İbrahim Nembrûd’da şizofreniye kendini bırakması erkekliğinin paramparça edilmesiyle olur. İbrahim Nembrûd’un erkekliği kısa sürede ağır saldırılara uğrar. Önce tellaklar tarafından güç ve kuvvet yönünde ezilir. Sonra karısı tarafından maddi ve cinsel yönden örselenir. Bunlar bir erkek için çok yıkıcı saldırılardır.

İbrahim Nembrûd’da şizofreni, tepkisizlik ve donuklukla başlayıp sosyal hayattan kopuşla devam eder. Karısıyla birlikte olan arkadaşı Aramis’in karşısında donup kalan İbrahim Nembrûd evinin perdelerini sımsıkı kapatarak dış dünya ile iletişimi tamamen keser. Bürosuna ve adliyeye gitmediği gibi kapının önüne biriken gazeteleri almaya bile tenezzül etmez. Tüm süreç boyunca “böcekler dışında kimseyle iki çift laf etmediği için” konuşmayı bile unutacak dereceye gelir.

Kimi şizofrenlerde görülen temizlenme ve hijyeni erteleme, azaltma ve nihayet tamamen kesme tavrı İbrahim Nembrûd’da da görülür. Ev sahibi ve polisler kapıyı kırıp içeri girdiklerinde manzara şu şekildedir: “Aylardır yıkanmadığı için, iyice uzamış olan saç ve sakalının çitişerek neredeyse koyun yapağına dönüştüğü görülüyordu. Elleriyle suratu pislik içindeydi. Tırnaklarının içi kir dolmuştu. Uzayan burun kıllarından patlak dudaklarının üzerine, kurumuş sümük parçaları sarkıyordu (Teoman, 2020, s. 508).”

Çocukluğundan beri yemeğe düşkün, iri cüsseli, gürbüz biri olan İbrahim Nembrûd, şizofreniyle birlikte iştahsızlaşır, temel gıdalar dışında herhangi bir şey yemez. Ekmek, peynir, bisküvi, galeta veya peksimet gibi yiyeceklerden oluşan günlük öğünleri nedeniyle protein eksikliği oluşur ve birkaç dişini kaybeder. Yatak odasına girmek istemeyen İbrahim Nembrûd, eşyalarını salona taşır. Salonun ortasına bir tencere yerleştirerek orada ısınmaya çalışır. Kitap ve mobilya yakarak ısınmaya çalışan İbrahim Nembrûd evdeki mobilyaların neredeyse tamamını yakar. Ev sahibi geldiğinde daire; “artık bir evden çok, karanlık ve rutubetli bir yabancı hayvan barınağını andıran, parkelerinin çoğu sökülmiş, tavanı ve duvarları isten kararmış, içindeki hemen hemen tüm mobilyalar yakıldığı için çırılçıplak kalmıştır (Teoman, 2020, s. 508).”

Serinin üçüncü kitabı olan *Gecenin Atları*’ndaki başkahraman Bahtiyar Bahtıkara tam anlamıyla bir şizofren olmasa da şizofreninin kıyılarında gezinmektedir. Gedikpaşa’daki konak ve üniversitede çalışma yaptığı 666 No.lu oda, yalıtılmış mekânlardır. O da tıpkı Xeno ve İbrahim Nembrûd gibi sosyal hayattan kopuk yaşamaktadır. Çalıştığı üniversitede profesörlüğe yükseltilmiş ama profesör olmasının asıl nedeni başarılı bir bilim insanı olmasıyla ilgili değildir:

Ne var ki cübbe giyme töreninden hemen sonra, bir profesör beni bir köşeye çekip acı gerçeği cıtlattı: 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 üniversite kürsüyü kapatmaya mecbur olacaktı. Bu da üniversitenin devletten alacağı yıllık ödeneğin azalması anlamına geliyordu. (...) Bunu duyduğumda adeta yıkıldım (Teoman, 2019b, s. 43).

Konstantiniyye Üçlemesi’ndeki kahramanların ironik isimleri bu dizideki romanların oyunsu atmosferine uygun biçimde tercih edilmiştir. Genellikle adı ve soyadı birbiri ile zıtlık oluşturan bu kahramanlar, isimlerinden başlayarak “gerçek”le -ya da insanların gerçek algısı ile mücadele etmeye başlarlar. Söz gelimi tarihte birbiriyle mücadele eden Hazreti İbrahim ve Nembrûd’un isimleri aynı kişide bir araya gelmekte, “Mutlu” anlamına gelen “Bahtiyar” ismine soyad olarak Bahtıkara seçilmektedir. Anlamsal veya çağrışımsal bir zıtlığın olmadığı yerlerde isim ile soyad birbirinin tersi olacak biçimde (Alev Vela) kullanılmaktadır.

***Konstantiniyye Üçlemesi*’nde “Sahte”nin Görünümleri**

“Sahte”, TDK’nin sözlüğüne göre “bir şeyin aslına benzetilerek yapılan, düzme, düzmece, uydurma, “gerçek olmayan, yalancı” ve “yapmacık” anlamlarına gelmektedir. Platon’un *Devlet*’inden bu yana sanat ve gerçeklik arasındaki ilişki bu alanda fikir üretenlerin gündeminde olmuştur. Platon, Homeros’u “benzetmeci” (Platon, 2017, s. 344) olarak tarif ederken şüphesiz bir küçümseme duygusu içindeydi. Benzetme gerçeğe yaklaşmayı sağlasa da onun yerine geçemez. Bu nedenle Platon, şairleri *Devlet*’inde barındırmak istemez. Çünkü onlar insanları gerçekten uzaklaştırırlar. Aristoteles de *Poetika*’sında sanatların doğanın “taklit”i olduğunu ifade etse de (Aristoteles, 2019, s. 1-3) sanatçılara karşı Platon kadar acımasız değildi. Aristo’nun mimesis (yansıma) esasına dayanan kuramı uzun süre geçerliliğini sürdürmüş ve günümüzde de çeşitli varyasyonlarıyla kullanılmaya devam etmektedir.

Ali Teoman’ın sahtenin değişimi üç merhalede değerlendirilebilir: gerçeği birebir taklit eden ve ona ulaşmak isteyen sahte, gerçeği yakan ve yerine geçen sahte, gerçeğe karşı duyarsızlık. Birinci aşamada sahte ile gerçek yan yanadır ikincisinde gerçeğin maddi olarak yok oluşu söz konusudur sonuncusunda ise gerçek hem maddi hem manevi olarak yok olmuştur.

Konstantiniyye Üçlemesi’nde sahtenin kullanımı ikinci ve üçüncü formatta karşımıza çıkar. *Uykuda Çocuk Ölümleri* romanındaki müzayedede bölümünde Şirket’in ürettiği sahte tarihi eserlerin anlatıldığı bölüm ikinci tip “sahte”leştirilmeye örnek gösterilebilir: Müzayedeyi yöneten Bekçi Xenos’a “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 (Teoman, 2021, s. 48).” Bekçi Xenos’a sahte olanı övdüğü satırlarda şirketin sahte olanı üretmek için dev bir kadro kurduğunu öğreniriz:

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, bediiyatçılar, ressamlar, heykeltıraşlar, hattatlar, nakkaşlar, müzehhipler, musavvirler, hakkaklar, kuyumcular, 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 (Teoman, 2021, s. 48).

Kopyaları yapılmış bu eserlerin orijinaleri yakılmak suretiyle “gerçek” maddi olarak yok edilir.

Üçüncü evre “gerçek”in maddi ve manevi olarak yok edilışıdır ki hepsinden orijinal ve etkili bir yöntemdir. Bu yöntem sayesinde “gerçek” reel hayattan silindiği gibi insanların hafızalarından da silinmektedir. “Gerçeğe karşı duyarsızlık” olarak tanımlayabileceğimiz bu evre serinin son kitabı *Gecenin Atları*’nda karşımıza çıkar. Romanın ana kahramanı Bahtiyar Bahtıkara yeni bir kitaplık yaptırmak için üniversite marangozuyla konuştuğu bölümden öğrendiğimize göre marangoz, arkadaşlarıyla *Anonim Yaratmanlar* adında sivil toplum kuruluşuna benzer bir yapı kurmuştur. Amaçları sergi ve müzayedelere giremedikleri için sergileyemedikleri eserlerini topluma göstermektir. Hedeflerini gerçekleştirme yolunu da şehrin birçok yerinde bulunan heykelleri kendi yaptıkları heykellerle değiştirmekte bulurlar. “Biliyorsunuz, kentnin 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. (Teoman, 2019b, s. 258).”

AYAR’ın yaptığı, şehrin dört bir yanında bulunan heykelleri sahteleriyle değiştirmektir. Bahtiyar Bahtıkara bunun fark edileceğini söylediğinde: “Kimsenin farkına varmaması için orijinal heykelleri kopyalarıyla değiştiriyoruz.” 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. “... orijinaleri kopyalarla, daha sonra kopyaları başka kopyalarla değiştiriyoruz.” Uzun süre devam eden değişiklik silsilesi Bahtiyar Bahtıkara’nın yaşı kadar (50 yıl) devam eder. Düzenin işleyişiye şöyledir:

Yalnızca ufak, ufacık, mini minnacık değişiklikleri var, bir elin beş parmakdan dört parmağa inmesi gibi, ki diğer her şey 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 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 yok oldu, olanca somurtkanlığıyla gergedan kaldı ortada (Teoman, 2019b, s. 259).

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 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” der. *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 gelişmiş böylece kimse bir heykelin gerçek ya da sahte oluşuyla ilgilenmez hale gelmiştir.

Simülasyon ve Simülakr

Jean Baudrillard’ın *Simülakrlar ve Simülasyon* kitabının hemen başında “simüle etmek”, “gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak” (Baudrillard, 2011, s. 8) ve “sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmak.” (Baudrillard, 2011, s. 15) olarak tanımlanır. Simülasyon ise “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”dir. (Baudrillard, 2011, s. 8) Simülakr, “bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm.” (Baudrillard, 2011, s. 8) Simülator 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.” (Baudrillard, 2011, s. 15) Baudrillard’ın tanımından hareketle “-miş gibi yapmak”la “simüle etme”yi birbirinden ayırmak gerekir. Baudrillard, “-miş gibi yapmak”la gerçek arasındaki farkın açık bir şekilde fark edilebildiğini düşünürken “simülasyon”un ‘gerçek’le ‘sahte’ ve ‘gerçek’le ‘düşsel’ arasındaki farkı yok etmeye çalıştığını düşünmektedir. (Baudrillard, 2011, s. 15) Hasta simülakrının oluşması için gerçek ile sahte arasındaki farkın yok olması gerekmektedir. Baudrillard, hasta simülakrlarına ulaşılması için ölçüt olarak “semptom” kavramını kullanır.

Hekimlerin bir kişinin hasta olup olmadığını anlamakta kullandığı yoldur semptom. Baudrillard, simüle eden kişinin yani simülâtörün 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.” (Baudrillard, 2011, s. 15)

Ali Teoman, *Gecenin Atları*’nda “-miş gibi” yapmaktan söz eder. Baudrillard’ın teorisine göre “-miş gibi yapmak” bir simülâkr değilse de simülâkr öncesi bir evreye denk düşer. Bir canlının doğrudan bir simülâkr oluşturması çok zordur. Önce bu duruma -miş gibi yaparak başlanabilir. Evet, -miş gibi yapmak gerçek ile düşselin bağına 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.” (Teoman, 2019b, s. 438).

Anlatıda -miş gibi yapmak olarak tabir edilse de bu duruma “mutluluk simülâkrı” denebilir. Bahtiyar Bahtıkara, nezarethanedeki insani olmayan koşullardan sakınmak için kendini mutluluk simülâkrına sokar. Özgürlüğü kaybolan, kötü yiyeceklerle beslenen, kimseyle bir çift laf edemeyen, tuvaletini bir kovaya yapmak durumunda kalan insanın mutluluk simülâkrına başvurması doğaldır. Bahtiyar Bahtıkara, tuvalet ihtiyacını giderdikten sonra temizlenecek bir şey bulamaz ve kullanabileceği her şeyi kullanır. Son olarak mendili vardır. Mendil, birden fazla kullanılacak bir nesnedir ancak sürdürülebilir bir kullanım için mendilin temizlenmesi gerekir. “Taharet bezine dönüştürmüş olduğum mendilimi yıkarken kusmamayı becerdim.” Mutluluk simülâkrının ilk belirtisi kusmamanın becerilmesidir. Normal şartlarda Bahtiyar Bahtıkara’nın kusmadan ya da herhangi bir sorun yaşamadan bu işi yapması oldukça zordur. Ancak mutluluk simülâkrının etkisiyle bu durumu normal karşılar ve yaşadığı duruma iyi yanlarından bakmaya devam eder. “Yaşamak, herşeye karşın, çok ama çok güzeldi” der. Simülâkr, 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 simülâkrına geçebilir.

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

İbrahim Nembrûd’u babalık simülâkrına hazırlayan durumlar mevcuttur. Bunların en önemlisi oğlu ile Şazinuş arasında bir özdeşlik kurarak Şazinuş’la oğlunu karşılaştırmasıdır. İbrahim Nembrûd, Cevri Kalfa’yı alacağı edip Şazinuş’u ikna etmeye çalıştığı anda Şazinuş birden İbrahim Nembrûd’a sarılır. Burası İbrahim Nembrûd’un ilk kez oğluyla Şazinuş’u karşılaştırdığı yerdir. “Kendi oğluyla en son ne zaman kucaklanmış olduğunu anımsamaya çalıştı, ama belleğini ne denli yokladıysa da en ufak bir anı kırıntısı bile bulamadı buna ilişkin.” (Teoman, 2020, s. 358). Yine Şazinuş’la yedikleri bir yemekte İbrahim Nembrûd 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 (Teoman, 2020, s. 371-372).” Venedik Oteli’nde kaldıkları o gece İbrahim Nembrûd sigara içerken Şazinuş da sigara isteyince yine oğluyla Şazinuş karşılaştırmasını yapar. “Oğlunun sigara içtiğini görse, tepkisinin ne olacağını 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. (Teoman, 2020, s. 376)” İbrahim Nemrûd, oğluyla Şazinuş’un benzerliğini hâl ve davranış üzerinden karşılaştırır. Fiziksel olarak da karşılaştırmalar yapar. “Şazinuş’un vücudu oğlunun vücudunu anımsatıyordu ona. İki de çelimsizdiler. Omuzları dar, kolları ve bacakları ince uzun ve kemikliydi. Yassı göğüs kafeslerini saran kaburgaları tek tek sayabilirdi insan.” (Teoman, 2020, s. 387). 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.

Babalık simülakrının belirtilerinden biri, İbrahim Nemrûd’un Şazinuş’u omuzlarına alıp *SIRZEVK*’teki gösteriyi o şekilde seyretmeleridir. “Sol elindeki sangriya kadehini bırakmaksızın, diğer eliyle Şazinuş’u belinden kavrayıp tüy gibi havaya kaldırdı ve geniş omuzlarını üzerine oturttu. (Teoman, 2020, s. 447).” 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 (Teoman, 2020, s. 455).” 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! (Teoman, 2020, s. 468)”. 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 ücretin kalan kısmını alması gerekirken Şazinuş’u vermemek için tellaklarla dövüşür. 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 diğeri simülakrı *Kölelik simülakrı*dır. Nemrûd, evde geçirdiği süre boyunca böceklerle ilişki kurar ve onlar hakkında bilgi sahibi olur. Ev sahibi tarafından kovulduğu sırada yanına aldığı eşyalardan biri de beslediği böcekleri içine koyduğu cam kavanozdur. İbrahim Nemrûd, kovulmasının ardından yakınında bir camiinin avlusuna gider ve 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 Kefesteteyyüş’u vermesi kaçınılmaz bir zorunluluk olarak görüldü ona. (Teoman, 2020, s. 520).

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 kendisidir:

Bu apaçık gerçeği daha önce görememiş oluşuna şaşırıyordu. 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 (Teoman, 2020, s. 520-521).

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. İbrahim Nemrûd, kölelik simülakrına girmesinin sonucu olarak iki değişiklik yaşar: Değişiklerin birincisi İbrahim Nemrûd’un isminde yaşanır. İbrahim Nemrûd kölelik simülakrından sonra ismini “İbrahim Kelbî” olarak değiştirir. Arapça “kelb” köpek demektir. 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 kendisinden önce böcekleri doyurmaya başlar: “Telafisi olanaksız bir yıkıma yol açmamak için, kendisinden önce onların karınlarını doyuruyor, hatta kendisinin aç kaldığı günlerde onların tok olmasına özen gösteriyordu (Teoman, 2020, s. 521).”

Mekân ve Gerçeklik

Mekân, anlatmaya bağlı metinlerin gerçeklikle ilişkisinde çok önemli bir paya sahiptir. Zira bu metinlerde mekân ve zaman oluşturulmadan bir gerçeklik teşkili zor hatta imkânsızdır. Çünkü insan aklı gerçekliği oluştururken uzamdan ayrı düşünemez. Bu nedenle zaman ve mekân üzerindeki her türlü tasarruf eserin gerçeklikle ilişkisinde son derece önemli bir etki oluşturur. Esasen bir mimar olan Ali Teoman romanlarında mimari birikimini de kullanarak eserlerin gerçeklikle ilişkisini belirleyen son derece orijinal mekânlar kurgular. Bu anlamda *Konstantiniyye Üçlemesi*’nde de bir *Palempsest/Palimpsest*’ mekân olan “Konstantiniyye”, romanların gerçeklikle ilişkisini baştan itibaren belirsizleştirmektedir:

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 görünebileceği bir imge, metinlerarası bir beti olarak tanımlanır (Aktulum, 2014, s. 172).

Konstantiniyye farklı dönem ve devirleri kendi içinde barındıran bir mekân olması bakımından okurun bildiği manada bir gerçekliğe imkân tanımaz. Ali Teoman, Konstantiniyye’yi palimpsest bir mekân olarak tasarladığını şu sözlerle izah eder:

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 güya 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’ ... (Teoman, 2019a, s. 90).

Konstantiniyye’nin eski ve yeni nitelikleri romanlarda iç içe geçer. Söz gelimi şehirde bir taraftan Selçuklu ve Osmanlı dönemindeki gibi bir ahilik teşkilatlanması görülürken (Aldatıcı Nümayişler Sendikası (ANÜS), Çöp Ayıklayıcılar Loncası (ÇAL), Muhabbet Tellalları Vakfı (MUHTEVA), Raks Sevenler Derneği (RAKSED)...) diğer taraftan modern şehirlere özgü metrolar, gökdelenler ve teknolojik gereçler dikkat çeker.

Konstantiniyye ve Konstantiniyye’nin içinde bulunduğu mekânlar labirentleşme eğilimi gösterir. Labirent ‘...sonsuz ve girift dehlizlerden meydana gelen bir yapı’dır (Erhat, 2017, s. 190) Hermann Kern, labirenti metaforik olarak “zor, açık olmayan ve kafa karıştırıcı durum” şeklinde tanımlar (Kern, 2000, s. 23).

Konstantiniyye Üçlemesi’nin birinci romanı *Uykuda Çocuk Ölümleri*’ndeki Xeno’nun çalıştığı Şirket, labirentleşen mekânların ilk örneğidir. Şirket Labirent ve Maze’nin sentezi olarak düşünülecek bir yerdir. “Bir tasarımın labirent olarak nitelendirilebilmesi için tek bir yolun

olması gerekir. Mazeler, labirentlerin aksine yapı olarak çıkmazların olduğu, gezginin kendi tercih edebileceği yolların olduğu bir yapıdır.” (Taslak, 2022, s. 3) 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 her iki mekânın da niteliklerini taşımaktadır. 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, romanın başında o kapılardan söz edip 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 manidar: “λαβύρινθος” Yunanca “labirent”. Meyhane labirentin girişini simgelemektedir. Çıkışıysa Nekropol’deki lahitin içinden 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 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. (Korkmaz, 2017, s.15).

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’ten ipuçları bulan Xeno, labirentte yolunu kaybetmemek için bıraktığı ip parçalarını toplamaktadır. Romanın sonunda Z, dans eder. Z’nin dansı, Kern’nin labirentin çıkış teorisine gönderme olarak okunabilir.

Ramazan Korkmaz, mekân tasnifinde labirentleri, “algısal mekânlar” içinde konumlandırır. (Korkmaz, 2017, s. 13). 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.” (Korkmaz, 2017, s.16). Bu baskı kuşatılmışlık, stres, bunaltı vs. şeklinde ortaya çıkabilir. Algısal mekân düşüncesinin temelinde kahramanın mekânı algılaması yattığı için Xeno gibi roman kahramanlarında uygulanması zordur. Duyguları normalden çok daha az yaşar. Böyle bir kahramanı mekânın duyusal olarak etkilemesi de epey sınırlıdır. Mekânın duyusal olarak etkisi yoktur denemez ancak şiddetli değildir. Daha çok somut olarak etkilenme vardır.

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 çalıştığında 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.” (Teoman, 2021, s. 85) 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.

Labirentin temel özelliği labirente giren kişiyi içinden çıkılmaz 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.

Romanda yalıtılma hâli sadece Xeno’ya karşı uygulanır. Xeno dışında Şirket’te yerini ve yönünü kaybeden yoktur. Xeno, Şirket’teki odasına bir türlü ulaşamazken onu bulmak isteyenler ona kolaylıkla 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, “içindeki kişiyi dış dünyadan ve diğer insanlardan hatta kendi güçlerinden bile koparabilir.” (Korkmaz, 2017, s. 21). Böylece kahramanda şizofreninin başlamasında ya da ilerlemesinde 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 öznedeki parçalanma gözlenebilir. Bu yolu izleyen mekânlara Korkmaz, “şizofrenik mekânlar” der. *Uykuda Çocuk Ölümleri*’nde ise 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.

Şirket birden fazla okumaya açık bir mekân özelliği gösterir. Recai Özcan’ın, *Şirket yozlaşmış, tehlikeli hâle gelmiş bir ‘cemaat örgütlenmesi’ olarak mı okunmalı?* (Özcan, 2019, s. 188-189) sorusu sosyal gerçeklik bağlamında değerlidir. Romanda da Şirket’in bu açıdan okunmasına katkı sağlayan bölümler mevcuttur. Xeno, ailesini kaybettikten sonra kaldığı yurttaki dini eğitimler görür. Yurttan ayrılmasıysa “badem bıyıklı” bir Şirket çalışanının ona iş teklif etmesiyle gerçekleşir.

Karadelik Güncesi’nde İbrahim Nemrûd’un karısının evinden ayrıldıktan sonra kaldığı daire ve karısının apartmanının bulunduğu cadde, kapalı mekân etkisi gösterir. Apartman hem somut olarak hem de algısal olarak İbrahim Nemrûd’da kapalı mekân etkisi yaratır. Cadde ise fiziksel olarak açık ve sonsuz bir mekân olsa da algısal olarak kapalı mekân etkisi yaratır. “Zira algısal mekân anlayışında; fiziksel boyutlar değil, anlatı karakterinin o andaki ruhsal durumu, bağlamı mekânı nasıl algıladığı asıl belirleyici unsurdur.” (Korkmaz, 2017, s. 14). 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. Ev, 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. Üniversite tarafından tahsis edilen 666 No.lu oda, kayıtlarda var olduğu bilinen ancak Munker ve Nekir dışındaki kişilerce bilinmeyen bir odadır:

Her kafadan başka bir ses çıkıyor, birinin dediği diğerinin dediğini tutmuyordu. Kimisi söz konusu 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 (Teoman, 2019b, s. 48).

666 No.lu oda tam olarak bilinmediği için çevreden yalıtılmış bir mekândır. Bahtiyar Bahtıkara odaya ulaştığında bu düşünce doğrulanır: “Burada bütün yabancı gözlerden uzak, rahatsız edilmeden, sessiz sakin, huzur içinde yaşayabilir.” (Teoman, 2019b, s. 60) 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. Odasına geliş ve gidişlerini çatı arası diye tabir edilen bir yolu kullanarak yapar. Merdivenlerin ortadan kalkmasıyla odanın yalıtılmışlığı bir kat daha artar. Sonuç olarak sadece orayı bilenlerin ulaşabileceği üniversiteden yalıtılmış bir mekân haline gelir.

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 alıştı; eğri dikmeler, bel vermiş mertekler ve çürümüş kirişlerden oluşan bu sık ve loş ormanda atlayıp sıçrayarak mahir bir sıçan kıvraklığıyla ilerliyorlardı.” (Teoman, 2019b, s. 58) şeklinde anlatır. Üniversitede bir yolu ya da yeri bulmak kolay değildir. Ancak labirente göre daha az girift ve daha az zorlayıcıdır.

Konstantiniyye Üçlemesi’nde gerçeklik algısını belirleyen bir diğer mekân tasarrufu Bachelard’ın *kulübe düşü* kavramıyla ilişkilendirebileceğimiz mekânlardır. Bachelard’ın kulübe düşü şöylece: “(...) 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.” (Bachelard, 1996, s. 58). 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.

Gecenin Atları’nda başkahraman Bahtiyar Bahtıkara çok az bir ömrünün kaldığını öğrenince içinde karşı konulamaz bir eve gitme isteği doğar. Bahtıkara’nın evi onun için ana rahmini andırır. Bu düşüncenin temeli Jung’un “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.” (Jung, 2005, s. 30-31). Eve dönüş, anne sevgisinin bir tezahürüdür. 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 anarrahminini andıran boşluğu, yorganımın sarmalayıcı sıcaklığı ve yastığımın sevecen yumuşaklığı beni herşeye karşı koruyacak güvenli bir kabuktu (Teoman, 2019, s. 409).

Bahtiyar Bahtıkara, sığınağına “kulübe düşü”ne ulaşmak ister. Ancak eve giderken geçtiği Beyazıt Alanı’nda (BALA) halk tarafından saldırıya uğrar. Gözünü açtığında Beyazıt Karakolu’nun (BEKAR) nezarethanesindedir. Dolayısıyla evine, sıcak yatağına varamamıştır. *Konstantiniyye Üçlemesi*’nin diğer romanlarında da kahramanlar mekân iyileştirici özelliğine kavuşamazlar. İçlerinde evine ulaşan yalnızca İbrahim Nemrûd’dur. Ancak ev onun için iyileştirici değil, daha çok parçalayıcı bir işlev görecektir, özyıkıma neden olacaktır. Xeno içinse böyle bir evden söz edebilmek mümkün değildir. Öğrencilik zamanlarından kalma Asmalımesci’teki bekâr odasında konaklar. İşe erken gidip geç çıkması nedeniyle evi yalnızca

bir otel gibi kullanılmaktadır. Xenonun hedefi eve ulaşmak değil, odasına ulaşmaktır fakat bu da mümkün olmaz.

Konstantiniyye Üçlemesi’nde karşımıza çıkan konaklar gerçeklik algısını dönüştürmesi bakımından kayda değer mekânlardır. 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 (Dere, 2014, s. 2). 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 (Dere, 2014, s. 2).

Karadelik Günces’nde İbrahim Nemrûd, peşine düştüğü Seyfettin Stigma’yı bulma umuduyla Beykoz’daki Saraçzade Konağı’na gider. Bu konak da diğer konaklara benzer şekilde metruk ve yıkılmaya yüz tutmuş hâlededir:

Sık çalılar, yabancı otlar ve yapraksız dalların birbirine dolanmış ulu ağaçlarla kaplı büyük bir koruda buldu kendisini. Korunun içlerine doğru uzanan basılmış toprak yolun sonunda, debdebeli günlerini çok gerilerde bıraktığı anlaşılan üç katlı ahşap bir konak, devasa bir korkuluk görkemiyle yükseliyordu (Teoman, 2020, s. 92).

Gecenin Atları’nın başkahramanı Bahtiyar Bahtıkara’nın yaşadığı yer ailesinden kalma Gedikpaşa’daki bir konaktır. 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 pencereleli bir apartman yapılmak üzere müteahhide satmam gerekecekti.” (Teoman, 2019b, s. 70). Ali Teoman’ın diğer konaklarında 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 uğratar. Bu kısımda diğer bölümlerde olduğu gibi doğrudan metnin gerçekliğine bir müdahale söz konusu değildir. Ancak konağın özellikleri ve uzun yıllar boyunca oluşan imgesel yapısı bozulmaya uğrattılır. 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, yalıtılmış mekân özelliği kazanır. 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 konağın meta olarak değerlendirildiği düşüncesini güçlendirir.

İkizlik / İkizleşme ve Gerçeklik

Ali Teoman’ın birçok eserinde ikiz karakterler kişi kadrosunda yer bulur. Kimi eserlerde metnin başından sonuna ikizlik korunurken kimilerinde metnin başında ikiz olmayan karakterler başka bir karakterle ikizleşebilir. İkizlik ve ikizleşme farklı kavramlardır. İkizlik, somut olarak, bilinen anlamıyla ikizliği karşılar. 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.

Karadelik Günces’ndeki Arrafî kardeşler Harut ve Marut, *Uykuda Çocuk Ölümleri*’ndeki mimarlar Keşşaf Uzman Lâbirî ve kardeşi, *Gecenin Atları*’ndaki Münker ve Nekir metne dâhil

oldukları andan itibaren ikizdir. Bu kahramanlar, metnin hiçbir yerinde vücut ve bilinç olarak birleşmezler dolayısıyla gerçeklikle ilgili bir problem yaratmazlar. Metne girdikleri andan metnin sonuna kadar ikizlik durumu devam eder.

İkizleşme, daha evvel belirttiğimiz gibi gerçeklik konusunda fazlaca bir etkisi olmayan 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 önemli vazifeler görür. İkizleşme sürecinde anlatıcı evvela örtülü biçimde ikizleşmenin alt yapısını hazırlar. Bu hazırlık okuyucu tarafından fark edildiğinde artık ortaya yepyeni bir durum çıkmıştır. Okur yeni gerçekliği kavramakta zorlanır. Değişen durumda gerçek olan nedir? Değişime kadarki gerçeklik mi yoksa ikizleşme gerçekleştikten sonraki mi hakikattir? Esasında tam olarak ne eski durum ne de yenisi geçektir.

Uykuda Çocuk Ölümleri’ndeki Xeno, Memur X ve Bay Y arasında bir etkileşim vardır. Romanın başında 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 (...)” (Teoman, 2021, s. 439). Xeno ve Memur X arasındaki ikizleşme romanın 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 sonucu olarak Memur X ile ikizleşir.

Karadelik Günce’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 belirtileri olarak dikkat çeker: “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.” (Teoman, 2020, s. 387).

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.

Sonuç

Ali Teoman, uzun sayılamayacak ömrü boyunca edebiyatı temel uğraş olarak benimsemiş bir yazardır. Mükemmeliyetçi ve vazgeçmeyen kişiliği bütün eserlerine yansımıştır. Kitaplarını yayımlamadan önce kılı kırk yararcasına yaptığı düzeltmeler ve yeniden okumalar hep aynı karakterin yansımasıdır. Bu karakteri, onun popüler olandan uzaklaşmasına da neden olmuştur. Ancak her yazar gibi daha fazla okunmak daha fazla bilinmek gibi bir arzusunun olduğu 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 dâhil etmek pek mümkün görünmüyor. Çünkü Ali Teoman ne modernist denebilecek kadar modernizmin kurallarına bağlı ne de postmodernist denebilecek kadar sıkı bir postmodernizm savunucusudur. Bu anlamda Teoman’ı ikisi arasında bir yerde konumlandırarak bir ara tür bir *melez* yazar olarak değerlendirmek mümkündür. 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 atmaz. 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. Dolayısıyla Teoman için “Fikir olarak modern, kullandığı araçlar bakımından

postmoderndir.” demek pek yanlış sayılmaz. Eserlerini oluştururken modernist bir fikri ön planda tutarken o fikrini postmodern yöntemlerle derinleştirir.

Teoman’ın eserlerine bu makale bağlamında merkeze aldığımız kavramlar açısından yaklaştığımızda şu sonuçlara varmak mümkündür: Teoman’ın eserlerinde “Şizofreni”, bir yandan metnin gerçekliğini kırarken bir yandan da kahramanların derinleşmesini sağlar. “İkizlik”, Ali Teoman’ın metinlerinin anlam alanını genişleterek farklı okumalara imkân sağlar. “Simüklakr”, 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. “Mekân” üzerindeki tasarruflar, gerçeklikle ilgili diğer unsurların belli bir düzleme oturmasını sağlar.

Ali Teoman’ın eserlerindeki dil ve üslûp özelliklerinin de gerçeklik algısının oluşmasında önemli bir yeri olduğu görülmekle birlikte dil ve üslûp meselesi bu makalenin sınırlarını aşan ayrı bir çalışmadır. Teoman’ın gerçeklik üzerinde bu denli yoğun biçimde durması -çok sevdiği kelime ile söyleyecek olursak- eserlerine *derinlik* kazandırma amacına dönüktür. Bundan dolayı Teoman’ın metinlerinde gerçekle kurduğu ilişkiyi kavramak metinlerinde ulaştığı derinliği anlamak için de önemlidir.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2014). *Metinlerarası ilişkiler*. Kanguru Yayınları.
- Aristoteles (2019). *Poetika* (A. Çokona & Ö. Aygün, Çev.). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Bachelard G. (1996). *Mekânın poetikası* (A. Derman, Çev.). Kesit Yayınları.
- Batur, E. (2000). *Rabia hatun -tuhaf bir kıyamet-*. Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve simülasyon*. Doğu Batı Yayınları.
- Dere M. (2014). *Türk romanında konak ve yah* (Tez No. 353150) [Yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Erhat A., (2017). *Mitoloji Sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Gezenti Kişisi. (2012, Mart 24) *Özenle oynanmış bir yaşam - Ali Teoman* [Video]. YouTube. E.T: 2024, Şubat 13 From <https://www.youtube.com/watch?v=BJPFw0BGopQ>
- İpek, A. (2022). *Ali Teoman’ın romanlarında postmodernist unsurlar* (Tez No. 632084) [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Jung, C. G. (2005). *Dört arketip* (Z. A. Yılmaz, Çev.). Metis Yayınları.
- Kantarcıoğlu, S. (2009). *Edebiyat akımları*. Paradigma Yayıncılık.
- Kern, H. (2000). *Through the labyrinth*. Harvard Business Review Press.
- Korkmaz, R. (2017). *Romanda mekân: Romanda mekân poetiği ve çözümlemeler*. Akçağ Yayınları.
- Oğuzertem, S. (2003). Kayıp yazarın izi, Elias’ın gizi. *Kitaplık*, (59), 28-35.
- Özcan, R. (2019). *Bizde roman var mı?*. Kitabevi Yayınları.
- Öztürk, O. & Uluşahin A. (2011). *Ruh sağlığı ve bozuklukları*. Nobel Yayın Dağıtım.
- Öztürk, Y. (2022). *Türkçeye adanmış bir ömür: Nihad Sâmî Banarlı*. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
- Platon. (2017). *Devlet* (S. Eyüboğlu & M. A. Cimcoz, Çev.). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Salamandre, L. (1996). *Kabareden emekli bir “kızkardeş”*. Oğlak Yayınları.
- Silvano, A. (2008). *Bir şizofreni anlamak* (A. Eti, Çev.). Doruk Yayınları.
- Taslak, A. (2022). *Bir sanal gerçeklik projesi olarak labirent* (Tez No. 737279) [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Teoman, A. (2019a). *Yazı, yazgı, yazmak*. Yapı Kredi Yayınları.

Ergül, Ö. & Kumsar, İ. A. (2024). “Özenle Oynanmış Bir Yaşam”: Ali Teoman’ın *Konstantiniyye Üçlemesi*’nde gerçeklik algısı, *Mavi Atlas*, 12(1), 182-201.

Teoman, A. (2019b). *Gecenin atları*. Yapı Kredi Yayınları.

Teoman, A. (2020). *Karadelik güncesi*. Yapı Kredi Yayınları.

Teoman, A. (2021). *Uykuda çocuk ölümleri*. Yapı Kredi Yayınları.

Yalçın, M. (2007). Her şey kusursuz bir fars atmosferi içinde cereyan etti. *Kitaplık*, (106), 6-17.