



Ali Teoman'ın *Konstantiniyye Üçlemesi*'nde Gerçeküstü ve Yeraltı

The Surreal and the Underground in Ali Teoman's *The Trilogy of Konstantiniyye*

Ahmet Ferhat Özkan*

Öz

Ali Teoman'ın (1962-2011) *Uykuda Çocuk Ölümleri* (2002), *Karadelik Güncesi* (2007), *Gecenin Atları* (2011) adlı romanlarından oluşan *Konstantiniyye Üçlemesi*; metinlerarası niteliği, dil kullanımı ve hayal gücünün derinliğiyle katmanlı bir yapıya sahiptir. Üçlemenin her cildinde başkarakterler ve olay örgüsü değişir fakat üç roman da iki ortak niteliği paylaşır: Bunlardan ilki, rüya ve gerçekliğin birbirine kaynaştığı gerçeküstücü düzlem; ikincisi ise mekânların yeraltındaki konumudur. *Konstantiniyye Üçlemesi*'nin birbirini destekleyen bu iki niteliği, kurgunun diğer unsurlarıyla birleşerek bilinci özgürleştirmeyi amaçlayan gerçeküstücülüğün ön kabulleriyle örtüşen bir kurgu dinamiği oluşturur. Bu nedenle tasnifi ve tanımı zor olan bu romanlardaki yeraltı mekânlarının çözülmesi, romanların gerçeküstücü niteliklerinin belirginleşmesi bakımından faydalı sonuçlar üretmeye elverişlidir. Bu sonuçlara ulaşmak amacıyla her biri oldukça hacimli romanlardaki mekânların dökümünü sunmak yeri-

Geliş tarihi (Received): 25-11-2024 Kabul tarihi (Accepted): 20-04-2025

* Dr. Öğr. Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Konya-Türkiye / Asst. Prof. Dr., Necmettin Erbakan University Department of Turkish Language and Literature. afozkan@erbakan.edu.tr. ORCID ID: 0000-0001-9836-0175

ne metinlerdeki mekânlar barındığı nesnelere ve zamansallığıyla birlikte incelenmiştir. Nitekim gerçeküstücülük, rüya ve gerçekliğin kaynaştığı “harikulade”ye ulaşmak ister. Psikiyatri literatüründeki “tekinsiz”in sürrealist karşılığı olan bu kavram, kendisini en çok romantik harabelerde ve modern mankenlerde gösterir. Üçlemenin yer altındaki romantik harabelerinin ve gerçeküstücü nesnelere çözümlemesi, kurgunun gerçeküstücülükle kesişimini belirginleştirmektedir. Bu çalışma, gerçeküstücü teknik ve kavramlar ışığında roman türünde de önemli eserler veren ilk sürrealistlerin edebî metinlerinden ve kuramsal yazılarından yararlanarak *Konstantiniyye Üçlemesi*’nde kurgunun yeraltına inişini, bilincin özgürleşmesini ve gerçekliğin kazandığı yeni düzlemi belirginleştiren sonuçlara ulaşmaktadır.

Anahtar sözcükler: *Ali Teoman, Konstantiniyye Üçlemesi, gerçeküstücülük, mekân, harikulade*

Abstract

The Trilogy of Konstantiniyye (1962-2011) comprises three novels titled *Uykuda Çocuk Ölümleri* (Deaths of Children in Sleep, 2002), *Karadelik Güncesi* (Black Hole Diary, 2007), and *Gecenin Atları* (Horses of the Night, 2011). It features a complex structure characterized by intertextuality, innovative language, and profound imagination. Each volume of the trilogy features distinct main characters and evolving plots; nonetheless, all three novels possess two shared characteristics: Surrealist realm where dream and reality synthesize, and their settings situated underground. The two mutually reinforcing aspects of *The Trilogy of Konstantiniyye*, along with other fictional elements, create a pattern that aligns with the fundamental principles and artistic techniques of surrealism to emancipate consciousness. Consequently, examining the subterranean places in these books, whose classification and characterization are contentious, yields valuable insights into elucidating the surrealist attributes of these works. To achieve these conclusions, rather than providing a detailed analysis of the extensive spaces in the books, the underground spaces were analyzed in conjunction with the items they contained and their historical context. Surrealism seeks to attain the “marvelous” at the intersection of dream and reality. This notion, analogous to “uncanny” in psychoanalytic discourse, is most prominently manifested in romantic ruins and modern mannequins. The examination of the underground romantic ruins and surreal artifacts of the trilogy elucidates the convergence of the fiction with surrealist techniques. This study aims to clarify the path of fiction into the underground, the liberation of consciousness, and the surrealist domain created in *The Trilogy of Konstantiniyye*, by employing surrealist techniques and concepts, drawing on both literary texts and theoretical writings from surrealists who have made substantial contributions to the novel genre.

Keywords: *Ali Teoman, The Trilogy of Konstantiniyye, surrealism, the space, the marvelous*

Extended summary

Surrealism, formalized by André Breton's "Surrealist Manifesto" in 1924, is predicated on the core principle of liberating the mind from logic and reason and seeks to synthesize the functions of the unconscious with the conscious mind. Surrealists, who are influenced by Freud's theories, does not aim to transcend reality or ignore it as Dadaist do, rather it seeks to explore the unexplored facets of reality. An illustration of this surreal domain "marvelous", which is the surreal equivalent of the psychiatric term "uncanny", manifests itself in two ways: convulsive beauty and objective chance. These notions are articulated in the theoretical writings of the surrealists and shown in their novels of Andre Breton and Louis Aragon.

The surrealist writing style is also evident throughout Ali Teoman's trilogy. Ali Teoman's (1962-2021) *The Trilogy of Konstantiniyye* (Konstantiniyye Üçlemesi) comprises the novels *Uykuda Çocuk Ölümleri* (Deaths of Children in Sleep, 2002), *Karadelik Güncesi* (Black Hole Diary, 2013), and *Gecenin Atları* (Horses of the Night, 2023), each with distinct plots and unique character ensembles. Nonetheless, each novel possesses two shared characteristics: The novels are set underground in Istanbul, where all temporalities converge, and despite the varying plots, they maintain an ambiance of authenticity where dreams and reality intersect.

This trilogy has been categorized within various movements, including science fiction, fantasy, or postmodernism. Conversely, Ali Teoman opts to abstain from participation in any methodology, orientation, or movement. Yet his writing technique, known as "automatic writing" possesses a surrealistic quality. This method, employed by Breton to explore the essence of inspiration and emancipate the subconscious, serves as a realm where idea manifests itself, unencumbered by aesthetic or ethical considerations, rendering any logical constraints ineffective. However, to clarify Ali Teoman's surrealist disposition, it is imperative to extend beyond merely demonstrating the similarities between his writing style and surrealism, and to illustrate the degree to which the fictional dynamics of the *The Trilogy of Konstantiniyye* intersect with the tenets of surrealism.

The examination of Ali Teoman's trilogy should be conducted in a context where dream and reality intertwine, and from spatial perspective. Cataloging underground locations such as basements, tunnels, passageways, caverns, or other underground structures in the trilogy requires comprehensive and unattainable enumeration. It is crucial for the outcomes of this study to demonstrate the degree to which these "underground" align with the "uncanny/marvelous". Spaces become uncanny to the degree that they intersect with the surrealistic "marvelous" so transforming into realms of the subconscious or unconscious. The descent of the main characters underground means the production of not only a grotesque place, but also a piece of fiction where "dream" and "reality" merge and thus the "marvelous" comes into being. Breton commences his critique of the book governed by logic, specifically realism, focusing on spatial descriptions. Upon citing the passages that depict Raskolnikov's room in *Crime and Punishment*, he asserts that they are only "a collection of catalog images". The synthesis of dreams and reality in Surrealism, characterized as "marvelous" is most evident in "romantic ruins" and "modern mannequins".

Ali Teoman's extensive trilogy, over fifteen hundred pages, provides substantial material in this context. Consequently, via the provision of examples and an analysis of the defining characteristics of these materials, the extent to which the trilogy aligns with the dynamics of surrealism has been demonstrated. The initial item is a "yemeni" (flat-heeled cotton shoe) adorned with a nalça (heel iron) made out of silver and belongs to a "köçek" (effeminate looking male dancer) suspended from a pole. This object, which lacks significant utility within the narrative, possesses traits akin to the bronze glove in Breton's *Nadja*. The "yemeni" possesses traits akin to the bronze glove, which not only represents the human figure in a deadly mold but also evokes a fetishistic reaction to castration. Furthermore, the "yemeni" belongs to an individual seeks to bridge the divide between the two genders. It suspends from the pole, exhibiting a surrealist momentum through its (in)action. The silver "nalça" at the heel juxtaposes its usefulness and character, rendering the Yemeni an item of "convulsive beauty".

The second item in the underground is the tripartite encyclopedia. This encyclopedia, displaying linguistic characteristics from various periods of Turkish, emphasizes mythology and history of religions. One section of the encyclopedia is a "found object" aligned with surrealist terminology, another is authored by a trash collector, and the final section is composed by the protagonist using the automatic writing technique. The encyclopedia obliterates the line between the "historical" and the "present", aligning with the dynamics of surrealism that seeks to dissolve the boundaries between reality and dream, as well as between life and art.

The fact that the encyclopedia's author was a trash collector is no accident. Trash holds significant importance for surrealists, enabling the disruption of conventional relationships between objects and offering an alternative perspective on the world. The "lost object" serves as the locus of the "revolutionary energy", a term which Walter Benjamin uses for describing surrealist attitude, pursued by surrealists, characterized by its impracticality, whereas a dump of trash comprises items that have not only gone out of favor but also forfeited their utilitarian worth. The trash site is a significant element of the narrative in each volume of the trilogy. Surrealism challenges the supremacy of reason in everyday existence by disassociating objects from their context. The images, exemplified by Lautréamont's "sewing machine and an umbrella on an operating table" are present in the trilogy, where a character create giraffe sculptures from refrigerator parts, akin to surrealist artists. The characters who dress cattle carcasses in costumes and play in chess with them exemplify the psychic energy of the surrealist notion of "modern mannequins" more effectively than the original surrealists. The surrealism in *The Trilogy of Konstantiniyye* pertains more than surrealist elements, objects, characters, or plot. To the extent that the dynamics of fiction move underground, it transcends reality, liberates the conscious, and constructs a new reality where dream and reality are synthesized.

Giriş

André Breton'un 1924'te yayımladığı "Surrealist Manifesto"yla (2009: 7-35) kurumsallaşan gerçeküstücülük, "zihnin mantık ve akıldan ayrıştırılması" temel savı üzerine yükselir ve bilinçdışının faaliyetlerini bilinçle sentezlemeye çalışır (Baldick, 2008: 882). Birinci Dünya Savaşı sonrasında "hiçlikçi bir anlatımla her şeyi temelden yadsıyan yıkıcı bir görüş"

olarak nitelenebilecek Dadaizm'in bir devamı olarak ortaya çıkan gerçeküstücülüğün bu akımdan ayrılış nedeni Louis Aragon, André Breton ve Philippe Soupault gibi Dadaistlerin Sigmund Freud'un çalışmalarına duydukları ilgi sonucunda bilinç altını özgürleştirecek yeni bir anlatım ve varoluş tarzına duydukları ihtiyaçtır (İnal, 2003: 266-273). Fakat gerçeküstücülerin bilinçaltı/bilinçdışı, psikiyatri ve psişik sürrealiteyle tanışmaları, kuramsal bir okumanın sonucu değildir ve Freud'un teorileriyle tanışmalarından daha erken tarihlere uzanır. Hal Foster, gerçeküstücülüğün psikolojik kökenlerine dair önemli bir kaynak olan kitabı *Zoraki Güzellik*'e (2011) bir tıp öğrencisi olan Breton'un Birinci Dünya Savaşı'nın ortasında bir nöropsikiyatri kliniğindeki asistanlığı sırasındaki tecrübelerine değinerek başlar. Yaralı bir asker; savaşın sahte olduğuna, yaralıların makyajla üretildiğine, ölümlerin tıp okullarından ödünç alındığına inanmaktadır ve Breton, bu askerin bakımını üstlenmiştir. Breton, daha sonra başka bir nöroloji merkezinde staj yapar ve yine bir tıp öğrencisi olan Louis Aragon'la burada tanışır (Foster, 2011: 11-25). Hal Foster, Breton'un gerçeküstücülüğün başlangıcına dair bu yaşantıyı geliştirmede için akımın kökenlerine dair yapılan tarih incelemelerinde bu anekdotun anılmadığından bahseder ve gerçeküstücülüğün kökenlerini varsayımlarda değil çağın travmatik yaşantılarında bulduğunu göstermek amacıyla kitabının hem ön sözünü hem de ilk bölümünü gerçeküstücülerin bu deneyimlerine yaptığı vurguyla başlatır.

Düşler, görünen gerçeklerden uzaklaşmak, bilgi ve usun yok sayılması gibi izleksel ortaklıklarına rağmen gerçeküstücülüğün içinden doğduğu Dadaizmle ayrışma noktası bilinçtir. Dadaizm, bellek ve akılla birlikte bilinci tümüyle reddederken gerçeküstücülük bilinci özgürleştirmeye çalışır. Yvonne Duplessis'e göre Dada gelenekselleşmiş insan kavramını yıkar ve yeni insan tipini yaratmak gerçeküstücülere düşer (1987: 16). İkinci önemli ayırım şu şekilde açıklanabilir: Dadaizm anarşist bir resim/sanat akımı olarak ortaya çıkmasına rağmen gerçeküstücülüğün neredeyse kendisini bir edebî akım olarak konumlandırmıştır (Hopkins, 2020: 38). Breton'un ilk manifestoda gerçeküstücülük için yaptığı tanımda öncelik, söze ve sözcüklere verilmiştir. "Sözle, yazıyla ya da başka bir biçimde, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak kullanılan katkısız ruhsal otomatizm" (Hilâv vd., 1962: 27).

Her ne kadar gerçeküstücülük; katı akılcılık, Birinci Dünya Savaşı ve kapitalizmin dayatmalarına karşı yeni bir sanatsal duyuş ve yaşam biçimi olsa da bugün edebiyat sözlüklerinde "İnsan zihninin önündeki bütün engelleri ve sınırlamaları kaldırarak muhayyel dünyayı alabilmesine genişleten ve düşüncenin tamamen özgürleşmesine zemin hazırlayan edebiyat akımı" (Karataş, 2007: 176) olarak tanımlanır. Bu nedenle günümüzde eserlerin gerçeküstücü bir akıma dâhil olmasından daha çok gerçeküstü öğelere yer verip vermediğinden veya gerçeküstü bir duyuşa sahip olmadığından bahsedilmektedir. Ali Teoman'ın *Konstantiniyye Üçlemesi* ise sadece gerçeküstü olay veya öğelerle açıklanamayacak bir kurgu dinamiğine sahiptir.

2011'de hayata veda eden Ali Teoman'ın (d. 1962) roman, öykü ve anlatı türlerindeki on sekiz kitabından üçü; *Konstantiniyye Üçlemesi*'ni oluşturan *Uykuda Çocuk Ölümleri* (2011 [2002]), *Karadelik Güncesi* (2020 [2007]), *Gecenin Atları* (2023 [2011]) adlı romanlarıdır. Bin beş sayfayı aşan bu hacimli üçleme, kesintisiz bir kurgu akışına sahip değildir. Üçlemeyi oluşturan her roman, farklı bir olay örgüsünden ve şahıs kadrosundan oluşur. *Uykuda Çocuk Ölümleri*, şirkette çalışan memur X'in (Xeno) masasında bulunduğu bir dosyayı sahibine ulaştır-

ma macerasıdır. *Karadelik Güncesi*'nde, dava vekili İbrahim Nemrut, aldığı bir dava dosyası gereği kayıp bir vârisi bulmaya çalışır. *Gecenin Atları*'nda ise psikolojik kazıbilim bölümünde profesör olan Bahtiyar Bahtıkara; Urukları, öğrencisi Mustafa Mushaf'ı ve hastalığının tedavisini arar. Her romandaki bu farklı olay örgülerinin aynı karakteristik özellikleri paylaştığı görülür. Bu ortaklıklar kısaca şu şekilde özetlenebilir: a) Her romanda kurgusal mekân İstanbul'dur (Konstantiniyye). Fakat üçlemedeki şehir, farklı zamanlara ait İstanbullardan oluşan bir zaman kolajına sahiptir. Bununla birlikte romanlar, bu melez şehrin üstünde değil altında (tüneller, dehlizler, mağaralar ve yeraltı yapılar) geçer. b) Üç roman da kendisine has bir gerçeklik anlayışını paylaşır. Zaman içindeki hareketlilik, birbiriyle ilgisiz nesnelerin yan yana gelişi ve olay örgüsündeki atonal sapmalar, kurgunun gerçeklik zeminini rüyalarla kaynaştırır. Tüm bu nitelikler, Ali Teoman'ın bilimkurgu türüne dâhil edilmesine (İmamoğlu, 2021) veya postmodern bir yazar olarak değerlendirilmesine neden olur ve Ali Teoman herhangi bir yöntem, yönelim veya akıma dâhil edilmemeyi tercih eder (Usta, 2006: 136). Buna rağmen Ali Teoman'ın yapıtları ve özellikle *Konstantiniyye Üçlemesi*'ndeki "gerçeklik", onu farklı tanımlasalar bile araştırmacıların ilgisini çekmiştir. Ali Teoman'ın romanları ve öyküleri dört farklı yüksek lisans tezine konu olmuştur ve bunlardan ilki doğrudan "Ali Teoman'ın Eserlerinde Gerçeklik Algısı" (Ergül, 2023) başlığını taşımaktadır.¹ Ali Teoman'ın eserlerinde postmodernist unsurları araştıran başka bir tez (İpek, 2020); postmodernizmin gerçeklikle ilişkisini sorgulayarak Ali Teoman'ın kullandığı parodi, ironi ve üstkurmaca teknikleriyle yaratmaya çalıştığı yeni gerçekliğe dikkat çeker. Yazarın öykü kitaplarına odaklanan başka bir yüksek lisans çalışması ise (Ülger, 2019) öykülerin teknik bakımından gerçeküstü unsurlara yer verdiğini gözlemler. Yazarın hayatı ve sanatı üzerine yapılan ilk tezde (Ghoofoorian, 2017), yazarın farklı bir gerçeklik anlayışına sahip olduğu tespit edilmiştir. Bu çalışma ise Ali Teoman'ın eserlerinin gerçeküstücülüğün temel ön kabulleriyle büyük oranda örtüştüğü gerçeğinden hareketle *Konstantiniyye Üçlemesi*'ndeki gerçeklik inşasını izah etmeyi ve mekânın bu inşadaki işlevini çözümlemeyi amaçlamaktadır.

1. Gerçeküstücülük: Tanımı ve roman türüyle ilişkisi

1924'te bir sanat akımı ortaya çıkan ve ilk kez Apollinaire tarafından 1917'de türetilen (Hopkins, 2020: 38) *surréalism* sözcüğünün Türkçede kabul gören "gerçeküstücülük" şeklindeki karşılığını eksik bulan Özdemir İnce, bu kavramın "gerçeği aşan/gerçeğin ötesinde/olağanüstü" anlamlarını öne çıkaran "gerçeküstücülük" yerine "gerçeğin devamı olan en üst katmandaki bir gerçeklik"e vurgu yapan "üstgerçeklik" olarak çevrilmesi gerektiğini söyler (Özdemir İnce, 1992: 129'dan akt. Yeniay, 2013: 9). Özdemir İnce'nin bu tespitini aktaran ve aynı zamanda bu çeviri tercihinin *surréalizm*'in Türk edebiyatındaki anlam alanını da etkilediğini de söyleyen Müesser Yeniay (2013), İnce'ye hak vermekle birlikte *surréalizm* karşılığı olarak "gerçeküstücülük" sözcüğünü kullandığını belirtir. Bu ayrım elbette sadece bir çeviri tutarlılığı bakımından değil "gerçeküstücülük"ün anlaşılması bakımından farkında olunması gereken bir ayrımdır. Selahattin Hilâv, Engin Ertem, Onat Kutlar'ın çevirip hazırladıkları *Gerçeküstücülük* (Hilâv vd., 1962) kitabı ve *Türk Dili* dergisinin 1981 yılında yayımlandığı "Yazın Akımları" sayısında benimsediği gerçeküstücülük kullanımından sonra çeviride ortak bir mutabakata varıldığı açıktır. Nitekim gerçeküstücülüğün "gerçeğin ne kadar üstünde olduğu" sorusundan daha çok gerçeğin akıl ve bilinçle kurduğu ilişkiye odaklanmak gerekir. Bu bağlamda gerçeküstücü

sanatı, Breton'un sözlük tanımından hareketle, "usun denetiminden kurtulmuş, geçerli estetik ve ahlak kaygılarına bağlı kalmaksızın üretilen deneyim" olarak adlandırmak mümkündür. Us, bu noktada önemli bir ölçüttür, nitekim "Dünyanın ve insanların yıkılışından umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan kimselerin ruhsal durumunun sonucu olan" (Duplessis, 2013: 256) Dadaizm'in akli yok sayan anarşist tavrından sonra gerçeküstücülük "bilimin sınırlı nesnellik ve akıl anlayışına karşı, 'karartı bilmeyen gerçek bir akıl' ve 'ortaya çıkarılması gereken evrensel bilgiye karşı duyulan açlığı'" (Hilâv vd., 1962: 11) vurgular. Bu bakımdan gerçeküstü olanın gerçekle ilgisi olmadığına veya bilinçten tümüyle yoksun olduğuna dair bir yanılsamaya kapılmamak gerekir. Gerçeküstü; gerçeğin dışını hedef almaz, gerçeğin el atılmamış, henüz keşfedilmemiş bölgelerine uzanmaya çalışır. Kaçış (veya reddetme) yerine üzerine gider, uyuşmadan daha çok uyanık durmayı ve uzlaşmaktan daha çok diklenmeyi ifade eder (Batur, 2003: 107). "Sürrealizmin mantığı Hegelciliğin mantığıdır; iki çelişkili durum, her ikisini de içeren yeni bir anlayışta sentezlenir. Doğrusal verilerin zihinsel dünyası ve hayal dünyasının, rüyaların ve yanılsamaların dünyası, gerçeküstü adı verilen daha derin bir zihinsel alan tarafından emilir" (Gauss, 1943: 38). Aragon, gerçeküstücülüğün gerçeklik düzlemini gerçeküstü romanın temel metinlerinden biri olan *Paris Köylüsü*'nde (*Le Paysan de Paris*) şu şekilde sloganlaştırır: "Gerçeklik, bariz yokluğudur çelişkinin. Harika² [harikulade] gerçeğin içinde beliren çelişidir" (2017: 164).

Bir akımdan daha çok yaşam tarzı iddiasıyla ortaya çıkan gerçeküstücülük, kendisini en çok resim ve roman türlerinde göstermiştir. Armand Hoog, gerçeküstücülük ve romana dair öncü makalelerden biri olarak kabul edilen çalışmasında bunun sebebinin "alabora edilmiş bir dünya"nın, başka bir ifadeyle yıkılmış ve yeniden inşa edilmiş yıkıntılar veya başkalaşım alanlarının plastik sunumunun en çok bu iki türle mümkün olmasıyla açıklar (1951: 17). Birçoğu ressam olan ilk gerçeküstücüler bu nedenle roman türüne büyük bir ilgi göstermiştir ve bu akımın öncelikli yazınsal türü/mecrası, roman olmuştur. Gerçeküstücü ilk edebî metin olarak henüz gerçeküstücülük manifestosunun yayımlanmasından dört yıl önce yayımlanmış olsa da André Breton'un Philippe Soupault ile yazdığı ve 1920'de yayımlanan *Manyetik Alanlar* (*Les Champs Magnétiques*) gösterilir (Watz, 2023: 7). Gerçeküstücülerin üzerinde çok duracakları "otomatik yazı" yöntemiyle yazılan bu metin, parçalı yapısı ve kurgusuyla bir roman olarak adlandırılmaz ama sonrasında birbiri ardına yayımlanacak gerçeküstü romanlara bir kapı açar. Yine Breton, gerçeküstücülüğün en önemli romanı olarak kabul edilen *Nadja*'yı (1928) ve 1937'de *Nadja*'nın devam metni *Çılgın Aşk*'ı (*L'amour fou*) yazmıştır. Breton, 1945'te savaş sonrası yerleştiği Amerika'da, roman üçlemesinin son parçası olan *Arcane 17*'yi yayımlar. Aragon henüz 1921'de *Anicet ya da Panorama*'yı (*Anicet ou le Panorama*), 1926'da *Paris Köylüsü*'nü (*Le Paysan de Paris*) yayımlar. Sadece 1920'lerdeki gerçeküstücü roman bibliyografyası bile hacimli bir külliyata işaret eder. Gerçeküstücülüğün ortaya çıktığı ilk yıllarda sanatçılar, sokaklardaki insanlara resim yerine gerçeküstü metinler yazıp dağıtmıştır. 1969'da, Breton'un ölümünden üç yıl sonra, gerçeküstücü yazar Jean Schuster, gerçeküstücülüğün resmî olarak sona erdiğini ilan etse de gerçeküstücülük, sanatın tüm alanlarında geçerli bir ifade tarzı olarak sürekliliğini devam ettirmektedir (2023: 7). Türk edebiyatında ise gerçeküstücülük, kendisini şiir ve öyküde göstermiştir. II. Yeni şiiri ve 1950 kuşağı olarak adlandırılan Feyyaz

Kayacan, Orhan Duru, Ferit Edgü, Demir Özlü, Onat Kutlar ve Leyla Erbil'in öyküleri, Türk edebiyatında gerçeküstücülüğün öncü ve temel metinleridir. Ne var ki Türk şiiri veya öyküsüne oranla Türk romanının hem edebî eser hem de akademik çalışmalar bakımından öykü ve şiire kıyasla zengin bir literatüre sahip olmadığını ve gerçeküstücülük çalışmalarının gerçeküstü öğelerin tespitine veya Türk romanının fantastik/ büyülu gerçekçilik akımına dâhil edilen yapıtlarında bu akımların gerçeküstücülüğe uzanan köklerine (Oranlı, 2021) yoğunlaştığını ifade etmek gerekir. *Konstantiniyye Üçlemesi*, bu nedenle Türk romanı ve gerçeküstücülük bağlamında incelenmeye değer nitelikler barındırmaktadır.

2. Konstantiniyye Üçlemesi ve gerçeküstücülük

Ali Teoman, *Konstantiniyye Üçlemesi* hakkında verdiği bir söyleşide bu romanlarda gerçeküstü öğeler olduğunu, örneğin Xeno'nun asansör beklerken arkasından gergedan geçmesinin sürrealist olduğunu kabul eder ama üçlemenin son romanında görülen Sultanahmet'teki doksan dokuz katlı bir adliye binasının gelecekte mümkün olabileceğini de ekler (Ceren Çalışkan vd., 2019: 91). Başka bir söyleşide "fantastik" bağlamında sorulan soruya yine "gergedan" örneğini verip sokaktan insanların veya taşıtların geçmesini de tuhaf bulduğunu belirtir. "İnsanlar yaşamı kanıksıyorlar, olağan karşılıyorlar, yadırgamıyorlar; oysa -siz ne düşünürsünüz, bilmem, ama- yaşam aslında çok tuhaf bir süreçtir bence" (Atamert, 2019: 113). Bu ifade, gündelik yaşamı gerçeküstücü gören bir sanatçının tavrını yansıtır. Rüya ile gerçek arasındaki sınırı yıkmaya çalışan gerçeküstücülük aynı zamanda sıradan olan ile sıra dışı arasındaki bariyeri de yok sayar. Yves Duplessis, "Gerçeküstücü Teknikler" başlıklı yazısında *humour*'ü "Dünyaya, nesnelere arasındaki beylik bağıntıları koparıp başka bir açıdan bakmamızı sağlar." (1987: 33) diyerek açıklar. *Humour*, sıradan dünyaya "tuhaf bir yenilik, sanrısız bir görünüm, alaylı bir önem" kazandırır. Böylece sokaktan arabaların geçmesi de asansör bekleyen bir adamın arkasından gergedan geçmesi kadar şaşırtıcı hâle gelir ve gerçeküstücülük, estetik bir akımdan öteye geçerek "yaşama kendince yeni bir anlam ve biçim veren" (İnal, 2013: 275) bir dünya görüşü ve hayatı algılama biçimine dönüşür.

Ali Teoman'ın dünyayı algılayış tarzı kadar "otomatik yazı" adı verilen yazım yöntemi de gerçeküstücülükle uyuşur. Duplessis tarafından "homour" ile bir "teknik" olarak incelenmesine rağmen "otomatik yazım", gerçeküstücülüğün varoluşunu sağlayan bir etkinliktir. Ali Teoman ise "dil engeli"ni aşmak için uyguladığı yöntemi şu şekilde açıklar:

Şimdilik bunun için şöyle bir yöntem uyguluyorum: Sabah 8.00-8.30 arası kalkıp, yarım saat ila bir saat, daha önce hiçbir şey okuyup hiçbir şeyle meşgul olmadan, yani dupduru bir kafayla, aklıma gelen herhangi bir konuda otomatik yazı (Teoman, 2017: 93-94).

Otomatik yazı (*écriture automatique*), gerçeküstücü bir metnin ön koşuludur. Hatta gerçeküstücülüğün ortaya çıkış tarihi olarak 1924'teki "Gerçeküstü Manifesto" değil Breton'un 1919'da otomatik yazıyı bulması gösterilir (Aspley, 2010). Breton, gerçeküstücü sanatçıların ilhamın doğasını keşfedebilmek ve bilinçaltını özgürleştirmek için kullandıkları bu tekniği 1919'da bir akşam uykuya dalmadan hemen önce zihninde beliren tuhaf bir cümlenin farkına varmasıyla keşfeder. Breton, zamanla bilincin özgür bir şekilde kâğıda aktarılmasını sağlayacak bir reçeteye de ulaşır. O, bu yazım yöntemi hakkında Philippe Soupault'un da yardımına baş-

vurur ve böylece gerçeküstücü bir metnin alametifarikası olarak kabul edilebilecek bu “teknik” aracılığıyla verilen ilk metin *Les Champs Magnétiques* (1920) ortaya çıkar. André Breton, 1924 tarihli bu ilk manifestoda gerçeküstücülüğü şöyle tanımlar: “Kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm (felsefe, özdevinim). Estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem” (Breton, 2009: 31). Octavia Paz ise dünyayı daha özgürleştirici bir açıdan gören gerçeküstücülüğün özneyi nesneleştirdiğini ve bunun için icat ettiği en dikkate değer ve etkin yöntemin otomatik yazı olduğunu söyler: “[K]endini ahlakın, aklın ya da sanatsal beğenin vesayeti altına sokmayan, yönetilmeyen düşünce düşünce eyleminin dikte edilmesi” (Paz, 1987: 125). Bu anlamda otomatik yazı, “daha iyi/nitelikli yazmak” için kullanılan bir teknik değil yazıyla ve bilinçle kurulan ilişkide izlenen yol bakımından bir “düşünce eylemi”dir. Ali Teoman, bu yazı pratiğini Dorotea Brande’den öğrendiğini söylese de (Teoman, 2017: 93-94) kendi yazı süreçleriyle verdiği her bilgi, onu gerçeküstücü yaklaşıma biraz daha yakınlştırır. Nerede ve ne zaman yazdığını açıklayarak başladığı *Alacakaranlık Günce*’sinin (2017) henüz ilk cümlelerinde, sabah yataktan kalkar kalkmaz -yiyip içmek, el yüz yıkamak da dâhil- hiçbir iş yapmadan masaya oturup birkaç saat yazdığını söyler. “Kafamda hiçbir tasarı yoktu. Hiçbir şeyi önceden planlamıyordum. Yalnızca, o anda aklıma gelenleri hızlı hızlı kâğıda döküyordum. Bu tam anlamıyla bir *écriture automatique* sayılmasa da (çünkü gramer kurallarını çiğnemiyordum), ona olabildiğince yakındı” (s. 9). Ali Teoman, *Britanya Defterleri*’nde yazı alışkanlığını açıklarken yine ritüeli farklı şekillerde ve “çabuk çabuk ve kendini denetlemeden” ifadelerini kullanır ve bu şekilde aldığı notların 2008 itibarıyla yetmiş cilde ulaştığını belirtir (Ali Teoman, 2011’den akt. Yiğitler, 2024: 433). Ne var ki Ali Teoman’ın gerçeküstücü tavrını açıklamak için sadece yazı pratiğinin benzerliğini göstermekten ileri gitmek ve *Konstantiniye Üçlemesi*’nin kurgusal dinamiklerinin gerçeküstücülüğün prensipleriyle ne derece örtüştüğünü göstermek gerekir. Bu nedenle çalışmanın “Tekinsizlik ve Kökteşleri” başlığında gerçeküstücülüğün anahtar kavramları açıklanacak ve sonra Ali Teoman’ın üçlemesindeki romanlar, bu ölçütler ışığında incelenecektir.

Gerçeküstücülüğün kurucu ve anahtar metni “Gerçeküstü Manifesto”da otomatik yazıya yapılan vurgu ne denli şiddetliyse roman türüne dair görüşler de o denli belirgindir. Breton, ilk önce pozitivistimden ilham alan gerçekçi bakış açısından duyduğu nefreti, daha sonraysa bu bakış açısıyla yazılan romanlardan ne denli uzak olduğunu anlatır. Ona göre tutkuları akılla kısıtlanmış yazarların basmakalıp romanları, mantığın saltanatıyla yazılmıştır ve “OLUŞMUS³ insan tipi”ne aittir (Breton, 1962, s. 21). Mutlak rasyonalizmin sonucu olan romanlara tepkisini dile getiren Breton, bilinçaltının açığa çıkarılması gerektiğini belirtir. Bunun için Freud’a başvuran Breton, bilinçaltının dışı vurulduğu rüyaların “aslında sır olmayan sırların büyük Sır’ın çözülmesi”ne⁴ (André Breton, 2009: 18) yardımcı olacağını ifade eder. Fakat burada ortaya çıkan sorunu da yine Breton teşhis eder: Rüya ve gerçeklik zıt anlam alanlarıdır. Buna karşı çözüm ise “gerçeküstü”dür. “Rüya ve gerçeklik olmak üzere, ilk bakışta çok çelişkili gibi görünen bu iki halin gelecekte, tabiri caizse bir tür mutlak gerçeklik olan sürreallikte bütünleşeceğine inanıyorum. İşte ben bu sürreallik arayışının peşinden gidiyorum” (Breton, 2009: 22). Bu nedenle gerçeküstü romanı öncelikle gerçekçi romana tepkiyle, sonra

ise rüyalar veya otomatik yazıyla ulaşılabilecek bir alana duyulan arzuyla düşünmek gerekir. Breton'un "masalsı/harikulade" olarak nitelediği bu romanda; mantık gereklilikleri kaybolmuş, zaman ve mekân algısı başka bir düzlem kazanmıştır.

Uykuda Çocuk Ölümleri'nin henüz ilk bölümlerinde Xeno, asansör beklerken arkasından bir gergedan geçer (Teoman, 2011b: 51). Xeno'nun ilk önce şaşırıldığı bu durum, gece bekçisinin olayı olağan karşılmasıyla ve sonrasında yaşanan olaylarla "gerçek dışılık"tan uzaklaşır ve romanın farklı gerçekliklerin kaynaşmasıyla oluşan bir gerçeklik düzlemine sahip olduğu belirginleşir. Bu nedenle başkarakterin metrodaki çöpte bulup ısırıldığı hamburgerden çıkan bir mecidiyeyle dışının kırılması "rüya ve gerçeklik gibi iki çelişkili hâlin bütünleşmesi"nin başka bir örneği hâline gelir. Ayakkabı boyacısı çocuk; akademik seviyesi yüksek, felsefi bir lügatle konuştuktan sonra müşterisinin ayakkabısını yalayarak temizlemeye başlar (Teoman, 2011b: 391). *Karadelik Güncesi*'ndeki Perendebaz Dergâhı'nın İman Gerçeklik adında bir futbol takımı ve erkek su balesi takımı vardır. Dergâhın İslami hassasiyetleri yüksek olan müritlerinin su balesi kıyafetleri ve bedenleri, bu etkinliğe uygun hâle getirilir. Müritler, ağda yapılmış bacaklarına erguvani şalvarlar geçirirler (Teoman, 2020: 112-115). *Cadde-i Kebir*'de sıra sıra Çin lokantaları dizilmiştir (s. 34), sürreal yemek tarifleri de artık şaşırtıcı değildir (s. 77). *Gecenin Atları*'nda üniversitenin iki hizmetlisi, Munker ve Nekir, yetmiş yaşında olduğu hâlde estetik ameliyatlara otuzlarda gösterir ve Orta Anadolu şivesiyle konuşan bu karakterlerin jeoloji, astronomi ve ilahiyat doktorası yapma gerekçelerini anlattığı bölümler (Ali Teoman, 2023: 203-205) sadece "absürt"le değil gerçeküstücülüğün anahtar kavramlarından olan "harikulade"likle açıklanabilecek durumlardır.

3. Tekinsizlik ve kökteşleri

Hal Foster'a göre gerçeküstücülerin varmak istediği ve pek de ele avuca gelmeyen "harikulade" kavramı, bir anlamda Freud'un "tekinsiz" kavramının farklı tarifidir (s. 33). Freud, 1919 tarihli "Tekinsizlik Üzerine" (*Das Unheimlich*) makalesinde "tekinsiz"i, Ernst Jentsch'in bu kavram üzerine yazdığı ilk psikanalitik makaleyi tartışarak tanıtır. Jentsch, tekinsizliği ruhsal belirsizlikte arar. Ona göre tekinsizlik, canlı bir varlığın gerçekten canlı olduğundan veya cansız bir nesnenin canlı olmadığından şüphe edildiğinde ve bu şüphe zihinde anlaşılması güç bir his bıraktığında görülür. Jentsch'in psikanaliz literatürüne dâhil ettiği bu kavramı açıklamak için kullandığı balmumu heykel, oyuncak bebekler veya otomat örnekleri gerçeküstücülerin de gözde nesnelere aittir. Freud ise tekinsizliği, hayal gücü ile gerçeklik arasındaki ayrımın silindiği yerde arar. Freud, "tekinsiz" sözcüğünün Almanca etimolojisinden başlar. Almancadaki *heimlich* sözcüğü; "tanıdık, aşına olan" anlamına gelir ve *unheimlich* sözcüğü bunun karşıtıdır. Fakat Freud'a göre "Tekinsiz, aslında ne yeni ne de yabancı bir şeydir, yalnızca zihinde aşına olunan, eskiden beri yerleşik fakat bastırılma süresinde yabancılaşan bir kavramdır" (2019: 60). Bu iki kavramın kesişme noktaları, Hal Foster'ın da işaret ettiği üzere, gerçeklik ve düş arasında, canlı ile cansız arasında, bilindik olanın bastırılarak yabancılaşarak geri dönüşünde yaşanan zihinsel karmaşadır.

Psikiyatri terimi olan "tekinsiz"in gerçeküstü karşılığı olan "harikulade" ise kendisini iki şekilde gösterir: "sarsıntılı güzellik" ve "nesnel rastlantı". Bunlardan ilki, "canlı ve cansız du-

rumların tekinsizce birbirine karışması”, ikincisi ise “ani karşılaşmalar ve buluntu nesnelere görüldüğü gibi tekrara zorlanmanın tekinsiz hatırlatıcısı olarak” (Hal Foster, 2011: 50) ortaya çıkar. Foster, bu açıklamanın ardından iki terimin de “şok”u akla getirdiğini söyleyerek bu iki tecrübenin de travmatik tecrübeyle ilgili olduğunu belirtir. Gascoyne’nin sürrealizm için yaptığı “birbirinden farklı iki gerçekliğin kaynaşması” tanımını kullanan Stockwell de Breton’un bu tür anlamsal anomalileri, ani ve şoke edici gerçeklikleri “sarsıntılı güzellik” şeklinde kavramsallaştırdığını ifade eder (2017: 17-18). Hal Foster, Breton’un kavramsallaştırdığı bu durumlara yine Breton’un verdiği örnekleri sıralar: yumurta şeklinde bir kireçtaşı çökeltisi, yontulmuş manto gibi örülmüş kuvarstan bir duvar, lastikten bir nesne ve heykellere benzeyen bir adamotu kökü (s. 51) veya “yıllarca bakir bir ormanın deliryumunda terk edilmiş bir lokomotifin hızlanışının fotoğrafı (s. 53). Tüm bu örnekler, fotografik bir anın görüntüleridir. Nesnel rastlantı için verilen örnekler (*Nadja*’daki bronz eldiven, Jacqueline Lamba’nın “Ayçiçeği” şiiri, Breton ve Giacometti’nin bitpazarında bulunduğu kaşık ve maske), geçmiş veya hayal ürünü bir olayın imgelenmiş tekrarlarıdır. Bastırılmış olanın geri dönüşü; nesnelere üzerinden yaşam ve ölümün, iç katıyet ve dış nedenselliğin travmatik tezahürleridir. *Nadja*’daki eldivenin ürperici cazibesi, insana ait bir beden parçasını donuk, ölümcül bir kalıpta sunmasında saklıdır. Foster’ın bu tür buluntu nesnelere psikik ekonomilerini ayrıntılı bir şekilde incelediği bu tür buluntu nesnelere, yine “tekinsiz”in veya “harikulade”nin görünüşleridir (Foster, 2011: 58).

Breton, “harikulade”nin tarihin hiçbir döneminde aynı olmadığını, bugün ise romantik harabelerde, modern insan modellerinde veya insan duyarlılığını bir dönem etkileme yeteneğine sahip başka herhangi bir sembolde bulunduğunu söyler (Breton, 2009: 20). İnsanoğlunun onulmaz huzursuzluğunu tasvir eden “romantik harabeler” ve “modern mankenler”den ilki, doğal ve tarihî olanı; ikincisi ise insani ve insani olmayı bir araya getirir (Hal Foster, 2011: 50). *Konstantiniye Üçlemesi*’nde ise kurgunun rüya ve gerçeklik karışımıyla (harikulade) inşa ettiği kendisine has gerçeklik düzlem yer altında ve yer altındaki nesnelere kendisini gösterir. Karanlık mekânlar, bu mekânların eşya repertuvarları, bunların üst üste binen zamansallıkları ve kurgunun travmatik dönüşleri Ali Teoman’ın üçlemesinin gerçeküstücü alımlanmasına dair önemli ipuçları sunar. *Konstantiniye Üçlemesi*, *Nadja*’nın son cümlesi [“Güzellik ya ÇIRPINMALI [sarsıntılı] olacak ya da hiç olmayacaktır” (Breton, 2019: 139)]; kavramsallaşan, bastırılmış olanın geri döndüğü travmatik anlar bakımından oldukça zengindir.

4. Mekân ve onun gerçeküstücü çözümlemesi

Breton, mantığın saltanatı altındaki romanı, başka bir ifadeyle realizmi, küçümsemeye mekân tasvirlerinden başlar: *Suç ve Ceza*’da Raskolnikov’un odasının anlatıldığı satırları alıntılardıktan sonra bunların “bir yığın katalog resmi”nden ibaret olduğunu söyler (Breton, 2019: 21). Breton’un realizm eleştirisini romanı oluşturan birçok unsura rağmen öncelikle mekânla başlatmasının bir tesadüften ibaret olmadığı, manifestonun ilerleyen satırlarında, “harikulade”ye ve onun kendisini gösterdiği romantik harabelere yaptığı vurguyla belirginleşir.

Hal Foster’a göre “harikulade”nin Orta Çağ’daki anlamı kadar ruhçu gerçeküstücü harikuladenin de amacı açıktır: “büyüsü bozulmuş dünyayı, acımasızca akılcı hale gelmiş kapitalist toplumu yeniden büyülemek” (s. 48). Gerçeküstücülerin psikanalistlerce “tekinsiz”

dedikleri “harikulade”yi buldukları ilk yer ise “romantik harabeler” ve “yarısı illaki harabe halinde olması gerekmeyen bir şato”dur (Matheson, 2023). Walter Benjamin ise “Gerçeküstücülük” başlıklı makalesinde Breton’un gerçeküstücülüğünü anlatmanın en iyi yolunu Nadja’nın yakınlık duyduklarının toplamını vermekte bulur:

Gözden düşmüş” şeylerde, ilk demir konstrüksiyonlarda, ilk fabrika binalarında, en eski fotoğraflarda, nesli tükenmek üzere olan nesnelere, kuyruklu piyanolarda, beş yıl öncesinin kostümlerinde, artık modası geçmeye başlayan, bir zamanların gözde lokal-lerinde beliren devrimci enerjiyi ilk fark eden odur. [...] Sefaletin, yalnızca toplumsal değil, aynı zamanda mimari sefaletin, iç mekânların sefaletinin, köleleştirilmiş şeylerin birden nasıl bir devrimci nihilizme dönüştürülebileceğini ilk görenler bu kâhinler, bu müneccimlerdir. (Benjamin, 2012: 159)

Walter Benjamin’in gerçeküstücülüğün düşünsel kökenlerini anlamak için en iyi kaynaklardan biri olan *Pasajlar*’ında ise “pasajlar, iç mekânlar, sergi salonları ve panoramalar”ın gerçeküstücü dönemin ürünleri (keşifleri) olduğunu söyleyerek bunları “bir düşler dünyasının kalıntıları” (2014: 104) olarak tanımlar. Bu bakımdan *Konstantiniye Üçlemesi*’nin gerçeküstücü bir karaktere sahip mekânlarının çoğunlukla yer altında olması dikkat çekicidir. *Uykuda Çocuk Ölümleri* bazen Konstantiniye bazense Bab-ı Ali olarak anılan İstanbul’da geçer. Ali Teoman’ın kendi ifadesiyle “[N]e tam Bizanslı ‘Konstantinopolis’, ne tam Türk ‘İstanbul’, ama ikisinin karışımı, bir hibrit, bir piç, ‘Konstantiniye’”dir (Teoman, 2019: 16). Kurgunun kendisine mekân olarak belirlediği şirket binası, yerin altındadır ve roman ilerledikçe karakter, “arzin merkezi”ne biraz daha yaklaşır. Üçlemenin bu cildinde başka karakter birkaç kere yer üstüne çıkar ve her çıktığında yine başka bir yer altına iner. *Karadelik Güncesi*’nin başkarakteri olan İbrahim Nemrut’un bürosu, Yerebatan Sarayı’ndadır. İbrahim, Nemrut bürosunda vakit geçirmese de Sazınuş adlı çocuğu bulmak için Konstantiniye’nin altını üstüne getirirken şehrin altında daha fazla vakit geçirir. Üçlemenin son kitabı *Gecenin Atları*’nda yer üstünün ağırlığı, diğer iki romana oranla daha belirgin olsa da kurgunun önemli düğüm ve çözümlerindeki mekânlar yine yer altındadır.

Üçlemenin yer altı mekânlarını özetlemek uzun bir dökümü gerekli kılar. Nitekim bu çalışmanın sonuçları için daha da önemli olan ise bu yer altı mekânlarının “tekinsiz/harikulade” ile ne derece uyduğu ve böylece onların gerçeküstücü ve psişik niteliklerini göstermektir. Zira mekânlar, gerçeküstücü “harikulade”yle örtüştüğü ölçüde tekinsizleşir ve böylece bilinçaltının/bilinçdışının mekânı hâline gelir. Başkarakterlerin yer altına inişleri sadece grotesk bir mekânın değil aynı zamanda “rüya” ile “gerçek”in kaynaştığı, travmatik bir etki uyandıran bir kurgu parçasının da üretimi anlamına gelir. Mekânın gerçeküstü kuruluşu, aynı zamanda zamanın da inşasını etkiler.

4.1. Sarsıntılı güzellikler

Uykuda Çocuk Ölümleri’nin başkarakteri Xeno’nun isim benzerliği olduğunu düşündüğü başka bir Xeno’yu aradığı⁵ ama sonunda zaten tek bir çalışana sahip olduğu anlaşılan şirket, yer altına doğru genişler. Xeno, romanın başlarında “minare merdiveni denli dik ve dar, dehlizimsi servis merdivenleri”nden aşağı doğru iner (Teoman, 2011b: 10-11). Bulduğu şifreli bir yazının randevu pusulası olabileceğini düşünerek gece vakti (Yunancada labirent

anlamına gelen) Lavirentos Meyhanesi'ne gider. Eski bir Ceneviz zindanı olan meyhanenin "romantik harabe"liği sadece eski ve aklın egemenliğinin askıya alındığı bir amaçla kullanılan bir yapı olmasından daha çok orada yaşanan travmatik andan kaynaklanır. Falın sonunda Xenos, kafasını karıştıran uzun söyleve dair soru sormaya hazırlanırken gözüne takılan bir görüntüyle donakalır: "Üzerinde köçeğin oynadığı podyumun hemen yanındaki kalın bir direkte, ökçesi gümüş nalçalı bir yemeni teki asılı[dır]" (s. 44). Bu fotografik sahne, kurgunun ilerleyişi bakımından ne denli işlevsizse metnin gerçeküstücü dinamiğini göstermesi bakımından o kadar önemlidir. Uzun bir tiradın ardından ve köçeklerin oynadığı gürültülü meyhanede kafa karışıklığı yaşayan Xenos, bir anda bu yemeniyi görür ve kurgunun akışı, gerçeküstücülerin "sarsıntılı güzellik"inin gereği olan bir "fotografik şok"la kesilir. "Hayati olanın vahşice yakalanması, canlı olanın aniden askıya alınması" (Foster, 2011: 55) sayesinde bu nesne henüz taşıdığı muğlaklıktan önce sunum biçimiyle bile gerçeküstü bir nitelik kazanır. Breton'un *Nadja*'sındaki bronz eldiveni anıştıran yemeniler, gerçeküstücü bir nesnenin olabilecek en yakın eş değeridir. Kadınların başa bağladığı ve erkeklerin ayaklarına giydikleri iki tür yemeni bulunmaktadır ve bir köçekten bahsedilirken bunun ikisinin de olması olası gözükmemektedir. Ne var ki yemeninin gümüş nalçası ve tekinden bahsedilmesi, bunun ayağa giyilen bir yemeni olduğu gösterir. Genellikle tulumbacıların da giydikleri yemeniler, rahat bir kullanım için altı yumuşak deriden yapılıdır (Koçu, 1967: 246). Bu durumda nesne bozulmuş, onun varlığına aykırı bir nitelik de eklenmiştir. Hal Foster, geçmiş kaybın veya gelecekteki ölümün tekinsiz hatırlatıcılarına örnek olarak verdiği iki örnekten birinin "birçok muğlak nesneden biri olan bronz eldiven" olduğunu söyler ve onun psişik dinamiğini şu şekilde açıklar:

Nesnenin ürpertici cazibesini çözmek zor değil; zira bir insan formunu ölümcül bir kalıp içinde göstermekle kalmayıp, iğdiş edilmeye verilen fetişistçe bir yanıt da yakalıyor; ki Breton bunu kabul de edebilir ("kopmuş" elin yerinden edilmiş biçiminden), inkâr da (içi boş olduğu halde katılmış eldiven elde kalıyor, olabilecek bir yokluğu örter gibi). Dolayısıyla bu, hem ilksel cansızlık halinin hem de çocuksu iğdiş edilme fantezisinin iki kat tekensiz bir hatırlatıcısıdır. (Foster, 2011: 61)

"Uykuda Çocuk Ölümleri" dosyasını vermek üzere meslektaşının izini süren Xenos, bu sırada gençken şair olmak isteyip bunu mesleğiyle telafi etmeye karar veren gece bekçisiyle karşılaşır ve bekçi, onu Bizans Devri'nde inşa edilen, Galata ile Haliç'i bağlayan tonozlu dehlizlerden geçirecek içeri alır. Kendisine ulaşan pusula gereği amiriyle görüşmek için bodrum kattaki 999 numaraya giden Xenos, bu odanın bir hamam olduğunu, içeride yıkanan ve sonrasında Xenos'a mihmandarlık edecek sarışın adamın ayak tırnaklarının kırmızı ojeli olduğunu görür ve böylece çocukken gittiği hamamları hatırlar (s. 67-68). Hamam sahnesi böylece "tekensiz" denilebilecek bir libidinal atmosfer kazanır. Bu durum, yemeninin görüldüğü sahneyle zaten başlamıştır. *Nadja*'da bronz eldiven "iğdiş edilmeye verilen fetişistçe bir yanıt"tır ve *Uykuda Çocuk Ölümleri*'ndeki yemeni ise iki cinsiyet arasındaki farkı kapatmaya çalışan bir insana aittir. Üstelik bu yemeni direğe asılır ve hareket(sızlık)ıyla yine gerçeküstücü bir momentuma sahiptir. Bağlı olduğu hâlde düşmez ama ne denli sıkı bağlı olduğu bilinmeyen nalçalı yemeni, nihayetinde yerçekiminin etkisindedir.

Breton, “sarsıntılı güzellik”i “büyülü-şartlı”, “örtülü-erotik” ve “sabit-patlayıcı” olarak tanımladığını söyleyerek bunları “sarsıntılı güzellik”in kategorileri olarak değerlendirir. Bu üç kategorinin ilki, canlı olanın cansız olana yakınlığını; ikincisi, ölüm ve arzunun ayrılma-zamlığını ve sonuncusu ise hareket ve hareketsizliğin tekinsiz bir bileşimini imler. “Sabit-patlayıcı” için Breton’un iki örnek sunduğunu söyleyen Foster’a göre bunlardan ilki, *Çılgın Aşk*’taki “Yıllarca bakir bir ormanın deliryumuna terk edilmiş bir lokomotifin hızlanışını gösteren fotoğraf” cümlesi; ikincisi ise “Vücutu ve elbisesi bulanık yakalanmış bir tango dansçısının görüldüğü bir Man Ray fotoğrafı”dır (Foster, 2011: 51-53). Bu anlamda köçeğin yemenisi hem canlı olanın cansıza karıştığı, hem cinsiyetler arası sunduğu travmatik etki hem de zaman/mekândaki muğlak konumuyla “sarsıntılı güzellik”in belki de Breton’un sunduğu örneklerden daha iyi bir örneği hâline gelir.

4.2. Ansiklopedi ve mekânın zamanı

Yeraltını “harikulade” ortaya çıkarttığı mekâna dönüştüren nesnelere birisi de ansiklopedidir. Xeno, daha önce odasında bulup sadece künyesini okuduğu BİLANS’ı (Batınî İlimler Ansiklopedisi) açıp okumaya başlar. XIX. yüzyıl Osmanlı nesrini andıran bir dile sahip olan bu “mufassal Ansiklupedik Lûgat”ın künye sayfasında, Gazzalîzâde İskender Zukûrî Bey’e ait olduğu ve 1344’in Teşrin-i Sani’sinde neşredildiği yazılıdır (Ali Teoman, 2011b: 61). X harfiyle başlayan ansiklopedinin maddeleri; “Coleridge’in ütopyası Xanadu”, “Eleali filozof Xenon” ve “Azteklerde Taze Mısır İlahesi Xilonen” ile devam eder. Üçlemenin ilk cildindeki tek ansiklopedi bu değildir. Şirketteki çöp ayıklayıcı, kendi yazdığı İÇBİLGİN’i (İçreççi Bilimler Genbilgi) Xeno’ya okutur. BİLANS’ın aksine A harfiyle başlayan bu ansiklopedi, madde seçimleri bakımından BİLANS ile tutarlılık gösterir. Fakat dil kullanımı bakımından yirmi birinci yüzyıl Türkiye Türkçesine daha yakındır ve Xeno, çöp ayıklayıcısının yayımlatması için kendisine verdiği bu ansiklopedinin “gerçi dil ve üslup bir hayli farklı” (s. 178) olsa da son bölümünü bulduğu ansiklopedinin ilk bölümü olduğunu düşünür. Ansiklopedideki eksiklikleri tamamlayabilirse memur X’i bulabileceğini varsayan Xeno, ansiklopediyi “Allah” maddesinden başlayarak yazar. Xeno’nun bu maddeyi nasıl yazdığını anlattığı cümleler yine otomatik yazının tanımıyla örtüşmesi bakımından dikkat çekicidir. “Son noktayı koyup kalemimi kaldırdığımda, ter içinde kalmıştım. Kalemim, gizli bir el tarafından yönetiliyor-muşçasına, hiç durmaksızın, bir hamlede düşüvermişti bu sözcükleri papirüse” (s. 231). Bu noktada bilgiyi, usu, Kartezyen mantığı ve sözcük ekonomisini gerektirmesi bakımından bir ansiklopedi maddesinin otomatik yazıya en elverişsiz metin parçalarından birini olduğunu hatırlamak, bilginin yeniden üretilmesinde gerçeküstücü bir tavrın varlığına işaret eder.

Üç parçalı ansiklopedi, birden fazla nedenle metnin gerçeküstüçülüğünü destekler. Papirüse daktilo edilen ansiklopedi, dilsel tutarlılıktan da yoksun oluşuyla zaman içindeki muğlaklığı canlı tutar ve insanlıktan çekilen tüm alanları (mitoloji, din, ezoterik inanışlar) konu edinir. Böylece ansiklopedi içeriği, muğlak bir dosyanın hayalî bir kişiye ulaştırılması sırasında yer altında ortaya çıkan ve Foster’ın tanımıyla “yeniden elde edinilen yitirilmiş” (2011: 57) bir “buluntu nesne” kimliği kazanır. Yitirilmiştir çünkü çoğunlukla dinî ve mitolojik maddelerden oluşur. Yeniden elde edilmiştir çünkü farklı kaynaklarla yeniden üretil-

mektedir. “Yenilik” ve “yılan” gibi diğerlerine göre “güncel” maddeler yine dinî ve mitolojik bağlamlarda açıklanır. Üstelik bu ansiklopedi, dili bakımından da güncelden geriye gider. BİLANS’ın dili (miladi takvime göre Harf Devrimi’nin yapıldığı 1928’e tekabül eden) neşir tarihiyle uyumlu olsa da eskicil bir nitelik taşır. İÇBİLGİN ise adından da anlaşılacağı üzere, modern Türkçeye yakın olsa da “önbili”, “öteacun”, “bağın”, “erselik” gibi Dil Devrimi çizgisindeki öz Türkçe sözcükler barındırır. Bu noktada gerçeküstücülüğün tarihle ve geçmişle kurduğu ilişkiye değinmek yararlı olacaktır.

Gerçeküstücülerin tarihle ilişkisi, gerçeklikle kurduğu ilişkiye bağlı olarak değişkenlik gösterir. “Gerçeklik, Freudyen bilinçaltının alanına dâhilse tümüyle kavranamaz ve üzerindeki örtü sadece rüyalar yoluyla kaldırılabılır. Peki ya tarih?” (Rabaté, 2023: 50) sorusu, bu noktada bellekle ilintili kavramların (tarih, mitoloji, din) muğlak konumu işaret eder. Gerçeküstücülerin buna verdiği cevap yine iki farklı alanı birbirine yakınlaştırmak olmuştur. Yaşam ve sanat arasındaki sınırı kaldırmaya çalışan gerçeküstücüler, tarihsel olanla şimdi arasındaki farkı da yumuşatmaya çalışırlar (Tiedemann, 2014: 270-271). Bu anlamda gerçeküstücüler arasında tarih ve mitolojinin konumuna dair bir uzlaşma olduğunu söylemek ne kadar zorsa geçmişî düz anlamıyla “bu andan öncesi”, şimdii ise “duyumsanan an” olarak algılamadıklarını belirtmek o denli doğru olacaktır. Modernizmin geçmiş ve şimdi arasındaki bağı koparıp onu hayatın dışına ittiğini söyleyen Walter Benjamin, sürrealizmin iki uç arasındaki farkı doldurması gerektiğini düşünür.

[Walter Benjamin’e göre] Geçmiş şimdide yaşamayı bırakmıştı; burada varlığını “sekülerleştirilmiş bir kutsal emanet” suretinde sürdürüyor, çünkü bir kuşaktan ötekine kendiliğinden gerçekleşen, neredeyse doğal bir aktarım işlemiyle temellük edilemiyordu. [...] Bu noktadan itibaren, geçmişî yeniden canlandırmak için bir tetiğe yahut fünüye ihtiyaç vardı. Estetik alanda sürrealizm, uçucu an ile bellek arasındaki boşluğu doldurabilmek adına girilmiş en ilgi çekici, en azimli teşebbüstü. (Traverso, 2018: 280-271)

Aragon, Paris’in yıkım programına alınmış kapalı pasajı Opera Pasajı’nı, kapitalizmden kendi ifadesiyle, onu bir “modern mitoloji”ye dönüştürerek kurtarmaya çalışır (2017: 99). *Konstantiniye Üçlemesi*’nde ise mitolojinin kendisi bir rüya ve gerçeklik arasında erir ve gerçekliğin kendisi mitolojik bir hâl alır. Yer altında bulunan ansiklopedi bir geri dönüşü imlemez çünkü yer altında zamanın kendisi belirsizdir ve doğrusal bir ilerlemeden daha çok -tıpkı rüya ile gerçekliğin kaynaşmasıyla ortaya çıkan “masalsı/harikulade”ye benzer şekilde tüm zamanların üst üste bindiği, lineer ilerleyip yerine dolambaçlı bir iz üzerinde hareket eden bir zaman kurgusu tercih edilmiştir. Üçlemede, kupa arabaları ve metrolar birlikte kullanılır. Kredi kartı ve mecidyeler aynı anda tedavüdedir. Yine *Karadelik Güncesi*’nde; papirüs, kamyş kalem, hokka, fotokopi makinesi ve güvenlik kamerası aynı sahnenin farklı eşyalarıdır. Sayısı artırılabilir bu örnekler tüm kurgularda tarihin tahrif edildiğini gösterir ve üçlemenin ilk romanında bu durum, mimar tarafından da vurgulanır. Mimar, aslı “Oktateukhos” olan Dekateukhos’un orijinal el yazmasını gösterir. Ne var ki Xenos, bunun ucuz bir tükenmez kalemle yazıldığını söyleyince mimar, bu durumda herhangi bir çelişki görmez. Mimar, şirkette belgelerin ve eski nüshaların sürekli yeniden yazıldığını⁶ anlatır ve bunun sebebinin bilmediğini itiraf ederken kendi varsayımını “tarihin ilerlemesini ya da ilerliyor gibi

görünmesini temin etmek” (Teoman, 2011b: 322) olarak açıklar. Tarih ve yazı arasında, her iki istikamette işleyen sıkı bir münasebet olduğunu ekleyip açıklamasını şu şekilde sürdürür:

İşte belki bu yüzden, yani tarihin bize bazen âtil görünen akışını bir nebze olsun süratlendirmek ve insan gözüne görünür kılmak maksadıyla, bu yeniden yazma işini üstlenmiş olabilir Şirket. Bu şekilde tarih sadece ileri doğru değil, aynı zamanda da geri doğru hareket ettirilmiş olur, yeniden yaratılır, kısacası ilerler. (s. 323)

Ali Teoman’ın aslında bir mimar olduğunu hatırlamak ve yeraltındaki şirketi inşa eden, başka bir ifadeyle mekânı tasarlayan, karakterin zaman hakkında fikirlerini belirtmesi önemlidir. Bu bakımından eserdeki “mekân”ın incelenmesi sırasında “zaman”ın da araştırma kapsamına girmesi zorunlu olur. Mahzeni bilinçdışıyla eşleştiren fenomenolog Gaston Bachelard, (2014: 50) “Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar.” (s. 39) der. Bu anlamda *Konstantiniye Üçlemesi*’nde tarihin doğrusal akışının bozulması, mekânın yer altına inışı ve bilincin usun hâkimiyetinden kurtarılmasıyla aynı çabaya işaret eder.

4.3. Gözden düşmüş nesnelere ve alışılmamışlıklar

Ansiklopedinin ikinci bölümünün yazarı, bir çöp ayıklayıcıdır ve “toplumun ortak duyuncunu tedirgin edebilecek nesnelere” (Teoman: 2011b: 183) toplayıp onları geri dönüşüme gönderir. Gerçeküstücülük, gerçekliğin us ve mantık hâkimiyetinden kurtarılma çabalarına paralel olarak “verili ahlak”tan da uzaklaşır ve *Konstantiniye Üçlemesi*, “çöp” ve “gerçeküstücü ahlak” başlığı altında incelemeye değer malzemeler sunar. Ne var ki bu çalışma sadece mekâna odaklandığı için bu konunun sadece çöp ayıklayıcılığına değinilecektir. “Gözden düşmüş duyulan gerçeküstücü merak” (Foster, 2011: 233) nesnelere olarak çöp, üç romanda da görülür. Öyle ki çöp, başkarakterleri ve kurguları değişse de bu üç romanı birbirine bağlayan en önemli izlektir.

Gözden düşmüş nesne aynı zamanda pratik faydadan yoksun oluşuyla gerçeküstücülerin aradığı “devrimci enerji”nin bulunduğu yerdir ve bir çöplük sadece gözden düşmüş değil aynı zamanda kullanım değerini de yitirmiş nesnelere toplamdır. Üçlemenin ilk romanında ansiklopedinin yazarı bir çöp ayıklayıcıdır. İkinci romanda, bir talihsizlik sonucu tuvalette uygunsuz bir şekilde çocuk yurdunun güvenlik kameralarına yakalanan İbrahim Nemrut, görüntülerinin yurt ekranlarında yayımlanması üzerine yurttan kaçmaya çalıştıkça daha çok yeraltına iner ve sonunda bir çöp yığının içine düşer. Burası, kendilerini “Üç Ahbap Çavuş” olarak tanımlayan Muhammed, İsa ve Musa’nın yaşayıp çöp biriktirdikleri türbedir. Buradaki uzun diyalogun sonunda İbrahim Nemrut, türlü kitaplar arasında bir üyesi olduğu *Silahşorlar Kulübü Güncesi*’ni bulur. Kitapların nemli üniversite deposuna, başka bir ifadeyle “çöplük”e, atıldığı üçüncü romanda başkarakter, el arabasının frenleri tutmaması sonucu kendisini bir çöp yığınının içinde bulur ve çöp ayıklayıcısı Kâmil Arif Vakanüvisoğullarıgiller’le⁷ tanışır. Zengin semtlerin çöplerinde antika toplamaktansa fakir bir mahalledeki çöplerle “kifaf-ı nefis” eden çöp ayıklayıcı, bunları geri dönüşüme gönderip ülke ekonomisine katkıda bulunmaktan gurur duyar. Kösele ayakkabı tabanları kaynatılıp yumuşatılır ve çövene bulanıp pastırmaya dönüşür; ayakkabıların eski derileri, yüz gerdirme ameliyatlarında kullanılır (Teoman, 2020: 203-228).

Çöp ayıklayıcılığı çoğunlukla geri dönüşümünün günümüzdeki anlamından farklı bir dönüşümle ilgili olsa da her zaman bağlı olduğu iki durum vardır: Hepsi bir şekilde yazıyla ilişkilidir ve hep yerin altındadır. Gerçeküstücülüğün önemli kavramlarından biri olan buluntu nesne (found object), gündelik kullanım nesnelерinin pratik faydadan soyutlanarak bir estetik obje hâline gelmesi ve anonimliğiyle⁸ (Demir, 2012: s. 19) gerçeküstücülerin otomatizminin gerekli tüm temel gerekliliklerini karşılar. Buluntu nesnelерin bağlamından koparılarak sanat eserine dönüşümü, gerçeküstü plastik sanatların ayırıcı vasıflarındandır. Fakat aynı teknik, yazınsal hâlde, üçlemenin üçüncü kitabında da görülür. Bahtiyar Bahtıkara'nın kitaplık yaptırmak istediği marangoz, çöpten bulduğu atık parçalardan (bisiklet karkasından zürafa, buzdolabı parçalarından gergedan, elektrikli süpürge aksamından karıncayıyen) kitaplığı yapar (s. 256). Bu heykeller; su borularından tanrıça yapan Morton Livingston Schamberg'i, pisuvardan çeşme yapan Marcel Duchamp'ı hatırlatır. Gerçekliği sarsmanın bir yolu olarak "alışılmamış" kavramını kullanan Octavia Paz'a göre bunu sağlamanın yolu, "Normal bir nesneyi hep ait olduğu yerden alıp başka bir yere koymaktır" (Paz, 1987: 124).

Konstantiniyye Üçlemesi'nde bağlamından koparılanlar sadece nesnelер değildir. Tarih ve dil de bağlamından koparılır. Her üç romanda da buna dair birçok örnek bulunur ve "alışılmamışlık"lar zamanla "alışılmışlık"a dönüşür. *Uykuda Çocuk Ölümleri*'nde ayakkabı boyacısının felsefi bir diyalogun geliştirici tarafı olarak konumlanıp buna göre konuşması örneğinde olduğu gibi karakterler, verili rollerinin dışında bir lügat kullanabilir. *Gecenin Atları*'nda, rektörle idari bir konu hakkında görüşen profesörün saka, rektörün ise sultan olduğu bir diyalog gelişir ve konuşma bağlamından koparak farklı bir yöne doğru ilerler. Ansiklopedinin dili başta olmak üzere karakterlerin, kolaj metinlerin zamansallıkta tutarsız bir kelime kadrosu kullanması bu gerçeği gösteren örneklerdir. Bu durum; köklerini Arthur Rimbaud ile Lautréamont'da (1999) ve onun "beklenmedik bir anda, bir teşrih masasında bir dikiş makinesi ve bir şemsiyeye rastlamak" (1999: s. 247) cümlesinde bulan gerçeküstücülerin nesneleri⁹, dil ve tarih bağlamından koparma, hayatın her alanında us ve mantığın hâkimiyetini azaltma ve böylece edebiyatı, sanatı ve yaşamı özgürleştirme çabalarına işaret eder. *Konstantiniyye Üçlemesi*'nde, yeraltında yaşanan bu tür alışılmamışlıkların bir örneği de sığır gövdeleriyle satranç oynama sahnesidir. Bu sahne, gerçeküstücülüğün başka bir kavramına (modern mankenler) daha denk düşer. *Uykuda Çocuk Ölümleri*'nde Xeno, beyaz önlüklü ve kepli bir düzine adamın sığır gövdelerini seramik zemin üzerinde sürüklediğini görür. Fakat daha sonra bunlara "sanki vitrin mankenleriymişçesine" şapka, pardösü, atkı, kravat giydirilmiş olduğunu fark eder (2011b: 197). Kostümlü ölü gövdeler büyük bir alanda satranç taşı olarak kullanılır. Akıl ve mantığın oyunu olan satrancın bu derece "akıl dışı" taşlarla oynanması yine gerçeküstü bir düzleme işaret eder. Sonrasında ayrıntılı muayeneden geçen sığırlardan birinin karnı yarılr ve onun içinden evraklar dökülür. Özel bir tozla sıvanan sığır etleri üzerine rengârenk üniformalar ve çeşit çeşit zırhlar giydirilip bunlar sergi mankeni olarak kullanılır. Bu sığır cesetleriyle birtakım tarihsel olayları birebir ölçekte canlandıran suikast, idam ya da savaş sahneleri düzenlenmiştir. Hal Foster'ın gerçeküstü harikuladenin bulunduğu "modern mankenler"i incelediği bölüm başlığının "Leziz Cesetler" olması, bu noktada anımsamaya değerdir. Foster ise okurlarına gerçeküstücü *La Revolution surrealiste*

dergisinin üçüncü sayısının zırlı bir manken imgesiyle açıldığını hatırlatır (Hal Foster, 2011: 32). Nitekim “modern mankenler”, insan olanla olmayanın kesişimi olarak “harikulade”nin en yetkin örneklerinden biridir. Ali Teoman ise ölü hayvan gövdelerini satranç taşlarıyla “şey”leştirdikten sonra insan kıyafetleri giydirip insanlaştırarak ona gerçeküstü bir boyut ekler. Modern mankenler, gerçeküstücüler için sadece insan olanla olmayanın karışımı olduğu için değil aynı zamanda Descartes’tan etkilenen ansiklopedist Diderot ve d’Alembert ile beraber yükselen maddeci rasyonalizmde; bedenin bir makine olarak görülmesini ve kapitalizmde meta olarak yeniden inşa edilmesini akla getirdiği için de gerçeküstü bir nesnedir.

Sonuç

Andre Breton, Louis Aragon ve Philippe Soupault gibi ilk gerçeküstücü isimler, Sigmund Freud’un fikirleri, kişisel deneyimleri ve otomatik yazı tekniğini bulmalarıyla bilinci tümüyle reddeden yıkıcı bir tavır yerine (Dadaizm) bilincin özgürleşmesine odaklanmışlardır. Bu anlamda gerçeküstücü bir buluş olan “otomatik yazı”, bilincin metne müdahalesini en aza indirgemesiyle önemli bir araca dönüşmüş ve roman türü, görsel/plastik sanatlarla ilgilenen ilk gerçeküstücülerin gözde türü hâline gelmiştir. İlk “Gerçeküstücü Manifesto”da Breton, Dostoyevski’den alıntılıdığı bir pasajdan yararlanarak, romanın standart/belirli bir kalıpta oluşmuş insanı konu edindiğini ve basmakalıp bir estetiğe sahip olduğunu ifade eder. Ona göre roman, gerçeklik ve rüyanın karışımıyla ortaya çıkan yeni bir “harikulade”nin romanı olmalıdır.

“Harikulade”, kendisini en çok romantik harabelerde ve modern mankenlerde gösterir. Ali Teoman’ın roman üçlemesi *Konstantiniyye Üçlemesi* ise İstanbul’da geçer. Fakat üçlemede Osmanlı’nın Konstantiniyye’siyle ne denli uzak olduğu bile bilinemeyen bir geleceğe uzanan farklı İstanbullar üst üste binmiştir. Bu anlamda gerçeküstücülerin rüya ve gerçeğin birbirine karışmasıyla elde edilen “harikulade”, zaman ve mekânda kendisini gösterir. Bununla birlikte günlükleri sayesinde “otomatik yazı”yı düzenli bir yazı alışkanlığına çevirdiğini artık bildiğimiz Ali Teoman’ın üçlemesinin gerçeküstücülüğü bununla sınırlı değildir. Olaylar, rüya ve gerçeğin karıştığı İstanbul’un üstünde değil altındaki mekânlarda geçer. *Konstantiniyye Üçlemesi*’nde harikuladenin kendisini gösterdiği yer altındaki romantik harabeler hem nesne repertuarı hem de zamansallığıyla gerçeküstücülüğün psişik ekonomisine dair ilk gerçeküstücülerin verdiklerinden daha belirgin örnekler sunar.

Nesnelerin bağlamlarından koparılmasıyla hayal gücüne canlılık kazandırılmasını sağlayan “alışılmamışlıklar”, üçlemedeki romanların dinamizmini sağlayan unsurların başında gelir. Öyle ki nesnelere birlikte tarih ve dil de bağlamından koparılır. Hacimli üç romandan oluşan üçlemenin mekân dökümü yapılmasının olanaksızlığı ve gerçeküstücü kavramların somutlaştığı örneklerin çokluğu nedeniyle üçlemenin gerçeküstücü bir yakın okumasının yapmak mümkün değildir. Bununla birlikte canlı olanla olmayanın, şimdi ile tarihin birbirine karıştığı sarsıntılı güzellik sahneleri ve buluntu nesnelere bakımından zengin bu romanlarda örneklem olarak seçilen sahne ve durumlar, romanın yer altına indiği ölçüde gerçeküstüne çıktığı gerçeğini desteklemektedir.

Meyhanede dans eden köçeğe ait direğe bağlı, nalçası gümüşten yemeni cinsiyet, devi-

nim, canlılık gibi nitelikleri zıddıyla birlikte bünyesinde bulundurması bakımından ilk gerçeküstücülerin verdiği örneklerden başarılı sayılabilecek bir gerçeküstücü sarsıntılı güzellik nesnesi hâline gelir. Gerçeküstücüler, gündelik hayatın mitolojisini yaratıp şimdi ile mitoloji arasındaki farkı kapatmaya çalışırken üçlemedeki ansiklopedi, mitolojinin kendisini bir rüya ve gerçeklik ile muğlak bir zamansallık arasında kaynaştırır. Bir bölümünü çöp ayıklayıcısının yazdığı ansiklopediyle çöpler de hem gözden düşmüş olması hem de kullanım değerini yitirmesiyle üçlemedeki yeraltının gerçeküstücü mahiyetini pekiştirir niteliktedir. Bu anlamda *Konstantiniyye Üçlemesi*'ndeki gerçeküstücülüğün sıra dışılıklar ve "alışılmamışlık"lar sonucu atfedilebilecek bir nitelikten çok daha fazlasını barındırdığı, kurgu dinamiğinin gerçeküstücü bir işleyişe sahip olduğu ve yeraltına indiği ölçüde gerçeğin üstüne çıktığı sonucuna ulaşılmıştır.

Konstantiniyye Üçlemesi; gerçek ve rüya karışımından oluşan "masalsı/harikulade" düzlemine sadece birkaç "gerçeküstücü öge"yle değil us ve mantık çerçevesini eğip bükmesiyle, atonal sapmalara sahip olay örgüsüyle ve gerçeküstücü plastik yapıtların yazınsal izdüşümü olarak değerlendirilebilecek eşya repertuarıyla da sağlar. *Konstantiniyye Üçlemesi*; Türk romanında bu akımın yazı pratiği, temel ön kabulleri ve teknikleriyle doğrudan örtüşen kapsamlı, hacimli ve somut bir örnektir.

Notlar

- 1 Bu tezden türetilen makale için bk. Kumsar ve Ergül, 2024.
- 2 Gerçeküstücülüğün anahtar sözcüklerinden olan *merveilleux* (Fr.); "Gerçeküstü Manifesto"nun bir bölümü *Türk Dili* dergisinde yayımlayan Bertan Onaran ve *Nadja*'yı Türkçeleştiren İsmail Yerguz tarafından "olağanüstü", bu kavramın üzerinde duran Hal Foster'ın kitabını çeviren Şebnem Kaptan tarafından "harikulade", tüm gerçeküstücü manifestoların yer aldığı kitabın çevirmenleri Artemis Günebakanlı, Yeşim Seber Kafa ve Ayşe Güngör tarafından "masalsı" ve Aragon'un *Paris Köylüsü*'nü Türkçeleştiren Ayberk Berkay tarafından "harika" olarak çevrilmiştir. Bu çalışmada, kavram birliği sağlamak adına kullanılan "harikulade" sözcüğü, çevirmenlerin tercihlerinin yanında köşeli parantez içinde verilmiştir. Yine başka bir anahtar kavram olan *convulsive* sözcüğü İsmet Birkan tarafından "çırpıncı" olarak tercüme edilmiş fakat yine çalışmanın bütünlüğü açısından tercih edilen "sarsıntılı" sözcüğü, ilgili yerde köşeli parantez içinde verilmiştir.
- 3 Manifestonun Türkçedeki bir diğer çevirisinde bu sözcük yerine "standart" tercih edilmiştir (André Breton, 2009: 12).
- 4 Hilav, manifestonun tamamını çevirmediği için manifestonun tam tercümesinin bulunduğu yayına (Breton: 2009) başvurulmuştur.
- 5 Gerçeküstücülüğün ilk romanı olarak da kabul edilen, Breton'un *Nadja*'sının (2019) çok bilinen "Kimim ben?" (s. 9) cümlesiyle başlaması, üçlemenin gerçeküstücü dinamiği destekleyen diğer bir unsurdur.
- 6 Şirket'in mahzenlerindeki tarihî eserlerin de imitasyonları yeniden üretilir. Günümüze birkaç taş parçası kalmış Artemis Tapınağı eski bilgileri ışığında yeniden inşa edilir fakat içerisi, bürolara tahsis edilir ve tarih bağlamında bir "alışılmamışlık" daha elde edilir.
- 7 Kâmil Arif Vakanüvisoğulları, uzun tiradında asıl adının Tahir Adil olduğunu ve çocukluğunda arkadaşlarının adını "tarih" ve "tahrif" olarak telaffuz ederek ezizlettiğini de anlatır. "Tarih" ve "tahrif" ilişkisi üçlemenin ilk romanında da (Teoman, 2011b) vurgulanır.
- 8 Araştırmacı Marangoz aynı zamanda "Anonim Yaratmanlar" adını verdiği bir gruba dâhil olduğunu; şehir meydanlarındaki heykellerin kopyalarını ve sonra onların da kopyalarını yaparak değiştirdiklerini anlatır (Ali Teoman, 2023: 256-258).
- 9 Bu romanda şirket binasını tasarlayan yaşlı mimarın bürosunun yaklaşık bir sayfa boyunca yapılan betimlemesi; bambu koltuklardan seccadelere, kuyruklu piyanodan yazı masası olarak kullanılan yüksekçe bir musalla taşına kadar birbiriyle ilgisiz nesnelerin dökümüdür (Teoman, 2011b: 295-296).

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This article constitutes an original research paper based on original data. It has neither been published previously nor submitted for publication elsewhere. The author has adhered to ethical principles and guidelines throughout the research process.

Authors' contributions: The article is authored solely by one individual.

Ethics committee approval: Ethical committee approval is not required for this study.

Financial support: No financial support was obtained for this research.

Conflict of interest: There are no potential conflicts of interest related to this study.

Kaynakça

- Aragon, L. (2017). *Paris köylüsü* (A. Erkay, Çev.) YKY.
- Aspley, K. (2010). *Historical dictionary of surrealism*. Scarecrow.
- Atamert, B. (2019). Roman içinde roman: Uykuda çocuk ölümleri. *Yazı, Yazgı, Yaşamak* içinde (s. 113-119) YKY.
- Bachelard, G. (2014). *Mekânın poetikası* (A. Tümertekin, Çev.) İthaki.
- Baldick, C. (2008). *The Oxford dictionary of literary terms*. Oxford University.
- Batur, E. (2003). 70. Yılında gerçeküstücülük. *E/Babil Yazıları* içinde (s. 106-108) YKY.
- Bayrak Ghofoorian, A. (2017). *Ali Teoman 'ın hayatı ve eserleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Pamukkale Üniversitesi.
- Benjamin, W. (2012). Gerçeküstücülük: Avrupalı aydının son fotoğrafı. N. Gürbilek ve S. Yücesoy (Ed.) *Son Bakışta Aşk* içinde (s. 155-168) Metis.
- Benjamin, W. (2014). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.) YKY.
- Breton, A. (2009). *Sürrealist manifestolar* (Y. S. Kafa, A. Günebakanlı, & A. Güngör, Çev.) Altıkkırkbeş.
- Breton, A. (2019). *Nadja* (İ. Birkan, Çev.) Jaguar.
- Çalışkan, C., Duman, D., & Paşaoğlu, M. (2019). At sineği olmak iyidir. *İçinde Yazı, Yazgı, Yaşamak* (s. 85-95) YKY.
- Demir, S. B. (2012). *Buluntu nesnede işlevsel kodların değişimi ve yorumlanması* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Hacettepe Üniversitesi.
- Duplessis, Y. (1987). *Gerçeküstücülük* (İsmail Yerguz & Esen Çamurdan, Çev.) İletişim.

- Duplessis, Y. (2013[1981]). Dadaizm. *Türk Dili, XLII*(349), 256-257.
- Foster, H. (2011). *Zoraki güzellik* (Ş. Kaptan, Çev.) Ayrıntı.
- Freud, S. (2019). Tekinsizlik üzerine. Hakan Şahin (Çev.) *Tekinsizliğin psikolojisi üzerine ve tekinsizlik Üzerine* içinde (s. 31-76) Laputa.
- Gauss, C. E. (1943). The theoretical backgrounds of surrealism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 2*(8), 37-44. <https://doi.org/10.2307/425943>
- Hilâv, S., Ertem, E., & Kutlar, O. (1962). *Gerçeküstücülük (Surréalism)* de Yayınevi.
- Hoog, A. (1951). The surrealist novel. *Yale French Studies, 8*, 17-25. <https://doi.org/10.2307/2929128>
- Hopkins, D. (2020). *Dada ve gerçeküstücülük* (S. K. Angı, Çev.) Dost.
- İmamoğlu, A. (2021). Postmodernist anlatının bilim-kurgu ile anakronik buluşması: Konstantiniyye Üçlemesi. *Humanitas, 9*(17), 271-286.
- İnal, T. (2013[1981]). Gerçeküstücülük. *Türk Dili, XLII*(349), 262-280.
- İnce, Ö. (1992). *Şiirde Devrim*. Adam.
- İpek, A. (2020). *Ali Teoman'ın romanlarında postmodernist unsurlar* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Marmara Üniversitesi.
- Karataş, T. (2007). *Ansiklopedik edebiyat terimleri sözlüğü*. Akçağ.
- Koçu, R. E. (1967). *Türk giyim, kuşam ve süslenme sözlüğü*. Sümerbank Kültür.
- Kumsar, İ. A., & Ergül, Ö. (2024). “Özenle oynanmış bir yaşam”: Ali Teoman'ın Konstantiniyye Üçlemesi'nde gerçeklik algısı. *Mavi Atlas, 12*(1), 182-201. <https://doi.org/10.18795/gumusmavi-atlas.1439972>
- Lautréamont. (1999). *Maldoror'un şarkıları* (Ö. İnce, Çev.) Gendaş.
- Matheson, N. (2023). The surrealist novel and the gothic. A. Watz (Ed.) *A History of the Surrealist Novel* içinde (s. 121-136) Cambridge University Press.
- Oranlı, S. N. (2021). *Büyük gerçekçilik ve Türk edebiyatında büyük gerçekçilik* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Ordu Üniversitesi.
- Ergül, Ö. (2023). *Ali Teoman'ın eserlerinde gerçeklik algısı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Düzce Üniversitesi.
- Paz, O. (1987). Gerçeküstücülük. *Gergedan, 6*, 123-127.
- Rabaté, J.-M. (2023). Diverging genealogies of the surrealist unconscious. A. Watz (Ed.) *A History of the Surrealist Novel* içinde (s. 39-55) Cambridge University Press. <https://doi.org/DOI:10.1017/9781009082648.004>
- Stockwell, P. (2017). Origins and histories. P. Stockwell (Ed.) *The Language of Surrealism* içinde (s. 3-18) Macmillan Education UK.
- Teoman, A. (2011a). *Gezgin günce: Britanya defterleri*. Kırmızı.
- Teoman, A. (2011b). *Uykuda çocuk ölümleri*. YKY.
- Teoman, A. (2017). *Alacakaranlık günce*. YKY.
- Teoman, A. (2019). *Yazı, yazgı, yazmak*. YKY.
- Teoman, A. (2020). *Karadelik güncesi*. YKY.
- Teoman, A. (2023). *Gecenin atları*. YKY.
- Tiedemann, R. (2014). *Pasajlar Yapıtı'na giriş*. B. Tut (Ed.) *Pasajlar* içinde (s. 9-36) YKY.

- Traverso, E. (2018). *Solun melankolisi* (E. Ersavcı, Çev.) İletişim.
- Usta, B. (2006). Ancak okumak isteyebileceği şeyleri yazar insan. *Eşik Cini*, 4, 136-142.
- Ülger, B. (2019). *1980 kuşağı yazarlarından Ali Teoman'ın öykücülüğü: Teknik ve gerçek* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Marmara Üniversitesi.
- Watz, A. (2023). A History of the surrealist novel. A. Watz (Ed.) *A History of the Surrealist Novel* içinde (s. 1-25) Cambridge University Press.
- Yeniay, M. (2013). *Öteki bilinç: Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni*. ŞiirDen.
- Yiğitler, Ş. Ş. (2024). Ali Teoman'ın edebiyat günlükleri. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 35, 430-448.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).