

T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK VE TÜRK EDEBİYATI'NDA
BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

HAZIRLAYAN
SÜMEYYA NUR ORANLI

DANIŞMAN
DOÇ. DR. MESUT TEKŞAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORDU 2021

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans Yeterlik tezi olarak savunduğum “Büyülü Gerçekçilik ve Türk Edebiyatında Büyülü Gerçekçilik” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmadan yazdığımı ve yararlandığımı kaynakların “Kaynakça” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.... /.../ 2021

Sümeyya Nur ORANLI
18530100006

ÖN SÖZ

Büyülü gerçekçilik, fantastik ve gerçekliğin bir araya gelmesiyle meydana gelmiş bir eğilimdir. Gerçekçilik gerçek dünyada karşılaşılabileceğimiz her şeyi kapsamaktadır. Büyü ise içinde fantastik ve olağanüstülük barındıran, gerçek hayatta karşımıza çıkması mümkün olmayan, akla yatmayan şeylerdir. Bu iki zıt terim bir araya gelmiş ve büyülü gerçekçilik adıyla bilinen bir terim oluşmuştur.

Büyü, sihir, fantastik gibi olağanüstü durumlar insanların her zaman ilgisini çekmiştir. Büyülü gerçekçilik kapsamında değerlendirilen eserler de okuyucuya her zaman ilgi çekici gelmiştir. İçinde gizemli bir dünya barındıran ve benim de yüksek lisans tez konum olan büyülü gerçekçilik herkesin ilgisini çektiği gibi benimde ilgi ve merakla araştırdığım bir konu olmuştur.

Bu çalışma, büyülü gerçekçiliği anlama, tanımlama ve Türk Edebiyatı'nda büyülü gerçekçilik bağlamında verilen eserlerin incelenmesi üzerinedir. Tez, iki ana bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde büyülü gerçekçiliğin Batı'daki gelişimine yer verilmiştir. Burada büyülü gerçekçiliğin terimsel yolculuğu, büyülü gerçekçilik üzerine yapılan tanımlar, büyülü gerçekçiliğin kökeni ve tarihçesi, büyülü gerçekçiliğin ortaya çıkışı, özellikleri ve Batı'daki temsilcileri araştırılıp incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise büyülü gerçekçiliğin Türk Edebiyatı'na yansması üzerinde durulmuştur. Türk Edebiyatında önce geçmiş dönemde varlığını sürdüren ve fantastik özellik teşkil eden halk anlatıları ile büyülü gerçekçilik arasında benzer ve farklı yönler aranmış daha sonra Türk Edebiyatında fantastik türün yansımaları ve hangi dönemlerde nasıl bir yol izleyerek ortaya çıktığı üzerinde durulmuştur.

Yine ikinci bölümde fantastiğin peşinden büyülü gerçekçilik nasıl bir şekilde edebiyatımıza yansmış, bu ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Daha sonra büyülü gerçekçiliğin Türk Edebiyatı'ndaki temsilcileri araştırılmış ve Türk Edebiyatı'nda büyülü gerçekçi eğilimle yapıt veren sanatçıların eserleri büyülü gerçekçilik bağlamında incelenmiştir. Böylelikle yeni bir anlatın tarzı olan büyülü gerçekçiliğin Türk Edebiyatı'nda nasıl ve hangi eserlerde kullanıldığı tespit edilmiştir, ayrıca çalışma, sahada görülen eksikliklere ve aksaklıklara dikkat

ekilerek bu sahada çalışma yapmak isteyenlere destek olması bakımından önemlidir.

Bu çalışmayı hazırlarken desteğini hep üzerimde hissettiğim sevgili abim Emre Can Oranlı ve kız kardeşim Zehra Oranlı'ya, her zaman yanımda olan canım eşim Fatih Tutar'a ve çalışmamda bana yol gösteren ve sabırla yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Doç. Dr. Mesut Tekşan'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER	iii
BİRİNCİ BÖLÜM.....	2
1. BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİĞİN BATI'DAKİ GELİŞİMİ.....	3
1.1. Büyülü Gerçekçiliğin Terimleşme Serüveni	3
1.2. Büyülü Gerçekçilik Üzerine Tanımlar	7
1.3. Büyülü Gerçekçiliğin Kökeni ve Kaynakları	10
1.5. Büyülü Gerçekçiliğin Özellikleri	16
1.6. Büyülü Gerçekçiliğin Benzeri Eğilimlerle Arasındaki Farklar	20
İKİNCİ BÖLÜM	Error! Bookmark not defined.
2. TÜRK EDEBİYATINDA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK VE BÜYÜLÜ GERÇEKÇİ TARZDA YAZILAN ESERLERİN İNCELENMESİ	25
2.1. Türk Edebiyatında Büyülü Gerçekçilik.....	25
2.2. Türk Edebiyatında Büyülü Gerçekçi Eserlerin İncelenmesi	36
2.2.1. Berci Kristin Çöp Masalları'nda Büyülü Gerçekçiliğin İzleri.....	36
2.2.1.1. Berci Kristin Çöp Masalları'nda Büyülü Olaylar/Durumlar	37
2.2.1.2. Berci Kristin Çöp Masalları'nda Yazarın Ketumluğu.....	40
2.2.1.3. Berci Kristin Çöp Masalları'nda Büyülü Kişiler/ Nesnelere	41
2.2.1.4. Berci Kristin Çöp Masalları'nda Halk İnanışları Batıl İnanç ve Hurafeler	42
2.2.1.5. Berci Kristin Çöp Masalları'nda Dil Oyunları ve İroni.....	43
2.2.1.6. Berci Kristin Çöp Masalları'nda Zaman ve Mekan	46
2.2.1.7. Berci Kristin Çöp Masalların'da Halk Anlatılarının İzleri.....	47
2.2.2. Ormanda Ölüm Yokmuş'ta Büyülü Gerçekçiliğin İzleri	48
2.2.2.1. Ormanda Ölüm Yokmuş'ta Büyülü Olaylar/Durumlar	48
2.2.2.2. Ormanda Ölüm Yokmuş'ta Zaman ve Mekan	51
2.2.2.3. Ormanda Ölüm Yokmuş'ta İmgeler.....	52
2.2.2.4. Ormanda Ölüm Yokmuş'ta Zıtlık	54

2.2.3. Sevgili Arsız Ölüm’de Büyülü Gerçekçiliğin İzleri.....	55
2.2.3.1. Sevgili Arsız Ölüm’de Büyülü Olaylar/Durumlar	59
2.2.3.2. Sevgili Arsız Ölüm’de Yazarın Ketumluğu	63
2.2.3.3. Sevgili Arsız Ölüm’de Büyülü Kişiler/ Nesnelere	66
2.2.3.4. Sevgili Arsız Ölüm’de Halk İnanışları, Batıl İnanç ve Hurafeler	67
2.2.3.5. Sevgili Arsız Ölüm’de Zaman/ Mekan	69
2.2.3.6. Sevgili Arsız Ölüm’de Halk Anlatılarının İzleri	69
2.2.4. Kitab-ül Hiyel’de Büyülü Gerçekçiliğin İzleri.....	71
2.2.5. Puslu Kıtalar Atlası’nda Büyülü Gerçekçiliğin İzleri.....	78
2.2.6. Harman Kaplan’da Büyülü Gerçekçiliğin İzleri.....	84
2.2.7. Beni Kör Kuyularda’da Büyülü Gerçekçiliğin İzleri.....	88
2.2.8. Arzu Sapağında İnecek Var’da Büyülü Gerçekçiliğin İzleri	93
2.2.9. Beyoğlu’nda Gezersin’de Büyülü Gerçekçiliğin İzleri	98
2.2.10. Nar Ağacı’nda Büyülü Gerçekçiliğin İzleri	105
SONUÇ.....	115
KAYNAKÇA	121

ÖZET

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK VE TÜRK EDEBİYATINDA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

Büyülü gerçekçilik köken olarak Latin Amerika kaynaklı bir oluşumdur. Gerçeğe büyülü bir şekilde bakmak, gerçeğin dünyasında büyülü olanı sunmak büyülü gerçekçiliği oluşturur. Gerçek ve büyülü dünyaların bir araya gelmesiyle meydana gelir. Büyülü gerçekçilik terimini ilk kullanan kişi Alman sanat eleştirmeni Franz Roh olarak bilinir. Terimin esin kaynağı ise Alman düşünür Novalis'tir. Edebiyat alanında ilk kullanan isim ise Bontempelli'dir. Büyülü gerçekçilikte sıradan olanı olağanüstü, olağanüstü olanı da sıradan sunuş esastır. Kesin sınırları belirlenememiş olmasına karşın sunulan dünyanın okuyana tuhaf hissettirilmemesi adına takınılan ketum tavır onun sınırlarını göstermesi açısından değerlidir.

Büyülü gerçekçilik, Türk Edebiyatı'nda 1980'li yıllardan itibaren bir akım niteliğinde kendini hissettirmeye başlamıştır. Türk Edebiyatı'ndaki kaynaklarına bakıldığında ilk olarak Şamanizm kaynaklı olduğu görülmektedir. Daha sonra Türk Edebiyatı'nın sözlü kaynakları karşımıza çıkar. Kesin bir tanımının yapılamaması benzeri olan diğer oluşumlarla ayrımını zorlaştırmıştır. Bu tezin amacı Türk Edebiyatı'nda büyülü gerçekçilikle yazılmış olan eserlerin incelenmesidir. Farklı yazarlardan farklı eserler büyülü gerçekçiliğin özellikleri üzerinden incelenmiş ve bu eserlerden örneklerle desteklenmiştir. Büyülü gerçekçiliğin Türk Edebiyatı'nı zenginleştirdiği görülmüştür. Bu eserlerden bazılarının fantastik türünde değerlendirildiği görülmüş ancak çalışma sonunda bu eserlerin fantastik değil büyülü gerçekçiliğin özelliklerini taşıdığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Büyülü gerçekçilik, Türk Edebiyatı, fantastik, olağanüstü, ketumluk,

ABSTRACT

MAGICAL REALISM AND THE MAGICAL REALISM IN TURKISH LITERATURE

Magical realism originated in Latin America. To look at reality magically, to present the magical in the world of reality creates magic realism. Magical realism a combination of real and magical worlds. The first person to use the term magical realism is known as the German art critic Franz Roh. The inspiration for the term is German thinker Novalis. Bontempelli is the first to use it in the field of literature. In magical realism, presenting the ordinary to the extraordinary and the extraordinary to the ordinary is essential. Although the exact limits have not been determined, the secretive attitude taken in order not to make the reader feel strong about the presented world is valuable in terms of showing its limits.

Magical realism has started to make itself felt as a literary movement in Turkish literature since the 1980s. When we look at the sources in Turkish literature, it is seen that it is primarily from shamanism. Then we come across the oral sources of Turkish literature. The fact that a precise definition cannot be made has made it difficult to distinguish it from other similar formations. The aim of this thesis is to examine the works written with magical realism in Turkish literature. Different works from different authors were examined on the characteristics of magical realism and supported with examples from these works. It has been seen that magical realism enriches Turkish literature. It was seen that some of these works were evaluated in the fantasy genre, but at the end of the study, it was determined that these works were not fantastic but had the characteristics of magical realism.

Key Words: Magical realism, Turkish literature, fantastic, extraordinary, secrecy.

KISALTMALAR

age. : Adı geen eser

C. : Cilt

S. : Sayı

s. : Sayfa

vb. : Ve benzeri

vd. : Ve diğerleri

GİRİŞ

Büyü ve gerçeğin bir araya gelmesi ile oluşmuş bir terim olan büyüülü gerçekçilikte büyü sözcüğünün bilinen anlamının kısmen dışında tutulduğu büyüülü gerçekçilik incelendikçe görülmektedir. Büyü Türkçe’de farklı bir anlam taşıırken büyüülü gerçekçilikteki büyü olağanüstü herhangi bir durum yada olayı karşılayabilmektedir.

Büyü, Eski Türk dilinde bügi, bögü şeklinde yazılmakta ve “sihirbaz, din adamı” anlamına gelmektedir. Almanca ve Fransızca’da büyü, magie; İngilizce’de ise magi, magic sözcükleriyle karşılanır. Kur’an-ı Kerim’de sihir sözcüğü de büyü anlamına gelmektedir (www. İslamansiklopedisi.org.tr/buyu, 25.09.2021).

Büyü sözcüğü akla geldiğinde zihnimizde daha çok sihir, sihirli değnek, peri, büyüülü sözler, muskalar akla gelirken büyüülü gerçekçilikte büyü, günlük hayatta karşımıza çıkması mümkün olmayan fantastik bir olayı karşılar.

Eski Türk Edebiyatı’nda Sebki Hindi biçimi, Mantıku’t-Tayr, Dede Korkut Hikayeleri aslında büyüülü gerçekçiliğin temelleri sayılmaktadır.

Gerçekliğin büyüülü bir tarzda sunulması ortaya çıktığı büyüülü gerçekçilik, araştırmacılarca ortak bir tanıma sahip olmamakla birlikte çoğu araştırmacı, yazar ve okuyucuya çekici gelen bir eğilimdir. Benzeri olan, fantastik, bilimkurgu ve korku gibi türlerle arasındaki ortak özellikler büyüülü gerçekçiliğin tanımının yapılmasını zorlaştırmakla birlikte bu türlerle ayırımının yapılmasını da etkilemiştir. Büyüülü gerçekçilik üzerine yapılan araştırmaların çoğu kavramın kökeni, terimsel yolculuğu, ilk hangi alanlarda görüldüğü veya kavramı ilk kimin kullandığı üzerinedir.

Kurmaca bir dünyayı barındıran mit, masal, efsane, hikâye ve roman gibi edebi türlerden bazıları içeriğinde gerçeküstüçülük, fantastik, gizem ve olağanüstülük barındırmakta ve araştırmacı, yazar veya okuyucuya çoğu zaman ilgi çekici gelmektedir. Yapısında olağanüstülük barındıran bu türleri sınıflandıran araştırmacılar bunların fantastik mi, bilimkurgu mu, korku mu yoksa büyüülü gerçekçi mi olduğunun cevabını aramışlardır. Bazı araştırmacılar büyüülü gerçekçiliği fantastiğin bir uzantısı olarak görürken bazıları onu tek başına bir eğilim olarak kabul etmişlerdir.

Büyülü gerçekçiliğin yapısında gizem, büyü, olağanüstülük barındırdığı bir gerçektir fakat asıl ilgi çeken gerçekliğe tamamen zıt olan bu terimlerin gerçekçilik içinde sunuluşu ve birleşimidir. Büyülü gerçekçi metinlerde sıradan, bu dünyaya ait bir olay veya durum büyülü bir tarzda işlenir. Evrensel yasalarla açıklanması mümkün olmayan bir durum büyülü gerçekçi metinlerde normal karşılanır. Roman kahramanları bu olağanüstü durum karşısında şaşkınlık hissine kapılmazlar ve bu durumu normal karşılarlar. Aslında bu özellik, büyülü gerçekçiliği fantastikten ayıran en önemli özelliktir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİĞİN BATI'DAKİ GELİŞİMİ

1.1. Büyülü Gerçekçiliğin Terimleşme Serüveni

Büyü ve gerçek gibi iki zıt terimin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan büyüli gerçekçilik, birçok edebi gelenekten beslenerek oluşmuştur. Adını daha çok Latin Amerika Edebiyatı ile duyurmuş olan ve okuyucuyu gizem ve gerçeğin dünyasına çeken bu yeni anlatı sanatının terimsel serüvenine bakıldığında ilginç bir yolculuk geçirdiği görülmektedir.

Bazı araştırmacılar büyüli gerçekçiliği, benzeri olan eğilimlerden ayırma çabası içine girmişlerdir. Aslında bu girişim yerinde olmakla birlikte başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Çünkü benzeri olan eğilimlerle sınırları çizilememiş ve bu sebeple net bir tanımının yapılması mümkün olmamıştır. Büyü ve gerçeğin bir arada bulunması büyüli gerçekçiliğin anlaşılmasında zorluklara yol açmıştır. Terimin ilk kullanıldığı alan, daha sonra kullanılmaya başlandığı alanlar ve terimi ilk kullanan isim bu serüvende karşımıza çıkacaktır.

Büyülü gerçekçilik, esin kaynağını Alman romantiklerinden Novalis'ten almıştır. Oysa büyüli gerçeklik eğilimiyle ilgili çalışmaların çoğunda terimi ilk kullanan ismin Alman sanat eleştirmeni Franz Roh olduğu söylenmektedir. Araştırmacı Irene Guenther'e göre "(...) Novalis mahlasını kullanan erken dönem Alman romantik şair ve düşünür Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, Roh'tan çok daha önce, on sekizinci yüzyılın sonlarında, *büyülü gerçekçi* kişiden söz eder" (Akt., Arargüç, 2016, s. 23).

Aslında Guenter, terimin sanatsal ve felsefi alanda kullanımına bakarak iki farklı isimden söz etmektedir. "(...) büyüli gerçekçiliği ilk olarak on sekizinci yüzyıl sonunda *Magischer Idealismus* (büyülü idealizm) şeklinde Alman düşünür Novalis'in (1772-1801) felsefe alanında kullandığını, sanatsal bağlamdaysa terimin ilk kez Alman sanat eleştirmeni Franz Roh (1890-1965) tarafından kullanıldığını söyler" (Okuyucu, 2019, s. 4).

Novalis'in bahsettiği kavram aslında dinsel içeriklidir. Novalis varlığı veya varoluşu, düşünceye bağlayan idealizm anlayışı ve varlığın düşünceden bağımsız olduğu gerçekçilik anlayışı arasında bir ayırım yapmayarak büyüli idealist ve

büyülü gerçekçi kişi “hakiki ermişler” olarak gruplandırılabilir. Novalis mutlak idealizme ulaşmak için bir arayışta olduğuna ve bu arayışı tamamlayacak kişinin büyüülü gerçekçi veya büyüülü idealist dediği kişi olduğuna inanır. Bu kişi dünyaya kaybolan anlamını geri verecek ve aklın açtığı yaraları kapatacaktır. Walter Rehm’in ifadesiyle; bu kişi “(...) aleladeye yüce bir anlam, sıradana esrarengiz bir hava, bilinene bilinmeyenin vakarını, gerçekçiliğin sonluya sonsuzluk görünümü” verecektir ki bu görüş büyüülü gerçekçiliğin günümüzdeki yöntemlerini karşılamaktadır (Akt., Arargüç, 2016, s. 24).

Ancak burada bahsi geçen durum ile günümüz edebi büyüülü gerçekçilik arasındaki en önemli fark Novalis’in kişiyi büyüülü gerçekçi olarak görmesidir, ancak büyüülü gerçekçi olan, kişi değil eserdir (Arargüç, 2016, s. 25).

Büyülü gerçekçilik terimi ortaya çıkışından itibaren bazı isimlerce kabul edilirken, bazılarınca kabul edilmemiştir. Fredric Jameson, terimin ilgi çektiğini ve farklı bir tınısının olduğunu düşünürken; Jeanne Delbaere-Grant, “mitik” veya “metaforik gerçeklik” gibi terimleri de önermiştir. Bunun yanında Emir Rodriquez Monegal ve Liam Connell gibi teorisyenler büyüülü gerçekçilik teriminden tamamen kurtulmayı düşünmüşlerdir (Arargüç, 2016, s.15).

Alman sanat eleştirmeni Franz Roh, terimi ilk kez ekspresyonizm (anlatımcılık) sonrası bir grup ressamı tasvir etmek için kullanmıştır. Anlatımcı dönemdeki ressamların, resimlerinde fantastik ve dünya dışı konulara çok fazla yer vermelerini eleştiren Roh, bu resimlerde dünyasal olanın aşağılanmış bir şekilde yansıtılmasını hoş bulmaz. Roh, yeni dönem ressamlarının yaptığı resimleri ise şöyle ifade eder; “Öyle görünüyor ki bu rüya evreni tamamen sona eriyor (...) dini ve aşkın konular son resimlerde büyük ölçüde kaybolmuş. Bunun aksine bize, bütünüyle bu dünyaya ait olanı yücelten yeni bir tarz sunuluyor” (Akt., Öktemil Turgut, 2003, s.13). Burada Roh’nun “bu dünyadan olan” ifadeleriyle büyüülü gerçekçiliğin sıradan olanı konu edinmesine dikkat çekilmektedir.

Roh, 1920’li yıllarda isimlerini duyuran Otto Dix (1891-1969), Georg Schrimpf ve George Grosz (1893-1959) adlı bu yeni dönem resamlardan Otto Dix ve George Grosz’un resimleri için, “cehennemin uzaktaki dehşetinin yerine bundan ayırt edilemeyecek olan günümüzün dehşetini yansıtıyorlar” ifadelerini kullanmıştır (Akt., Öktemil Turgut, 2003, s. 13).

Roh'nun tasvir ettiği ressamlar dışavurumcu ressamlar gibi nesnelere yapılarını bozup, çarpıtarak ortaya koymuyorlar, sanki sıradan nesnelere ilk kez görüyormuşçasına çiziyorlardı. Bu durum sanat çevrelerince dünyanın büyülü bir şekilde yeniden yaratılması olarak hissedilmiştir (Teker García, 2010, s.14).

Roh, 1925 yılında yayımlanan kitabında büyülü gerçekçiliği “gerçeği büyülü taraflarıyla birlikte görmek” şeklinde açıklamıştır ancak bu tanım günümüz büyülü gerçekçiliğiyle pek fazla örtüşmemektedir (Öktemil Turgut, 2003, s.13). Daha sonra Roh, 1958’de yayımlanan *Alman Sanatının 1900’den Günümüze Tarihi* (Geschichte der Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart) adlı eserinde bu ressamlar için “Yeni Nesnellik” terimini kullanmaya başlamıştır (Teker García, 2010, s.15).

Bir bakıma Roh'nun kullandığı yeni terim daha idealdir. Çünkü Roh'nun resim alanında kullandığı büyülü gerçekçilik ve edebi alandaki büyülü gerçekçilik birbirinden farklıdır. Arargüç, çalışmasında bu farklara şöyle değinir:

Roh'nun büyülü gerçekçilik hakkındaki görüşleri resimle ilgilidir ve sanatçının bilindik, gerçek bir şeyi gerçekçi teknikler kullanarak tuhaf göstermesiyle ilgili bir tutumu ifade eder. Bu yaklaşım her ne kadar edebi büyülü gerçekçiliğin stratejilerinden biri olsa da Roh kendi anlayışının kesinlikle mistik, fantastik ya da doğüstü bir şeyin gerçekçi bir biçimde gösterilmesiyle ilgili olmadığını altını çizer. Oysa böyle unsurlar edebi büyülü gerçekçiliğin gerekleri arasındadır. Bu noktada Rohçu büyülü gerçekçilik ve edebi büyülü gerçekçilik arasındaki en önemli farkın birincisinde sıradan olanın olağanüstü, ikincisinde ise hem bunun hem de olağanüstü olanın sıradan bir görüntü çizmesi olduğunu yinelemekte yarar var. Bir diğer önemli ayrım ise Roh'nun kavramında büyülü olan betimlenen dünyanın arkasında gizlidir; oysa edebi büyülü gerçekçilikte büyü veya fantastik unsur, betimlenen dünyada açık bir biçimde ortadadır (Arargüç, 2016, s.30-31).

Yolculuğuna plastik sanatlarda başlayan büyülü gerçekçilik 1925’te Max Beckmann, Georges Grosz ve Otto Dix gibi sanatçıları tasvir etmek için ortaya atılmış bir terim olarak karşımıza çıkmış olsa da aslında karşıtı olduğu dışavurumculuk ve izlenimcilik gibi iki akımın sentezi sonucu oluşmuştur. “İzlenimcilik, nesneyi sanatçıda uyandırdığı anlık izlenim itibarıyla tuvale aktarırken, dışavurumculuk, sanatçının nesne hakkındaki öznel ve güçlü duygularını yansıtmaya çalışır ve bu bakımdan aslında her iki akım da nesnenin kendisinden uzaklaşır” (Arargüç, 2016, s. 28).

Nesnenin kendisinden uzaklaşılması ise gerçeğe büyümlü bir tarzda bakmayı kolaylaştırmıştır. Bu durumda büyümlü gerçekçiliğin alt yapısında bu iki akımın olduğunu söylenebilir.

Bakıldığı zaman dışavurumculuk ve izlenimcilik aslında birbirine karşıt olsalar da sonuçta her ikisinden biraz alan büyümlü gerçekçilik de bu iki akımın karşısında yer almıştır. Aralarındaki fark incelendiğinde büyümlü gerçekçilikle bir uyku halinde olan insan da artık yaşadığı dünyayı bütün gerçekliğiyle görmeye başlar. Dışavurumcular yaşadıkları veya gördükleri karşısında duyduklarını aktarırken gerçek dünya ile ilintilerini koparmışlardır. Ancak büyümlü gerçekçilikle birlikte “fantastik- rüya alemi” kaybolmuş ve gerçek dünyaya dönülmüş. Dışavurumculukla kıyaslandığında gerçekçi görünmesine rağmen büyümlü gerçekçilikle aslında yaşamdaki sıradan şeyler, odaklanıp ayrıntıya inildiğinde “tuhaf gölge veya hayaletler” gibi görünürler. (Arargüç, 2016, s. 29).

Roh'nun büyümlü gerçekçilik yani *Magischer Realismus* kavramının İtalyancadaki karşılığı olan *Realismo Magico*'yu ilk kez hem edebiyat hem de sanat için kullanan isim İtalyan eleştirmen, şair, oyun, roman ve öykü yazarı ve besteci Massimo Bontempelli'dir (Arargüç, 2016, s. 31).

Luis Leal, büyümlü gerçekçiliği Latin Amerika edebiyatı için ilk kullanan ismin ise Arturo Uslar Pietri (1906-2001) olduğunu öne sürmektedir (Öktemil Turgut, 2003, s.19).

Araştırmacı Walter, Bontempelli'nin büyümlü gerçekçilikle ilgili şu görüşüne yer vermektedir: “Ona göre, gerçekliği bütünüyle betimleyebilmek için edebiyatın görevi, gerçek ve düşsel dünyaların bir araya getirildiği yeni bir atmosfer yaratmaktır. Gerçekliğin daha derin bir tabakasını ortaya çıkarabilmek için mitler ve efsaneler imgelem aracılığıyla anlatı sürecinde yer almalıdır” (Akt., Öktemil Turgut, 2003, s. 14).

Başlarda farklı alanlarda kullanılmaya başlayan büyümlü gerçekçilik günümüzde daha çok edebiyat alanında kullanılmaya başlamış ve teorik tartışmaların çoğu bu alan üzerine olmuştur. Ancak günümüzde büyümlü gerçekçilik, sadece edebiyat değil başka sanat dallarında da kendine yer bulmuştur.

1.2. Büyülu Gerçekçilik Üzerine Tanımlar

Edebi anlamda gerçekçilik yaşamı, yaşamdaki gündelik, sıradan ve olağan unsurları olduğu gibi tıpkı bir ayna vazifesiyle yansıtmaya çalışan bir akımdır. Büyülu gerçekçiliğın tanımına baktığımız zaman öncelikle bu eğilimin içinde barındırdığı gerçekçilik terimi üzerinde durmakta fayda vardır. Gerçekçi eserler veren bir yazar daha çok ortaya çıktığı dönemin anlayışı gereği eserlerine kendi düşüncelerini katmaktan uzak durmuş ve gerçek dünyayı olduğu gibi yansıtmayı hedeflemiştir. Aslına bakıldığında ne kadar dış dünyayı anlatsa da yazarın eseri kurmaca bir dünyadan oluşur.

Büyülu gerçekçilik öncelikle bir tür gerçekçiliktir. Bunun sebebiyse gerçek bir dünyada geçmesidir. Yani büyülu gerçekçi bir eserde neler yaşanıyor ise yaşamın içinde gerçekten yaşanır veya yaşanabilmesi mümkündür. Büyülu gerçekçiliği gerçeküstü edebiyattan veya fantastik edebiyattan ayıran en önemli fark da onun gerçek dünyada olmasıdır. Ve bu özelliğiyle kaçış edebiyatı olarak değerlendirilmesini imkansızlaştırır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta gerçekçilik ve büyülu gerçekçilik arasındaki ince çizgidir. Gerçekçilik günlük hayatta olması mümkün olan olay veya durumu konu edinir ancak gözlemlerini ve mantığına yatan durumları seçip anlatır; oysa büyülu gerçekçilik deneyle açıklanamayan fakat yine de yaşamda olabilecek durumu temsil etmeye çalışır (Arargüç, 2016, s. 98).

Latin Amerika Edebiyatı'nda 1940-1970 yılları arasında ürünlerini veren ve 60'lı yıllarda zirveye ulaşan büyülu gerçekçilik üzerine yapılmış pek çok tanım vardır. Büyülu gerçekçilik için genel anlamda hoşgörüyü vurgulayan bir eğilim demek doğru olacaktır çünkü dünya edebiyatı içinde kendine yer edinmiştir. Araştırmacı María Achitenei, büyülu gerçekçilik için şu tanımı yapar: "Fantastik bir eylemi gerçekçi bir tarzda betimlemek." (Akt. Teker García, 2010, s. 31). Bu tanıma göre büyülu gerçekçilikte esas olan, gerçek ve sıra dışı olanın bütünleşimidir. Gerçeğin büyülu bir şekilde aktarımı söz konusudur. Büyülu gerçekçilikte sıradan olay büyülu bir şey anlatırcasına okuyucuya sunulmaktadır.

Büyülu gerçekçiliği tanımlama konusunda öncü olan isimlerden biri Latin Amerikalı yazar Alejo Carpentier'dir. *Bu Dünyanın Krallığı* (El Reino de Este Mundo, 1949) adlı romanına yazdığı ön sözde büyülu gerçekçiliğın Latin

Amerika'ya özgü olduğunu iddia eder ve bu gerçekliği olağanüstü Amerika gerçekliği (lo real maravilloso americano) şeklinde tanımlar. Carpentier, bu ön sözde olağanüstüyü gerçeküstülerden daha farklı bir anlamda kullandığını ve olağanüstünün her şeyden önce inancı gerektirdiğini belirtir. Carpentier daha sonra olağanüstü gerçekliğin ve büyüülü gerçekçiliğin birbirinden farklı şeyler olduğunu ileri sürer. Carpentier, Henry Rousseau'nun (1844-1910) "The Sleeping Gypsy" (Uyuyan Çingene) adlı tablosunu kastederek büyüülü gerçekçiliği şöyle tanımlar; "Bu büyüülü gerçekçiliktir, çünkü gerçekdışı bir imgedir, ama yine de orada bir yerde yer alır" (Akt., Öktemil Turgut, 2003, s. 14-15).

Bu tanımda da yine büyüülü gerçekçiliğin dış dünyadan bir parça taşıdığı, yani gerçek yaşamın içinden bir görüntü barındırdığı anlamı çıkmaktadır. Büyüülü gerçekçilikte gerçek bir şekilde varlığını hissettirir, olağanüstü durum gerçek dünyada gerçekleşir.

Carpentier, eserlerinde olağanüstüden yararlandıkları halde olağanüstüyü gerçekçilikte nadiren aradıkları için gerçeküstücüleri eleştirir. Carpentier'e göre olağanüstü Latin Amerika'nın doğasından gelirken gerçeküstücüler olağanüstüyü eserlerine tuhaflık hissi katması için kullanırlar (Öktemil Turgut, 2003, s.15).

Carpentier, *Bu Dünya'nın Krallığı*'nda (1990) tarihten aldıklarını büyü ile harmanlamış ve gerçek dünyada geçen olağanüstü durumlara yer vermiştir. Siyahi kölelerin efendilerine baş kaldırırları ve büyü bu romanda karşımıza çıkmaktadır. Tek kollu köle Mackandal'ın büyüleri ve sonucunda zarar görenler ve Ti Noël'in olmak istediği her şeye dönüşebilmesi romanda karşılaştığımız büyüülü durumlardır. Romanın tarihten yararlanması ve olayların gerçek dünyada var olan bir yerde geçmesi de onun gerçekçi tarafıdır. Bu da romanı büyüülü gerçekçiliğin ilk örneklerinden yapmaktadır.

Carpentier'in büyüülü gerçekçilik hakkında, eserinin ön sözünde yaptığı açıklamaların yol göstericiliği sayesinde kendisinden sonra büyüülü gerçekçilik hakkında açıklama macerasına girişen ilk eleştirmen Angela Flores'tir (Öktemil Turgut, 2003, s.18). Angela Flores'e göre büyüülü gerçekçilik; "(...) gerçekle fantastik olanın birleşiminden mürekkeptir" (Okuyucu, 2019, s. 6).

Angela Flores, Latin Amerika kurmacasını büyüülü gerçekçi yönünden incelemiş ve Jorge Luis Borges'in *Alçaklığın Evrensel Tarihi* (1935) adlı romanını

büyülü gerçekçi eğilimle yazılan modern dönemin ilk örneği olarak açıklamıştır. Hatta Borges'in Franz Kafka'dan da etkilendiğini iddia etmiştir. Flores, Birinci Dünya Savaşı ile birçok yazarın büyü gerçekçiliği yeniden keşfettiğini ileri sürerek büyü gerçekçiliğin tarihini gerilere atar ve büyü gerçekçilik ve 19. yy. yazarları arasında bir ilişki kurar (Öktemil Turgut, 2003, s. 18).

Arargüç, Lois Parkinson Zamora'nın büyü gerçekçilikle ilgili görüşünü şu şekilde toplarlar: "Büyü gerçekçilik sıradan şeyleri olağanüstü tarzda tasavvur ettirip bunları çevreleyen alışkanlık halkasını kırarak (büyü) anlamlar yaratma kapasitesiyle tanımlanabilir" (Arargüç, 2016, s. 27).

Büyü gerçekçilikle ilgili bir başka görüş Brushwood'a aittir. Teker García çalışmasında Brushwood'un görüşünü şöyle açıklar: "(...) yalnızca gerçeği bire bir taklit etmek ya da duyguları yansıtmak yerine yazarın düş gücünü ve kendi buluşlarını çeşitli yeni tekniklerle aktarması onun en doğal hakkıdır ve bu da ancak büyü gerçekçilik yoluyla yapılabilir" (Teker García, 2010, s. 34). Buradan anlaşılan en önemli şey büyü gerçekçilik sayesinde yazar yansıtmacı bir politika izlemek yerine düş gücünü ve kendi özgün buluşlarını eserine aktarabilmektedir.

Büyü gerçekçilik hakkında yapılan bazı tanımların da postkolonyalist bağlamda yapıldığı görülmektedir. "Postkolonyal edebiyat sömürgeci ülkelerin vatandaşları tarafından yazılan, sömürülen ülkeleri ve insanlarını ana konusu yapan eserleri de içine alır" (<https://www.tr.wikipedia.org/wiki/postkolonyalizm>). Jean-Pierre Durix "bir eserin büyü gerçekçi sayılabilmesi için (...) baskıcı bir topluma karşı yürütülen bir mücadeleyi konu etmesi gerektiğini belirtir" (Arargüç, 2016, s. 73).

Yine başka bir açıklama Stephen Slemon'a aittir. Slemon'a göre, "büyü gerçekçi kurgunun karakteristik manevrası, onun iki ayrı anlatı tarzının kendilerini herhangi bir hiyerarşi türü şeklinde asla düzenleyememeleridir." (Arargüç, 2016, s. 79).

Burada iki ayrı anlatı tarzı gerçekçilik ve olağanüstü olandır. Christopher Warnes ise büyü gerçekçiliği "doğüstünü doğallaştıran veya normalleştiren bir anlatı tarzı" şeklinde tanımlar (Akt. Arargüç, 2016, s.80). Ancak bu tanıma rağmen büyü gerçekçiliğin net bir tanımının yapılması çok zordur. Yapılan tanımların çokluğu ve farklılığı Warnes'in yakınmasına sebep olmaktadır. Warnes, büyü

gerçekçilik üzerine kapsamlı bir tanım yapılabilmesi için kilit eser niteliğindeki büyüü gerçekçi romanların incelenmesi ve buna göre ortak bir teori geliştirilmesidir ancak bu teörinin dayatılması değildir (Arargüç, 2016, s.80).

Warnes dayatma yoluyla bir tanım fikrine karşı çıkmıştır. Büyüü gerçekçiliğın sınırlarını çizmek, onu herkesin ortak görüşte olduğu bir teoriyle anlatmak ve anlaşılmasını istemektedir ancak bu durum bir zorla kabul ettirme şeklinde olmamalıdır.

1.3. Büyüü Gerçekçiliğın Kökeni ve Kaynakları

Büyüü gerçekçiliğın kökenine yönelik yazılanlar incelendiğinde, onun Latin Amerika kaynaklı bir eğilim olduğu görülmektedir. Fakat büyüü gerçekçiliğı yalnızca bölgesel olarak sınırlandırmak doğru değildir.

1920’li yıllarda sanatın kalbi Avrupa’da atmaktaydı. O yıllarda Latin Amerika Kıtası mistik ve sezgiselliğın ağır bastığı güya ilkel zamandan kalan kültürleriyle ‘rüya’ veya ‘gerçeküstücü bir kıta’ diye görülyordu. (Akt. Arargüç, 2016, s.18-19). Carpentier gibi sanatçılar Latin Amerika’yı olağanüstü bir kıta olarak gördükleri için büyüü gerçekçilik daha çok Latin Amerika’ya aitmiş gibi bir izlenim oluşmuştur.

Alejo Carpentier’in büyüü gerçekçiliğın kökenine dair yapmış olduğu açıklamalar sebebiyle de büyüü gerçekçilik başta Latin Amerika Edebiyatı ile sınırlandırılmıştır. Carpentier’e göre büyüü gerçekçiliğı ancak Latin Amerikalı yazarlar aktarabilirler. Carpentier’in bu görüşleri büyüü gerçekçiliğın Latin Amerika’ya özgü bir eğilim olarak algılanmasına sebep olmuştur. Daha sonra 60’lı-70’li yıllarda Latin Amerikalı yazar Gabriel Garcia Marquez gibi büyüü gerçekçi tarzda yazan başarılı yazarlar sayesinde bu algı daha da pekişmiştir (Arargüç, 2016, s.19).

Vargas Llosa’nın “Roman artık gerçeğe hizmet etmez, gerçeği kullanır” ifadeleri ile gerçeğın tahtı sallanarak, şüphe, düş gücü ve yaratıcılığın iktidarı yükselmeye başlayacak ve böylece büyüü gerçekçilik eğilimi ortaya çıkacaktır (Akt. Teker Garcia, 2010, s.29).

Teker García ise, büyüü gerçekçiliğın iki önemli kaynaktan beslenerek ortaya çıktığını öne sürer. Bu kaynaklardan ilki 20. yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkan öncü akımlardır. Bu öncü akımlar sayesinde büyüü gerçekçiliğın ortaya

çıkışı kolaylaşmıştır. Çünkü büyülü gerçekçilikle eser veren veya bu yeni eğilimi bir şekilde kullanan sanatçılarla Avrupa yazın dünyasındaki öncü sanatçılar Paris'te yakın temas halinde bulunmuşlardır. Artık yazarlar yaratmak istedikleri bu yeni eğilimle gerçeğin kalıplarını kırmaya başlarlar. (Teker García, 2010, s. 36-37).

Özellikle gerçeküstücülük, büyülü gerçekçiliğin gelişmesinde ve yayılmasında önemli bir etken olmuştur. Çünkü yeni anlayışa göre artık sanatın insanı ve doğayı birebir yansıtması ilgi çekmemektedir. Önemli olan gerçek değil gerçeğin altındaki gizemdir. Artık yeni bir boyut başlamıştır ve önceki sanat anlayışında egemen olan akılcı söylem yerine artık aklın baskıcılığından kurtularak özgür bir söylem kullanılmıştır. Bu özgür söylem sayesinde şimdiye kadar yazınsal türlerden uzak tutulan büyü, fantastik, gizem ve batıl inançların yer aldığı bir anlatım benimsenmiştir (Teker García, 2010, s. 40).

İşte gerçeküstücülükle başlayan bu yeni sanat anlayışı ile büyülü gerçekçilik de kendisine ortaya çıkma ve gelişme olanağı bulmuştur. Artık önemli olan ne sadece gerçek ne de gerçeküstüdür. İkisinin bulunduğu ortak bir nokta olan büyülü gerçekçi bir eğilim kendisini göstermeye başlar.

Büyülü gerçekçiliğin beslendiği ikinci kaynak ise İspanyolların Amerika kıtasını keşfetmesinden önce Latin Amerika'da yaşayan yerli halkın inanç ve geleneklerinde taşıdıkları mitlerdir. Bu yerli halkın yapısında barındırdığı mitler ve bilinçaltı dünyası büyülü gerçekçiliğin özünü oluşturmuştur (Teker García, 2010, s.41).

Mitler, dünyanın yaratılışını işleyen kutsal sayılan anlatılardır. Din ve kahramanlık gibi konuları bünyesinde barındırırlar ve toplumların gelenek ve göreneklerini yansıtırlar. Büyülü gerçekçiliğe kaynaklık ederler çünkü “büyülü gerçekçilik de dünyayı bakir ve yeniden yaratılmış olarak gösterir”. (Akt. Teker García, 2010, s. 42).

Mitlerin esas malzemesi yaratılış olması sebebiyle mitler ve büyülü gerçekçiliğin konuları birbirine benzemektedir. Büyülü gerçekçi ünlü pek çok yazarın eserinde “dünyanın yaratılışı, cennetten kovulma, vaat edilen toprakları arama, şeytanın başkaldırması, yarı insan yarı hayvan görünümünde mitsel kahramanlar ya da kıyamet günü” işlenen konular arasındadır (Teker García, 2010, s. 42-43).

Yine mitler ve büyülü gerçekçiliğin diğer benzer özelliği zaman konusudur. Mitler kozmik bir zaman diliminde oluşurken, büyülü gerçekçilikte de zaman çizgisel değil dairesel bir şekilde gerçekleşir. Görülen bu benzer özelliklere bakıldığında mitler için büyülü gerçekçiliğin temel taşlarından biri olduğunu söylemek yanlış olmaz. “(...) Latin Amerika halkları, büyülü gerçekçiliğin bu büyülü mitsel özü için çok zengin bir alt yapı sunmaktadır” (Teker García, 2010, s. 43-45)

Latin Amerika bir dönem İspanya ve Portekiz’in sömürgesi durumunda kalmış ve bu sebeple yapısında hem mitlerle yaşayan, olağanüstüyü günlük hayatın parçası olarak gören yerli halk ve akılcılığı savunan Avrupa kökenli efendiler bir arada yaşamışlardır (Öktemil Turgut, 2003, s. 16).

“Dünyanın başka bir yerinde fantastik olarak adlandırılabilir birçok unsur, Latin Amerika’nın geleneklerinde yer aldığı için oralı olan halka tanıdık ve doğal gelmektedir” (Teker García, 2010, s. 47). Burada yaşayan yerli halkın yaşayışının bir parçası olan fantastik, günümüz büyülü gerçekçiliğinin oluşumunda önemli bir yere sahip olmuştur. Büyüülü gerçekçiliğin kaynak ve kökeni denildiğinde Latin Amerika halklarının gelenekleri, yaşayışları ve mitleri akla gelmektedir.

“Büyüülü gerçekçiliğin içinde yer alan büyülü sözcüğünün kökenini insanın doğasına yerleşmiş olan iki kaynaktan aramak gerekmektedir. Bunlardan birincisi sözlü gelenek yoluyla anlatılan söylenceler; ikincisi ise bilinçaltına yerleşen dinsel inançlardır” (Teker García, 2010, s.47).

Büyüülü gerçekçiliğin köken ve kaynağına ilişkin ortaya atılan görüşlere bakıldığında bazı araştırmacıların Büyüülü gerçekçiliği yalnızca Latin Amerika’yla ilişkilendirmesi ve bazı araştırmacıların da bu görüşe karşı çıkması üzerinedir.

Angela Flores büyülü gerçekçiliğin modern dönemdeki ilk eseri olarak Jorge Luis Borges tarafından kaleme alınan *Alçaklığın Evrensel Tarihi* olarak kabul eder. Ve büyülü gerçekçiliği “Latin Amerika’nın otantik ifadesi” şeklinde belirtir. Ancak Leal, bu duruma karşı çıkararak büyülü gerçekçiliğin yalnızca Latin Amerika’ya özgü olduğu ifadesine karşı çıkar. Chanady de Leal gibi düşünmekte ve Angela Flores’in büyülü gerçekçiliği yalnızca Latin Amerika’ya bağlamasına karşı çıkmıştır. Ayrıca Flores’in hem büyülü gerçekçi yazarların Franz Kafka’dan

etkilendiğini söylemesi hem de büyüü gerçekçiliği yalnızca Latin Amerika ile ilişkilendirmesi sözlerinin birbirine zıt olduğunu ileri sürer.

(https://www.academia.edu/38868886/Büyüü_Gerçekçilik, 24.03.2020).

1.4. Büyüü Gerçekçiliğın Ortaya Çıkış Nedenleri

Edebiyata dair her oluşumun ortaya çıkışında olduğu gibi büyüü gerçekçiliğın oluşumunda da öncelikli olarak topluma bakılmalıdır. Toplumlar geliştikçe ve değıştikçe beklenti de değışecek ve sanatta da farklı oluşumlar meydana gelecektir. Büyüü gerçekçilik de geçmişte oluşmuş inanış ve türlerden beslenerek toplumun ihtiyacına cevap vermek için oluşmuştur.

Büyüü gerçekçiliğın ortaya çıkışına bakmak için öncelikle Nuran Kekeç'in çalışmasından aldığımız şu sözlerin anlaşılması gerekmektedir. Burada büyüü gerçekçiliğın nasıl ve hangi şartlarda oluştuğın anlatılmaktadır.

Otoriteye başkaldıramayan ya da sıradan gerçekliğe isyan edemeyen birey, doğaüstü bir kurtarıcıdan medet ummaya başlar ve gerçekliği olağanüstü biçimlerle ifade etmeye çalışır; sindirilmiş birey âdeta sihirli bir değnek arayışındadır. Bireyde başlayan bu arayışa cevap vermek isteyen sanatçı ise büyüü rolünü üstlenmek durumunda kalır. Siyasi sosyal olaylardan bağımsız hareket edemeyen bu büyüü – sanatçı, gerçekliğın tartışılmadığı bir dünyada olduğunun farkındalığıyla, gerçekliği tartışılabilir bir konuma getirir. Böylece hemen hemen yüzyıl evvel ortaya çıkan “büyüü gerçekçilik”, insanlığın “yüzyıllık yalnızlığı”na bir çare olarak belirir (Kekeç, 2011, s.210).

Latin Amerika'da teknoloji kültürü hızını arttırırken batıl inançlar da varlığını sürdürmekteydi. Bu iki zıt unsur birbirleriyle çatışma halindeydiler. Bu çatışma, yazarları eline kalem almaya zorlamış ve yazarlar karşılaştıkları sorunları büyüü gerçekçilikle çözmeye girişiminde bulunmuşlardır (Tekerc García, 2010, s.20).

Yeni teknolojilerin ortaya çıktığı bu hız çağı insanları atalarından kalan inançlar konusunda şüpheye düşürmeye başlamış en azından dünyanın yaratılışı ile ilgili boşlukları doldurmak için büyüü gerçekçiliğe başvurmuşlardır. Ayrıca artık insanlar geleneksel konulardan sıkılmaya başlamış ve farklı arayışlar içine girmişlerdir.

20. yüzyılın başındaki öncü anlatılar tüketilmiş “güncel olayların büyüü sözcüklerle aktarılması” daha çok tercih edilen bir biçim olmuştur. Büyüü gerçekçilik sayesinde yazar “yaşam ile yazınsal yaratı arasındaki boşluğu mucizevi ve beklenmedik olayları aktararak doldurmayı başarabilmiştir (Tekerc García, 2010, s.21-22).

Önemli etkenlerden biri de gerçeklik anlayışının değer kaybetmesidir. Dünya üzerinde meydana gelen savaşlar, özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrası önemini yitiren gerçeklik anlayışı giderek yerini düşsel olana bırakmaya başlamıştır. Araştırmacılar büyülü gerçekçiliğin daha çok insanın gerçeklikle yüzleşmek zorunda kaldığı ve umutsuzluğa düştüğü bir dönemde ortaya çıktığını tespit etmişlerdir.

Gerçeğin okuyucu üzerindeki yük ve baskısı, sıradan bir insanın inanılmaz kahramanlıklarının veya doğaüstü özellikleri olan kahramanın sıradan yaşamının anlatıldığı yapıtlarla gerçekleştirilecekti. Dünya savaşlarının sonucunda ölüm olması, bu gerçekliği hafifletmenin yolunun insanın hayat karşısında gördüğü mucizelere bağlı olması büyülü gerçekçiliği ortaya çıkarmıştır (Teker García, 2010, s.22-23).

İnsan, karşılaştığı zorluk karşısında hayallere başvuran bir varlıktır. Çünkü hayallerinde olmasını istediği şeyi başarır ve olacaklara kendi yön verir. Gerçekler karşısında hayale koşan insan içinde bulunduğu dünyayı da göz ardı edemez ve düşlediklerini çoğu zaman gerçek dünyada görür. Büyülü gerçekçilik de umutsuzlukların yükseldiği savaş sonrası bir döneme denk gelmiş ve büyülü gerçekçi yazar da bu umutsuzluk karşısında dünyayı yeniden yorumlama işine girişmiştir. İşte bu eğilim en çok “(...) her şeyin olağanüstü bir hal aldığı savaş ve kriz dönemleri ve sonrasında ilgilidir ve en çok bu dönemlerde ortaya çıkar” (Arargüç, 2016, s. 18).

Büyülü gerçekçiliğin ortaya çıkışında önemli bir etmen de ulusların tarihlerinde yer alan kahramanları hatırlamak istemeleri ve destanlara başvurmalarıdır. Destanlar toplumların en şanlı oldukları dönemde oluşturulurlar. Ancak büyülü gerçekçilik sayesinde istenildiği zaman bu destanlardan bir kahraman yaratılabilmektedir. İnandırıcılığı yüksek olan bu eğilim sayesinde yaratılan kahraman yaşamın içinden sunulabilmektedir (Teker García, 2010, s.23).

Bontampelli, yeryüzünde üç devir bulunduğunu ve sonuncu devrin Birinci Dünya Savaşı ile başladığını savunur. Bu anlayışa göre her devir yarattığı mitler kadar devam eder, mitleri tükenen toplumlar yok olmaya mahkûm olmuşlardır. Bontampelli ayrıca insanın yaşadığı dünyanın iç ve bireysel gerçeklikten oluştuğunu ve bu iki gerçeklik arasında bir kopukluk olduğunu söyler. Kendine

pozitivist ve materyalist düşüncenin hakimiyetinde bir dünya görüşü benimseyen Batı Avrupa'nın oluşturduğu bu aydınlanma miti, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra insanın duygusal ve ruhsal ihtiyacını karşılayamamış ve yeni mitler arayışına girmiştir. Ancak bu arayış sonunda ortaya çıkan mitler masalların dünyasına değil gündelik yaşamın macera ve gizem dolu dünyasına yolculuk yapmıştır. Böylece büyülü gerçekçi anlatılar ortaya çıkmıştır (Arargüç, 2016, s.32-33).

Wendy B. Faris ise büyülü gerçekçiliğin ortaya çıkışını aklın yetersiz kalması durumuna bağlamıştır. İnsan, aklıyla çözüm bulamadığı karmaşık durumlara çözüm bulmak için büyülü gerçekçilikten faydalanmıştır. Bu durum aklımıza mitleri getirmektedir. (Arargüç, 2016, s. 18).

Zamanla değişen sanat anlayışı, yerli halk gelenekleri ve Avrupa'da ortaya çıkan yeni akımlar -özellikle gerçeküstücülük- harmanlanarak Latin Amerika'ya özgü kabul edilen fakat tüm yazın dünyasında ilgi gören bir eğilim olan büyülü gerçekçiliği oluşturmuştur (Teker García, 2010, s.47).

Büyülü gerçekçiliğin Latin Amerika'daki temsilcileri ve eserleri arasında Alejo Carpentier, Miguel Angel Asturias, Arturo Usler Pietri, Julio Cortazar, Gabriel Garcia Marquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Juan Jose Arreola, Laura Esquivel, Isabel Allende. Latin Amerika dışında Italo Calvino, Paulo Coelho, Lawrence Durrell, Boris Vian, Milan Kundera, Rafael Sanchez Ferlosio ve Günter Grass sayabileceğimiz isimler arasındadır (Teker Garcia, 2010, s. 35).

Büyülü gerçekçilik eğilimiyle yazılmış en önemli eserleri şu şekilde sıralayabiliriz; Jorge Luis Borges'in *Alçaklığın Evrensel Tarihi*, Gabriel Garcia Marquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık ve Kırmızı Pazartesi*, Patrick Suskind'in *Koku*, İtalo Calvino'nun *Görünmez Kentler*, Yann Martel'in *Pi'nin Yaşamı*, Alejo Carpentier'in *Bu Dünyanın Krallığı*, Tom Robbins'in *Parfümün Dansı*, Günter Grass'ın *Teneke Trampet*, Milan Kundera'nın *Veda Valsi*, Mihail Bulgakov'un *Usta ve Margarita*, Jeanette Vinterson'nun *Vişnenin Cinsiyeti*, Michel Tournier'in *Kızılağaçlar Kralı*, Juan Rulfo'nun *Pedro Paramo*, Carlos Fuentes'in *Artemio Cruz'un Ölümü*, Jorge Amado'nun *Mucizeler Dükkanı*, Haruki Murakami'nin *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu*, *Sahilde Kafka*, *İmkansızın Şarkısı* ve *Zemberekkuşu'nun Güncesi*, Laura Esquivel'in *Acı Çikolata*, Angela Carter'in

Büyülü Oyuncakçı Dükkanı, Sirk Geceleri ve Kanlı Oda, Salman Rushdie'nin Gece Yarısı Çocukları, Antonio Torres'in Lanetli Topraklar, Isabel Allende'nin Ruhlar Evi, gibi eserler sıralanabilir. (tr.m.wikipedia.org/wiki/Büyülü_gerçekçilik, 04.08.2021)

1.5. Büyülü Gerçekçiliğin Özellikleri

Büyülü gerçekçilik sınırları tam olarak çizilemeyen bir eğilim olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bir yapıtı incelerken, bu yapıt büyülü gerçekçi ya da büyülü gerçekçi değil diyebileceğimiz bazı kendine özgü özellikler büyülü gerçekçiliğin az da olsa sınırlarını göstermektedir.

Bu özellikler incelendiğinde ilk olarak büyüü gerçekçi yapıtlarda akılla algılanamayan bir varlık ya da unsur olmalıdır. Bu varlık ya da unsur yapıt boyunca iki farklı bakış açısı ile sunulur. Biri yapıttaki gerçeği akıl ve mantığa dayandırırken diğeri olağanüstü olay ya da olayları gündelik hayatın parçası gibi görür. Yapıttaki olağanüstü, anlatıcı ve karakterlerin bir parçasıdır ve yapıttaki bir karakter, görünmeyen izleyici ya da anlatıcı olağanüstüyü çok doğal bir şey gibi anlatır, hatta daha doğal durması için anlatıcı olağanüstüyü ayrıntılı olarak tasvir eder (Arargüç, 2016.)

“Dünya literatüründe bu türün ilk ve kült eserleri arasında kabul edilen (...) “Yüzyıllık Yalnızlık” adlı romanda Remedios’un göğşe yükselmesi veya (...) “Koku” adlı romanda Grenouille’nin bakirelerin bedeninden insan teninin karakteristik kokusunu toplaması günlük yaşamın sıradan bir olayı gibi sunulur” (Şen, 2018, s. 22).

Bu olağanüstü olaylar sanki çok sıradan bir şeymiş gibi yapıta yansımıştır. Olağanüstünün yapıtta günlük hayatın bir parçası gibi sunulması büyülü gerçekçiliğin özellikleri arasında olan bir durumdur. Büyülü durum gerçek dünyada geçer ve yapıttaki tuhaflıklar tuhaf değilmiş gibi okuyucuya sunulur. Bu konuda okuyucuya açıklama yapılmaz. Olağanüstü sıradanmışçasına yapıtta buundur.

“Büyülü gerçekçi metinlerde anlamı güçlendirmek için zıt sözcüklerin kullanımının yanı sıra mecazlar, simgeler gibi söz sanatlarına da sıkça başvurulur. Metinlerde dille çeşitli oyunlar oynanarak düş ve gerçekçilik daha belirgin hale getirilmeye çalışılır” (Bars, 2012, s. 1000).

Büyülü gerçekçi bir yapıtta yazar, anlatı kişileri ya da anlatıcının meydana gelen gerçekdışı olay ya da durum karşısında suskun kalmasını, yapıtta yer alan tuhaf durum karşısında hiçbir açıklamada bulunulmamasını, sorgulama yapılmamasını istemekte ve yapıttaki kişi ve anlatıcıyı da buna göre yönlendirmektedir. Aksi durumda büyü ve gerçek arasındaki denge bozulmaktadır. Bu özelliğe “yazarın ketumluğu (authorial reticence)” denir. Terimleştiren isim Walter'dir (Şen, 2018, s.21).

Aslında yazarın ketumluğu diye belirlenen terim daha çok anlatıcının ketum oluşudur. Anlatıcı yapıttaki olağanüstülüklerle açıklamalar getiren biri ya da olağanüstülükleri sorgulayan biri olamaz. Anlatıcı yapıta içeriden bakar. Eğer anlatıcı yapıttaki olağanüstülüklerle dışarıdan bakan ve sorgulayan biri olsaydı yapıttaki denge bozulmuş olacaktır. Anlatıcı olayları neden sonuç çerçevesinde açıklamaya çalıştığı an büyü düzeyi bozmasına yol açar (Erdem, 2011, s.177).

Cooper “yazarsal ironi” sayesinde bu dengenin korunduğunu söylemektedir. Yazar, yazarsal ironi sayesinde yapıta kurguladığı olayların gerçekliğini sorgulamayan bir anlatıcıyı dahil eder. Bu anlatıcı dengeyi korumak için hem büyü olana hem de gerçekçi olana eşit mesafede bulunarak sorgulayıcı tavırda bulunmadan olayları aktarır. Kahramanların başından geçen olağanüstülükler sorgulanmadan günlük hayatın bir parçasıymış gibi yapıtın içine yerleştirilir. (Şen, 2018, s.21-22).

Büyülü gerçekçilikte gerçek ve düşsel olan bir arada sunulmaktadır. Bu tür yapıtlarda sisli ya da beklenenin dışında bir son yaratmak amaçlanır. Açıklanması mümkün olmayan ancak önsezi ile algılanan olaylara yer verilir. Büyülü olay ya da durum normalin bir parçası gibi sunulur (Teker Garcia, 2010, s.67).

Büyülü gerçekçi yapıtlar okuru kesinliğe ulaştırmazlar. Okur yapıtta neyin gerçek neyin gerçek dışı olduğunu tam olarak kestiremez. Okuyucudaki bu tereddüt hissi yapıtın sonuna kadar canlı tutulur (Arargüç, 2016, s.11).

Ancak bu tereddüt ya da kararsızlık hali büyü gerçekçi yapıtın içinde yer alan anlatıcı ya da kahramanlarda görülmemelidir. Çünkü onlar yapıttaki olağanüstüyü sorgulamazlar, sorguladıkları an yapıt büyü gerçekçi olmaktan uzaklaşır. Yapıtta olağanüstülük karşısında okuyucuya bir açıklama yapılmaz. Böylece gerçek ve olağanüstü dengeli bir şekilde yapıta yansır.

García, *Latin Amerika Edebiyatı'nda Büyülü Gerçekçilik* adlı yapıtında büyüü gerçekçilikle ilgili şu açıklamalarda bulunur:

(...) yazar, doğadan çok uzaklaşmadan doğüstü bir atmosfer yaratmak istemektedir. Tuhaflık hissi uyandırmak için gerçeği ve nesneleri bozar ve mantıksal açıklamalardan çekinir. Yarattığı kahramanlarda psikolojik analizlere yer vermez. Genelde hep zıt kahramanlar bir aradadır ve bu kahramanlar doğüstü bir şey gördüklerinde ya da doğüstü bir durumla karşılaştıklarında, bu durum karşısında hiç şaşırılmazlar ve onları yadırgamazlar. (...) Olanaksız olanı olanaklıya dönüştürerek, insanı şaşırtan ve tuhaflık hissi uyandıran olağan dışılıklar bu edebiyatın içinde yer alan önemli bir unsurdur (García, 2010, s. 32-33).

Büyülü gerçekçiliğin önemli ölçütlerinden biri de “melezlik”tir. Cooper melezliği, anlatıda yer alan olay ve ekseninde varlık bulan zaman, mekân, kişiler ile büyüü ve gerçek dünyada olan ya da olması muhtemel olay ve ekseninde bulunan zaman, mekân, kişilerin uyumu şeklinde açıklar. Büyülü gerçekçi yapıtlar olağanüstü ve gerçeği birleştirerek yan yana kurgularlar. Yapıttaki kişilerin karakteristik ve psikolojik yönleri ise yapıta yansıtılmaz. Merak yapıt boyunca canlı tutulur ve neden-sonuç ilişkisi terk edilir (Şen, 2018; s.21). Büyülü gerçekçi yapıtların çoğunda; canlılar ve ölümler, gerçek ve kurgu, büyü ve gerçeğin kaynaşması melezliktir (Erdem, 2011, s.183).

Büyülü gerçekçi yapıtlarda zamana bakıldığında zaman, düz çizgisel değil; döngüsel bir düzlemedir. Bu döngüsel düzlemde geçmiş, gelecek ve şimdi iç içe geçmiş haldedir (Şen, 2018, s.21-22). Şimdiki zamanda geçen bir olay geçmişte oluyormuş gibi görünebilir. Bu durumda zamanın akışında bozulma gerçekleşecektir. Bu tür yapıtlarda zaman dairesel bir yönde ilerler veya şimdiki zaman tekrar eder. (Teker García, 2010, s.67).

Büyülü gerçekçilikte “zaman çevrimsel mitsel zamanla, çizgisel zamanın bir kırmasıdır. Yer ise, ne herhangi bir haritada yer alan, ne de sınırsız bir imgelemin ürünü olan fantastik bir yerdir; üçüncü bir mistik uzaydır” (Öktemil Turgut, 2003, s.25). Modern ve postmodern yapıtlarda olduğu gibi büyüü gerçekçi yapıtlarda da anlatımda sık sık geriye dönüşler yapılır (Teker García, 2010, s.68). Bu da zamanın çizgisel bir yönde ilerlemediğini göstermektedir.

Weny B. Faris “Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction” isimli yazısında büyüü gerçekçilik için evrensel yasalarla açıklanamayan olay ya da durumların bu tür yapıtlarda gerçekleştiğini ve yapıt kişilerinde de bu durumun sıradan karşılandığını açıklar. Büyülü gerçekçi yapıtlarda yalnızca

olağanın sıradan karşılanması söz konusu değildir; sıradanın son derece olağanüstü karşılanması da önemli bir unsurdur. Olağanüstünün sıradan görünmesi, yani “familiarization” (alıştırma); sıradanın da olağanüstü bir şey gibi karşılanması, yani “defamiliarization” (yabancılaştırma) görülür. Yabancılaştırma büyülü gerçekçi yapıtta “çocuksu bakış açısı” ile aktarılır (Erdem, 2011, s.178).

Bu durum büyülü gerçekçiliğin diğer özelliği olan “yabancılaştırma” ile açıklanır. Dış dünyada alıştığımız ya da alışmaya maruz bırakıldığımız gerçekler parodi bir biçimde yapıtta büyülü düzeyde gerçekleşir. Dış dünya gerçekliğinde canlı veya cansız olarak yer alan varlık öz biçimine yabancılaştırılarak bize sunulur. Böylece alışkın olduğumuz varlık form değiştirmiş olarak karşımıza çıkar (Şen, 2018, s.23).

Buna uçan halı örnek verilebilir. Sıradan bir halı form değiştirerek uçma işlemini gerçekleştirerek bize sunulur. Artık bu halı normal halının özelliklerini bize unutturmuş ve kendi öz niteliklerine yabancılaşma oluşmuştur. (Erdem, 2011, s.178).

Oluşan bu yeni form bize yabancı görünür. Daha çok masalarda karşılaştığımız uçan halı formu da yukarıda bahsi geçtiği üzere çocuksu bir bakışla sunulmuştur.

Büyülü gerçekçi yapıtlarda nedensellik kurulmaması okuyucunun gördüğü tuhafıklar karşısında anlatıcı veya yapıt kişilerinin sessiz kalışları ile geçitirilir. Böylece sıradan karşılanan tuhafıklar yapıt boyunca sürebilir. Yapıttaki tuhaf durumlar sıradan karşılanır. Bu sebeple “sürprizler, çözümler, şaşırtıcı gelişmeler” yalnızca “anlatım hilesi” şeklinde yapıtta bulunur. Bir köpeğin konuşması sıradan karşılanırken ders alıp havlamayı öğrenmesi şaşkınlıkla karşılanır (Erdem, 2011, s.179).

Büyülü gerçekçi yapıtlarda kişiler daha çok fiziksel yolculuk yerine düşsel yolculuklara çıkmaktadırlar. Bu durum zamanı ve uzamı kontrol etmeyi sağlamakta ve büyülü gerçekçi yapıtta kişinin işini kolaylaştırmaktadır. Ayrıca yapıttaki insan karakterin alaycı yönü grotesk öğelerle vurgulanmaktadır (Teker Garcia, 2010, s. 68).

Büyülü gerçekçi yapıtlarda daha çok halk anlatılarından yararlanır. Bu durum da büyülü gerçekçiliğin özellikleri arasında sayılmaktadır. Fantastik ve

büyülü gerçekçilik halk anlatılarından farklı şekilde yararlanır. Büyülü gerçekçilikte gerçekliğin değişik yönleri keşfedilmeye çalışılır. (Erdem, 2011, s.181).

Büyülü gerçekçi yapıtlarda kaderin payı büyüktür. Sıklıkla her şey kadere bağlanır. Daha önce görülmemiş bir hastalık birden ortaya çıkar ve hatta birden yok olur. Bu özelliklerin yanında büyüülü gerçekçiliğin temelini oluşturur denilebilen iki özellik vardır. Büyülü gerçekçi yapıtlarda gotik unsurların küçümsenerek yer alması ve olay örgüsünün çok hızlı bir şekilde ilerlemesidir. Bu iki özellik büyüülü gerçekçi yapıtlar için çok önemlidir (Tekler Garcia, 2010, s.70).

Büyülü gerçekçilik diğer türlerle benzerliklerinin yanında yukarıdaki özellikleriyle kendine özgü olma yolunda olan bir eğilimdir. Düşsel öğeleri gerçek ile bir arada sunuşu ve bunu yaparken de okuyucunun heyecan duygusunu ve canlılığını kaybetmeyerek yapması onu yazın dünyası için değerli kılmaktadır.

Büyülü gerçekçilik kendince gizemli bir yapı barındıran bir eğilimdir. Diğer türlerin gizemi yanında büyüülü gerçekçilikte yazarın ketum oluşu olayların daha da ilginç olmasına sebebiyet vermekte ve okuyucuyu bu gizemin içine çekmektedir. Ayrıca okuyucu yapıtta gerçekleşen tuhaf durumlara anlatıcının tepki vermemesi ile beraber tepkisiz kalmakta ve sorgulama yapmamaktadır. Bu durum büyüülü gerçekçi yazarın hedefinin gerçekleştiğini gösterir. Artık okuyucu da bu dünyayı sıradan karşılamakta ve olaylar karşısında neden-sonuç ilişkisi aramamaktadır.

1.6. Büyülü Gerçekçiliğin Benzeri Eğilimlerle Arasındaki Farklar

Edebiyatın diğer sanatlarla olan ilgisi gibi edebi eğilim veya türlerin de birbiri ile ilgi ve benzerliği bulunmaktadır. Bu durum yalnızca benzerlikle kalmadığı gibi bazı farkları da gerektirir. Böylece diğer eğilimlerin birbiri ile sınırları çizilmiş olur. Büyülü gerçekçiliğin benzeri olan diğer eğilim veya türlerle olan ilişkisinde kesin sınırlar çizilmemekle beraber ortaya bazı farklar ve benzerlikler çıkmaktadır. Çalışmamızda büyüülü gerçekçilik için daha çok bir eğilimdir düşüncesinde olduğumuz için büyüülü gerçekçilikten tür yerine eğilim diye bahsedilmektedir.

Todorov fantastiği bir tür olarak kabul etmektedir (Ayar, 2015, s.30). Oysa büyüülü gerçekçiliğin tür olup olmadığı üzerine kesin bir yargıya varmak mümkün değildir.

Latin Amerika Edebiyatı'nda 1940-1970 yıllarını kapsayan büyüü gerçekçiliğın, başlangıçta mitsel edebiyat ya da fantastik edebiyatın alt birimi olarak incelenmesi düşünölmüştür. Ancak söz konusu akımlarla arasındaki önemli farklılıklar sebebiyle büyüü gerçekçiliğın tek başına bir eğilim olarak ele alınması daha uygun bulunmuştur. Bazı araştırmacılar bu eğilimi fantastik edebiyatın alt dalı olarak ele alırken bazıları ise buna karşı çıkmıştır (Teker Garcia, 2010, s.11).

Büyüü gerçekçilik, gerçeğe bağı olan gerçekçilik akımı ve doğaüstü unsurları kullanan fantastik edebiyat arasındaki ortak noktada bulunmaktadır. Gerçekçi yazar, bir ayna göreviyle gördüklerini eserine aktarıırken fantastik eserler kaleme alan yazar, doğa ve fizik kanunlarını reddederek hayalinde kurguladığı dünyayı eserine yansıtır. Büyüü gerçekçi yazar ise ikisini birleştirerek eserini kurgular ve okuyucuyu eserinin tuhaf dünyasına çeker (Teker Garcia, 2010, s.15).

J.R.R.Tolkien fantastik için “kurtuluş, kaçış ve avuntu yaratabilmek için ikincil dünyalar, ikincil inançlar üreten ve okurun büyülenmesine dayanan bir anlatımdır” görüşünde bulunur (Ayar, 2015, s.25).

Fantastikte olduğu gibi büyüü gerçekçilikte de bir kaçış ve kurtuluş temi vardır. Büyüü gerçekçilik de okuru büyüler ve ikincil dünyalar yaratabilir. Büyüü gerçekçilik ve fantastiğın diğeri benzerliğı ise ikisinin de gerçek dünyada geçmesidir. Hem fantastik hem de büyüü gerçekçilikte olağanüstü varlıklar yer almaktadır. Bu durum anlatıda iki farklı gerçeklik düzeyi oluşturmaktadır (Arargüç, 2016, s.74-75).

Fantastik türde yazan yazar okur için akılcı açıklamalarda bulunurken büyüü gerçekçi eğilimle yazan yazar yapıttaki olağanüstülükler hakkında hiçbir açıklama yapmaz ve bu benzerlik bozulmuş olur. Büyüü gerçekçilikte iki farklı gerçeklik düzeyi yapıt boyunca devam etmektedir. Oysa fantastik yazarı okuru için neden-sonuç ilişkisi dahilinde çözümler üreterek onun kafa karışıklığını gidermeye çalışır.

Fantastikte olduğu gibi okurun kafa karışıklığını gidermek yerine büyüü gerçekçilikte yazar sessiz kalarak kabullenışı tercih eder. Büyüü gerçekçi yazar, okurun ve kendisinin gördüğü akıl dışı olaylar hakkında hükümde bulunmaz, olağanüstü olay ya da durum karşısında doğrudan yorum yapmayarak bunu gündelik gerçekliğın içine yerleştirir (Arargüç, 2016, s.75).

İşte büyülü gerçekçiliği diğerlerinden ayıran en önemli fark onun doğaüstünün ve sıradanın mükemmel kaynaşımından oluşmasıdır. Büyüülü gerçekçi yazar ne sıradanı ne de fantastiği üstün görür, her ikisini de eşit biçimde yapıtında barındırır. Fantastik okuru yapıt sonunda her şeyin nedenini öğrenerek olayları bir sonuca bağlarken büyülü gerçekçi okuru yapıt sonunda kafası karışmış bir halde kalır.

Büyüülü gerçekçiliğin benzeri olan eğilim veya türlerden ayrımını yapmak isteyen Leal'e göre "büyüülü gerçekçilik, gerçeküstücülükten farklı olarak rüya motiflerini kullanmaz; fantastik edebiyatta veya bilimkurguda olduğu gibi düşünmüş dünyalar yaratmaz, gerçekliği bozmaz; psikolojik edebiyatta olduğu gibi karakterlerin ruhsal analizini yapmaz, davranışlarının nedenlerini bulmaya çalışmaz. Büyüülü gerçekçilik bir estetik hareket değildir, 'gerçekliğe karşı takınılan bir tavrıdır.'" (Öktemil Turgut, 2003, s.19).

Roland Walter, "Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction" (Çağdaş Chicano Kurmacasında Büyüülü Gerçekçilik) adlı eserinde büyüülü gerçekçiliğin bazı noktalarını belirlemiştir. Walter'e göre büyüülü gerçekçilik mümkün olmayan ile gerçeğin uyumlu bütünleşiminden meydana gelir. Fantastiğin aksine olağanüstü olay ya da durum, okuyucu veya anlatıcıda şaşkınlık duygusu uyandırmamaktadır. Anlatıcı bu tür olağanüstü olay ya da durum hakkında açıklama yapmaya girişmemektedir (Şen, 2018, s.20).

Walter büyüülü gerçekçilik ve fantastik hakkında yaptığı bu açıklama ile ikisi arasındaki kesin farkı da belirtmiş olur. Hem fantastik hem büyüülü gerçekçilik gizemli ve sıra dışı olanı işlemek yönüyle birbirine benzerlik göstermiş olsa da büyüülü gerçekçilik, fantastikte olduğu gibi neden-sonuç gerektirecek açıklamaları anlatıcıya yüklememesi, anlatıcı ve yapıt kişilerinin olağanüstülüklerle günlük hayatın bir parçasıymış gibi bakmaları yönüyle fantastikten ayrılmaktadır.

Büyüülü gerçekçilik ve fantastiğin en önemli farkı okurun, anlatıcının ya da yapıt kişilerinin şaşkın olup olmama durumları noktasında ortaya çıkmaktadır. Eric R. "Rabkin'e göre fantastik bir anlatıda şaşırın hem okur hem anlatıcı hem de kahraman olmalıdır" (Ayar, 2015, s.34). Oysa büyüülü gerçekçilikte şaşırın yalnızca okurdur. Kahramanlar ya da anlatıcı yaşanan tüm tuhaflıkları sıradan karşılar. Şaşıрма eylemi yalnızca okura aittir ve bu şaşkınlığı yapıt boyunca canlı tutulur.

Burada da görüldüğü gibi şaşırma ögesi fantastik ve büyülü gerçekçiliğin sınırlarını çizen bir ölçüttür. “Rabkin’e göre fantastik bir anlatının temel özelliği okurun, öykü karakterlerinin ve anlatıcının hiç tahmin etmediği, metnin içinde, anlatının doğasından kaynaklanan ama buna rağmen onun doğasına aykırı hareket etme sonucunda meydana gelen bir şaşırma” bulunmasıdır. (Ayar, 2015, s.35).

Oysa büyülü gerçekçilikte şaşırma durumu olamaz. Erdem’in makalesine verdiği örnek fantastik ve büyülü gerçekçilik arasındaki farkı daha iyi ortaya koymaktadır. “Bir hayalet masanıza oturur ve siz de korkar, dehşete düşerseniz bu [türce] korku ya da fantastik olur. Ancak eğer, ‘Ah, bir hayalet; lütfen şu reçeli bana uzatır mısınız? dersiniz bu büyülü gerçekçilik olur” (Acheson ve Ross’dan akt. Erdem, 2011, s.175).

Bu hikâyeyi devam ettiren Erdem hikâyenin devamında hayaleti de konuşturur. “(...) hayalet: ‘Benim büyükannem çok güzel soğan reçeli yapardı.’ der ve siz buna karşılık ‘Saçmalama, soğanın reçeli yapılmaz!’ dersiniz, işte o zaman anlatı büyülü gerçekçi olur” (Erdem, 2011, s.176). Burada büyülü gerçekçiliğin günlük hayat ve olağanüstüyü nasıl birleştirdiği gösterilmektedir. Erdem, aktardığı hikâye ile büyülü gerçekçiliği korku ya da fantastikten ayırmış ve hikâyeye bazı eklemeler yaparak büyülü gerçekçiliğin özünü ortaya koymuştur.

Olağanüstü olay ya da durum fantastikte gerçek olmayan doğüstü hayali bir mekânda gerçekleşirken büyülü gerçekçilikte mekân yaşadığımız dünyada bir yerdir (Şen, 2018, s. 24).

Gerçeküstücüler de büyülü gerçekçiler de geleneksel roman normlarına baş kaldırma, gizemli olanın ardına düşme, gerçek ve gerçek dışılık arasında gidip gelme ve düşsel unsurlardan yararlanma yönünden birbirine benzerler. Ancak büyülü gerçekçilik Latin Amerika’ya özgü uzamları kullanarak evrenselleşmeye çalışması ve doğüstü unsurları düş ürünü olmaktan çıkararak gerçeğin bir parçasına dönüştürmesi yönüyle gerçeküstücülükten ayrılmaktadır. (Tekere Garcia, 2010).

Büyülü gerçekçiliğin bilimkurgu ile olan farkını belirlemek için önce bilimkurgu ve fantastik arasındaki ilişkiye bakmak gerekmektedir. Fantastik sözcüğü daha çok “sihir içeren durumlar”ı karşılamaktadır (Ayar, 2015, s.25).

Bilimkurgu ise akıl ve mantık dahilinde bilimi karşılar. Bilimkurgu daha çok gelecekle ilgilenirken fantastik geçmiş anlatılarla daha çok ilgilenmektedir.

Bilimkurgu zaman ve uzamla oynaması, onları dönüştürmesi yönüyle fantastik ve büyülü gerçekçiliğe yaklaşırken “bilimin güncel verilerinin akla yatkın biçimde geleceğe yansıtması” yönüyle fantastik ve büyülü gerçekçilikten uzaklaşır. Çünkü fantastik ve büyülü gerçekçilik bilim ve aklın mantığını aramaz. Bilimkurgu imkansız temsil etmez, farklı bir dünya kurgusu ortaya koysa bile bu durum mümkündür (Ayar, 2015, s.32).

Büyülü gerçekçilik ve bilimkurgu arasındaki fark daha çok akla dayanma yönüyle birbirinden ayrılmaktadır. İkisinde de farklı dünyalar yaratma durumu olmakla birlikte büyülü gerçekçilikte kurgulanan dünya bilim ve akılla açıklanamamaktadır oysa bilimkurgu aklın ve mantığın rehberliği ile bilimin ışığıyla bir dünya kurgulamaktadır.

Büyülü gerçekçiliğin daha çok fantastik ile karşılaştırması yapılmıştır. Bunun nedeni bu iki türün daha çok benzer özellikler taşımasıdır. Büyülü gerçekçilik ve benzeri tür ve eğilimler incelendiğinde edebiyat dünyasında olan her parça gibi büyülü gerçekçiliğin de diğer türlerle bağlantısı olduğu ve bunun yanında kendine özgü özellikleri sayesinde sınırları olduğu görülmektedir. Bu sınırlar belirlendiği sürece her tür kendi bölgesi dahilinde yapıtlar vermeye devam edecektir. Birbirleriyle bağlantı halinde olmaları ise her türün ve eğilimin gelişmesine katkı sağlamaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK EDEBİYATINDA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK VE BÜYÜLÜ GERÇEKÇİ TARZDA YAZILAN ESERLERİN İNCELENMESİ

2.1. Türk Edebiyatında Büyülü Gerçekçilik

Latin Amerika'da 40'lı yıllarda ortaya çıkan ve 60'lı yıllara doğru diğer kıtalarda da görülmeye başlayan büyümlü gerçekçilik, üçüncü dünya ülkelerinden Latin Amerika'nın teknolojinin getirdiği gelişmişlik ve modernite arasında sıkışması sonucu geleneklerine yönelmeleriyle oluşmuştur. Büyümlü gerçekçiliğin Türkiye'de de benzer bir arada kalmışlık sonucu ortaya çıktığı görülmektedir.

Türkiye de üçüncü dünya ülkeleri gibi gelenek ve modernite arasında sıkışmıştır ve Latin Amerika ülkeleri gibi Türkiye'nin de melezleşmeye eğilimli bir yapısı vardır. Büyümlü gerçekçilik de moderniteden kaçıp geleneğe sığınma ile ortaya çıkan bir eğilimdir. (Özateş, 2014, s. 3).

Büyümlü gerçekçiliğin Türk edebiyatında modernitenin yapmacıklığından kaçan bireyin geleneksel olana sığındığı bir dönemde ortaya çıkması onun daha önceki kaynaklardan beslenmediği anlamını taşımaz. "Bu kavram Türkiye'ye bir akım niteliğiyle ancak 1980'li yıllarda ulaşır" (Toyman, 2006, s. 26).

19. yy. 'da romantizme tepki olarak doğan gerçekçilik "Hayatı, tabiatı, insanı ve olayları olduğu gibi anlatma, aktarma endişesi çevresinde teşekkül etmiş anlayış" olarak tanımlanabilmektedir (Çetişli, 2009, s. 80).

Gerçekçilik metinlerde kullanım biçimine bağlı olarak farklılık göstermektedir. Buna bağlı olarak gerçekçilik çeşitli kollara ayrılmıştır. Bunlar; toplumcu gerçekçilik, eleştirel gerçekçilik, yeni gerçekçilik ve büyümlü gerçekçiliktir (Ergeç, 2020, s. 461).

Türk edebiyatında daha çok 'büyümlü gerçekçilik' olarak bilinen fakat Türkçe 'ye farklı şekillerde çevirisi yapılan 'magical realism''in diğer isimleri; 'büyüleyici gerçekçilik' ve 'harika gerçekçilik'tir (Tanrıtanır ve Çalışkan, 2017, s. 303).

Büyülü gerçekçi tarzda yazılmış eserlerin incelenmesine geçilmeden önce Türk Edebiyatında büyülu gerçekçiliğın alt yapısını oluşturan faktörler incelenmiş ve bunlardan ilkinin Şamanizm inancı olduğu görülmüştür.

Büyülü gerçekçiliğın Türk Edebiyatındaki ilk kaynağı Şamanizm'dir. Daha sonra benimsenen İslamiyet ile buna farklı inanış ve ayinler de eklenmiştir. Bu inanış ve ayinlerin bazıları şunlardır; 'kem gözler', 'cin çarpması', "Hızır", 'nazar değmesi', 'muskalar', 'şeytan ve melek inanışı', 'nazar boncuğu', 'kapıya asılan sarımsak' ve 'kurşun döktürmek' bunlar Şamanizm ve İslamiyet etkisiyle Anadolu'da oluşan bazı ayin ve inanışlardır (Özateş, 2014, s.5-6).

"Büyülü gerçekçilik, post-modern sanat anlayışıyla önemli ölçüde iş birliğı içinde görülen ve çoğunlukla 20. yüzyıla ortaya çıktığı düşünölen bir anlatım tarzı olmakla birlikte (...) folklorik bir anlatım tarzının canlandırılması ve bugüne uyarlanması üzerine kuruludur" (Çoban, 2011, s. 198). Bu durum büyülu gerçekçiliğın yeni bir oluşum değil halk anlatılarının yapısında geçmişten beri bulunan bir eğilim olduğunu göstermektedir. Bu durum, büyülu gerçekçiliğı öncelikle Türk Edebiyatının eski anlatılarında aramayı gerektirir.

Türk edebiyatında büyülu gerçekçilik, Şamanizm ve halk anlatıları şeklinde iki kaynaktan beslenmesinin yanında geçmişte oluşan bazı türlerle de ilişkilendirilmektedir. Temelinde sözlü kültür bulunan Türk edebiyatı, mit, masal, efsane, halk hikâyesi ve Dede Korkut Hikâyeleri gibi Tepegöz 'ün, Deli Dumrul'un, Azrail'in bulunduğu hikâyeleriyle, büyülu gerçekçiliğın anlatı düzlemini oluşturmuş ve beslemiştir.

Masal mit, efsane, halk hikayesi gibi halk anlatıları edebi tür olarak karşımıza çıkarken büyülu gerçekçilik bu türlerin olağanüstü düzeyini besleyen üsluptur (Bars, 2012, s. 998). Büyölu gerçekçilik için üslup, tarz, biçem, eğilim, oluşum gibi farklı adlandırmalar yapıldığı görölmektedir. Ancak henüz sınırlarının çizilemeyişi bu konunun bir netlik kazanmadığını ve bu bakımdan kesin bir şey söylenmesini zor hale getirmiştir.

Burada büyülu gerçekçilik ve anlatı düzlemini oluşturan türler arasındaki benzer yönler ortaya koyulacaktır. Öncelikli olarak mit ile büyülu gerçekçiliğın benzer yönlerine bakıldığında mitin bir tanımıyla başlamak gerekir. En genel tanımı ile mit "(...) insanın kendisini, üzerinde yaşadığı dünyayı ve evreni olaylar,

nesnelere, davranış biçimleri ve kurumlar bütünlüğünde anlamlandırmasını sağlayan, her zaman için bir yaratılışın hikayesini anlatan (...) kutsal metinler”e verilen addır (Oğuz vd., 2015, s.135).

Mitin kendine özgü sınırlarını belirleyen şey onların her zaman bir yaratılışın hikayesini anlatmalarıdır. Var olan bir şeyin nasıl var olduğu mitlerde anlatılan şeylerdendir. Bu var olma hikayesi ise daha çok olağanüstü özelliklere sahip varlıklar yoluyla anlatılmaktadır. İşte bu doğüstü olma büyüülü gerçekçilik ve mitlerin benzer yönünü oluşturmaktadır.

M. Eliade mitlerde gerçek hayatta ortaya çıkan şeylerden bahsedildiği için gerçek olarak kabul edilmesi gerektiği görüşündedir. Ancak mitlerin kahramanları olağanüstü varlıklar olduğu içi günümüzde daha çok “(...) gerçek olmayan ütopyik şeyler için kullanılır” (Oğuz vd., 2015, s. 136-137).

Bütün bunlara bakıldığında mitlerde anlatılan hikâyenin doğüstü olması mitler ve büyüülü gerçekçiliğin ortak özelliğidir denilebilir. Ancak burada kahramanların olağanüstü oluşu büyüülü gerçekçiliğin yalnızca büyüülü yönünün var olduğunu göstermektedir. Mitlerde zamanın uzak geçmişi ele alması, kahramanların insan dışı varlıklar olmaları ve yer olarak dünya dışı farklı bir yerde hikayelerin ilerlemesi ve mitlerin kutsal kabul edilmesi büyüülü gerçekçilik ve mitlerin farklı yönleridir. Büyüülü gerçekçilikte gerçek ve büyü bir uyum halinde yapıtta kendini gösterirken mitlerde fantastik öğeler daha ağırlıktadır.

İkinci olarak efsane ve büyüülü gerçekçilik arasındaki ortak özellikleri incelemek gerekir. Efsanelerin büyüülü gerçekçiliğin beslendiği kaynaklardan biri olması beraberinde benzer yönleri de getirmektedir. Önce efsanenin tanımını ile başlayalım. “Efsane; anlatı türleri içinde masal, destan ve halk hikayesine göre daha kısa, içinde abartma ve olağanüstülük bulunan nesir anlatılardır” (Oğuz vd., 2015, s.145).

Max Luthi efsaneler için olağanüstü ve gerçek bir arada işlenir ancak ön planda olan olağanüstüdür görüşünü savunur. Büyüülü gerçekçilikte ise bu durum farklılık göstermektedir çünkü büyüülü gerçekçilikte ne olağanüstünün gerçekliğe bir üstünlüğü ne de gerçekliğin olağanüstüye karşı bir üstünlüğü vardır. “Efsane gizemini büyük ölçüde gerçekliğini savunduğu olağanüstüden almaktadır; buna

karşılık büyüü gerçekçilikte olağanüstü, gerçekliğin içindeki gizemi bulmaya çalışırken var olmaktadır” (Dilek, 2011, s. 206).

Efsaneler inandırıcılık vasfı taşırlar. Genellikle hikâyede anlatılan kişiler ya da olaylar olağanüstüdür. Efsanelerde anlatılan hikayeler günümüz dünyasında geçmektedir (Oğuz vd., 2015, s. 147).

Efsaneler mitlere göre büyüü gerçekçiliğe daha çok yakın bir türdür. Çünkü efsanelerde zaman daha çok yakın geçmişte ilerlemektedir. Efsanelerde hikâyenin geçtiği yer günümüz dünyasıdır. Ayrıca efsanelerde kahramanların genellikle olağanüstü özellikler taşıyan insanlar olması da mitlere göre efsaneleri daha çok büyüü gerçekçiliğe yaklaştıran özelliklerden biridir.

Büyüü gerçekçilikte tuhaf olanın sıradan sayılması durumu vardır. Bu durum efsane anlatıcısının inandırıcı olmak için gizemli durumu gerçekle ilişkilendirmesini hatırlatmaktadır (Dilek, 2011, s. 205). Büyüü gerçekçiliği besleyen kaynaklardan biri olan efsane ve büyüü gerçekçilik arasında görüldüğü gibi mitlerle kıyaslandığında daha çok ortaklık bulunduğu görülmektedir.

Büyüü gerçekçilikle ortak özelliklerini ve farklılıklarını belirleyeceğimiz bir diğr tür masaldır. Pertev Naili Boratav masalı şu şekilde tanımlar; “Nesirle söylenmiş dinlik ve büyük inanışlardan ve törenlerden bağımsız, tamamıyla hayal ürünü, gerçekle ilgisiz ve anlattıklarına inanma iddiası olmayan kısa bir anlatı”dır (Boratav’dan akt., Oğuz vd., 2015, s. 151). Boratav’ın tanımına bakıldığında ilk olarak masalın tamamen hayal ürünü olduğı ve gerçekle ilgisiz olduğı bilgisi göze çarpmaktadır. Büyüü gerçekçilik düşünöldüğünde bu özellik masal ve büyüü gerçekçiliğin farklarından biridir.

Warren S. Walker ve A. Edip Uysal masal için “gerçek olmayan bir dünyada, belirli olmayan bir yerde, belirli olmayan karakterler arasında geçer” şeklinde açıklamaktadırlar (Walter ve Uysal’dan akt. Oğuz vd., 2015, s. 151). Bu açıklamaya göre masallar dünyası gerçek dünya değildir, oysa büyüü gerçekçi yapıtlarda yer yalnızca dünya dışı bir mekân değildir. Gerçekle bağlantısı kopuk bir büyüü gerçekçilik düşünölemez.

Masalların başında ve sonunda bazı tekerlemeler yer almaktadır. Örneğin Türk masallarına bakıldığında “Onlar ermiş muradına biz çıkalım tahtına”

tekerlemesi masalların sonunda sık sık karşımıza çıkar (Günay'dan akt. Oğuz vd., 2015, s. 153). Oysa büyülü gerçekçi yapıtlarda böyle bir durum söz konusu değildir.

Masal ve büyülü gerçekçilikle ilgili bir diğer fark da anlatıcıdan gelmektedir. Masallarda anlatıcı okuyucuyu aydınlatmak adına olağanüstülükler hakkında okuyucu ya da dinleyiciye açıklamalarda bulunur. Bu yönüyle masallar fantastikle benzer özellik göstermektedir. Ancak büyülü gerçekçilikte olayların gizemini korumak adına anlatıcı ketum bir duruş sergilemekte ve okuyucuya yapıttaki olağanüstülükler hakkında bir açıklama girişiminde bulunmadan olayları aktarmaktadır. İşte bu da masallar ve büyülü gerçekçiliğin çatıştığı bir noktadır. Bütün bu farklılıklara rağmen masallar “doğaüstü ve olağandışı olayları içeren anlatmalardır” (Oğuz vd., 2015, s. 153).

Yapısında taşıdığı olağanüstülük sayesinde büyülü gerçekçiliğin temel kaynakları arasında gösterebileceğimiz masallar bu özellikleriyle büyülü gerçekçilik ortak özellik sergilemekle birlikte büyülü gerçekçiliğin yalnızca olağanüstüyü anlatmadığını hatırlatmak gerekir. Çünkü bilindiği gibi büyülü gerçekçi anlatılar gerçeği ve gizemi harika biçimde kaynaştırmışlardır. İki tarafı da eşit görmüştür. Gerçek ve olağanüstü büyülü gerçekçilik içinde harmanlanarak bu eğilim ortaya çıkmıştır. Büyülü gerçekçiliğin sınırlarını belirleyen ve onu diğerlerinden ayıran en önemli özellik budur.

Sözlü anlatı türlerinden devam ettiğimizde karşımıza çıkacak diğer tür destanlardır. Destan “bir millet veya toplumun hayatında derin bir iz bırakmış olaylardan kaynaklanıp; çoğunlukla manzum, bazen de manzum-mensur karışık; birden fazla olayın aktarımına izin veren genişlikte (...)” anlatılardır (Ekici'den akt., Oğuz vd., 2015, s. 163).

Destanlarda toplumu etkileyen büyük bir olay bir kahraman tarafından çözümlenerek hikâyenin yapısı oluşur. Bu olay kimi zaman olağanüstü olabileceği gibi kahraman da kimi zaman olağanüstü özellikler gösterebilir. Destanlar yapısında kimi zaman taşıdığı olağanüstülük sayesinde büyülü gerçekçilikle benzerlik gösterebilir ancak büyülü gerçekçi yapıtlarda olağanüstü özellikler gösteren bir kahramanın çıkıp bütün sorunları çözmesi gibi bir olağanüstülük yoktur.

Büyülü gerçekçi yapıtlar olağanüstüyü sıradanmış gibi göstermeye çalışarak gerçekle bütünleşmiş bir fantastiği okuyucuya sunar ve bunu yaparken neden sonuç

ilişkinini umursamaz, gizemli yönünü korur. Destan için Şükrü Elçin “(...) bir boy, ulus (kavim) veya millet hayatında tam estetik hüviyet kazanmamış eser sayılan efsanelerden sonra nazım şeklinde ortaya çıkan en eski halk edebiyatı mahsullerinden biridir” şeklinde tanımlar (Elçin’den akt. Oğuz vd., 2015, s. 161).

Elçin’in tanımında dikkat edeceğimiz yer destanların nazım olmalarıdır. Epik şiir özelliği gösteren destanlar biçim olarak kimi zaman şiir tarzında ortaya çıktığı için büyümlü gerçekçiliğe masal, mit ve efsaneye göre daha uzaktır ancak yine de büyümlü gerçekçiliği besleyen kaynaklar arasındadır denilebilir.

Büyümlü gerçekçiliği besleyen diğer kaynak ise halk hikayeleridir. Halk hikayesi destanlardan sonra gelmektedir. Türk toplumu halk hikayelerinin oluşmaya başladığı sıralarda yerleşik hayata geçmiş ve İslamiyet’i kabul etmişlerdir. Bu sebeple artık işlenen konularda değişikliğe gidilmiştir. Kahramanlık konusu artık yerini aşk ve kahramanlığa bırakmıştır. Şükrü Elçin halk hikayesini şu şekilde tanımlar “Türk halk hikayeleri, zaman seyri ve coğrafya-mekân içinde ‘efsane, masal, menkıbe, destan vb. mahsullerle beslenerek, dini, tarihi, içtimai hadiselerin potasında iç bünyelerindeki bağlarını muhafaza ederek milletimizin roman ihtiyacını karşılayan eserlerdir” (Elçin’den akt., Oğuz vd., 2015, s. 183).

Destanlarda toplumun sorunlarını çözen kahramanın yerini halk hikayelerinde aşık almıştır. Aşık bu hikayelerde sevgilisine kavuşmak için çeşitli maceralara girişir. Bu kahramanların yaşadığı olaylarda olağanüstülükler de vardır. Erkek kahraman bazı halk hikayelerinde olağanüstü bir şekilde dünyaya gelmektedir. Kahramana yardım eden bir ak sakallı ihtiyar vardır ve kahraman başı sıkıştığında ondan yardım alır. Bu kişiye Hızır, pir ya da derviş denir. (Oğuz vd., 2015)

Türk edebiyatı içinde yer alan bazı halk hikayelerinin özelliklerine bakıldığında büyümlü gerçekçilikle benzer özellikler taşıdıkları görülmektedir. Yukarıda halk hikayelerinin bazı özelliklerinden bahsedilmektedir. Halk hikayeleri de büyümlü gerçekçilik gibi yapısında taşıdığı olağanüstülüğü okuyucu ya da dinleyiciye sıradanmışçasına anlatır. Okur ya da dinleyici büyümlü gerçekçilikle olduğu gibi kahramanın başından geçen doğaüstü durumları günlük hayatın bir parçası gibi görür ve sorgulamaz.

Destanlara göre halk hikayelerinde olay, kişi, mekân ve zaman unsurları gerçek hayata daha yakındır. Halk hikayelerinde mekân dünyadır.

Türk Edebiyatında destanların ardından gelen halk hikayeleri denince akla Dede Korkut Anlatıları gelmektedir. Çünkü Dede Korkut Anlatıları destandan halk hikayeciliğine geçerken oluşmuş anlatılardır ve bu yüzden hem destan hem de halk hikayesi özelliği gösterirler. Hem nesir hem de nazım olarak özellik sergilerler (Oğuz vd., 2015, s. 184).

Dede Korkut Anlatıları geçiş dönemi eseri olduğu için destan döneminin son örneği, halk hikayesi döneminin ise ilk örneği olma özelliği taşır. Halk hikayelerindeki aşık yerini alp tipine bırakmıştır, bu yüzden de Dede Korkut Anlatıları epik bir özellik gösterirler. Ancak burada alp tipi kahraman da aşkı için her türlü zorluğa göğüs geren yiğit bir kahramandır (Şen, 2018).

Dede Korkut Anlatılarında gerçek ve olağanüstü ustaca kurgulanmıştır. Büyülü gerçekçilikte de aynı durum geçerlidir. Türk edebiyatında büyü gerçekçi tarzda çok fazla eser verilmemiş olsa bile büyü gerçekçiliğın Dede Korkut Anlatılarından beslendiği ortadadır. Çünkü aralarında çok fazla benzer özellik vardır. Yapısındaki olağanüstülük, mekânın dünya olması, okuyucu ya da dinleyicinin yapıttaki olağanüstülüğe karşı tepkisiz yani ketum kalışı vb. birçok özellik ortaklık göstermektedir.

Büyülü gerçekçi yapıtlarda ve halk anlatılarında anlatılan hikayelerde geçen olağanüstü kahraman, olay ya da durumlar dinleyici ya da okuyucu tarafından sıradan karşılanır. Her ikisinde de okur ya da dinleyici şaşkınlık göstermez, yapıttaki olağanüstülüğü günlük hayatın bir parçası gibi görür (Bars, 2012, s. 998). Bu anlamda halk anlatıları ve büyü gerçekçilik benzerlik göstermektedir.

Türk edebiyatında halk hikayelerinin ardından Tanzimat ile birlikte hikâyede olağanüstülük terk edilerek daha gerçekçi bir tarzda hikayeler kaleme alınmaya başlanır. Modernleşmenin etkisiyle beraber daha gerçekçi bir boyuta geçilir. Ancak Tanzimat ile olağanüstü, doğüstü, fantastik gibi oluşumlara kapalılık gösteren edebiyatımızda yakın dönemde tekrar bu oluşumlar görülmeye başlanmıştır. Bu durum fantastik ve büyü gerçekçi eğilimle verilen yapıtlar sayesinde olmuştur (Şen, 2018).

Türk Edebiyatında büyülü gerçekçiliğin öyle birden oluşmadığını ve geçmişteki sözlü anlatıların oluşumunda katkısı olduğunu söylemiştik. Bu oluşumlara bakıldığında fantastik ile daha çok benzerlikleri olduğu görülmektedir. Öncelikle Türk Edebiyatında oluşmuş fantastik yapıtlar hatırlatılmalı ve daha sonra büyülü gerçekçi yapıtlar incelenmelidir.

Türk Edebiyatında masal, mit, destan efsane yanında menkıbeler, hab-nameler ve bunların içinde yer alan ‘tayı-ı zaman’ ‘tayı-ı mekân’, ‘başka bir forma dönüşme’ ya da ‘cansız varlıkların kişileştirilmesi’ gibi pek çok olağanüstü durum mevcuttur (Şen, 2018, s. 13).

Türk Edebiyatının dönemlerinden biri olan Tanzimat dönemine bakıldığında Tanzimat sanatçılarının Batı’nın modernliğine ulaşmak için çalışmalar yaptıkları görülmektedir. Aklın ve hakikatin liderliğinde bir yol izleyerek edebiyatın sınırlarını çizerler.

Bu dönemde akılcılık hedeflenerek “geleneksel olan, akıl dışı, aklın sınırlarını zorlayan, boş ve anlamsız hayal dünyasından ibaret, insana hiçbir olumlu değer katmayan” şeklinde düşünülmektedir (Aslan Ayar, 2018, s. 65).

Karşımıza kendisini geleneksel olana tamamen kapatmış bir Türk Edebiyatı çıkmaktadır. Büyülü gerçekçiliğe bakıldığında gelenekselden bağımsız bir büyülü gerçekçilik düşünülemez. Tanzimat sanatçıları hedefledikleri yol ile geleneksel olandan uzaklaşarak Batı’ya yakınlaştıklarını sanmışlardır.

Yapıtlarda “akla sadık kalmak, taklidi başarılı bir biçimde gerçekleştirmek, belirli bir zaman ve mekân anlayışına sahip olmak, olaylar arasında nedensellik bağı kurmak, süssüz bir dille yazmak ve üslupta gerçekçi olmak esastır” (Aslan Ayar, 2018, s. 67).

Pelin Aslan Ayar’ın bu dönemin anlayışını aktarmak için belirttiği ifadeler büyülü gerçekçiliğin tam zıttı bir anlayış oluşturmaktadır. Çünkü büyülü gerçekçilik anlayışına göre akıl değil daha çok hayali olan ön plandadır. Büyülü gerçekçi yapıtlarda zaman ve mekân değişkenlik gösterebilmektedir. Ayrıca neden-sonuç ilişkisi esas alınmaz. Yine büyülü gerçekçi yapıtlar söz sanatlarıyla doludur. Tanzimat sanatçıları bu dönemde Türk Edebiyatını fantastikten tamamen uzaklaştırmış ve dolayısı ile büyülü gerçekçiliğin edebiyatımızda daha erken görülmesi de zorlaşmıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak Batı'yı örnek alan Tanzimat sanatçılarının yanında 18. yüzyılın sonlarında Giritli Aziz Efendi tarafından 1797'de *Muhayyelat-ı Aziz Efendi* adlı bir yapıt ise dönemin gerçeklik anlayışına uygun bulunmayarak eleştirilerin hedefi haline gelmiştir (Aslan Ayar, 2018, s. 87). “Asil isimli bir şehzade ve lalası Said'in Çin ülkesine yaptıkları yolculuğun konu edildiği; Bin Bir Gece ve Bin Bir Gündüz masallarından izler taşıyan yapısıyla Türk edebiyatında fantastik anlatının ilk ürünü olur” (Şen, 2018, s. 13).

Bu yapıt döneminde Tanzimat sanatçıları tarafından çokça eleştiriye maruz kalmıştır. Namık Kemal “Dünyada hiçbir sahib-i rüşd var mıdır ki gulyabani hikayelerini istinnadan mahzuz olsun” sözleriyle olağanüstülükler barındıran, hayaletli, perili hikayelerin okunmasının zevk vermeyeceğini dile getirmiştir. Namık Kemal gibi bu yapıtı eleştiren pek çok isim olmuştur (Namık Kemal'den akt., Aslan Ayar, 2018, s. 74).

Tanzimat Edebiyatı sanatçılarından Ahmet Mithat Efendi yazmış olduğu romanlarla önemli bir yerde bulunmaktadır. Ahmet Mithat da Tanzimat dönemi sanatçıları gibi gerçeği önemli bir yerde görmektedir. Hatta yaptığı açıklamalarda ‘gerçekleri olduğu gibi yansıttığını’ ve ‘yaratma, hayal etme, uydurma’ şeklinde yöntemleri tercih etmediğini ifade eder. Ancak durum pratiğe geldiğinde Ahmet Mithat Efendi'nin yazdığı bazı romanlarda fantastik eğilimi olduğu görülmektedir. (Aslan Ayar, 2018, s. 85). Ancak genele bakıldığında zaman uzun yıllar Türk Edebiyatı sanatçıları fantastik türden uzak durmayı tercih etmiştir.

Muhayyelat-ı Aziz Efendi'nin ardından Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani* adlı romanları fantastik eğilimli yapıtlar arasındadır (Şen, 2018, s. 14).

Bu isimlerin bazı yapıtlarında olağanüstü unsurlardan yararlanmaları, peri, hayalet, hortlak, cin gibi insan dışı varlıkları yapıtlarına yerleştirmeleri Türk Edebiyatında fantastik ve büyülü gerçekçiliğin oluşumuna zemin hazırlamıştır.

Millî Mücadele yıllarına gelindiğinde karşımıza Halide Edip çıkmaktadır. Onun fantastik türüne yaklaşarak ortaya koyduğu yapıtlar daha çok ‘mistik-fantastik atmosfer’ ile yazdıklarından oluşmaktadır. Bunlardan ilki *Sultan Osman'ın Selamı* adlı hikayesidir. Daha sonra *Işıldak'ın Rüyası* adlı hikâye gelir. Yine *Denizin Anılarından-3* adlı hikayesinde Osmanlı'nın Boğazda güçlenmesini

Barbaros Hayrettin Paşa'nın nurlarla izlemesi anlatılmaktadır. *Duatepe* adlı hikâyede de bir önceki hikâyede olduğu gibi tarihten faydalanarak Battal Gazi'yi kullanarak orduya moral ve ilham vermek amacıyla bu fantastik hikâyeyi ortaya koyar. Halide Edip bu hikayelerinde amacı fantastik yapıt oluşturmak değil Türklük bilinci uyandırarak orduya destek olmaktır. Örneğin *Kabala'nın Cadısı* adlı hikayesinde amacı fantastik hikâye oluşturmaktır (Aslan Ayar, 2018, s. 136-138).

Halide Edip'in yazmış olduğu bu mistik-fantastik eğilimli hikayeler de günümüzde büyümlü gerçekçiliğin oluşumuna katkı sağlamıştır. Yukarıda ortaya koyulmuş yapıtlar gibi 1980'li yıllara kadar Türk Edebiyatında ortaya koyulan pek çok yapıt tam anlamıyla fantastik bir özellik taşımamaktadır. 1980'li yıllara gelindiğinde fantastik, postmodern ve büyümlü gerçekçilik edebiyatta tam anlamıyla hissedilmeye başlamıştır (Şen, 2018, s. 14).

Postmodernizm bahsi tekrardan açıldığına göre burada büyümlü gerçekçilik ve postmodernizmin ilişkisine de biraz daha üzerinde durarak bakılması gerekmektedir. Postmodernizmin 1980'li yıllarda edebiyatımızda görünmeye başlaması ve büyümlü gerçekçiliğin ve fantastiğin de bu yıllarda görülmeye başlaması tıpkı madernizmin ve postmodernizmin Türk Edebiyatı'nda iç içe geçmiş şekilde hissedilişini hatırlatmaktadır.

Faris, büyümlü gerçekçiliği postmodernizmin önemli bir kaynağı olarak görmektedir. Bunun gerekçelerinin büyümlü gerçekçiliğin özellikleriyle açıklanabileceği görüşündedir. Büyümlü gerçekçiliğin metafiziksel bir özelliğe sahip olması ve beraberinde yapıta "imgeler, semboller, eğretilmeler" yoluyla farklı bir boyut kazandırmasının etkili olduğunu savunur. Yapıttaki bu imgeler okur tarafından çözümlenmelidir. Büyümlü gerçekçiliği postmodern kurgunun içine alan bir diğer özellik ise büyümlü gerçekçiliğin iki farklı dünyayı kaynaştırmak için "başkalaşımdan (metamorfoz)" yararlanmasıdır. Bütün bu özelliklere bakıldığında büyümlü gerçekçiliğin esas alındığı bir yapıt benzetme, mecaz, tekrarlar, mübalağalar, ironi ve sembollerle doludur denilebilir (Diler, Emir, 2011, s. 53).

Türk Edebiyatında fantastik tarzda yazan yazarlara Nazlı Eray, İhsan Oktay Anar, Barış Müstecaplıoğlu ve Sadık Yemni örnek verilebilir. Türk Edebiyatında fantastik türüne örnek sayılabilecek önemli bazı eserleri şu şekilde sıralayabiliriz; Nazlı Eray'ın *Orphee*, *Yıldızlar Mektup Yazar*, *Ay Falcısı*, *Uyku İstasyonu*, *Deniz*

Kenarında Pazartesi, Aşkı Giyinen Adam, Sis Kelebekleri, Farklı Rüyalar Sokağı ve Kayıp Gölgeler Kenti; Sadık Yemni'nin Muska ve Öte Yer; Gülten Dayıoğlu'nun Alacakaranlık Kuşları; Mine Söğüt'ün Beş Sevim Apartmanı, Kırmızı Zaman; Buket Uzuner'in Benim Adım Mayıs, Ayın En Çıplak Günü, Güneşi Yiyen Çingene; İhsan Oktay Anar'ın Puslu Kıtalar Atlası, Kitab'ül Hiyel, Efrasiyab'ın Hikâyeleri, Amat, Suskunlar, Yedinci Gün; Murathan Mungan'ın Üç Aynalı Kırk Oda; Leyla Erbil'in Cüce; Barış Müstecaplıoğlu'nun Perg Efsaneleri Serisi.

Yukarıda fantastik türde yazılmış bazı eserleri görmekteyiz. Ancak burada şöyle bir husustan söz etmek gerekir. Nasıl ki Türk Edebiyatında modernizm ve postmodernizm içi içe bulunuyor işte fantastik ve büyülü gerçekçilik de bu şekilde iç içe Türk Edebiyatında kendine yer edinmiş. Aslında büyülü gerçekçiliğin bazı ayırt edici özellikleri sayesinde fantastik türle sınırı çizilebilir fakat buna rağmen bir yapıtta fantastik ya da büyülü gerçekçilik eğilimi eşit olabilir. Zaten bir üslup olan büyülü gerçekçilik postmodern yapıtlarda da bulunmaktadır.

Büyülü gerçekçilik Türk Edebiyatında 1980'lerde bazı yazarlarla beraber görülmeye başlamıştır. Büyülü gerçekçilik postmodernizmle paralel çizgide ilerlemiş ve bu da büyülü gerçekçiliğin postmodern yapıtlarda da kendine yer bulmasında etkili olmuştur (Karakuş, 2018, s. 105).

Türk Edebiyatında büyülü gerçekçiliğin temsilcileri denildiğinde akla ilk gelen isim Latife Tekin'dir. Onun *Sevgili Arsız Ölüm, Unutma Bahçesi, Berci Kristin Çöp Masalları, Ormanda Ölüm Yokmuş ve Muinar* isimli romanları büyülü gerçekçiliğe örnek verebileceğimiz yapıtlar arasındadır.

Yine Türk Edebiyatında büyülü gerçekçilikten söz ederken Onat Kutlar'ın dokuz hikâyeden oluşan *İshak* isimli yapıtı akla gelmektedir.

Daha çok fantastik romanlar kaleme alan Nazlı Eray da büyülü gerçekçilikten yararlanan sanatçılar arasındadır. Fantastik bir tarzda yazmış olduğu çoğu romanının yanında büyülü gerçekçiliğin de başarılı örneklerini vermiştir. Özellikle yazmış olduğu öykülerde büyülü gerçekçilikten yararlanmıştır. *Ah Bayım, Geceyi Tanıdım, Kız Öpme Kuyruğu, Yoldan Geçen Öyküler ve Beyoğlu'nda Gezersin* sanatçının büyülü gerçekçiliğe başvurduğu öyküleridir.

Nazan Bekiroğlu'nun yazmış olduğu postmodern romanlarda ve bazı hikayelerinde büyülü gerçekçilikten yararlandığı görülmektedir. *Nun Masalları* adlı

hikaye kitabında bulunan bazı hikayeler ile *Nar Ağacı ve Lâ: sonsuzluk hecesi* adlı romanlarında büyüü gerçekçilikten yararlanmışır. Bunların dışında Buket Uzuner, Hasan Ali Toptaş, Ayhan Koç, Bilge Karasu, İhsan Oktay Anar ve Elif Şafak da Türk Edebiyatında büyüü gerçekçilikle yapıt veren sanatçılar arasındadır. Türk Edebiyatında büyüü gerçekçilikten yararlanan sanatçılardan bazıları yukarıda bulunmaktadır ancak bu sanatçıların eserleri bütünüyle büyüü gerçekçi değildir. Bazıları yalnızca büyüü gerçekçi izler taşımaktadır.

2.2. Türk Edebiyatında Büyüü Gerçekçi Eserlerin İncelenmesi

Yukarıda saydıımız sanatçılar Türk Edebiyatını büyüü gerçekçilik anlamında zenginleştirmiştir. Tezin bu bölümünde bu sanatçıların bazı yapıtlarında büyüü gerçekçiliğın özellikleri ve yöntemleri tespit edilmeye çalışılacaktır. Türk Edebiyatında büyüü gerçekçiliğın yapıtlardaki yansımaları üzerinde durulacaktır.

2.2.1. Berci Kristin Çöp Masalları'nda Büyüü Gerçekçiliğın İzleri

Latife Tekin'in yazmış olduğu *Berci Kristin Çöp Masalları* ilk kez 1984 yılında yayımlanmıştır. 1980'ler büyüü gerçekçiliğın Türk Edebiyatında gerçek anlamda izlerinin yeni yeni görülmeye başladığı dönemdir. Yayımlandığı dönemde eserin türü üzerine birçok tartışma yapılmıştır. Kimi araştırmacılar eseri roman türüne dahil ederken kimileri de roman sayılamayacağını ve masal türüne dahil edilmesini dile getirmiştir. Büyüü gerçekçilik edebiyatımızda yeni ortaya çıkmış bir tür olarak fazla bilinmediği için *Berci Kristin Çöp Masalları* da çok sayıda eleştiri almıştır. Mikhail Bakhtin'e göre eser "gelişimlerini tamamlamalarından beri uzun bir zaman geçmiş ve kısmen zaten ölmüş olan türler arasında gelişmekte olan tek türdür" (Bakhtin'den akt. Kekeç, 2011, s. 214). Burada Bakhtin'in kastettiği ölmüş türler masal, efsane, destan vb. halk edebiyatına ait türlerdir. Bakhtin'in ifade ettiğı gelişmekte olan tek tür ise büyüü gerçekçiliktir. Aslında burada tür ifadesi yerine eğilim ya da oluşum bize daha yakın gelmektedir.

Eserde, çöp yığınları çevresine gecekondur kurarak hayat mücadelesi veren insanlar anlatılmaktadır. Bu insanların mücadeleleri, sevinçleri ve hüznüleri eserde yer almaktadır. Yer yer halk anlatıları ve sözlü edebiyata ait mâni, türkü, tekerleme, batıl inanç ve hurafeler gibi önemli unsurlar temelinde bir eserdir.

2.2.1.1. Berci Kristin Çöp Masalları'nda Büyülü Olaylar/Durumlar

Eser büyülü gerçekçiliğin izlerini taşıdığı için öncelikle içinde barındırdığı büyülü sayılabilecek olay ya da durumlar üzerinde durulacaktır. Canan Öktemil Turgut Latife Tekin'in yapıtlarında büyülü gerçekçiliği aramış ve *Berci Kristin Çöp Masalları'nda* da birçok büyülü olay tespit etmiştir. Romanda karşılaştığımız büyülü unsurlar şunlardır:

Türkiye'de hala çözümlenemeyen gecekondular sorunsalı burada masalsı ve ironik bir şekilde farklı boyutlarda ele alınmıştır. Gecekonduların kuruluşu ve zamanla büyüyerek bir mahalle kültürü oluşturmaları gözler önüne serilir. Çiçektepe adını verdikleri çöp tepelerinin ardında yaşayan insanlar bölüm bölüm ele alınarak verdikleri mücadeleler ile karşımıza çıkar. Verdikleri bu mücadeleler kimi zaman gerçek olamayacak olaylara şahit eder ve ilgiyi üzerine çekerler. Bu gerçek olamayacak, olağanüstü olaylardan biri romanın başında karşımıza çıkar. “O gece fener ışığında, kar altında, karın üstüne yüz kondu daha kuruldu.” (Tekin, 12).

Çiçektepe adını verdikleri çöplüğe gelerek bir gecede fener ışığı ile yüz kondu kurlmaları zor hatta imkansızdır. “Rüzgâr gece yarısından sonra konduların çatılarına yanaştı. Çatıları söküp kanatlandı. Çatılara bağlı beşiklerde uyuyan bebekler de çatılarla birlikte uçup gitti” (Tekin, 12). Burada rüzgâr canlı bir varlık gibi yer almaktadır. Ayrıca bebeklerin çatılarla birlikte uçuşması da normal değildir.

Romanda yer alan olağanüstülükler devam etmektedir. “Kadınlar bebeklerini daha uzağa sürüklemesin diye rüzgârın yolunu bağladılar. (...) Onlar uçuşmasını diye çatılarını tutarken şehirdeki tüm kuşlar toplanıp naylon tahta evler mahallesine geldiler. Konduların üstünde eğri eğri uçarak kuş olmaya, kanat takmaya heves eden çatılara güldüler” (Tekin, 13). Burada kadınların rüzgârın yolunu bağlamaları olağanüstü bir durum olarak karşımıza çıkarken rüzgârın bir insan gibi özenmesi ve bununla birlikte kanat takmak için çatıları uçuşu ve kuşların gülüşmesi gerçek hayatta karşımıza çıkması mümkün olmayan bir olaydır. Kuşlar bununla da kalmayarak konuşmaya başlarlar. “Kuşlar günlerce konduların üstünde eğri eğri döndüler. Döne ötüşe konduların yerini belli ettiler. Onlar “Cik cik bebecik” diye gülüp uçarken yıkımcılar mahalleye geldiler” (Tekin, 14).

“Sabah bebeği eski bir şilteye sardılar. Üç erkek şilteye sarılı bebeği yanlarına alıp uzak bir mezarlığa vardılar. (...) Bebek şilteyi usulca toprağa bırakıp

kanatlandı. Annesi arkasından saçlarını yoldu” (Tekin, 15). Çatılarla beraber uçan bebeklerden bazıları ölmüştür. Mezarlığa gidilir ve bebek birden göğe doğru uçmaya başlar. Burada annesi saçını yolar ancak bu duruma şaşırarak yerine bebeğinin ölümüne üzüldüğü için saçını yolar. Bebeğin uçuşu sıradan bir durum gibi karşılanır. Bazı bebekler devam eden yıkımlardan kaçmak için uçarlar. “Üç bebek yıkımdan, soğuktan usanıp kaçtı. Yıkımcıların gözlerinin önünde kuş olup göğe çıktı” (Tekin, 18).

“Tabak fabrikasından atılan eski alçı kalıplar, kırık tabaklar bir anda duvara dönüştü. (...) Yarısı çöp, yarısı kalıp, yarısı tabak evler kuruldu” (Tekin, 17). Gecekondular yıkıldıkça vazgeçmeyen çiçektepe sakinleri pes etmeden tekrar ev yapmaya devam ederler. Çöpten buldukları alçı ve tabaklarla ev yaparlar ancak burada normal olmayan bir şeyler vardır. Çöpten alınan tabak ve alçılarla ev yapmak mümkün değildir.

Yine kondusu yıkılan başka biri cam, naylon tarak, düğme ve şişe kapaklarından ev yapar. “Topladığı kırık camlardan, iki dişi kalmış eski naylon taraktan, düğmelerden, şişe kapaklarından ufacık bir kondu kurdu” (Tekin, 19). Ancak bu malzemelerle bir ev yapılması mümkün değildir.

Sineklerden korunmak için geceleri naylon çuval giydiler. Çocuklar naylon çuvalların içinde kayboldu. Büyükler dizini kırıp yataklarının içinde der top oldu. Naylon çuvalların ağızlarına gelen yerlerine nefes delikleri açıldı. (...) Gece yarısından sonra çuvalar naylondan bulutlara döndü” (Tekin, 25-26). Burada gerçekleşen olaylar gerçek hayatta olması muhtemel olmayan olaylardır. Ancak bu durum sıradan bir durum gibi günlük hayat gerçekliğinin içine yerleştirilerek sunulmuştur.

“Ama rüzgâr taşlamak hiçbir işe yaramadı. Tersine rüzgâr her taşlanmasından sonra insanlara daha da çok karardı” (Tekin, 27). Rüzgârın kondularını uçurması üzerine çiçektepede yaşayanlar rüzgârı düşman kabul ederek onu taşlamayı adet edinmişlerdir. Ancak bunun üzerine rüzgâr şiddetini daha da arttırmıştır. Burada rüzgâr canlı bir varlık olarak kabul edilmiştir. Yine başka bir bölümde rüzgâr yolları kesen bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır; “Çiçektepe’nin çamurundan gelip geri döndüğünü, rüzgârın önünü çevirdiğini söyleyenler oldu” (Tekin, 30).

Rüzgâra aktarılan olağanüstü özellikler bununla da kalmamaktadır. Rüzgâr Çiçektepelilerle konuşur:

“Sabaha karşı rüzgârın uğultusu tel tel çözüldü, mırıltısı Çiçektepe’nin sokaklarında çığlığa dönüştü:

Çiçektepe halkı!

Uyan!

Üç kara gölge gördüm, biri on adım geride durdu

Biri ıslık öttürdü. Biri konduların bahçesine süzüldü

Kağıtlar attı. Kağıtları uçurup uzaklara götürdüm.” (Tekin, 49)

Berci Kristin Çöp Masalları’nda rüzgâra ait olağanüstülüklerden bazıları martılara da verilmiştir. Martıların gülmesi ve gülüşmesi romanda karşımıza çıkan olağanüstülüklerden bazılarıdır; “Çığlık çığlığa gülüşen çöp martıları öbek öbek çöp tepelerinin üstüne sindi” (Tekin, 58-59). “Çöp Yolu’nun ağzında simit satan konducular ve karton evlerde suskun soluyan martılar helva lafına güldü.” (Tekin, 103).

Çiçektepe’de bulutlar da olağanüstü özellikler gösterirler. “O güne kadar yedikleri hiçbir dayağa benzemez bir dayağın altında bir bir yeniden toplandıklarında, Çiçektepe Sanayi’nin renkli bulutları kıskançlıktan çatladı” (Tekin, 134).

Rüzgâr ve martıların ardından kar da gerçek hayatta karşılaşamayacağımız şekilde karşımıza çıkar: “Gözüne muhtarlık perdesi indi. Dört köşe bir kâğıda kendisini muhtar seçmeleri için gördüğü nedenleri yazdı. Dükkanının camına yapıştırdı. Kar Çöp Bakkal’ın yazı yazdığı kâğıdın beyazlığını kıskandı” (Tekin, 62). Görüldüğü gibi karşımıza kıskanabilen bir kar çıkmakta ve büyüdü olan bu durum yaşamın bir parçası gibi sunulmaktadır.

Romanda cansız varlıklara canlı olma vasfı verilmesi rüzgâr ve martılarla da bitmez. Konduların çitleri ve bahçe duvarı da yürümeye başlar. “Konduların geceleri yürüyen çitleri gibi, bahçe duvarı konduları yıka yıka yürüdü. Ama kondular gibi mezarlığa yanaşınca durmadı.” (Tekin, 75).

Çiçektepeliler önce barınma ihtiyaçlarını karşılamak için geldikleri bu yeri zamanla daha da geliştirmeye devam ettiler. Muhtar seçip okul yaptırdılar. “Çiçektepelilerin resmî gazeteye basıldı. Çiçektepe’ye iki duvarı briketten, üstü tenekeden, upuzun bir okul yapıldı. Çöp muhtar yere çakılan gönlünü okulun damından yere uçurdu. Yeniden yıldızlardan yükseğe dikti.” (Tekin, 91). Burada muhtarın yaptıkları gerçek hayatta karşılaşamayacağımız bir durumdur.

Berci Kristin Çöp Masalları’ndaki olağanüstülükler bunlarla da bitmez. Romanda çingeneler olumsuz yönleriyle ve sevilmeyen bir topluluk olarak yansıtılmıştır. “Çingene erkeklerin kemik incelten, et kurutan haplar içtiklerini, gece gündüz uykuda ve rüyada gezdiklerini söyledi. Kadınlarınsa her gün tüyelerini yolup üçer tavuk yediklerini haber verdi.” (Tekin, 98). Uykuda ve rüyada gezme işi ve kadınların her birinin tek başına günde üç tavuk yemesi olağanüstü bir durumdur.

Çiçektepeliler gün geçtikçe modern olma çabaları içine girerler ancak bu modern olma hali daha çok dış görünüş itibariyle olur. Kadınlar açılıp saçılırlar. Çiçektepe müezzinlerinden Hacı Hasan’ın Kuran-ı Kerim’i birçok defa hatmeden kızı bir hastalığa yakalanır ve ölür. Buraya kadar normal gelişen her şey kızın hortlaması ile yine kendini olağanüstülüğe bırakır. “Kız bir ay geçmeden hortladı kalktı. Kolları, bacakları yanık içinde Çiçektepe’ye babasının kondusuna ağlaya ağlaya geri döndü.” (Tekin, 132).

Berci Kristin Çöp Masalları’nda tespit edilen bu büyü olay ve durumlara bakıldığında genelde cansız varlıklara canlı olma özelliği verildiği görülmektedir. Martılar gülebilirler, kar ve bulutlar kıskanabilir, rüzgâr kuşlara özenabilir ve Çiçektepelilerle konuşabilir. Bunlar dışında bebeklerin göğe yükselmeleri ve müezzinin kızının ölüp yeniden dirilmesi karşılaştığımız büyü durumlarıdır. Zaten ölüp yeniden dirilme büyü gerçekçilikte karşımıza en sık çıkan durumdur.

2.2.1.2. Berci Kristin Çöp Masalları’nda Yazarın Ketumluğu

Berci Kristin Çöp Masalları’nda büyü olay ya da durumların incelenmesinin ardından yazarın ketum duruşuna bakmak gerekir. Romanda karşılaşılan büyü olaylar ve durumlar karşısında hiçbir şaşkınlık göstermeyen roman kişileri ve yazarın sessizliği gözlerden kaçmamaktadır.

Rüzgârın konuşması, kar ve bulutların kıskançlığı hiç kimseyi şaşkınlığa sokmaz. Ya da konduların çitlerinin ve duvarlarının yürümesi karşısında hiçbir

açıklama yapılmaz. Yazar burada anlattıklarına bir şüphe durumu getirmek istemez ve bunları günlük hayatta sıradan şeyler gibi okura sunar. Okuru şüpheyeye düşürmez ve hiçbir açıklamaya girişmez.

Kızı hortlayan müezzin ve Çiçektepe halkı bu duruma şaşırır. “Müezzin, “Allah’ın taksiratı!” diyerek kızını başına dört kenarı iğne oyası beyaz bir tül bent atıp sedire oturttu.” (Tekin, 132). Gerçek hayatta karşılaşılması mümkün olmayan bu durum karşısında kızın babası sıradan bir olay yaşıyormuş gibi bu durumu kabullenir ve yazar hiçbir açıklamaya girişmez.

2.2.1.3. Berci Kristin Çöp Masalları’nda Büyülü Kişiler/ Nesnelere

Romanda büyülü kişi olarak ele alacağımız kişi Güllü Baba olarak bilinen ermiş kişidir. Romanın başlarında kondusu yıkılan Sırma’yı iyileştirerek bu makama ulaşır.

Sonunda onun kör gözlerinde akan yaşın kuvvetli, hikmetli bir su olduğuna karar verildi. (...) Güllü Baba’nın da gözlerinin yerine kuvvetli bir zihin dilediği söylentileri yayıldı. Kimsenin bilmediği şeyleri bilmesi kör olmasına bağlandı. Onun bastonuyla konuştuğuna, toprağı dinlediğine şahit olanlar çoğaldıkça da Güllü Baba’nın elini öpmeden mahallede hiçbir işin başına varılmadı. Baston kimin sırtına üç kez değerse başına tavus kuşu gibi “kısmet” konacağına inanıldı (Tekin, 33).

Romanda büyülü kişi sayılan Güllü Baba yanında onun bastonu da büyülü nesnelere arasında sayılır. “Erkekler iş bulmak için sabah akşam Güllü Baba’nın böğürtlenle boyanmış bastonunu öptüler.” (Tekin, 34-35).

Baston da büyülü bir nesne sayılmış ve derdi olanların derdine derman olmuştur. Ancak zamanla baston eskimiş ve rengi solmuştur ancak bu durum Güllü Baba’nın hikmetini azaltmamıştır. Bu defa Güllü Baba’nın göz yaşları hikmetli sayılmıştır. “Fabrika artıkları bastonun kudretini eritip bitirince Çiçektepe tüm umudunu Güllü Baba’nın gözlerinden akıttığı hikmetli suya bağladı.” (Tekin, 35).

Zamanla göz yaşları tükenen Güllü Baba bu defa Çiçektepe’nin kaderini yorumlamaya başlar. “Tanrı yaşlarını kurutmuş ama yerine hazine değerinde başka bir kudret bağışlamıştı. Bu kudret yalnızca Tanrı’ya vergi olan gizlilikleri görme kudretiydi. Bu kudretiyle Çiçektepe kondularının kaderini okuyabiliyordu.” (Tekin, 39).

2.2.1.4. Berci Kristin öp Masalları'nda Halk İnanışları Batıl İnanç ve Hurafeler

Büyülü gerçekçiliğın özelliklerine bakıldığında halka ait unsurları çokça kullandığı görölmektedir. Halka ait olan inanış, hurafe ve batıl inançlar da büyülu gerçekçi romanlarda sık sık karşılaşılan ögeler arasındadır. *Berci Kristin öp Masalları*'nda da bu ögelere sıklıkla başvurulmuştur. Romanda tespit edilen bazı hurafe, inanış ve batıl inançlar şu şekildedir:

Çiçektepe'ye yapılan camiinin arkasında yazılı bir taş bulunur ve bu taşın değerli bir taş olduğu lafi ortaya atılır.

Taşın bulunduğu yerde bir yatırın yattığı lafi kondulara yayıldı. O taşın bulunduğu yere işemek, tükürmek, oradan dua etmeden geçmek suç sayıldı. Mahallece taşın başına gidilip ondan su dilendi. (...) Yatıra suyun nasıl bir şey olduğu gösterildi. (...) Ama "Su Baba"dan bir damla bile su alınamadı (Tekin, 21-22).

Taşın hikmetli sayılarak etrafında edilen duaların boş bir inanış olduğu da edilen duaların işe yaramamasından anlaşılmaktadır. Yine Çiçektepe'de zamanla bazı görenek ve inançlar ortaya çıkmıştır.

Bazı kadınlar bebeğın Fadime Ana'nın duvağıyla geldiğini söyleyerek (bebek kızdı) duvakla gelen kız bebeklerinin duvağının uğur sayıldığını, duvağı alıp üç gün koynunda saklayanın başına talih kuşu konacağını öne sürdüler. (...) Bir başkası duvağı üç gün yastığının altına koyup üstünde yatanın ömrünün uzayacağını söyledi. Bir başkası ise duvak kimin elinde, kimin koynundaysa ona ömür boyu kurşun işlemeyeceğini bildirdi. (Tekin, 24)

Bebeğın duvağının uğurlu sayılması gibi bir inanç Çiçektepe'de hüküm sürmeye başlamıştır. Ancak bu durum kötü sonuçlanmıştır. Bebeğın duvağı çalınmış ve bebeğın duvağı ortaya çıkmadığı içi bebek ölmüştür. Okuyucu, bebeğın duvağının gerçekten uğurlu olduğunu bebeğın ölmesi üzerine anlamıştır. "Duvağı çalınan bebek birden kötüledi. (...) duvak bulunmaz, bebeğın döşüne konmazsa bebeğın üç gün içinde öleceğini söyledi. Herkes bebeğın canını kurtarmak için duvağın peşine düştü. (...) Bu arada bebek öldü" (Tekin, 24).

Çiçektepe'de farklı adetler meydana çıktı. "Kocası iş bulan kadın bir çalımla tüm konduları gezdi. Helva dağıtıp el öptü." (Tekin, 26).

Yapılan kondular dayanıksız olduğu için rüzgâra karşı duramadılar. Çiçektepeliler de rüzgârın yaptığı bu yıkımları evlerinin güçsüzlüğü yerine farklı sebeplere bağlayıp çeşitli hikayeler uydururlar. "Rüzgârın bu tepeye sevdalı olduğunu, gelip bu tepenin başına konu kurdukları için kendilerine içerlediğine

inandılar. Rüzgârın adını alırlarsa durulacağını düşündüler. O sıralar doğan çocuklara kız erkek ayırmadan “Rüzgâr” adını verdiler.” (Tekin, 27). Rüzgâr uğurlu sayılmış ve rüzgarla ilgili çeşitli inanışlar ortaya atılmıştır.

Bu inanışlar bununla da bitmez. Güllü Baba’nın öğütlediği bazı adetler halk arasında yayılmaya devam eder. “Doğan bebeklerini kucaklayıp duasını almaya, elini öpmeye gelen kadınlara bebeklerin kuruyup düşen göbeklerini fabrika bahçelerine gömmelerini öğütlüyordu. Bunun büyüyecek bebeklerin fabrikalarda iş bulmalarına yardımcı olacağını söylüyordu.” (Tekin, 34).

Anadolu’da hala birçok yerde bebeğin kopan göbek bağının gömüldüğü yerin bebeğin geleceğini şekillendireceği inancı devam etmektedir. Örneğin camii avlusuna gömülen göbek bağının sahibi olan bebeğin gelecekte dinine düşkün olacağı ya da okul bahçesine gömülen bağın sahibinin başarılı bir eğitim hayatı olacağı inancı vardır.

Zamanla fabrikada çalışan işçiler greve çıkmaya başladılar. Bunun üzerine de çeşitli inanışlar ortaya çıkar. “Uçurulan güvercin hangi fabrikanın damına, bacasına kondursa o fabrikanın greve çıkacağına inanıldı.” (Tekin, 43). Bu durum bize masalarda uçurulan güvercinin konduğu başa uğur ya da zenginlik getirmesini hatırlatmaktadır.

Fabrikaların altına yeni yerler yaptıran Bay İzak için çeşitli düşünceler oluşmuştur. “Çöp bayırlarındaki kondulara Bay İzak’tan uğursuzluk sıçrayacağı düşüncesi yayıldı.” (Tekin, 76).

Romanda karşılaştığımız batıl inanç inanış ve hurafeler genellikle masallardaki güvercin uçurma, uğursuz ya da uğurlu sayılma üzerinedir.

2.2.1.5. Berci Kristin Çöp Masalları’nda Dil Oyunları ve İroni

Büyülü gerçekçiliğin taşıdığı özellikler hatırlandığında çeşitli imgelere ve dil oyunlarına, ironilere sıklıkla başvurulduğu görülmektedir. *Berci Kristin Çöp Masalları*’nda dil oyunları ve imgeler karşımıza sık sık çıkmaktadır.

Çiçektepe’ye yapılan camiye bir de minare yapılır ancak minare tenekeden olduğu için rüzgâra dayanamaz ve uçar. Ardından minare aramaya çıkılır. Bunun üzerine yeni bir minare yapılır ve bu minare korunmak istenir. “Çiçektepe’de bu

tartışmaların sonucunda İslam'ın beş şartına “geceleri minare tutmak” diye bir şart daha eklendi.” (Tekin, 21).

Fabrikanın zehirli sularından zehirlenen çocukların ölümü dil oyunları ile şöyle aktarılmıştır: “Çocuklar hap yemiş gibi mosmor kesilip oyun oynarken uykuya daldı. Uyuyan çocuklardan biri hiç uyanmadı.” (Tekin, 22). Yine fabrikalardan çıkan mavi su insanların vücudunda çeşitli değişmelere yol açmıştır. Bu durum ironik bir şekilde okuyucuya aktarılmıştır. “Çocukların bedenlerinde mavi mavi benekler belirdi. İki kadının saçları beyazladı. Çamaşırlar maviye çalan bir renk aldı. Bu renge Çiçektepe’de “kondu mavisi” dendi.

İnsanlar kondularının önüne çeşitli taşlar dizer ya da bezler bağlarlar. Yeni kaynaşmaya başladıkları bu sıralarda birbirlerinin isimlerini akıllarında tutmakta zorlanırlar. Bunun için birbirlerine “bez bağlayan, taş kakan” (Tekin, 23) gibi evlerinin önündeki işaretlerle seslenirler.

Çiçektepe’de çöp toplamak o kadar önemli ve değerli bir iş sayılmış ki eskiden yaylada koyunlara bakan kızlara söylenen “Berci Kız” (Tekin, 26) sözü Çiçektepe’de çöp toplayan kızlara denilmeye başlanmıştır. “Bir kızın Çiçektepe’de terbiyesi çöp toplayıp toplamadığıyla, çöp toplamaya gidip gelirken ki haliyle tavrıyla ölçüldü.” (Tekin, 26). Burada okuyucuya ironik bir bakış açısıyla Berci Kız uyarlaması gösterilmiştir.

Çiçektepe’de rüzgârı kızdırmamak için yapılanlara rüzgâr ile ilgili oyunlar uydurmak da eklenir. Saklambaç, körebe yerine “rüzgâr kaykıncağı” “rüzgâra karşı yürüme oyunu” (Tekin, 27-28) gibi oyunlar bulurlar.

Romanda, fabrikalardan bulaşan hastalıkların rüzgâr oyunundan kaynaklandığı gibi ironik bir durum ortaya koyulmuştur.” Çiçektepelilerde çöp yolunda oynadıkları rüzgâr oyunu yüzünden zamanla değişmeler baş gösterdi. Yan yana yürüme, yürürken ellerini böğürlerine dayamayı, kafalarını öne yıkmayı alışkanlık haline getirdiler. Rüzgârın konduların üstünden kar savurduğu bir kış günü de tümünden eğrildiler.” (Tekin, 29).

Kadınlar eşleri bu hastalıktan kurtulsun diye farklı dualar etmişlerdir. “Kara kaşlı kaytan bıyıklı Yarabbim, (...) Doğrultma duası tutmadı” (Tekin, 30). Tanrı ile dua biçimleri ve duanın ismi oldukça ironiktir. Çiçektepelilerin yeni şeyleri algılayışları ve bakışları oldukça farklıdır. Çikolata fabrikalarının birinin üstündeki

“NATO Caddesi” tabelasının ne olduğu konusunda çeşitli fikirler öne sürerler sonunda Güllü Baba’nın öne sürdüğu fikir kabul gördü. “Sonra bastonunu yere vura vura, NATO eğrilik demeye gelmesin! dedi” (Tekin, 31). Yine Güllü Baba Çiçektepelilere başlarının yanında bulunan “dil cepleri”nden bahseder. (Tekin, 32). Bu kullanım da oldukça ilgi çekici bir kullanımdır. Yazar dilin bütün olanaklarını kullanarak oyun oynamayı sürdürür.

Büyülü gerçekçiliğin özelliklerinden biri de imgelerle yüklü bir dile sahip olmasıdır. Çiçektepe’de aşk acısı çeken gençler arasında “Çöp dağlar gibi eşelenir yüreğim” (Tekin, 40) diye bir söz ortaya çıkar. Her şey çöpe bağlanır. “Çöp bakkal, Çöp Yolu, Çöp Muhtar (Tekin, 40-41).

Halk dilinde kullanılan gelen davul bile dengi dengine sözünü dönüştürerek “Kanı kurşunlu yiğide, ciğeri tozlu gelin” biçiminde kullanmışlardır. Romanda kullanılan imgeler bununla da bitmez. “Dökülen yapraklar grevle gelen türkülerin, düşlerin üstünü örttü. Çöp Yolu’ndan kondulara yayılmış ne kadar laf varsa hepsi kabuk bağladı.” (Tekin, 51).

Romanda “Güllü Baba”, “Kibriye Ana”, “Tirintaz Fidan”, “Donlu Yol” “Naylon Mustafa”, “Çöp Ağası”, “Polisaj”, “Şiirli Hoca” (Tekin, 2019) gibi kullanımlar sık sık karşımıza çıkmaktadır. Bunlar dışında romanda yer alan imgeler şu şekildedir: “Kar çöp tepelerinin kokusunu dindirdi. Çiçektepe kondularını beyaza boyadı. Çöp Bakkal’ın çatısı kanat açmış kuş gibi duran kondusunun başına vardı.” (Tekin, 55). Karın konduların üstünü kaplaması sanki beyaz boyaya benzetilmiştir. Yine Çöp Bakkal’ın kondusunun çatısı kanat açmış bir kuşa benzetilmiştir.

Fabrikalardan akan mavi suyun yağın karı eritişini yazar tarafından şu şekilde yansıtılır: “mavimsi sıcak suyun mavimsi buğusu kayıp geçtiği yerlerde karı yalayıp yuttu. Karın beyaz örtüsünü eritip yırttı. (...) Fabrikaların gürültüsü Ciğerci’nin anlattığı masalarda dağlar ardındaki devin homurtusuna dönüştü” (Tekin, 58-59).

Bay İzak fabrikasından gelen zehirli gazlardan mahvolan konu sahiplerine bedava süt dağıtacağını açıklar.” Konducuların ağzına süt akıtıp yoğurt çaldı” (Tekin, 76). Onlar için camii yaptırır. Kötü anılan adı yavaşça unutulunca yaptığı

bu iyilikleri de keser. Romanda bu farklı biçimde ifade edilir: “Bay İzak adının üstü ağır ağır kaymak bağlayınca konduculara süt yerine dirseğini gösterdi.” (Tekin, 76).

Bay İzak fabrikada çalıştırdığı işçileri muntaz olan ve muntaz olmayan diye ikiye ayırır. Muntaz olanlar diğerlerinden daha fazla saat ücreti aldılar. Bunun üzerine “Muntazlar güle söyleşe, muntaz olmayanlar söze eğleşe yoğurt kaplarının üstüne eğildi” (Tekin, 79). Yazar yine dil oyunlarına devam eder: “Az muntaz olanlar çok baktı. Çok muntaz olanlar çok korktu. Çok muntaz olanlar çok korkarken çöp bayırılarındaki konu camilerden ezan okundu” (Tekin, 82).

Çiçektepe günden güne gelişmektedir. Artık “sözlü konu edebiyatı” (Tekin, 115) olarak bilinen kendi edebiyatlarını da oluşturmaya başlamışlardır.

2.2.1.6. Berci Kristin Çöp Masalları’nda Zaman ve Mekân

Büyülü gerçekçilikte zaman çizgisel değil döngüsel olarak işlemektedir. Aslında *Berci Kristin Çöp Masalları*’nda zamana bakıldığında çok da döngüsel bir düzlemde olmadığı görülmektedir. Konduların kuruluşundan gelişmesine kadar olan bir dönem karşımıza çıkmaktadır. Mekân olarak bakıldığında belirli bir mekândan bahsedilmemektedir ancak mekânın İstanbul olduğu düşüncesi daha baskındır. Canan Öktemil Turgut olayların geçtiği semtin İstanbul’da bir yer olduğunu düşünmektedir. Bunun sebebi romanda yer alan Çöp Yolu’nun İstanbul’da bir durağın ismi olmasından gelir. Turgut Çiçektepe’nin biraz düşü biraz da gerçekçi bir mekân olduğunu söyler (Öktemil Turgut, s.59).

Roman bir kış gecesi çöp yığınlarının üzerine kurulan sekiz konu ile başlar ardından konduların yıkımı ve yeniden yapımı arasında sürüp gider. Döngüsel olarak zamana baktığımızda Sırma’nın yattığı yatakta iken birden kendini trende bulması buna örnek verilebilir. “Sırma uyku tutmayan gözlerini karanlığa dikti. Karanlıkta upuzun bir yolu trenle geçti. Annesiyle birlikte taş bir köprünün altında oturup bekledi.” (Tekin, 19). Sırma evinde uyumakta iken birden geçmişe doğru yol alır.

Romanda mekân Çiçektepe’dir. Bütün olaylar orada gerçekleşmektedir. Çiçektepe’de mahalleler kurulur. Bunların adı şunlardır: “Fabrikadibi”, “Çöpaltı” ve “Dereağzı” (Tekin, 20).

2.2.1.7. Berci Kristin Çöp Masalları'nda Halk Anlatılarının İzleri

Halk anlatıları da büyümlü gerçekçiliğin başvurduklarındandır. *Berci Kristin Çöp Masalları* halk anlatıları yönünden oldukça zengindir. Roman içerisinde türküler, maniler, ağıtlar vb. türleri barındırmaktadır.

Sırma kondular tekrar yıkılınca adeta ölenin arkasından yakılan ağıtlar gibi kendini parçalayarak ağıt yakmıştır. “Sırma yine yıkık konduların önünde bir ağıda tutuldu. (...) Saçlarını yoluk yoluk edip ellerini entarisinin döşüne taktı. Üstünü başını yırttı. Çığlık çığlığa kendini yere attı.” (Tekin, 17). Sırma'nın bu ağıtı ve yaptıkları karşısında Güllü Baba Sırma'ya öğütte bulunur. Bu öğüt tıpkı mâni gibidir. “Sırma bildircin, ağlama, çözsünler seni teneke topla” (Tekin, 17).

Romanda rüzgâr ile ilgili çeşitli halk hikayeleri ortaya çıkmıştır. Rüzgâr ve dağın sevdalı olduğuna dair öyküler ve türküler oluşturulmuştur. “Gözüm akar oldu dizlerim tutmaz /İki kulucumdan sancı hiç çıkmaz/ Buydu parmaklarım kollarım kalkmaz/ Ya sen git bu tepeden ya da ben rüzgâr” (Tekin, 28).

Kadınlar hasta olan eşlerinin iyi olması için çeşitli çareler ararlar ancak hiçbir çözüm yolu bulamayınca ağıt yakarlar. “Tahta sargılarda büküktür beller, sancı tutmuş boyunları tutmuyor dizler” (Tekin, 29).

Greve çıkan işçiler çeşitli maniler söylemeye başlarlar. “Tıng tınga tınga tıng/ İlacın işçisi greve çıktı/ Hele hele tınga tıng/ Fabrika önüne çadır açtı/ Hele hele tınga tıng” (Tekin, 41). Grev yapan işçiler greve başlamadan önce bir de türkü söylerler. “Çöp Yolu'nun ak çadırdan gülü var, gülü var da hayli arsız yeli var.” (Tekin, 41-42).

Romanda yer alan sözlü kültür ürünleri bunlarla da sınırlı kalmaz. Komşu komşu huu diye bilinen tekerlemenin de parodisi yapılmıştır. “Ak güvercin döneldi, ampule geldi/ Kanatları boş mu geldi, dolu mu geldi? / Dolu geldi, dolu geldi/ Çadıra ne getirdi (...)” (Tekin, 43). Çiçektepeliler gün geçtikçe sanata daha da yaklaşırlar. Bir bezin üzerine mâni şeklinde Çiçektepe'nin dileklerini yazarlar. “Grev çadırının direği/Ak güvercinin teleği/ İçme suyuna kavuşmak/ Çiçektepe'nin dileği.” (Tekin, 46).

Başlı başına bir masala benzeyen *Berci Kristin Çöp Masalları* masallara da gönderme yapmıştır. “Bir vardı bir yoktu/ Allah'ın kulu çoktu” (...) Keloğlan'ı bir

yanına, Beybörök'i öbür yanına aldı. Dev karıları, bezirganları, pirleri, perileri başına topladı" (Tekin, 60).

2.2.2. Ormanda Ölüm Yokmuş 'ta Büyülü Gerçekçiliğin İzleri

Yapıt ilk kez 2001 yılında yayımlanmıştır. *Ormanda Ölüm Yokmuş* Latife Tekin'in altıncı romanıdır. Roman, Emin ve Yasemin isimli iki arkadaşın konuşmaları üzerinedir. Emin ressam Yasemin ise öykü yazarıdır. Bu ikili daha çok aşk üzerine konuşurlar. Emin Yasemin'den büyüktür ve çoğu zaman Yasemin'i tersler. Ormanda bir gezintiye çıkan bu ikilinin diyalogları üzerinden olaylar gelişir. Emin insanlığın sahteliğinden ve gürültüsünden kaçış yolunu ormanda bulur ve Yasemin'i de peşinden sürükler. Ormanda birbirlerine yoldaş olurlar.

Romanın büyüğü yanları oldukça fazladır. Emin rüyalarda yaşayan biridir. Ve romanda zaman kavramı çok farklı ilerlemektedir. Yasemin ve Emin'in konuşmalarına kimi zaman ormandaki diğer cansız varlıklar da katılırlar. *Ormanda Ölüm Yokmuş* yazarın yarattığı çeşitli imgelerle zenginleşmiş değerli bir yapıttır.

2.2.2.1. Ormanda Ölüm Yokmuş 'ta Büyülü Olaylar/Durumlar

Ormanda Ölüm Yokmuş 'ta büyüğü gerçekçiliğin izleri sık sık yolumuzun üstünde olacaktır. Romanda tespit ettiğimiz bazı büyüğü olaylar şunlardır: Roman "Rüyalarda Kimse Kimseyi Dinlemez" (Tekin, 12) sözleriyle başlar.

Romanın kişileri Emin ve Yasemin'dir. Romanın birinci bölümünde geçen şu ifade; "O sabah, hayat hakkında bildiği her şeyi uykusunda öğrendiğine bir kez daha inandı Emin." (Tekin, 13) gerçeküstü bir olaydır. İnsanın sadece rüyalarda yaşaması ve her şeyi orada öğrenmesi gerçek hayatta karşılaşılabileceğimiz bir durum değildir.

Rüyalarında yaşadığına inanan Emin çocuksu bir bakış açısı ile olağanüstü bir durumu sıradan bir biçimde açıklamaya girişir: "Artık uykularında, gündüzden yansıyan görüntülere çocuk aklıyla bakıp bütün bunları gözlerim kapalıyken görebildiğime göre, kafamın içinde ışık olmalı, güneş ışığı insanın beynine işliyor demek ki, diye düşündü." (Tekin, 14). Emin uyurken gördükleri için kafasının içine bir ışık yansıdığını ve hatta bu ışığın da güneş ışığı olduğuna çocukça bir bakış açısı ile inanmış ve okuyucuyu da inandırmaya çalışmıştır. Yazar burada ketum duruşunu sergiler. Bu durumun mümkün olmadığını kafanın içinde ışık olmadığını bilir ama sorgulamadan okuyucuya bunu sıradanmışçasına sunar.

Emin, ormana gitmeye hazırlanmış ve Yasemin gelmiştir. Ona: “Taş toplamaya başladım, bağrıma basmak için sabır taşları...” (Tekin, 22) der. Tekin burada yine ketum davranır. Sabır taşı gerçekten var mı yok mu söylemez. Okuyucunun önüne bir söz atar ve ortadan kaybolur.

Emin’in düşünce hayatı çok başkadır. “Bir gün gelir zaman da usanır (...) Bir yıl süreyle bu delikten bakarsanız görmeyi istediğiniz her şey size görünmeye başlayacak...” (Tekin, 36-37). Emin’in düşüncesinde zaman, usanabilen bir varlıktır. Bu gerçek hayatta karşımıza çıkmaz.

Yasemin ve Emin’in rüyalar hakkında konuştukları sırada Emin, “rüyalar derinliklidir, çünkü rüyalarımız ses ülkesinden geçiyor.” (Tekin, 48) ifadelerini kullanır ancak gerçek hayatta ses ülkesi diye bir yer yoktur. Burada yine çocuksu bakış açısı kullanılarak olağanüstü bir yer sıradan gibi gösterilmek istenmiştir.

Roman boyunca Yasemin ve Emin’in konuşmaları devam eder. “Ama sen ağaçların kendilerini beğenmediklerini nereden çıkarıyorsun ki...” (Tekin, 95). Burada Yasemin’in ağaçların kendini beğenmesinden bahsetmesi günlük hayatta karşımıza çıkamayacak bir durumdur. Ağaçlar kendilerini beğenemez çünkü onlar bitkidir. Bu cümleleri duyan Emin ise buna hiç şaşırılmayarak “Gürültü etmiyorlar hiç değilse,” (Tekin, 96) diyerek olayı kapatır. Yazar yine ketum durmuş ve Emin’e bu gerçeküstü durumu sorgulatmamış ve okuyucuya da bu konuda bir açıklama yapmamıştır.

Yine romandaki büyülü olay ya da durumlara bakıldığında karşımıza her derde deva olan bir bitki çıkmaktadır. “Büyükçe bir ağaçları var, çakıyla gövdesine küçük bir delik açıyorlar, kırmızı bir sıvı akıyor, kan gibi, bir bardak suya iki damla damlatıp içiyorlar, bütün hastalıkların ilacı bu (...) ağaçların gövdesinde delik açılacak yer kalmamış.” (Tekin, 96). Tekin her hastalığa çare olan bu bitkiyi okurların da merak edeceğini düşünmüş ancak gerçek hayatta böyle bir bitkinin olmadığını da bildiği için burada yine ketum davranmış ve ağacın tohumunu Emin’e aldırılmamıştır. İsmi de unutturmuştur. Bahane olarak da “koca bir ağaç, tohumdan yetişir mi ne bileyim, ta şu tepeyi kaplayacak büyüklükte” (Tekin, 97) sözlerini Emin’e söyletmiştir.

Ormanda dolaştıkları sırada Emin bir ses duyar: “Meşelerin arasında biri hıçkırığa tutulmuştu sanki. Dönüp baktıklarında tek başına uçan bir kelebek gördü.” (Tekin, 99). Emin ve Yasemin kelebeğin hıçkırmasına hiç şaşırmadılar.

Romanın “Kılıç Otları” isimli bölümünde geçen şu ifadelerle de gerçek hayatta karşılaşmamız mümkün değildir. “Banos’ta yürüyen ağaç gördüm, kökleri sacayağı gibi, on beş santim dışarıda, etraftan sıkıştılar mı köklerini alıp az öteye gidiyor, bakarsın yürüye yürüye çıkıp buraya gelir.” (Tekin, 103). Burada gördüğümüz yürüyen ağaç gerçek hayatta karşımıza çıkmaz ancak romanın içine sıradan bir durum gibi yerleştirilmiştir.

Yasemin ve Emin ormanda dolaşmaya devam ettikleri sırada bir uğultu duyarlar. “Yasemin, Biz hep bu uğultuyu rüzgâr yaratıyor sanıyoruz ya, değildir belki, *kovalım şunu...* ağaçların sana yansıttığı öfke de olabilir... *Samimiyetsiz bu adam...*” (Tekin, 112).

Yasemin gelen uğultunun ağaçlardan geldiğini söyler. Ağaçların Emin’i istemediği için öfkelenildiğini ve onu kovmak istediklerini ve samimiyetsiz bulduklarını düşünür. Burada ağaçların konuşması, öfkelenmesi olağanüstü bir durumdur. Ancak bu durum romanda sıradan bir olay gibi okuyucuya sunulmuştur.

Emin’in rüyaları hakkında geçen şu kısım dikkat çekmektedir: Yasemin’in söylediği gibi, yalnızca rüyalarda olanları gündüz yaşamaya kalkmıyor, gündüz yaptıklarını da rüyalarına sokmaya çalışıyordu demek...” (Tekin, 115) Burada geçen ifadeye göre Emin’in rüyaları gerçek olmaktadır.

Yine romanın başka bir bölümünde geçen şu ifadede sıradan hayatın içine yerleştirilmiş gerçeküstü bir durum vardır: “Kımıldayıp yürüdükçe esneyen, genişleyen bir duvar, gerçek dünyadan ayırıyor beni...” (Tekin, 118).

“Uyurken ölüp gitmeyelim diye öteki canlılara dönüşüyorduk hani? Kuyruklarını, pençelerini ödünç aldığımızı söylüyordun ya, sapkın olan ben miyim şimdi?” (Tekin, 121). Burada Yasemin Emin’in önceden söylediklerini dile getirir ancak rüyalarda insanın başka varlıklara dönüşmesi gibi bir durum olağanüstüdür. Fakat bu ikili bu duruma şaşırmaz ve yazar ketum duruşunu yineler.

Roman boyunca ormanda dolaşan Yasemin ve Emin’in aslında ormanda dolaşmadığı bütün bunların Emin’in üç yıldır üzerinde çalıştığı orman resmine bakarak zihninde canlandığı ifadeleri geçer. Burada Emin kendini kimi zaman

ormanda kimi zaman da evinde görmektedir. Bu da büyülü gerçekçilikte zamanın kırılmalarını gösterir.

Emin romanın sonlarına doğru Yasemin’le buluşur ve arabaya binip huzur aradıkları bir yere giderler. Fakat yolda bir kazaya tanık olurlar. Yaralıları taşıyan araba tekrar kaza yapar ve yaralının biri bilinmeyen bir yöne doğru ilerler. Emin ve Yasemin bunun Azrail olduğunu düşünürler:

Yaralıyı bindirdikleri otomobilde dört kişi vardı, otomobilin bagajı yüklüydü. Yaralıyı alıp hızla kaza bölgesinden uzaklaştılar. Yasemin’le Emin o aracın arkası sıra yol alıyorlardı. Hiç beklenmedik bir şey oldu birden. Yaralıyı taşıyan araç uzak dağlara dek bomboş görünen geniş asfaltta dümdüz giderken keskin bir dönüşle sürüklenip bir anda şarampole yuvarlandı. Ardı ardına takla atıp ters döndü. (...) Bir inleme duydular sanki... Kesildi... Az önceki yaralının, ters dönmüş otomobilden sanki hiçbir şey olmamış gibi çıkıp kolunu tutarak tarlanın içine doğru yürüdüğünü gördüler ve dehşet içinde dönüp birbirlerine baktılar.

“Azrail bu,” dedi Emin, “adam Azrail...”

“Azrail, evet...Gerçekten de Azrail,”

Diye fısıldadı Yasemin. Sonra hemen toparlanıp, “Arabayı yavaşça sür, dikkatli ol, ölüm çemberinin tam ortasındayız, kazayı polislere haber vermemiz gerekiyor, ambulans göndersinler,” dedi. (Tekin, 174).

Gerçek hayatta Azrail’i görmek ve bunu sıradan bir şey gibi karşılamak büyülü gerçekçiliğin güzel bir örneğidir. Yazar ketumluğunu bu kısımda da kullanmış ve ne Emin’e ne de Yasemin’e bunun mümkün olup olmaması durumunda tek söz ettirmemiştir.

Latife Tekin romanlarının çoğunda roman kişisi ile Azrail’i karşı karşıya getirmektedir. Bu durum Dede Korkut Hikâyelerini hatırlatmakla birlikte ironik bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.2.2.2. Ormanda Ölüm Yokmuş ‘ta Zaman ve Mekân

Roman “O sabah (Tekin, 13) ifadesindeki zaman dilimi ile başlar. Emin yeni uyanmıştır. Rüyasında ormandadır ve mekân olarak karşımıza genelde orman çıkacaktır. Bunun dışında odasında uyanır. Roman boyunca gerçekten ormanda dolaşmadığı yani bütün bunların geçmişi anımsayış olduğu ve geri dönüş tekniği ile geçmişe sıçrayışı düşünüldüğünde Emin’in mekân olarak odasında olduğu anlaşılmaktadır.

Romanda sık sık Emin’in rüyalarının içine gireriz ve orada olan şeyleri seyrediyoruz. “Rüyasında Yasemin neşe içinde kapısına dayanmıştı; Aç sahtekâr! diyordu işte. Ormandan geliyorum, sana yaprak getirdim.” (Tekin, 15) Emin bu

sözleri duyduğunda geçmişte yaşadığı bir an olduğunu anımsar. “Bu sözlerin yıllar önce söylendiğini düşünüp rahatlıyor (...)” (Tekin, 15).

Tramvay garajın üstünden kentin isli görüntüsüne dalmıştı ki, çalılar aralayıp bir düzlüğe çıktığını, birden Yasemin’in karşısında belirip kendisine bir şey uzattığını, *sarı bir zarf!* “Bir ruh cehennemine yuvarlandık!” diyerek soluverdiğini anımsadı.” (Tekin, 17). Burada Emin geçmişe gider ve Yasemin ile olan anılarını aklına getirir. Oysa gerçek zaman tramvayı izlediği zamandır.

Pencereleri çepeçevre aydınlanıp da duvarlarına gün ışığı vurduğunda aşkın kendisi için bahaneden öte bir şey olmadığını, gerçekte tam tamına üç yıldır, delirse bitirirebileceği bir orman resminin üstünde çalıştığını düşünecek kadar ayıktı. Bakışları derinleşmeden yapması gerekeni yapmalıydı.

Yerinden kararlılıkla doğruldu, odasının tavanına çaktığı jakaranda dalını bir uzanışta sökü� indirdi (Tekin, 158).

Emin roman boyunca bir evde bir de ormanda dolaşır. Bu gidip gelmeler çok sık sık gerçekleşir. Aslında romanın son bölümünde Emin’in üç yıldır çizdiği tabloya bakarken aslında ormanda dolaştığı anların sadece anılardan ibaret olduğunu anlarız. Roman aslında çok kısa bir zaman diliminde geçerken aslında geriye dönüşlerle üç yıl öncesini de öğrenmiş oluruz.

2.2.2.3. Ormanda Ölüm Yokmuş ‘ta İmgeler

Büyülü gerçekçi yapıtlarda daha çok anlatımı daha etkili hale getirmek için dil oyunları, zıt anlamlı sözcüklerin bir arada verilişi, mecazlı söyleyişler, simgeler ve imgeler sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Latife Tekin *Ormanda Ölüm Yokmuş*’u Emin ve Yasemin’in diyalogları şeklinde kurgulamıştır. Bu ikilinin düşünce dünyaları özellikle Emin’in iç dünyası bambaşkadır. Aşk hakkında yorumları, ormanda gördüklerini algılayışı ve onda uyanan hisler bambaşkadır. Bu durum sayesinde *Ormanda Ölüm Yokmuş* romanı imgelerle dolu bir roman haline gelmiştir.

Tespit ettiğimiz bazı imgeler şu şekilde karşımıza çıkmaktadır: “Alnını cama yasladığında (...) gözleriyle akli ve kalbi arasına ışıktan bir perde çekilir, gördükleri karşısında yalnızca düşünceleri değil duydukları da sönükleşirdi” (Tekin, 14). Burada Emin dalıp gitmesini kalbi ve alnının arasında beliren bir perde imgesi ile anlatır.

Emin'in iç dünyası çok başka demiştik. Yine düşünceleri ona şu imgeleri kurduğunu belirtir: “Gizli bir güç tarafından, onlardan yana çekildiğini hissedirdi yine de. Yaşamın ortasına el birliğiyle bir delik açmışlar, sanki onun da görmesi gereken bir şeye bakıyorlardı.” (Tekin, 19). Emin sokaktaki insanların pis olduklarını ve kötü koktuklarını düşünür, özellikle deliler için kurduğu şu imge dikkatleri çeker. “Yapraklar da bulutlar gibi rüzgârı görünür kılıyor, yaprakların kıpırtısı, bulutların hareketi olmasa boşluğun ürkütücü derinliğiyle yüz yüze kalırdık” (Tekin, 21). Burada ormanın içinde yaprakların kıpırtısını etrafta kimsenin olmayışı ile bağdaştırarak etrafın boş oluşunu ürkütücü bir derinlik olarak hayal etmektedir.

“Yasemin'in kapıya yaklaşan ayak sesini duyunca odasına saçılacak gündüz kokusundan korunmak ister gibi yorganı yüzüne çekti.” (Tekin, 21). Burada gündüz kokusu diye bir imge yaratmıştır yazar. Duyular arası aktarmadan yararlanmıştır. “Ben bu aşkı keser, cebime atar, dünyayı dolaşırım...” (Tekin, 22). Emin'in ayrılık acısı karşısında söyledikleri karşımıza somut bir aşk çıkarır. Yine “Mutsuzluğuna sınıksız sarılınca böyle yüzündeki ters ifade koyulaşmıştı” (Tekin, 22) ifadesinde mutsuzluk, dokunulup hissedilebilen bir varlık olarak karşımıza çıkar.

“Yasemin de sesiyle geçiyordu dünyadan. Düşüncelerinin uyanıp canlanması için yüreğine doğan her şeyi söze dökmesi gerekiyordu.” (Tekin, 26). Burada Yasemin'in düşünceleri uyanıp canlanabilen bir varlık gibi hayal edilmiştir. “Bir gece ormanda kalıp yıldızların ruhunun ağaçlara aktığını görmeliydiler.” (Tekin, 26). Burada da yıldızların ruhu vardır ve bu ruhlar görünebilirler.

“Ağaçları süzerken sessizliği koyulaşmış, yüzüne dokunaklı bir ciddiyet yayılmıştı. Çektikleri acının anlamı sonbaharın soldurduğu bir yaprağa sinmişti de o yaprağı arıyordu sanki.” (Tekin, 27). Burada yine duyular arası aktarım yapmıştır yazar. Koyulaşan bir sessizliği hayal etmiştir. Ve acılar sanki koku gibi bir şeylerin üzerine yapışabilmektedir burada. Emin bulut resimleri yaptığı zamanlarda kendi bulutunu tasarlar. “Pembe, mutluluk veren, içinden müzik çıkacak bulut...” (Tekin, 29).

“Öyle görünmüyor ama... Ruhun sararmış yapraklar arasında bak nasıl soldu...” (Tekin, 85). Burada Emin ve Yasemin aşk üzerine yorumda bulunurlar. Yasemin Emin'in ruhunu sararmış bir yaprağa benzetir.

“Onları neden bu mavimsi soluk yeşil, tüysü, kılçıksı havanın içinde tutmak istiyordu?” (Tekin, 88). Yasemin ormanı itici ve soğuk bulmaya başlar. Ormanda mutlu değildir. Ormandaki hava için mavimsi, soluk yeşil, tüysü, kılçıksı betimlemelerini kullanarak bir imge yaratır.

“Uzaklardan özleyen bir martı gibi kaçtın, gönlümün sahilinden, gözlerimin ufkundan bir martı gibi kaçtın... (Tekin, 133). Yine gönlün sahili, özleyen martı gibi kaçış imgeleri romanın etkileyiciliğini arttırmıştır.

“Zümrüt’ün gözleri boşluğa yayılan renkleri silmiş, siyah bir ışıkla parlıyordu.” (Tekin, 140). Zümrüt, Emin’in sevgilisidir. Ona duyduğu büyük bir aşk vardır. Zümrüt’ün gözlerine yüklediği anlam Emin’in kalbinde bu imgeyi kurduştur.

2.2.2.4. Ormanda Ölüm Yokmuş ‘ta Zıtlık

Büyülü gerçekçiliğin özelliklerine bakıldığında zıt anlamlı sözcükleri bir arada kullanmasıyla karşılaşırız. *Ormanda Ölüm Yokmuş* ‘ta karşımıza çeşitli zıtlıklar çıkmaktadır. Romanda iki önemli kişi vardır. Yasemin ve Emin. Bu ikisi başlı başına birbirine zıttır. Biri sesi temsil ederken diğeri sessizliği temsil eder. Romanda bu iki zıt kişi sürekli bir arada bulunurlar. Emin ve Yasemin ormanda birlikte dolaşırlar. Hayat hakkında sohbet ederler. Bu sohbetlerinde de sürekli zıt görüşler ileri sürerler. Şimdi tespit ettiğimiz bu zıtlıkları örnekleriyle birlikte verelim:

“Yasemin de sesiyle geçiyordu bu dünyadan. Düşüncelerinin uyanıp canlanması için yüreğine doğan her şeyi söze dökmesi gerekiyordu” (Tekin, 26). Yasemin hikâye yazmaktadır. Onun hikâye yazışı sesidir. Sözcüklerin kâğıda dökülüşü Yasemin’in konuşmasıdır. Emin ise sessizliği temsil etmektedir. Emin bir ressamdır ve resim yapar. Emin’in yaptığı resimler ise sessizliği temsil eder. Harfler yerine boyalar, çizgiler vardır. Ama konuşmazlar.

Emin’in sessizliği biraz da huzur arayışından gelmektedir. Çünkü sessizlik ile huzuru bağdaştırmaktadır Emin. “Yaşamım boyunca bir köy hayatı özledim, huzur aradım ama olmadı bir türlü.” (Tekin, 166). Romanda huzur; ormandadır, köydedir kısacası insanın az olduğu yerdedir. Buradan hareketle romanda huzur-huzursuzluk, köy- şehir, ses- sessizlik, köylü- şehirli ve ölüm- yaşam diğeri zıtlıklardan bazılarıdır.

“Yasemin anlamlı bir gülümsemeye başını kaldırıp arkadaşına baktı. Şu ölçü tutturma zorunluluğu, uyarlık uymazlık sorunu yüzünden sürekli uykuda uyanık hesap yapmak durumunda kalıyor, diye düşünüyordu.” (Tekin, 37). Bu ifadede geçen uyar-uymaz sözcükleri bir zıtlık oluşturmuştur.

Yine roman boyunca uyku ve uyanıklık karşımıza çıkan diğer zıtlıktır. Emin rüyalarda yaşamaktadır. Uyku halinde uyur-uyanık bir hayat sürmektedir. “Ömrü uykuda geçen bir adamla ilgili birkaç tümce... (...) Eskiden örtülere şiir iğnelerdim, şimdi de yaprakları duvarlara iğneliyorum, değil mi? diyerek beklenmedik bir biçimde yenik düştü Yasemin’in sorusuna. Yorgun da değildi ama bedeni iç geçirmişti, ayağa kalkarak uyanmaya çalıştı...” (Tekin, 43). Burada da Emin uyku ile uyanıklık arasında gidip gelmektedir. Emin’in bu hali roman boyunca süregelir.

“Başa dönüp yeniden düşündü. Durumda bir karışıklık vardı gerçekten... Oracıkta uyumuş da onu rüyasında mı görüyordu yoksa?” (Tekin, 81). Aslında roman boyunca Emin’in geçmişi hatırladığı ve Yasemin ile sadece anılarda kaldıkları görülecektir. Emin’in Yasemin ile ormanda yürüyüşü Emin’in yaptığı orman resmi içinde eskiye gidişidir aslında.

2.2.3. Sevgili Arsız Ölüm ’de Büyülü Gerçekçiliğin İzleri

Sevgili Arsız Ölüm ilk kez 1983 yılında basılmıştır. Latife Tekin’in ilk kitabı olan *Sevgili Arsız Ölüm* Türk Edebiyatı’nda büyülü gerçekçiliğin izlerinin oldukça fazla hissedildiği bir eser olmuştur. Roman üzerine büyülü gerçekçilik anlamında bazı çalışmalar yapılmıştır.

Romanda Huvat ve ailesinin köy hayatı ve şehir hayatı yansıtılmaktadır. Huvat Alacüvek adı verilen bir köyde oturmaktadır. Sürekli köyden kente gidip gelmekte ve kentte gördüğü farklılıkları köye getirmektedir. Huvat, Alacüvek adlı köyün kente açılan anahtaradır adeta. “Bu kez masmavi bir otobüsle çıkagelmişti köye. (...) Köylüler hayatlarında ilk defa gördükleri bu garip şey karşısında ilkin dehşetle irkildiler. (Tekin, 11).

Huvat’ın şehirden getirdiklerini köylüler çoğunlukla şaşkınlıkla karşılamakta ve olumsuz bakmaktadırlar başlarda. Huvat her şeyi şehirden getirdiği gibi evleneceği kadını da şehirden getirmiştir. “Bu defa yüzü alev alev yanan, başı kıcı açık, süt gibi bir kadın vardı yanında (Tekin, 12).

Huvat'ın yanında getirdiği bu kadın Atiye'dir. Atiye köylülerce uğursuz ve cinli olarak bilinir. Köyde gerçekleşen olumsuzlukların sebebi Atiye'ye bağlanır. “Ve sonunda bir gün küt diye düşüp bayıldı. Böylece üç koyunun art arda şişip şişip ölmelerinin nedeni açığa çıktı. Çifte sarılı yumurtlayan tavuğun yumurtayı kesmesi, Huvat'ın anasının tahtalıdan düşmesi (...)” (Tekin 12-13).

Aslında daha sonra Atiye'nin doğum yapması neden bayıldığını açıklamıştır ancak Atiye yine de normal değildir. Doğumu sırasında bile Hızır Aleyhisselam gelip ona yardım etmiştir. Atiye zamanla köydeki yaşama alışır ve köylülerin geleneklerine ayak uydurmaya başlar. “Huvat'ın şehirden getirdiği kadın pek yaman çıktı. Az zamanda tandırda ekmek pişirmeyi, koyun kırkmayı, tezek yapmayı, kuzu emiştirmeyi, tavuk yelegiyle çocuk düşürmeyi öğrendi.” (Tekin, 14).

Huvat'ın bir ayağı şehirde bir ayağı köydedir. Huvat çocuklarını köydeki çocuklardan farklı giydirmektedir. Şehirden getirdiği şeyleri çocuklarına verir ya da çocuklarını köydeki çocuklardan farklı giydirir. “Nuğber kız, köyün tozunun toprağının içinde başında kurdele, üstünde naylon elbise, ağzında yalancı memeyle gezindi.” (Tekin, 15).

Huvat ve Atiye'nin beş çocuğu vardır; Halit, Seyit, Dirmit, Nuğber ve Mahmut farklı karakterlerde çocuklardır. Dirmit doğmadan önce annesinin karnındayken tuhaf olaylar olmaya başlar. Dirmit Huvat'ın annesinin sesiyle anne karnından seslenir. Bu aileyi ürküttüğü için bir Cinci Hoca çağırırlar. Eve gelen Hoca muska yazar ancak ileride çocuğun başına gelmeyen kalmayacağını söyler. Bu sebeptendir ki Dirmit'e hem köylüler hem ailesi ön yargıyla bakarlar. Dirmit'in doğduğu gece Cinci Hoca'nın ölü bulunması da bunu kanıtlar niteliktedir. Dirmit diğer kardeşlerden farklıdır. Cansız varlıklarla konuşmaktadır.

Atiye ve Huvat'ın büyük oğulları Halit'tir. Huvat, Halit için Akçalı'dan bir kısmet bulur. Bu kızın adı Zekiye'dir. Zekiye güzelliği ve belinin inceliğiyle Akçalı'da dillere dolanır. Ancak Sarıkız adlı bir peri kızı Zekiye'yi kıskandığı için Akçalıların başına bir musibet getirir. “O sabah Büğlek Deresi'nin tepesindeki kara duman gelip köyün başına oturdu. Dumanın Akçalı'ya akmasıyla köydeki nişanlı kızların, taze gelinlerin nutku tutuldu, dili bağlandı.” (Tekin, 49).

Bu durum büyülü gerçekçiliğin güzel örneklerinden biridir. Peri kızı diye bir varlığın olması, bir dumanın sadece taze gelinlerin ve nişanlıların dilini bağlaması olağanüstü bir olaydır ancak bu durum köylülerce sıradan karşılanır. Yazar ya da kişiler ketumdur. Hiçbir açıklama yapmazlar. Sadece bu olaya korku ile yaklaşır. Bu dumanın bir hastalık olması da büyülü gerçekçiliğin örneğidir çünkü büyülü gerçekçi yapıtların özellikleri hatırlandığında aniden ortaya çıkan bir hastalık durumu olduğu akla gelecektir.

Huvat ve ailesi bir süre sonra şehre taşınırlar. Bundan sonra şehre uyum sağlamaya çalışan bir aile ile karşılaşırız. Atiye çocuklarının kötü yollara bulaşmaması için ailesini bir arada tutmak isteyen cahil bir tiptir. Elinde tespihiyle Allah'a yalvarır ve Azrail'le konuşur çünkü sürekli ölümden dönmektedir. Huvat farklı yollara girip çalışmaz evde yatar. Askere gittiğinde sürekli ailesinden para ister ve askerde şiiirler yazar.

Yapıtın geneline bakıldığında halka ait batıl inanışlarla dolu olduğu görülmektedir. Romanda karşımıza olağanüstü pek çok olay çıkacaktır. Bu olaylara yazarın ve roman kişilerinin verdiği tepki bize büyülü gerçekçiliği verecektir. *Sevgili Arsız Ölüm* Türk Edebiyatı'nda büyülü gerçekçiliğin en iyi ve ayrıntılı örneğini oluşturması yönüyle çok değerlidir. Romanın adını düşündüğümüzde Atiye'nin aile arasında karşılaştığı her zorlukta onları ölüyorum istediğimi yapın sözleriyle istediğini yaptırma çabası ve gerçekten sürekli Azrail ile karşı karşıya gelişi romanı farklı kılan diğer bir özelliktir. Bu durumların örneği bir sonraki kısımda ayrıntılı olarak verilecektir.

Büyülü gerçekçilikle yazılan eserler incelendiğinde eserlerde daha önce duyulmadık farklı hastalıkların ortaya çıktığı görülmektedir. *Sevgili Arsız Ölüm* 'de de birkaç bölümde bu tür hastalıklara rastlanılmaktadır.

“Zekiye ne gelin olmaya alışabildi ne de ayrılığa. Derken başını göstere göstere yataklara düştü. Yüzünde renk, gözünde fer kalmadı. Yoklamaya gelenlerin kimi, taze gelin hastalığı bu! Dedi, kimi Zekiye'nin göze geldiğini söyledi.” (Tekin, 58). Huvat, Atiye'yi boşar ancak ettiği yemini unutup tekrar nikah kıyar ve evlenirler. Komik bir biçimde, “Atiye nikahtan sonra taze gelin hastalığına yakalan”ır. (Tekin, 90).

Romanda farklı bir hastalık da suya sevdalanmaktır. Önce Huvat ve daha sonra Dirmit bu hastalığa yakalanır. “Ama Huvat’ı su tuttu. Huvat suya bakmadan yaşayamaz hale geldi.” (Tekin, 165).

Büyülü gerçekçi bir yapıtta toplumun alt tabakasında bulunan bir birey ele alınır ve bu bireyin başından geçen gizemli olay ya da durumlar sürekli bir devinim halinde okuyucuya sunulur. Bu tür yapıtlarda amaç keyif almak değil gerçeğin komik dönüştürümünü sunmaktır. Bu yapılırken büyülü perdenin ardındaki gerçek dolaylı olarak karşımıza çıkacaktır.

Sevgili Arsız Ölüm düşünüldüğünde Huvat ve ailesi için toplumun alt tabakasında diyebiliriz. Romanda komik unsuru yer yer karşımıza çıkmaktadır. Huvat şehirde hocalığa soyunduğu zamanlarda örümceğin kutsal bir hayvan olduğunu öğrenir. “Örümcek mübarek hayvanmış, sakın ola öldürmeyin, yuvasına el uzatmayın, diye fetva verdi. Ev örümcek ağlarından durulmaz hale geldi. Yataklara yastıklara ağır bir koku sindi.” (Tekin, 87).

Atiye, birçok defa Azrail ile karşı karşıya gelmektedir. Ancak her defasında Azrail’in elinden kurtulmayı başarır ve bir türlü ölmez. Bu zamanlarda Huvat’a ve çocuklarına istediği şeyleri duygu sömürüsü ile yaptırmayı başarır. “Atiye’nin yine ölmediği gecenin sabahında Halit askerden geldi.” (Tekin, 150).

Romanda karşımıza çıkan bir diğer ironik durum dış görünüşle meslek sahibi olma durumudur. Huvat hoca gibi giyinip hoca olduğunu sanır. “Çenesinin ucuna bir sakal koydu. (...) Koltuğunun altına iki yeşil kaplı kitap aldı. (...) kitapları dizinin üstüne yatırıp önüne gelene vaaz vermeye başladı.

Halit, giyimini değiştirir kendini mühendis sanır. “Eline korkuluk değneğine benzer bir cetvel geçirdi. Saçlarını omuzlarından aşırıldı. Çenesinin altına kadar iki kulağının dibine favori koydu. Bir iyice mühendis oldu.” (Tekin, 212).

Yine Mahmut elime makas, pergel alıp kendini usta zanneder. “Mahmut o günden sonra bir eline gönyeyi aldı, bir eline pergeli, odanın ortasına renkli kartonlar yayıp kartonların başına çöktü. (...) Artık ne olsa kaplayabileceğini söyleyip zehir gibi teknik kaplama ustası olduğunu ilan etti.” (Tekin, 202).

Büyülü gerçekçi yapıtlar yapısında taşıdığı dil oyunları ile okurun ilgisini çekerken onu tuhaf dünyaya doğru çekmeyi amaçlar. *Sevgili Arsız Ölüm*, dil

oyunları yönünden de örnek barındırır. Yazarın ‘sözcük’ sayesinde kurduğu bu uyum dikkatleri çekmektedir.

Dirmit o günden sonra hep sözcüklerden bir yorgana sarındı. Sözcüklerden bir yatağın üstünde uyudu. Sözcüklerden yapıma bir sandalyenin üstünde oturdu. Atiye günleri sayılı binlerce sözcük oldu. Huvat sözcük dolu şişelere baktı. Nuğber sözcük bekledi. Zekiye sözcük ağladı. Seyit bembeyaz takma sözcükten dişleriyle güldü. Mahmut dilini dişlerinin ardına dayayıp sözcük çaldı. Halit sözcükleri duvara vurdu. (...) O şaşkın şaşkın dolanırken bulutlardan sözcük yağdı. Musluklardan sözcük aktı.” (Tekin, 185-186).

2.2.3.1. Sevgili Arsız Ölüm ‘de Büyülü Olaylar/Durumlar

Atiye roman boyunca yaşadığı olaylarca tuhaf diye karşılayacağımız bir kişidir. Hızır Aleyhisselam ile karşılaşır. Atiye köylülerce uğursuz sayılınca ahıra atılır. Ancak dokuz ay sonra bir bebeği olur. Doğum sırasında ona Hızır yardım eder. “O günden sonra gözünü ne zaman yumsa bu rüyayı gördü. Ve giderek öyle bir hale geldi ki uyanırken de aynı rüyayı görmeye başladı. (...) O günden sonra Hızır Aleyhisselam onu ahırda hiç yalnız bırakmadı. Kimi zaman bembeyaz sakallı, nur yüzlü bir ihtiyar, kimi zaman bir top ışık, kimi zaman da bir sestti.” (Tekin, 13). Hızır inancı aslında çok önceden beri Türk toplumunda bulunan bir inanıştır. Burada sunduğumuz büyü gerçeği öge hem Atiye’nin gece gördüğü rüyanın gerçek olması hem de Hızır’ın ona görünmesi karşısında hiç şaşırmasıdır.

Atiye Dirmit’e hamileyken yaşadığı olay da günlük hayatta karşımıza çıkmayacak bir olaydır. “Doğan kız, anasının karnındayken iki kez üst üste hem de Atiye’nin anasının sesiyle, “Ana! Ana! diye çağırdıydı” (Tekin, 18).

Romanda Atiye’nin küçük oğlu Mahmut’un doğduğu gece de garip bir olay yaşanır. Bayraktar cin tarafından çarpılır ve arayan soran olmadan öylece orada bırakılır. “Bayraktar ortada kaldı. Biz zaman, yazıda tarlada sığırcık gibi öte dolandı. Derken bir peri kızına sevdalandı. (...) Sevdalandığı peri kızına altın aramaya koyuldu. (...) Peri kızını yamacın başındaki helikten evine gelin getirdi.” (Tekin, 21). Periler daha çok masalarda ve hikayelerde geçen ancak gerçek hayatta var olmayan hayali varlıklardır. Romanda Bayraktar’ın bir peri kızı görmesi, onunla evlenmesi şaşılacak bir durumdur. Ancak kimse buna şaşırmasın. Hatta bu ikisinin bir de çocukları olur. Alacüvekliler de bunu sıradan karşılar hiçbir tepki vermezler. İşte burada yazarın ketumluğuna da bir örnektir.

Dirmit'in diğerlerinden farklı olduğunu düşünen aile ve köylüler ona farklı bir tavırla yaklaşırlar. Romanda Dirmit cansız varlıklarla konuşan bir kızdır. Kimi zaman rüzgarla kimi zaman tulumba ile konuşur:

“-Dam uçuran rüzgâr karnım acıktı.

-Toprak ye.

-Anneme dersin.

-Demem.

Dam uçuran rüzgâr, (...) Cinler geliyor! diye Dirmit'i korkutup eve getirdi. (...) Atiye'ye onun avuç avuç toprak yediğini söyledi. Atiye, Aç kız ağzını, kancık, diye Dirmit'i kapının arkasına kısırdı.” (Tekin, 31). Dirmit rüzgarla konuşmakta ve rüzgâr da onunla konuşmaktadır. Ayrıca rüzgâr Atiye'ye gidip Dirmit'in toprak yediğini söylemiş, Atiye buna hiç şaşırmamış ve Dirmit'e sinirlenmiştir. Burada hem büyümlü olayı hem de yazarın ketumluğunu görmek mümkündür. Dirmit'in tuhafıkları bununla bitmez. Daha sonra tulumba ile konuşmaya başlar. “Ama bir gün helheli oynarken tulumba, “Geceleri yanıma gelirsen ben de sana sabaha açılacak gül tomurcuklarının yerini söylerim, dedi. (...)

-Uyuyamıyorum, yediveren gül.

-Neden

-Seni, tomurcuklarını düşünmekten” (Tekin, 34). Bu kısımda önce tulumba Dirmit'e seslenir ve bu olaya Dirmit hiç şaşırmaz. Aksine tulumbaya cevap verir ve konuşurlar. Dirmit roman boyunca arada tulumba ile konuşmasını sürdürür:

“-Elmas gelini çok özledim, tulumba.

-O da seni özlemiş, Dirmit Kız.

-Kime söylemiş?

-İnce ince yağın kara söylemiş.” (Tekin, 61). Dirmit'in konuştuğu tulumba aynı zamanda insan gibi ağlamaktadır;

“-Ah Dirmit Kız! Ah Dirmit Kız!

-Ne olursun tulumba ağlama.

-Nasıl ağlamam, Dirmit Kız.” (Tekin, 66). Dirmit’in tulumba ile konuşmaları romanın daha birçok kısmında geçmektedir. Fakat Huvat ve ailesi şehre taşınmaya karar verince Dirmit tulumba ile daha konuşamaz. Bu defa kendine konuşacak başka varlıklar bulur;

“Gözlerinde yağmur suyu birikmiş kınalı kayalara kovuklarında kendisini saklayıp saklayamayacaklarını sordu. Kayalar, Kovuklarımız tavşanlara yuvadır, dediler. Ama Dirmit’in döktüğü dillere dayanamayıp onu saklayacaklarına yemin ettiler.” (Tekin, 74). Dirmit tulumbanın ardından kayalarla ve çalılarla konuşmaya devam eder.

“Suyolunun kenarında adını bilmediği, daha önce bu köyün bahçelerinde hiç görmediği incecik boyunlu, kırmızı bir çiçeğin kendisine baktığını gördü. (...) Çiçek nazlı nazlı başını salladı. Gözlerini yumdu. (...) Çiçek arkası sıra ince titrek bir sesle bağırdı.

-Güle güle Dirmit kız.” (Tekin, 77-78).

Burada Dirmit çiçekle konuşmaya başlar. Bu sıradan bir çiçek değildir. Gözleri, ağzı, boynu vardır. Çiçek konuşabilmektedir. Yine geçen, “Kırklı bebeğinden yatalağına varıncaya kadar herkes ayaklandı” (Tekin, 36) ifadesinde kırklı bebeğin ayaklanması alışılmadık bir durumdur.

Huvat ve ailesi şehre gittikleri sırada aralarında geçen şu konuşma sıradan olanın olağan gibi gösterildiği bir durumdur. Burada çocuksu bakış açısı kullanılarak okuyucuya aktarılmıştır. Okuyucu bu olayı gülerken karşılarken yazar ketumluğunu konuşurmaya devam eder ve okuyucuyu bu konuda aydınlatmaz;

“-Vapur gidiyor mu, gitmiyor mu?

-Gitmiyor.

-Gidiyor kız.

Vapur gitmiyordu. Kocaman evler, ağaçlar insanlar geri geri yürüyordu. Dirmit gözlerini iri iri açıp baktı, aklı uçup gitti” (Tekin, 79).

Dirmit cansız varlıklarla konuşmasını şehirde de sürdürür. Başlarda herkesin göremediği şeyleri görür. “O pencerenin önüne oturur oturmaz kucağında bir bebekle gelip gözünün önüne bir peri kızı dikildi.” (Tekin, 79). Dirmit bu kez şehirdeki parkta bulunan kuşkuotuyla konuşmaya başlar,

“-Kuşkuotu,
Karasivilceli oğlan buralardan geçti mi?
-Geçmedi
-Geçerse onu sevdiğimi söyle.
-Söylerim.
(...)” (Tekin, 92).

Dirmit tıpkı köydeyken konuştuğu tulumbayla olduğu gibi kuşkuotuyla da romanda sık sık konuşmaktadır.

Dirmit bununla da kalmaz ve kar ile konuşmaya başlar; “Köpek karı iki adımda bir ak bir perde oldu. Dirmit’in yoluna durdu. Ona yağdığına neden sevinmediğini sordu. Dirmit köpek karına akşam olanları anlattı. Kar öfkesinden tozuyup savruldu. Gel benimle deyip Dirmit’in elinden tuttu.” (Tekin, 188). Alıntıda görüldüğü gibi başta Dirmit’le konuşan ‘kar’dır. Ancak Dirmit buna hiç şaşırılmaz ve kar ile konuşmaya devam eder. İşte bu durum büyümlü gerçekçiliktir. Yazar burada ketum davranmış ve okuyucuya açıklama yapmamıştır.

Romanda Dirmit’in tuhaflıkları yanında bir de Atiye’nin sürekli ölüme yaklaşması vardır. Ölüme o kadar yakındır ki sürekli Azrail ile karşı karşıya gelir, “Azrail gelip Atiye’nin kalbini dinledi, nabzını yokladı. Atiye’yi karşısına alıp uzun uzun konuştu.” (Tekin, 90).

Atiye Azrail ile konuşup yakında öleceğini ailesine söyler ve onlara isteklerini yaptırmaya çalışır. Aile Atiye’yi ölecek diye beklerken, “Atiye o gece meleklerin kanatlarına binip göğün yedi katını dolaştı. Sabah (...) uyandı. (...) Azrail’in canını bağışladığını, Akçalılı yetim çocuklara büzgeçli don, gömlek diktiği için ömrünün üç vakit uzatıldığını açıkladı. Ancak dileklerinin yerine getirilmemesi halinde ruhunun hemen teslim alınacağını duyurdu.” (Tekin, 91).

Atiye ölmez hatta ömrü uzar. Atiye isteklerini yapmaları için ailesine karşı sık sık bu yönteme başvurur. Atiye romanda, sanki gaipten haberler alan bir kişidir. Rüyasında ortanca oğlu Seyit’in vurulduğunu görmüş ve ertesi gün gerçekten böyle bir olayın olduğu ortaya çıkmıştır; “Seyit cam gibi gözlerini toprağa dikti. (...) Atiye’nin boynuna dolandı. Atiye uykudan sıçrayıp uyandı. Bağırarak Seyit’in

yatağını yokladı. Deli gibi ayağa dikildi. Seyit'i vurdular, dedi. (...) Huvat (...) arabaya binip gitti. (...) Durumu ağır dedi.” (Tekin, 137).

Burada Atiye'nin olağanüstü bir özelliğe sahip olduğunu söylemek mümkündür. Dikkat edildiğinde Atiye evdekilere Seyit'in vurulduğunu söylediğinde kimse bunu nereden öğrendiğini sorgulamaz. Burada yazar kişilerin açıklama yapmasını ve okuyucuya açıklama yapmalarını engellemiştir. Çünkü büyüülü gerçekçi metinlerde neden sonuç ilişkisi aranmaz. Ne yazar ne de yapıt kişilerine bu konuda bir açıklama yaptırmış ne de kendi bir açıklama yapmıştır.

2.2.3.2. Sevgili Arsız Ölüm 'de Yazarın Ketumluğu

Yazarın ketumluğu aslında büyüülü olay ve durumun olduğu birçok yerde mevcuttur. Çünkü bu olay büyüülü gerçekçi metinlerde okuyucuya açıklanmaz. Bu durumda yazar ketumluğunu kullanır. Yukarıda büyüülü olay ve durumlar başlığında yazarın pek çok yerde ketumluğu söz konusudur. Bu kısımda birkaç tane daha örnek vermek gerekir.

Büyüülü gerçekçi metinleri benzeri olan türlerden ayırmanın en basit yolu yazarsal ketumluktur diyebiliriz. Örneğin fantastik bir metinde gerçekleşen olağanüstü olay yazar tarafından okuyucuya açıklanır. Olaylar arasında neden sonuç ilişkisi aranır. Okurun kafasındaki tuhaflik giderilir. Oysa büyüülü gerçekçi metinlerde yazar açıklama konusunda son derece titizdir. Çoğu zaman ağzından bir sır almak zordur. Açıklama yapmaz ve okurda roman boyunca tuhaflik hissini canlı tutar.

Sevgili Arsız Ölüm ele alındığında şu örnekler verilebilir;

“-Tacin'da nasıl da kaya taşlardın, keraneci.

-Baba lan! Nasıl taşlardım. Nasıl ejderha gördüydük de kaçtık.

-Yalancı it! Ne vakit kaçtık lan!

-Bildır kaçmadık mı?” (Tekin, 21).

Burada Huvat muhtemelen oğullarından biri ile konuşmaktadır. Aralarında geçen konuşmada bir ejderha gördükleri yazılıdır. Ejderha masallarda olan hayal ürünü bir varlıktır. Çocuğun ejderha görmelerini söylemesine karşılık Huvat'ın verdiği tepki ejderha görmelerine değil çocuğun kaçtıklarını söylemesinedir. Burada olağanüstü bir durum sıradan gibi karşılanmıştır. Yazar araya girip ejderha

diye bir varlığın olmadığını ne söylemiş ne de Huvat'a söyletmiştir. Açıklama yapmamış ve okuyucunun kafasında soru işaretleri bırakmıştır. Yukarıda Atiye'nin Seyit'i rüyasında görmesi ve evdekilerin rüyasının gerçek oluşunu sorgulamamaları da yazarın ketumluğundan kaynaklanmaktadır.

Atiye'nin Azrail ile çatışması bize Dede Korkut hikayelerinden Deli Dumrul'u hatırlatır. Azrail Atiye'nin canını almaya her gelişinde vazgeçer. Sonunda almak ister ancak bu defa da Atiye diretir ve Azrail ona kalıcı bir acı verir. Ailesi Atiye ölecek diye her üzölmelerinde onun yaşadığını çünkü Azrail'in canını bağışladığını öğrenirler. Aileden kimse bu duruma şaşırmaz. Bunun mümkün olup olmadığını sorgulamaz "Al canımı ya Azrail! diye bağırdı. (...) Ruhumu teslim edemiyorum, dedi. (...) Huvat'la ilgili öğrendiği şeyleri, Tanrı'ya söz verdiği halde açıklamadığını, bu yüzden gazaba uğradığını, sözünü tutmazsa ömrünün uzayacağını, ama hep can çekişeceğini çocuklarına duyurdu." (Tekin, 149).

Atiye'nin Azrail ile konuşması ve ömrünün uzaması çocukları ve kocası tarafından sıradan bir durum gibi karşılanmaktadır. Okuyucuya bir açıklama gereği duyulmaz. Atiye bunun gibi pek çok yerde Azrail ile karşılaşır ve her defasında Azrail onun canını almaktan vazgeçer. Azrail'in sürekli Atiye'yi yoklamasından kaynaklı olarak romanın ismi "Sevgili Arsız Ölüm" olabilir ya da Atiye her defasında Azrail'i kandırarak arsızlık yaptığı için de roman bu ismi almış olabilir.

Atiye'den sonra Dirmit de pek çok olağanüstü durum yaşamıştır. Kimi zaman tulumba kimi zaman kar ile konuşan Dirmit bunların hiçbirinde bu durumu sorgulamaz. Tulumbanın, karın, çiçeğini kayaların ya da kuşkuotunun nasıl konuşabildiğini sorgulamaz. Bu durum da yazarın ketumluğuna bir örnektir.

Atiye'nin Azrail ile son tartışmasından sonra Azrail Atiye'nin yanına uzunca bir süre uğramaz. Ancak Atiye'ye öyle acılar çektirir ki Atiye Azrail'in gelip canını alması için ona yalvarır fakat Azrail gelmez. Bu durumdan çocuklarının da haberi vardır. "Halit yanlarına Dirmit'i çağırdı. İçimizde bir okuyan sen varsın, diye lafa başladı. Annemiz ölümü arıyor biliyorsun, kız, dedi." (Tekin, 237). Burada çocukların haberinin olduğu halde kimsenin bunu sorgulamaması yine ketumluğa bir örnektir.

"Şehir beni herkes uyurken damda görünce, bu sırrı çözeceğimi sanıp bile bile korkuttu, dedi. Atiye'nin gözleri fal taşı gibi açıldı. (...) Bile bile korkuttu seni

öyle mi kız, diye inlemeye başladı. (...) Huvat'a bakıp ben şimdi bu kızı akıyla koyup nereye gideyim? diye sordu." (Tekin, 243). Burada Dirmit'in anlattıkları karşısında sorgulayan bir Atiye vardır. Dirmit'in yıldızlarla, şehirle konuşmasını Dirmit'in aklını oynattığına yorar. Burada yazar ketumluğu bir kenara bırakmış ve Atiye'ye sorgulatan bir tavır takındır. Böylece okuyucu da roman boyunca Dirmit'in saçmalamalarının onun deliliğinden geldiğini düşünecektir. İşin ironik tarafı kimsenin Atiye'nin Azrail ile konuşmasını sorgulamaz.

Dirmit babası Huvat gibi denize düşkün olduğu zamanlar da ailesi tarafından hesaba çekilir. "Deniz çağırıyor beni, gök çağırıyor! dedi, içini çekti. Sonra, Çekme, lan, perdeleri, dedi. Der demez utanan sorgucudan bir tokat yedi. Yanağında gül açıldı. Parmaklarıyla açılan gülü okşadı, sonra avucunun altına sakladı." (Tekin, 244). Burada Dirmit'in yanağında gül açılması olağanüstü bir durumken aileden bu durumu tuhaf bulan olmamıştır. Dirmit ailesi onu anlamayınca onlara uzun bir mektup yazar. Masalsi bir tarzla yazılmış "tam altı gündüz, yedi gecede biten upuzun bir mektup yazdı. Kağıtları birbirine ekledi. (...) Mektubu bir köşeden bir köşeye odanın ortasına ip gibi astı. Kalanını duvarlardaki çivilere taktı. Bir ucunu da alıp inadına dama çıktı. Damdan aşağı sarkıttı." (Tekin, 244). Aileden hiçbiri bu mektubun yazılma süresini sorgulamaz. Burada yazar çocuksu bakış açısı içinde bir masal havası katarak bu durumu aktarmış, okuyucuya açıklama yapmamıştır.

Halit, Dirmit'i çatıya çıkıp yakalamak istediği sırada mektup farklı bir şekle bürünür. "Atiye kızının anlattıklarından sonra bir de o upuzun mektubu görünce, Halit'ten mektubun yarısının ak bir kuş olup şehrin üstünde uçtuğunu da işitince daha fazla dayanamadı." (Tekin, 245). Halit mektubun kuş olup uçmasını oldukça sıradan bir şey gibi karşılamıştır. Atiye de bunu sorgulamamıştır. İşte burada da yazar yine ağzını sıkı tutmuştur.

Romanın sonunda artık Atiye ölmüştür. Ancak ölürken öğrendiklerini aileden herkese açıkladığı için zebanilerce zulüm görür. Dirmit, annesi isyankar olduğu ve direndiği için sevinir ve bunu evdekilere anlatır ancak kimse bunu nereden öğrendiğini sorgulamaz. "Dirmit, annesinin zebaniler karşısında diklendiğini, bir öfkeyle açıp onlara içeri gösterdiğini, annesinin öldüğü günün akşamı küçük kara nokta oynarken öğrendi. (...) Annesinin öte dünyanın altını üstüne getirdiğini evdekilere söyledi." (Tekin, 247). Babası Huvat "onun annesinin

ruhunun ardından aklını uçuracağına dair bir yeminle parmağını ıslatıp duvara çaldı. Dirmit, dişlerini sıkıp hırsıyla duvardaki ıslağa baktı. Baktığı yerde kıpkırmızı bir karanfil açtı. Dirmit bir şüpheyle gözlerini kırptı. (...) karanfili duvardan alıp göğsüne taktı.” (Tekin, 247).

Burada Dirmit’in anlattıklarına babası doğru dürüst bir tepki vermez ya da sorgulamaz, yine Dirmit duvarda aniden beliren karanfili küçük bir şaşkınlık belirtisinin ardından hemen sıradan karşılayıp yakasına takar.

2.2.3.3. Sevgili Arsız Ölüm’de Büyülü Kişiler/ Nesnelere

Romanda büyülü kişiler olarak karşımıza çıkacak dört kişi vardır. Bunlardan bir Hızır Aleyhisselam’dır. Hızır Aleyhisselam zor zamanlarında insanların yardımına koşan, “kimi zaman bembeyaz sakallı, nur yüzlü bir ihtiyar, kimi zaman bir top ışık, kimi zaman da bir sestir” (Tekin, 13). Doğum yapacağı zaman ve öncesinde Atiye’ye yardım eden Hızır Aleyhisselam bir defa da şehirde Atiye’nin karşısına çıkmıştır; “Sonunda köye geldiği ilk günlerde yardımına koşan, ahırda onu hiç yalnız bırakmayan Hızır Aleyhisselam’la yeniden karşılaştı.” (Tekin, 106).

Hızır Aleyhisselam birden ortaya çıkar ve birden kaybolur. Atiye bu durumu Huvat’a anlattığında Huvat Atiye’nin Hızır’ı görmesine değil Hızır’ın Atiye gibi fal bakan birine görünmesine şaşırır; “Hızır’ın gelip kendisini yokladığını, sırtını sıvazladığını anlattı. (...) Huvat onca okuyup üflemesine rağmen Hızır’ın fal bakan, niyete yatan karısının gözüne görünmesine bir anlam veremedi.” (Tekin, 106). Romanda karşılaştığımız diğer büyülü kişi peri kızı Sarıkız’dır. Zekiye’yi kıskanan peri kızı köylünün başına hastalık salmış bir varlıktır. Onun yüzünden yeni gelinlerin ve nişanlı kızların dilleri bağlanır, konuşamazlar.

Romanda büyülü sayılabilecek diğer kişi Atiye’dir. Atiye gaipten sesler duyar, rüyaları gerçek olur, Azrail’i görebilir ve onunla konuşabilir. Azrail’in onun ömrünü uzattığı bir türlü canını almadığı bölümler romanda sık sık karşımıza çıkmaktadır. Romanın başlarında ölmüş annesinin sesiyle seslenen karnındaki kızı Dirmit’in sesini duyar. Şehirde rüyasında ortanca oğlu Seyit’in vurulduğunu görür ve gerçekten böyle bir olayın olduğu ortaya çıkar. Hızır Aleyhisselam, romanda iki yerde Atiye’ye görünür. Aynı zamanda Azrail’i görebilir Azrail onun canını bağışladığında göklerde dolaşır

Son olarak büyülü kişi olarak Dirmit'i verebiliriz. Dirmit diğer çocuklardan farklı olarak cansız varlıklarla konuşmaktadır. Kimi zaman köydeki tulumba ve kayalar ile konuşan Dirmit kimi zaman, çiçekle, kuşkuotuyla, kar ile konuşur. Romanın başlarında bir peri kızı görür. Romanda Dirmit'in konuştuğu cansız varlıklar da büyülü nesnelere sayılabilirler.

2.2.3.4. Sevgili Arsız Ölüm 'de Halk İnanışları, Batıl İnanç ve Hurafeler

Sevgili Arsız Ölüm, köyde başlayan bir romandır. Romanın genel yapısı itibariyle çok da gelişmemiş bir köyde yaşayan Huvat ve ailesi köydeki pek çok inaniş önemser, Onları uygulamaya çalışır. Romanda kimi şeylerin uğursuz sayılması kimi durumlarda dua edilmesi gibi birçok unsur vardır. Atiye köye ilk geldiğinde uğursuz sayılmıştır çünkü "Çifte sarılı yumurtlayan tavuk[yumurtayı kesmiştir, Huvat'ın annesi ölmüştür]" (Tekin, 13) Romanda bu durum batıl bir inaniş olarak karşımıza çıkmaktadır.

Atiye doğum yaptıktan sonra başına bağladıkları kırmızı kumaş ve demir makas ise eskiden beri gelen "Alkarısı" inanişından gelmektedir. Alkarısının,

(...) yeni doğum yapmış kadınlarla çocuklarına musallat olduğu, kadının böbrek, yürek ve ciğerini yemekten hoşlandığı söylenir. (...) Önce alınacak tedbirlerin belli başlıları lohusayı kırk gün yalnız bırakmamak; gece gündüz odasında lamba yakmak; yastığının altına en'âm, kama, bıçak, maşa, makas, ekmek, erkek ceketi veya yeleği koyup üstüne iğne sokmak; lohusanın başına ve çocuğun beşiğine birer al kurdele bağlamaktır.

(<https://islamansiklopedisi.org.tr/alkarisi>. 03.12.2020).

Yapılan bu ritüeller sayesinde bebeği ve lohusayı korumak amaçlanmıştır. "Kırmızı bir bez getirip lohusanın başına doladılar. Başucuna bir makas astılar. Romanda karşımıza yine bir inaniş daha çıkmaktadır. Atiye aynı uygulamayı gelini Zekiye doğum yaptıktan sonra da onun için de uygular. "Yatağın başucuna bir makas astı. Kırmızı bir bez getirip Zekiye'nin başına doladı." (Tekin, 94).

Bu halk arasında "kespe" olarak bilinir. Huvat'ın sürekli şehirden getirdiği tuhaf eşyalara karşılık onun bir kespe tuttuğunu düşündüler. "Bu cin gözle görülmeden önce, ilkin ateşle yoklardı. Arkasından bir titreme bir ter... Sonra da güp! diye gelir insanın göğsüne çökerdi." (Tekin, 16). Aslında burada kespe diye bilinen varlık Karabasan'dır. Karabasan basması ya da gelmesi günlük hayatta uyku esnasında karşılaşılan sıkıntı halidir. Bunun bir cin olduğu, insanın göğsüne

yerleştiği ve şapkasını tutup çeken kişiye altınların yerini söyleyip onu zengin edeceği inancı halk arasında yaygın bir inanıştır.

Romanda Atiye sürekli okuyup flemektedir. Okuyup üflemek denildiğinde de akla ilk gelen muska yazdırmak ya da hocaya okutmak gibi inanışlardır. “Bu defa uykusunda keklik gibi ötmeye, güvercin gibi hu çekmeye başladı. Atiye kocasının bu halinden huylandı, korktu. Saından  tel çekip hocaya okuttu. Huvat’tan uğrun muska yazdırıp kekliğin, gvercinliğin içine gömdü.” (Tekin, 17).

Atiye muska işlerine devam eder, “Atiye, Huvat’ın yolladığı kirlileri sevda bozma muskalarının suyuyla yıkadı. Donunu iliğini her defasında okutup eri’nin eline öyle verdi.” (Tekin, 24-25).

Muska inanışları romanda birkaç yerde daha geçmektedir. Zekiye’yi kıskanan peri kızı Sarıkız’dan korunmak için “Erkekler boyunlarına Sarıkız muskaları astılar, geceleri kilit altında kaldılar.” (Tekin, 48).

Halk arasında yaygın olan bir diğer inanış ağaca çaput bağlayıp dilek dilemektir. “Dirmit aputlu çalının yanına koştu. Sırtını gövdesine dayayıp altına oturdu. aputlu alıyla konuştu. Entarisinin eteğini yırtıp aputlu alıya verdi. Dileğini diledi.” (Tekin, 74).

Romanda Atiye’nin çocuklarının kısmeti için uyguladığı bazı batıl inançlar vardır. “Atiye kısmetleri bağlanmasın diye uğursuzluk saydığından çocuklarının ellerini bacaklarının arasına alıp oturmalarını yasakladı. (...) Evde ne kadar düğüm atılmış şey varsa hepsini tek tek çözdü.” (Tekin, 85).

Atiye’nin küçük kızı Dirmit, diğer kardeşlere göre biraz farklıdır. Daha doğmadan önce tuhaf davranışları olmuştur. Atiye bu sebeple kızı Dirmit için“(…) kurşun dktrd. Elinden tutup derghlara götürdü, şifalı sular içirdi. Yatırların başına mum dikti, tuz döktü, tel taktı.” (Tekin, 101).

Atiye kızı Dirmit’in bir an önce adet görmesi için de bazı uygulamalara girişir. “Uzak bir evde Dirmit’e kurşun dktrd. Sonra elinden tutup camilere götürdü. Kimi camide Dirmit’e eşme açtırdı, kimi camide aptes aldırdı.” (Tekin, 140).

2.2.3.5. Sevgili Arsız Ölüm ‘de Zaman/ Mekân

Roman, “Huvat Aktaş’ın bir gündüz, bir gece süren yolculuğu bir öğle vakti Alacüvek köyü ağılıının başında son buldu” (Tekin, 11) sözleriyle başlar. Burada geçen Alacüvek, Huvat Aktaş ve ailesinin yaşadığı köydür. Romanda mekan olarak karşımıza başta Alacüvek köyü çıkmaktadır. Daha sonra Huvat’ın sürekli çalışmak için şehre gittiği kısımlar karşımıza çıkmaktadır ancak bu şehirlerin isimlerine yer verilmez.

Büyülü gerçekçi metinlerde genel olarak zaman düzçizgisel değil döngüsel bir formda ilerler. Ancak *Sevgili Arsız Ölüm*’de zaman düzçizgiseldir. Huvat, Alacüvek’te yaşar. Arada şehre gider gelir. Yine dönüşlerinden birinde Atiye’yi getirir ve evlenmişlerdir. Çocukları olur. Huvat bir partiye üye olur ve parti kampanyaları için bir süre köy köy, kasaba kasaba dolaşır. Bu dolaştığı köylerden biri Sığgın’dır. Ardından Huvat ve ailesi şehre taşınırlar. Şehirde bir süre yaşam mücadelesi verirler. Romanda zaman bu çizgide ilerlemektedir. Romanda yer alan Alacüvek diye bir köyü Kayseri’nin Bünyan ilçesinde bulunan bir köydür. Bu köyün ismi romanda daha sonra köylüler tarafından Akçalı köyü diye değiştirilmiştir. Romanda geçen diğer mekanlar, “Büğlek Deresi”, “Dizgeme”, “Hazerşah”, Çerkes Köyleri” ve “Avşar Türkmen Köyleri” (Tekin, 49).

2.2.3.6. Sevgili Arsız Ölüm ‘de Halk Anlatılarının İzleri

Sevgili Arsız Ölüm, gerçekte var olmayan bir köyde geçse bile halka ait pek çok anlatı, deyim, türküyü içinde barındırmaktadır. Kitabın başlarında geçen “su gibi yemin içmişti” (Tekin, 12) deyimini buna bir örnektir. Yine romanda Atiye’nin dünürüne söylediği, “Küller yüzüne, teller gözüne!” (Tekin, 41) beddua geçmektedir.

Romanda buna benzer kısa bir de tekerleme geçmektedir,

“-Bunu okuyanın nesi var?

-Oğlu var, kızı var

Darısı, oğluna, kızına olsun.” (Tekin, 45).

Romanda bir de karşımıza ağıt çıkmaktadır. Kadınlar Sarıkız’dan erkeklerini korumaya çalışırken şu ağıtı düzmüşlerdir, “Memet’in cebinde

aynesi/ Buz kesmiş de delik deşik gövdesi,” (Tekin, 49). Yine romanın sonlarında farklı ağıtlar da yer almaktadır.

“Dizgeme dağlarında, erimez bir buz idim,
Serpme benli, ince belli kız idim,
Toka gözlü, epil epil yüz idim.” (Tekin, 223)

“Gözyaşların inci olsun, gerdanına düzülün,
Kara bahtın kuş olsun da, göğe süzülün.
Ah çekme, serin dur gelinim
Kirkiti ilmiğe usul vur gelinim.
Çiğirim kopar da ağzıma gelir” (Tekin, 223-224)

Romanda Zekiye ve Halit’in görücü usulüyle evliliği başta halk hikayelerini hatırlatır. “Zekiye’yle Halit birbirlerini Rızgo Ağa’dan gizli, ahırda gördüler. Görür görmez de sevdiler.” (Tekin, 53) Burada ikisinin birden aşık olması halk hikayelerindeki ilk görüşte aşkı hatırlatmaktadır.

Romanda karşımıza çıkan diğer halk anlatısı türküdür.

“Taka tika tak tak tak
Ağ gelin de indi mi ola yayladan.
Taka tika tak tak tak
İnmedi ulan inmedi” (Tekin, 96-97).

Romanın sonlarında Dirmit’in söylediği bir türkü de şu şekildedir;

“Cinli kızdım, kül karınlı kuş oldum;
Çekildim Akçalı göğüne, kanadım açtım;
Geldim ince ota düştüm, iğneli yıldıza kaçtım.” (Tekin, 224).

2.2.4. Kitab-ül Hiyele’de Büyülu Gerçekçiliğin İzleri

Kitab-ül Hiyele İhsan Oktay Anar’ın ikinci kitabıdır ve ilk olarak 1996 yılında basımı gerçekleşmiştir. Roman’da ‘eski zaman mucitlerinin öyküleri’ yer almaktadır. İhsan Oktay Anar’ın ikinci romanı olan bu eserin kişileri oldukça fazla olmakla beraber romanın esas yapısını oluşturan kişiler Yasef Çelebi, Kara Calud, Davud, Uzun İhsan Efendi, Üzeyir Bey ve Samur ve Yağmur Çelebi’dir. Bu isimlerden üç tanesinin yaşamı üzerinde durulan roman postmodern tarzın izlerini de taşımaktadır.

Roman üç bölümden oluşmuş ve romanın başında *Kur’an-ı Kerim*’den bir ayete yer verilerek başlanmıştır. Bu ayette Hz. Davud Peygamberin mucizelerine yer verilir. “And olsun ki biz, Davud’a katımızda imtiyaz verdik, Ey dağlar! Onunla birlikte tesbih edin, dedik. Kuşlara da bunu duyurduk. Ona demiri yumuşak kıldık. İşte buna epigraf deriz. Romanımızı şekillendirecek gizem burada saklıdır.

“Epigraf, bir eserin veya bir bölümün başlangıcında yer alan cümle, alıntı ya da şiirdir. Epigraf; ön söz, özet ya da aynı alandaki başka metinlere gönderme amacıyla kullanılabilir.” (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Epigraf>, 05.12.2020).

Romanın başındaki bu kısmın sırlarına romanı okudukça ulaşmak mümkün olmaktadır. Ardından ikinci bir epigraf gelmektedir. Bu da yine Hz. Davud Peygamberle ilgilidir ve *I. Samuel* isimli bir kitaptan alınmıştır. Roman, III. Selim döneminden II. Meşrutiyet’in ilanına kadar geçen süreyi kapsamaktadır. Romanın birinci bölümü, hiyele ustası olmayı gaye edinen Yasef Çelebi’nin öyküsüyle başlar. Yasef Çelebi, kılıncı dövme sanatını öğrenmek için daha genç bir delikanlı iken Demirciler Çarşısı’nda Zekerriyya Ustadan ders almaya başlamıştır. Burada gittikçe kendini geliştirmiş ve kendisine bir dükkân açmıştır. Ancak bu dükkânda yaptığı tuhaf kılıncı sebebiyle herkesin sert tepkisine maruz kalmıştır. Sonunda bu durum ustasının da kulağına gelir ve ustası tarafından azarlanır.

Dükkânı bıraktıktan sonra Yasef Çelebi kendini akıl almaz icatlara verir. Kimsenin o güne kadar hayalini bile kurmadığı makineler yapmak hevesine girişir. Roman kaynaklara göre fantastik roman olarak geçse bile içinde tespit ettiğimiz bazı durumlar büyülu gerçekçiliğin de örneklerini karşımıza çıkarmaktadır. Bir gün elindeki paranın bir kısmı ile “(...) ilmi hiyele” demek olan *Mekhanika*” (Anar, 16) adlı bir kitap alır ve kalan parasını da içkiye verir. Orada bir Frengeli yardım ettiği

için Frenk onu himayesine alır ve laboratuvarında temizlik yapması için onu yanında tutar. Yasef Çelebi ise temizlik yerine suya atıldığında patlayan bir madde keşfeder. Frenk durumu anlayınca maddeyi Yasef Çelebiden almak ister. Fakat Yasef Çelebi kurnazdır. Frengin kıyafetinin ceplerine bu maddeden saklar, şiddetli bir yağmur yağar ve paramparça olur.

Bu durumda artık Yasef Çelebi barınma yerini kaybetmiş olur. Ancak üç namlulu bir top yapıp padişaha sunmak ve hiyel ustası olduğunu kanıtlamak ister. Bunun için önce para bulması gerekir. Sonunda meyhanede Zencefil Çelebi isimli biriyle karşılaşır. Zencefil Çelebi o sıralar bir kadına aşiktir ve kadının babasının istediği parayı denkleştirmek için çabalar. Yasef Çelebi icadını Zencefil Çelebi'ye açar ve böylece kendine bir sponsor bulmuş olur. Zencefil Çelebi de bu işi destekler çünkü sonrasında çok para kazanacağını sanır. Ancak aksilikler bitmemektedir ve oğlu Zencefil Çelebi'yi çok seven baba onun için evini bile satmak durumunda kalır.

“Adamcağız, asırlardır oturdukları ve eşik taşı dedelerinin biri tarafından bir Ermeni büyücüsünün gölgesi üzerine devrildiği için tam yedi yangını salimen atlatan sihirli evlerini satmıştı.” (Anar, 27). Burada belirtilen evin sihirli oluşu asırlardan beri süregelen bir olgudur. Sihirli durumun nedeni Ermeni büyücüsünün gölgesidir. Bu kısmın büyüülü gerçekçi yanı ise gerçeğin ve olağanüstünün uyum içinde yansımasıdır.

Büyüülü gerçekçilikte yer alan gerçeklik fantastik yapıtlarda olduğu gibi değildir. Fantastik yapıtlarda gerçeklik çok farklı bir evrende, olağanüstülükler evreninde sunulurken büyüülü gerçekçilikteki gerçeklik yaşadığımız dünyadaki gerçeklikten başka bir şey değildir. Büyüülü gerçekçilikte hayaletler, mucizeler, kaybolmalar varken bir sihirbazın yapmış olduğu bir büyü gibi bir durum söz konusu değildir (Çoban, 2011, s. 197).

Evin sihirli oluşu bir büyü değil bir mucizedir. Ayrıca yazarın ketumluğunun da burada var olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü yazar anlatıcıya ya da roman kişilerine evin yedi tane yangını zarar görmeden atlatmasını sorgulatmaz. Bunun sebebini basitçe açıklar fakat bunun mümkün olup olmadığını sorgulamaya girişmez.

Zencefil Çelebi'nin babası bütün bu zahmetlere ve malını mülkünü kaybetmesine karşılık Yasef Çelebi'nin icadı bir türlü padişahın huzuruna ulaşamaz ve sonunda Zencefil Çelebinin sevdiği de başkası ile evlenir. Yasef Çelebi başka icatlara girişir ve bir şişe icat eder. Bu şişesin ucunda elektrik vardır ve şans eseri dokunan bir kişiyi meyhanede çarpınca Yasef Çelebi şişenin içinde cin olduğunu ve her istediğinin yapılmasını ister. Meyhanedeki insanların hiçbiri onu sorgulamadan inanırlar. “Ey Ahali! Bu şişenin içinde bir cin var. Bundan sonra bana hürmet edecek ve oğullarınıza, torunlarınıza bayramlarda elimi öptüreceksiniz. Yoksa bir dilek dilerim ve şişedeki cin istediğim adamı çarpar” (Anar, 30).

Yasef Çelebi'nin bundan sonraki işi saksığanların yuvalarını keşfetmektir. Toplamda “yedyüzseksenüç” (Anar, 32) yuva tespit eder. Bu kuşların en büyük özelliği gördükleri parlak nesneye olan düşkünlükleridir. Aradan zaman geçer ve bir gün beklenmedik bir kaza sonucu vergi taşıyan katırlar toprak göçünce çuvallardaki altınlar etrafa saçılır. Kaza alanının başındaki görevliler oraya gelen insanları uzaklaştırır fakat katır ölülerinin etrafında dolaşan saksığanları dikkate almazlar.

Yasef Çelebi, “(...) muhafızlar gittiğinde, civardaki saksığan yuvalarına teker teker tırmanmaya başladı. İlk günün hasılatı tam dörtyüzyirmidokuz altındı. (...) Bu garip mesleği bir ay daha icra ederek, hırsız saksığanları tam binyedyüzyetmişbeş çil altından mahrum bıraktı.” (Anar, 38). Böyle bir mesleğin olması, mümkünler noktasında insanı düşündürmektedir. Ancak Yasef Çelebi dinlediği bir nağmeden esinlenerek bu işi yapmaya karar verir ve saksığanların yuvalarını aramaya koyulur. Gerçek hayatta saksığan yuvalarında altın arama işi hem yoktur hem de gerçek olması çok düşüktür.

Yasef Çelebi bundan sonra bir denizaltı yapmaya karar verir fakat bunun için Hiyel Kalemî reisi Uzun İhsan Efendi'nin onayını alması gerekmektedir. Fakat Uzun İhsan Efendi bir türlü bu izni vermez. Sonunda Yasef Çelebi kendine Calud isminde bir köle satın alır. Calud çok güçlü ve yapılı bir köledir. Onunla birlikte Uzun İhsan Efendi'nin oğullarından birini kaçırlar. Böylece çocuk karşılığında denizaltısı için Uzun İhsan Efendi'den destek alacaktır.

Çocuğun boynundaki kolyede Davud yazıyordur. Onun adının Davud olduğunu anlarlar. Davud'u kaçırdıklarını bildiren mektubu başka bir çocukla

gönderirler fakat Uzun İhsan Efendi Davud yerine bu çocuğu evlat edindiğini ve böylece evlatlarının azalmadığını bildirerek şartlarını yine kabul etmez. Böylece Davud artık Yasef Çelebi ve Calud ile birlikte yaşamaya başlar. Buradaki Davud romanın başındaki epigraftaki Hz. Davud’u hatırlatır. Uzun İhsan Efendi’nin oğlu Davud’un ilginç bir özelliği vardır. Davud tıpkı Hz. Davud gibi demiri bükebilmektedir. Bu durum postmodernizmin metinlerarasılığına bir örnektir. Hz. Davud’a göndermede bulunulmuştur.

Davud (...) madenleri bir hamur gibi eğip bükebiliyor, demir çubukları küçük parmaklarıyla oğuşturarak onlara kolayca kuş şekilleri verebiliyordu. O an Yasef Çelebi’nin aklına, demirin ancak günahkarlara direndiğini, bu yüzden onu ateşin içinde günlerce dövmek gerektiğini söyleyen ustası geldi. Demek ki demirin günahkârlar için sert ve masumlar için yumuşak olduğu doğrudur. (Anar, 59).

Bir çocuğun demiri eline alıp bükmesi, onunla bir hamur gibi oynaması ve demire bu kadar kolay şekil vermesi olağanüstü bir şeydir. Hatta bir mucizedir. Ve bu durumun günlük hayatta karşımıza çıkıyor oluşu da olayın gerçeklik boyutudur. Yasef Çelebi’nin ve Calud’un bu duruma tepki vermemesi yazarın ketumluğuna bir örnektir. Büyülü gerçekçilikte neden-sonuç aramak yapıtın gizemini kaybettireceği için uygulanmaz. Burada Davud’un demiri bükmesi onun masum oluşuna bağlanır ancak yine şaşırma durumu söz konusu değildir. Bu kısım büyülü gerçekçiliğe örnek olarak verilebilir. Davud ellerinde kalmış ve onlara ayak bağı olmaktadır;

Günün birinde tersane yakınlarındaki devasa balyemez topuna eliyle bastırıp avcunun izini çıkardı. Tunç zemin üzerindeki el izi çok geçmeden kalyoncular tarafından keşfedildi. İçlerinde itikadı olan bazıları derhal bir falcı çağırdılar ve ondan bu elin izini yorumlamasını istediler. Hayat ve kalp çizgilerine bakan falcı onlara, bu elin sahibi bir çocuk ve hep çocuk kalacak, hiç büyümeyecek, çünkü o, her türlü güçten arınmış bir masum, demişti. (Anar, 61).

Davud’un hep çocuk kalacağını öğrenen Yasef Çelebi bu durumu öğrendiğinde olaya şaşırarak yerine Davud’ a daha iyi davranmaya başlamıştır. Oysa gerçek hayatta hep aynı yaşta kalma durumu asla söz konusu olamaz. Bu olağanüstü bir durumdur. İşte biz bu duruma gizemini hala koruduğu için büyülü gerçekçi deriz. Davud’un hep aynı yaşta kalacak olmasına Calud’da şaşırmamıştır. İşte burada yazarın ketumluğu devreye girmiştir. Davud’un bu olağanüstülükleri sebebiyle O’nu büyülü kişiler arasında saymak da mümkündür.

Yasef Çelebi, giriştiği denizaltı macerasında ölümden dönünce daha böyle işlere girişmez ve sonunda kölesi Calud’un onu ihbar etmesi üzerine kolundaki yeniçeri dövmesi yüzünden halk tarafından linç edilerek öldürülür.

Romanın ikinci bölümünde Calud'un üzerinde durulur. Olaylar Calud'un etrafında geçmektedir. Calud'un hiyel ilmine merak salması ve tabiatın kuvvetlerine hükmetme arzusu peyda olur. Efendisinden bunu öğrenmek için çırpınır durur. Yasef Çelebi ise denizaltı olayından sonra bu işlere girişmeden yaşamaya çalışır. Çünkü o güç ve iktidarın kölesi olduğu için az kalsın canından oluyordur.

Calud efendisinden uyanırken bir şeyler öğrenemese de Yasef Çelebi uykusunda sayıklarken pek çok şey öğrenir. "(...) zavallı yaşlı adam pek huzursuz uyuyor, karabasanlar arasında kan ter içinde sayıklıyor, böylece hiyel, motorlar, integral, trigonometri, dinamik ve mukavemet, konusunda ne biliyorsa ağzından birer birer dökülüyordu. Calud bu yolla efendisinden çok şey öğrendi." (Anar, 77). Calud'un efendisinden uyuklaması sırasında bir şeyler öğrenmesi tuhaf bir durumdur.

O sıralar Rumların isyan edeceği bilgisi etrafta dolaşmaya başlar ve herkes eline bir silah alır. Ancak silahlar yüzünden herkes birbirini yaralar. "(...) kaza kurşunlarıyla tam dokuzbin can telef olmuştu ki, eğer denildiği gibi Rumlar isyan etselerdi bu kadar zaiyat verileceği şüpheliydi." (Anar, 78). Büyülü gerçekçi eserler olayların gizemini korumak ya da ketumluk adına kimi zamanlarda ironik olaylara konu olurlar. Bu durum da oldukça ironiktir.

Romanda Calud'un evlenip dünyaya kendisine benzeyen çocuklar getirme çabası da oldukça ironik bir durumdur. Her defasında çabaları sonuçsuz kalmış ve bebekler hep ölü doğmuştur.

Bu hayallerle ilkin üç kadınla evlenip, artık nasıl oluyorsa daha gerdek gecesi onları hamile bıraktı. (...) ilk karıları sekiz aylıkken altıncı ve yedincileri döledi. (...) ilk üç karısının doğum sancıları tuttu ve ona üç ölü çocuk verdiler. (...) Sonraki aylarda ölü doğan beş bebeğin akıbeti de yine bu kör kuyu oldu. Ama o yılmadı ve gebe bırakmaya devam etti. Ne var ki ölü durumlar sürüp gidiyordu. (Anar, 89).

Calud'un tabiatın iktidarına ulaşma arzusunu güçlendiren şey ise Yasef Efendi'deki iktidar taşıdır. Romanda bu iktidar taşını büyüülü nesnelere arasında sayabiliriz. Yine romanda geçen sabır taşı da büyüülü nesnelere arasındadır. "(...) ona dokunanın bu taşın sırrına da sahip olacağını öğrendi. Her nedense, buna derhal inanıverdi. Çünkü inanmaması için hiçbir sebep yoktu." (Anar, 83). Burada anlatıcının ketumluluğu elden bırakıp 'buna hemen inanıverdi' sözleri büyüülü gerçekçiliğin gizemli duruşunu zedelese de ardından hemen toparlamıştır.

Calud, kendi gayesi için Davud'u kullanmaya karar vermiştir ancak Davud Calud'un istediği yerine kuş şekilleri yapar. Burada da Hz. Davud'a gönderme vardır. Hz. Davud'un kuşlarla, taşlarla ve dağlarla konuşabilmesi ve bütün bunların Hz. Davud'un emrine verilmiş olmasına gönderme yapılmıştır. "Çarkın parçalarını yapması için kendisine verilen demiri bütün gün yoğurduktan sonra ondan, sayısız kuş heykeli yaptı." (Anar, 85).

Davud'un el falına bakılmasının ve falcının söylediklerinin üzerinden bir süre geçer ve bunların doğru çıktığı okuyucu ile şöyle paylaşılır; "Fakat o, bu durumu iktidarının artmasına bağlıyor, falcının kehaneti üzere on küsur yıldır hep altı yaşında kalmakta direnen o zavallı çocuğa, masum Davud'a yargısını destekleyen bir delil diye bakıyordu." (Anar, 89).

Calud, efendisi öldükten sonra iktidar taşını bir daha görmez. Ama umudunu da kaybetmez. Parası da bittiği için Ali Elmas Efendi isimli bir adamın parasına göz dikerler. Bu adam paragözdür ve parasını çalacaklar korkusuyla kendini hücreye atırır ve para dolu kasasını da koluna kelepçeler. Calud, bir medyumla hücreye girip parayı çalmayı planlar. "Tefeci uyuduğuna göre ruhu bedeninde değildi, (...) Ancak gele gele, o an buldukları hücrede dört asır önce tam yetmişyedi yıl kalan bir mahkûmun ruhu gelip musallat oldu." (Anar, 95). Alıntıda yer alan ruh çağırma ritüeli, ruhun gelmesi olayı ne ortamda bulunan birini şaşırtmış ne de korkutmuştur. Sanki bunun gayet sıradan olduğu okuyucuya yansıtılmıştır. İşte bu büyülu gerçekçiliktir.

Calud daha sonra ona hizmet etmeleri için Yağmur ve Samur Çelebi kardeşleri alır ve babalarına para ödediği için onları bir vakte kadar yanında köle olarak tutar. Onlardan bu tabiatın sonsuz iktidarı ve gücü için yardım ister. Onlar da barakalarına girip üç buçuk ay çalışırlar.

İkinci ay, sayılardan başka bir şey düşünemez olduklarından konuşmayı unuttular. Üçüncü ay çoktan bittiğinde artık her şey onlar için bir sayı olmuştur. Saymalarına gerek kalmadan bir avuç çakıl taşının kaç tane olduğunu görebiliyorlardı. Evet onlar taşları eğil sayısını görüyorlardı. Sonunda avludaki kum tanelerinin sayısını da gördüler. (Anar, 122).

Yağmur ve Samur Çelebi'nin her şeyi unutmaları ve yalnızca sayıları hatırlamaları hatta onları saymadan görmeleri büyülu gerçekçiliktir. Hatta işi biraz daha ileri götürmüşler ve birbirlerinin zihnindeki, hayallerindeki sayıları görmeye

başlamışlardır. Ardından buna daha fazla dayanamayan kardeşlerden Yağmur Çelebi önce kardeşini sonra da kendini öldürür.

Calud'un kötülükleri bununla bitmez. Yanına Üzeyir isimli uysal bir talebeyi alır ve çocuğu olmadığı için onu hiyel ilminde yetiştirmek ister. Yine uzun bir süre geçer ve Davud hala altı yaşındadır. "Tarihçiler ve vakanüvisler onun bu çocuğa ve hala altı yaşında olan Davud'a çektirdiklerini anlata anlata bitiremezler." (Anar, 123). Davud yıllar geçmesine rağmen altı yaşındadır. Ne hikâyeyi anlatanlar ne de anlatıcı bu durma hala bir tepki vermemekte bunu olağan bir şeymiş gibi aktarmaktadır.

İkinci bölümün sonuna gelindiğinde Calud, Davud'u dövdüğü bir gece Davud kendini Yasef Çelebi'nin odasına kilitler. Calud kapıyı açıp Davud'un elinde iktidar taşı görür ve çok keyiflenir. Ancak Davud bu taşı Calud'un kafasına fırlatır ve Calud orada ölür. "Yıldızsız geceler kadar siyah ve billur duru billurlar kadar saydam olan bu taşı Davud var gücüyle Filistin'in kafasına fırlattı. Taş Calud'un iki kaşı arasına gömüldü ve Filistin'in o dev gövdesi yere yığılıverdi." (Anar, 124). Calud'un Davud tarafından öldürülmesi Hz. Davud kıssasında Hz. Davud'un İsrailoğulları'na musallat olan güçlü adamı sapanla öldürmesine gönderme yapılmıştır.

Romanın son bölümünde ise Üzeyir Bey'in öyküsü anlatılmaktadır. Calud dışarının tehlikeli olduğuna inandırdığı Üzeyir'i korkunç bir şekilde yetiştirir. Üzeyir Bey korktuğu için bir süre evden çıkamaz ancak Davud'u bir süre sonra gönderir. Kendisi on yıl daha evden çıkamaz. Sonra evden çıkmaya karar verir ve kendinin sanata daha yatkın olduğunu anlayarak okumak için roman satın alır. Uzun İhsan Efendi'nin yanına gider. "Tünel'den Karaköy'e inmiş, köprüden geçip Mısır Çarşısı'ndan dolanarak sonunda Serapçı sokağındaki o binaya, Hiyel Nezareti'ne ulaşmıştı." (Anar, 143).

Fantastik roman ve büyülü gerçekçi romanların birbirinden farklarını incelediğimizde görmüştük ki fantastik romanlarda mekân daha uçuk, bu dünyadan farklı bir dünyayı içermekteydi. Oysa büyülü gerçekçilikte olağanüstü olaylar gerçek dünyada geçmekteydi. Yukarıdaki ve romanın genelindeki mekanlara bakıldığında İstanbul'un semtleri olduğu ve gerçek dünyada olduğu fark edilecektir.

Üzeyir Bey, Uzun İhsan Efendi'nin evine geldiğinde avluda Davud onu tanıdı ve çok sevindi. "Onu görür görmez çocuklardan birinin bağırmasına şaşırdı, ama Davud'u tanimasına imkân yoktu. Çünkü zihninde o noktadan başka hiçbir şey bilmiyordu." (Anar, 143). Üzeyir Bey'i tanıyan çocuk Davut olduğuna göre buradan Davud'un hala altı yaşında olduğunu anlamaktayız. Demek ki Davud babasının yanına gittiğinde de altı yaşındaydı. Ancak Uzun İhsan Efendi bu duruma hiç tepki göstermedi ya da bunu hiç sorgulamadı. Burada yazarın ketumluğuna bir örnek vardır.

Ardından bir ortam ayarlanır ve burada üç hikâye anlatılır. Üç hikâye de kör bir adamla ilgilidir. İlk hikâyede adamın kör gözleri "Sihirbaz ona bir camgöz verdi. Adam efsunlu sözler söylenir söylenmez bu gözle görmeye başlayacaktı." (Anar, 145) sözleri ile açılır. İkinci hikâyede hırsız bir adam "(...) sihirbaza, kendisine karanlıkta görme gücü vermesini (...)" (Anar, 146) ister. Ancak bu isteği "(...) hırsız karanlıkta görecektir ama ışıktaki göremeyecek" (Anar, 146) şartıyla kabul edildi. Ancak hırsız bu kez gündüz arkadaşlarını göremeyince sihirbaza gitti. "Haline acıdığı için sihirbaz ona büyü bir fener verdi. Fener ışık yerine karanlık saçarak onun gündüzleri de görmesini sağlayacaktı. Ama bu kez, onun saçtığı karanlık nedeniyle çevrede bulunan insanlar hiçbir şey göremeyeceklerdi." (Anar, 147).

Üzeyir Bey oradan ayrılıp Yasef Çelebi, Calud ve Davud'un yaşadığı eve gider. Odaları dolaşır. "Odalar, sofa ve avlu, vaktiyle masum bir çocuk tarafından madenden yapıldığı halde o gece canlanıveren, kanat çırpıp öten, bağırarak, oradan oraya uçan, türkü söyleyen, ibibikler, kumrular, güvercinler, bülbüller, kanaryalar, puhular, yalıçapkınlarıyla doluydu." (Anar, 151). Bir zamanlar Davud'un demirden yaptığı bu kuşlar canlanmıştı. Bu durum olağanüstüdür ancak ne anlatıcı ne de Üzeyir Bey buna şaşırmamıştır. Daha sonra Üzeyir Bey Yasef Çelebi'nin odasına girdiğinde iktidar taşını görür. "Nihayet sabahı müjdeleyen ilk horoz öttü ve taş, tıpkı üflenerek sönen bir mumun alevi gibi, ellerinin arasında kayboldu." (Anar, 153). Üzeyir Bey bütün bunların ardından bu kitabı yazmış ve ona da *Kitab-ül Hiyel* ismini vermiştir.

2.2.5. Puslu Kıtalar Atlası'nda Büyülü Gerçekçiliğin İzleri

İhsan Oktay Anar tarafından kaleme alınan ve oldukça popüler olan roman Türk Edebiyatı'nda hem fantastik hem de büyü gerçeğliliğin izlerini taşıyan bir eserdir. Yazarın ilk romanı olarak bilinmektedir. İlk bakışta 17.yy. İstanbul'unda

geçen olaylar sebebiyle karmaşık gelmekle birlikte içerisinde maceralarla dolu bir yapı taşımaktadır. Roman içtiği uyku şurupları ile hep düşlerde yaşayan gizemli Uzun İhsan Efendi ve oğlu Bünyamin etrafında şekillenmektedir.

Roman, Galata Kulesinde gözcülük eden iki gözcünün korsan Arap İhsan Efendi'nin oradan geçeceğini konuşması ile başlar. Arap İhsan Efendi, için kitapta geçen şu ifadeler olağanüstü niteliktedir:

(...) bu adam, en şiddetli soğuklarda bile yalınayak dolaşıp baldırlarını açıkta bırakan diz çakşırıyla Konstantiniye'nin yedi meydanında ve yetmiş iki külhanında topuk gösterirdi. Sol kolundaki pazubente onu arkebüz kurşununa, Tatar okuna, Rum ateşine, Venedik humbarasına, fitneci nazarına, kara ve sarı hummaya, açık deniz canavarlarına ve diş ağrısına karşı koruyacak sihirler vardı (Anar, 16).

Arap İhsan Efendi kölesi Alibaz ve bir maymunla birlikte yeğeni Uzun İhsan Efendi'nin evine gelir. Kapıyı Uzun İhsan Efendi'nin oğlu Bünyamin açar. Uzun İhsan Efendi henüz uyanmamıştır. Uyandığında Alibaz ona hayretle bakar.

Bunun sebebi Alibaz'ın uyuyamamasıdır; “(...) üç yaşına kadar afyon ruhuyla sızdırılan bu zavallı yavrucakta uykusuzluk illeti vardı ve yıllardır gözüne bir damla uyku girmiş değildi. (...) Uyku nasıl bir şeydi?” (Anar, 22). Bir insanın hayatında hiç uyumamış olması mümkün değildir. Bu durum olağanüstüdür. Yazar bunu bir neden sonuç ilişkisi içinde anlatmamıştır. Bu sebeple yazarın ketumluğuna örnek verilebilir.

Arap İhsan Efendi yağmalama sırasında elde ettiği kitabı göğsüne koymuş ve böylece ona isabet eden kurşun sayesinde hayatta kalmıştır. Bunun üzerine bu Frenk kitabının çok değerli bir kitap olduğuna karar verir ve çevirisini yapmak üzere İstanbul'a gelir. Kitabı Kubelik adında çeviri işlerinden anlayan ve bir süre cerrahlık da yapmış olan birine çevirttirir. Kubelik arkadaşları tarafından içkiye alıştırılınca başına türlü felaketler gelmiştir bu yüzden de ağzı kabadayı konuşmalarına alışmıştır. Arap İhsan Efendi'nin getirdiği kitabı da bu yüzden farklı bir şekilde çevirmiştir. Örneğin, “(...) zeker yerine kılı, hasen yerine kıyak, hilye yerine katakulli” (Anar, 34) sözcüklerini kullanmaktadır. Eserin adını da “Zagon Üzerine Öttürme” (Anar, 34). Şeklinde çevirir. Romanda bu bölüm oldukça ironiktir ve büyümlü gerçekçiliğin özellikleri arasında yer almaktadır.

Arap İhsan Efendi, kitabı Kubelik'e çevirmesi için bırakır ve ortadan kaybolur. Uzun İhsan Efendi, dayısına gelen çeviri tomarlarını bir kenara bırakır, zira dayısının bir daha dönmeyeceğini biliyordur. Çeviriyi okumaya başlar ve

varoluş üzerine düşüncelere dalar. Romanda Uzun İhsan Efendi'nin içtiği uyku şurubu ile rüyalara dalıp uzun süre uyuduğu ve uykusunda çeşitli yerleri dolaştığı bölüm olağanüstü özelliktedir. Bir dünya haritası çizmek hayali vardır. Ancak gezip dolaşmak ona göre değildir. O da yattığı yerden dünyayı dolaşmayı düşünür ve böyle bir yol bulur. Bu durum herkesçe bilinmekte fakat sorgulanmamaktadır. Bu durum yazarın ketumluğuna da bir örnektir: “Keşfedilmemiş kıtaları görmek için usulüne uygun olarak uyku şurubundan içerek istihareye ya da rüyaya yatması yeterliydi.” (Anar, 44).

Uzun İhsan Efendi, bu kitabı bitirip üzerine düşünmeye başlar. Bu sırada acıyı hissetmediğini fark eder: “(...) makası kazara etine batırdı. Bir hayli kan akıyordu. Ama hiç acı duymadı. (...) Sonunda fındık büyüklüğündeki kuru çıplak avcuna aldı. Derisi hemen su toplamış, hayat çizgisi ortadan ikiye bölünmüştü. Kuru mangala attı. Hiç acı duymuyordu.” (Anar, 46). Bu hissizleşme düşüncesi olağanüstü bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar ketumdur ve bunu bir neden sonuç ilişkisine bağlamaz. Yine Uzun İhsan Efendi büyülü bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Oğlu Bünyamin onun için şunları düşünmektedir; “(...) onun ne birinden para aldığını ne de evde gizli bir yerde para dolu bir sandık olduğunu görmüştü. İçinden ne kadarını harcarsa harcasın, babasının kesesi daima akçe ile dolu olurdu. Ayrıca, babası olduğunu ileri sürmesine rağmen (...) oldukça genç gösteriyordu (Anar, 47). Paranın bilinmeyen kaynağı ve Uzun İhsan Efendi'nin genç hali oğlunu şüpheye düşürmüştür. Bu bölümler kapalı bir anlatımla romanda yer alır. Bu yüzden yazarın ketumluğuna örnektir.

Bünyamin bu karmaşık düşüncelerinden kurtulmak için babasının uyku şurubundan içip biraz uyumaya karar verir. Ancak biraz fazla içtiği için günlerce uykuya dalar ve uyandığında kendini bir mezarda bulur. Oradan kurtulur ve babasının yanına gider. Babası onu görünce çok sevinir. Bütün bu olanlara bakıldığında Bünyamin uyku halinde günlerce kalmıştır ancak onun öldüğünün düşünülmesi tuhaftır. Babasının Bünyamin'i görünce verdiği tepki de büyülü gerçekçiliğe örnektir. “Uzun İhsan Efendi oğlunu karşısında görünce sevince boğuldu. Karnı açtır diyerek önüne, vefatı münasebetiyle yaptırdığı helvadan çıkardı.” (Anar, 51). Alıntıya göre Uzun İhsan Efendi oğlunun dönüşünün nasıl olduğunu sorgulamamış, nasıl mezardan çıktığını araştırmamıştır. İşte burada yazarın ketumluğunu görmekteyiz. Oğlu açtır diye ona helvasından vermesi de

ironiktir. Uzun İhsan Efendi'nin uyku şurubunun kalanını bir ceviz ağacının dibine döktüğü ve bu cevizden yiyen çocukların yaramazlıktan vazgeçtikleri keşfedilmiştir (Anar, 51) İşte bu durum da gerçek hayatta karşılaşmadığımız bir durum olduğu için olağanüstüdür.

Daha sonra Bünyamin, lağımcı ocağına yazılır ve evden ayrılır. Uzun İhsan Efendi Alibaz ve maymunu ile kalır. Bu ikili yaramazlığa başlayınca Alibaz'ı okula yazdırır ancak Alibaz, isyan eder ve bir çocuk ordusu kurup başa geçer. Romanda bu bölüm ironik bir şekilde anlatılmıştır. Bir gece Alibaz, yeniçerilerin Uzun İhsan Efendi'yi hırpaladığını görür. Onları korkutup kaçıtır. Öte yandan Bünyamin işe başlamış ve bir kazısında bulunduğu "taşılşmış, neredeyse öküz büyüklüğünde bir kertenkele kafası" (Anar, 75) ile karşılaşır. Böyle bir varlığın mümkün olabilirliliği ancak masallarda vardır. Bu yüzden olağanüstü bir varlık olarak karşımıza çıkar

Bünyamin lağımcı ocağında çalışmaya başlar ancak bir gün Vardapet'e bir emir gelir. Zindandan bir esiri kaçırmaları ve bunun için yer altından ilerlemeleri istenir. Vardapet Bünyamin'i de yanına alır ve işe koyulur. Ancak yer altında esiri koruyan Zülfiyar adında bir koruma ile karşılaşır. Zülfiyar'ı atlatıp esirle buluşurlar ve esir bu sırada Bünyamin'e kara bir para verir. Fakat esiri kaçıramadan Zülfiyar yetişir. O sırada bir patlama olur ve Bünyamin yaralanır. Yüzü tanınmayacak halde olduğu için Zülfiyar onu yakalayamaz ve onu bir yeniçeri sanırlar. Vardapet'e bu işi bildiren asıl isim Ebrehe denilen adamdır. Her yerde Bünyamin'i arar.

Bünyamin, Ebrehe'nin onu aradığını bildiği için babasına zarar verirler diye evine gider fakat evi perişan bir halde bulur. Babası ve Alibaz ortalıkta yoktur. Ne yapacağını bilmediği için babasının verdiği kitabı açar. Rastgele bir cümle okur. "Dilencilerin arasına girip kaderini beklemeye başladı." (Anar, 90). Ve böylece dilenciler zümresine katılır. Yolu Ebrehe ile kesişir. Dilencilerin başı ustası Hınzıryedi ona bir isim verir. "Tamam buldum! dedi, Adın Bünyamin olacak" (Anar, 106). Zülfiyar Hınzıryedi'ye bu ismi hiç unutmamasını söyleyince Hınzıryedi de Bünyamin'e Bünyamin adını verir. Romanda bu bölüm ironiktir.

Büyülü gerçekçiliğin özelliklerini incelerken halka ait inanış ve unsurları barındırdığını görmüştük. *Puslu Kıtalar Atlası* 'nda da halka ait dua ve bedduaların olduğunu görmekteyiz:

Ayağına Kâbe sevabı yazılsın, Allah yavuz dilden kem nazardan saklasın, Hakk Teala yavuz, yüzsüz, utanmaz avrat kazasından saklasın, yolun Hicaz olsun, el kazana sen yiyessin, mutluluk yağmuru altında kaftansız kalasın, Allah seni karı şerrinden azat eylesin, üç otuz on yaşın olsun (Anar, 96).

Yukarıdaki bölüm dua olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanda bir de beddua ile karşılaşırız: “Ömrünüz âh edip vâh işitmekle geçsin, burnunuzun sümügüne bereket olsun, her parçanız bir kurdun ağzında kalsın, Allah size uyuz versin de kaşınacak tırnak vermesin, kefeniniz kara bezden olsun, iki gözünüz bir delikten baksın, Sûr üflendiğinde hiçbiriniz duymasın” (Anar, 97).

Bünyamin dilenciler zümresinde babasını perişan halde görür. Ancak babasının gözleri oyulmuştur bu yüzden onu tanımaz. Bünyamin de babasına yaklaşılamaz, zira onu tanımlarından korkar. Romanda Dertli diye bilinen bir adam vardır. Herkes onu yanlarından uzaklaştırır. Bu adamın başından geçenler de tuhaftır. Bu adamın tepesine sürekli yıldırım düşmekte ve malı mülkü yok olmaktadır. Sonunda uğursuz diye anılır olur. (Anar, 112). İşte bu durum olağanüstüdür. Ancak bu durum bir neden sonuç ilişkisine bağlanmadan işlenmiştir. Bu yüzden büyüdü gerçekçiliğe örnektir.

Daha sonra Bünyamin, Ebrehe ile tanışır. Hatta onun hayatını kurtarır ve bundan sonra daha sık bir araya gelirler. Bünyamin bir yolunu bulup babasının yanına gider ve babasına tam dokunacakken babası onu tanır. “Kör ve sağır olmama rağmen seni hem görüyor hem de duyuyorum oğlum dedi. (...) Sizler, hepiniz, içinde yaşadığınız dünya, Konstantiniye, her şey, sadece ve sadece benim düşümdedir varsınız” (Anar, 126-127). Bu kısım büyüdü gerçekçiliğe örnektir. Bünyamin tüm bu söylenenlere şaşırılmaz, sorgulamaz.

Romanda kumarbazların talihsizliğini bazı durumlara yüklemeleri de batıl inanç olarak karşımıza çıkmaktadır. “Bazıları görünmeyen bir kuyruklu yıldızın gökyüzünde kol gezerek talih seyyarelerini kararttığını düşünüyor, bazıları ise suçlu düztabanlara yüklüyordu. (...) yakaladıkları iki düztabanı taşla tutarak kovdular. Bu da yetmeyince, sokaklarda ve damlarda gezen bütün kara kedileri telef ettiler” (Anar, 157).

Öte yandan Bünyamin ve Ebrehe arasında farklı gelişmeler yaşanır. Ebrehe, kıyametin ne zaman olacağını bildiğini ve ondan kurtulmak için zamanda geriye gitme planı olduğunu Bünyamin’e anlatır. Ancak Bünyamin’in aklı önceki akşam tanıştığı esir kızı Aglaya’dadır.

Uzun İhsan Efendi de olağanüstülüklerine devam eder. Romanda onu büyülü kişi diye ele almak mümkündür. Çünkü “(...) görüp duymadığı halde, dört direkli gemilerin dümenine yapışarak onları kayalıklarla dolu en tehlikeli geçitlerden (...) geçirdiğini fısıldıyordu; (...) kör ve sağır olduğu halde gökkubbede dönen bütün yıldız ve gezegenlerin yerlerini kestirebildiğini” (Anar, 187) romandan anlamaktayız. Yine Uzun İhsan Efendi “Göz, dürbün ve usturlab olmadan yıldızları gör[mektedir]” (Anar, 189). Uzun İhsan Efendi’nin iddiasına göre her şey onun zihninde var olmaktadır. “Ona göre gerek bu meyhane gerekse burada atılan kahkahalar, onun zihnindeki düşüncelerden ibaretti. Eğer Uzun İhsan Efendi, sözgelimi, müşterilere şarap dağıtan meyhaneciyi düşünmekten vazgeçerse, Allah korusun, adamcağız yok oluverecekti” (Anar, 190). Yazar bütün bunları açıklama işine girişmediğinden ketumluk vardır. Uzun İhsan Efendi göremediği halde Alibaz’ın kırmızı el izini bile tanımıştır. Romanda olağanüstü diğer kişi Alibaz’dır. Zira bu çocuk hayatında hiç uyumamıştır. Romanın ilerleyen bölümlerinde bir leylek yuvasına yatar:

Aradan günler geçtikten sonra onun sıcaklığının etkisiyle yumurtalar çatladı ve yavrular, uyuyan çocuğun cebindeki peksimet kırıntıları, bademler, şekerler ve kişniş taneleriyle beslenip büyüdüler. Uçmayı öğrenip güneye göç ettiler. Bahar gelip doğdukları yuvaya tekrar geldiklerinde orada uyuyan çocuğu yine gördüler. Onun bitimsiz düşlerini kesmeden yavruladılar ve sonraki nesle, gürültü edip bu çocuğu derin uykusundan uyandırmamalarını sıkı sıkıya tembihlediler (Anar, 197).

Romanda Alibaz’ın yıllarca uyuması da olağanüstüdür. Romanda daha sonra Alibaz’a ne olduğuyla ilgili bir açıklama yapılmaz. Bu durum okuyucunun zihninde cevapsız bırakılmıştır ve bu sebeple yazarın ketumluğuna örnektir.

Öte yandan Ebrehe de Hınzıryedi’nin planı yüzünden ölür. Ölmeden Ebrehe Bünyamin’in gerçek kimliğini bildiğini açıklar ve karaparayı ağzına koyup onu öyle gömmesini ister. Bünyamin bu isteği yerine getirir. Fakat dilenci loncasına çok yağmur yağdığı bir gece yine Dertli gelir. Dertli Bünyamin’in gitmesine izin verirken diğerleri orada kalır ve bir yıldırım düşerek her şey yok olur.

Bünyamin babasının verdiği atlası eline alır ve rastgele okumaya başlar. Babasının ona yazdığı bir mektubu bulur. Mektuba göre Bünyamin’in başından geçen bütün olaylar Uzun İhsan Efendi’nin düşlediği ve gerçek olan şeylerdir. Bünyamin babasının nasıl para kazandığını ve bitmeyen bu para kaynağını sorgulamaktaydı ve Uzun İhsan Efendi bunun da yanıtını vermektedir. “Paranın

geldiği yeri, inanmayacağını bile bile sana söylüyorum: Cebimde yüz akçe olması için zihnimde yüz akçe düşlemem yetiyordu. (...) gördüğün ve işittiğin ne varsa, hepsinin, şu zavallı babanın zihnindeki düşlerden ibaret olduğuna inan” (Anar, 236). Bu durum olağanüstüdür ancak yazarın ketumluğunu bozar. Çünkü Bünyamin’in inanmayacağını düşünüp açıklama yapar Uzun İhsan Efendi.

Ayrıca Uzun İhsan Efendi’nin açıklamalarına göre Bünyamin’in varlığını bile sorgulamak gerekir. “Senin için gerçek bir baba olmayı, saçlarını okşamayı, seni öpmeyi çok isterdim. Ama düşlere dokunmak mümkün olabilir mi? Sana bu yüzden hem çok yakın hem çok uzağım” (Anar, 237). Romanın sonunda her şeyin bir düş olduğunu görürüz. Bütün olanlar hayal edilmiş bir parça yaşamdır. Romanda büyüdü gerçekçiliğin birçok örneği de gözler önüne serilmiştir.

2.2.6. Harman Kaplan’da Büyüdü Gerçekçiliğin İzleri

Harman Kaplan, Metin Kaçan tarafından yazılmış bir hikayedir. İçerisinde kırk tane hikâye bulunmaktadır. Yapıt ilk defa 1999 yılında basılmıştır. Yazarın ilk yapıtı *Ağır Roman* isimi bir romandır. Hikayelerinin çoğunda şiirsel bir dil kullanan Metin Kaçan hislerini hikayelerine yansıtmıştır.

Metin Kaçan’ın, *Harman Kaplan*’daki hikayelerden bazılarında olağanüstü olaylara yer verdiği görülmektedir. *Neşeli Makine*, isimli ilk öyküyle başlar yapıt. Yapıtta öyküler çok kısa olduğu için olaylara değil direkt öyküdeki olağanüstü durumlara yer verilmesi fikrimizce daha doğru olacaktır. İlk öyküde adamın biri bir yüzük görmektedir. Yüzüğün üzerinde bir rakam görürü ve olağanüstü durumla burada karşılaşırız: “Ağlayan sekiz rakamını görünce –ki daha önce bir rakamın ağladığını hiç görmemişti. Sonsuz defa ağlayabilen bir metalden bir rakam, daha birçok yeni buluşun, anlayışın müjdecisiydi.” (Kaçan, 4). Ağlamak insana hatta bazen hayvana, yani canlı varlıklara ait bir özellikken burada bir yüzüğün üzerindeki sekiz rakamı ağlamaktadır. Adam sekiz rakamının ağlaması karşısında tepkisiz kalmıştır. Ağlayan sekizin ilk defa görüldüğü hikâyede belirtilmiştir fakat adam ne bir korku ne de bir şaşırma belirtisi göstermiştir. Bu durum büyüdü gerçekçiliğe örnektir. Yazar ketumluğunu kullanarak okuyucuya açıklama yapmaz.

Yüzükten mırıltılı bir ses çıktı: “Gerçek ne?”
Cevap veremediği her an parmağını sıkıştırıyor, sanki koparacakmış gibi hain davranıyordu yüzük.
Ağzına gelen cümleleri tekrarlamaya, bir an önce bu korkunç acıdan kurtulmaya çalışıyordu.

“Gerçek sadece ve sadece bir insanın bilgiye olan güveni ya da güvensizliğidir,”
diye bir şeyler zırvaladı.
Belki haklıydı ama yüzük ikili
yanılsamalara, bilgece hoppalıklara izin verecek
kadar aptal değildi.
Bağırıyordu.
Delice bağırıyordu.
“Gerçek sadece acı çekmektir, acı!”
Yüzük biraz merhamete geldiğinde etrafına toplanan
kalabalığın alkışları arasında söylevine devam etti:
“Ben de acı çekerim (Kaçan, s. 6).

Bu diyalog bir yüzük ve bir adam arasında geçmektedir. Bir yüzüğün konuşması olağanüstü bir durumdur. Gerçek hayatta böyle bir durumu gerçekleşmesi mümkün değildir. Ancak hikâyede yüzük konuşmaya başlayınca adamın da ona cevap vermesi ile büyümlü gerçekçilik oluşmaktadır. Aksi halde yalnızca yüzük konuşsaydı bu fantastik olurdu. Adam yüzüğün konuşmasından dolayı korkup kaçsaydı da bu korku olurdu. Oysa adam yüzüğe karşılık vermiş ve yüzüğün nasıl konuştuğunu sorgulamamıştır. Bu sebeple burada yazarın ketumluğuna da örnek vardır.

Yapıttaki büyümlü gerçekçiliğe örnek bulabileceğimiz diğer öykü *Yok Mu Bi’şey* isimli öyküdür. Küçük bir çocuğun karda kayarken birden donması ve hareket edememesi üzerinedir.

Akşama kadar donmuş bir vaziyette sırlıklam olana kadar kaydım. Artık hareket edemiyordum, sesim çıkmayacak kadar üşümüştüm. (...) Kar olanca sevimliliği ile yağıyor, ben çaresizlik içinde, çocuk beynimle bulunduğum durumdan kurtulmak, eve geçip yıllarca o sıcacık yatağında uyumak istiyordum. Gece alacalı bir hale bürünüp, ay bulutların arasından dil çıkartmaya başladığında dünyadan ilk defa yardım diledim!

(...)

İşte o anda, tam o anda bir kurdun sesini duydum. Bana bakıyor, gülümsüyor, hayırdır inşallah. Üzerimdeki karları yalıyor, yutuyor, hafif diş darbeleriyle vücudunun o muhteşem sıcaklığıyla beni kendime getiriyordu. Dişleriyle, o devasa çenesiyle beni kaldırıp evin kapısına kadar getiriyor, yüzüme bakıyor, “Beni unutma,” diyor. Gözleri yakıcı bir alev gibi soğuk ve hüzünlü. Ben de ona bakıyorum, “Kurt,” diyorum. “Hiç unuttur muyum,” diyorum. (Kaçan, 21).

Alıntıda bir çocuğun karla oynarken donup kalması, ardından yardım dilemesi ve bir kurdun ona yardım etmesi, onunla konuşması ve çocuğun da kurda cevap vermesini görmekteyiz. Bu durumun günlük hayatta karşımıza çıkması durum imkansızdır. Bu sebeple biz buna olağanüstü bir durumdur diyebiliriz. Ancak bu durumun okuyucuya sunulma şekli gerçekmiş izlenimi ile olduğunda ve çocuğun verdiği cevapla biz buna büyümlü gerçekçidir diyoruz. Ardından çocuğun şu sözleri; “O’nu o dumanda gördüm; bir bisikletin pedalını çeviriyordu, havada

boşlukta duran bir bisikletin pedalını! Çok sonraları anladım ki gördüğüm şeytanmış! (Kaçan, 22) yine bize olağanüstü bir durumu göstermektedir.

Yorulmuş, bir kayanın arkasına oturmuşum, etrafta tabiatın derinliğinden başka bir şey yoktu!
Bir rüzgâr kızıl bir buluta şarkı söylüyordu!
Rüzgâr geçti, bulut gitti!
İşte tam o anda o gözleri gördüm: “Kurt,” dedim. “Kurt!”
Kurt beni peşine taktı, beraber yürüdük konuşmadan, arada bakışıyor müstehzi bir vaziyette gülümsüyorduk.
Durduk.
Etrafa bakmamı söyledi. Yüksekteydik.
“Bak ulan köftehor iyice bak,” dedi kurt.
Uzaklara kurdun gözüyle baktım ve gördüm! (Kaçan, 23).

Yine burada çocuk ve kurdun konuşması, bakışması gülüşmesi, rüzgârın buluta şarkı söylemesi olayları olağanüstü özellik taşıdığı ve çocuğu şaşırtmadığı için büyülü gerçekçiliğe örnektir. Ayrıca bu durum hakkında anlatıcı bir açıklama yapmadığı için de yazarın ketumluğuna örnektir.

Kitaptaki olağanüstü özellik gösteren diğer öykü *Zavallı Süpürge*’dir. Burada sıradan bir süpürge görmemekteyiz. “Zavallı süpürge! Her türlü kötülüğün içinden cesurca geçmesine rağmen olayların sancılı kıvranımları karşısında üzüyor, göz yaşlarını acımasızca ortalığa serpiyordu. (Kaçan, 28). Süpürgenin insanmışçasına üzülmeye, ağlamaya olağanüstü bir durumdur. Bu sıradan hayatın içine yerleştirilmiştir.

Evde olduğu zamanlarda kendi köşesinde mesuttu;
ama çok üzülyordu süpürge.

(...)

kadın süpürgeyi suya yatırdı,
dinlendirdi; eski gençliğine kavuşmanın hoyratlığından mıdır
nedir süpürge şımardı,
sevdiği komşulara yardım etmeye gitti geldi.

(...)

Hastalanır süpürge. Hastaneden mavi gözlü kadın arar, tek
bir söz söylemek ister,
bulamaz! (Kaçan, 29).

Yine burada süpürge mutlu olabilen, üzülebilen, şımarabilen ve hasta olabilen bir varlıktır.

Günler günleri kovaladı; süpürge
tern istasyonunun, daha doğrusu hiçbir trenin
uğramadığı istasyonun çevresinde geziyordu.

(...)

Sonraları mavi papatya –ki yeryüzünde bir tanedir-
sokaklarda başka süpürgeyle gezer, amacı kalbi olan

diğer süpürgeyi, yani zavallı süpürgeyi
kiskandırmaktır (Kaçan, 30).

Yine süpürge'nin kalbinin olduğunu, gezebildiğini, kıskanabildiğini görmekteyiz. Anlatıcı bunları anlatırken hiçbir şaşkınlık belirtisi göstermez ve böyle bir surumun mümkünler noktasını sorgulamaz. Yazar ketumdur yine. Kitaptaki diğer olağanüstü öykü “*Yapay Dileklerin Sırrı*”dır. Hikâye Behice adlı bir kadının doğacak çocuğunun cinsiyetini masanın üzerine açtığı kupa asına bağlar. “Kartları karıştırdı, kupa ası geldi! Doğum zamanı, dedi. Doğurdu Behice, gösterdiler kızını Behice’ye. Bir burukluk, bir kırıklık derken bayıldı kıza Behice. Masanın üzerine koyduğu kupa ası değişti gizlice!” (Kaçan, 40). Behice kızının cinsiyetini kupa asına bağlamıştır. Kupa ası çıktığı için çocuğun erkek olacağını düşünür. Ancak bebek kız oldu ve kupa ası birden değişir. Bu durum olağanüstüdür.

Kitabın ilerleyen bölümünde kupa kızına dönüşen kupa ası Behice’nin kocası tarafından alınıp yerine kupa ası konulunca Bahar birden erkeğe dönüşür; “Büfenin üstünde duran kupa kızı adama bir göz attı. Adam da aldı kupa kızını koydu oraya kupa asını. Ansızın bir değişiklik oldu, Bahar’ın sesi kalınlaşıp erkek oldu.” (Kaçan, 40-41). Hikâyenin bu bölümünde Behice’nin başta yaptığı büyü gerçek olmuştur. Masanın üzerindeki kupa kızının adama göz atması ve adamın onu alıp yerine kupa ası koyması büyüü gerçekleştirmiş ve Bahar erkeğe dönüşmüştür. Daha sonra *Bir Işığın Matemî* adlı öyküde geçen “Rakamlarla oynadığından mıdır nedir, kelimelerin dudakları küçülüverdi.” (Kaçan, 79) ifadesinde kelimelerin dudaklarının olması gerçek dışıdır. Bu durum bir imge olarak yansımıştır. *Yanımdaki Yabancı* adlı öyküde adam ve köpek arasında geçen konuşma dikkatleri çeker, “(...) o sırada daha önce adamın yanına gelen köpek tekrar yanlarına geliyor. Adama bakıp şöyle diyor: Ne olur biraz konuş, bir şey söyle benim hatırım için. Adam hafif gülüyor. Öyle bir bakıyor ki köpeğe, (...)” (Kaçan, 104). Köpek adamlara konuşmaya başar ve adam buna şaşırmadan köpeğe cevap verir. Yazarın ketumluğu da vardır burada. Çünkü anlatıcı köpeğin konuşmasının nasıl meydana geldiği gibi sorgulamalara girişmez. Okuyucuyu aydınlatmaz. Yapıttaki başka bir öykü *Bir Bakarsın; Sade Aşk*’tır. Burada gerçek olması mümkün olmayan bir insandan bahsedilir.

Gecenin içinde kaybolabilen bir kızdı. Çoğu zaman parlayan yıldızlara iş olsun diye çelme taktığı olurdu. Daha ön üç yaşındayken kendini büyüler öyle dolaşırđı. Kışları kar tanelerini emzirirdi gökyüzünün yırtık atlasında. İğneyi eline aldığında geceyi gündüze diker, yıldızlardan yaptığı motifleri burçlara göre işlerdi. (...)

Cam kenarında oturur soğukla konuşur, ateşle evlenir, marleyle seslenirdi. Hiçbir doktor ciddiye almazdı anlattıklarımı.” (Kaçan, 120).

Burada kadının yapabildiği olaylar olağanüstüdür ve anlatıcı bunları anlatırken hiçbir açıklama yapmamıştır. Sadece son kısımda doktorun kadının sözlerine inanmaması büyüğü gerçekçiliği zedelemektedir. Ancak yine de anlatıcının bu konuda bir açıklama yapmaması sayesinde bunu büyüğü gerçekçi kabul edebiliriz. Kitaptaki ele aldığımız son hikâye *Saraylı Arkadaşlar*’dır. İki adamın bir define işine girişmesi anlatılır:

Mezarlığın içinden doğru gelen ses dehlizin içinde inlemeye başladı. Ey sırta sahip olan insan, bu sırrı diğer bir insanla paylaştığın zaman başına neler geleceğini biliyor musun? O sırada dehlizde cansız yatan iskeletler canlanıp, kemikler birleşip, iki kişinin üzerine saldırıp kemiklerini kırarcasına bellerini sıkıp bayıltırcasına sopaladılar. (Kaçan, 136).

Burada mezardan ses gelmesi ve cansız yatan kemiklerin birden uyanması olağanüstü bir durumdur. Burada mümkünler noktası yine sorgulanmamıştır.

2.2.7. Beni Kör Kuyularda ’da Büyüğü Gerçekçiliğın İzleri

Hasan Ali Toptaş’ın kaleme aldığı roman edebiyatımızda daha çok fantastik roman kategorisinde ele alınmaktadır. Ancak fantastik özelliklerin yanında yazarın bazı durumlarda ketum davranması sebebiyle büyüğü gerçekçiliğın de izlerini taşıdığı görülecektir.

Çalışmamızda önce romanda karşılaştığımız büyüğü gerçekçiliğın olay ve durumlar üzerinde durulacaktır. Bunların yazarın ketumluğundan kaynaklanan bölümleri ara ara çalışmaya eklenecek ve böylece büyüğü gerçekçilik desteklenmiş olacaktır. Ayrıca romanda ölümler ve dirilerin bir arada yer aldığı bölümlere de değinilecektir. Bu durum büyüğü gerçekçilikte melezlik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Romanda, Anadolu’dan Ankara’ya yerleşen ve burada kendine ev, iş ve yeni bir yaşam kuran bir ailenin başından geçen tuhaf ve dramatik bir hikâye ele alınmaktadır. Romandaki olağanüstü durum Güldiyar’ın babasına yemek götürmek için babasının iş yerine gitmesinin ardından başlar. Güldiyar babasının peşinden sefer tasını alıp yola koyulur. Yolda başından geçen şu tuhaf olayla karşılaşır:

Güldiyar adamakıllı yavaşladı. Sonra çocukluğunu yâd edercesine, hiç gereği yokken şöyle bir sıçradı ve sıçrarken hafifleyip birdenbire kelebeğe dönüştü. Dönüşünce de etrafa saçılan o göz kamaştırıcı mor benekleriyle, taşlara hiç basmadan, havada titreşen ağartıların üzerinden uçuş hızla, küçük küçük, hoş kavisler çizerek kavakların tepesine kadar yükseldi, o yükseklikte bir müddet gezindi, gezinirken etrafa şöyle bir bakıp toprak yola indi ve dereyi sağına alarak, elindeki sefertasıyla birlikte gölgelere bata çıka epeyce yürüdü (Toptaş, 10-11).

Yukarıda Güldiyar’ın bir kelebeğe dönüşmesi gibi olağanüstü bir durumla karşılaşmaktayız. Böyle bir olay gerçek hayatta karşımıza çıkmayacak bir olaydır.

Burada yazarın okura aktardığı olağanüstülüğü neden sonuç ilişkisine dayandırmadan aktarışı yazarın ketumluğuna bir örnektir.

Romandaki hikâyeye devam ettiğimizde karşımıza çıkan diğer olağanüstü durum Güldiyar'ın eve dönüşüyle gerçekleşir. Güldiyar, başına bir felaket gelmişçesine tuhaf davranmaktadır. Annesi Bahriye ne olup bittiğini sordukça Güldiyar sessiz kalır:

Güldiyar'ın az önce koşar adımlarla geçtiği o boşluğa nereden geldiye geldi, usul usul, incecik bir sis yayıldı. Sonra da beklenmedik bir şekilde, birdenbire erkekler çıktı bu sisin içinden. (...) Çok değil, hepi topu birkaç saniye içinde avlu tıka basa dolmuştu artık, adım atacak, ayak basacak yer yoktu (...) buharlaşmış gibi, ansızın kayboldu bu erkekler (Toptaş, 14-15).

Bahriye'nin görmüş olduğu bu olay karşısında şaşkınlığı ketumluğu biraz bozacak derecededir fakat yine de şaşkınlık dışında bir sorgulayışa gidilmemesi yazarın ketumluğu ile açıklanmakta ve büyülü gerçekçiliğe örnek olmaktadır.

Ardından Bahriye, Güldiyar'ın sessizliğini bozmak için ısrarını sürdürür. Ve o anda garip bir şey olur. Güldiyar ağlamaya başlar ve gözlerinden taşlar dökülür; “Güldiyar, birden ağlamaya başladı. Ağlayınca da gözlerinden yaş yerine, yaş büyüklüğünde taşlar döküldü., ıslak ıslak ortalığa saçıldılar. Bahriye yuvasından fırlamış kocaman gözlerle, dondu kaldı bu taşları görünce” (Toptaş, 18).

Gözden yaş yerine taş gelmesi olağanüstü bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslında burada yazarın Bahriye'yi şaşırtması ketumluğu bozmaktadır ancak yine de bu tuhaf durumu neden sonuç ilişkisi içinde açıklamaması ketumluğun hala devam ettiğini göstermektedir. Tuhaf olayın nedeninin yazar tarafından açıklanmaması sürerken Bahriye bu durumun gerçekliği konusunda şüphelerine devam ederek bunun bir rüya olup olmadığını sorgular kendi kendine; “O sırada birkaç defa, inanılacak gibi değil, bu bir rüya mı Allah'ım, bu bir rüya mı diye geçirdi içinden” (Toptaş, 19). Bahriye olanlara anlam veremezken komşusu Emine Bahriye'deki tuhafılığı sezer ve ona laf atar. Bahriye olanları anlatmakta tereddütte bulunur çünkü hala yaşadığı olayın gerçekliğini sorgulamaktadır kendi içinde; “Kızın gözlerinden yaş yerine taş döküldüğüne hâlâ inanmadığı için bir yandan da kimseye bir şey anlatmak istemiyor, anlatırsa bu rüyanın birdenbire gerçeğe dönüşeceğinden korkuyordu” (Toptaş, 22).

Komşusuna anlattığında onun verdiği tepki de büyülu gerçekçiliğın zıttı özelliktedir; “Kurbanın olayım bak, deme öyle, insanın gözünden taş mı dökülürmüş” (Toptaş, 24).

Bahriye'nin kocası Muzaffer eve geldiğinde olanları ona anlattı. Olaylar etraftaki insanlarca yavaş yavaş duyulmaya başladı. Güldiyar ise konuşmamaya ve ağladığında gözünde taşlar dökmeye devam etti. Güldiyar'ı bir hocaya göstermeye karar verdiler. Hoca Güldiyar'ın gözünden akan taşlar için şu görüşte bulundu; “(...) şeytan taifesi, bir fırsatını bulup kızımızın içine adamakıllı yerleşmiş. Akılları sıra şimdi oradan dışarıyı, dünyayı taşıyorlar.” (Toptaş, 36). Hocanın görüşü akıl dışıdır. Ancak kimse bunu sorgulamadığından bu durumu büyülu gerçekçiliğe örnek gösterebiliriz.

Muzaffer sonunda Güldiyar'ı hastaneye götürmeye karar verir fakat tam yola çıkacakları sabah Bahriye'yi odada ölmüş bir vaziyette bulurlar. Bu sebeple Güldiyar'ın hastaneye götürülme işi ertelenmiş olur. Baba ve kız perişan halde kalırlar. Muzaffer'in kapı komşusu Dursun ile arası bozuk olduğu için Emine de Dursun'dan korktuğu için bir süre yanlarına gidemez. Dursun bir gün tuhaf bir olayla karşılaşır. Ancak buna hiç tepki vermez. Bu romana şöyle yansımaktadır; “Dursun kapının önünde durup gözlerini hiç kıpırdamadan, duvarın dibindeki o ışığa baktı bir müddet. (..) bu şekillerden biri birdenbire Muzaffer, biri Güldiyar oldu. (...) Dursun döndü o vakit (...) dizlerinin takati kesilinceye dek yürüdü” (Toptaş, 46). Muzaffer ve Güldiyar birdenbire Dursun'un gözlerinin önünde canlanırlar. Ancak Dursun buna bir tepki vermez. Aslında bu durum basit bir göz yanılması, serap görmek, hayal görmek şeklinde de açıklanabilir fakat romanda kapalı bırakılmıştır.

Roman bundan sonraki bölümde çok farklı ilerlemektedir. Dursun, Muzaffer'e acır ve yardım etmek ister. Güldiyar'ı hastaneye götürmek için Rüstem'den yardım alır. Ancak hastanede kız için yapılacak bir şey olmadığını öğrenirler. Bundan sonraki günlerde Muzaffer'in evine Güldiyar'ı görmek için çeşit çeşit insan gelir. Muzaffer bunların kızını ziyarete gelen insanlar olduğunu sanır. Bu durum romanda ironik bir şekilde işlenmiştir. Romandaki bu ironik tutum da büyülu gerçekçiliğe örnek gösterilmektedir.

Muzaffer'in kızının başına gelip rüyasını anlattığı bölüm tam olarak aradığımız büyülü gerçekçiliğin karşılığını bizlere vermektedir.

Biliyor musun, ben iki gün evvel rüyamda anneni gördüm. (...) Sonra bir de baktım ki annenin kanatları var, kocaman kocaman açmış onları, önüm sıra yürümüyor da uçuyor. (...) Senin anlayacağın, kanatlarını çırpa çırpa göğe doğru yükselerek gözden kayboldu. Ben uyandım o vakit, terden sıırıslıklam, gözlerimi tavana dikip bir müddet öylece durdum. (...) Sonra öyle durup biraz sakinleşince bir sıcaklık hissettim sağ elimde, avcumu açıp bir de baktım, içinde üç tüy var. (...) Elini cebine attı Muzaffer, tüyleri yavaşça çıkardı ve onlara bir an sevgiyle baktıktan sonra ayağa kalkıp Güldiyar'ın yanına gitti. (Toptaş, 61-63).

Muzaffer'in gördüğü rüya sonrası uyandıığında rüyadan bir parça taşınması akıl dışıdır, mümkün olmayacak bir durumdur. Rüyaya ait olan kuş tüylerinin uyandıktan sonra da gerçekten elle tutulur biçimde gerçek olması olağanüstü bir durumdur. Muzaffer'in bu duruma hiç şaşırması büyülü gerçekçiliktir. Yazarın tüylerin nasıl rüyadan fırlamışçasına gerçekten varlık bulmasına bir açıklama yapmaması ise bizi yazarın ketumluk ilkesine götürmektedir.

Bundan sonraki günler Muzaffer ve Güldiyar için çok zor olmaya başlayacaktır. Zira Rüstem'in gelen misafirleri düzene soksunlar diye getirdiği adamlar gelen ziyaretçilerden para alarak Güldiyar'ın göztaşlarını gösterirler. Bu durumdan başlarda Muzaffer'in haberi olmaz ve daha sonra öğrenir. Artık baba ve kız eziyet hayatı yaşamaya başlarlar fakat bir türlü bu adamların elinden kurtulamazlar. Muzaffer adamlara yalvarır ama ellerinden kurtulamazlar. Bir gün Muzaffer duvardaki kilime bakarak bazı tuhafıklar görür; "İşte o vakit Muzaffer yüklüğün dibinde duran sandığın ön yüzündeki geyik resimleriyle karşılaştı birden, karşılaşıncı da şaşkınlıktan oracıkta donup kaldı. Resimdeki geyikler canlanmıştı çünkü (...)" (Toptaş, 115). Burada geyiklerin canlanması olağanüstü bir olaydır. Muzafferin şaşkınlığı büyülü gerçekçiliğe biraz zıt olsa da bunun sebebinin yazar tarafından açıklanmaması büyülü gerçekçiliğin yazarın ketumluğu ilkesini ortaya çıkarmaktadır.

Güldiyar bir süre sonra ağlamayı keser. Öylece tepkisiz durup bekler. Tabii ziyarete gelenler kızın gözünden dökülen taşları göremedikçe söylenmeye başlar. Kötü adamların lideri Nedim bir plan yapar ve kıza eziyet ederek kızını zorla ağlatır. Böylece ağlayan Güldiyar'ın gözlerinden yine taş dökülür.

Bir gün Muzaffer yine ziyaretçilerin kalabalık halde bulunduğu avluya çıkmıştır ki karşısında annesini görür ardından hemen peşinden babasını görür.

“Annesi şaşılması bir hızla geldi, baş ucuna dikiliverdi çünkü. Onun peşinden hırıltılı bir şekilde, kesik kesik soluyarak babası da geldi tabii, iki adım kala durdu ve gözlerini dikip sertçe baktı.” Burada anne babasını görmesi ve onların birden hızla yanında belirmesi olağanüstü bir durumdur. Anne babası bununla kalmayıp Muzaffer ile konuşmaya başlar. Ve ona köyden ayrılıp şehre yerleşmesinden dolayı sitemde bulunup ortadan kaybolurlar. Bu olaya Muzaffer şaşırılmaz ve yazar da bu konuda sorgulama yaptırmaz.

Büyülü gerçekçi yapıtlarda dil oyunlarına ve imgelere rastlanmaktadır.

Romanda geçen şu ifade;

Karanlık çöktü. Sonra bu karanlık insanın dişlerini tıkırdatacak kadar soğudu yine, camlar, çerçeveler soğudu, duvarlar soğudu, kendi varlıklarını susan, kendi varlıklarını fısıldayan görüntüler soğudu, mesafeler soğudu, dere soğudu ve gece görünmeyen ayaklarıyla çatıların, avluların ağaçların ve cümle mahlukatın üzerine basa basa yürüdü (...) (Toptaş, 136).

Romandaki imgeli dili karşımıza çıkarmaktadır. Şiirsel bir anlatım romanın içine yerleşmiştir. Romanda ilginç bir isim de Nedim’in adamlarından Halil’dir. Romanda onunla ilgili geçen şu ifade son derece ilginçtir; “Ağaçta bir dalı vardı onun, tırmanıp oraya tünedi mi kumruya dönüşüyordu. Dönüşünce de küçülüveren gözleriyle, yüzünde biriken uzaklığın derinliklerinden dünyaya başka alemlerden bakıyormuş gibi bakıyordu artık.” (Toptaş, 147). Burada Halil gerçekten kumruya mı dönüşmekte yoksa kumruya benzetildiği için mi bu şekilde aktarılmış burası biraz şüphelidir ki bu durum bile bize ketumluğun varlığını göstermektedir.

Halil ve ihtiyar arasında geçen konuşmadan sonra Halil’in, “Siz yaşayanlar, çok tuhafınız!” (Toptaş 157) cümlesi bizi yaşayanlar ve ölümler gibi iki zıt kavrama götürmektedir. Bu zıtlık büyülü gerçekçilikte melezliğe örnek verilebilir.

Romanın sonunda Güldiyar ölür Muzaffer ise tuhaf biçimde sanki Güldiyar’ı görüyormuş gibi boşluğa bakarcasına kalır. Adamlar oradan ayrılmak üzereyken ziyaretçilerin adama ilgiyle baktığını görüp Muzaffer’in üzerinden para kazanmaya karar verirler. Muzaffer’in başında beklemesi için biri gerekmektedir. Adamlar çevreye hısım akraba için seslendikleri sırada Muzaffer’in anne babası ve Bahriye ortaya çıkar; “Ben dururum anasıyım, ben dururum! diye bağırdı. Ben de dururum, ben de! dedi Muzaffer’in babası. (...) Derken evin köşesinden Bahriye çıktı, ötekiler gibi o da Şakir’e koştı. Ben dururum ben, o benim kocam! dedi koşarken. (Toptaş, 237). Bu üç kişi kimsenin dikkatini çekmez. Sanki bir hayalet

gibidirler. Ancak Emine sanki Bahriye’yi görür. “Gözüme Bahriye’nin hayali göründü yine, dedi Emine, hafifçe içini çekerek. Sanki şuradaydı, o kabarık saçlı adama doğru koşuyordu” (Toptaş, 237). Bahriye’nin Emine’ye görünmesi olağanüstü bir durumdur. Yazar tarafından bu kısım da ketum tutulmuştur. Ayrıca ölümler ve dirilerin iç içe bulunması melezliğe örnek olarak verilebilir.

Romanın geneline baktığımızda olağanüstülüklerle dolu bir kitapla karşı karşıya olduğumuz görülmektedir. Yazarın kimi durumları açıklamaya girişmemesi ve sorgulamayışı yazarın ketumluğuna örnektir. Güldiyar’ın gözyaşlarının taş olması ve bunun zamanla normal karşılanması ölümlerle dirilerin birçok yer yan yana anılması bizi büyülü gerçekçiliğe götürmektedir.

2.2.8. Arzu Sapağında İnecek Var’da Büyülü Gerçekçiliğin İzleri

Roman Nazlı Eray tarafından kaleme alınmıştır. *Arzu Sapağında İnecek Var* için, yazarın düş dünyasının zenginliğini en fazla yansıtan romanı olduğunu söylemek mümkündür. Eray kendini de kahramanlardan biri olarak hatta baş kahraman olarak romana yerleştirmiştir. Roman, Eray’ın bir gece Ankara’daki evinde eskiden bir dergide yazdığı “Düşsel Söyleşiler” başlıklı yazıları için masasının başına geçmesi ile başlar.

Masasında Semra Özal ve Fransa Kraliçesi Marie Antoinette’den gelen iki kartvizit bulur. Bu ikili Eray ile söyleşi yapmak istemektedir. Yazar romanda bunlara şaşırdığını belirtir ancak büyük bir tepki vermez, bir kraliçenin hatta ölmüş bir kraliçenin nasıl olur da evine geleceğini çok fazla sorgulamaz. “Bu kartlar heyecanlandırmış ve şaşırtmıştı beni (...) Kraliçe Marie Antoinette bizim eve nereden, nasıl gelecekti acaba?” (Eray, 10). Eray’ın tepkisi bu kadar olur. Marie Antoinette Fransa devriminden önce devrilen monarşinin lüks4 düşkün ve gösterişte aşırılığa kaçtığı için ihtiyaç sahibi halk tarafından pek sevilmeyen son kraliçesidir ve 1793 yılında başı giyotin ile vurdurularak idam edilmiştir. Yıllar önce ölmüş bir kadının Eray ile söyleşiye gelmesi imkansızdır. Bu durum olağanüstüdür. Ancak bu durum sıradan bir şey gibi karşılanmış ve büyülü gerçekçiliği oluşturmuştur. Yazar, “Buyurun Majesteleri, (...) Çekinmeyin. Merdivenleri rahat çıkabilmeniz için ışığı yaktım” (Eray, 12). Eray’ın tepkisi yalnızca nasıl geleceği konusundadır. Bunun imkansızlığını sorgulamadığı için yazarın ketumluğuna örnektir.

Kraliçe, nedimleri ve uşağı Eray'ın evindeki televizyona şaşırır. 1793 yılında ölen birinin bu teknoloji karşısında şaşırması çok normaldir. Yazarın bunu romanda işleyişi ironiktir. Yazarın bazı yerlerde dili kullanımı da ilginçtir. Televizyonu açtığına “Ekran birden canlandı” (Eray,13) ifadesini kullanır. Yine televizyonu kapatacağı zaman “Ekran öldü” (Eray, 14) şeklinde bir ifadede bulunur.

Daha sonra kartvizitin diğer sahibi Semra Özal Eray'ın evine gelir. Fransa Kraliçesinin Eray'ın evinde olduğunu öğrendiğinde tepkisi çok az olur. Yine bir sorgulayış olmaz. “Ne kadar ilginç, Ciddi mi söylüyorsunuz? Sizin fantezi dünyanızdan söz edildiğini duydum da” (Eray, 15). Semra Özal bunun bir fantezi olduğunu düşünse de Eray gerçek olduğunu söylediğinde, “Tanımak istediğim bir kişiydi hep” (Eray, 16) şeklinde tepki verir. Hatta bir ara Turgut Özal'ı arar ve ona da kraliçeden bahseder. Turgut Özal'ın da bir sorgulayış olmaz. Hemen ikna olur. Burada yazarın ketumluğu vardır.

Kraliçe doğal olarak telefona da çok şaşırır ve o da eşi 16. Louis'i aramak ister. Numarası olmadığı için 118'i ararlar. Ve böyle bir numara bulamazlar. Bu durum da oldukça ironiktir. 16. Louis de 1793 yılında idam edilmiştir. Olması mümkün dışı bir durum sıradan karşılanmıştır. Tuhaf durum bununla da bitmez. Kraliçe kocasını arayamamıştır fakat bir haberci ile kocasından mühürlü bir parşömene yazılmış mektup alır. Bu durum da olağanüstüdür. Artık hayatta olmayan birinin artık hayatta olmayan birine haber göndermesi mümkün değildir. Burada ölümler ve dirilerin bir arada bulunuşu için melezlik vardır demek de son derece mümkündür.

Olayların ilerleyen bölümünde yazar Semra Özal ile söyleşiye başlar. Ve Eray'ın eski bir devrimci olan arkadaşı Mehmet eve gelir. Eray Mehmet'e evinde bulunan misafirlerden bahseder. Mehmet de “Ben rahatsız etmeyeyim, sonra gelirim” ifadesini kullanır (Eray, 24). Mehmet'in kraliçeyi nasıl bulduğunu merak eden yazar yine ondan; “Şaşkınım harikulade güzel bir kadın. Ne kadar gençmiş” (Eray, 26) Mehmet'in şaşkınlığı kraliçenin genç ve güzel oluşunadır. Bu yüzden yine ketumluk vardır.

Eray arkadaşı gelince onun arabası ile Kraliçeyi Ankara sokaklarında gezdirmeyi düşünür. Bunun üzerine Semra Özal kalkmak ister ve gitmeden bu gece olanları Turgut Özal'a anlatacağını söyler. Ancak Eray, “Şimdi burada düşler

dünyasında sayılırız. Bu evden çıkınca her şey bir anda anlamsız ve saçma gelebilir” (Eray, 25). Yazarın buradaki ifadesi yaşanılan her şeyin bir kurmaca olduğunu gösterdiği için üst kurmacadır.

Ardından kraliçe, Eray ve Mehmet Hilton’da bir diskoya gelirler. Burada yine geçmişten biriyle karşılaşırlar. Bu Fransız devriminde önemli rol oynamış Joseph Fouché’dir. Eray, Fouché’yi gördüğünde şaşırır ancak bu şaşkınlık onun geçmişten gelebilmesine değildir. “Hayır tuhaf karşılamadım Mösyö Fouché, dedim. Yalnızca... Ne bileyim... Sizi çok ciddi, yapayalnız bir kişi olarak tanıyorum. Bu çılgın diskoda” (Eray, 31). Burada olağanüstü bir durum sıradan karşılanmıştır. Şaşkınlık olağanüstülüğe değildir.

Bütün bu olağanüstülükler arada anlatıcı tarafından sorgulanmaya başlar. Eray, Mehmet’e Fouché’nin de burada olduğunu söylerken Mehmet’in ifadeleri ketumluğu bozar. “İnanılmaz olaylar oluyor bu gece. Acaba bütün bu garip inanılmaz olaylar senin beyninden mi çıkıyor? Yaşadıklarım şaşırtıyor beni” (Eray, 39). Ancak bu durum üstü kapalı ve cevapsız kalır. Bir sonuca bağlanmadan tuhaf dünyalarına geri dönerler.

Ertesi sabah uyandıklarında misafirler bir odaya yerleştirilmiş haldedir. Eray’ı Hıfzı diye bir arkadaşı arar ve hepsini villasına davet eder. Arkadaşı Eray’a bir hediyesi olduğunu söyler. “Sana Mozart’ı buldum. (...) Wolfgang Amadeus Mozart adlı çok tatlı bir genç. (...) benim salonumdaki piyanoya oturunca harikalar yaratıyor. (Eray, 55). Eray bunu duyunca imkânsız olduğunu söyler. İşte burası ketumluğu bozduğu için büyüü gerçekçi sayılmaz. Ardından Hıfzı “Senden bazı şeyleri öğrendim” (Eray, 55) diyerek bunun düşsel bir şey olduğunun ipucunu verir. Ancak villaya geldiklerinde gerçekten karşılarında Mozart’ı bulurlar. Hıfzı kraliçeyi ve Fouché’yi oldukça sıradan karşılar. İşte bu büyüü gerçekçiliğe örnektir.

Romanın bundan sonraki bölümü maceraların başladığı bölümdür. Mozart, Eray’ı öper ve birden kendilerini 1973 yılı devrim Fransa’sında bir zindanda bulurlar. Eray bunun nasıl olduğunu söyler ancak üzerinde çok da durmaz. Fantastikte olduğu gibi mantıklı bir sebebe bağlanmaz. Bu yazarın ketumluğunu gösterir ve burada büyüü gerçekçilik vardır.

Mehmet giyotin ile öldürülmeleri ihtimaline karşı hemen buradan kurtulmak üzerinde durur. Eray, bir tahmin yürütür ve Mehmet'ten kendisini öpmesini ister. Ardından kendilerinin 2020 yılının New York'unda bulurlar. Eray bütün bu olanlar karşısında çok rahattır. "Hadi gel, Manhattan'a inelim" (Eray, 65) diyerek zamanda yapılan yolculuğu sıradan karşılaşması büyüğü gerçekçiliğın açık bir örneğidir.

Eray arada 2020 yılından 1989 yılına Ankara'ya nasıl döneceğini düşünmektedir. Bütün olan biten karşısında "Ankara'ya, 1989 yılına nasıl dönebileceğimizi bir türlü kestiremiyorum. Ayın 15'inde birtakım taksitler ödemem gerekiyordu" (Eray, 67-68) diye düşünür. Bu olağanüstülükler karşısında borçlarını düşünmesi ironiktir.

2020 yılında New York'ta kayan kaldırımlar, etten ve çelikten robotlar ve ayrıca insanların düşüncelerini ve hayallerini izleyebileceğimiz rüya ekranları ormanı vardır. Bütün bunlar yazarın birer hayal ürünüdür ve gelecekte olabilecek hayaller olduğu için ütopya, bilimkurgu türüne yakın işlenmiş kısımlardır. Eray daha sonra rüya ekranları ormanında arkadaşı Mehmet'in aklından geçenleri seyrederek. Burada arkadaşının ona aşık olduğunu anlar ve döndüğünde yolda bir kaplan görür. Bu kaplanın arkadaşı Mehmet olduğunu anlar. "Korkma diye seslendim ona. Bu kaplanı tanıyorum. (...) Kaç Mehmet diye bağırdım (Eray, 124).

Romanda bu kısımlar olağanüstü, fantastik özellik taşıırken Eray'ın tüm bunları sıradan bir şey gibi karşılaşması yazarın ketumluğuna örnektir ve büyüğü gerçekçidir. Eray buradan kurtulmak ve yeni bir zaman yolculuğuna çıkmak ister. Bu yüzden Etten yapılmış, Alain model robotu öper. "Uzulca uzanıp dudaklarımla dudaklarına dokundum (...) Birden anlayıverdim nerede olduğumuzu. Ankara'daydık" (Eray, 130). Zamanda yapılan bu yolculuk yine olağanüstüdür ve Eray, her zamanki gibi bunu sıradan bir şey gibi karşılar.

Ankara'da Celal Hoca'nın evine gelen Eray eve girerken bazı batıl inanç ritüellerini yapar. "Kapının yanında bir yerden sızmış olan sabunlu suyun üstünden, Destur deyip atlardım. Elimle gıcırdayan tahtaya iki kez vurdum" (Eray, 132). Ardından Celal Hoca Danton'a dönüp "Bağlamışlar seni. Cin tayfası var sırtında. Büyü yapılmış" (Eray, 136) ifadelerini kullanır. Bu kısım da büyü, batıl inanç gibi eski ritüellerin bir ürünüdür ve büyüğü gerçekçiliğın özellikleri arasındadır.

Eray buradan da sıkılır ve Alain'e dönüp; "Şimdi seni öpeceğim Alain (...)
Buradan gitmek istiyorum. Sıkıldım." (Eray, 155) der ve yeni bir yolculuğa çıkarlar.
Bu defa Mehmet'le birlikte uzaydadır. Mehmet her şeyin Eray'ın zihninde bittiğini
gösterir bize zira şunları söyler; "Başka gidecek yer düşünemedin mi?" (Eray, 157).
Buldukları bütün bu fantastik yolculuk Eray için son derece sıradandır.
"Mehmet'le gökyüzündeyiz. Altımızda Dünya, sol yanımızda Ay, sağda Güneş var.
Durum fena değil" (Eray, 164). Yaşadığı onca tuhaflık için durumun fena
olmadığını düşünür.

Ardından ikisi kendilerini Eray'ın evinde bulurlar. Eray bütün bunları
yazacağını söyler. Bu sırada Eray Alain'in sesini duyar. Ve arzu sapağına doğru yol
alırlar. Burada Mehmet havada uçan ilginç cismi yakalar. "Avcunu açtı. Tuhaf bir
ateş parçası gibi bir şeydi bu. (...) Derken kapısı açıldı. Ufak bir kapı. Mini mini bir
merdiven atıldı dışarıya. Zar zor seçebildiğimiz, sigara izmariti boyunda yemyeşil
bir adam aşağı indi. Bir şeyler söylüyordu, ama tam duyamıyorduk" (Eray, 187).
Adam konuşmaya başlayınca Eray, böyle bir durumun imkansızlığına şaşırmaz,
korkmaz ya da bu tuhaf durumu sorgulamaz. Sadece yakındığı şey adam küçük
olduğu için sesini duyamayışıdır. "Bağır kardeşim (...) Duyamıyoruz dediklerini"
(Eray, 187).

Ardından Mehmet, Danton ve Eray, Celal Hocanın yanında bulurlar
kendilerini. Celal Hoca bir postun üzerindedir ve bir uçan halı gibi onu uçurmaya
çalışır. Hiç kimse bu duruma şaşırmaz. Uçmaya başlarlar. Bir ayna ile 1967 yılına
gidip zorda kalmış bir devrimciyi kurtarırlar. "Celal Hoca biraz alçalalım. Aşağıda
ormanda Arjantinli bir devrimciyi vurmak üzereler. Onu kurtarmalıyız" (Eray,
195). Sonra yine kendi zamanlarına gelirler. Yazar romanı bitirmediğini söyler.
Burada okur ile konuşur. "Sevgili okurum. Kitabı bitirmiyorum. Böyle şeyler biter
mi?" (Eray, 204) Bu kısım üst kurmacanın bir örneğidir. Roman macera
düşkünlerinin bir şarap kadehinin içine düşmeler ile sonlanır. Küçücüklerdir ve
birisini bu kadehin içindeki şarabı içer.

Roman, oldukça fantastik bir sonla biter. İçerisindeki olağanüstülükler ve
tuhaflıklar oldukça sıradan karşılanmış ve neden sonuç ilişkisinde verilmemiştir.
Bu sebeple büyülü gerçekçiliğin Türk Edebiyatında en güzel örnekleri arasında
incelenebilecek bir yapıttır.

2.2.9.

Beyoğlu'nda Gezersin 'de Büyülü Gerçekçiliğin İzleri

Nazlı Eray'ın son romanı olan *Beyoğlu'nda Gezersin* yazarın diğer yapıtlarında olduğu gibi olağanüstülüklerle doludur. Romanın kahramanı bir kadındır fakat romanda ismi yer almamaktadır. Ankara'da yaşamaktadır. Çocukluk yıllarının bir dönemini 1950'li yıllarda İstanbul'da geçirmiştir. Romandaki tuhaflıklar kadının başka insanların zamanlarında dolaşmasıyla başlar. “Ama tuhaf şey. Babama ait bir zamanın içinde dolaşıyor gibiyim. (...) Eski bir adamın zaman boyutuna girmiş gibiyim bu akşamüstü.” (Eray, 8).

Bu esnada birden yanında bir adam belirir ve kadınla konuşmaya başlar. Bu adamın adı Küçük Hüseyin Efendi'dir. Bu adam Mevlâna soyundan “1929/1930” (Eray, 211) yıllarında ölmüş biridir. Yani yıllar önce ölmüş bir adamı görmüştür kadın. Bu durum olağanüstüdür. Kadın onu başta laboratuvarında gördüğü biri sanır. Fakat aslında adam geçmişten gelmiştir. Kadın bunu öğrendiği halde büyük bir tepki vermez. Roman baştan sona düş ve gerçeğin iç içe geçmiş halini yansıtmaktadır.

Kadın'ın Ankara'da yürürken birden kendini İstanbul'da bulması olağanüstüdür. Bu durum bir sonuca bağlanmaz. Yanına gelen Küçük Hüseyin Efendi kadınla ilgili her şeyi bilmektedir. Babasıyla olan özel anısından dahi haberi vardır. Burada yazarın ketumluğundan bahsetmek mümkündür. İstanbul sokaklarında dolaşırken akşamları izlediği psikolojik problemler üzerine soruların yanıtladığı “Deli Saati” adlı programı izlemek üzere evine döner. Programı kendini ölü gibi hisseden bir adam arar. Romandaki bütün kişiler birbiri ile bağlantılıdır. Kendini ölü gibi hisseden adamı bir gün doktorun muayenehanesinde görür. Oysa bu adam yıllar önce bir uçak kazasında hayatını kaybetmiş Şehit Yüzbaşı Teyyareci Fethi Bey'dir. Bu durum olağanüstüyken kadın buna şaşırmaz, aksine Fethi Bey'le konuşmak ister. Burada yazarın ketumluğu vardır. Ayrıca olağanüstü bir durumun sıradan karşılanması büyülü gerçekçiliğe örnektir. Ölü birinin yaşayanlarla biraradalığı ise büyülü gerçekçiliğin melezlik ilkesine örnek verilmektedir.

Romanda zaman kırıklığını sıkça görürüz çünkü kadın bazen Muğla/Fethiye'de bazen şimdiki zaman olan Ankara'da bazen de 1950'li yıllar İstanbul'unda dolaşıp durmaktadır. Romanda gerçek zaman Ankara'da

geçmektedir. Deli Saati bittiğinde kendini tekrar İstanbul sokaklarında bulur kadın. Biraz dolaşır ve Deli Saati'ne on iki dakika kaldığını fark eder. Bu süre zarfında İstanbul'dan Ankara'ya gelir. Bu olağanüstü duruma kadın hiç şaşırmaz. Kadın sadece kimin zamanını yaşadığını sorgular durur. Program biter ve tekrar İstanbul'a döner.

Kadın sanki bir kısır döngü içinde sıkışıp kalmıştır. İstanbul sokaklarında gezinirken kimin zamanında olduğunu sormak için bir korse satan bir dükkân girer ve komik bir şekilde bir korse alıp çıkar. Ardından yine programa yetişmek için Ankara'ya dönüş görürüz kadında. Bir gece programı arayıp doktorla konuşmaya karar verir. Ona sıkıntılarını anlatır. Korsenin sıkmasından şikâyet eder. Program biter ve doktorla muayenehanesinde görüşmeye karar verir. Program bitince korseyi iade etmek için İstanbul sokaklarına döner. Korseyi aldığı adamla konuşmaya başlar. Adam kadına nerede oturduğunu sorduğunda; “Şu an bu kentte oturduğum bir ev yok” der (Eray, 29). Buradan korsecinin 1950'li yıllar İstanbul'unda yaşadığını bu kentte misafir olduğunu avare avare dolaştığını anlarız. Buraya kadar yaşanan olaylar çok tuhaftır. Olağanüstüdür, ancak kadın bunları sıradan karşılamaktadır. Bunların yazarın ketumluğundan kaynaklandığı söylenebilir. Doktorun muayenehanesinin nerede olduğu belirsizdir.

Kadın sanki Ankara'da yalnızca Deli Saati'ni izlemek için yaşamaktadır. Korseyi aldığı adamla yürümeye başlar fakat zaman birden değişir. Bu defa kadın Muğla/Fethiye'dedir. Uçak kazasında ölen Fethi Bey adına yaptırılmış bir parktır. Fethi Bey hakkında bilgiler edinir ve birden yine korseci adamın yanında bulur kendini. İşte zaman böylesine kırık kırık işlenmiştir. Ardından doktorun muayenehanesine gelir. Buradaki adamın yıllar önce ölen Fethi Bey olduğunu fark eder ve onunla konuşmak için can atar. Bu melezliğe örnektir. Büyülü gerçekçilikte ölümler ve dirilerin bir arada bulunması melezlik ilkesiyle açıklanmaktadır. Ayrıca ölen bir adamın yaşadığını görünce çok sıradan bir tepki verir:

“Saat dörde yazdım sizi dedi.

Adımı tekrarladi.

Fethi Bey'den sonra dedim.

Bir an baktı bana.

A, evet. Fethi Bey'in randevusundan hemen sonra sizinki dedi.” (Eray, 37).

Kadın bu üç şehir arasında sürekli gidip gelmektedir. Fethiye onun için Fethi Bey'in zamanıdır. Ankara gerçek zamandır ve İstanbul ise geçmişte yaşadığı anılara özlemine taşımaktadır. Romanın asıl can alıcı yeri kadının yıllar önce bir cinayete kurban gitmiş Madam Tamara'yı zaman yolculuğu esnasında görmesi ile başlar. "Üstelik Madam Tamara karşımda oturuyordu şimdi; baygın bakışlı, uzun kirpikli gözleriyle çevreyi süzüyordu. Ne kadar güzeldi." (Eray, 56). Kadın Tamara'nın güzelliğine dalıp gider. Onun ölü olduğunu ve şu anda Madam Tamara'nın zamanında bulunduğunu sıradan karşılar. Bu büyümlü gerçekçiliktir.

Ardından Madam Tamara'nın ölümünü araştırmaya koyulur. Yıllar önce ölmüş birini görüşü ilk değıldir aslında bu sebeptendir ki kadın yine tepkisizdir. Bu da yine yazarın ketumluğına örnektir.

Kadın yine zaman yolculuğına devam eder. Bu defa Mösyö Albert'in yanında Markiz Pastanesinde otururken birden Fethiye'de Teyyareci Fethi Bey Parkı'nda Küçük Hüseyin Efendi ile otururken bulur kendini. Burada onlara birden başka bir ölü katılır. Bu kişi Sebirci Hafız Hüseyin Efendi'dir. Küçük Hüseyin Efendi Hafız'ın bir görüntüden ibaret olduğunu söyler;

Yanımda oturan yaşlı adam "Yarabbi, gece vakti ne görüntüler görünüyor insanoğlunun gözüne diye söylendi.

(...)

"Ben bir görüntü isem, siz nesiniz a efendim?" diye sordu yaşlı adama.

Ben söze girdim.

"Sebirci Hafız Hüseyin Efendi bir görüntü mü?"

"Görüntü" dedi yanımda oturan yaşlı adam.

(...)

"Ben sizin için bir görüntü isem yalnızca, siz de benim için bir görüntüden başka bir şey değilsiniz" dedi.

(...)

Hafız sordu:

"Peki, siz kimsiniz? Adınız nedir?"

"Adım Küçük Hüseyin Efendi."

(...)

"Hüseyin Efendi gerçeğı söylüyorsan, sen de bir görüntüsün, dedi."

"Olabilir" dedi Hüseyin Efendi.

(...)

“Bir görüntüsün çünkü sen de artık bu dünyada değilsin. Eyüp Sultan’da yatarsın.

(...)

“Şeyh miydiniz?” diye sordum yanımda oturan yaşlı adama. “Gerçek mi söyledikleriniz?” (Eray, 57).

Kadın, Küçük Hüseyin Efendi veya Hafız’ın ölü olduklarını öğrenmiştir fakat şaşırdığı ya da sorguladığı şey Küçük Hüseyin Efendi’nin şeyh oluşudur. Yazarın ketumluğuna bir örnektir bu. Ardından Hafız Şeyh’ten bir keramet göstermesini ister. Bunun üzerine birden Teyyareci Fethi Bey de meydanda görünür. Kadın şaşırır fakat sorgulamaz. Bütün bu olaylar bir neden sonuç ilişkisi içinde aktarılmaz. Ölüler ve dirilerin bir arada bulunması da yine melezliğe örnektir.

Kadın bir gün Fethi Bey ile konuşma şansı bulur. Bunu kendi kendine sorgular. “Gerçektir Fethi Bey; sesi, konuşması aklımdaydı. Yaşadıklarımın bir düşten ibaret olmadığını biliyordum. Nasıl olabiliyordu ki böyle bir şey?” (Eray, 79). Bu sırada ketumluk biraz bozulsun da aslında bütün her şeyin düş olmadığını söylemesi gerçek olduğunu gösterir ve böyle şeylerin gerçek olması da mümkün değildir. O halde olması mümkün olmayan şeylerin gerçek olduğunu düşünmesi büyümlü gerçekçiliktir.

Kadın, Madam Tamara ve diğer ölüleri nasıl görebildiğini sorgulamaz aksine Madam Tamara’yı öldüren kişiyi nasıl bulacağını düşünür. Kendini bu dünyaya kaptırır. “Madam Tamara hakkında nereden bilgi bulabilirdim? Kocasını kimdi, sevgilisi ne olmuştu?” (Eray, 84).

Gerçek yaşamda gördüğü, her akşam programını izlediği doktoru Madam Tamara ile görür. Geçmişin sayfalarına nasıl karıştığını sorgular. “Her gece programını milyonlarca kişinin izlediği Doktor, geçmişin bu karanlık koridorlarında ne arıyordu?” (Eray, 85). O halde doktor da ölü olabilir. Bu da yine melezliğe örnektir.

Ardından kadın kendini Teyyareci Fethi Bey Parkı’nda bulur. Bankta oturan Küçük Hüseyin Efendi’yi görür. “Sevinmiştim onu gördüğüme, anlatacaklarım vardı ona.” (Eray, 85). Zaman sonra Hafız da onlara katılır. Kadın yine şaşırmaz. Ketumluk vardır. Hafız’ın söylediği şarkıyı dinlemeye gelenler de ölüdür. Kadın bunlara da şaşırmaz sadece heyecanlanır. Olağanüstülüğü sıradan karşılar.

Roman öyle paramparça bir yapıdadır ki kadını bir Fethiye’de bir Ankara’da bir de İstanbul’da Madam Tamara’nın ölümünü araştırırken buluruz. Küçük Hüseyin Efendi de ona bu konuda yardım eder. Tamara’nın hatıra defterinin Ankara’da geceleri boza satan Naki adında bir adamda olduğunu söyler. Kadın bunu duyunca çok heyecanlanır ve hemen Ankara’daki evine gidip bozacıyı bekler. “Saatler geçiyor, dört gözle beklediğim bozacı bir türlü geçmiyordu. Acaba yanlış mı anlamıştım yaşlı adamın aynadan söylediklerini?” (Eray, 99). Yıllar önce ölmüş Küçük Hüseyin Efendi’nin kadınla konuşması, ona görünmesi, hatta aynadan ona Tamara hakkında bilgi vermesi olağanüstüyen kadın yaşlı adamı nasıl görebildiğini değil söylediklerini yanlış anlama ihtimalini düşünmektedir.

O gece bozacı Naki gerçekten de gelir ve Tamara’nın defteri ondadır. Kadın defteri bir geceliğine isterse de bozacı defteri ona vermez. Bir süre sonra kadın ‘Mazi Kalbimde Yaradır’ adlı bir programı izlemeye başlar. Program canlı yayındır ve konuk olarak Sebilci Hafız Hüseyin Efendi katılmıştır. “Hafız’ın televizyondan görünmesi tuhaf bir şeydi, çok heyecanlanmıştım.” (Eray, 116). Kadın televizyonda Hafız’ı görünce içten içe buna üzülürüz. “Oysa ben, onun, gecenin yalnızca bana gösterdiği bir armağan olduğunu sanıyordum... diye mırıldandım. İçim buruktan azıcık. Kulağımın dibinden bir ses Yalnızca sen görebiliyorsun onu” diye fısıldadı.” (Eray, 117).

Kadın Tamara’yı her gece bozacı Naki’den dinlemeye başlar. ‘Mazi Kalbimde Yaradır’ adlı programı sunan Ulvi, Doktor, Tamara’nın eşi, bunların hepsi geçmiştedirler. Ama bugün doktor gerçek zamanda bir muayenehanede hastalara bakmakta, bir programda hastalara cevap vermekte, Ulvi, bugün televizyonda canlı yayında bir program sunmaktadır. Oysa bu adamlar yıllar önce yaşamıştır.

“Peki o adamlar ne oldular? Doktor, sosyetik çapkın Ulvi, kocası ve dengesiz adam, onlar ne oldular?”

“Bu çok eskiden işlenmiş bir cinayet. O insanlar belki de artık hayatta değiller ya da çok yaşlı olmalılar eğer yaşıyorlarsa. Ama ben Madam Tamara cinayetinde sorgulanan şüpheli kişilerin hiçbirinin yaşadığını sanmıyorum” (Eray, 134).

Kadının bu konuşmaları Şeyh Küçük Hüseyin Efendi ile yapması ironiktir. Çünkü o da yıllar önce ölmüştür. Bu anlamda romanda melezlik ilkesi sık sık karşımıza çıkmaktadır.

Kadın yaşanan bütün bu tuhaflıkları arada, kendi kendine sorgular. Ama onun amacı daha çok Tamara'nın ölümü üzerinedir. "Ama şu anda aklımın almadığı pek çok şey var. Ulviye takılmıştı aklım. Yaptığı program banttan verilen bir program değildi, canlı yayındı. Şu anda hayatta olan, yaşlı olmayan bir erkekti." (Eray, 135)

Bu soruların devamı gelmez. Bir sonuca bağlanmaz. Ucu açık bırakılır. Ulvi'nin genç oluşunu sorgularken yıllar önce ölmüş bir adam olan Küçük Hüseyin Efendi ile konuşmasını sorgulamaz. Yazarın ketumluğuna örnektir bu durum.

Kadın başka bir tuhaf yolculuk sırasında kendini Fethi Bey ile dans ederken bulur ve birden gökyüzünde uçmaya başlar. Ama ilerleyen bölümde bunların bir rüya olduğunu öğreniriz. Bunların rüya olması tuhaf değildir fakat bütün rüyayı Falcı Süleyman'ın da görmesi tuhaftır. "Aynı rüyayı gördük, okudum rüyanızı." (Eray, 148).

Falcı Süleyman aynı zamanda düşünceleri de okuyabilmektedir. Bütün okuduklarını bir CD'ye aktarabileceğini söyler. Kadın bunu sorgulamaz, sıradan karşılar. Bu büyüü gerçekçiliktir. "Çoğunu aldım beyninizden geçenlerin. Yüklü bir dosya olacak. Perşembe öğlen uğrarsanız ben CD'yi hazırlamış olurum." (Eray, 149). Kadın sonunda geçmişe yaptığı bu yolculuklardan birinde Madam Tamara'yı görür. "Ama Madam Tamara çok yakınımıydı; kırıklarının gölgesini, kırmızı dolgun dudaklarının kıvrımını bile görebiliyordum durduğum yerden" (Eray, 152-153).

Bu olayın ardından kadın bir gece rüyasında Madam Tamara'yı görür. Madam Tamara kadına katilinin bozacı Naki olduğunu söyler. Kadının,

"Bir rüyaya inanabilir miyim?

Bir an bunu düşündüm. Bir rüya kişisi ne denli doğru konuşabilirdi?" (Eray, 192) ifadeleri ironiktir. Gördüğü onca tuhaf şey içinde bunu sorgulaması tuhaftır. Örneğin bütün bu tuhaflıkları tartıştığı Küçük Hüseyin Efendi'yi sorgulamaz. Onun gitmesini istemez;

"Siz buralardasınız değil mi? diye sordum

Ben buralardayım merak etme dedi. Şimdilik gidiyorum, ama gene gelirim." (Eray, 194).

Bütün bunlardan sonra bir gece İstanbul'daki İnci Pastanesi'nde Madam Tamara ile görüşür;

“Bir an yüzüme dikkatle baktı.

Anlattıklarına inanmadınız.

Yüzüm kıpkırmızı olmuştu.

İnanıyorum anlattıklarınıza Madam Tamara dedim.

Naki'nin katilim olduğundan şüpheniz var.” (Eray, 202).

Madam Tamara, kadının her akşam bozacı Naki ile konuştuğunu öğrendiğinde kadına bir teklifte bulunur. Her gece kadınla konuşmaya gelen Naki'yi görmek için kadınla 48 saatliğine yer değiştirmeyi teklif eder,

“Siz benim yerimde burada kalabilirsiniz, ben de size gidebilirim dedi. Kırk sekiz saat için olabilir.

Nasıl gidebilirsiniz ki benim evime? Evi bulamazsınız dedim.” (Eray, 203).

Ölmüş bir kadın yaşamın içine yeniden girer. Kadınsa Tamara ile yer değiştirmesini değil Tamara'nın evi bulamayacağından endişelenmektedir. Tamara'nın adresi bilmeden evi bulmasının imkansızlığı üzerinde durmaktadır. Geçmişte yaşamış insanlar da kadının yaşamına girmiştir. Fakat bütün bunların nasıl olduğunu bilemeyiz. Yazar ketumdur. Yaşayanların zamanında görülen ölümler de melezliğe örnektir.

Kadın, Tamara ile yer değiştirdikten kısa süre sonra aynada yüzünün Tamara'nın yüzü ile aynı olduğunu fark eder; “Platine saçlarım, bukle bukle boynumun sağ tarafına toplanmıştı. (...) Ölü kadın benimle yer değiştirmişti. Şu an o yaşıyordu ben bir ölüydüm. Ölünün kimliğini, ölünün görüntüsünü taşıyordum. Ama henüz hayattaydım.” (Eray, 205).

Bu olağanüstü bir durumken kadının bunu sıradan karşılaması büyüü gerçekçiliğe örnektir. Kadın şimdi 1958'li yıllar İstanbul'unda sıkışık kalmıştır hem de Tamara'nın görünüşündedir.

Sonunda Küçük Hüseyin Efendi'nin yardımı ile Tamara'nın defterini açıp okumaya başlar ve defterin sayfalarından içeri girip Ulvi'nin programından Madam Tamara olarak çıkar ve koşarak evine doğru gider. Gerçek Tamara'yı evinde bulur

ve ona doğru sertçe koşup içine girer ve kendine döner. Defter artık kadındadır, onu geçmişten alıp gelmiştir. “Bu defter değerliydi benim için. Onu nerelerden bulup getirmişt看.” (Eray, 228). Geçmişe gidiş, oradan bir eşya getiriş olağanüstüdür fakat kadının her zaman olduğu gibi bir şaşkınlığı olmaz.

Beyoğlu'nda Gezersin, büyülu gerçekçiliğın güzel örneklerinden biridir. Büyülu gerçekçilikte yazarın ketumluğu ve melezlik ilkesine sık sık rastlanılmaktadır. Kadın ölü insanları görmekte, onlarla konuşmakta ve hatta onların dünyasına gidip gelmektedir.

Çoğu zaman ise bu ölüler kadının dünyasına gelirler. Bütün bu olağanüstülükler sıradanlaşarak romanda kendine yer bulmuştur. Olağanüstü olaylarda neden sonuç ilişkisine bağılı kalınmaması ve okuyucunun kafasındaki pek çok sorunun yanıtız bırakılması yazarın ketumluğunun bir örneğidir. Romanda ölülerin dirilerin dünyasında dolaşması ve bu iki karşıt varlığın bir arada bulunması büyülu gerçekçiliğın melezlik ilkesi ile açıklanmaktadır.

2.2.10. Nar Ağacı'nda Büyülu Gerçekçiliğın İzleri

Nazan Bekiroğlu tarafından kaleme alınan romanın ilk basımı 2012 yılında olmuştur. Farklı sebeplerle dağılılan iki hayatın kesişmesini okuduğumuz roman anlatıcının kişilerin hayatına dahil olması ve onları farklı zamanlarda okuyucuya yansıtması yönüyle ilgi çeker. Ayrıca romanda iki hayatın ilerleyişi ele alındığı için okuyucuda merak uyandırmış ve roman sürükleyici bir halde okunma fırsatı bulmuştur.

Fotoğraflarla tarihin tozlu sayfalarına açılan kapılar okuyucuyu yeni bir maceraya sürüklemektedir. Açılan bu kapılar ise mecazi anlamda değildir. İşte burada büyülu gerçekçilik devreye girmektedir. Seyredilen fotoğraflar içine girilebilen bir zaman makinesi gibi kahramanımızı (yazarı) geçmişe götürür. Bizim için romanın ilgi çekici yanı kahramanımızın baktığı fotoğrafların içine girip yıllar öncesine yaptığı yolculuktur. Olağanüstü bir durum olan bu yolculuk büyülu gerçekçiliğın izlerini taşıdığı için önemlidir.

Roman, kahramanımızın otuz yıl önce eline ulaşan fakat o zamanlar henüz Farsça bilmediği için okuyamadığı mektubu okuyup dedesi ve anneannesinin hayatını araştırması ile başlar. Kahramanımız, elindeki mektup ve dedesi ve anneannesinden kalan birkaç fotoğraf ile eskiden onların yaşadığı yerleri görmeye

karar verir. Dedesinin hazine kutusundan çıkardığı fotoğrafları seyretmeye başlar. Seyretmeye başlar diyoruz çünkü fotoğraflar bir anı içine hapsetmiş gibi değil de adeta bir film izler gibi hareketlenmektedir.

Şu zamanı belli olmayan fotoğrafı elime alıyorum. Meydanda bir kalabalık var hıncahınç. Fakat alışıldık kalabalık gibi değil. İnsanların ellerinde de evet, bayraklar. Ama yüzler gergin, kederli, telaşlı. Bayrama benzemiyor. (...) Kalabalığın ortasında bir tellal var. İri yarı bir adam, başında abanî bir sarık, sırtında bir cepken. Tokmağını kaldırmış, davulun gergin yüzüne tam indirmek üzere. (...) çok önemli bir şey söylüyor olmalı. (Bekiroğlu, s.26).

Burada durum normaldir. Kahramanımız fotoğrafta gördüklerini anlatmaktadır. Oysa romanın ilerleyen sayfalarında bir anda yazarın fotoğraf karesinin içine girdiğini ve 1912 yılına bir yolculuk yaptığını gözlemleriz.

Bu fotoğrafa ne kadar baktığımı bilmiyorum fakat hayli uzun süre bakmış olmalıyım. Çünkü şekillerin süslendiğini, bulandığını, buğulandığını fark ettim önce. Sanki resim bana yaklaştı. İlk anda yorgunluğuma verdim, gözlerimi kırıştırdım (...) Derken bir canı olan her şey kıpırdamaya başladı. Çok geçmedi mahşeri bir gürültü doldurdu kulaklarımı. (...) Tellalın tokmağı davulun üzerine indi. Fotoğraf kartonunun üzerinde ölü bir an gibi donmuş olan hayat, bir film karesinin “devam” tuşuna basılmış gibi, kaldığı yerden devam etmeye başladı.

“Seferberliktir!” nidasını arka arkaya üç kez tekrarlayan tellalın sesini duyunca bütün o hayat karesinin içine girdiğimi anladım. (Bekiroğlu, s.27).

Kahramanımızın fotoğraf karesinin içine girmesi olağanüstü bir durumdur. Günlük hayatta karşımıza bunun gibi tuhaf bir durum çıkamaz. Bu haliyle fantastik gibi görünmekteyken yazarın bunu sıradan bir olay anlatırcasına anlatışı, fotoğraftan içeri 1912 yılına nasıl girdiğini sorgulamak yerine “Tellalın peşine takıldım” (Bekiroğlu, s. 27). Diyerek koruduğu ketum tavır büyülü gerçekçiliğin örneğidir. Kahramanımız fotoğrafın içindeyken nasıl geçmişte olduğunu sorgulamak yerine hangi yıllarda olduğunu hesaplamaya çalışır. Duruma hemen kendini alıştırmıştır. “1900’lü yılların başında olduğumu az çok anlayabildim.” (Bekiroğlu, s. 28).

Daha sonra geçmişin sokaklarında dolaşmaya başlar. Kısa zamanda 1912 Balkan Harbi Seferberliği’nin ilan edildiği güne geldiğinin farkına varır. Hayalim dediği zamanda geriye gidiş kahramanımız için gerçek olmuştur. Ama o bu duruma hiç şaşırmaz. İronik bir şekilde bu zamanda gidişi için üzülür. “En büyük hayalim gerçek olmuş, zamanda geri gitmiştim. De! Bula bula bu zamanı mı bulmuştum?” (Bekiroğlu, s. 29). Zaman sonra çevreden biriyle konuşmaya karar verir;

Af edersiniz teyzeciğim dedim. Bakışları beni delerek geçti, hiçbir şey duymamış gibi ileriye bakarak yürümeye devam etti. Bir daha sersemledim, kanım

damarlarımda dondu sanki. O zaman sadece yaşlı kadın değil, yanımdan geçip giden onca insan da bu kadar farklı görüntüme rağmen bir kez olsun dönüp yüzüme bakmadıklarını fark ettim. (Bekiroğlu, s. 29).

Kahramanımız geçmişe gitmiş fakat sadece bir seyirci görevindedir. Geçmişte yaşanan olaylara bir müdahalede bulunamaz. Bu durumu fark ettiğinde biraz tedirgin olur. Geçmişte olduğuna değil daha çok, insanların onu göremediğine şaşırır. Ardından anneannesinin baba evine gitmeye karar verir. Dolaşmaya devam eder. Fakat evi bir türlü bulamaz. Bir süre sonra kendine gelir. Çalışma masasının başındadır ve masasında duran çayın hala sıcak olduğunu fark eder. “Fincandaki çay önümde duruyordu ve dumanı hala tütüyordu.” (Bekiroğlu, s. 42).

Kendi zamanına döndüğünde kahramanımızın çayı hala sıcaktır. Oysa 1912 yılında epeyce zaman geçirmiştir. Döndüğünde kendi kendine sorgular. “Doğru muydu? Ben, bütün bunları yaşamış mıydım? Bir tebessüm takıldı dudağıma. (...) Kim inanırdı?” (Bekiroğlu, s. 42). İşte bu sorgulayış büyülü gerçekçilikte yazarın ketumluğu dediğimiz durumu biraz bozmaktadır ancak yine de bütün bunların gerçekliğini sorgulamaması ve kahramanımızın buna inanması, bütün yaşadıkları üzerine dudağında tebessüm kalması bizi büyülü gerçekçiliğe götürür. Kahramanımız geçmişteyken anneannesinin baba evine gitmeyi çok istemiş fakat orayı bir türlü bulamamıştır. Bu defa eline başka bir fotoğraf alır. Bu fotoğrafta anneannesinin baba evi vardır.

Ertesi gün pazar, evde ve aynı masanın başındayım. (...) İkinci fotoğrafı elime aldım. Pazarkapı kumsalında, geniş bir bahçe içinde, iki katlı bir ev bu. Anneannemin, bir türlü bulamadığı baba evi. (...) Evin üst kat çıkmasındaki pencerelerden biri açıldı ve perdenin yarı dışında olduğuna bakılırsa tatlı esintili bir gündü. (Bekiroğlu, s. 42-43).

Kahramanımız burada fotoğrafa bakınca gördüğü şeyleri okuyucuya aktarır, havanın durumu hakkında tahminde bulunur. Bu normal bir durumdur ancak bir sonraki paragrafta ise artık fotoğraf karesinin içindedir. Kendini geçmişte fotoğrafın çekildiği zamanda bulur; “Önce deniz, kumsalla dudak dudağa geldiği yerde kıpırdamaya başladı. Sonra ağaçlarda dallar hafif hafif oynadı. Fotoğrafın sepya renkleri değişti, yapraklar ağır ağır yeşerdi, deniz maviye, ev kirli sarıya, kiremitler kırmızıya döndü.” (Bekiroğlu, s. 43).

Durmuş olan an akmaya, renkler, fotoğraftan değil, geçmişteki andan yansıtıldığı için canlanmaya başlamıştır. Bu kez kendini ilk gittiği zamandan 6-7 ay öncesinde bulur. Yine bu durumu sıradan karşılar. Biz bu duruma yazarın

ketumluğu deriz. Aslında burada anlatıcı yazar ve kahramanımız aynı kişi olduğu için ketum olan üçüdür.

Romanın bundan sonraki bölümünde kahramanımız anneannesinin evlenmeden önceki halini bize aktarmasıyla ilerler. Artık Zehra'nın hikayesi okuyucuya sunulmaya başlanır. Bütün bunlara tanık olan ise bir gölge görevindeki torundur. Yazar bu defa seferberliğin ilan edildiği güne kadar kalır. Yedi ayın sonunda kendine geldiğinde fotoğrafı eline aldığı yerdedir. Zaman donmuş ve kahramanımızın kendine gelmesiyle akmaya devam etmiştir.

“Kendime geldiğimde çalışma masamın başındaydım. Hacıbey'in cami dönüşü Seferberlik ilan edildi dediğine bakılırsa geçmiş zamanda altı buçuk ay kalmıştım. Oysa yumuşak, sarımsı Şubat güneşinde yıkanan tül perdenin gül gölgeleri defterimin üzerinde oynayıyordu hâlâ.” (Bekiroğlu, s. 90).

Günlük hayatımızda bir insanın fotoğrafa bakıp o karede bulunan ana gitmesi mümkün değildir. Bu durum tamamen olağanüstüdür. Bu durumun sıradan bir şeymişçesine romana aktarımı ise büyülü gerçekçiliğin özelliklerinden en belirgin olanıdır. Bütün bunların en ironik yanı ise yazarın kendi anına döndüğünde elindeki fotoğraf karesinde kendisini göremeyişine üzülmесidir.

“Fakat ben görünmüyordum o fotoğrafın aynasında. Makinenin kocaman gözüyle göz göze geldiğim o andaki benden de geriye ölümsüz bir suret kalmış olmasını ne kadar isterdim oysa. (...) Demek her zaman doğru değildi fotoğrafın, ruhun bile resmini çektiği.” (Bekiroğlu, s. 91).

Yazarın bu ifadesinden geçmişe yaptığı yolculukları beden en değil ruhen yaptığını anlarız. Fakat bu yine de olağanüstüdür. Çünkü beden en veya ruhen geçmişe gitmesi, oradaki olaylara tanıklık etmesi olağanüstüdür.

Kahramanımız bu kez dedesinin memleketi olan Tebriz'e gitmek için hazırlıklara başlar. Bu sırada onun 1916 Tebriz'ine doğru yolculuğunu görürüz. “Koku tükeniyor, hareket çekiliyor. Renkler soluyor. Hareket duruyor. An donuyor. Her şey siyah beyaz bir fotoğrafa dönüşüyor. Ama hemen ardından hareket, ışık, renk, koku, uğultu yeniden başlıyor.” (Bekiroğlu, s. 103). Ait olduğu zaman donup kalırken farklı bir anda kahramanımız için zaman yeniden akmaya başlar. “Tam olarak 1 Temmuz 1916'dayım.” (Bekiroğlu, s. 109).

Büyülü gerçekçiliğin halka ait unsurlardan yararlandığını söylemiştik. Burada da dua-bedduan, mâni, türkü, atasözü gibi sözlü anlatı ürünlerimizden yararlanılmıştır. Örneğin “Başına küller elensin e mi?” (Bekiroğlu, s. 110). Romanda bir dükkancının çırağına söylediği bir beddua olarak karşımıza çıkar. Tıpkı bu beddua gibi “Kızım sana söylüyorum gelinim sen anla”da (Bekiroğlu, s. 137) romanda karşımıza çıkan atasözlerinden biridir.

Yine atasözü gibi bir özlü sözü de romanda görmek mümkündür; “Er kişiye başı açık, ayağı çıplak görünmek uygun düşmez.” (Bekiroğlu, s. 359).

Halka ait bir unsur olan manilerden de örnekler romanda karşımıza çıkmaktadır;

“Ey Gülcemal Gülcemal

Savruluyi dumanın

Aldın gittin yarimi

Yoktur senin imanın” (Bekiroğlu, s. 199).

“Bahçelerde mor meni

Verem ettin sen beni

Ya sen İslam ol ay gız

Ya men olam Ermeni” (Bekiroğlu, s. 358).

Romanda türkü örneğini görmek de mümkündür;

“Trabzon’dan çıktım başım selamet

Çavuşlu’ya vardım koptu kıyamet” (Bekiroğlu, s. 319).

Romanda Kerem ile Aslı hikayesinde Kerem’in söylediği ağıt da romanda şu şekildedir;

“Hey dağlar hangi derde yanayım

Yitirdim Aslı’mı gören olmadı

Pervaneler gibi yandım tutuştum

Yandım alevimi alan olmadı” (Bekiroğlu, s. 356).

Aslında bu örnekler postmodernizmde metinlerarasılığa da örnektir. Tekrar romandaki gelişmelere dönecek olursak kahramanımızın dedesi Settarhan ve anneanesi Zehra'nın henüz karşılaşmadıklarını görürüz. Ve kahramanımız, dedesi ve anneanesi karşılaşmadan önce hayatlarında başka insanlar olduğunu fark eder. Bu insanların isimlerini daha önce duymadığına çok şaşırır. İronik olan geçmiş onların hayatlarına tanıklık edebilmesi yerine bu isimleri duymayışına olan şaşkınlığıdır.

“Settarhan'ın hatırasından ayrıldım. Onun rüyalarına sızmış, Azam'ı tanımuştum. Fakat hayret! Ne annemden ne teyzemden böyle bir isim işitmişim ben; aile içinde Azam diye bir isim geçmezdi. (Bekiroğlu, s. 146). Hayret ettiği şey bütün bu bililere nasıl ulaşabildiği değil daha önce Azam ismini duymayışındır. Burada ketumluktan söz edilmektedir.

Romanın ilerleyen bölümünde kahramanımızın bütün yaşadıklarını düşünür ve kendini sorgular. “Bütün bunları ben mi yaşamıştım? Bütün bunlara ben mi tanık tutulmuştum?” (Bekiroğlu, s. 165). Ancak buna rağmen okuyucuya bir açıklama yapılmaz, yaşananlar bir sebep-sonuç ilişkisine dayandırılmaz. İşte burada büyüülü gerçekçilik fantastikten ayrılmış olur.

Kahramanımız daha sonra Taht-ı Süleyman'a gideceği vakit kendini geçmişte Taht-ı Süleyman'da bulur. “Başım dönüyor, biri dese ki boğuluyorum. Derken hiç görmediğim, teneke hazine sandığımda mevcudiyeti olmayan bir fotoğraf bu kez sislenen suyun üzerinde beliriyor. Zaman yarılıp –di'li geçmiş zaman olurken hoparlörden yükselen ses de kalabalık da çekiliyor.” (Bekiroğlu, s. 168). Bu kez farklı olarak suyun yüzeyinde gördüğü bir görüntü ile geçmiş gitmiştir, bu dedesi Settarhan'ın geçmişiştir.

Kendi zamanına döndüğünde dedesi Settarhan'ın baba evine giderler. Kahramanımız şaşırır çünkü bu ev onun geçmişte gördüğü ev değildir. Bunu söylemek ister fakat nasıl açıklayacağını bilemez çünkü olanları başkasına anlatmak mantıklı gelmez.

“Evet baba evi burası.” “Ama nasıl olur? Hayır benim Settarhan'la geldiğim ev bu ev değil ki.” “Bu ev o ev değil” diyecektim kendimi tutmasam. Tam o sırada Nizam, “Ama” diye başladı. “Ama eski ev depremde tümüyle yıkılmış.”

(...)

“Çok da güzelmiş o ev, öyle anlatırdı eskiler. Keşke görseydim” dedi Nizam. “Keşke görseydin” diye tekrarladım ben de “Çok güzeldi.” Nizam fark etmedi bile.” (Bekiroğlu, s. 188).

Yazar burada geçmişe gittiğini ve gördüğü yaşadığı, tanık olduğu her şeyin gerçek olduğunu kanıtlamaya çalışır. Ancak bu yalnızca okuyucuya yöneliktir. Orada bulunanlara hiçbir şey söylemez. Çünkü ketum davranmak zorundadır. Daha sonra kahramanımız Gülcemal Vapuru’nun fotoğrafına bakarken kendini bir anda anneanesi Zehra’nın yanında bulur.

Romanda kahramanımızın çıktığı bu yolculuğu bazen sorgulama işine girmesi ve yazılanların bir roman olduğunu belirtmesi her şeyin bir kurgu olduğunun hissedilmesine neden olur ve bu da ketumluğu biraz bozar. Buna postmodernizmde üst kurmaca adını veririz; “Sanki bu dünyada sadece ben yaşıyorum. Tanrım, bu roma hali işte yazıyorum. (Bekiroğlu, s. 215).

Roman boyunca yapılan geçmişe yolculuk bir türlü bitmez;

“Bütün fotoğraflara yeniden bakıyorum. Zehra’nın baba evi. Mersiyehanın mısraları odama kadar uzanırken, cânem Ali cânem Ali, ben kendimi eski evde, Hacıbey’le Büyükhanım’ın yanında buluyorum. Sofradayız. Bir köşeye çekiliyorum.” (Bekiroğlu, s. 267).

Kahramanımız geçmişe yaptığı yolculukların birinde dedesi Settarhan ile Yezd şehrine gitmiştir. Kendi zamanına döndüğünde Selman Bey ona Yezd hakkında bilgi, vermeye çalışır;

“Selman Bey bir yandan tarif edilen adrese doğru otomobil sürüyor, bir yandan ya bilgi veriyor: Yezd Zerdüştilerin de yaşadığı şehirdir. Biliyorum diyorum. Nasıl bilmem? Kimse cümlemin üzerinde durmuyor, bunu nasıl bildiğimi sormuyor.” (Bekiroğlu, s. 322). Kahramanımız burada gerçekten geçmişe gittiğini okuyucuya kanıtlama çabasındadır. Fakat ketumluğu da elden bırakmaz.

Dedesi Settarhan’ın yanından döndükten sonra içtiği çayın hâlâ sıcak olduğunu fark eder. “Kendime geldiğimde Yezd’deki otelde, çayhane fotoğrafının önünde ayaktaydım hâlâ. Dilimde damağımda şimdi, şu an yudumladığım çayın tadı vardı ve kulpundan kavradiğim Yezd porseleni lâcivert beyaz fincan hâlâ elimi yakacak kadar sıcaktı.” (Bekiroğlu, s. 379).

Kahramanımızın daha sonraki geçmiş yolculuğu ise bir kartpostal sayesinde olur. Anneannesinin erkek kardeşi İsmail’in gönderdiği kartpostala bakarken

geçmişte bulur kendini. “Kartın önünü çeviriyorum. Uzun uzun bakıyorum resme. (...) Sanki burada ben değil başka biri de bakıyor. Daha doğrusu aynı anda bakıyoruz. Evet, Zehra ve ben kartın yüzünde aynı hastanenin ismini okuyoruz; Hamidiye Eftal.” (Bekiroğlu, s. 379).

Kahramanımız kendine geldiğinde artık İstanbul’a dönerler. Yazarın bu yolculukları sırasında henüz anneannesi Zehra ve dedesi Settarhan karşılaşmamıştır. Ancak kahramanımız bir yıl boyunca geçmişe gidemez;

Settarhan ve Soyfa deyince içimi yakıcı bir hasret kavurmaya başlıyor. Settarhan’ı en son Sofya’nın kitapçı dükkanında bırakmıştım. İçeri geçip teneke hazine sandığımdan bu bir yıl boyunca kim bilir kaç kez baktığım fakat hiçbirinin bana yeniden açılmadığı fotoğrafları çıkarıyorum, balkona geçiyorum tekrar. (Bekiroğlu, s. 420).

Kahramanımız İstanbul’a döndüğünde bir yıl boyunca fotoğraflara bakmayı sürdürmüş fakat geçmişin kapıları ruhuna bir türlü açılmamıştır. Bir yıl sonra Batum’a gelir. Fotoğrafları yeniden eline alır ve kendini olağanüstü bir şekilde yeniden geçmişte bulur;

Fotoğrafi usulca masanın üzerine bırakıyorum, geriye yaslanıyorum. Yağmur hâlâ yağıyor. Batmakta olan güneşin bulut aralığından sızan bıçak ağzı ışık masanın üzerine bıraktığım fotoğrafın üzerine düşüyor ve birden her şey sisleniyor. Kendimi cadde üzerinde, bir vitrinin önünde buluyorum. Tanıyorum burayı ben, daha önce de gelmişim. İşte çınar fidanları, Sofya’nın kitapçı dükkanının önündeyim. (Bekiroğlu, s. 421).

Kahramanımız geçmişte Settarhan ile gittiği opera binasına kendi zamanında da gitmek ister ancak şoförle anlaşmakta zorluk çeker;

Anna dedim, “Şoföre tarif eder misin lütfen, Opera sokağına gitmek istiyorum.”

Anna, sesimi kendi memleketinde duymaktan gayet memnun, “Hocam” dedi, “Opera sokağı diye bir sokak yoktur Batum’da.”

“Nasıl yok? Biraz önce oradaydım” diye bağırmamak için kendimi güç tuttum. “Bir opera var ama değil mi Anna?”

“Var hocam” dedi. “Tamam” dedim. “Söyle de oraya götürsün beni şoför.” (Bekiroğlu, s. 446).

Batum’da bir opera olup olmadığını bile bilmemektedir ancak geçmişte böyle bir yere gittiği için varlığına inanmaktadır. Gerçekten Batum’da bir opera olması da kahramanımızın “bütün bunlar gerçek, ben yaşadım, bakın bu opera da kanıtı” deme şeklindedir. Fakat bunu romandakilere anlatmaz, bütün olanları onlara kanıtlamaya girişmez. Onun çabası yalnızca okuyucuyadır.

Opera binasına gittiğinde üzerinden yıllar geçmiş ve değişmiş olan kitapçı dükkanını tanır ve kendini birden yıllar öncesinde bulur. “Gözlerim karardı, varlığım çıktı aradan. (Bekiroğlu, s. 448). Geçmişe gittiğinde Sofya’nın günlüğünden bir sayfa okuma fırsatı bulur. Yazı Settarhan ile ilgilidir. Kahramanımızın Sofya ve Settarhan’ın bir daha görüşemeyeceklerini bilir çünkü O varsa eğer dedesi Settarhan anneanesi Zehra ile birlikte olacaktır.

“Kendime geldiğimde rüzgâr, esmeye başladığı yerden devam ediyordu ve az evvel dallarından kopan çınar yaprakları yere henüz düşmemişti bile.” (Bekiroğlu, s. 450). Kendi zamanında yine her şey kaldığı yerden devam eder. Ertesi gün Anna, kahramanımıza önceki gün gittiği yeri sorar. Aralarında geçen konuşma ilgi çekicidir. Üstü kapalı bir şekilde zaman yolculuğuna değinir.

“Hocam” diyor, “Hani dinlenecektiniz? Dün akşamüzeri aniden nereye gittiniz öyle?”

Gülümsüyorum, “Sofya’nın kitapçı dükkanına” diyorum. Türkçe’yi sonradan öğrenenlerin ihmal etmediği –dır –dir yerli yerine perçinleyerek “Öyle bir kitapçı yoktur Batum’da” diye ekliyor.

“Vardır vardır” diyorum. Üstelemiyor. (Bekiroğlu, s. 451).

Kahramanımız için artık son yaklaşmıştır. Artık o beklenen buluşmanın olacağı an için bakmadığı son bir fotoğrafı seçer. “Bakmadığım bir fotoğraf, içine girmediğim bir zaman kaldı. (...) Trabzon’daki Taşhan’ın fotoğrafını elime alıyorum. Demek ki Settarhan bu kapıdan içeri girecek.” (Bekiroğlu, s. 455).

Böylece Tranzon’da Settarhan’ın yanında bulur kendini. Sonunda dedesi ve anneanesinin tanışmasına tanık olur. “İçim içime sığmıyor. Kolay değil, dedem ve anneannemin ilk görüşmelerine tanık oluyorum. (Bekiroğlu, s. 506). Olan bunca tuhaflığa rağmen kahramanımızın sakin ve ketum tutumu roman boyunca devam eder.

“Bu yolculuğa başladığım, görünmeden gördüğüm, duyulmadan işittiğim, şu ışığı zamana yayarak geri döndüğüm, mekânı aştığım ilk günden itibaren en çok da şu görünmezlik hali hoşuma gitmişti benim.” (Bekiroğlu, s. 513). Yaşadığı onca olağanüstü şeye rağmen hala ketumdur.

Kahramanımız geçmişteyken Zehra ve Settarhan’ın onu görmesini çok ister.

Ancak bu bir türlü olmaz ve üzüldüğü için bir çocuk gibi koşmaya başlar.

Kimse onu hissedemiyor ve göremiyor olduğu için kalabalığın üzerine doğru koşmayı seçer. Ve birden bir şeye çarpıp yere düşüp elini yaralar. Biri onu görüp

yardım eder. “Ne yani, şimdi sen beni görüyor musun? Hee! Dedi dişsiz ağzına yayılan bir gülümsemeyle.” (Bekiroğlu s. 516). Ve bütün bunlar sıradan bir şeymişçesine anlatılır.

Kendine geldiğinde garson masaya kahvesini bırakır. Ve o an elinde bir acı hisseder. “Sonra fırçanın sapıyla üzerinde yapay doğrultuda birer çizik geçirilmiş. Ayrıca tebessüm ederken daha farklı bir açıyı sağ elimin işaret parmağının üzerinde hissediyorum. Yarılan tırnağımdan hafifçe kan sızıyor. (Bekiroğlu, s. 518).

Geçmişte yaralanmıştı fakat geri döndüğünde yarası elindeydi. Yazar bu olana şaşırmaz. Bu da ketumluğa örnektir. Bütün bu olanlardan sonra Bakü’ye gelir. Otele gider ve bahçeye çıkar. Ağaçların arasında dolaşırken tuhaf bir şey olur. Bir şey hızla ona doğru gelmektedir.

O hızla bana çarptı. Ben ayakta kaldım ama o düşmüştü.

Derin bir acıyla, âh etti düştüğü yerden.

On yedi on sekiz yaşlarında bir delikanlıydı. Avuçlarının içi sıyrılmıştı.

Elimi uzattım kalkmasına yardım ederken, “Korkma” dedim, “Sana bir şey olmadı.”

Başımı kaldırdı.

“Ne yani, şimdi sen beni görüyor musun?” diye sordu hayretle.

Önce sersemledim. Sonra gülümsedim. (Bekiroğlu, s. 532)

Tıpkı kahramanımızın geçmişe gidişi gibi gelecekte gelen biri de kahramanımıza çarpmıştır. Olağanüstü olan bu olay karşısında kahramanımızın her zamanki gibi ağzı sıkıdır. Ufak bir sersemlemenin ardından hemen kendini toparlar ve bütün bu olanları sıradan bir şey gibi karşılayıp gülümser. İşte bu da büyülü gerçekçiliğin fantastikten ayrılmasının bir sonucudur.

Sonuç olarak *Nar Ağacı* işlediği güzel ve etkili hikâyenin yanında fantastik unsurları barındırması ile büyülü gerçekçiliğin Türk Edebiyatı’nda verilmiş güzel bir örneğidir. Romandaki olağanüstü durum fotoğraflara bakarak geçmişe giden oradaki olaylara müdahale edemeyen bir kahramanın anneanesi ve dedesinin hayatına bizzat şahit olmasıdır. Günlük hayatta karşımıza çıkmayacak olan bu durum olağandışı olması yönünden fantastik ve büyülü gerçekçiliğe örnek gibi görünmektedir. Fakat romanda anlatıcının yani yazarın bütün olanlara hayret etmeden adapte olması yazarın ketumluğuna örnek olup fantastikten ayrılmaktadır, çünkü fantastik romanlarda olağanüstü olay veya durum sebep sonuç ilişkisi içinde

okuyucuya aktarılır oysa romanda anlatıcı olaylar karşısında sakinliğini korur ve olayların nasıl gerçekleştiğini sorgulamaz.

SONUÇ

Büyülü gerçekçilik üzerine pek çok araştırma yapılmış olmakla birlikte bu çalışmaların çoğu sözcüğün anlamı değil kökeni üzerinedir. Kesin bir tanımının yapılması zordur ancak benzeri olan türlerle ayırımının yapılması mümkündür. Büyülü gerçekçilikte olağanüstünün sıradan sunulması sıradanın da olağanüstü sunulması esastır. Gerçek dünyada olan olağanüstü olayların gerçekçi bir tarzda sunulması ile meydana gelen büyümlü gerçekçilik bu özelliği ile fantastik ve gerçeküstü edebiyattan ayrılır. Büyümlü gerçekçilikte olağanüstü sıradan sunulurken sıradan da olağanüstü gibi gösterilir. Sıradanın olağanüstü gösterilmesi yani yabancılaştırma ise çocuksu bir bakış açısıyla okuyucuya aktarılır.

Büyümlü gerçekçilikte esas olan, yapısında bulunan gerçeküstü durumun yaşadığımız dünyada gerçekleşmesidir. Bir olay olağanüstü olup bu dünyada gerçekleşirse biz buna büyümlü gerçekçiliğin şartını yerine getirmiş deriz. Yazar büyümlü gerçekçilikte yansıtmacılıktan uzak, tamamen gördüğü dünyayı aktarmak yerine düş gücünü yaşadığı dünya üzerinde uygular.

Latin Amerika kaynaklı bir oluşum olan büyümlü gerçekçilik sadece Latin Amerika Edebiyatı ile sınırlandırılması onun yalnızca Latin Amerika'ya aitmiş gibi algılanmasına sebep olmuştur. Büyümlü gerçekçilik ilk olarak gerçeküstücülükten etkilenmiştir. Beslendiği ikinci kaynak ise yerli, halkın inanç ve gelenekleridir. Latin Amerika'da hızla artan teknoloji kültürü ve batıl inançlar çatışma halindeyken bu çatışma yazarların kaleminden çözüme kavuşturulmak istenmiş ve büyümlü gerçekçilik oluşmuştur. İnsanlar karşılaşılan zorluklar karşısında hayallerine sığınmış ve bu dünyanın gerçekliğiyle büyümlü bir şekilde yapılan bir sunuşla baş edilebileceği görülmüştür. Buna bakıldığında büyümlü gerçekçiliğin insanların umutsuz olduğu bir dönemde ortaya çıktığı görülmüştür.

Büyümlü gerçekçilikte anlatıcı hem büyümlü olana hem de gerçek olana eşit mesafede durmalıdır. Böylece takındığı ketum tavır sayesinde okuru bir kesinliğe ulaştırmamış olur. Okur hep bir tereddüt halindedir ancak bu tereddüt anlatıcı veya roman kişilerinde görülmez.

1980'li yıllar Türk Edebiyatı'nda büyümlü gerçekçiliğin tam anlamıyla hissedilmeye başlandığı yıllardır. Türk Edebiyatı'nda büyümlü gerçekçilik denildiğinde akla gelen ilk isim Latife Tekin'dir. Bu sebeple ilk önce onun üç eseri

büyülü gerçekçilik bağlamında incelenmiştir. Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları* isimli yapıtı yayımlandığından bu yana türü konusunda pek çok kez tartışmalara konu olmuştur. Bir çöplüğün çevresine kurulan gecekondu hayatını ve konducuların verdiği mücadeleleri konu alan eser büyülü gerçekçiliğin pek çok örneğini taşımaktadır.

Eserde pek çok yerde olağanüstü durumla karşılaşılmaktadır. Büyülü gerçekçiliğin ilk şartı olan olağanüstü burada yer alır. Bu olağanüstülüğün sıradanlaşarak esere yansması olağanüstünün sıradan bir şey gibi aktarımına örnektir ki bu büyülü gerçekçiliktir. Eserde gecekonduların çatıları uçarken beşikteki bebekleri de beraberinde götürür. Kadınlar daha fazla zarar vermesin diye rüzgârın yolunu bağlarlar. Çatıların uçması çocuksu bir bakış açısı ile rüzgârın kuş olmaya özenmesi şeklinde anlatılmıştır. Yıkılan çatılar yüzünden ölen bebeğin mezarlıkta bir kuş gibi kanatlanması ve üç bebeğin yıkımdan usanıp göğe uçması çocuksu bir bakış açısı ile okura sunulur. Yine gecekonduların yapıldığı malzemeler son derece komiktir. Eserde rüzgâr Çiçektepelilerle konuşabilmekte, martılar gülüşmekte hatta bulutlar bile insan gibi kıskançlık gösterebilmektedir.

Çiçektepe'de yaşayan müezzinin kızının ölüp yeniden hayata dönmesi anlatıcı tarafından sıradan bir şeymişçesine sunulur. Eser boyunca anlatıcı tüm bu olağanüstülüklerle karşısında sessiz kalır. Bu ketumluk ilkesiyle açıklanabilir.

Latife Tekin'in diğer eseri ise *Ormanda Ölüm Yokmuş* isimli romandır. Roman, Emin ve Yasemin isimli iki arkadaşın sohbetleri üzerinden ilerlerken Emin ormanda rüyaların içinde yaşayan olağanüstü bir kişidir. Öğrendiği her şeyin rüyalardan olduğunu söyler sık sık. Anlatıcı ise bunu sıradanmışçasına aktarır. Emin'in kafasındakilerin kafatasının içine sızan ışık sayesinde görüldüğünü söylemesi ve anlatıcının bu durum karşısında sessiz kalışı yine ketumluktur.

Ormanda Yaseminle dolaşırken bir ağacın gövdesinden çıkan sıvının her hastalığa iyi geldiğini söylemesi ancak bitkinin adının okura söylenmemek için roman kişisine unutturulması da gizemliliği korumak için yapılır. Emin romanın büyülü kişisidir ve bu dünyadadır. Emin ve Yasemin'in Azrail'i görmesi de anlatıcı tarafından sıradanmışçasına esere yansır.

Tekin'in incelediğimiz son eseri ise *Sevgili Arsız Ölüm* 'dür. Bu eser üzerine büyülü gerçekçilik bağlamında bazı araştırmaların yapıldığı görülmekle birlikte

eksikliklerin giderilmesi amaçlanmıştır. Romanda Huvat Alacüvek ve ailesinin tuhaf yaşamı esere konu olur. Huvat'ın şehirden getirdiği eşi Atiye köylü tarafından uğursuz sayılır ve gerçekleşen büyük felaketler Atiye'nin köye gelmesine bağlanır. Bu eskiden gelen inanışların sonucudur.

Romanda görülen peri kızı olağanüstü bir varlıktır. Oysa bu durum Atiye ve diğerleri tarafından sıradan bir şey gibi karşılanır. Peri kızı, onun taze gelinleri ve nişanlıları hasta edışı gibi olağanüstülükler gerçek yaşama sıradan bir şey gibi yerleştirilir. Romanda Atiye'nin sürekli Azrail'le konuşması da günlük yaşama sıradanlaştırılarak yelleştirilmiştir. Romanda Dirmit büyüdü kişidir. Çeşit çeşit varlıkla konuşur. Bunun imkansızlığı anlatıcı tarafından sorgulanmaz. Atiye'nin oğlunun öldüğünü rüyasında görmesi ve bunun gerçek olması Atiye'nin de büyüdü bir kişi sayılabileceğini gösterir. Atiye rüyasını anlatınca hiçbiri sorgulamadan ona inanır bu da ketumlukla açıklanabilir.

Değerlendirdiğimiz dördüncü eser *Kitabü'l-Hiyel*'dir. Romanda Yasef Çelebi'nin başından geçen olağanüstülükler sıradan bir şeymişçesine okuyucuyla paylaşılmıştır. Yasef Çelebi'nin saksaganların yuvalarını takip sonucu bulduğu altınlar çocukçu bir bakış açısıyla romana yansımıştır. Romanda Uzun İhsan Efendi'nin oğlu Davud büyüdü kişidir. Yıllar geçmesine rağmen hep altı yaşında kalır e demiri bükebilmektedir. Bütün bu olağanüstülükler romanda anlatıcının ketumluğuyla sıradan bir şey gibi gösterilir. Yasef Çelebi Davud'un hiç büyümeceğini öğrendiğinde şaşırılmaz tersine sevinir.

Yasef Çelebi'nin uykusunda konuşmasından matematik öğrenen Calud'un durumu da tuhaftır. Ancak anlatıcı bunu sıradan bir şey gibi aktarır. Davud yıllar sonra babasının yanına gider ve babası onu gördüğüne çok sevinir nasıl olup da hala altı yaşında kaldığını sorgulamaz. Çünkü anlatıcı ketumluğunu korumak zorundadır. Davud'un demiri bükerek yapmış olduğu kuşların bir süre sonra canlanması da olağanüstüdür anla bu da diğer olağanüstülükler gibi sorgulanmaz.

Diğer eser *Puslu Kıtalar Atlası*'dır. Romanda Alibaz'ın hiç uyumaması ve uyuduğunda da yıllarca hiç uyanmaması olağanüstüdür ancak bu durum sorgulanmamıştır. Bünyamin'in içtiği uyku şurubu sonrası öldü zannedilip gömülmesi ve mezardan çıkıp gelmesi e bütün bunların karşısında babasının hiç sorgulamadan onu eve alışı olağanüstüyken babası bunu sıradan karşılamıştır. Bu

da ketumlukla açıklanabilir. Uzun İhsan Efendi'nin kör olduğu halde oğlunu tanıması, yıldızları hem kör hem de dürbünsüz görmesi de olağanüstüken nedeni açıklanmadan öylece bırakılır. Büyülü gerçekçi eserlerin okuru bir sonuca ulaştırmadığını da burada görmüş oluyoruz.

Diğer eser olan *Harman Kaplan*'a baktığımızda romanda cansız varlıkların kişileştirilmiş olduğunu görmekteyiz. İlk öyküde ağlayan bir rakam vardır. Bu rakamı gören kişi bunu sorgulamada rakamla konuşur. Yüzüğü görüp şaşırırsa bu fantastik olurdu ancak adamın tepkisiz kalarak yüzükle konuşması ve buna şaşırmaması büyülü gerçekçilikle açıklanır. Eserde çocuğun kurtla konuşması ve bir süpürgenin insan gibi kıskanması ve konuşması da olağanüstüken esere sıradan bir şe gibi yansımıştır.

İncelediğimiz diğer eser *Beni Kör Kuyularda*'dır. Romandaki en büyük tuhaflık Güldiyar'ın gözlerinden taş dökülmesidir. Annesi buna şaşırsa bile romanda anlatıcı bunun sebebini anlatmaz ve sessizliğini korur. Muzaffer'in gördüğü rüya sonrası rüyasındaki tüylerin cebinden çıkması olağanüstüdür ancak Muzaffer buna hiç şaşırmaz, bu durumu sorgulamaz tersine buna sevinir.

Arzu Sapağında İnecek Var'a bakıldığında olağanüstülüklerin zirvesine çıkıldığı görülecektir. Romanda geçmişten gelen insanlar ve gidilen gelecek zaman, şaşkınlık olmaksızın okura sunulmuştur. 1793 yılından birinin 1980'li yıllara gelişi ve hep birlikte 2020 yılına gidilişi karşısında anlatıcı ketum tavır takınır. Yazarın arkadaşının 1793 yılından gelen kraliçeyi görünce şaşırmaması onun güzelliğindedir.

Beyoğlu'nda Gezersin ise yine olağanüstülüğün çokça olduğu bir romandır. Ankara'da yaşayan bir kadının çeşitli insanların dünyalarına girmesi söz konusudur. Ölü insanları görmesi, onlarla konuşması karşısında okuyucuya bir açıklama yapılması büyülü gerçekçiliğin özelliğidir. Kadın ölmüş bir insanla yer değiştirir. Yer değiştirmeden önce bu durumun imkansızlığı değil yer değiştirdiği kadının Ankara'daki evini bulamayacağından endişelenir.

İncelenen son eser ise *Nar Ağacı*'dir. Romandaki olağanüstülük fotoğraflarla geçmişe çıkılan yolculukla başlar. Bu durum ise sıradan bir şey gibi okuyucuya sunulur. Geçmişe giderek anneannesi ve dedesinin hayatına dahil olan yazar sessiz tavrını roman boyunca korur. Okuyucuya açıklama yapılmaz. Bu da büyülü gerçekçilikteki ketumluk ilkesiyle açıklanır.

İncelenen bütün eserlere bakıldığında hepsinin ortak noktasının karşılaşılan olağanüstü durumların gerçek dünyada geçmesidir. Gerçek ve olağanüstü bir arada bulunup birleşmiştir. Bu olağanüstülükler eserlerde yazar tarafından gizlenmiş, görmezden gelinmiş, sorgulanmamış böylece okuyucuya yapılmayan açıklama okuyucuyu bir sonuca ulaştırmamıştır. Bazı eserlerde ölümler ve diriler bir arada bulunmuş, geçmişe ve geleceğe gidişler eserlere yansımıştır. Bu gidiş gelişler neden sonuç ilişkisine bağlanmadan yapıtta yer almıştır. Olağanüstülükler sıradan bir şey gibi karşılanmıştır.

Bu eserlerden bazıları fantastik türünde incelenmiş olmasına karşın büyülü gerçekçiliğin de pek çok özelliğini taşıması bakımından büyülü gerçekçiliğin de Türk Edebiyatı'ndaki önemli örnekleri arasında yer alması gereken esrelerdendir.

KAYNAKÇA

- Achitenei, María. (2005). El realismo mágico. Conceptos, rasgos, principios y metodos. *Biblioteca Babab*.29.
- Arargüç, Mehmet Fikret. (2016). *Büyümlü Gerçekçilik ve Louis de Bernières'nin Latin Amerika Üçlemesi*. Erzurum: Çizgi Kitabevi.
- Anar, İhsan Oktay. (2020). *Kitabü'l- Hiyel*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anar, İhsan Oktay. (2020). *Puslu Kıtalar Atlası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslan Ayar, Pelin. (2015). *Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bars, Mehmet Emin, (2012). Ferhat ve Şirin Hikayesi'nde Büyümlü Gerçekçilik. *Turkish Studies*. 7(4), 995-1008.
- Bekiroğlu, Nazan. (2020). *Nar Ağacı*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Çoban, S. B. (2011) Dede Korku Kitabı ve Büyümlü Gerçekçilik. *Milli Folklor*, 91, 195-203.
- Dilek, Esra Derya. (2011). Efsaneden Büyümlü Gerçekçiliğe. *Milli Folklor*, 91, 204-209.
- Emir, D. ve Diler H. E. (2011). Büyümlü Gerçekçilik: Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm ve Angela Carter'in Büyümlü Oyuncakçı Dükkânı İsimli Eserlerinin Karşılaştırması. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 30, 51-62.
- Eray, Nazlı. (2019). *Arzu Sapağında İnecek Var*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Eray, Nazlı. (2013). *Beyoğlu'nda Gezersin*. İstanbul: Doğan Yayınları.
- Erdem, Servet. (2011). Büyümlü Gerçekçilik ve Halk Anlatıları. *Milli Folklor*, 91, 175-188).
- Ergeç, Zehra. (2020). Hasan Ali Toptaş'ın Beni Kör Kuyularda Adlı Romanında Büyümlü Gerçekçiliğin İzleri. Şanlıurfa 7. Uluslararası Kültür ve Medeniyet Kongresi, 460-466.
- Guenther, Irene. (1995). Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic. *Magical Realism: Theory History, Community*, ed. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, Duke University Press, Durham, London.
- <https://www.academia.edu/38868886/Büyümlü-gerçekçilik>. (24.03.2020).
- https://www.babab.com/no29/realismo_magico.php
- <https://www.islamansiklopedisi.org.tr//alkarisi>. (03.12.2020).
- <https://www.islamansiklopedisi.org.tr/buyu>. (22.09.2021).
- <https://www.tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- <https://www.tr.wikipedia.org/wiki/Epigraf>. (05.12.2020).
- https://www.tr.m.wikipedia.org/wiki/Büyümlü_gerçekçilik, (04.08.2021)
- Kaçan, Metin. (2012). *Harman Kaplan*, İstanbul: Everest Yayınları.

- Karakuş, Gülyaşar. (2018). Nazan Bekiroğlu'nun Roman ve Hikayelerinde Postmodernizm- Büyülü Gerçekçilik, Tasavvuf ve Psikanalitik. Yüksek Lisans Tezi. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.
- Kekeç, Nuran. (2011). Karnavaldan Büyülü Gerçekçiliğe: Berci Kristin Çöp Masalları. Milli Folklor, 91, 210-220.
- Oğuz, M. Öcal. vd.(2015). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Okuyucu, Eda Deniz. (2019). *Büyülü Gerçekçilik ve İhsan Oktay Anar'ın Romanlarındaki İzleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öktemil Turgut, Canan. (2003). *Latife Tekin'in Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik*. (Yüksek Lisans Tezi). Bilkent Üniversitesi/ Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özateş, Tuğçe. (2014). Türk Kültürü ve Büyülü Gerçekçilik Kavramlarının Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm ve Sema Kaygusuz'un Yere Düşen Dualar Eserleriyle Bağdaştırılarak İncelenmesi, Dergipark.
- Şen, Cemile. (2018). Dedekorkut Anlatıları'nda Büyülü Gerçekçilik. Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elâzığ.
- Tanrıtanır, B. C., Çalışkan, A. M. (2017). Gabriel Garcia Marquez'in Kırmızı Pazartesi Romanıyla Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm Romanında Büyülü Gerçekçilik. Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, C. 26, S. 1, s. 303-312.
- Teker García, Ayfer. (2010). *Latin Amerika Edebiyatı 'nda Büyülü Gerçekçilik*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Tekin, Latife. (2019). *Berci Kristin Çöp Masalları*. İstanbul: Can Yayınları.
- Tekin, Latife. (2019). *Ormanda Ölüm Yokmuş*. İstanbul: Can Yayınları.
- Tekin, Latife. (2020). *Sevgili Arsız Ölüm*. İstanbul: Can Yayınları.
- Toyman. Y. O. (2006). Nazlı Eray'ın Roman Dünyasında Düşsü ve Büyüü Gerçekçiliğin Kurgusu ile Fantastik Unsurlar, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Isparta.
- Toptaş, Hasan Ali. (2019). *Beni Kör Kuyularda*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Walther, Rehm. (1956). *Novalis*. Farnkfurt: Fischerei Bücherei.
- Warnes, Christopher. (2009). *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence*. Palgrave Macmillan, Basingstoke

