



**T.C.
RECEP TAYYİP ERDOĞAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**2000 SONRASI TÜRK ROMANINDA BÜYÜLÜ
GERÇEKÇİLİK**

(Yüksek Lisans Tezi)

Aslıhan KURU

**Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Gülşah ŞİŞMAN**

**RİZE
2024**

KABUL VE ONAY

Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında, Dr. Öğr. Gülşah ŞİŞMAN Unvanı danışmanlığında, Aslıhan KURU tarafından hazırlanan *2000 Sonrası Türk Romanında Büyülü Gerçekçilik* adlı bu tez çalışması, 20/11/2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliği/oy çokluğuyla başarılı bulunarak jürimiz tarafından **Yüksek Lisans Tezi** olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri	Unvanı, Adı SOYADI	İmza
Başkan	: Dr. Öğr. Üyesi Gülşah ŞİŞMAN	
Üye	: Doç. Dr. Ekrem GÜZEL	
Üye	: Doç. Dr. Gürhan ÇOPUR	

ETİK BEYAN

Türk Dili ve Edebiyatı Tezli Yüksek Lisans Programından mezun olmak üzere teslim ettiğim “2000 Sonrası Türk Romanında Büyülü Gerçekçilik” adlı tezim, bilim ve araştırma etiği prensiplerine riayet edilerek tarafımdan yazılmıştır.

Tez çalışmamda, başka kaynaklardan aktarılan bütün bilgi ve alıntılar, Enstitünüz Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak açıkça gösterilmiştir. Kaynağı gösterilenler dışında kalan bütün bilgiler uygun araştırma yöntemi kullanılarak tarafımdan edinilmiş ve esere bu şekilde yansıtılmıştır. Şahsıma ait olmayan hiçbir bilgi, kasıt veya kusurlar, şahsıma aitmiş gibi gösterilmemiştir. İnternet kaynakları dâhil, sahibine/kaynağına atıf yapılmaksızın hiçbir bilgi kullanılmamıştır. Aksinin ortaya çıkması halinde doğacak bütün hukuki, idari, akademik ve etik sorumluluk tarafıma ait olacaktır. Eserin tesliminden sonra herhangi bir zamanda, bilim etiğine aykırılık tespit edilmesi ve / veya eserimle ilgili intihal veya intihal şeklinde anlaşılabilecek bir durumun ortaya çıkması halinde; Üniversiteniz ve eğitim kadronuzun hiçbir şekilde sorumlu tutulmayacağını hür irademle kabul, beyan ve taahhüt ederim.

20/11/2024

Ashhan KURU

ÖN SÖZ

Gerçek ve gerçeküstünü uyumlu bütün olarak bir araya getiren büyümlü gerçekçilik, 1960'lı yıllarda bilhassa Latin Amerikalı yazarlar aracılığıyla evrensel bir akım hâline gelir. Büyümlü gerçekçiliğin Türk edebiyatındaki uygulamalarına ilişkin yaptığımız araştırmada bu kapsamda tanıtılan eserlerin benzeri edebî eğilimlerle karıştırıldığı görülmüş olup büyümlü gerçekçiliğin anlamlandırılmasında yanlışlara yol açtığı kanaatine varılmıştır. Yapılan literatür taramasında Türk edebiyatına ilişkin çalışmaların akademik düzeyde nicelik bakımından sınırlı olduğu, belirli yazarlar ve eserler etrafında yoğunlaştığı tespit edilmiştir. Bu doğrultudan hareketle Türk edebiyatında büyümlü gerçekçilik bağlamında daha önceden yapılan yüksek lisans ve doktora tezlerinde incelenmiş eserler hariç tutularak Nazlı Eray'ın *Kayıp Gölgele Kenti*; Kaan Murat Yanık'ın *Dünyasızlar* ile *Sular Üstünde Gökler Altında*; Burhan Sönmez'in *Kuzey*; Fuat Sevimay'ın *Kapalıçarşı*; Mine Söğüt'ün *Kırmızı Zaman*; Sema Kaygusuz'un *Yere Düşen Dualar* adlı romanları incelenmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde büyümlü gerçekçilik kavramının kökeni, dünya ve Türk edebiyatındaki tarihsel gelişimi, tanımı ve özellikleri, yakın anlatı türleri ile ilişkisine değinilerek büyümlü gerçekçiliğin genel hatları ortaya konmuştur. Çalışmanın ikinci bölümünde ise 2000 yılı sonrası Türk romanları arasından seçilen eserler tahlil edilerek büyümlü gerçekçiliğin yirmi birinci yüzyılda Türk edebiyatındaki seyri hakkında bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır. Eserler tahlil edilirken oluşturulan alt başlıklar, büyümlü gerçekçiliğe dair yapılan kuramsal çalışmalardan hareketle ve eserlerin kendi iç dinamikleri de dikkate alınarak belirlenmiştir. Çalışmamızı özgün kılan husus daha önce bu bağlamda incelenmemiş eserler üzerinde yoğunlaşmış olmasıdır.

Tez çalışmam boyunca desteklerini esirgemeyen danışmanım Sn. Dr. Öğr. Üyesi Gülşah ŞİŞMAN'a bilgi ve tecrübeleriyle çalışmamın tamamlanmasındaki değerli katkıları, rehberliği ve teşviklerinden dolayı teşekkür ederim. Ayrıca eğitim hayatım boyunca maddi-manevi desteğini esirgemeyen başta annem olmak üzere aileme ve arkadaşlarıma teşekkürü borç bilirim.

Aslıhan KURU

RİZE/2024

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	I
ETİK BEYAN	II
ÖN SÖZ	III
İÇİNDEKİLER	IV
ÖZET	VI
ABSTRACT	VII
GİRİŞ	1
1. BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK	4
1.1. Büyülü Gerçekçilik Kavramının Kökeni	4
1.1.1. Novalis'in Büyülü İdealizm Felsefesi	4
1.1.2. Franz Roh'un Büyülü Gerçekçilik Kavramı	5
1.2. Büyülü Gerçekçiliğin Edebiyattaki Tarihsel Gelişimi	6
1.2.1. Türk Edebiyatında Büyülü Gerçekçiliğin Gelişimi	13
1.3. Büyülü Gerçekçiliğin Tanımı ve Özellikleri	20
1.4. Büyülü Gerçekçiliğin Yakın Anlatı Türleri ile İlişkisi	34
2. 2000 SONRASI TÜRK ROMANINDA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK	40
2.1. <i>Kayıp Gölgeler Kenti</i> Romanında Büyülü Gerçekçi Ögeler	40
2.1.1. Olağanüstü Unsurlar	40
2.1.2. Tarihsellik ve Eleştirel Yaklaşım	48
2.1.3. Büyü ve Gerçek Dengesi	50
2.1.4. Kültür ve İnanç Unsurları	58
2.1.5. Melezlik: Zıtlıkların Birlikteliği	61
2.2. <i>Kuzey</i> Romanında Büyülü Gerçekçi Ögeler	66
2.2.1. Olağanüstü Unsurlar	66
2.2.2. Tarihsellik ve Eleştirel Yaklaşım	71
2.2.3. Büyü ve Gerçek Dengesi	75
2.2.4. Kültür ve İnanç Unsurları	80
2.2.5. Melezlik: Zıtlıkların Birlikteliği	83
2.3. <i>Dünyasızlar</i> Romanında Büyülü Gerçekçi Ögeler	84
2.3.1. Olağanüstü Unsurlar	84

2.3.2. Tarihsellik ve Eleştirel Yaklaşım.....	88
2.3.3. Büyü ve Gerçek Dengesi	90
2.3.4. Kültür ve İnanç Unsurları	91
2.3.5. Melezlik: Zıtlıkların Birlikteliği	92
2.4. <i>Sular Üstünde Gökler Altında</i> Romanında Büyülü Gerçekçi Ögeler	93
2.4.1. Olağanüstü Unsurlar.....	93
2.4.2. Tarihsellik ve Eleştirel Yaklaşım.....	98
2.4.3. Büyü ve Gerçek Dengesi	101
2.4.4. Kültür ve İnanç Unsurları	103
2.4.5. Melezlik: Zıtlıkların Birlikteliği	108
2.5. <i>Kapalıçarşı</i> Romanında Büyülü Gerçekçi Ögeler	110
2.5.1. Olağanüstü Unsurlar.....	110
2.5.2. Tarihsellik ve Eleştirel Yaklaşım.....	120
2.5.3. Büyü ve Gerçek Dengesi	129
2.5.4. Kültür ve İnanç Unsurları	132
2.5.5. Melezlik: Zıtlıkların Birlikteliği	135
2.6. <i>Kırmızı Zaman</i> Romanında Büyülü Gerçekçi Ögeler	136
2.6.1. Olağanüstü Unsurlar.....	136
2.6.2. Tarihsellik ve Eleştirel Yaklaşım.....	140
2.6.3. Büyü ve Gerçek Dengesi	143
2.6.4. Kültür ve İnanç Unsurları	147
2.6.5. Melezlik: Zıtlıkların Birlikteliği	155
2.7. <i>Yere Düşen Dualar</i> Romanında Büyülü Gerçekçi Ögeler.....	160
2.7.1. Olağanüstü Unsurlar.....	160
2.7.2. Tarihsellik ve Eleştirel Yaklaşım.....	164
2.7.3. Büyü ve Gerçek Dengesi	170
2.7.4. Kültür ve İnanç Unsurları	172
2.7.5. Melezlik: Zıtlıkların Birlikteliği	174
3. SONUÇ.....	176
KAYNAKÇA	181

Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Ana Bilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Tez Türü : Yüksek Lisans Tezi
Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Gülşah ŞİŞMAN
Hazırlayan : Aslıhan KURU
Yıl : 2024
Sayfa Sayısı : 186

ÖZET

2000 SONRASI TÜRK ROMANINDA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

Büyülü gerçekçilik, yirminci yüzyılın ilk dönemlerinde Avrupa’da ortaya çıkar ve günümüze değin pek çok sanat dalında yer edinir. Edebiyat alanındaki varlığı Latin Amerikalı yazarlar aracılığıyla gerçekleşir. Büyülü gerçekçiliğin ifade ortamının Latin Amerika toplumu ve tarihiyle olan uyumu bölgedeki yazarların bu anlatı tarzını tercih edilmesine yol açar. Sonuç olarak büyümlü gerçekçilik, Latin Amerika edebiyatında ses getirerek evrensel bir sanat akımı hâline gelir.

Türk edebiyatındaki ilk örnekleri Nazlı Eray ve Latife Tekin gibi isimlerle verilen büyümlü gerçekçilik, 1980’lerden günümüze yazarlar, okurlar ve araştırmacılar tarafından giderek artan bir rağbete sahiptir. Türk edebiyatındaki gelişiminden hareketle çalışmanın birinci bölümünde büyümlü gerçekçilik kavramının kökeni, dünya ve Türk edebiyatındaki tarihsel gelişimi, tanımı ve özellikleri, yakın anlatı türleriyle olan ilişkisine değinilmiştir. Büyümlü gerçekçiliğe ilişkin yapılan teorik çalışmalar dikkate alınarak 2000 yılı sonrası Türk edebiyatındaki eserlerin incelenmesi çalışmanın ikinci bölümünü oluşturmaktadır. İkinci bölümde 2000 yılı sonrası Türk edebiyatında kaleme alınmış eserlerden Nazlı Eray’ın *Kayıp Gölgeler Kenti*; Kaan Murat Yanık’ın *Dünyasızlar* ile *Sular Üstünde Gökler Altında*; Burhan Sönmez’in *Kuzey*; Fuat Sevimay’ın *Kapalıçarşı*; Mine Söğüt’ün *Kırmızı Zaman*; Sema Kaygusuz’un *Yere Düşen Dualar* romanları incelenerek büyümlü gerçekçiliğin Türk edebiyatındaki yorumu ve yeri ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: büyümlü gerçekçilik, olağanüstü, gerçek, Türk romanı, Latin Amerika.

Recep Tayyip Erdogan University Institute of Graduate Studies

Department : Turkish Language and Literature

Thesis Type : Master's Thesis

Supervisor : Asst. Prof. Dr. Gülşah ŞİŞMAN

Author : Aslıhan KURU

Year : 2024

Pages : 186

ABSTRACT

MAGICAL REALISM IN TURKISH NOVEL AFTER 2000

Magical realism emerged in Europe in the early part of the twentieth century and has found a place in many branches of art today. Its presence in literature was realised through Latin American writers. The compatibility of magical realism's expressive environment with Latin American society and history leads writers in the region to prefer this narrative style. As a result, magical realism becomes a universal art movement by making an impact in Latin American literature.

Magical realism, whose first examples in Turkish literature were given by names such as Nazlı Eray and Latife Tekin, has been increasingly popular among writers, readers and researchers since the 1980s. Based on its development in Turkish literature, in the first part of the study, the origin of the concept of magical realism, its historical development in world and Turkish literature, its definition and characteristics, and its relationship with similar narrative genres are discussed. Considering the theoretical studies on magical realism, the second part of the study consists of analysing the works in Turkish literature after 2000. In the second part, Nazlı Eray's *Kayıp Gölgeler Kenti*; Kaan Murat Yanık's *Dünyasızlar* and *Sular Üstünde Gökler Altında*; Burhan Sönmez's *Kuzey*; Fuat Sevimay's *Kapalıçarşı*; Mine Söğüt's *Kırmızı Zaman*; Sema Kaygusuz's *Yere Düşen Dualar* are analyzed to reveal the interpretation and place of magical realism in Turkish literature.

Keywords: Magical realism, supernatural, real, republican period, novel, Latin America.

GİRİŞ

Büyülü gerçekçilik kavramı yirminci yüzyılda ortaya çıkmış sancılı terimselleşme sürecinin ardından 1950-1960'lı yıllarla birlikte günümüz görünümüne kavuşmuştur. Avrupa'da resim sanatında başlayan yolculuğu Latin Amerikalı yazarlarca edebiyata taşınmıştır. Büyülü gerçekçilik gerçekçi dünyanın içinde olağanüstünün sıradan olarak kabulüyle gerçekliğe entegre edilmesinden oluşan anlatılardır. İnanç ve kültürüyle gerçek hayatın gündelik akışında yer alan Latin Amerika coğrafyasında kültürel kimlik, tarihsel geçmiş, eleştirel söylemin olağanüstü ile derinleştirilen ifade ortamı büyümlü gerçekçiliğin edebî akım hâline gelmesinin önünü açar. Àngel Flores'in büyümlü gerçekçiliğin çıkış noktası olarak öne sürdüğü Jorge Luis Borges'in *Historia Universal de la Infamia (Alçaklığın Evrensel Tarihi, 1935)* adlı eseriyle atılan ilk adımlar Gabriel García Márquez ile zirveye ulaşmıştır. Márquez'in özellikle *Cien Años de Soledad (Yüzyıllık Yalnızlık, 1967)* romanı büyümlü gerçekçi anlatı tarzının tüm dünyada tanınmasında önyak olur.

Türk edebiyatında büyümlü gerçekçi roman dünya edebiyatındaki gelişimini geriden takip etmiştir. 1980'li yıllar itibariyle Türk romanında postmodernist romanın gelişimine paralel olarak büyümlü gerçekçiliğin izleri görölmeye başlanır. Çağdaş Türk edebiyatında büyümlü gerçekçilik giderek artan bir çizgide yazar ve okurlar tarafından tercih edilen bir anlatı hâline gelir.

Büyümlü gerçekçilik ile ilgili yapılmış akademik çalışmalar incelendiğinde sınırlı sayıda çalışmanın varlığından söz etmek mümkündür. Türk edebiyatında bilhassa yeni yazarlarca tercih edilen büyümlü gerçekçi eğilim ve büyümlü gerçekçilik bağlamında yapılan çalışmaların azlığı çalışmamızın konu seçiminde belirleyici olmuştur.

Büyümlü gerçekçi anlatı tarzı her ne kadar Türk edebiyatında varlık göstermeye başlıyor ve benimseniyor olsa da kavramın teorik zemini yeterince anlaşılmadığından olacak ki gerek eserlerin tanıtım bültenlerinde gerek okuyucu değerlendirmelerinde büyümlü gerçekçi metin iddiasının yanıltıcı yönlendirmelere sebebiyet verdiği tespit edilmiştir.

Büyümlü gerçekçilik ile ilgili Türkçe basılı kaynaklar Türk edebiyatı metinlerini kapsamayan üç kitap ve "1980 Sonrası Türk Romanında Büyümlü

Gerçekçilik” başlıklı doktora tezinden üretilmiş bir kitapla sınırlıdır.¹ Dolayısıyla büyüü gerçekçilik için başvurulabilecek kaynakların büyük çoğunluğunu henüz Türkçeye çevirisi yapılmamış yabancı dildeki kaynaklar oluşturur. Bunlar dışında Türk edebiyatı ana bilim dalı altında -daha önce adı zikredilen- bir doktora tezi ve yedi yüksek lisans tezi bulunmaktadır. Bunlar haricinde büyüü gerçekçilik konulu çeşitli makaleler yayımlanmıştır. Akademik çalışmaların bir kısmı modern edebiyatın dışında geleneksel sözlü anlatılarda büyüü gerçekçiliğin izlerini aramaya yöneliktir. Çalışmamızı özgün kılan husus yayımlanan tezler içerisinde büyüü gerçekçilik kapsamında incelenmemiş eserlerin dâhil edilmesine özen gösterilmesidir.

Tezin birinci bölümünde büyüü gerçekçiliğin kavramsal çerçevesi, dünya ve Türk edebiyatlarındaki tarihsel gelişim süreci, diğer türlerle olan benzerlik ve farklılıklar noktasındaki ilişkisi ve hakkında ileri sürülen teori, tanım ve özelliklere yer verilmiştir. Birinci bölüm oluşturulurken yukarıda adı zikredilen Türkçe kaynakların haricinde büyüü gerçekçilikle ilgili yayımlanmış yabancı kaynaklardan da faydalanılmıştır. Büyüü gerçekçilik alanında yaptığımız bu çalışmada karşılaşılan en büyük problemlerden biri Türkçe kaynak yetersizliği ve yabancı kaynakların henüz Türkçeye çevrilmemiş olmasıdır. Bir başka zorluk ise büyüü gerçekçi çizgide incelemeye uygun eserlerin sınırlı olmasıdır. Her ne kadar Türk edebiyatında popüler hâle gelmeye başlamış bir anlatı tarzı olsa da meyvesini vermesi sürece tabidir. Titizlikle yapılan elemelerin ardından seçilen eserler ikinci bölümde belirlenen ölçütler dâhilinde tahlil edilmiştir.

Çalışmamızın ana amacı Türk edebiyatında büyüü gerçekçi eğilimin genel hatlarını ortaya koymak ve büyüü gerçekçi çizgide kaleme alınmış yeni eserleri akademiye tanıtmaktır. Yapılan literatür taramasında Türk edebiyatında büyüü gerçekçiliğin sıklıkla aynı yazarların eserleri üzerinden incelendiği görülmüştür.

1 Arargüç, M. F. (2017). *Büyüü Gerçekçilik ve Louis de Bernières'nin Latin Amerika Üçlemesi*. Konya: Çizgi Kitabevi.
García, A. T. (2010). *Latin Amerika Edebiyatı'nda Büyüü Gerçekçilik*. Ankara: Ürün Yayınları.
Özüm, A. (2009). *Angela Carter ve Büyüü Gerçekçilik*. Ankara: Ürün Yayınları.
Yücel, H. İ. (2024). *Anlatının Büyüü Dünyası – 1980 Sonrası Türk Romanında Büyüü Gerçekçilik*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Eserleri bu bağlamda en çok incelenen yazarın Latife Tekin olduğu saptanmıştır. Barış Müstecaplıoğlu, Bilge Karasu, Buket Uzuner, Elif Şafak, Emine Sevgi Özdamar, Faruk Duman, Hasan Ali Toptaş, İhsan Oktay Anar, Kaan Murat Yanık, Metin Kaçan, Nazan Bekiroğlu, Nazlı Eray, Orhan Pamuk, Sema Kaygusuz gibi yazarların kimi eserleri makale ve tezlerde büyümlü gerçekçilik bağlamında ele alınmıştır. Çalışmaya dâhil edilecek eserler belirlenirken ismi zikredilen yazarların henüz incelenmemiş eserleri ve bu isimlere ilaveten Mine Söğüt, Hakan Bıçakçı, İsmail Güzelsoy, Murat Gülsoy, Burhan Sönmez ve Fuat Sevimay'ın eserleri çalışmaya uygunluk açısından değerlendirilmiştir. Yapılan değerlendirme sonucunda bazı eserler, büyümlü gerçekçilik bağlamında değerlendirmeye uygun görülmeyp inceleme dışında tutulmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde Nazlı Eray'ın *Kayıp Gölgele Kenti*; Kaan Murat Yanık'ın *Dünyasızlar* ile *Sular Üstünde Gökler Altında*; Burhan Sönmez'in *Kuzey*; Fuat Sevimay'ın *Kapalıçarşı*; Mine Söğüt'ün *Kırmızı Zaman*; Sema Kaygusuz'un *Yere Düşen Dualar* adlı romanları birinci bölümde ele alınan teorisyenlerin görüşleri ve genel hatlarıyla büyümlü gerçekçi metinlerde karşılaşılan özellikler ölçüt alınarak tahlil edilmeye çalışılmıştır. Buradan hareketle 2000 sonrası yakın dönemde yayımlanmış romanlar üzerinden Türk edebiyatındaki büyümlü gerçekçilik görünümü yansıtılmak istenmiştir. Çalışmanın sonuç bölümü buna ilişkin değerlendirmelere ayrılmıştır.

1. BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

1.1. Büyülü Gerçekçilik Kavramının Kökeni

Büyülü gerçekçiliğin kökenleri araştırıldığında kavramın köklerinin on sekizinci yüzyıla kadar uzandığı görülür. Günümüzde yaygın ve kabul gören *büyülü gerçekçilik* ifadesinin kullanımına dek bu süreçte pek çok farklı isimlendirmeler yapılmıştır. Kavramın ilk kez felsefe alanında tezahür ettiğine dair görüşler ileri sürülür. Felsefeden resme, resimden edebiyata süren yolculuğunda *magischer idealismus* (büyülü idealizm), *magic(al) realism* (büyülü gerçekçilik), *marvellous realism* (olağanüstü gerçekçilik) gibi çeşitli isimlerle anılmıştır. Bu adlandırmalardaki çeşitlilik kavramın tanımlandırılmasında da kendisini gösterir. Köken olarak resim alanına dayanan terim ilerleyen dönemlerde yaygın olarak kullanılan edebî bir kavram hâline gelir. Kavramın daha iyi anlaşılması için ilk ortaya çıkışı üzerinde durmakta yarar vardır. Büyülü gerçekçiliğin edebiyat alanındaki yeri ayrı tutularak tezde ayrı bir başlık altında yer verilmiştir.

1.1.1. Novalis'in Büyülü İdealizm Felsefesi

Alman filozof ve romantik şair Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg (1772-1801) 1798 yılında, birtakım felsefî görüşlerini temsil eden *Mein Magischer Idealismus (Büyülü İdealizm)* başlıklı çalışmasını yayımlar. Novalis'e göre dünyanın anlamlı hâle gelmesi yaşamın *romantikleştirilmesi* ve *şiirselleştirilmesi* yoluyla olur. Romantikleştirme eyleminin, sıradan olana derin bir anlam verilmesi, gizemli bir görünümle bilinenden bilinmeze çekilmesi ve sonlu olana sonsuz bir yanılsama verilmesiyle gerçekleştirilebileceğini açıklar.

Novalis gerçekliği açıklarken iki tür gerçeklikten söz eder. Biri nesnel açıdan geçerlilik gösteren gerçekliktir; diğeri ise içe dönük, mistik bir sezgiye dayanan, öznel dolayısıyla yaratılan gerçekliktir (Warnes, 2009, s. 21). Novalis'e göre söz konusu iki gerçekliği algılayan duyular arasında bir irade vardır. Dış uyaranları algılayan beden ile içsel duyuların yaratıcısı olan ruh arasında bu iradeyi kurabilen, *büyülü idealist* olarak nitelendirdiği kişidir. Büyülü idealist, sahip olduğu irade ile bahsi geçen iki gerçekliği birleştirebilir. Bu kişi dışsal duyuların zihinle algıladığı

nesnel gerçekliğe sahip olan dünyaya romantik bir tavırla yaklaşır. Bu tavırla önelediği felsefe ve şiiri bir arada kullanarak yaşamın derin anlamına ulaşmaktır.

Büyülü gerçekçilik kavramının kökeninde Novalis'in *büyülü idealizm* ifadesinden bir etkilenme olup olmadığı araştırmacılar tarafından tartışılan bir konu olmuştur. Novalis'in büyüülü idealizminde gerçek iki farklı şekilde tanımlanarak sıradan olana mistik bir yön kazandırılır ve böylece yeniden anlamlandırılır. Dolayısıyla nesnel gerçeklik ile ideal gerçekliği yakınlaştırma çabası göz önünde bulundurulduğunda Novalis'in büyüülü idealizm felsefesi ile büyüülü gerçeklik bu açılarından benzerlik yönünde ilişkilendirilebilir.

1.1.2. Franz Roh'un Büyülü Gerçekçilik Kavramı

Novalis'in büyüülü idealist felsefi görüşünden yüzyılı aşkın bir zaman sonra, 1925'te yine aynı coğrafyada fakat bu kez sanat alanında "büyülü gerçekçilik" terimi kullanılır. Alman sanat tarihçisi ve eleştirmeni Franz Roh, *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus; Probleme der Neuesten Europäischen Malerei (Dışavurumculuk-sonrası: Büyülü Gerçekçilik; Yeni Avrupa Resim Sanatının Sorunları)* adlı kitabında büyüülü gerçekçilik kavramını sanat alanına kazandırır. Franz Roh'un bu terimi dışavurumculuk sonrası resim sanatının yeni bir biçimine atıfta bulunmak için ortaya attığı yönünde Amaryll Chanady, Seymour Menton, Lois Parkinson Zamora ve Wendy Faris gibi çağdaş eleştirmenlerin çoğunluğu fikir birliğindedir (Bowers, 2004, s. 8).

Roh, Almanya'da Weimar Cumhuriyeti döneminde Otto Dix, Max Ernst, Alexander Kanoldt, George Grosz ve Georg Schrimpf'in de aralarında bulunduğu on beşten fazla ressamın eserlerinden yola çıkarak "büyülü gerçekçilik" terimini ortaya koyar. Çalışmasında dışavurumculuk akımından farklı olarak gerçeğin mistik yönüne vurgu yapar. Aynı zamanda büyüülü gerçekçilik kavramı ölçeğinde teknik açıdan fotoğraf gerçekliğine benzer gerçeklikle oluşturulmuş resimleri inceler.

Roh, 1925 tarihinde yayımladığı eserinde büyüülü gerçekçiliği dışavurumculuktan ayıran yirmi iki özellik sıralar. Roh'un sözünü ettiği büyüülü gerçekçilik, günümüzde edebiyat alanında kullandığımız büyüülü gerçekçilik kavramından farklıdır. O, *büyülü* ifadesini *mistik* kavramını karşılamak üzere kullanır. Mistik olanın, büyüünün temsil edilen dünyaya inmediğini aksine arkasında

bir kalp çarpıntısı gibi gizlendiğini bahse konu kitabının önsözünde dile getirir. Dışavurumculuk sonrası resimlerin dışsal gerçekliğin aynası hâline geldiğini takdir eder bir üslupla belirtir. Bu yeni gerçekçilik olan büyümlü gerçekçiliğin meselesinin, nesnelerle ruhu keşfetmek değil tam aksine ruhla başlayan nesneleri keşfetmek (Roh, 2003, s. 24) olduğunu söyleyerek nesnelerin bireyde yarattığı psikolojik etkinin önemini vurgular.

Gustav Friedrich Hartlaub, aynı yılda (1925) I. Dünya Savaşı sonrası sanat alanında ortaya çıkan yeni gerçeklik eğilimini ifade etmek için açtığı resim sergisine *Yeni Nesnellik* adını verir. Bunun üzerine Franz Roh, Hartlaub'un *yeni nesnellik* terimini kendi ortaya koyduğu *büyümlü gerçekçilik* terimine tercih eder. Bu tarihten sonraki çalışmalarında *yeni nesnellik* ifadesini kullanmaya başlar.

Büyümlü gerçekçilik, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde resim sanatında ortaya çıkışıyla yeteri kadar ilgi görmez. Roh'un çalışması, özellikle edebiyat eleştirisi alanında 1927 yılında Jose Ortega y Gasset'in *Revista de Occidente* dergisinde İspanyolcaya çevrilmesi ile Latin Amerika'da ve Arturo Uslar Pietri ile Enrique Anderson Imbert'in çalışmalarında etkili olur (Guenther, 2003, s. 55). Roh'un çalışmasına yapılan çevirilerle büyümlü gerçekçilik kavramı farklı alanlarda popülerlik kazanarak edebiyat çevrelerinin dikkatini çekmeye başlayan bir sürecin oluşumunu hazırlar.

1.2. Büyümlü Gerçekçiliğin Edebiyattaki Tarihsel Gelişimi

Almanya'da Novalis ve Roh'tan sonra İtalya'da tekrar gündeme getirilecek olan büyümlü gerçekçiliğin tohumlarının Avrupa'da atıldığı söylenebilir. Çoğunlukla siyasi olmakla birlikte çeşitli sebepler dolayısıyla Avrupa'da bulunan Latin Amerikalı edebiyat eleştirmenleri ve yazarlar buradaki filizlenmelerin ürünlerini kendi topraklarında yeşertirler. Yirminci yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde büyümlü gerçekçilik artık uluslararası edebî çevrelerce yazarların tercih ettiği bir anlatı tarzı ve akademik tartışmaların konusu hâline gelir.

Araştırmacı Maggie Ann Bowers, büyümlü gerçekçiliğin üç ana dönüm noktası olduğunu ileri sürer: 1920'lerde Almanya'da Novalis ve Roh'un etken olduğu birinci dönem, 1940'larda Orta Amerika'da ve Latin Amerika'da ikinci dönem, 1955'te başlayarak günümüze kadar uluslararası boyutta benimsenmiş bir anlatı tarzı olarak

etkisini sürdürdüğü üçüncü dönem (Bowers, 2004, s. 8). Bahsedilen birinci dönemde büyümlü gerçekçiliğin günümüz anlamında kullanıldığı söylenemez. Novalis kendi felsefi görüşünü temsil etmek amacıyla altıncı duyu olarak sezgisel gerçeklik ve nesnel gerçeklik çerçevesi içerisinde büyümlü idealizmi konumlandırırken Franz Roh resim alanında dışavurumculuk sonrası yeni resim anlayışını kastetmek üzere büyümlü gerçekçilik ifadesini kullanır. Son iki dönemdeki edebî kullanımları göz önüne alındığında 1920'lerdeki tanımlama girişimlerinin büyümlü gerçekçiliği anlam yönünden karşılamadığı görülür. Büyümlü gerçekçilik akademik çalışmalar ve kurmaca metinler düzleminde asıl ivmesini ikinci dönem ve yirminci yüzyılın ortalarından itibaren kazanır.

Kavramı edebî bağlamda ilk kez kullanan İtalyan eleştirmen, şair ve yazar Massimo Bontempelli (1878-1960) olur. Bontempelli İngilizce ve Fransızca dillerde yayımlanan, organizatörlüğünü yaptığı 900 adlı uluslararası dergide, 1926 yılında yayımladığı makalede *büyümlü gerçekçilik* terimini kullanır. Bu terimden edebî ve sanatsal bağlamlarda söz eder. Bontempelli'nin edebiyatta kullandığı büyümlü gerçekçilik kavramının ardında Roh'tan bir esinlenme olup olmadığı hususunda araştırmacılar tarafından ortak bir görüş yoktur. Bowers, Bontempelli'nin büyümlü gerçeklik hakkındaki görüşlerinin Roh ile büyük ölçüde örtüştüğünü, Roh'tan farklı olarak bu görüşleri resim sanatına değil yazıya uyguladığını ileri sürer (Bowers, 2004, s. 12).

Massimo Bontempelli büyümlü gerçekçi metinlerin, hayali dünya ve gerçek dünya olmak üzere iki tür gerçekliği birleştirerek yeni bir atmosfer yarattığını ileri sürer. Ona göre yaratılan bu yeni anlatı evreninde mitlerden ve efsanelerden yararlanılarak hayal gücüne yer verilmelidir. Bu sayede yazar, hayal gücü aracılığıyla gündelik yaşamın göz ardı edilen gizemlerini keşfeder ve bunları kurmaca metin üzerinden aktarabilir. Bontempelli aynı zamanda benimsediği faşizmin etkisiyle büyümlü gerçekçiliği kolektif bir bilinç yaratma aracı olarak da değerlendirir. Büyümlü gerçekçi yazının İtalyan ulusuna ilham vermesini ve İtalyan kültürünün uluslararası ölçekte tanınmasını ister (Bowers, 2004, s. 12).

Avrupa'da büyümlü gerçekçilik bir süre edebiyat gündeminden düşer. Tekrar ele alınması ise yine Bontempelli'nin aracılığıyla gerçekleşir. Bontempelli'nin büyümlü gerçekçilikten söz ettiği 900 dergisindeki yazıları, bu anlamda etkin rol oynar.

Johan Daisne ve Hubert Lampo gibi isimler 1943'te *Le Nouveau Journal* adlı dergide Bontempelli'den okuduğu makalelerden etkilenerek terimin Belçika ve Hollanda'da yayılmasına öncülük eder (Guenther, 2003, s. 60). Büyülü gerçekçiliğe gerçeküstücü bir tavırla rüya ve gerçek kavramları üzerinden yaklaşarak öncekilerden farklı bir yorum getiren Johan Daisne, Belçika'nın II. Dünya Savaşı'nın ardından yaşadığı ve maddi yıkımın sonucu olan gerçeklik algısındaki bozulmaları ifade etmenin bir yolu olarak büyülu gerçekçiliğe başvurur ve savaş sonrası Avrupa'da kalıcı barışın edinimi için bu duruş oldukça popüler hâle gelir (Bowers, 2004, s. 58).

Büyülü gerçekçiliğin temelleri Avrupa'da atılmış olsa da inşasının Latin Amerika coğrafyasında gerçekleştiği söylenebilir. Franz Roh'un *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus* adlı kitabını yayımlamasından iki sene sonra Fernando Vela tarafından Madrid'de, *Revista de Occidente* dergisinde İspanyolcaya çevrilmesiyle Avrupa sınırlarını aşarak İspanyolcanın konuşulduğu farklı bir kıtaya, Latin Amerika'ya büyülu gerçekçilik kavramının yolculuğu başlar. Bu yolculuğun ateşleyicisi yalnızca Roh'un makalesinin çevrili değildir. Büyülü gerçekçiliğin Latin Amerika'da tercih edilen ve sevilen bir anlatı tarzı hâline gelmesinde pek çok etken bulunur.

Avrupa'da ortaya çıkan büyülu gerçekçiliğin bambaşka bir kültürel ve tarihî geçmişe sahip, denizaşırı Latin Amerika topraklarındaki yankıları Avrupa'da ortaya çıkan sanat akımlarından etkilenen yazarların ülkelerine döndüklerinde bu etkiyle eser üretmelerinin bir sonucudur. Avrupa'da yirminci yüzyılın başlarında geleneksel sanat anlayışlarına başkaldırı niteliğinde fütürizm, kübizm, dadaizm ve sürrealizm gibi çeşitli öncü/avangart sanat akımları ortaya çıkar.

André Breton, 1924 yılında gerçeküstücülük manifestosunu yayımlayarak gerçeküstücülük akımının sistemini oluşturur. Breton kendisinden önce aklın temel alındığı dünya görüşlerine karşı çıkarak gerçeğin algılanışında yeni bir yaklaşım geliştirir. Gerçeküstücülükte gerçek, insan bilincindeki izdüşümü üzerinden yorumlanır. Sanatın gerçeğin birebir taklidi olmaktan çıkarılması gerektiği ileri sürülür. Hayal gücü, rüya, bilinç gibi kavramlar gerçeklik ile ilişkilendirilir hâle gelir. Hayal gücünün toplumsal geleneklerden ve aklın kontrolünden bağımsız olarak ifade edilmesi fikrini esas alarak hayal gücünü özgürleştirmeyi hedefleyen, Sigmund Freud'un bilinç, bilinçaltı, rüyalar ve yaratıcılık üzerine geliştirdiği kuramların

etkisiyle biçimlenen (Vangölü, 2016, s. 872) akım, I. Dünya Savaşı'ndan II. Dünya Savaşı'na kadar Avrupa'dan dünyaya açılarak etkisini sürdürür. Guatemalalı *Miguel Angel Asturias* (1899-1974), Kübalı yazar *Alejo Carpentier* (1904 – 1980) ve Venezüellalı *Arturo Uslar-Pietri* (1906–2001) gibi isimler 1920'li yıllarda öncü akımların yarattığı estetik deney laboratuvarını andıran Paris'teki sanatsal ortamdan, Avrupa'da gelişen sanat akımlarından etkilenirler (García, 2010, s. 40). Büyülü gerçekçiliğin Latin Amerika topraklarındaki gelişiminde önemli katkıları olan üç isim, öncü akımların etkisiyle henüz keşfedilmemiş Latin Amerika kültürlerinden, inanışlarından, mitolojisinden ve melez yapısından beslenerek bu zenginlikleri eserlerinde konu edinirler. Böylece Latin Amerikalı yazarların Avrupa'dan alıp, geliştirip dönüştürerek dâhil ettikleri öğeler büyülü gerçekçi tarzda yazına zenginlik kazandırır.

Latin Amerika'daki yerel halk için geleneksel kültür ve inanışlar, hayatın içerisinde aktif rol oynayan, günlük yaşantıya yön veren başat bir olgu olarak yer alır. Batıl, kutsal, olağanüstü inanışlar Latin Amerika halkının gündelik gerçeğinin bir parçasıdır. Dolayısıyla olağan ve olağanüstüyü bir arada harmanlayabilen bir anlatı tarzı olan büyülü gerçekçilik Latin Amerikalı yazarlar için biçilmiş kaftan hüviyetindedir. Bu sebeptendir ki büyülü gerçekçiliğin en yetkin örnekleri bu topraklardan çıkmıştır. Nobel edebiyat ödüllü Kolombiyalı yazar *Gabriel García Márquez* (1927-2014) bu bağlamda akıllara gelen ilk isimdir.

Latin Amerika büyülü gerçekçiliğinin yaratımında önemli bir isim olan Miguel Angel Asturias, Guatemala'nın Cabrera diktatörlüğünde yönetildiği ve Amerikan emperyalizminin hüküm sürdüğü bir dönemde dünyaya gelir. Diktatör yönetimin koşulları Asturias'ın yaşamını da etkiler. İlk gençlik yıllarında ülkesinde tanık olduğu yoksul insanların yaşam mücadeleleri, yerli kültürün zenginlikleri, ülkesinde ve özel hayatında yaşadığı maddi-manevi sıkıntılar ilerleyen yıllardaki siyasi ve sanat hayatına yön verir.

Asturias, üniversitedeki hukuk eğitimini tamamladıktan sonra Avrupa'ya yerleşir. Burada aydın çevrelerle yakın arkadaşlıklar kurar. Bunlar arasında Andre Breton, Arturo Uslar Pietri gibi isimler yer alır. Tanıştığı yeni isimler aracılığıyla başta gerçeküstücülük olmak üzere öncü sanat akımlarından etkilenir. Paris'te geçirdiği on yılın ardından ülkesine döner. Bu süre boyunca aldığı eğitimler ve

tanıştığı aydın kesimler sayesinde içine doğduğu coğrafyaya, kökenlerine yönelik yeni bakış açıları kazanır. Yapıtlarında gerçek ve efsanelere bir arada yer verir. Maya mitolojisini, Guatemala kültürünü, yerlilerin inanışlarını anlatılarına yerleştirerek büyülü bir atmosfer yaratır. Topraklarını ve kültürlerini korumak isteyen sömürge altındaki halkın direnişi, ele aldığı konular arasındadır.

Latin Amerika büyülü gerçekçiliğinin şekillenmesinde öncü rol üstlenen yazarlardan bir diğeri Kübalı yazar Alejo Carpentier'dir. Avrupa'dan Latin Amerika'ya giden ve buraları gerçeküstücü kimliğiyle gezen Carpentier, büyülü gerçekçiliği *lo realism maravilloso* (olağanüstü gerçeklik) olarak isimlendirmeyi tercih eder. 1949 yılında yayımlanan *El Reino de Este Mundo (Bu Dünyanın Krallığı)* romanının önsözünde kullandığı harika gerçek kavramı, bilinen gerçeklik anlayışının ötesindedir. Carpentier Latin Amerika'nın tarihini, kültürünü ve doğasını tanımlamak için Latin Amerika'ya özgü *harika/olağanüstü gerçeklik*ten söz eder. Gerçeküstünün yalnızca hayal gücünden ibaret olmadığını, Latin Amerika'nın tarihsel ve kültürel gerçekliğinde önemli bir yere sahip olduğunu savunur. Haiti devriminin tarihi bağlamında kurgulanan roman, bölgenin kültüründeki olağanüstü unsurlarla bezeli gündelik yaşamı büyülü atmosferiyle birlikte ele alır. Carpentier yerel halkın büyülü ve mistik unsurlarla bezeli mit, efsane, inançlarını ve tarihsel gerçeklerini bir araya getirerek eserini oluşturur. Makalelerinde ortaya koyduğu *harika gerçek* terimi hakkında tanımlamalar yapar. Carpentier için biçimsiz, çirkin, korkunç, tuhaf olan her şey (marvelous) harikadır (Carpentier, 2003, s. 102). Savunduğu harika gerçekliğin Latin Amerika'nın özünde, köklerinde, kültüründe, mit ve efsanelerinde, günlük yaşantısında kısacası ham hâliyle her yerinde ve her şekilde mevcut olduğunu, tuhaf olanın her zaman sıradan olduğunu ifade eder (Carpentier, 2003, s. 104). Carpentier Avrupa'dan alınan büyülü gerçekliği, harika gerçeklik olarak dönüştürür fakat bunu yaparken kavramı yalnızca Latin Amerika topraklarıyla sınırlı tutar. Her şeyden önce olağanüstü olgusunun inanç gerektirdiğini savunan Carpentier için söz konusu inanç olağanüstünün günlük yaşama indirgendiği Latin Amerika toplumunda yeterince mevcuttur (Carpentier, 2003, s. 86). Bu yüzden yazar tarafından harika gerçek, Latin Amerika coğrafyasına özgüdür.

Arturo Uslar Pietri ülkesi Venezüella'nın tarihini konu alan eserler verir. Siyasetçi, gazeteci, yazar gibi pek çok kimlikle eserlerinde ülkesinin tarihi ve Latin

Amerika'nın kimlik sorunu üzerinde durur. Pietri gerek kurmaca eserleri gerekse edebiyat eleştirileri ile Latin Amerika büyüğü gerçekçiliğini önemli bir konuma taşıyan yazarlar arasındadır.

Asturias, Carpentier ve Pietri gibi isimler büyüğü gerçekçiliği Latin Amerika coğrafyasına tanıtır, yerel unsurlarla besler ve ona politik bir çerçeve kazandırır. Büyüğü gerçekçi anlatı tarzının yeni özellikleriyle şekillenmesine yol açan Latin Amerikalı yazarlar ayrıca yeni edebiyat tartışmalarına da kapı aralarlar.

Büyüğü gerçekçilik özellikleri ve yapısı itibarıyla Latin Amerika coğrafyasının 1960-1970'li yıllarda sosyal, politik ve tarihsel meselelerine, bölgenin inanç temelli yaşayış tarzının ifadesine uygun olmasıyla dönemin yazarları tarafından sıkça tercih edilir. Kristof Kolomb'un 1492'de Amerika kıtasına ulaşmasından on dokuzuncu yüzyıla dek Latin Amerika topraklarında Avrupa devletleri altın, gümüş gibi değerli madenler başta olmak üzere ham madde ve insan gücü sömürüsü için koloni yönetimi kurar. İspanyollar ve Portekizliler, yerli halkların topraklarına el koyarak büyük çiftlikler, maden işletmeleri tesis ederler. Buralarda çalıştırılmak üzere Afrika'dan köle ticareti yoluyla milyonlarca insan zorla getirilir. Yerli halk zorla çalıştırılır, asimile edilir veya yok edilir. Öte yandan Katolik Kiliseleri misyonerlik faaliyetlerine girişir. En hızlı şekilde yerli halkın kültür ve geleneklerini bastırmak, tarihi geçmişlerini silmek, halkı köksüzleştirmek hedeflenir. 1800'lü yıllara gelindiğinde Latin Amerika, kolonizasyon sistemine karşı yerel elitler ve liderler tarafından yönlendirilen bağımsızlık hareketleri başlatır. Kolonileşmeye karşı verdikleri bağımsızlık mücadelesinde başarılı olsalar da iç savaşlar, diktatör yönetimler ve dış müdahalelerle siyasi istikrar sağlanmakta zorlanılır. Yirminci yüzyılın ortalarında Küba devrimi gibi solcu devrimlerin veya sağcı askeri darbelerin yaşandığı yoğun siyasi ortam oluşur. 1980'ler itibarıyla Latin Amerika ülkelerinin demokratikleşme süreci başlar. Bir başka deyişle sömürgeler, iç savaşlar, diktatör rejimler, askeri darbeler, siyasi devrimler, ekonomik krizlerle Latin Amerika tarihinin karmaşık, dinamik ve değişken yapıda olduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu siyasi ve sosyal ortam bölgenin sanat alanını da etkiler. Latin Amerika'nın sanata yöneldiği bu dönemde büyüğü gerçekçiliğin yetkin eserleri Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Julio Cortazar ve Gabriel García Márquez gibi isimler tarafından ortaya konur. Ünü coğrafyanın sınırlarını aşan bu eserler uluslararası ölçekte hızla

gündemi yakalar. Latin Amerikalı yazarların başlattığı bu süreç, edebiyat tarihi kaynaklarında *Latin Amerika Edebiyatı Patlaması* veya *Latin Amerika Boom Hareketi* olarak adlandırılır. Latin Amerika kıtasının farklı bölgelerinden yazarlar dönemin siyasetindeki hareketliliği eserlerine de yansıtır ve o güne dek yok sayılan tarihsel geçmişlerine yer verirler. Büyülü gerçekçilikle birlikte geleneksel anlatıların sınırlı imkânlarını bırakarak anlatımda özgür bir ifade ortamı bulurlar. Zıtlıkları bir arada bulunduran, yüzünü ötekine dönebilen bütünüleyici tavrı, çeşitli anlatım tekniklerine sahip oluşu, zaman ve mekânda özgürleşmesi, gerçekliğin ötesine geçebilmesi gibi nitelikleri ile büyümlü gerçekçilik Latin Amerikalı yazarların aradıkları yeni anlatı tarzına uygun düşer. Nitekim ortaya konan nitelikli eserlerle büyümlü gerçekçilik her ne kadar Avrupa menşeli olsa da günümüzde en çok Latin Amerika ile anılır.

Latin Amerika’da bir edebiyat eğilimi hâline gelen büyümlü gerçekçilik, esasında belirli bir coğrafya ile sınırlı değildir. Yirmi birinci yüzyılın çağdaş edebiyatları incelendiğinde büyümlü gerçekçiliğin dünyanın her bölgesinden yazarlarca tercih edilen, evrensel ve popülerliğini koruyan bir anlatı tarzı olduğu görülür. Arturo Uslar Pietri, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier’in başlattığı büyümlü gerçekçiliğin edebî yolculuğu Gabriel García Márquez’in -başta *Yüzyıllık Yalnızlık* olmak üzere- eserleriyle zirveye ulaşır. Latin Amerika edebiyatının ve büyümlü gerçekçiliğin uluslararası ölçekte popülerlik kazanması hiç kuşkusuz Márquez’in açtığı çığırla gelişir ve okyanus ötesi ülkelere ulaşır.

Büyümlü gerçekçi anlatı tarzında eser veren yazarlar arasında Jose Luis Borges (Arjantin), Gabriel García Márquez (Kolombiya), Mario Vargas Llose (Peru), Laura Esquivel (Meksika), Isabel Allende (Şili), Julio Cortázar (Arjantin), Carlos Fuentes (Meksika), José Saramago (Portekiz), Toni Morrison (ABD), Günter Grass (Almanya), Olga Tokarczuk (Polonya), Italo Calvino (İtalya), Jeanette Winterson (İngiltere), Angela Carter (İngiltere), Salman Rushdie (Hindistan/İngiltere), Ben Okri (Nijerya), Haruki Murakami (Japonya), Kazuo Ishiguro (Japonya/İngiltere) gibi isimler yer alır. Bu isimlerden bazıları Nobel edebiyat ödülleriyle layık görölmüştür. 1967’de Miguel Angel Asturias, 1982’de Gabriel García Márquez, 1993’te Toni Morrison, 1999’da Günter Grass, 2010’da Mario Vargas Llosa, 2017’de Kazuo

Ishiguro, 2018’de Olga Tokarczuk Nobel edebiyat ödülü sahibi yazarlardan bazılarıdır.

1.2.1. Türk Edebiyatında Büyülü Gerçekçiliğin Gelişimi

Türklerin tarih, kültür ve geleneklerinin büyülu gerçekçi anlatı tarzı için zengin bir veri kaynağı olduğunu söylemek mümkündür. Türk devletlerinin yüzyıllar ötesine dayanan köklü tarihinde pek çok politik ve sosyal mesele yer alır. Büyülü gerçekçiliğin gerçekçi yanını tarihsel, siyasal ve sosyal meselelerden, olağanüstü yanını ise yerel kültür ve inançtan elde ettiğı düşünülürse Türk tarihi, toplumu ve yerel değerlerinin bu bağlamda zengin bir ortam oluşturduğu söylenebilir.

Tarihinde kolonyal dönemlere rastlanmıyor oluşu Türk edebiyatında büyülu gerçekçi çizgide eser üretimine engel olmamıştır. Latin Amerika edebiyatında kolonyal sistemin eleştirisi ile bütünleşen büyülu gerçekçilik elbette yalnız bu dar alanla sınırlandırılmaz. Türk edebiyatındaki büyülu gerçekçiliğin önemli eserlerini vermiş olan yazar Latife Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm* adlı romanında köyden kente göçün beraberinde getirdiğı kültürel değişimi konu edinir. Örneğin Alman yazar Günter Grass da 1959 yılında yayımladığı *Teneke Trampet* adlı romanında II. Dünya Savaşı’nın yıkıcı etkilerini ve döneminde egemen hâle gelen Nazizm ve faşizm ideolojilerini eleştirir.

Tarihi boyunca göçebe yaşam biçimleriyle farklı coğrafyalarda bulunan Türkler çeşitli kültürlerle etkileşim hâline girmiş, pek çok farklı inanç sistemine tâbi olmuştur. Altı yüzyılı aşan geçmişle Osmanlı İmparatorluğunun geniş coğrafyalarda varlık göstermesi farklı ırklardan, dinlerden ve dillerden topluluklara ev sahipliğı yapmasına yol açmıştır. Dolayısıyla başlı başına çeşitliliğı barındıran Türk coğrafyası büyülu gerçekçiliğin aynı zamanda melez yapısını besler niteliktedir.

Türk tarihinin bilinen en eski inanışlarından Tengricilik doğanın ve gökyüzünün kutsallığı üzerine şekillenmiş ve doğa unsurlarına ilahi anlam atfedilmiş bir inanç sistemidir. Tengricilikte dini lider olan şamanlar (kam) doğaüstü güçlerle etkileşim kurar, ruh-insan arasında aracılık eder, topluluklarına manevi rehberlik sunar. Şaman kavramı bazı dillerde kâhin, sihirbaz, büyücü, ruh avcısı veya hekim gibi anlamlara karşılık gelir. Şamanlar ruhlarla bağlantıya geçerek birtakım zorlukları aşmak, kayıp eşyaları ya da bunları çalanları bulmak, yağmur ve dolu yağdırmak,

rüzgâr estirmek, ölü ruhunu öbür dünyaya göndermek, avda şanssızlığı gidermek, farklı canlıların kılığına girmek, yaptıkları çeşitli büyüler vasıtasıyla hastalıkları iyileştirmek gibi olağanüstü işlevler gösteren bilge bir kimliğe sahiptirler (Güngör, 2024, s. 326).

Tengricilik ve Şamanizm Türk topluluklarının kültürel ikliminde ve sosyal alanlarında etkilerini günümüze değin gösterir. Örneğin nevruz geleneği olarak ateş üzerinden atlamak, çaput bağlamak, cenaze töreninin ardından yedisi, kırkı gibi ölüyü anmak Gök Tanrı inancına bağlı, günümüze değin ulaşmış inanç unsurlarından bazılarıdır. Türkler İslamiyet'in kabulüyle eski şaman inançlarını sentezleyerek melez bir kültür ve gelenek oluşturmuşlardır. Tengricilik dışında Budizm, Zerdüştlük, Musevilik, Hristiyanlık, İslamiyet gibi farklı inanç sistemleri de Türk tarihinde yer alır. Her bir inanç sistemi birbirini etkileyerek kümülatif bir kültür ve inanç birikimi oluşturur.

Türk toplumlarında inancın günlük hayattaki işlevsel rolü göz önüne alınırsa Batı'nın rasyonel ve fenni bakış açısı kadar katı bir akılcılıktan söz edilemeyecektir. Carpentier'in olağanüstü ancak inancın varlığıyla mümkün olabilir (2003, s. 86) ifadesine dayanarak olağanüstünün bu coğrafya halkı için günlük hayatın akışında kabul görülmüş olması okur bağlamında büyülü gerçekçi anlatının benimsenmesinde pozitif bir etki yaratabilir. Nitekim Türk edebiyatındaki geleneksel metinlere bakıldığında kültür ve inançların anlatılara sirayet ettiği görülür. Mit, destan, efsane, halk hikâyesi, masal gibi sözlü kültür ürünleri milletlerin kültürel mirasını sonraki nesillere aktarır.

Mitoloji Yunanca *mythos* (hikâye, anlatı) ve *logos* (söz, akıl) kelimelerinin bir araya getirilmesiyle türetilmiştir (Çobanoğlu, 2001, s. 33). Mitolojiler tarih boyunca her milletin kendine has düşünce yapısını, inançlarını, değerlerini, kültür ve geleneklerini sonraki nesillere aktarırlar. Mitolojik motifler, Carl Gustav Jung'ın ifadesiyle arketipler, toplumun kolektif bilinçdışını yansıtır (Jung, 1998, s. 51). İnsanoğlunun ait olduğu dünyayı, doğanın işleyişini ve yaratılışı anlamlandırma çabasının bir ürünü olarak mitolojik anlatılar ortaya çıkar. Mitler doğaüstü varlık ve eylemlerin öyküsünden oluşur, bu öyküler *gerçek* kabul edilir çünkü gerçeklerle ilgilidir ve doğaüstü varlıklar aracılığıyla yaratıldığı için de *kutsaldır* (Çobanoğlu,

2001, s. 43). Dolayısıyla mitolojinin gerçeği olağanüstüyle anlamlandırma özelliği büyüülü gerçekçiliğe benzemektedir.

Boratav, halk hikâyelerini ve destanları masaldan ayıran bir husus olarak hikâyecinin vakaları olmuş gibi kabul etmesi ve aktarması şeklinde açıklar (Boratav P. , 2002, s. 48). Halk hikâyeleri, destan ve efsane gibi anlatıların gerçek ve olağanüstüyü bir arada bulundurması dışında okuyucusu/dinleyicisi veya anlatıcısı tarafından olağanüstünün yaşanmış kabul edilmesi önemlidir. Bu anlamda da büyüülü gerçekçilik ile benzerlik gösterir.

Destanlar bir ulusun yaratılışını, mitolojik ve kültürel değerlerini, tarihindeki savaş ve kahramanlıklarını, doğal afet vb. önemli olaylarını anlatan uzun, manzum bir sözlü edebiyat ürünüdür. Kuşaktan kuşağa aktarım yoluyla toplumsal hafızayı canlı tutar. Tek, toplu, kahramanca ve gerçeğe benzemekle birlikte harikalarla dolu bir olay ile toplumun ilgisini çeken bir şahsın varlığı edebiyat teorisyenleri ve araştırmacılarına göre destanda bulunması zorunlu başlıca unsurlardır (Yetiş, 1994, s. 202). Dolayısıyla destanlar da gerçek ve gerçeküstü olanı bir arada sunar.

Geleneksel anlatılarda (efsane, destan, masal, menkıbe, halk hikâyeleri) görülen tayy-ı mekân, tayy-ı zaman başka bir deyişle zaman ve mekândaki kırılmalar, don değiştirme gibi olağanüstü olaylar, cansız varlıkların kişileştirilmesi, gerçeküstü varlıklar, bu varlıklarla verilen kahramanlık mücadelesi gibi pek çok olağanüstü unsura rastlamak mümkündür (Şen, 2018, s. 13). Oğuz Kağan, Ergenekon ve Köroğlu gibi destanlarda, Dede Korkut hikâyelerinde, Kerem ile Aslı, Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Âşık Garip gibi halk hikâyelerinde hayvanların veya ilahi bir gücün yol göstericiliği, rüya ve kehanetler, mucizevi doğumlar, doğaüstü varlıklar, kutsal ve doğaüstü güçlere sahip hayvanlar, büyüülü nesneler gibi olağanüstü olay, durum ve nesnelerle karşılaşılır. Tüm bu olağanüstülükler anlatının seyrinde sıradan karşılanan hususlardır. Destanlar inanışlara ve geçmişe yönelik bilgilere kaynaklık ettikleri için toplum destanlarda anlatılanları gerçekten olmuş sayar (Boratav P. N., 1969, s. 39). Dinleyicisinin ve anlatıcısının birlikte iş birliğinden oluşan ketumluk destanlarda da söz konusudur. Örneğin Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz'un anasından bir kez süt emmesi; hemen ardından çiğ et, çorba ve şarap istemesi; konuşmaya başlaması; kırk günde büyümesi, yürümesi ve oynaması onun

olağanüstü özelliklerini oluştururken anlatıcının bunları sıradan olaylarmış gibi aktarması büyüğü gerçekçiliğin anlatı stratejisine benzemektedir (Bars, 2012, s. 33).

Boratav, destan ve halk hikâyeleri arasındaki ayrıma değinirken halk hikâyelerinde olağanüstü öğelerin azaldığını, olayların ve kişilerin daha gerçekçi hâle evrildiğini, halk hikâyelerinin kahramanlık destanları ile modern roman arasında bir aşamada yer aldığını belirtir (Boratav P. N., 1969, s. 56). Dolayısıyla türler arasında gerçekleşen dönüşüm anlatıyı büyüğü gerçekçiliğe daha da yaklaştırır. Destanlardaki uçlarda olağanüstülükler halk hikâyelerinde Ferhat'ın *insan gücüyle dağı delme* düzeyine gelir. Halk anlatılarında büyüğü olan gerçekliğin rasyonel anlayışıyla sentezlenerek birleştirici, bütünleştirici yönleriyle öne çıkar (Erdem, 2011, s. 185). Efsaneler de destanlar gibi gerçek ve gerçeküstünün sentezinden oluşur fakat olağanüstünün yer almadığı efsaneler de vardır. Efsaneler geçmişte yaşandığına inanılan, inancın öne çıktığı anlatılardır. Gerçek olaylardan veya kişilerden esinlenir, belirli bir mekâna veya tarihsel bir döneme atfedilebilir. Efsaneler, destanlar gibi uzun ve manzum değil masallar gibi kısa ve düzyazı şeklindedir. Fakat masallarla işlev yönünden farklılık gösterir. Masallardaki gibi ders verme kaygısı ve mutlu son görülmeyebilir. Masallar olay örgüsü hızlı ilerleyen, olağanüstü barından, gerçekçilik ve inandırma iddiası olmayan düzyazılardır. Masal dinleyicisi/okuyucusu anlatının hayal ürünü olduğunun bilincindedir. Gerçekçi bir yaklaşımdan ve mantıksal sorgulamalardan uzak, anlatıcı ile iş birliği içindedir. Söz konusu iş birliği büyüğü gerçekçilikte yazarın ketumluğu olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda masallar büyüğü gerçekçilikle benzerlik gösterir fakat masalların gerçeklikten uzak yapısı büyüğü gerçekçiliğin özüne aykırıdır. Efsanelerde kahramanlar zaman ve mekânda geçişler sağlayabilir. Bu durum tayy-i zaman ve tayy-i mekân kavramlarıyla açıklanır, büyüğü gerçekçiliğin zamanın döngüsellliği ve mekân algısının işlenişiyle benzerlik gösterir (Bars, 2013, s. 132).

Gerçekçiliğe en yaklaşan sözlü kültür edebiyatı türü meddah hikâyeleri olur. Destan, efsane ve masallardaki devler, periler, ejderhalar, vb. gibi doğaüstü yaratıklara, insan üstü güçleri olan kahramanlara ve onların menkıbelerdeki kerametlerine ya da destanlarda olduğu üzere, olağan insan gücünün sınırlarını aşan eylemlerine meddah hikâyelerinde yer verilmez (Boratav P. N., 1969, s. 72). Başka bir deyişle meddah hikâyeleri olağanüstü öğelerden arınmıştır. Bu durum onu halk

edebiyatı anlatıları arasında en gerçekçi tür yapar. Meddah hikâyeleri modern romanın selefi kabul edilir.

Sözlü kültür anlatıları ulusların eski uygarlıklarının tarihlerini, inançlarını, yaratılışlarını, kahramanlıklarını, hayata bakış açılarını, dış dünyayı anlamlandırışlarını konu edinir, ulusların tarihsel ve kültürel kimliklerini yansıtır. Son tahlilde Türk edebiyatında roman türüne geçişe kadar olan süreçte olağanüstü anlatılar dinleyici/okuyucuları tarafından ilgiyle benimsenmiştir. Bu ilgi Türk edebiyatında çeşitli sözlü kültür eserlerine olanak tanır. Gerçeği olağanüstüyle açıklaması noktasındaki oksimoron yapısı, tarihsel ve kültürel kimliği yansıtmasının yanında inanç temelli olması gibi sebeplerle büyü gerçekçilik ile sözlü kültür ürünleri arasında ilişki kurulabilir. Söz konusu anlatılar büyü gerçekçiliği besleyen ve ilkel görünümü mahiyetinde değerlendirilebilecek anlatılardır. Melezleşmiş dini yaşantı, inanışlar, ritüeller, batıl inançlar, menkıbeler, manevi ve kültürel değerlere bağlı alışkanlıklar düşünüldüğünde olağanüstüye olan inancın günlük hayattaki karşılıkları görülebilir.

Sözlü kültür anlatılarında büyü gerçekçiliğin izlerini aramaya yönelik çeşitli akademik çalışmalar yapılmıştır. 2018 yılında Cemile Şen tarafından *Dede Korkut Anlatılarında Büyü Gerçekçilik* adlı yüksek lisans tezi; Mehmet Emin Bars'ın *Mitlerde Büyü Gerçekçilik, Oğuz Kağan Destanı'nda Büyü Gerçekçilik ve Efsanelerde Büyü Gerçekçilik Üslubu*; Seda Başer Çoban'ın *Dede Korkut Kitabı ve Büyü Gerçekçilik*; Esra Derya Dilek'in *Efsaneden Büyü Gerçekçiliğe*; Asuman Güneş Ulus'un *Bektaşî Fıkralarında Büyü Gerçekçilik*; Servet Erdem'in *Büyü Gerçekçilik ve Halk Anlatıları* adlı makaleleri bunlardan bazılarıdır.

Tüm bunlar değerlendirildiğinde zengin bir ilham kaynağı ve olağanüstüye inanca eğilimli bir toplumdan söz edilebilir. Türk edebiyatında kaleme alınmış büyü gerçekçi eserlerde yazarların eserin yaratılışında geleneksel anlatılardan ilham aldığını kendi ifadelerinden ve eserlerdeki izdüşümlerinden yola çıkarak söylemek mümkündür. Tezin incelenen eserleri arasında romanları yer alan Kaan Murat Yanık, Batı ve Doğulu okur üzerinden yaptığı kıyaslama ve örnekleme ile büyü gerçekçiliğin Anadolu sınırlarına daha çok yakıştığını çünkü Anadolu'da asırlardan beri kültürün bir parçası olarak evliyalara, efsanelere, menkıbeler, perilere, masallara, hurafelerin yer alması büyü gerçekçiliğe aşinalık sağladığını ifade eder

(Yanık, 2015). Latife Tekin ise yaptığı bir söyleşisinde çocukluğunda yaşayan geleneği, köy hayatını ve köylü insanının gerçek saydıklarını, Kayseri'nin çeşitli milletlerden insanlarla bir arada yaşayan kozmopolit yapısını, sözlü kültürünü büyük bir zenginlik olarak değerlendirir ve eserlerine bunlardan izler yerleştirir (Tekin, 2020). Burhan Sönmez de çocukken annesinden dinlediği masalların kendisine ilham olduğunu belirtir. Türkiye'de nüfusun dörtte üçünün köyle bir şekilde bağını koruduğunu, köy topluluklarına özgü sözlü anlatı geleneğinin modernliğin göbeğinde dahi varlığını birinci elden sürdüğünü dolayısıyla Türk ve Kürt edebiyatının oldukça zengin bir birikimi olan bu anlatı geleneğinden istifa etmeleri gerektiğini vurgular (Sönmez, 2011).

Dünya edebiyatlarında kimi yazarlar kaleme aldıkları büyülü gerçekçi bağlamdaki eserlerinde kendi edebiyatlarına ait sözlü kültür birikiminden ve halkın inanç ve kültürel öğelerinden beslenmişlerdir. Dünyanın yaratışı, cennetten kovulma, vaat edilen toprakları arama, şeytanın başkaldırması, yarı insan yarı hayvan görünümünde mitsel kahramanlar ya da kıyamet günü gibi konular José Donoso, Vargas Llosa, Alejo Carpentier, García Márquez, Miguel Ángel Asturias, Arturo Uslar Pietri, Juan Rulfo gibi Latin Amerikalı yazarların yapıtlarında da sıkça yer alır (García, 2010, s. 42-43).

Geleneksel anlatılarda olağanüstü ve gerçeğin iç içe bu denli yer almasına karşın on dokuzuncu yüzyıl edebiyatına gelindiğinde yazarların geleneği terk edip daha gerçekçi, akılcı eserlere önem verdiği görülür. Batılılaşma hareketleri ile akılcılık, pozitivizm gibi gerçeğe ve bilme yönelme yaygınlaşır, dönemin edebiyatı da bu yönde bir değişim sürecine girer. Osmanlı döneminin seçkinleri dışında kalan okurları İslami geleneğe ait Kerem ile Aslı, Âşık Garip, Tahir ile Zühre, Leyla ile Mecnun, Melikşah ile Güllü Hanım, Tayyazade, Şahismail ile Gülizar Hanım, Asuman ile Zeycan, Şiirin ile Ferhad'a dair halk hikâyelerini, Köroğlu destanını, Nasreddin Hoca fıkralarını ve Binbir Gece Masalları'nı okur (Ayar, 2018, s. 76). On dokuzuncu yüzyıl edebiyatıyla Batılı anlamda eserlere yönelen yazarlar geleneksel anlatıları ilkel bularak gelenekten ayrılırlar. Tanzimat dönemi yazarları toplumu bilinçlendirme yönünde eserleri araç olarak kullanır, romanın okuruna keyif verme işlevini geri plana atar. Namık Kemal *Celâl* mukaddimesinde gerçektışını gerçikle birlikte barındıran bu tür anlatıları *kocakarı masalları* olarak eleştirir (Moran, 2021,

s. 63). Akıl dışının, bilinenin, görünenin ötesinde, imkânsızın, tuhafın, tekinsizin romanda yeri olmadığını iddia eden modern yazarlar yalnızca kendilerinin değil, dönemin okurlarının da gelenekten uzaklaşmasına ve yeni tür olan romanının kendi kitlesini oluşturmaya özen gösterirler (Ayar, 2018, s. 77). Bu yaklaşım Servet-i Fünûn dönemi yazarları için de devam eder. Öte yandan fantastik, on dokuzuncu yüzyılda yeniden var olurken, bilimle hesaplaşır ve biraz da onun eksik bıraktığı alanlarda, boşluklarda varlık alanı bulmaya başlar (Tosun, 2011, s. 194).

On dokuzuncu yüzyıl Türk edebiyatında dönemin yeni edebî türü olacak olan roman henüz ilk örneğini vermemişken çağdaşlarının aksine gerçeküstünden yararlanan Giritli Ali Aziz Efendi, 1797’de *Muhayyelât / Muhayyelât-ı Azîz Efendi* adlı eserini kaleme alır. Anlattıklarının gerçekliğine ve yaşanmışlığına sık sık vurgu yapan Ahmet Mithat’ın eserleri de gerçeğin yanına gerçeküstünü iliştiren çizgidedir. Büyülü gerçekçi mahiyette değerlendirilemeyecek olmalarına karşın Ahmet Mithat, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Peyami Safa, Yaşar Kemal gibi yazarlar çağdaşlarından farklı olarak tahkiyeli metinlerinde rasyonel ve gerçekçi tavrın sınırlarını esnetirler. Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi bazı yazarların olağanüstüye yer verme amacı pozitivizmi temellendirmek, olağanüstüyü Tanrı’nın gücüne dayanak olarak gören anlayışı eleştirmek olmuştur (Tosun, 2011, s. 202). Yirminci yüzyılın sonlarına gelindiğinde Nazlı Eray’ın edebî sahada yer almasıyla fantastik roman bir ivme kazanır. 1983 yılında Latife Tekin’in *Sevgili Arsız Ölüm* adlı romanının yayımlanması ile büyümlü gerçekçilik Türk edebiyatında ilk olgun örneğini verir.

1940’larda dünyada edebî anlamda ilk örneklerini veren büyümlü gerçekçi metinlerin yükselişi Latin Amerikalı yazarlar sayesinde 1960’lı yıllardan sonraya denk gelir. On dokuzuncu yüzyılda Türk edebiyatındaki gelenekten kopma, rasyonel gerçekliğe yaklaşma, akılcılık gibi gerçekçi eğilimlerin hâkim görüşü fantastik, büyümlü gerçekçilik gibi edebî tür ve akımların Türk edebiyatında geç tanınmasına yol açan sebeplerdendir. 1980’ler itibarıyla Nazlı Eray, Latife Tekin, Mehmet Eroğlu, Bilge Karasu, Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptaş gibi yazarlar ile Türk romanında fantastik eğilimler görölmeye başlar.

Latife Tekin, toplumsal ve bireysel temaları özgün bir üslupla eserlerinde işler. Anadolu kültür ve geleneklerini, köy hayatını, yoksulluğu ve toplumsal eşitsizlikleri konu edinerek bunları masalsı bir atmosferde okuyucuya sunar. Sıradan

insanın yaşamı ve mücadeleleri büyülü ögeler, masalsı anlatım ve efsanevi hikâyelerle harmanlanır. Büyülü gerçekçiliğin gerçekçi yanı sıradan insanın hayatında mücadele ettiği gerçeklerden, büyülü yanı ise aynı toplumun kültür ve inançlarından beslenir. Tekin, Anadolu'nun kültür, gelenek ve inanışlarından ilhamla kırsal yaşamın zorluklarını, kadınların toplumdaki yerini, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini, yoksulluk ve göç gibi temaları olağanüstü ögelerle öne çıkarır. Toplumdaki adaletsizlikler, yozlaşmalar, çarpıklıklar ve acılar masalsı bir atmosferde fakat gerçeklikten kopmadan anlatılır. Latife Tekin'in büyülü gerçekçilik çizgisinde olağanüstü ele aldığı toplumsal meseleleri ve eleştirileri güçlendirmede araç hâline gelir.

Türk edebiyatında yapılan akademik çalışmalarda Nazlı Eray, Latife Tekin, Nazan Bekiroğlu, Bilge Karasu, Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptaş, Elif Şafak, Faruk Duman, Kaan Murat Yanık, Sema Kaygusuz, Buket Uzuner, Onat Kutlar gibi isimler büyülü gerçekçilik kapsamında eserleri incelenen yazarlardandır. Bu yazarların eserlerine ilaveten Burhan Sönmez, Mine Söğüt ve Fuat Sevimay'ın romanları büyülü gerçekçi çizgide değerlendirilebilir.

1.3. Büyülü Gerçekçiliğin Tanımı ve Özellikleri

Büyülü gerçekçiliği teorik boyutta değerlendiren ilk isimlerden edebiyat eleştirmeni Àngel Flores, 1955'te yayımladığı “Magical Realism in Spanish American Fiction” adlı yazısında büyülü gerçekçiliği edebiyat eleştirisinde ele alınan bir kavram hâline getirir. Flores büyülü gerçekçiliği Latin Amerika'ya özgü edebî bir akım olarak değerlendirir. Büyülü gerçekçiliğin çıkış noktası olarak ise Borges'in 1935'te yayımladığı *Historia Universal de la Infamia* (Alçaklığın Evrensel Tarihi) adlı eserini gösterir. Borges'in büyülü gerçekçi tarzda yazma konusunda çevresindeki yazarları etkileyerek Latin Amerika edebiyatında yeni bir yazın tarzının başlatıcısı olduğunu ileri sürer. Flores, Latin Amerikalı birtakım yazarları büyülü gerçekçi eserler veren yazarlar olarak ifade eder. Bu yazarların ortak özelliklerinin sıradan ve gündelik olanı gerçek dışı olana dönüştürmeye olan eğilimleri olduğunu belirtir. (Flores, 2003, s. 114).

Àngel Flores büyülü gerçekçiliği gerçek ile fantazinin birleşimi olarak tanımlar (Flores, 2003, s. 189). Büyülü gerçekçilikte zamanın ötesinde bir akışın,

tasavvur edilemez bir zaman diliminin varlığından söz eder. Flores'in ifade ettiği özellikler büyülu gerçekçiliğin anlaşılmasında önemlidir. Büyülu gerçekçi metinler, gerçek ile doğaüstü olanın birinin diğetine baskın olmaksızın bir arada bulunduğu, zıtlıkların denge içerisinde yer aldığı anlatılardır. Olağanüstü günlük gerçekliğin içinde eğreti durmaksızın birbirine eklenmiş bir hâlde bulunur.

Luis Leal, "Magical Realism in Spanish American Literature" başlıklı yazısında Carpentier gibi büyülu gerçekçiliği Latin Amerika edebiyatıyla sınırlayan Àngel Flores'in büyülu gerçekçilik hakkındaki görüşlerinden bazılarına karşı çıkar. Borges'in *Alçaklığın Evrensel Tarihi* adlı eserini büyülu gerçekçiliğin ilk örneği olarak göstermesine ve büyülu gerçekçi yazarlar olarak ileri sürdüğu isimlere katılmaz. Leal, Latin Amerika'da büyülu gerçekçilik terimin ilk kullanımının Arturo Uslar Pietri'nin 1948'de yayımladığı *Letras y hombres de Venezuela* (Venezuela'nın İnsanları ve Edebiyatı) eserinde olduğunu belirtir (Leal, 2003, s. 120). Her ne kadar birbirleriyle çelişen görüşler ileri sürmüş olsalar da Luis Leal ve Àngel Flores, büyülu gerçekçiliğin edebiyat kapsamında teorik çalışmalarını ilk ortaya koyan isimlerdir. Artık büyülu gerçekçilik, edebiyatın teorik düzleminde tartışılan bir konu hâline gelir. Bu süreç itibariyle büyülu gerçekçiliğin kapsam ve sınırları belirginleşmeye başlar.

Büyülu gerçekçilikte zaman, bir tür zamansız akışkanlık içinde var olur ve gerçek olmayan gerçekliğin bir parçası olarak gerçekleşir (Flores, 2003, s. 191). Flores, bu zamansız akışa örnek olarak Franz Kafka'nın *Dönüşüm* ve *Dava*'sından, Albert Camu'nun *Yabancı* adlı eserlerinden örnekler verir. Kafka'nın *Dönüşüm* romanın başkişisi olan Gregor Samsa'nın böceğe dönüşmesi bir varsayım ya da tartışma meselesi olarak değil gerçekte yaşanmış ve diğere karakterler tarafından neredeyse normal bir olay olarak kabul edildiğini ileri sürerek Kafka'nın *Dönüşüm* romanını büyülu gerçekçi tarzda bir eser olarak değerlendirir.

Büyülu gerçekçiliği Latin Amerika özelinde değerlendiren Flores'e bir eleştiride Amaryll Chanady'den gelir. Chanady, Flores'in büyülu gerçekçiliği hem Kafka'yla hem de Borges'le ilişkilendirmesinde tezatlık görür. Büyülu gerçekçilik eğer Avrupalı yazar Kafka ile ilişkili olabiliyorsa o hâlde Latin Amerika'nın otantik bir ifadesi olamayacağını, büyülu gerçekçiliğin Latin Amerika toprakları ile sınırlandırılmayacağını belirtir (Chanady, 2003, s. 130).

Chanady büyüü gerçekçiliği her Şeyden önce, biri "aydınlanmış" ve rasyonel bir gerçeklik görüşüne, diğeri ise doğaüstünün günlük gerçekliğin bir parçası olarak kabulüne dayanan, birbiriyle çatışan ama aynı zamanda tutarlı iki perspektifle karakterize eder (Chanady, 1985, s. 21). Chanady bir kurmaca metnin büyüü gerçekçi kabul edilebilmesi için birtakım kriterler belirler. Öncelikle büyüü gerçekçi eserde doğaüstü günlük hayatın bir parçası olarak kabul edilir ve sunulur. Doğal, sıradan olan ile doğaüstü olan çelişki (antinomi) içinde, iç içe fakat uyumlu ve tutarlı bir şekilde yer alır. Okuyucunun bu tarz bir metin karşısındaki tavrı hakkında tespitlerde bulunur. Büyüü gerçekçilik metinsel temsil düzeyinde doğal ile doğaüstü arasındaki çatışkıyı ortadan kaldırır ve okuyucu anlamsal düzeyde çatışan iki mantıksal olguyu tanır, kurgusal dünyada neyin rasyonel, neyin irrasyonel olduğuna dair yargısını askıya alır (Chanady, 1985, s. 25-26).

Chanady ayrıca büyüü gerçekçi metinde *yazarın ketumluğu* (authorial reticence) meselesine dikkat çeker. Okuyucudan beklenen iş birliğinin sağlanması için yazar okuyucunun tepkilerini yönlendirecek bir tutum sergilemelidir. Başka bir deyişle okuyucunun olağanüstü karşısında sorgulamayan, yargılamayan tavrının oluşabilmesi için yazarın da bunu sağlayacak şekilde hareket etmesi gerekir. Chanady bu noktada okuyucunun tepkilerini yönlendirmenin en etkili yönteminin yazarın ketumluğu/suskunluğu olduğunu belirtir (Chanady, 1985, s. 121). Yazarın suskunluğu olağanüstünün işlenişinde mantıksal sebepler açıklamaktan sakınarak gerçekleştirilir. Böylece olağanüstü sıradanın bir parçası hâlinde işlenmiş olur. Olağanüstü yönü ima düzeyinde kalacak şekilde tanımlanan ancak kasıtlı olarak bahsedilmeyen nesne, ayrıntılı olarak açıklanan bir nesneden daha fazla ilgi uyandıracak için bu yöntem büyüü gerçekçi anlatılarda tercih edilir (Chanady, 1985, s. 121).

Roberto González Echevaría ve William Spindler, büyüü gerçekçiliği belirli sınıflandırmalar içerisinde tanımlayan teorisyenlerdir. Echevaría, *fenomonolojik büyüü gerçekçilik* ve *ontolojik büyüü gerçekçilik* olarak ikili bir ayrım ile ele alır. Fenomonolojik büyüü gerçeklikte olağanüstü unsur karşısında gözlemcinin alımladığı estetik tezahür söz konusuken ontolojik büyüü gerçekçilikte olağanüstü, metne kaynaklık eden kültüre olan inanç karşısındaki gerçeklikle ilişkilendirilir.

Spindler, büyüü gerçekçiliği *metafizik büyüü gerçekçilik*, *antropolojik büyüü gerçekçilik* ve *ontolojik büyüü gerçekçilik* olmak üzere üç grupta değerlendirir. Metafizik büyüü gerçekçilikte olağanüstü unsur yoktur fakat olağanüstü bir atmosfer vardır. Bu atmosfer sıradan olanın alışılmadık şekilde sunulur okurda gerçek dışılık hissi uyandırılmasıyla oluşturulur. Antropolojik büyüü gerçekçilikte anlatıcı bazen olayları akılcı, gerçekçi bir bakış açısından aktarırken bazen de büyüye inanan birinin bakış açısından aktarır (Arargüç, 2017, s. 51). Ontolojik büyüü gerçekçilikte ise anlatıcı, okuyucuyu iknaya uğraşmaksızın olağanüstü olanı anlatı içerisinde sıradan, gerçek dünyanın olağan bir parçası şeklinde aktarır. Metafizik büyüü gerçekçilikte sıradan olan tuhaflaştırılırken ontolojik büyüü gerçekçilikte tuhaf olan sıradanlaştırılır (Arargüç, 2017, s. 51).

Büyüü gerçekçi bir eserde bu sınıflandırmalara konu olan özellikler aynı anda da bulunabilir. Tanımlamada yapılan bu sınıflandırmalar eserin niteliğini sınırlandırabilmektedir (Arargüç, 2017, s. 52). Büyüü gerçekçilik temelde büyü ve gerçeği bir arada tutan, gerçek ile gerçekdışı arasındaki çizgiyi bulanıklaştırarak birleştiren bir anlatıdır. Büyüü gerçekçilikte ayrımların ortadan kalktığını “Ben gerçekçi bir yazarım... Çünkü Latin Amerika’da her şeyin mümkün, her şeyin gerçek olduğuna inanıyorum.” (Márquez ve Llosa, 1967, aktaran Bowers, 2004, s.87) ifadesiyle Gabriel García Márquez, kanıtlar niteliktedir.

Brenda Cooper büyüü gerçekçi Batı Afrika kurgusu üzerinde yaptığı incelemesinde büyüü gerçekçiliği postkolonyal bağlamda değerlendirir, tanımlamalarını ve sınırlamalarını bu doğrultuda yapar. Büyüü gerçekçiliği, az gelişmiş üçüncü dünya ülkeleri, postkolonyal geçmişi olan veya melez özelliklere sahip toplumların eski ve yeni, modern ve antik, bilimsel ve büyüü dünya görüşlerinin bir arada varlık gösterdiği anlatılar olarak tanımlar (Cooper, 2004, s. 216). Büyüü gerçekçiliğin tarih ile büyü, sömürge öncesi geçmiş ile sanayi sonrası şimdiki zaman, yaşam ile ölüm gibi zıtlıkların birliğinden doğan paradoksu taşıdığını ifade eder (Cooper, 2004, s. 1). Dolayısıyla Cooper’ın büyüü gerçekçiliğin zıtlıklardan müteşekkil melez yapısına dikkat çektiği görülür. Akımın kapitalist gelişmelerin yaşandığı sömürgecilik sonrası melez toplumlarda kapitalizm ve sömürge öncesi geçmiş değerlerle şimdinin birleştiği üçüncü dünya ülkelerinin sahasında meydana geldiğini ileri sürer (Cooper, 2004, s. 15).

Sanayileşmeyle birlikte toplumlarda yeni ekonomik ve sosyal tabakalaşmalar baş gösterir. Ülkelerin bir kısmı hızla sanayileşirken bir kısmı altyapı yetersizliği ile izole kalır. Bu da toplumlardaki sınıflar arasındaki makasın açılmasına yol açar. Büyülü gerçekçilik bu çokselsliliği daha da kutuplaştırmaktan kaçınır, bir metnin içerisinde uzlaştırmacı bir tutumla ele alır. Elbette bu anlamda postkolonyal geçmişi olan topraklar büyülu gerçekçiliğın nitelikli bir uygulama alanı hâline gelir. Büyülü gerçekçilik, sömürgecilik sonrası toplumların kimlik, kültür ve tarih ile mücadelesini anlamada önemli bir role sahiptir. Latin Amerika topraklarında bir edebî akım hâline gelmesi ve oradan dünyaya yayılması da bu sebeptir. Afrika'nın postkolonyal büyülu gerçekçi eserlerini veren Ben Okri, Hindistan için Salman Rushdie büyülu gerçekçiliğın Latin Amerika'dan bir akım hâlinde dünyaya yayılışından etkilenen yazarlara örnektir.

Büyülü gerçekçilikten bir anlatı tarzı olarak söz eden Wendy B. Faris, büyülu gerçekçiliğın kapsamını belirlediğı beş temel özellik sunar. Birincisi, büyülu gerçekçi metin *indirgenemez büyü unsuru* içerir; ikincisi, betimlemelerle olağanüstü dünyanın varlığı detaylandırılır; üçüncüsü, okuyucu metindeki iki çelişkili olguyu uzlaştırma çabasında bazı *rahatsız edici şüpheler* yaşayabilir; dördüncüsü, anlatı farklı alanları birleştirir; beşincisi, zaman, mekân ve kimlikle ilgili yerleşik anlayışı bozar (Faris, 2004, s. 1).

Büyülü gerçekçilikte açıklan(a)mayan, indirgenemez büyülu unsurlar yer alır. Söz konusu büyülu unsurlar içinde bulunan gerçek dünyanın doğal bir parçasıdır. Olağanüstü unsurlar, mantık ve rasyonel açıklamaların ötesine geçerek karakterler, olaylar veya durumlar üzerinde etkili olur. Büyülü olanın sıradan yaşantının bir parçası hâlinde sunulması büyülu gerçekçiliğın temel özelliğidir.

Faris'e göre büyülu gerçekçi metinde gerçeğın arasında yerini alan büyü, genellikle metindeki merkezi konuları vurgular. Metnin anlatıcısı büyülu olayları metnin içerisindeki sıradan olayları anlattığı gibi somut olarak ayrıntılı açıklamalarla aktarır (Faris, 2004, s. 1). Büyülü unsur her ne kadar sıradan gerçeğın içinde uyumlu bir şekilde konumlandırılrsa da gerçekçi beklentileri olan modern okurun metne katılımı sağlanır. Postmodern romanın, okuyucusuyla yaptığı iş birliğı büyülu gerçekçilikte de görülür. Faris büyülu gerçekçiliğı yalnızca postkolonyal bağlamla

sınırlandırmaz onu uluslararası kullanımını açıklayacak şekilde postmodernizmin içinde konumlandırır (Arargüç, 2017, s. 93).

Büyülü gerçekçilikte indirgenemez unsur olan olağanüstü bilinçdışı çağrışımlara hitap eden bir imge olarak romanda yer alabilir. Faris bu duruma Salman Rushdie'nin *Geceyarısı Çocukları*'nda Saleem'in, büyük burnuyla, fil burnuna sahip Tanrı Ganesh'in insani bir yansıması hâline gelmesini ve *Binbir Gece Masalları*'ndaki Sinbad gibi bir sepette taşınmasını örnek gösterir (Faris, 2004, s. 33). Büyülü gerçekçiliğin olağanüstü unsur üzerinden sağladığı metaforik söylem, metinlerarası göndermeler onu postmodern edebiyatla yakınlaştırır, türler arasındaki ayrımı silikleştirir. Mitik unsurlarla, ilkelcilikle, psikolojik iç dünyalar ve derinliklerle epistemolojik ilgiler büyüülü gerçekçiliği modernizme yaklaştırırken yazının kolektif ruhu ve politik keskinliğiyle birlikte büyüülü olayların varlığı ve farklı dünyaların ve söylemlerin karşılaşması ile ortaya çıkan ontolojik sorular, postmodernizme yaklaştırır (Arargüç, 2017, s. 93). Dolayısıyla Faris, büyüülü gerçekçiliği modernizm ile postmodernizm arasında gidip gelen bir anlatı tarzı olarak yorumlar.

Faris, Kolombiyalı Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık*, Hint asıllı yazar Salman Rushdie'nin *Geceyarısı Çocukları* ve Alman yazar Günter Grass'ın *Teneke Trampet*'ine işaret ederek dünya edebiyatları üzerinde oluşan bu üçgenin büyüülü gerçekçiliği postkolonyal bir tarzla Latin Amerika'ya mal edilemeyeceğini ifade eder (Faris, 2004, s. 29) Faris, *Ordinary Enchantments* adlı teorik çalışmasının önsözünde büyüülü gerçekçiliğin her ne kadar en çok Latin Amerika'da yaygın olsa da amacının, terimi popüler hâle getiren Latin Amerika edebiyatı patlamasının (el boom Latinoamericano) ötesine taşımak olduğunu ve bu nedenle çalışmada Latin Amerikalı yazarların büyüülü gerçekçi eserlerine daha az yer verdiğini ifade eder. Dolayısıyla Faris, büyüülü gerçekçiliği Latin Amerika'nın tekelinden çıkarmayı teklif eder.

Faris'in belirlediği ikinci özellik büyüülü gerçekçi metinde yaratılan olağanüstü dünyanın ayrıntılı betimlemelerle aktarılmasıdır. Böylece betimlemeler aracılığıyla bilinen gerçek dünyanın içinde yaratılan yeni olağanüstü dünyanın güçlü varlığı detaylandırılır. Gerçekçi betimlemeler ve ayrıntıların yoğun kullanımı büyüülü dünyanın gerçekçi varlığını perçinler. Bu durum okuyucunun büyüsel unsurların

gerçek olduğunu hissettiren *gerçeklik etkisi* yaratmasına olanak tanır. Betimlemeler ve ayrıntılar, büyülü gerçekçi kurgudaki olağanüstünün gerçekten yaşandığı izlenimine iter. Büyülü olanın metne dâhil edilmesiyle yaşanan gerçeklikten kopuş, gerçekçi detaylar ve anlatımla telafi edilir. Bir yandan gerçekçi detaylarla geleneksel gerçekçi anlatışa yaklaşıırken öte yandan büyülü olay veya fenomenleri barındırmasıyla ayrılır.

Büyülü gerçekçi metinlerde büyülü olan ayrıntılı tasvirlerle aktarılır. Fakat bu yapılırken büyülü unsurlar gerçeğin önüne geçmez, uyumlu bütünlüğü bozmaz, gerçeklik ve büyü arasında bir hiyerarşi yaratmaz, fantastik gibi gerçekten kaçmaz aksine metindeki gerçekliği daha çarpıcı bir hâle getirir. Faris bu duruma Nikolay Gogol'un *Burun* romanından örnek verir. Romanın başkışısı bir gün ansızın burnunu kaybeder ve onu geri almaya çalışır, bu uğurda verdiği engellerle dolu mücadele burnun büyülü bir şekilde kaybolmasından daha olağandışı görünür. Büyülü olay gerçeği vurgular, daha göz önüne getirir veya gerçeği eleştirmede aracı konumundadır. Büyü aynı zamanda hiciv ve politik yorumların amacına hizmet eder (Faris, 2004, s. 14).

Büyülü gerçekçilikte okuyucuda gerçeklik algısını artırmanın bir diğer yolu mekânları, kültürel bağlamları ve tarihsel arka planı detaylı bir şekilde betimlemedir. Böylece okuyucu olaylara önceki bilgileriyle aşınadır. Bu durum büyülü unsurların gerçek dünyanın olağan parçası hâlindeki kabulüne önayak olur. Okurun rasyonel aklının ardındaki arkaik tarafa seslenmeleri gerekçesiyle yazısız ve sözsüz bir kurmaca anlaşması ile metne inanmaya hazır olan okur için geleneksel anlatılar, yararlanılabilecek en ikna edici kaynaklardır (Yücel, 2023, s. 101). Büyülü gerçekçilikte tarihin referans olarak alınması durumunda tarihi olayların kendine özgü yeniden yaratımlarına tanık olabiliriz, ancak olaylar sıkı bir şekilde tarihi gerçekliklere dayanır, tarihin alternatif versiyonunu oluşturur (Faris, 2004, s. 15).

Türk edebiyatında büyülü gerçekçi olarak değerlendirebileceğimiz birçok romanda tarih ve travmalar merkezde yer alırken metinlerdeki doğaüstü taraflar ise bu toplumsal gerçekliğin ve acı hatırların, anlatı belleğine geçmesine hizmet eder (Yücel, 2023, s. 109). Dolayısıyla büyülü gerçekçilikte tarih çoğu zaman işlevsel bir role sahip olduğunu söylemek mümkündür. Genellikle ayrıntılı olarak, ancak gerçek olayların ve mevcut kurumların her zaman ayrıcalıklı ve sınırlayıcı olmadığı

vurgulanarak aktarılır (Zamora & Faris, 2003, s. 6). Didaktik bir tarih anlatıcılığından ziyade tarihin yeniden yaratımı söz konusudur.

Tarihsel konular ve toplumsal meseleler Latin Amerika edebiyatından bu yana büyülü gerçekçiliğin önemli içeriğini oluşturur. Büyülü gerçekçilik, tarih ile mit arasında bir köprü kurar. Mitik ya da fantastik olaylar, tarihi gerçekliklerle iç içe geçer. Bu durum, okuyucunun tarihin bireyler üzerindeki etkisini ya da bireylerin tarih üzerindeki etkisini sorgulamasına neden olur.

Topluma, siyasi sistemlerin işleyişine, sömürü düzenine, şiddete özetle gerçek hayatın derin meselelerine eleştiriler getirir ve toplumları direnişe teşvik eder. Metinlerde yapılan eleştiriler ironi ve mizah unsurları ile daha çarpıcı hâle getirilir. Grotesk, insanın alaycı yönünü vurgulamak için kullanılır (García, 2010, s. 68). Ayfer Teker büyülü gerçekçiliği özünü oluşturan iki unsur ileri sürer. Birincisi, gotik unsurların küçümsemeyle kullanılması; ikincisi, olay örgüsünün hızlı bir tempoda aktarılmasıdır (García, 2010, s. 70).

Postmodernizmin metinlerarası tekniğiyle çoğulcu anlatıma geçilmesi büyülü gerçekçilikte de ortak olarak görülür. Büyülü gerçekçi yazar halk edebiyatı ürünlerinden, dini metinlerden yararlanarak çoğulcu bir yaklaşım sergiler. Kimi zaman bu durum olağanüstüne kaynaklık etmek üzere anlatıda işlevsel bir rol kazanır.

Modernizm, on dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren Aydınlanma Çağı'nın rasyonalizmi, bilimsel devrimler ve Sanayi Devrimi'nin toplumsal dönüşümleriyle şekillenmiş bir düşünce ve sanat akımıdır. Bu akım geleneksel değerleri sorgular, evrensel gerçeklik arayışını öne çıkarır. Evrensel hakikat, ilerleme ve akılcılık gibi kavramlara odaklanır. Yirminci yüzyılın ortalarından itibaren modernizmin *ilerleme* fikri ve insan aklının güvenilirliği özellikle II. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkileriyle sorgulanmaya başlar ve hâkim görüş yerini postmodernizme bırakır. Postmodernizm bir bakıma modernizm eleştirilerinin sonucu olarak ortaya çıkar.

Postmodernizm, modernizmin evrensel hakikat ve tek bir doğru arayışına karşı çıkar. Gerçeğin göreceliliğini, farklı perspektiflerden algılanabileceğini savunur. Parçalanmışlığı, değişkenliği, çok anlamlılığı ve yerel anlatıları ön plana çıkarır. Postmodernizmle birlikte sanatta ironi, parodi ve pastiş gibi teknikler benimsenir. Postmodernizm türler arasındaki sınırları ortadan kaldırır, gerçek ile

kurgu arasındaki sınırları da bulanıklaştırır. Dolayısıyla sanatçıya özgürlük alanı yaratılır. Aynı zamanda postmodern eserler edebiyata *oyun* kavramını kazandırarak geleneksel anlatılara meydan okur, edebiyata yenilikçi bir yaklaşım sunar. Postmodern yazar metinde anlamla, metnin yapısıyla, dil ve üslupla, okurun metne olan inancıyla ve gerçeklikle oynar. Oyun; anlamı parçalamak, okuyucuyu metindeki pasif tüketici olmaktan çıkarmak, geleneksel edebiyat anlayışına karşı durmak adına araç olarak kullanılır.

Postmodernizme genel çerçevesiyle baktığımızda büyümlü gerçekçilikle olan ilişkisi yadsınamaz. Her ne kadar edebiyatın farklı dönemlerinde ortaya çıkmış olsalar veya farklı kökenlerden beslenmiş olsalar da onları ortak paydada buluşturmak mümkündür. Her iki edebî tarz da geleneksel gerçeklik anlayışının dışında bir gerçeklik benimser fakat büyümlü gerçekçilikte gerçek ve gerçeküstü arasında bir denklik bulunur, nesnel gerçeği reddetmez aksine gerçeği olağanüstü ile güçlendirir. Büyümlü gerçekçilik, olağanüstüyü gerçeğin karşısına değil içine yerleştirir ve ikisi arasında bir uyum sağlar. Postmodern metinlerde ise gerçeğin kendisi sorgulanır, gerçeğe şüphe ile yaklaşılır. Bu bağlamda hem bir benzerlik hem de bir ayırım söz konusudur. Büyümlü gerçekçilik, olağanüstü unsurların sorgusuz kabulü beklenir fakat postmodernizmin böyle bir kaygısı yoktur aksine okuru sürekli bir sorgulama ve anlam arayışına iter. Her iki metin de çok anlamlılığı destekler, okuyucuyu anlam yaratma sürecine dâhil eder. Ayrıca postmodernizm ve büyümlü gerçekçilik sözlü kültür ürünlerinden, tarihten beslenir. Postmodernizm bunları ironi ve oyun yoluyla yeniden yapılandırır. Bunu yaparken büyük anlatılara (tarih, din, bilim gibi) ve kesinlik iddialarına karşı çıkarak daha çok anlamı parçalamayı ve belirsizlik yaratmayı hedefler. Büyümlü gerçekçilik olağanüstü unsurlar yoluyla insanın doğa, toplum ve tarih ile olan ilişkisine değinir; milletlerin tarihsel, toplumsal deneyimlerini ve kültürel birikimlerini yansıtır. Yerel kültür, folklor ve sömürge sonrası kimlik meseleleri öne çıkarması büyümlü gerçekçiliğin ayırt edici özelliklerindendir. Özellikle Latin Amerika edebiyatında büyümlü gerçekçilik, Batı merkezli gerçekçilik ve modernizm anlatılarına karşı alternatif bir anlatı sunar. Büyümlü gerçekçilik genellikle kültür, inanç ve olağanüstü unsurları barındırırken, postmodernizm daha geniş bir yelpazede biçimsel ve tematik denemelere alan yaratır. Ayrıca büyümlü gerçekçilik toplumsal eleştiriye de içerisinde barındırır.

Postmodernizmin ayırt edici özelliklerinden biri ise bireyin anlam arayışına vurgu yapmasıdır.

Postmodernizm ve büyülu gerçekçilik arasındaki tüm bu benzerlik ve farklılıklardan yola çıkarak kimi araştırmacılar büyülu gerçekçiliği postmodernizmin bir alt türü olarak değerlendirirken kimi ise bağımsız bir anlatı tarzı olarak söz eder. 1980’lerden itibaren büyülu gerçekçiliğin, postmodernizmin bir alt türü olarak kabul edildiği bu eğilimde özellikle Linda Hutcheon ve Brian McHale gibi eleştirmenler, büyülu gerçekçiliği postmodernizmin bir kolu olarak değerlendirir (D’haen, 2003, s. 194). Theo L. D’haen, “Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers” adlı yazısında büyülu gerçekçiliği, postmodernizmin marjinalden seslere yer veren bir eğilimi olarak görür. D’haen büyülu gerçekçiliği, *marjinden yazmak* veya *merkez dışından yazmak* üzerinden açılar. Batı odaklı söylemlerin tekniklerini ödünç alan büyülu gerçekçilik dil, sınıf, ırk veya cinsiyet gibi nedenlerle merkezin dışında kalan marjinal kesimlere ifade ortamı yaratır (D’haen, 2003, s. 195). D’haen, büyülu gerçekçiliği Latin Amerika edebiyatı olmakla sınırlandırmaz. Büyülu gerçekçilik yalnızca merkezin dışından yazarların söylem alanıyla sınırlı değildir. Merkezin içinden gelen yazarlar da büyülu gerçekçiliği kullanarak kendi ayrıcalıklı konumlarından uzaklaşıp, marjinal kesimlerin sesi olabilirler fakat bu, bazen tepeden bakan bir tavır olarak eleştirilebilir (D’haen, 2003, s. 195). Büyülu gerçekçiliğin ilk kullanımlarından itibaren üzerinde yoğunlaştığı ana temalarından biri olan *sömürge* yalnızca bir toprak sömürgesinden öte daha genel bir sömürü eleştirisine karşılık geldiğini savunur. D’haen’nin sözünü ettiği merkez dışı, marjinal kesimler kültür, ırk ve cinsiyetin *imtiyazlı merkezlerinden* ve dolayısıyla iktidarın işleyen söylemlerinden geleneksel olarak dışlanan kategorileri karşılar (D’haen, 2003, s. 200). Başka bir deyişle büyülu gerçekçilik emperyalizmi, kolonyalizmi, iktidarın otorite sömürüsünü, ataerkil sistemin sonuçlarından doğan kadın haklarının sömürüsünü gibi pek çok imtiyaz dışı kalan sorunu ele alır. Bu yaparken gerçekçilik, postmodernizm gibi Batılı teknikleri kullanır; tarih, kültür ve inançtan beslenir ve onlardan doğabilecek olağanüstü unsurlarla okuyucuya imtiyazlı merkezin dışında kalanlar için bakış açısı sunar. Dolayısıyla büyülu gerçekçiliği *postmodernizmin keskin ucu* olarak değerlendiren D’haen’in, büyülu gerçekçiliğin postmodernizm içindeki işlevsel yönünü vurguladığı görülür (D’haen, 2003, s. 201).

Faris *Ordinary Enchantments* adlı kitabında büyülü gerçekçiliğin cinsiyetle ilgili yönlerini irdeler, kadın söylemine eğilir. Büyülü gerçekçilik genel anlatı özellikleri değerlendirildiğinde feminist eleştiri bağlamında uygun bir ifade ortamı sağlayabilir. Eril ve dişil arasındaki sınırların erozyonuna neden olan, *ötekilik* ve *farklılık* kavramlarıyla ilgilendiği için söz konusu zıtlıklara ve zıtlıklardan doğan sorunlara ses getirmede bir araç hâline gelir. Isabel Allende, Toni Morrison, Lauro Esquivel gibi kimi yazarların kadın sorunlarını büyülü gerçekçilik anlatı tarzı ile işlediği görülür. Türk edebiyatında bu bağlamda Latife Tekin öne çıkan isimdir. Fakat büyülü gerçekçiliğin tek başına feminist bir çizgiye sahip olmadığını belirtmek gerekir. Büyülü gerçekçiliğin her nevi toplumsal meselelere eleştirel bir yaklaşım sergileme ortamına sahip olması feminist duyarlılıklara ses getirme olanağı tanır.

Büyülü gerçekçilik, okuyucuya çok katmanlı bir okuma deneyimi sunar; bir yandan gerçekçi bir anlatı içerisindedir, ancak öte yandan olağanüstünün varlığına tanıklık eder. Bu durum okuyucuda gerçekliği sorgulama, *inanıp inanmama* kararsızlığına neden olur. Olağanüstü olayların gerçekte mi yoksa büyüsel bir bağlamda mı olduğu belirsizdir. Bu belirsizlik, modern okuyucuyu düşünmeye sevk eder ve olaylar arasındaki sınırları sorgulamasına yol açar.

Büyülü gerçekçi metinlerde sıradan olan yabancılaştırılarak sıra dışı hâle dönüştürülür ve sıradanın tuhaf olarak algılanmasına yol açar. Sıra dışı olan ise gerçek olarak benimsenir. Olağanüstü mantıksal gerekçelere dayandırılarak sebep-sonuç ilişkisiyle açıklanmaz kimi zaman sezgiler aracılığıyla hissedilir. Büyülü gerçekçiliğin gerçekçi kısmını gündelik yaşamdaki nesneler, aile bağları ve duygular, tarihsel bilgiler, toplumsal ve siyasi meseleler gibi gerçek hayata dair unsurlar oluştururken aynı zamanda bu öğeler mecazi anlamlar taşıyabilir (García, 2010, s. 34).

Olağanüstü, gerçeklik beklentisindeki okuyucuyu şaşırtacağından olağanüstünün kabulünü hedefleyen anlatıcının çabasına rağmen aynı zamanda “ben buradayım” der (Faris, 2004, s. 8). Dolayısıyla denilebilir ki metindeki olağanüstü unsur gerçeğin içinde ne tamamen kaybolur ne de gerçekten tamamen ayrılır. Faris’in *rahatsız edici şüpheler* olarak adlandırdığı üçüncü özellik bu durumu açıklar. İnanç sistemleri zamana ve toplumlara göre farklılık gösterdiğinden bazı kültürlerdeki bazı okuyucular, inançlarına ve anlatı geleneklerine bağlı olarak diğerlerinden daha az

tereddüt yaşarlar (Faris, 2004, s. 17). Aydınlanma sonrası okurun modern aklın ölçülerine göre değerlendirdiği dünya görüşü ele alındığında böyle bir okurda oluşacak şüphe aynı oranda artarak seyredir. Geleneksel okurun yerini alan modern okur metinlere mantıksal perspektiften yaklaşma eğilimindedir. Dolayısıyla metinde oyun kuran yazar ve bu oyuna eşlik eden modern okur iş birliği içerisine girer. Metne olan inanç, postmodern anlatı ile anlaşılmaya dönüşür. Okur, metinde aktarılanları gerçekten olmuş gibi benimser. Umberto Eco bu durumu okurun sessiz bir biçimde yazarla, Coleridge'in *inançsızlığın askıya alınması* adını verdiği bir *kurmaca anlaşması*'ni kabul etmesi olarak ifade eder (Eco, 1995, s. 87). Büyülü gerçekçilik ayrıca ironi, parodi, metinlerarasılık, üstkurmaca gibi postmodernizmin tekniklerini kullanır, postkolonyal ile postmodernizmin arasında konumlanmış bir anlatı tarzıdır (Arargüç, 2017, s. 100).

Büyülü gerçekçiliğin gerçek ve olağanüstü unsurları iç içe geçirerek, iki farklı dünyayı bir araya getirdiğini söylemiştik. Bu kesişim metafizik, tarihsel, mitolojik veya folklorik unsurlarca zenginleştirilir. Büyülü gerçekçi metinlerde, sıradan olaylarla olağanüstü deneyimlerin bir arada yaşanması, anlatının gerçekliğe yönelik alışılmış sınırlarını genişletir. Bu dengenin kurulumunda etkin bir rol oynayan büyüülü gerçekçiliğin önemli bir başka özelliği anlatıcının anlatma biçimidir. Anlatıcı, olağanüstü olayları son derece doğal ve tarafsız bir tavırla aktarmalıdır. Büyülü olanı sıradan, sıradan olanı ise büyüülü gibi sunarak okuru katmanlı bir gerçekliğin ötesine taşır. Chanady'nin *yazarın ketumluğu* dediği bu yaklaşım okuyucunun anlatıya yönelik algısını şekillendirerek olağanüstü unsurların sorgulanmadan kabul edilmesine olanak tanır. Söz konusu teknik aracılığıyla büyü ve gerçek arasındaki sınırlar bulanıklaşarak okuyucuda oluşabilecek -Faris'in ifadesiyle- *rahatsız edici şüpheyi* en aza indirmeye yardımcı olur.

Yazarın ketumluğu dışında büyü ve gerçek dengesini sağlamaya yarayan *familiarization* (alıştırmaya) karşı işleyen bir *defamiliarization* (yabancılaştırma) büyüülü gerçekçi metinlerin başlıca anlatım stratejilerindendir ve sıra dışı olanın hayatın sıradan bir ögesi olarak sunulmasına (sıradanlaştırma) karşı çok sıradan olay, durum ve öğelerin oldukça sıra dışı sunulması (yabancılaştırma) ile sağlanır (Erdem, 2011, s. 178). Büyülü gerçekçilikte metnin büyüülü yanını oluşturan kısım, ya anlatı kişilerinin inanç ve geleneklerinden doğan gizemin gerçek dünyaya dâhil edilmesiyle

ya da sıradan bir durumun abartılarak doğaüstü bir hâlde sunulmasıyla gerçekleşir (Yücel, 2023, s. 97).

Faris'in modern okur üzerinden açıkladığı *rahatsız edici şüphelere* benzer bir ayrımı Cooper da yapar. Cooper yerele ait olan inanç ve kültürün elit yazar tarafından dolayimsız ve dengesiz bir şekilde sunmanın mümkün olmayacağını savunur. Bilim öncesi geleneksel kültür, batıl inanç ve dini olgularla eğitilmiş yazarın bakış açısı arasındaki uçurum, büyü ve gerçekçilik arasındaki müzakerelerin gerçekleştiği kritik bir alanda ancak yazarın göstereceği saygı ile sağlanabilir (Cooper, 2004, s. 33). Yazar, halkın inancına yer vererek yarattığı olağanüstülüğü ne büsbütün kabul ederek gerçekliğe zarar verebilir ne de reddeder büyülmüş olanı ortadan kaldıracaktır. Bu açmazda Cooper'ın yazarın bakış açısına sunduğu anahtar kavram *yazarın ironik mesafesi* olur. Batılı eğitilmiş yazar, bilimsel anlayışın eksikliğine ironik bir mesafe ile düşündürülen bir saygılı tutum sergiler. Böylece hem bilimsel gerçekle hem de büyülmüş olanla bağını koruyarak çözüm bulur.

Büyülmüş gerçekçilik, zaman ve mekân kavramlarını, geleneksel gerçekçi anlatılardan daha farklı bir biçimde ele alır. Zaman kronolojik bir akışı takip etmeksizin sıklıkla kullanılan geriye dönüş teknikleriyle döngüseldir ve zaman algısı akılcı anlayışın aksine bozulmalara uğrar. Anlatımda mekân ise olağanüstünün yaşandığı gerçek dünyanın sınırlarında bir yerdir. Büyülmüş olaylar sıradan bir kasaba veya köyde geçebilir. *Sevgili Arsız Ölüm* romanında mekânı oluşturan Alacüvek köyü buna bir örnektir.

Rawdon Wilson, büyülmüş gerçekçilikte mekânın, zıt ve çelişkili özelliklerin bir arada var oluşu dolayısıyla *hibrit* olduğunu ileri sürer (Wilson, 2003, s. 220). Wilson'un kastettiği zıtlık, gerçek ve büyüsel olandan kaynaklanır. Büyülmüş gerçekçilikte mekân, bilinen dünyada herhangi bir yerdir. Üstelik mekân, geleneksel gerçekçi anlayış çizgisinde gerçekçi yön detaylandırılarak yansıtılabilir. Tanınabilir bir dış dünya ile deneyimsel olarak imkânsız ve bilimsel olarak doğrulanamaz olan unsurlar bir arada var olur (Cooper, 2004, s. 33). O hâlde büyülmüş gerçekçiliğin mekânını gerçekçi anlatıdan ayıran husus içinde barındırdığı olağanüstüdür. Wilson bu özelliğiyle büyülmüş gerçekçilikte üçüncü tür bir melez mekândan söz eder (Wilson, 2003, s. 220). Wilson'un hibrit mekân tanımına Brenda Cooper, *hibrit zaman* tanımıyla eşlik eder. Büyülmüş gerçekçilikte zaman ve mekân hibrittir; zaman ne tarihin

doğrusal zamanı ne de mitin döngüsel zamanı olmaya çalışır, ikisinin arasında bir *eşik alanında* (liminal space) ve *aradalık zamanında* konumlanmıştır (Cooper, 2004, s. 33).

Zamanın çevrimsel, mekânın ise değişken olması karakterlerin kimlik ve varoluş algılarının da sınırlarını genişletir. Faris'in belirttiği beşinci özellik olan zaman, mekân ve kimlik bozulmaları buna ilişkin gelişir. Karakterler bazen kendi zaman dilimleri içinde sıkışıp kalırken, bazen de farklı tarihsel veya mitolojik dönemlerle bağlantı kurar. Dolayısıyla anlatı boyunca kimlik arayışları, varoluşsal sorgulamalar, toplumsal bellek, tarihsel hesaplaşma ve kolektif travmalar gibi temaların ele alındığı görülebilir.

Büyülü gerçekçilik, yalnızca büyü ile gerçeği bir araya getirmekle kalmaz, zıt kutupları da bir araya getirir, zıtlıkların kaynaşmasını veya bir arada var olmasını sağlar. Zihin ve beden, ruh ve madde, yaşam ve ölüm, gerçek ve hayal, benlik ve öteki, erkek ve dişi: bunlar büyülü gerçekçi metinlerde silinmesi, ihlal edilmesi, bulanıklaştırılması, bir araya getirilmesi veya başka türlü temelde yeniden şekillendirilmesi gereken sınırlardır (Zamora & Faris, 2003, s. 6). Büyülü gerçekçiliğin bir araya getirdiği bir başka uç kutup geleneksel kültür ve inanç ile rasyonel bakış, modern yaşamdır.

Lojik ile büyüün, tarih ile söylenin, ampirik olan ile mistik olanın, siyah ırk ile beyazın, istilacılar ile yerlilerin, geleneksel anlatı ile meta-anlatının, Avrupa ile Güney Amerika'nın, rasyonel akılla yerli düşüncenin, mimetik olanla fantastik olanın, büyü ile gerçeğin karışımı olan melez bir türdür. (Erdem, 2011, s. 182)

Büyülü gerçekçilik genel itibariyle karışıklıkların ve hiyerarşinin geçersiz kılındığı karnavalvari bir dünya yaratır (Arargüç, 2017, s. 102). Büyülü gerçekçi romanların olay örgüsünü, temalarını ve anlatı yapılarını karakterize eden yaşam ve ölüm, tarihsel gerçeklik ve büyü, bilim ve din gibi olguların paradoksal boyutlarıyla ele alınışından yaratılan bu kakofoniye Cooper, büyülü gerçekçi kurguların sahnelendiği amfiteyatrosu olarak yerinde bir benzetmeyle açıklar (Cooper, 2004, s. 32).

Büyülü gerçekçiliğin özellikle Latin Amerika gibi dış göç alan kolonyal geçmişe sahip olan edebiyatlarda melezlik aktarımı kültürel, ırk ve dil üzerinden de işlenir. Esasen Latin Amerika'daki yükselişi yansıttığı melez ortamın kazanımıdır. Büyülü gerçekçilik adından başlayarak oksimoron yapısını pek çok açıdan

barındırdığı zıtlıklarla, Batı'nın yarattığı edebî tür ve onun tekniklerini kullanarak yerel olanın sesini aktarmasıyla başlı başına melez bir yapı olarak varlık gösterir (Yücel, 2023, s. 101).

1.4. Büyülü Gerçekçiliğin Yakın Anlatı Türleri ile İlişkisi

Kurmaca metinlerin her biri bir noktada hayal gücünden beslenir. Büyülü gerçekçilik, fantastik, gerçeküstücülük, bilim-kurgu, gotik gibi tür ve akımlardaki olağanüstünün varlığı hayal gücünü daha ön plana çıkarır. Geleneksel gerçekçi metinlerde olduğu gibi gerçekliği ayna berraklığında aktarma kaygısından arınan bu tür anlatılar belirli noktalarda birbirleriyle kesişir veya ayrılırlar. Bu ilişkiyi irdelemek türlerin anlamlandırılmasında önemlidir.

Yirminci yüzyılın başlarında geleneksel sanat anlayışlarına başkaldırı niteliğinde fütürizm, kübizm, dadaizm ve sürrealizm gibi çeşitli öncü/avangart sanat akımları ortaya çıkmıştır. André Breton, 1924 yılında gerçeküstücülük manifestosunu yayımlayarak gerçeküstücülük akımının sistemini oluşturur. Breton kendisinden önce aklın temel alındığı dünya görüşlerine karşı çıkarak gerçeğin algılanışında yeni bir yaklaşım geliştirir. Akıl ve mantığın kontrolünden uzaklaşarak kontrollü, bilinçaltının tekeline bırakır. Sürrealizmde gerçek, insan bilincindeki izdüşümünden yorumlanır. Gerçeküstücüler sanatın gerçeğin birebir taklidi olmaktan çıkarılması gerektiği görüşünü benimsemişlerdir. Gerçeküstücülükle birlikte hayal gücü, rüya, bilinç gibi kavramlar gerçeklik ile ilişkilendirilir. Akım, I. Dünya Savaşı'ndan II. Dünya Savaşı'na kadar Avrupa'dan dünyaya açılarak etkisini sürdürür. Bu sırada Paris'te bulunan Kübalı Alejo Carpentier (1904-1980), Venezuelalı Arturo Usler Pietri (1906-2001) ve Guatemalalı Miguel Angel Asturias (1899-1974), öncü akımların yarattığı estetik deney laboratuvarını andıran Paris'teki sanatsal ortamdan etkilenirler (García, 2010, s. 40). Büyülü gerçekçiliğin Latin Amerika topraklarındaki gelişiminde önemli katkıları olan bu üç yazar, öncü akımların etkisiyle henüz keşfedilmemiş Latin Amerika kültürlerinden, inanışlarından, mitolojisinden ve melez yapısından beslenerek bu zenginlikleri eserlerine konu edinirler. Bu bağlamda gerçeküstücülüğün büyümlü gerçekçilik üzerinde doğrudan olmasa da dolaylı bir etkisi olduğu söylenebilir.

Büyülü gerçekçiliğin anlamlandırılmasındaki temel sorunlarından biri gerçekdışını barındıran diğer türlerle ayrımının yapılmasındaki güçlölüttür. Leal, Flores'in görüşlerinden yola çıkarak büyülu gerçekçilik hakkında ayırt edici tanımlamalarda bulunur. Büyülü gerçekçiliğı fantastik edebiyatla, psikolojik edebiyatla ve gerçeküstücü edebiyatla özdeşleştirilemeyeceğini ifade eden Leal, büyülu gerçekçiliğın gerçeküstücülerden farklı olarak rüya motiflerini kullanmadığını, gerçeğı çarpıtmadığını veya fantastik ve bilimkurgu metnlerindeki gibi hayali dünyalar yaratmadığını, karakterlerin psikolojik tahlillerine yer vermediğini belirtir (Leal, 2003, s. 121). Leal, büyülu gerçekçilik tanımlamasını yaparken onu benzerlerinden ayıran noktalara değinir. Büyülü gerçekçilik Leal'in de dediğı gibi günlük gerçeklerden kaçan, fantastik edebiyat gibi farklı dünyaların yaratıldığı kaçış edebiyatı değildir. Gerçeküstücüler gibi zihnin hayal evrenlerine, rüyalara sığınmaz, hayali dünyalar yaratmaz. Aksine mücadelesini günlük gerçeklerle yapar. Büyülü gerçekçilikte yazar gerçeklikle yüzleşir ve onu çözmeye, şeylerde, yaşamda, insan eylemlerinde gizemli olanı keşfetmeye çalışır (Leal, 2003, s. 121).

Büyülü gerçekçilik ile gerçeküstü yazarların ortak noktaları ayna berraklığında gerçeğı yansıtmayı önceleyen roman anlayışına karşı çıkmalarıdır. Her iki anlatı da gizemli olana yönelir, gerçek ile gerçekdışı arasında gider gelir, düşsel unsurlara yer verir ve kronolojik olmayan zaman akışına sahiptir (García, 2010, s. 40).

Büyülü gerçekçiliğın en çok karıştırıldığı tür kuşkusuz fantastik edebiyattır. Postmodern romanların türler arası ihlalleri romanı türsüzleştirmeye ya da çok türölölüğe doğru götürür (Ayar, 2018, s. 17). Dolayısıyla her ne kadar sınırlar belirlenmeye çalışılsa da yazar bu sınırları kendi tasarrufunda esnetebilecek gücü postmodernizmle bulur. Yine de türlerin belirleyici özelliklerini çizmekte yarar vardır.

Fantazi mümkün ve imkânsız arasındaki farkı siler, imkânsızı kurar, imkânsızı kurmayı da okurun olası sorgulamalarına karşın en kabul edilebilir ve ikna edici şekilde sunar (Ayar, 2018, s. 28). Sözlü kültür anlatılarında ve büyülu gerçekçilikte okuyucu olağanüstü mümkünlerin sınırındadır, inanç gösterilir ve kabul

görür. Fakat fantastikte bu uzlaşıya meydan okunur, okuyucu sorgular, fantastik etkinin nedenlerini araştırır (Ayar, 2018, s. 28).

Fantastik edebiyat ile büyülu gerçekçilik arasındaki en temel fark olağanüstünün işlenişi ve yorumudur. Doğaüstü varlıklar, olağanüstü nesneler, mitolojik unsurlar büyülu gerçekçilikte olduğu gibi fantastiğin de kaynaklarını oluşturur. Fantastik edebiyatta karşılaşılan olağanüstü olguların peşine düşölür, sorgulanır, neden-sonuç ilişkisi bağlamında gerekçelendirilir. Dolayısıyla fantastikte öykü kişisi veya okuyucusunun olağanüstü karşıındaki sorgulama, şaşkınlık ve tereddüdü büyülu gerçekçilikten ayrılan en belirgin özelliğidir.

Pelin Aslan Ayar, *Fantastik Roman* adlı çalışmasında fantastiği açıklarken *Alice Harikalar Diyarında*’da Alice’in konuşan çiçekle karşılaştığında hem öykü kişisi olarak onu hem de okuru şaşırtması, masalın kuralları önceden belirlenmiş ve hiçbir şeyin şaşırtıcı olmadığı atmosferinden bambaşka bir atmosfere çekerek anlatıyı fantastiğe dönüştürdüğünü ifade eder (Ayar, 2018, s. 74). Masallarda okuyucu her şeyin mümkün olduğu evrende geçen bir olay örgüsünün bilincindedir. Dolayısıyla karşılaşıacağı hiçbir gerçekdışı unsur masal okuyucusunu şaşırtmayacaktır. Fakat fantastikte şaşırtma söz konusudur. Üstelik öykü kişisi ve okuyucu mantıksal gerekçeler arar, gerçek dünyada bunun nasıl olabileceğini sorgular. Bu yüzden fantastik edebiyat metinlerinde alternatif evrenlerden söz edilir. Çünkü olağanüstünün işleyişinde soru işaretlerini yanıtlayan mantıkî kurallar, yasalar vardır. Söz konusu yeni evrende okuyucusunu ikna eden imkânsızın mümkün olduğu, neden-sonuç ilişkisine bağlı mantıksal çerçeveler bulunur. Ayar’ın verdiği örnekten hareketle masal okuyucusunun konuşan bir çiçeğe şaşırmaması gibi büyülu gerçekçi okuyucu da konuşan bir çiçeğe şaşırmaz. Okuyucuda tuhaflık hissi uyandırabilir ama soru işareti yaratmaz. Anlatıdaki kişi veya okuyucu bunun nasıl gerçekleşebileceğine dair olağanüstünün ardında akılcı gerekçeler aramaz. Tuhaflık hissi uyandırır çünkü büyülu gerçekçi metin masalın aksine aynı zamanda gerçeğe bağlıdır. Ayrıca bu tuhaflık okuyucusuna göre görecelidir. Modern okuyucu okuduklarına daha akılcı bir gözle yaklaşırken kültür ve inanca dayalı olağanüstünün zaten gündelik yaşamda yer aldığı toplumların okuyucusu inanmaya daha eğilimli olacaktır.

Berna Moran fantastiği “gerçekliğin mekân, zaman, karakter kavramlarını, canlı cansız ayrımını tanımayan ve bildik dünyamızın ötesinde alternatif bir dünyayı

işin içine katan anlatıların tümüne verilen ad” (Moran, 2021, s. 60) olarak tanımlar. Fantastikte olağanüstünün kendi yasalarının işlediği alternatif bir dünya yaratımı söz konusudur. Todorov ise fantastiği formüle ederek tanımlar. Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* adlı kitabında fantastiği okuyucunun ve öykü kişinin yaşadığı “gerçek mi, düş mü?” tereddüdü ile açıklar. Todorov’a göre fantastikte mutlak bir inanış değil kararsızlık duygusu hâkimdir ve “neredeyse inandım” fantastiğin ruhunu özetleyen formüldür (Todorov, 2004, s. 37). Todorov fantastiğin dışında *olağanüstü* ve *tekinsiz* tür kavramlarını açıklar. Eğer doğaüstü olay veya durum gerçeğin yasalarıyla açıklanabiliyorsa *tekinsiz*, doğaüstü olay veya durumu açıklamak için yeni doğa yasalarının kabulü gerekiyorsa *olağanüstü* türe girer (Todorov, 2004, s. 47). Todorov’a göre bu iki tür arasında fantastik yer alır. Okuyucu ve öykü kişisi tekinsiz mi olağanüstü mü olduğunun ayırdına varamadığında fantastikten söz eder. Örneğin Mine Söğüt’ün *Beş Sevim Apartmanı* romanı Todorov’un teorik görüşü bağlamında değerlendirilmeye uygundur. Romanda Doktor Samimi kendisine musallat olduğunu düşündüğü cinlerden kurtulmak ister. Eğer gerçekte var olmadıklarını kanıtlayabilirse onlardan kurtulabileceğini düşünür. Bunun için akıl hastanesinden kendisi gibi cinleri gördüğünü iddia eden beş kişiyi bir apartmanda toplar ve onları gözlemler. Romanda bu kişilerin hem cin-perili hikâyelerine hem de bu hikâyelerin tıbbî, rasyonel gerçekliğe dayanan açıklamalarına yer verilir. Roman boyunca doğaüstü olay, durum ve kişilerin gerçekte yaşanıp yaşanmadığı, tümünün şizofrenik veya çeşitli ruhsal rahatsızlıkların yarattığı halüsinatif görüntülerden ibaret olup olmadığı yargısı belirsiz bir hâlde ilerler. Dolayısıyla okuyucuda Todorov’un fantastik tanımında sözüne ettiği *kararsızlık duygusu* yaratılır. Todorov’un görüşleri fantastiğin tanımlanması noktasında araştırmacıların tartışmalı yaklaştığı bir meseledir.

Fantastiği kısaca tanımlayacak olursak her nevi olağanüstü varlık, olay veya duruma imkân sağlayan, bunları kendi doğa yasalarına göre açıklayan alternatif bir evrende geçen, öykü kişinin ve okuyucunun doğaüstü karşısında şaşkınlık yaşadığı, işleyişini sorguladığı, geleneksel zaman ve mekân algılarının kırıldığı, sürükleyici olay örgüsüne sahip bir anlatı türüdür. “Fantastikte, olaylar, durumlar, nesneler, onların adları sadece yazarca belirlenmiştir ve belli bir mantık işleyişine sahip, sadece kendi gerçekliğine karşı sorumlu yeni bir evrendir.” (Tosun, 2011, s. 193)

Olağanüstünün hacmi bağlamında iki tür karşılaştırıldığında olağanüstü, fantastik edebiyatta daha yoğun büyüğü gerçekçilikte ise dengeli şekilde yer alır. Büyüğü gerçekçilik için denge oldukça önemlidir. Anlatı ne tamamen gerçekçi ne tamamen büyüğü bir dünyada geçmelidir. İki zıtlığın birliğinden oluşturulmuş melez bir anlatıdır.

Fantastik edebiyatta mekân farklı bir evren, dünya dışında bir âlem olabilir. Büyüğü gerçekçilikte ise mekân gerçek dünyaya ait veya gerçek dünyada herhangi bir yerdir. İki türün arasındaki bir başka fark büyüğü gerçekçilikte toplumsal ve siyasal eleştiriden söz edilebilirken fantastikte amaç bilim ve akli eleştirmektir (García, 2010, s. 65). Her iki anlatıda da olaylar hızlı bir akışta ilerler fakat büyüğü gerçekçiliğin önceliği yalnızca serüven değildir, daha derin meselelerle ilgilenir ve bu anlamda farkındalık yaratmayı gözetir.

Büyüğü gerçekçiliğin olağanüstü unsurları barındıran bilimkurgu ve gotik gibi türlerden ayrımı daha belirgindir. Bunun en büyük sebebi söz konusu türlerin odaklandıkları temaların türün ayrımında belirleyici olmasıdır. Gotik, korku odaklı bir türdür. Okuyucusunu dehşete düşürmeyi, ürkütmeyi hedefler. Olağanüstünün amacı ve niteliğiyle daha en başından büyüğü gerçekçilikle ayrılır. Enstest, cinsel aşırılıklar, geçmişten gelen ve tüm aileyi etkileyen lanet, şeytana satılmış ruhlar gibi korku ve erotizm temelli unsurlar gotiğin konularını oluşturur (Yücesoy, 2007, s. 14).

Gotik edebiyat on sekizinci yüzyıl sonlarında Avrupa’da, yirminci yüzyılda Türk edebiyatında ortaya çıkmıştır. Gotik edebiyatın kaynakları şövalye romansları, mitoloji, destan, masal, efsaneler, halk söylenceleri, korku hikâyeleridir. Dolayısıyla sözlü kültür, inanç ve gelenekten beslenmesiyle büyüğü gerçekçilik ile benzerlik gösterir. Gotikte mekân işlevseldir, korku duygusunu beslemeye yöneliktir. Gotikte mekândan veya doğaüstü tehditlerden kaynaklanan bir gerilim söz konusuyken büyüğü gerçekçilikte gündelik yaşamda karşılaşılan olağanüstü söz konusudur. Gotikte karanlık, kasvetli, ürpertici atmosfer, büyüğü gerçekçilikte günlük, sıradan veya masalsı bir atmosfer yaratılır. Büyüğü gerçekçilik gerilim veya korku yer yer olsa da bu yazarın amacı hâline dönüşmez. Ayrıca büyüğü gerçekçi romanlarda gotiğin aksine genel itibarıyla daha uzlaştırmacı, hoşgörülü, barışçıl ve iyimser bir havanın hâkim olduğu söylenebilir.

Bilimkurguda ise olağanüstünün kaynağı bilim ve teknolojidir. Modern bilimkurgunun ilk örnekleri Batı’da on dokuzuncu yüzyılda kaleme alınmıştır. Bilimkurgunun odak noktası genel bir ifadeyle gelecek ve alternatif dünya senaryolarıdır. Konularını bilim ve teknolojiye mevcut veya kurgusal gelişmelerden alır. Bilimkurguda mekân gerçek dünyaya ait olabilir fakat teknolojiye bağlı olarak siber dünya, sanal, dijital mekânlar olabilir. Mekânda ve zamanda bozulmalar yaşanır. Paralel evrenlere seyahat, zamanda ileriye ve geriye dönük yolculuklara çıkmak bilimkurgu için olağandır. Zaman ve mekân bilimsel açıklamalarla ve teknolojik imkânlarla esneyebilir, değişebilir. Bilimkurguda olağanüstüye açıkça ve yoğun şekilde kaynaklık eden bilim ve teknoloji onu büyülü gerçekçilikten ayıran en belirgin husustur. Bilimkurgunun teknolojik yeniliklere sıkça başvurması ve tüm zaman dilimleri üzerinde rahatça oynaması türü yalnızca büyülü gerçekçilikten ayırmaz, aynı zamanda postmodern ya da fantastik akım içinde ele alınmasını da engeller (García, 2010, s. 24).

Gizem, sürpriz, merak, olağandışılık, korku, çarpılma duygularından beslenen fantastik tutum, büyülü gerçekçilik, ütöpik-bilim-kurgu yaklaşımları estetik düzlemde var oldukları müddetçe gerçeği yeni bir tarzla sundukları için edebiyatın önemli bir açılımı olurken bundan uzaklaştığında, edebiyat dışı bir tutumun, alt kültürün eğlencelik bir vakit geçirme imkânına dönüşmekte; *kaçış* edebiyatı, gerçeklikten kopuş, uyuşturma ve oyalama tam da bu yaklaşımlara denk düşmektedir (Tosun, 2011, s. 203-204). Bu yüzden büyülü gerçekçilik, fantastik, bilimkurgu, gotik gibi türler içerisinde olağanüstü barındırmasıyla edebî nitelikten yoksun, yüzeysel, yalnızca okuyucuda okuma zevki vadeden türler yanılgısına kapılmamak gerekir. Sanat-edebiyatın çıplak gerçekliği aşma girişimi, yeni bir dünya yaratımı olduğu düşüncesinden hareketle bunu gerçekleştirmek için kullanılan malzemelerin adları veya nitelikleri yazarın estetik bir yetkinlikle oluşturması sonucunda anlam kazandığı için uçağın uçmasıyla halının uçması arasında sadece zamanlama farkı vardır, bu yüzden mühim olan yaratılan dünyadan yazarın okuyucuya aktardıklarıdır (Tosun, 2011, s. 193). Her biri kendine has kapsam ve sınırlarda söyleme sahip, çeşitli meselelere dokunan, farkındalık yaratmayı hedefleyen veya eleştiriler sunabilen türlerdir. Fakat yapı, kaynak, yöntem, amaç, odaklandıkları yer gibi pek çok açıdan birbirlerinden ayrılırlar.

2. 2000 SONRASI TÜRK ROMANINDA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

2.1. *Kayıp Gölgeler Kenti* Romanında Büyülü Gerçekçi Öğeler

2.1.1. Olağanüstü Unsurlar

Büyülü gerçekçi anlatılarda eserin büyüülü yanını oluşturan birtakım unsurlar bulunur. Olağanüstü olaylar, kişiler, varlıklar ve nesneler olağanüstü unsurların birer parçasıdır. Doğaüstü unsurların büyüülü gerçekçilik için önem arz eden yanı kurmaca metin içerisinde nasıl kullanıldıklarıdır. İncelenen eserlerde yer alan olağanüstü unsurlar, bu başlık altında tespit edilmeye çalışılacaktır.

Kendisini Türk edebiyatında büyüülü belgesel gerçekçiliğin yaratıcısı ve öncüsü olarak ifade eden Nazlı Eray (Aman, 2022), 2008 yılında yayımladığı *Kayıp Gölgeler Kenti* adlı eserinde başta Stalin olmak üzere Stalin ve Franz Kafka'nın özel hayatından tarihsel bilgilere olağanüstü kurgu içerisinde yer verir. Roman, düş ile gerçeğin keskin sınırlarının törpülendiği büyüülü bir seyahati anlatır. Eray, Stalin'in yaşamından aktardığı gerçekleri kendi hayal dünyasıyla birleştirerek okuyucularına büyüülü gerçekçi bir anlatı sunar. Büyülü gerçekçiliğin bir özelliği olarak kahramanın zamanı ve uzamı rahatça değiştirmelerine olanak tanıyan düşsel yolculuklara çıkması (García, 2010, s. 68) *Kayıp Gölgeler Kenti* romanında sıklıkla uygulanır.

Eray'ın diğer romanlarında tercih ettiği gibi *Kayıp Gölgeler Kenti* romanı da anlatıcının yazarın kendisi olduğu anlaşılan birinci tekil şahıs anlatıcı ile kurgulanmıştır. Nazlı Eray yaptığı seyahatlerden, seyahatleri sırasında bulunduğu mekânlardan, gördüğü yapılardan, şehirlerden ve ülkelerden deneyimlediklerini eserlerine özgün bir kurgu yaratarak dâhil eder. Deneyimleri, çevresi ile olan yaşantısı, anıları ile pek çok ünlü şahsiyeti bir araya getirerek eserlerine uyarlar ve esere biyografik bir nitelik kazandırır. Tüm bunları yaparken gerçekliği olağanüstü ile bezer. Nazlı Eray yaşanan hayatın, gerçeğin üzerine rengarenk bir tül attığını ve yazdıklarının büyük oranda gerçeğe dayandığını ifade ederek kendi büyüülü gerçekçilik tanımını yapar (Aman, 2022).

Eser mekân olarak Türkiye'de başlar Prag'da devam eder tekrar Türkiye'ye dönüşle son bulur. Bu aralık içerisinde Kore ve Sicilya anıları kahraman anlatıcı tarafından anımsama yoluyla kurguya dâhil edilir ve çerçeve hikâye tekniğiyle roman

oluşturulur. Büyüleyici bir atmosfere sahip olan Prag, gerçeküstü olayların yaşandığı mekân konumundadır. Romandaki mekânlar büyümlü gerçekçiliğin de bir özelliği olarak gerçek dünyaya aittir. Anlatıcının Prag seyahati boyunca kaldığı Panorama Hotel, oyun oynamak üzere gittiği Casino Ambassador, tarihten çıkıp gelen eski yüzlerle buluştuğu *irtibat bürosu* Cafe Europa, Cafe Slavia gibi romanda geçen mekânlar, günümüzde de Prag'ın gözde yerlerindendir. Bu mekânlarda onu geçmişten gelen birtakım davetsiz misafirler ziyaret eder. Böylece tarihte yaşamış gerçek kişiler büyümlü kurgunun bir parçası hâline gelir.

Kayıp Gölgele Kenti romanında olağanüstü kişiler hem tarihi kişiliklerden hem de doğaüstü varlıklardan oluşur. Stalin'in aile ve siyasi çevresinden, Franz Kafka'nın özel hayatından kadınlar tarihi gerçek kişileri oluştururken tablodaki yeşil kadın, sihirbaz Jimmy ve tapınaktaki ölümler doğaüstü kişilerdir.

Romanın olay örgüsü sıralamasına göre büyümlü olaylar, anlatıcının kaldığı Panorama Hotel'deki hediyelik eşya dükkanından satın aldığı fincanlarla başlar. Fincanların üzerinde çizimi Çek ressam Alphonse Mucha'ya ait resimler bulunur. Satın aldığı bu üç fincanı otel odasında bırakır ve döndüğünde odasında fincandaki resimlerin aynısı olan üç davetsiz misafirle karşılaşır. Fincanı süsleyen kadınları can bulmuş vaziyette odasında gören anlatıcı onları kısa sürede benimser. Odada Mucha'nın kadınlarının arasında ünlü tiyatrocu Sarah Bernhardt da vardır.²

Bulut gibi duman gibi güzeldiler. Fincanların üstündeki hallerinden daha değişik görünüyorlardı. (...) İnanılması güç bir şeydi bu, ama işte karşımda duruyorlardı; üçü de etten kemiktendi, bir Prag sabahını otel odasında yaşamaya başlamışlardı. 'Sizler kimsiniz?' diye fısıldadım. 'Biz Mucha kadınlarıyız,' dedi yatağın üstünde oturan. 'Bizi siz seçtiniz.' 'Evet,' dedim. 'Ben seçtim sizi, ben beğendim, doğru.' (Eray, 2008, s. 29)

Roman boyunca fincandaki kadınlar bazen bedenlen somut hâlde bazen fincandaki görüntülerinden ibaret şekilde odada bulunurlar. Anlatıcı kadınların güzelliklerine hayran kalır, onlarla sohbet eder. Mucha kadınlarının resimlerinin bulunduğu fincanlar, yaşanan gerçeküstü olaylara kaynaklık etmeleri sebebiyle büyümlü nesne konumundadır.

2 Alphonse Mucha, Paris'te Sarah Bernhardt'ın oynadığı Gismonda rolü için 1894'te bir tanıtım afişi hazırlar. Bu afiş sonrasında Mucha, sanat dünyasında oldukça ün kazanır.

Otel odasının davetsiz misafirleri yalnızca Mucha'nın kadınlarıyla sınırlı değildir. Roman boyunca odasında Stalin ve onun hayatına dokunmuş olan birtakım kişiler olağanüstü şekilde anlatıcının ziyaretçisi olurlar. Odanın bir sonraki davetsiz misafiri Sovyet Rusya'nın diktatör lideri Josef Stalin olur. Ardından sırasıyla Stalin'in eski sevgililerinden eski mahkûm Tatiana Sukhova, Nataşa Kirtava, koğuş arkadaşı Bolşevik terörist Mdivani, annesi Keke, gazete haberindeki intihar eden Genç Doktor, *Absent İçen Adam* tablosundaki yeşil kadın, Stalin'in baldızı Zhenya, Stalin'in çalışma arkadaşı Demir Lazar, Stalin'in yakın dostu ve çalışma arkadaşı Sergo'nun karısı Zina ve Stalin'in baş katili Yezhov anlatıcının karşısına çıkan diğer olağanüstü tarihi kişilerdir.

Geçmişten gelen Stalin kimi zaman genç bir görünümle kimi zaman daha yaşlı bir görünümle başkişi olan anlatıcının karşısına çıkar. Tarihin kanlı diktatörlerinden olan Stalin, anlatıcıya karşı dostane yaklaşır. Karşılaşmalar her ne kadar olağanüstü olsa da görüşmeler oldukça sıradan bir sohbet havasında gerçekleşir.

Otel odasını ziyaret edenlerden Mdivani, Genç Doktor, Demir Lazar ve Yezhov hariç hepsi kadınlardan oluşur. Stalin'le bir sebepten bağı olan kadınlar (Tatiana Sukhova, Nataşa Kirtava, Keke, Zhenya, Zina) odaya geldiklerinde Stalin'in özel ve siyasi yaşamından bazı bilgiler ve anılar aktarır. Gerçek anılar ve o anıların müdahilleri kişiler kurguya dâhil edilerek okuyucuya tarihi ve biyografik bilgi aktarımı sağlar. Bu noktada olağanüstü olay, gerçeği aktarmada aracı niteliğindedir.

Olağanüstü karşılaşmaların gerçekleştiği mekânlardan bir diğeri kumarhanedir. Anlatıcının olacıklardan habersiz gittiği Casino Ambassador'da makinelerden birinde oyun oynadığı esnada ekranda bazı kişiler belirerek onunla iletişime geçer. Stalin'in ilk eşi Kato bunlardan biridir. Stalin'le olan geçmişi, karakteri hakkında birtakım bilgiler ve anılar aktarır. Makinede anlatıcının karşısına çıkan bir sonraki kişi, Prag'a gitmeden önce iç çamaşır dükkanına uğrayıp alışveriş yaptığı tesettürlü satıcı kadın olur. Kadınlara çoraplar, çamaşırlar ve hava durumu gibi basit, gündelik konular üzerine sohbet eder.

Romanın ilerleyen bölümlerinde oyun makineleri interaktif bir hâle gelerek daha yoğun büyülü olayların, mekân değişimlerinin aracı hâline gelir. Zamanda ve mekânda algı kırılır. Anlatıcı üç yüz kuronla gerçek dünyanın kurallarına uygun

şekilde makineyi çalıştırır fakat sonucunda olağanüstü yolculukları kontrolü dışında başlatır. Kumarhanedeki oyun makineleri sıra dışı etkileşimlerin aracı olması dolayısıyla büyülü nesne konumundadır.

Oyun makinelerinin araladığı olağanüstü dünya anlatıcının oldukça ilgisini çeker. Söz konusu geçişlerin yapıldığı mekânlar fantastik yeni bir evren değil büyülü gerçekçiliğe uygun olan gerçek mekânlardır. Sık sık kumarhaneye giderek merakını tatmin edecek yeni maceraların beklentisiyle makinenin başına geçer. Bunlardan birinde ekranda Bodrum Akyarlar'da bir sahil kasabası belirir. Nazlı Eray'ın eserlerini kendisinden yola çıkarak kaleme aldığından söz etmiştik. Bu noktada yazarın Bodrum'u tercih etmesi de tesadüfi değildir. Yazarın Ankara ve Bodrum gibi şehirlerde yaşadığı bilinirken aynı zamanda anılarına yer verdiği *Rüya Yolcusu* eserinde Prag seyahatinden bahseder.

Makine ekranından gördüğü deniz kenarının huzur veren manzarasını seyreden anlatıcı bir anda Koreli Jimmy ile kesintiye uğrar ve ardından Stalin'in oğlu Vasiliy'in hayatından bir kesitle karşılaşır. Ekranın kenarında beliren kadın görüntülenen anın anlatımını yapar. Oyun makinesi bu şekilde mekândan mekâna geçer, karışık birtakım hadiseler yansıtır ve tekrar Bodrum'a döner. O ana dek makinede beliren kişilerle sadece sözlü iletişim sağlayan anlatıcı artık makine aracılığıyla yansıtılan mekânların içerisine girebilmeye başlar. Bodrum'un ekranda olduğu sırada kendisini ekrandan içeri atar ve Bodrum'a ışınlanır. "Hayatın yakalamak istediğim parçası tam karşımda duruyordu. Kendimi içeriye doğru fırlattım, attım. (...) Oraya hiç bu kadar kolay gitmemiştim daha önce. (...) Yanımda ne beş kuruş para ne de evin anahtarı vardı. Başka bir dünyadan gelmişim buraya." (Eray, 2008, s. 132).

Olağanüstü olaylar peşi sıra gerçekleşir. Anlatıcı Bodrum'dan dolmuşla İzmir'e geçer. Dolmuş denize düşerek kaza yapar. Boğulduğunu sanan anlatıcı sihirbaz Jimmy'nin su dolu işkence odası deneyinin içinde olduğunu öğrenir ve kurtulur. Kurtulduğunda kendisini Seul'de illüzyonist Jimmy'nin Kaybolan Hayaller Sihirbazlık Şirketi'nde bulur. Stalin, ofisteki eski zaman işi bakalit telefonda arar. Mekânın tasvirinden ve olayların gelişiminden anlaşılacağı üzere zaman 1934'lere gerilemiştir. Zaman ve mekân hızla değişerek kırılmalar yaşanır. Jimmy pelerinle Kirov ve anlatıcıyı Stalin'in yanına ışınlar. Prag'daki oteline dönmek isteyen anlatıcı

bunu nasıl yapacağını bilemez. Bunun üzerine orada olanlardan biri merdivenlerden yukarı çıkmasını söyler. Anlatıcı merdivenlerden çıktığında kendisini bir anda Casino Ambassador'un önünde bulur. Tüm bu zamansal ve mekânsal değişimler romanın olağanüstü yönünü oluşturur.

Romanın ana mekânlarından olan anlatıcının uğrak yeri ve geçmişten yüzlerle karşılaştığı Cafe Europa'da yaşananlar Victor Oliva'nın *Absent İçen Adam* tablosunun izdüşümü gibidir. Anlatıcı Cafe Europa'yı eski yüzlerle, Ruslarla bağlantı kurduğu irtibat bürosu gibi bir mekân olarak tanımlar (Eray, 2008, s. 163). Kahve içmek için gittiği kafede Franz Kafka ve Stalin'in hayatından çeşitli kadınlar masasına oturur. Tıpkı oteldeki kadınların anlattıkları gibi birtakım bilgiler ve anılar aktarırlar. Stalin'in kayınvalidesi Olga Olliluyeva, Stalin'in eski nişanlısı Stefania Petrovskaya, Kafka'nın eski nişanlısı Felice Bauer, Stalin'in küçük sevgilisi Glamourpuss yine Stalin'in çocuk yaştaki sevgilisi Lidia, Franz Kafka'nın sevgilisi Milena, Stalin'in ikinci eşi ve iki çocuğunun annesi Nadya, Yezhov, Jimmy, Yezhov'un karısı Yevgenia ve Genç Doktor Cafe Europa'da anlatıcının irtibata geçmesiyle gerçekleşen olağanüstü olaylardır.

Olağanüstü olayların Prag'daki bir diğer kolu Franz Kafka'dır. Yazar Prag'ı romanına mekân edinmişken Prag'la bütünleşmiş bir isim olan Franz Kafka'ya yer vermeden geçmez. Aslında Stalin'in izlerinin Moskova, Rusya'da olması beklenirken Prag'da olması anlatıcının babasıyla olan anısından kaynaklanmaktadır. Stalin'de olduğu gibi Kafka'nın hayatından kadınlar da anlatıcının karşısına çıkar. Kafka'nın eski nişanlısı ve sevgilisi Felice Bauer ve Milena Jesenská anlatıcıyla görüşerek ona Kafka hakkında özel hayatına yönelik bazı bilgiler verir. Bu da romandaki olağanüstü olayların Kafka ile ilişkin olanlarıdır.

Victor Oliva'nın *Absinthe Drinker* (Absent İçen Adam, 1901) adlı tablosunun asılı olduğu Cafe Slavia, olağanüstü olayların meydana geldiği mekânlardan bir diğeridir. Oliva'nın tablosunda bir restoranda absent içerek düşünceli bir hâlde oturan adam ve aynı masanın üzerinde yüzü adama dönük, yeşil renkli yarı saydam bir kadın oturur hâlde tasvir edilir. Diğer adı *yeşil peri* olan absent, halüsinatif etkileri olan yeşil renkli, sert bir içki çeşididir. Yüksek alkol seviyesinin yarattığı etkiler dolayısıyla bir dönem sanatçılar arasında sıkça tercih

edilen içkiler arasındadır. Yeşil perinin dünyaya hayali gözlerle baktıran sihirli etkisi sanatçıların eserlerine ilham olmuştur.

Victor Oliva'nın tablosundaki yeşil kadın romanın ilerleyen kısımlarında anlatıcının odasında karşılaştığı büyülü kişilerden biri olur. Tablodaki yeşil kadın odada banyoyu kullanır, havlusuyla odanın içinde gezinir ama oradakilerle iletişime geçmez. Kadının hiç konuşmuyor oluşu o sırada odada bulunan Genç Doktor'un dikkatini çeker. Adını sorduğunda Eva olduğunu öğrenir. İlğiden ürken büyülü kadın bir periden beklenecek şekilde bulutsu görüntüsü yavaşça dağılarak odadan yok olur. Anlatıcının gerçekdışı bu kadından korkmadığı aksine korkanın yeşil kadın olduğu görülür. Anlatıcının soğukkanlılığı olağanüstünün kabulünde büyülü gerçekçi bir tutumun örneğidir.

Anlatıcı Cafe Slavia'ya gittiğinde oturduğu masanın karşısında Victor Oliva'nın adı geçen tablosunun asılı olduğunu görür. Tablodan etkilenerek Prag'da yaşadıklarını gözden geçirir ve tablo ile yaşadıkları arasında benzerlikler kurar. Oliva absentin etkisiyle bir restoranda masanın üzerinde oturan yeşil bir peri kadın resmeder. Yazar-anlatıcı ise Prag'ın tıpkı bir alkol gibi bağımlılık yaratan büyülü şehrin etkisiyle romanını oluşturur.

Bu Cafe Slavia büyülü bir yerdi kuşkusuz. Benim için büyülüydü. Viktor Oliva'nın tablosunun karşısına oturmuş, bütün yaşadıklarımı düşünüyordum. Akıl almaz şeylerdi pek tabii, bu şehri benim için vazgeçilmez kılıyorlardı, birden Prag'ın bende bağımlılık yapabilecek bir şehir olduğunu fark ettim. Gittiğim her köşesinde, geçmişten, bugünden bana böyle şeyler fısıldayabilen bir kent beni sınıksız kendine bağlayabilirdi. (Eray, 2008, s. 79)

Olağanüstü olaylar anlatının gidişatında bir noktada sekteye uğrar. Başkişi artık âdeta kentteki gölgeleri kaybeder. “Bu değişik, tuhaf, büyülü dünyaları; eski, yok olmuş hayatları; aşkları; unutulmuş hapishaneleri; anıları bana anlatmak için gelen insanları yitirmiş miydim?” (Eray, 2008, s. 89) Başkişi için yaşadığı bu olağanüstü karşılaşmalar her an yeni bir bilginin kapısını açan, vazgeçilmez, renkli, sıra dışı, büyülü bir dünya hâline gelmiştir ve bu dünyaya dâhil olabilme gücünü kaybetmiş olma ihtimalinin endişesini yaşar.

Prag'daki alışılmadık büyülü dünyaya nasıl dâhil olabildiğini bilmeyen başkişi, tüm bunları sorgulamadan ve esasında işin bu kısmıyla ilgilenmeden olayların büyümesine kapılır. Hangi duyargalarla, nasıl algıladığını sorgulamaktan ziyade artık onları göremiyor, konuşamıyor olmanın endişesindedir. Onun için

mühim olan yaşadığı büyümlü an ve o anda gerçekleşen olaylardır. “Bende bir şey vardı galiba. Acaba grip mi oluyordum? Duyarlılığım mı azalmıştı? Bir algı merkezim mi tıkanmıştı?” (Eray, 2008, s. 88), “Acaba manyetik bir alandan mı geçmişim?” (Eray, 2008, s. 89) şeklindeki sorgulamaları aklî dayanak oluşturmak maksadıyla değil büyümlü olana ulaşma arzusundan doğar. Bu bağlamda kahraman/yazar anlatıcının işleyişi sorgulamaması yazar ketumluğunun bir sonucudur.

Büyümlü kent ve içerisinde yaşanan büyümlü olaylar tıpkı bir alkol bağımlısının yoksunluk sendromu gibi bir etki yaratır. Yaşadığı yoksunluk hissi absent ile kurduğu benzerliği destekler niteliktedir. “Eğer yakaladığım o dünyayı yitirdiysem, buna dayanamazdım. Ne renkli bir dünyaydı o; ne değişik bir kalabalık! Öğrenecek çok şeyim vardı daha. Yapayalnız kalmıştı. Sıkılmışım.” (Eray, 2008, s. 88) Olağanüstü olayların arayışında oradan oraya giden başkişi, nihayet Cafe Europa’da Stalin’in çocuk sevgilisi Lidia’nın gelmesiyle gizemli dünyalarla bağlantısını yeniden kurmanın sevincini yaşar (Eray, 2008, s. 90).

Romanın olağanüstü özellikler gösteren kişilerinden bir diğeri Genç Doktor’dur. Anlatıcı Prag’a gideceği sırada gazetede bir intihar haberi görür ve haberden etkilenir. Gazeteyi de yanına alarak Prag’a gider. Haberde genç bir doktorun nöbeti sırasında kendisine zehirli serum enjekte ederek intihar ettiği yazar. Geçmişten gelen ölümlerin yaptığı gibi Genç Doktor da odada zaman zaman belirir. Doktor’un ortaya çıkabilmesi gazeteyle bağlantılıdır, yalnız gazetenin bulunduğu yerlerde bulunabildiği anlaşılır. Bu bağlamda gazetenin büyümlü nesne konumunda olduğu söylenebilir.

Olağanüstüye aracılık eden gerçek kişilerin yanında bizzat olağanüstü özellikleriyle metinde yer alan varlıklar da vardır. Bunlardan biri daha önce sözünü ettiğimiz yeşil kadın diğeri ise sihirbaz Jimmy’dir.

Anlatıcı Prag’ın soğuk havasından benzerlik kurarak daha önce gittiği Kore seyahatini anımsar. Çevirmen arkadaşı Liu ona Seul’u gezdirir. Gezdirmediği yerlerden biri olan Budist tapınağı öldükten sonra yakılan bazı özel kişilerin kül kavanozlarının bırakıldığı yerdir. Ölümler Kenti diye bahsedilen yer ise Seul halkının kül mezarlığıdır. Ölümler Kenti’nde Liu nişanlısının kül kavanozunu alır ve anlatıcının otel odasında unutur. Ardından banyodan sesler duymaya başlar ve genç bir erkeğin (Jimmy)

banyodan çıktığını görür. Jimmy, kendini Liu'nun nişanlısı ve Kaybolan Hayaller Sihirbazlık Şirketi'nin sahibi bir sihirbaz olarak tanıtır. Kaybolmak, bir kişiyi kaybetmek ya da Japon illüzyonist Prenses Tenko gibi su dolu cam işkence odasından elleri ve ayakları zincirle bağlı şekilde çıkmak gibi numaraları olduğunu söyler. Kısa bir konuşmanın ardından yine geleceğini söyleyerek birden yok olur. Yaşadıklarını kontrol etmek üzere banyoya giden anlatıcı kavanozu kapağı açılmış şekilde banyoda görür. Jimmy'nin de romana dâhil olmasıyla roman olağanüstü olaylar yönünden iyiden iyiye zenginleşir. Tarihsel kişiliklerin dışında olağanüstü bir varlık olarak Jimmy romanın büyülu kurgusunda önemli bir rol oynar.

Romanda tarihi kişiler gerçek dünyanın düzenine, rasyonel gerçekliğe uygun şekilde otel odasına girip çıkarken (asansör kullanmak, kapıdan çıkıp yürüyerek uzaklaşmak gibi) olağanüstü kişiler odadan sihirli bir şekilde birden yok olur. Bu ayrımla sağlanmak istenen gerçek kişilerin gerçekçi yanını koruyarak büyü ve gerçek dengesini korumaktır.

Stalin'in baş katili, işkencecisi cüce Yezhov'un kurguya dâhil olmasıyla romanın sonlarına doğru gerilim artar. Tarihte yaptığı kıyımlar dile getirilerek Yezhov'un korkunç yanı vurgulanır. Yezhov anlatıcıyı Eski Fotoğraflar Çay Bahçesi adında bir yere götürür. Eski Fotoğraflar Çay Bahçesi ve bodrum katında Eski Fotoğraflar Gece Kulübü olarak tanıttığı yer aslında Lubianka'dır. Esasen Moskova'da bulunan binada hapisane, işkence ve sorgu odaları yer alır. Fakat bilinenin aksine anlatıcının gördüğü Lubianka işkencelerin ve kıyımların yapıldığı ürkütücü bir mekân olmaktan uzaktır. Bunun sebebi mekânın Yezhov'un alımladığı, zihnindeki şekliyle olmasıdır. "Ben Yezhov'un kafasının içindeki Lubianka'daydım. Yezhov da benim düşündüğüm, şu anda benim hayata geçirmeyi başardığım biriydi." (Eray, 2008, s. 187) Anlatıcıyı götürdüğü Lubianka Yezhov'un zihninde var olan gerçeküstü bir mekândır. Yezhov ise anlatıcının düşünerek var ettiği gerçeküstü tarihi kişiliktir. "Benim belleğimde ve anılarımda Lubianka'nın içi," dedi. (...) "Onun için, Lubianka da korkunç değil artık," dedi. "Yani bir yerde, Lubianka artık yok. Yalnızca benim belleğimde var." (Eray, 2008, s. 186) Yezhov sadist, zalim, acımasız bir adam olduğu için Lubianka'da yaşananlar, oranın atmosferi ona göre korkutucu değildir. Dolayısıyla Lubianka onun zihninde bir çay bahçesi veya gece kulübünü andıran eğlenceli ve huzur verici bir yerdir.

Romanın anlatı zamanına göre anlatıcı Prag'da olsa da Seul'a ilişkin olağanüstü olaylar oyun makinesi üzerinden sürmeye devam eder. Seul'de, Budist tapınağında olan rahip ile Prag'da oyun makinesi ekranında görüşür. Birlikte ölümlere okumaları üzere mektuplar yazarlar. Anlatıcı ekranın içine girerek tapınağa ışınlanır ve orada ölü insanların kül kavanozlarındaki insanlarla diyalog kurar.

Farklı mekânlarda ve farklı zamanlarda gerçekleşen tüm bu olaylar, kişiler ve nesneler büyümlü gerçekçi eserin olağanüstü yönünü oluşturur. Olağanüstü olayların seyri hızlı bir akışta ilerlerken aynı zamanda girift bir şekilde kurgulanmıştır. Nazlı Eray romanındaki olağanüstü olaylar aracılığıyla tarihi kişi ve olayları aktarmada sürükleyici ve dikkat çekici bir hâle getirir. Büyümlü gerçekçilik açısından romandaki olağanüstülüğün nasıl işlendiği önemli bir husustur. Yazarsal ketumluk, tereddüt, alıştırma ve yabancılaştırma gibi terimler üzerinden yapılacak değerlendirmelerle *Büyü ve Gerçek Dengesi* başlığı altında söz konusu olağanüstünün işleniş meselesine değinilecektir.

2.1.2. Tarihsellik ve Eleştirel Yaklaşım

Kayıp Gölgeler Kenti romanı başlı başına kaynağını tarihten alan bir romandır. Yakın coğrafyanın, yakın siyasi tarihi olarak Stalin devrinin âdeta panoraması yansıtılır. Didaktik bir tarih anlatımı olmanın dışında büyümlü gerçekçi eserlerde sıkça görüldüğü üzere gerçeklik ihtiyacı tarihten karşılanır. Tarih, masalsı bir yapıda daha çarpıcı hâle getirilir. Kurmacanın parçalarını oluşturan mekânlar, şahıslar ve şahısların aktardığı anekdotlar gerçek tarihin unsurlarıdır. Aktarılan tarihi bilgilerin Rusya arşivlerinden elde edildiği romanda sık sık vurgulanır. Stalin'in hayatındaki kadınlar, Stalin'in siyasi politikaları, Franz Kafka'nın özel hayatındaki kadınlar romanın tarihsel kaynaklarını oluşturur. Romanda geçen mekânlar tarihi dokularıyla beraber betimlenir.

Başından sonuna dek roman, azımsanmayacak bir kadın şahıs kadrosuna sahiptir. Stalin'in hayatında aşkla bağlanıp mutsuz olan kadınlar yer alır. Kimi zaman Stalin'in fiziki, karakteristik ve özel hayatıyla ilgili duygusal yönlerinden bazı bilgiler verir, kimi zaman ise Stalin tarafından maruz kaldıkları zor yaşam koşullarından söz eder. Anlatıcı odasında karşılaştığı tarihi şahısları ilk andan itibaren benimser ve onların anlattıkları ile Stalin'in hayatına karşı yoğun bir merak duymaya

başlar. Franz Kafka'nın hayatından kadın şahıslar da romanda yer alır. Yine aynı şekilde bu kadınlar da Kafka'nın fiziki, karakteristik ve duygusal yönlerinden, hastalığından söz eder. Kadınların ortak noktaları bir erkekle oluşturdıkları romantik bağ üzeredir. Neredeyse tamamı hayatındaki erkekle yaşadığı zor günlerden, acı anılardan söz eder. Kimi ihmal edilmiş kimi istismar edilmiş bu kadınların anlattıklarına karşı anlatıcının eleştirel yaklaştığını söylemek güçtür. Daha ziyade objektif bir dinleyici edasıyla anlatılanları dinler ve duydukları karşısında merak, üzüntü gibi duygusal etkilerin dışında derinlemesine ele alıp yaşananlara yönelik eleştirel yorum getirmez. “Büyülü Gerçekçiliğin amacı, tarihsel gerçekliğin sunduğu malzemeyi estetik bir yeniliğe dönüştürmektir. Bunu yaparken de, olaylar zincirinin mantıksal gelişiminden çıkıp, düşsel olanı anlatı sanatının içine katar.” (García, 2010, s. 132) Dolayısıyla Nazlı Eray'ın yaptığı da bu yöndedir. Rusya'nın yakın dönem tarihinde önemli bir siyasi figür olan Stalin'in ve edebiyatın önemli isimlerinden Franz Kafka'nın hayatından kesitleri düşsel zeminde ele alır.

Romanda Stalin ve Kafka'nın hayatından seçilen kadınların bir erkek tarafından ilişkide maruz kaldıkları durumları aktarmaları her ne kadar açık bir eleştiri getirilmemiş olsa da kadın sorununa odaklanması açısından önemlidir.

Stalin'inin kanlı siyasi faaliyetleri, toplu infazlar, işkenceler romanda geniş çapta yer verilerek ve sayılarla desteklenerek anlatılır. Stalin devrinde terör olayları gerekçe gösterilerek binlerce insanın infazına karar verildiği dönemin şahitlerince aktarılır. “Terör kıyma makinesi ürkütücü bir biçimde insanları yutuyor” (Eray, 2008, s. 154) şeklinde uygulanan siyasi eylemlerin yıkıcı boyutu benzetmeler üzerinden vurgulanır. Anlatıcı olağanüstü olaylardan değil gerçek dünyanın karanlık geçmişinden insani boyutta, duygusal açıdan olumsuz etkilenir. Fakat ne alenen ne de ironi ile hiciv yönünden bir yaklaşım olmadığı görülür. Eleştiriye açık meselelere yer verilmesi ve bunların aktarımı sırasında yapılan vurgular örtük bir dikkat çekme amacını düşündürür.

Sonuç olarak romanın konusunu tarihten aldığı ve içerik hacminin azami ölçüde tarihi bilgilerden oluştuğu söylenebilir. Fakat büyülü gerçekçi metinlerde sıkça görülen sarkastik tavrın, yerginin varlığından söz etmek güçtür.

2.1.3. Büyü ve Gerçek Dengesi

Büyülü gerçekçilik, gerçek ve fenomenal dünyaları bir araya getirir. Bu birliktelik oluşturulurken gerek anlamsal gerek metinsel düzeyde kullanılan yöntemler aracılığıyla uyum sağlanır. Büyünün gerçeğe gerçeğin büyüye üstünlüğü olmaksızın hiyerarşiyi ortadan kaldıran bir denge söz konusudur. Bahsedilen denge kurulurken çeşitli stratejiler uygulanır. Sıradanlaştırma, yabancılaştırma, yazarın ketumluğu, melezlik, zıtlıkların kullanımı gibi büyülu gerçekçilikte uygulanan anlatım stratejileri gerçek ve gerçeküstünün arasında uyum ve dengeyi sağlar. Bu bağlamda incelenen romanlarda tespit edilen olağanüstü olaylar bu başlık altında dengeleme stratejileri açısından yorumlanacaktır.

Kayıp Gölgeler Kenti romanında olağanüstü olayların büyük çoğunluğunu ölülerin başkişi ile irtibata geçmesi sonucu gerçekleştiği görülür. Ben-anlatıcı Prag seyahatinde Stalin devrinin insanlarıyla karşılaşır, onlarla sohbet eder, tarihin ve büyülu olayların kapılarını aralar. Tüm bunlar olurken aynı zamanda başkişi olan anlatıcının yaşananları yadırgamadığı görülür. Akli ve mantiki gerekçeler aramaksızın gerçek dünyada yaşanması mümkün olup olmadığıyla ilgilenmeden olayların kendisinde yarattığı etkisine kapılır. Olağanüstü olaylar gerçekleşirken karşısında yıllar önce ölmüş birinin olduğunu görmek korkudan ziyade merak uyandırır. Stalin devri hakkında az bilinen tarihi detaylar, sürükleyici ve entrikalı anlatımlar ilgisini çeker. Anlatıcının, kişilerin ve dolayısıyla okurun fenomenal dünyayı yadırgamaması, gerçek dünyanın rasyonel sınırlarında anlamlandırmaya çalışmaması büyülu gerçekçiliğin *yazarın ketumluğu* özelliği olarak bu romanda da uygulanır.

Stalin'in anlatıcının odasından ayrılışı bu yönden bir örnektir:

Birden kalktı oturduğu yerden. Kartı masanın üstünden alıp cebine attı. 'Çıkıyorum,' dedi. 'Heykele bir bakacağım. Gene gelirim.' Kapı arkasından kapanmıştı. Şaşkındım. Kendimi toparlayıp kapıya koştum. Koridor boştu, asansör aşağıya doğru iniyordu. Yeniden döndüm odama. Kafam karıştı. Ne düşüneceğimi bilemiyordum. Otel odama rahatlıkla giren Stalin, anlattıklarıyla beynimi, ruhumu karıştırıyordu. (Eray, 2008, s. 46-47)

Anlatıcının odaklandığı, kafasını karıştıran hususun odasında Stalin'i görmesi olmadığı açıktır. Stalin'in oda kartını nereden bulduğu ve kendisine anlattıkları onun için kafa karıştırıcıdır.

Rasyonel bakış açısından uzaklaşılan benzer bir örnek otel odasında Mucha kadınları ile karşılaşmasıdır. Burada da anlatıcının odaklandığı nokta fincanın üzerindeki bir figürün nasıl canlanabileceği değil kadınların estetik dış görünüşleri olur. Mucha kadınlarını canlanmış bir hâlde gördüğü her seferinde tepkileri soğukkanlı, sakin ve ilgili olur. “Bu gürültüsüz sabah kadınları büyülemişlerdi beni, yattığım yerden gözlerim yarı açık izliyordum onları. Mucha kadınlarının ipek elbiseleri ne kadar güzel, yumuşak kıvrımlı ve dökümlüydü.” (Eray, 2008, s. 99) Büyülü olayın olumlu manada yarattığı etkiyle anlatımın sekteye uğramadan devam ettiği görülür. Odada kadınlarla ilk kez karşılaştığında Sarah Bernhardt’ın mektup yazdığını görmesi üzerine ona kalem teklif etmesi, onların büyüleyici görüntüleriyle ilgilenmesi anlatıcının vaziyete çabuk adapte olduğunu göstergeleridir. Kadınların etten kemikten canlanışları onda korku uyandırmaz, aklın ölçeğinde bir sorgulamaya sürüklemeyi aksine kadınların dış görünüşleri anlatıcının beğenisine hitap eder.

Nazlı Eray, *Kayıp Gölgeler Kenti* romanında yazarın ketumluğu ilkesini büyük ölçüde korusa da kimi yerlerde bozduğu görülür. Örneğin oda kartının Stalin’in eline nasıl geçtiğini resepsiyona sormayı düşünür ama vazgeçer. “‘Ne diyecektim?’ ‘Stalin odama geliyor. Ona da aynı karttan mı verdiniz?’ Kendi kendime güldüm.” (Eray, 2008, s. 47) şeklindeki iç monoloğuyla içinde bulunduğu gerçek dünyanın insanları tarafından yaşadıklarının yadırganabilir olduğunu düşünerek gülünç bulmaktadır.

Romanın olağanüstü kişileri anlatıcının karşısına çıkıp çeşitli bilgiler verdikten sonra bulundukları mekândan ayrılırlar. Tarihi kişilerin anlatıcı tarafından *geçmişten gelen gölge* olarak ifade edilmesi bu anlamda manidardır. Çünkü romandaki bu kişiler sınırlı işlevle sınırlı sürede romana dâhil olurlar. Anısal aktarım dışında başkişiyle farklı bir eylemde bulunmazlar. Bu durum olağanüstüyü dozunda tutarak romanın gerçeklikle olan bağı korunur.

Kurmacanın önemli bir kısmını oluşturan olağanüstü olaylar aynı zamanda gerçek dünyanın kurallarına da ironik bir şekilde bağlıdır. Bunu yapmaktaki amaç, büyülü ve gerçek dünyayı birbirine yakınlılaştırarak ayrımı ortadan kaldırmak ve uyum sağlamaktır. Bu yüzden büyülü olayların gerçekçi detaylarla aktarıldığı görülür. Çoktan ölmüş olan kişilerin büyülü bir şekilde gerçek yaşamda belirmeleri ama bunu yaparken ışınlanan bir ruh, cisimlerin veya engellerin içinden geçen bir

hayalet gibi değil sıradan insanların nesnel dünyanın kurallarına uygun şekilde gerçekleştirmeleri metni fantastikten uzaklaştırarak büyülü gerçekliğe yaklaştırır. “Kartı masanın üstünden alıp cebine attı, kapı arkasından kapanmıştı, asansör aşağıya doğru iniyordu” gibi ifadelerden Stalin’in gayet sıradan, gerçek dünyaya ait bir insanın yapacağı şekilde otele girip çıktığı belirtilir. Bu husustaki ayrıntı dikkat çekicidir. Tarihi kişiliklerin kapıdan, merdivenlerden, asansörden vesaire yollarla rasyonel dünyaya uygun şekilde mekândan ayrıldıkları görülürken başlı başına olağanüstü özellikteki Jimmy, Victor Oliva’nın tablosundaki yeşil kadın gibi kişiler kaybolarak, ışınlanarak özetle sihirli bir şekilde bulundukları mekândan ayrılırlar. Yazarın bu tercihi, her ne kadar olağanüstü kurgunun bir parçası olsalar da tarihi kişilerin gerçekliklerini vurgulamak amacıyla olduğu söylenebilir.

Oliva’nın tablosundaki yeşil kadınla karşılaşan Genç Doktor bahsedilen tabloyu merak eder. Bunun üzerine anlatıcı “Ama bu daha canlı, daha insana yakın, daha hareketli,” (Eray, 2008) diyerek odada bulunan yeşil kadının artık bir nesne konumundan ayrılarak canlı ve gerçekçi varlığına dikkat çeker. Doktor yeşil kadını konuşturmaya çalışır. Doktorun ilgisinden korkan yeşil kadın sihirli bir şekilde yok olur. Anlatıcının tabloda canlanan gerçeküstü kadından korkması beklenirken ironik bir şekilde yeşil peri az konuşan, ürkek yapısıyla insanlardan korkar.

Anlatıcının Stalin’le ilk karşılaşması da gerçekçi detaylara yer verilmesi bakımından önemlidir. Odasına giren anlatıcı banyoda birinin olduğunu, sifonun çekildiğini, musluğun açıldığını ve birinin iki kez hapşırıldığını işitir. Bunun üzerine odasında yabancı ve beklenmeyen birinin olması onda korku uyandırır da banyodan çıkan kişinin Stalin olduğunu gördüğünde onunla sohbete koyulur. “‘Bağışlayın,’ dedi. ‘Banyonuzu izinsiz kullandım. Dışarıdan, soğuktan geliyorum.’ ‘Rica ederim Yoldaş Stalin,’ dedim. ‘Tabii kullanacaksınız. Çok soğuk dışarıda hava, ben de çok üşüdüm’” (Eray, 2008, s. 37) Stalin banyoyu kullanması, anlatımın gündelik ihtiyaçlara yönelik gerçekçi detayların içermesi ile büyülü gerçekçiliğin önemli anlatım stratejilerinden biri olan olağanüstünün sıradanlaştırılmasından söz edilebilir. Stalin odadan ayrıldığında anlatıcı yaşadıklarının gerçekliği hususunda yaşadığı tereddüdü gidermek için gerçek dünyaya ait somut izler aramak üzere banyoyu kontrole gider. Böylece olağanüstü olay gerçek dünyayla bağ kurar. “Kendimi toparlayınca banyoya koştum. Her şey yerli yerindeydi. Havlunun kullanılmış

olduğunu gördüm. Besbelli elini silmişti Stalin havluya. Ne düşüneceğimi bilmiyordum. Heykeli merak etmişim.” (Eray, 2008, s. 38) Anlatıcı banyodan edindiği ipuçlarından yola çıkarak gerçeklik noktasında tatmin olmasının ardından bunun üzerinde hiç durmadan Stalin’in bahsettiği heykeli merak eder. Anlaşılacağı üzere yazarın ketumluğu burada da hâkimdir.

Ünlü aktris Sarah Bernhardt sağ bacağında şiddetli ağrılar çeker, 1915’te sahnede yaşadığı kaza sonucu geçirdiği ciddi sakatlığın ardından bacağı kesilir (Cavendish, 2015). *Kayıp Gölgeler Kenti* romanında bu duruma değinilir. Bernhardt otel odasına geldiğinde şiddetli diz ağrılarından söz eder. Anlatıcı ona günümüzde yaygın olarak kullanılan ağrı kesici bir ilaç önerir:

‘Bu hava bana dokunuyor,’ dedi. ‘Dizim çok ağrıyor.’ Hafifçe yüzünü buruşturdu. ‘Dayanılmaz bir ağrı var dizimde. Soğuktan.’ (...) Diğer iki kadın da bana yaklaşmışlar, ilgiyle Sarah Bernhardt’a verdiğim ilaca bakıyorlardı. ‘Benim de arada başım ağrır,’ dedi kızıl saçlısı. (Eray, 2008, s. 29-30)

Fincandaki kadınların gerçek hayata dair diz ve baş ağrısı gibi gündelik sağlık sorunlarından mustarip olmaları, hastalıktan yakınmaları ile olağanüstü olan sıradanlaştırılır ve böylece iki zıtlığı oluşturan olağanüstü ve gerçek arasında bir denge oluşturulur. Yine benzer şekilde anlatıcı son günlerde yaşadığı krampları doktora sorar. Karşısındaki esasen ölü olan doktordan soğuk hava ve magnezyum eksikliğinden olabileceği, kahve ve vitamin kullanımını azaltması hususunda tıbbi tavsiyeler alır (Eray, 2008).

Sarah Bernhardt anlatıcı uykuya daldığı sırada daha önceden verdiği ilaçtan yeniden istemek için gelir. Uyku ile uyanıklık arasında kalan anlatıcı önce rüya gördüğünü zanneder ardından bunun bir rüya olmadığına farkına varır. “Birden kendime geldim, gördüğüm rüya değildi, gerçektir.” (Eray, 2008, s. 41) ifadesiyle olağanüstü olayın gerçek dünyaya ait bir yaşantı olduğu vurgulanmak istenir.

Sağlık konusu üzerinden anlatıyı gerçek dünyaya yaklaştırma stratejisi Franz Kafka’nın sevgilisi Milena ile de uygulanır. Tüberkülozdan sevgilisi Kafka’yı kaybeden Milena kendisi de aynı hastalıktan mustariptir. Ona teselli vermek isteyen anlatıcı, günümüzde hastalığının çözümü olduğundan bahseder:

‘Artık yepyeni ilaçlar var Milena,’ dedim. ‘Tüberkülozdan ölen yok. Tüberküloz bile yok artık dünyada.’ (...) ‘Öyle mi gerçekten?’ diye fısıldadı. ‘Evet. Dediklerim gerçek.’ ‘Bana o ilacın adını verir misiniz?’ ‘Birçok ilaç var. İğne var. Yarın hepsini öğrenip söylerim sana.’ ‘Demek bulunabiliyor bu ilaçlar...’ ‘Kuşkusuz. Her yerde var. Hemen bir doktora git,’ dedim. ‘Ama günümüzdeki bir doktora.’ Bir an gülümsedi. ‘Bugünün doktorları beni muayene edip iyileştirir mi ki?’ diye sordu. ‘Denemende

yarar var,' dedim. Belki geçmişten bir gölgeydi o, ama şu an yanımda oturuyor, nefes alıp veriyordu. 'Gideceğim doktora,' dedi. Durdu bir an. 'O zaman Franz'a yazık oldu.' (Eray, 2008, s. 104)

Geçmişten gelen bir gölge, ölü bir kişi yaşadığı dönemin gerçekleriyle varlık gösterir. Şu an nefes alan bir canlı mahiyetinde oluşu anlatıcı için onun dünyadaki gerçek varlığını kabul etmesine yeterlidir. Mevcudiyeti sebebiyle günümüz tıbbi imkânlarını Milena adına denenmesi gereken bir olanak olarak değerlendirmesi olağanüstünün gerçekliğine olan inancı dolayısıyladır. Anlatıcının nasıl gerçekleşebileceğini sorgulamaksızın gösterdiği düşünce yapısı yazarın ketumluğundan kaynaklanır.

Romanın önemli mekânlarından olan kumarhanede oyun makineleri aracılığıyla gerçekleşen olağanüstülükler sırasında anlatıcı yaşananları sorgular ve kendi içinde anlamlandırma çabasına girer. "Oyun makinesinde okuduklarım bir programın parçası mıydı, yoksa beynimin bir oyunu muydu? Beynimin bir oyunu olamazdı, çünkü okuduğum şeyleri daha önce bilmiyordum, ilgilendiğim şeyler değildi bunlar. Ama şimdi merak içindeyim. Stalin'in hiç bilmediğim gençliği, o ürkütücü Sibirya ilgimi çekmişti." (Eray, 2008, s. 54) Anlatıcının bu sorgulaması başta yazarın ketumluğunu bozuyor gibi gözükse de aksine okuyucunun zihninde oluşabilecek soru işaretlerine bir cevap niteliğindedir. Yazar roman boyunca soru işaretleri oluşturmaya devam eder. "Otele nasıl döneceğimi bilmiyordum. Kendime göre, günlerdir kurduğum bir dengem vardı. İyi kötü götürüyordum onu. Ama şimdi, şu Bodrum olayı çıkmalı beri her şey karışmıştı. (...) Olayların içine fazla girmiştim, korkuyordum." (Eray, 2008, s. 137) Gerçeklikten büyük ölçüde kopup, olağanüstü dünyanın artan hâkimiyeti karşısında denge bozulduğu an yazar kontrolü ele alır. Büyü ile gerçek arasında korunması gereken bir dengenin olduğunu kurmaca metin içerisinde de belli eder. Olağanüstü olayların ritmi yükseldiğinde tereddüt de aynı oranda artmaya başlar. İzmir'den Kore'ye, Kore'den Rusya'ya, Rusya'dan Prag'a yaptığı büyümlü yolculuklar içinde savrulan anlatıcı, mekân algısındaki sapmalar neticesinde yaşadığı olayların hangisinin gerçek hangisinin düş olduğunu ayırt etmekte zorlanır:

Düşünüyordum. Belki ben hep Bodrum'daydım. İlkbahar için gelmişim buraya. (...) Belki de Prag, Seul, Sicilya bir rüyaydı. Hiç gitmemişim oralara. Hep Bodrum'daydım. En uzun yolculuğum buraya kadar olabilirdi. Böyle miydi her şey acaba? Stalin'in hayatı, Kureika, Kremlin, Nadya'nın intiharı, Kato... Acaba bütün bunlar aslında yok muydu? (Eray, 2008, s. 133)

Anlatıcının olağanüstü olaylara yönelik bu ve benzeri sorgulamaları anlatıda bir türlü bir türlü bağlama oturtulamayan olağanüstü unsurun varlığıyla okuru metinsel anlam üretiminin bir parçası hâline getirir (Arargüç, 2017, s. 131). Fakat yazar bu gibi ifadelerle ölçülü yer vererek okuyucuyu olağanüstü dünyadan koparmamak için sorgulamalarını bir cümleyle, irdilemeden, geçiştiren bir üslupla sınırlı tutar. Böylece olağanüstüye olan inancı da zedelemeye imtina ederek bir denge oluşturur.

Kafam iyice karışmıştı. Demek Bodrum gerçektir. Gerçekten bir ilkbahar öğleden sonrası Bodrum'da, bir dolmuştaydım az önce. Kaza da doğru olmalıydı. Kirov da benimleydi. Jimmy'in su tankına nasıl girmiştik, onu bilemiyordum. 'Prag'a denmeliyim,' dedim. 'Eşyalarım, pasaportum, paralarım, hemen hemen her şeyim orada. (Eray, 2008, s. 135)

Romanın bir bölümünde okuyucuda oluşabilecek tereddütlerin farkında olan yazar, anlatıcı aracılığıyla gerçeklik üzerinden birtakım sorgulamalar yapar. Bu durum yazarın ketumluğunu bozmaz aksine yaşanan olağanüstü olayların gerçek dünyada gerçekleştiği hususunda okuyucuyu yönlendirir. "Oyun makinesinde okuduklarım bir programın parçası mıydı, yoksa beynimin bir oyunu muydu? Beynimin bir oyunu olamazdı, çünkü okuduğum şeyleri daha önce bilmiyordum, ilgilendiğim şeyler değildi bunlar. Ama şimdi merak içindeydim. Stalin'in hiç bilmediğim gençliği, o ürkütücü Sibirya ilgimi çekmişti." (Eray, 2008, s. 53-54)

Büyülü atmosferin ağırlık kazandığı olağanüstü olayların peşi sıra gerçekleştiği esnada kumarhanedeki makinelerden birinde geçmişten gelen gölgelerin, sihirbaz Jimmy'nin aksine oldukça sıradan biri ile -henüz Prag'a gelmeden alışveriş yaptığı iç çamaşır satıcısı kadınla- karşılaşır. "Şaşırmıştım. İçinde bulunduğum atmosferin o kadar dışında bir görüntüyü ki bu! Tam çıkaramamıştım ama gözüm bir yerlerden ısıırıyordu onu." (Eray, 2008, s. 81) Alıntıdan da anlaşılacağı üzere satıcı kadın, Prag'ın büyülü dünyasına ait olmayan gerçek dünyanın sıradan insanıdır. Anlatıcıyla diyalogu da oldukça sıradan konuları içerir:

Merak ettim abla. O aldığın yünlü iç çamaşırı, külotlu çorap tuttu mu seni? Yün fanilanın yarım kollusunu almıştın, keşke uzun kollusunu alsaydın,' dedi. 'İyi ki almışım o çamaşırları,' dedim. 'İki fanilayı üst üste giyiyorum. Çoraplar gayet iyi. Bunları almasaymışım, gezemezdim sokaklarda.' 'Çok soğuk mu oralar?' 'Çok soğuk. Dondurucu.' 'İyi ki almışsın o zaman. Güzel mi peki?' diye sordu. 'Akıl almaz bir yer burası,' dedim. 'Çok güzel, çok tuhaf...' (Eray, 2008, s. 82)

Anlatıcı ile kadın arasında amiyane tabirle havadan sudan olacak kadar alelade bir sohbet gerçekleşir. Tarihi kişiliklerden oluşan bir geçit törenini andıran

akıl almaz bir yere anlatı zamanına ait gerçek dünyanın sıradan insanının dâhil edilmesi büyü ile gerçek arasında kurulmak istenen dengeye hizmet eder. Sıra dışı gerçekleşen olayın içine sıradanlık eklenerek sağlanan büyü ile gerçek dengesi, büyülü gerçekçiliğin birleştirici yapısının bir özelliği olarak romanda yer alır.

Tüm bunlar değerlendirildiğinde geçmişten gelen gerçek kişilerin yarattığı büyülü atmosfer somut izlerle desteklenerek gerçek dünyanın bir parçası hâline gelir. Söz konusu bu durum yalnızca Stalin’le sınırlı kalmaz. Ayrıca ölü olan bu kişilerin anlatıcı tarafından sorgulanmaması, yaşanan şaşkınlığın onların anlattıklarından kaynaklanması büyülü gerçekçiliğin büyü-gerçek uyumunu sağlayan yazarın ketumluğu ilkesini karşıladığı görülür.

Anlatıcı Liu’nun nişanlısının küllerinin bulunduğu kavanozun varlığından korkar ve onu banyoya koyar. Banyodan duyduğu sesler üzerine oldukça korkar. “Banyodan bir gürültü geldi. Dondum kaldım. Banyo kapısı yavaşça açıldı. Korku filmi gibi her şey. Yatağımda dehşet içinde doğruldum. (...) İnsan sesi duyunca tuhaf bir şekilde rahatlamıştım.” (Eray, 2008, s. 110) Bir ölünün hayaletiyle karşılaşma düşüncesi ürkütücü gelirken ölünün insan formundaki görüntüsü onu rahatlatır. Bu çelişik durumu *tuhaf* olarak ifade eder. Neticede anlatıcıyı korkutan durumun olağanüstünün gerçekleşmesi değil nasıl gerçekleştiği olur. Yaşadığı olağanüstü olaylar karşısında zaman zaman tereddüde düşen anlatıcı somut izler aramak üzere kontrole başvurur. Stalin’de uyguladığı gerçeklik yoklamasını Jimmy için de yapar. “Banyoya gittim. Kavanoz bıraktığım yerde duruyordu. Kapağı açılmıştı. İçi boştu. Geçmişti bütün gerginliğim.” (Eray, 2008, s. 114) anlatıcının bu ifadelerinden sonra yaşananlarının gerçekliğinden emin olunurken yazar, okuyucuyu tekrar tereddüde düşürecek bir yola başvurur. Liu verdiği kavanozu aslında kuru otlar, baharatlar satan bir aktardan aldığını anlatıcıya bir oyun oynamak istediğini, onu kandırdığını söyler. Anlatıcı ona inanmayı reddeder gördüklerinin gerçek olduğunu belirtir. Bu noktada okuyucuya yaşatılmak istenen tereddüt okuyucunun metne katılımını sağlar.

Kayıp Gölgeler Kenti romanında olağanüstünün mümkünler sınırında yer alabileceğine olan inancın en iyi örneğini anlatıcı şu ifadeleri ile verir:

‘Niçin buranın Lubianka olduğunu söyledin bana?’ ‘Böyle bir şey nasıl olabilir?’ dedi adam. ‘Mümkün mü buranın Lubianka olması? Veya bu kentte, bu zamanda herhangi bir yerin Lubianka olması... İnsan aklına, mantığına sığar mı bu?’ ‘Olabilir pekâlâ’ dedim. ‘Ben son haftada ne garip olaylar yaşadım. Bu kentte ve Moskova’da neler olmuş... Burası çok rahatlıkla Lubianka olabilir.’ (Eray, 2008, s. 182)

Yezhov tarafından akıl ve mantık üzerine yapılan sorgulamaya anlatıcının imkân vermesi yazarın ketumluğu açısından dikkat çekicidir. “Bu kentte ve Moskova’da neler olmuş” ifadesiyle kastedilen gerçek dünyada yaşanan tarihi olaylardır. Yaşanmaması gereken yıkıcı siyasi olaylar, işkenceler ve katliamlar gerçek dünyada yaşanmışsa veya hâlâ yaşanabiliyorsa pekâlâ olağanüstü olaylar da meydana gelebilir, fikriyle tarihin karanlık yönü vurgulanır. Nitekim yazar Lubianka üzerinden okuyucusuna tereddütlerden oluşan bir oyun kurar. Nihayetinde anlatıcı bu karmaşaya anlam kazandırarak çözümler. Bu dünya ile ölümlerin ya da masal kahramanlarının dünyası, gerçekle düşsel kurmaca birlikte kurgusal anlatılarda birbirinden ayrılmadan işlenirken bir olayın karakterin halüsinasyonu mu yoksa bir mucize mi olduğuna karar vermek zaman zaman güçleşir. Bu açıdan dikkat edilmesi gereken büyümlü gerçekliği postmodern eserlerden ayıran en önemli özellik anlamsızlık ve kaos yerine daima bir anlamın varlığının vurgulanması olur (Özüm, 2013, s. 182). Kimi zaman postmodern romanının oyunsuluğunun kullanıldığı romanın ilerleyen kısımlarında söz konusu kaos çözümlenir.

Anlatıcının Prag’da kaldığı otel odasında Stalin ile olan karşılaşmaları da yazarın ketumluğu ilkesine uygun olduğu görülür. Stalin’i odasının tuvaletini kullanıp çıkarken gören anlatıcı onunla hemen sohbete koyulur. Tarihten kopup gelen Stalin’e bir otel odasında tuvaleti kullanırmak detayı olağanüstüyü sıradanın içinde alıştırma, tanıdıklaştırma amacıyladır. Stalin’i odasında gören anlatıcı duruma hemen adapte olur ve bunun gerçekliğini sorgulamaz. Onu geren ve şaşırtan büyümlü olay değil karşısındaki Stalin’in korku veren geçmişi ve heybetli varlığıdır. Stalin odadan ayrıldıktan sonra romanın başkişisi olan anlatıcı banyoyu kontrol eder ve gördüklerinin gerçekliğinden somut deliller arar. Nitekim aradığını bulan anlatıcı bunun üzerinde de pek durmaz. Nasıl mümkün olabileceği, Stalin’in odasına nasıl girdiği sorgulanmaz. Anlatıcı davetsiz misafiri gittikten sonra bu sorulara değil onunla sohbet ettiği konulara yoğunlaşır. Onun şaşkınlığı ve ilgisi daha ziyade karşısına çıkan insanlardan edindiği Stalin’le ilgili bilgiler olur. Bu noktada anlatıcının bu tavrının büyümlü gerçekçiliğin önemli bir özelliği olan yazarın ketumluğuna paralel olduğu söylenebilir. Ayrıca anlatıcının karşısına çıkıp birtakım özel hayattan ve tarihi olaylardan bilgiler veren kişilerin anlattıklarına itimat eder.

Onların iddia ettikleri kişi olduklarına ve anlattıklarına inanır. Dolayısıyla yazarın ketumluğundan burada da söz edilir.

Yaşanan olağanüstü olaylar, Stalin'in hayatından belgesel tadındaki tarihi bilgilere erişmek adına aracı konumundadır. Romanda her ne kadar düşsel pek çok olay olsa da bunlar yazarın okuyucuyu gerçeğe ulaştırmadaki yoludur. Postmodern romanın bir özelliği olan oyun burada da yer alır. Yazar, okuyucusuna yaşananlarda bir tuhaflık olduğunu anlatıcı aracılığıyla hissettirir. "Aşağı, çekme kattaki casino'ya indim. Niyetim biraz makinelerde oynamak, günün tuhaf olaylarını beynimden şöyle bir geçirmektir." (Eray, 2008, s. 38), "Prag. Bu büyü, tuhaf şehri düşünüp durdum." (Eray, 2008, s. 39) Olağanüstü olayların yoğunluğu arttığında anlatıcının aklî bir sorgulama yapmadığı fakat tuhaflığına değindiği görülür. Bu yolla tereddüt sağlanır. Okuyucu, romanın kişileri ve anlatıcı ne tamamen gerçeklikten koparılmak istenir ne de tamamen rasyonel dünyaya hapsedilir.

Kayıp Gölgeler Kenti romanında olağanüstünün sıradan karşılanmasına yönelik pek çok örnek bulunur. Stalin önceki ziyaretinden daha genç yaşına ait bir görüntüyle ikinci ziyaretini yapar. Otel odasına girişini anlatıcının oda kartıyla gerçekleştirir, giderken ise asansörü kullanır. Bunun üzerine anlatıcının dikkat verdiği ve şaşırdığı husus oda kartının bir eşinin Stalin'de nasıl olduğu olur. Olağanüstü şekilde ölü bir şahsın yıllar öncesinden romanın şimdiki zamanına dâhil olması gerçek dünyanın kurallarına ve normaline göre gerçekleşir. Karşısındaki Stalin'in nasıl gerçek olabileceği, Stalin'in bir önceki görüntüsüne karşın şimdi nasıl daha genç hâliyle karşısına çıktığı, zamandaki sapma gibi olağanüstü hususlar sorgulanmaz.

2.1.4. Kültür ve İnanç Unsurları

Kayıp Gölgeler Kenti inanç unsurlarına yer verme bakımından zengin bir romandır. Dünyanın en eski dinlerine ev sahipliği yapan Asya romanın ele aldığı coğrafyalardandır. Nitekim Prag'ın olağanüstü atmosferine inançlar üzerinden işlenen bir başka olağanüstü kurgunun yaşandığı Kore romanın diğer mekânlarından birini oluşturur.

Büyülü gerçekçiliğin inançlardan beslenme özelliğini kullanan Eray, romanında Asya'nın en yaygın dinlerinden olan Budizm'e romanında yer verir.

Anlatıcı Prag seyahatinde Kore anılarını anımsamasıyla, kısmî geriye dönüşle bir kolu Seul'den ilerleyen çerçeve hikâye oluşturulur. Seul'de anlatıcı arkadaşı Liu ile tapınakları ziyaret eder. Anlatıcı Kore'deki en büyük tapınakta şahit olduğu dini ritüellerden bahseder. İslam inancındaki namazı andıran bir çeşit Budist ibadetini “yanı başımda, yaşlı bir kadın yere serdiği bir örtünün üstünde namaz kılıyordu.” (Eray, 2008, s. 14) şeklinde tasvir eder.

Meyvelikler tepeme doluydu. Şişelerde sular vardı. Vazo dolusu çiçekler duvar boyu yerleştirilmişti. Yanan tütsülerin, meyve kabuklarının ve çiçeklerin kokusu birbirine karışıyordu. Bunlar besbelli bereket için konmuştu. Belki de tanrılara sunulan yiyecekler ve içeceklerdi bunlar. Dev beyaz mumlar yanıyordu her tarafta. Titreyen alevleri şimdiki zamanla geçmişi harmanlayıp birbirine karıştırıyor, rüya ile gerçek arası bir dünya oluşturup, insanın içinde yaşama ve ölüme aynı anda giden bir yolda olduğunu hissettiriyordu. (Eray, 2008, s. 14-15)

Bereketi simgeleyen yiyeceklerin tanrıya sunak olarak hazırlanması, tapınakta yapılan anma ve ibadetlerin tasviri Budist inancına yönelik yer verilen inanç unsurlarıdır. Ayrıca yukarıdaki pasajdan anlaşılacağı üzere ileride yaşanacak olan olağanüstü olaylar anlatıcı aracılığıyla okuyucuya sezdirildiğine değinmek gerekir. Tapınakta titreyen mumun alevleri üzerinden şimdi ile geçmişin, düş ile gerçeğin, yaşam ve ölümün karışımından oluşan melez bir kurgunun içine çeker.

Budist tapınağındaki ölü insanların küllerinin bulunduğu kavanozlar, romanın ilerleyen kısımlarında önemli bir rol oynar, olağanüstü olayların bir kısmına kaynak oluşturur. Sıra sıra dizilmiş ölü insan küllerinin bulunduğu tapınak tanrının aktar dükkanını andırır (Eray, 2008, s. 59) Liu anlatıcıya insanların ölümlerini okuması ve memnun kalmaları için onlara mektuplar ve çiçekler bıraktıklarından bahseder. Anlatıcı, Liu'nun kendisine anlattıklarını büyülenmiş gibi dinler. Buradaki benzetme dikkat çekicidir. Budist tapınağında yapılan ölümlerin kavanozlarına mektup bırakma davranışı romanın ilerleyen kısımlarında yaşanacak büyülü olayların nedensellik bağı içerisindeki pay sahibidir.

Anlatıcı tapındaki rahip ile Prag'daki oyun makinesi üzerinden iletişime geçer. Her ikisi de ölümlerin kül kavanozlarına ölümlere özel mektuplar yazarlar. Anlatıcının mektup yazdığı ölümlerden biri olan Noçka Prag'daki kumarhanenin oyun makinesi ekranında anlatıcıyla temasa geçer, kendisine gelen mektupları okuduğunu söyler. Noçka anlatıcıyla olan konuşmasında kavanozun içinin sıkıcı olduğundan ve mektuplardan söz eder.

Tapındaki ölülerden biri yayıncı Fausto'dur. Fausto'nun kavanozuna Stalin devrine ait bazı mektuplar gelir. Tapında ölümlere gelen mektupları düzenleyen rahip Fausto'ya gelen mektupları kavanozun yanına bırakır:

'Bu bölük pörçük parçaları birleştirir o. Herhalde bir kitap çıkaracak yakında, meraktan ölüyorum. Ama gene de kuşkuluyum, acaba öbür dünyada mı yayınlanacak bu kitap?' diye mırıldandı. 'Olur mu öyle şey?' 'Kim bilir... Neler oluyor, baksanıza, dedi. (Eray, 2008, s. 201)

Rahip Yayıncı Fausto'ya gelen mektupların ölümlerin dünyasında, öte âlemde yayımlanabilecek olmasına ihtimal verir. Tapındaki mektupları oldukça özenli ve ilgili takip eder. Yayıncıya gelen Stalin devrini anlatan didaktik içerikli tarihi romanlar için "Pek dokunmuyorum onlara. Anlarsınız ya, tarihin gerçek akışını değiştirmemek için," (Eray, 2008, s. 194) ifadesini kullanır. Bu da romandaki tarihsel gerçeğe olan bağlılığı gösterir.

Romanın sonlarına doğru anlatıcı kumarhanedeki oyun makinesi üzerinden tapınağa yaptığı olağanüstü yolculukta kavanozda külleri bulunan yayıncıyla konuşur. Anlatıcı Prag'dan ayrılacağı sırada Cafe Europa'nın garsonu kendisine bir paket bırakıldığını söyler. Paketin içinde Yayıncı Fausto'nun kül kavanozu vardır. Fausto kavanozun içinden anlatıcıyla beraber gitmeyi ve kavanozunu uçakta çantasına koymasını ister. Anlatıcıyla beraber gelmek istemesinin sebebi yazacağı kitap için anlatıcıya Stalin'in hayatının ve devrinin ayrıntılarını vermektir. Yayıncıya gelen mektuplar anlatıcının kitap çıkarması içindir. Nitekim anlaşılır ki romanın yazılış süreci örtülü bir üst kurmaca oluşturularak romana yerleştirilir.

Romanın inanç kısmı büyük ölçüde Budizm dininin inançlarına yer verilerek Seul'deki olay örgüsü içinde yer alır. Bunun dışında Sicilya gezisinde ziyaret ettiği kilisede Meryem Ana'nın ellerine bırakılan çiçeklere şahit olması Hristiyanlık inancına özgü bir eylemin inanç ögesi olarak romanda yer alır.

Evrensel bir batıl inanış olan at nalı da romandaki bir başka inanç ögesidir. Kadim inanç ve medeniyetlerde at nalına olumlu anlamlar yüklenerek ortak bir inanış kazandırılmıştır. At nalının nazardan koruduğuna, bereket ve şans getirdiğine inanılarak evin duvarlarına, kapı girişlerine asılır. Anlatıcı Zina'dan dinledikleri ile altüst olur biraz neşelenmek istediğini belirterek kendisine uğur getirdiğine inandığı at nalını almaya gider. Daha önce Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nin gölüne giden

yolda bulduğu ve hayatının akışını değiştiren at nalına benzeyen bir at nalı satın alır (Eray, 2008, s. 155).

Romanda hem kültürel hem de inanca dayalı unsurlar romanın olağanüstü yönüne kaynak oluşturur. Budistlerin ölümlere mektup bırakmasına bağlı olarak anlatıcının ölümlere mektup yazması ve ölümlerden karşılık alması olağanüstünün yaratımında kültür ve inancın kullanımı adına romandan verilebilecek en belirgin örnektir.

2.1.5. Melezlik: Zıtlıkların Birlikteliği

Kayıp Gölgeler Kenti romanı oldukça geniş şahıs kadrosuna, mekân olarak birbirinden farklı coğrafyalara ve hızla akan olayların meydana geldiği bir kurguya sahiptir. Bu renkli atmosfer birtakım zıtlıkları da bünyesinde taşır. Nitekim çeşitliliği arttıran en önemli etkenlerden biri içerisindeki zıtlıklardır. Romandaki temel zıtlık ölümlerin ve yaşayanların bir arada yer aldığı, etkileşime geçtiği melez bir dünyanın varlığıdır. Anlatıcı romanın henüz başlarında bu meseleyi tapınaktaki mumların alevleri üzerinden bir metafor özetler nitelikte ifade eder: “Dev beyaz mumlar yanıyordu her tarafta. Titreyen alevleri şimdiki zamanla geçmiş harmanlayıp birbirine karıştırıyor, rüya ile gerçek arası bir dünya oluşturup, insanın içinde yaşama ve ölüme aynı anda giden bir yolda olduğunu hissettiriyordu.” (Eray, 2008, s. 14-15) Şimdiki zamanda yaşayan anlatıcı karşısında geçmişten gelen eski yüzler, gerçek dünya içinde eski yüzlerin olağanüstü görünüşleri, tarihsel gerçeklik karşısında olağanüstü, ölümlerin ve yaşayanların bir aradaki yolculuğu romanın ne denli zıtlıklar üzerinden birleştirici bir yapıya sahip olduğunu ortaya koyar.

Romanın ana mekânının Prag ve metinde onu takip eden bir yoğunluğa sahip Kore bu zıtlıklardan biridir. Prag batıda geçen olağanüstü ve gerçek olayların mekânı olurken romanın olağanüstü yönüne doğudan ev sahipliği yapan mekân ise Kore’dir. Birbirinden uzak bu iki coğrafya olağanüstü geçişler aracılığıyla iç içe geçer. Prag’daki kumarhaneden Kore’deki tapınağa oyun makinesi aracılığıyla olağanüstü yolculuklar gerçekleşir. Kore’de tanıştığı sihirbaz Jimmy Prag’da, Stalin’in Lubianka’sında karşısına çıkar. Seul’deki tapınakta bulunan yapımcının kül kavanozuna Stalin ve devrine ait tarihi ve biyografik bilgilerin içerdiği mektuplar ulaşır. Burada dikkat çeken husus doğu ve batı zıtlığının olağanüstü olaylarla

birleşmesidir. Büyülü gerçekçilik karnavalesk bir edebiyat örneği olarak kesin tezatlar ve zıt kavramların ördüğü kombinasyon ve ikirciklerle doludur (Arargüç, 2017, s. 179-181). Söz konusu özellik bu romanda da görülür.

Romanlarında ben dilini kullanan Nazlı Eray, çoğunlukla kahraman anlatıcıya kendisinden izler katar (Şabaş, 2021, s. 65). *Kayıp Gölgeler Kenti* romanında bu görevde anlatıcı yer alır. Romanda huzur veren manzarası ile aitlik hissettiren Bodrum, yazarın yaşadığı şehirlerden biridir. Eray yaşamının bir kısmını dönem dönem Bodrum’da geçirdiğini ifade eder. Örneğin olağanüstü olayların yaşandığı Prag ve Kore anlatıcı tarafından sık sık soğuk ikliminden söz edilerek anılırken kendini ait hissettiği Bodrum sıcak havası ile Prag ile karşılaştırılır. “Şimdi birden asıl hayatın, yaşadığımı bana hissettiren dünyanın içindeydim işte. (...) Prag’ın soğuşundan, o hüznü fakat çekici atmosferden, Stalin’in dünyasından, eski Yahudi mezarlığından ne kadar uzaktaydım şimdi.” (Eray, 2008, s. 132) Yazı karşılayacak olumlu duyguları uyandıran Bodrum’un karşısında soğuk ve hüznü Prag’ın mukayesesi söz konusudur. Birbirine zıt niteliklerle tasvir edilen iki mekân için ortak bir payda olarak kendi özellerindeki çekici yanlarıdır. Prag, büyülü atmosferiyle anlatıcı için ilgi çekici bir dünyayı temsil ederken Bodrum ait olduğu evini, önceden yaşadığı, bildiği gerçek dünyayı temsil eder. Oyun makinesinin ekranında Bodrum’u gören anlatıcı gördüğü atmosfer karşısında elini uzatır ve o dünyanın içine girmek ister ve olağanüstü bir şekilde bunu başarır. Fakat oraya gittiğinde hâlihazırda içinde bulunduğu Prag’daki olağanüstü dünyayı kaybetmenin endişesine düşer. “Belki de sonsuza dek yitirmiştim. Büyük bir acı duydum bir an. Sanki bir kitap, ben hepsini okuyamadan kapatılmış ve ulaşamayacağım yüksek bir rafa ebediyen kaldırılmıştı.” (Eray, 2008, s. 132) Anlatıcının gerçek dünya ile olağanüstü dünya arasındaki git-geli Bodrum’un gerçek dünyayı, Prag’ın büyülü dünyayı çağrıştırmasıyla desteklenir.

Kısmi geriye dönüşlerle yer verilen Sicilya anıları roman içerisindeki diğer çerçeve hikâyelere temas etmeden bağımsız bir şekilde konumlandırılır. Sicilya seyahatine yönelik anlatılarda olağanüstü unsurlarla karşılaşmaz. Fakat şehrin yapısına ilişkin bir zıtlıktan söz edilir. Sicilya’nın Catania kentinde iki farklı mekânın kısa bir karşılaştırılması yapılır. Bir tarafta tiyatro binası, kilise, görkemli yapılar bir tarafta balkonlardan çamaşırlar sarkan yoksul bir mahalle vardır. Aynı şehirdeki iki bölgenin sosyokültürel ve ekonomik zıtlığı anlatıcıda hayal kırıklığı yaşatır.

Romanda konu edilen Lubianka için de mekânda zıtlıkların birliğinden söz edilebilir. Lubianka Moskova'da 1898 yılında Sovyetler Birliği'nin istihbarat ve gizli servisi KGB'nin genel merkezi olarak kullanılmıştır. Gerçek mekân olma özelliğinde olan Lubianka aynı zamanda romanda Yezhov'un zihninde hayalî bir mekândır. Lubianka devrin hapishanesi olarak kullanılmış, bodrum katında işkence ve sorgu odaları bulunan bir oluşumdur. Fakat Yezhov'un zalim karakterine ilişkin olarak mekânı alımlaması üzerinden Lubianka aslından oldukça farklı tasvir edilir. "Gerçek değildi karşımdaki mekân, bir düş gücü tarafından yaratılmış; anıların algılandığı şekilde yeniden oluşturulup dekore edilerek bana sunulmuş bir yerdi." (Eray, 2008, s. 196) Bodrum katında Eski Fotoğraflar Gece Kulübü giriş katında ise Eski Fotoğraflar Çay Bahçesi bulunur.

'Aşağısı gece kulübü daha eğlencelidir. Eski yüzler, işkence odaları...' 'Ama korkunç değil,' dedi. 'Nasıl korkunç değil? Dehşet verici şeyler bunlar,' dedim. 'Korkunç değil. Çünkü ben onları korkunç olarak algılamıyorum. Öyle hatırlamıyorum,' dedi. 'Hoşuma gider oralar benim,' diye ekledi. 'Zevk aldığım yerlerdi. Benim dünyam. Öyle anımsıyorum oraları. Bir gece kulübü. Her gece gittiğim, devam ettiğim bir yer. (...) 'Ben bir sadistim biliyorsunuz.' (Eray, 2008, s. 188)

Bu bağlamda gerçek bir mekân olan Lubianka'nın hayali bir mekân olarak anlatımı düş ile gerçeğin zıtlığını barındırır. Anlatıcı mekânın gerçek olduğunu düşünürken Yezhov hayali olduğunu ileri sürerek anlatıcıyı korkmaması konusunda ikna etmeye çalışır. Romanın genelinde hatta büyülü gerçekçiliğin özünde olduğu gibi bir mekân olarak Lubianka da düş ile gerçeğin iç içe geçmesiyle zıtlıkların bütünlüğünü oluşturur. Aynı zamanda Lubianka işkencelerin uygulandığı karanlık siyasi geçmişle tarih kaynaklarında yer alırken Yezhov için tam tersidir. Buna bağlı olarak mekânın tasviri de olumlu yöndedir. Dolayısıyla düş ve gerçek arasında konumlanan yapı aynı zamanda bahsedilen açıdan da zıtlık taşır.

Çalışmanın birinci bölümünde Wendy B. Faris'in büyülü gerçekçiliğin özelliklerini belirlediği beş maddeden söz etmiştik. Bunlardan zaman, mekân ve kimlik bozulması olan beşinci özelliğin romanda uygulandığı görülür. Anlatıcı ardı ardına yaşadığı olağanüstü olaylar karşısında gerçek ve olağanüstü arasında tereddütler yaşar. Yaşadığı anın karmaşıklığından kurtulmak ister. Zaman ve mekân algısı kırılır. Hızla akan olağanüstü olaylar, iç içe geçmiş mekânlar, idrake varılamayan zaman dilimleri hem anlatıcıda hem de okuyucuda olağanüstü ve gerçek arasında şüpheyi düşürür.

Büyülü gerçekçi eserlerde zaman kavramında çoğunlukla netlik yoktur (Özüm, 2013, s. 180). *Kayıp Gölgeler Kenti* romanında şimdi ile geçmiş arasında kurgulanan romanda mekân gibi zamanın da iç içe geçtiği söylenebilir. Anlatıda şimdi ile geçmiş arasında geçişler yaşanır. Anıların hatırlanması yoluyla sık sık geriye dönüşler yapılır, şimdi ile geçmiş iç içe geçer. Bu yalnız anlatıcının anımsaması yoluyla gerçekleşmez. Aynı zamanda geçmişten anlatı zamanına yolculuk yapan şahsiyetler aracılığıyla zaman, şimdi ile geçmişin zıtlığında birleşir. Yazar, romanda garson aracılığıyla tarihi olayların aktarımı hususundan yola çıkarak kronolojik anlatı hakkındaki görüşlerini aktarır:

‘Kafamda bir plan yapıyorum size her şeyi düzgün ve sırasıyla anlatmak için.’ Durdu bir an. ‘Ama düzgün anlatmasam da olur bence,’ diye ekledi. ‘Her şey sırasıyla anlatılınca sıkıcı tarih kitabına benzer; oysa hayat oynak ve akıcı. Hiçbir şey de sırayla olmaz hayatta,’ dedi. ‘Öyle değil mi? Sonradan kitaplara sırayla koyuyorlar olayları efendim. Aslında hiçbir şeyin sırası yok gerçek hayatta. Bazen öyle, birden olur bir olaylar, bazen hiçbir şey olmaz, hayat düz bir ova gibi geçip gider. Sıkıcı ve tekdüze. Ama benim anlatacaklarım hep hareketli olaylar. Ne bileyim ben, dünyaya yön vermiş olaylar sanki bunlar,’ dedi. (Eray, 2008, s. 118)

Romanda garson işlev olarak tarihi olayların didaktik bir üslupla aktarımını üstlenmiş durumdadır. Bir tarih hocası gibi anlatıcının kafede oturduğu sıralarda yanına gelerek devrin tarihi hakkında bilgiler verir. Büyülü gerçekçilik de tıpkı garsonun ifade ettiği gibi kronolojik zaman anlayışını reddeder. Çevrimsel bir zaman anlayışı hâkimdir. Zamanda algısal kırılmalar yaşanır. Geçmişten gelen Stalin kimi zaman genç bir görünümle kimi zaman daha yaşlı bir görünümle anlatıcının karşısına çıkar. Stalin’in bahsettiği heykel ölümünden bir yıl önce temeli atılmış, 1955’te tamamlanmış ve 1962’de yıkılmıştır. Anlatıcı Stalin’in ölümünden sonra gerçekleşen bu tarihsel olayı bizzat Stalin’in ağzından öğrenir. Burada dikkat edilmesi gereken Stalin’in zamanının ötesinde bilince sahip olmasıdır. Dolayısıyla doğrusal ve rasyonel zaman sisteminden söz edilemez. Anlatıcı bu durumu irdelemeden karşılaştığı şahısların öz yaşam hikâyeleri ve anlattıkları özel veya siyasi anıları ile ilgilenir.

Lubianka zaman ve mekân algısının kırılmasının en yoğun yaşandığı yerdir. Tarihi bir yapı şimdiki zamana taşınır. İçerisinde bulunan insanlar geçmiş zamanın görüntüsüne sahip eski bir fotoğraf karesini andırır. Nitekim adı da Yezhov tarafından önce Lubianka olarak değil Eski Fotoğraflar Çay Bahçesi ve Gece Kulübü olarak tanıtılır. Dolayısıyla zaman kavranamayacak denli karmaşık hâle gelir. Gerçek bir

mekân olmasına rağmen romanda Yezhov'un zihnindeki hayali bir mekân olarak romanda yer alması da mekânsal kırılmanın örneğidir. Öyle ki anlatıcı Lubianka'ya giderken gördüğü Jacob Sokağını Lubianka'ya tekrar gitmek istediğinde bulamaz. Romanda geçmiş ile şimdi, yaşam ile ölüm gibi zıt kavramların bir araya getirilmesiyle zaman ve mekân sorunsallaştırılır. Roman boyunca tarihten kopup ölü gölgelerin yaşayanların dünyasında, şimdiki zamanda yer alması da başlı başına yaşam ve ölüm zıtlığının bir arada işlenmesidir.

Romanda Josef Stalin ve Franz Kafka'nın kişilikleri aktarılır. Birbirlerine zıt tabiata sahip oluşları dikkat çekicidir. Stalin güçlü, zalim, korku veren, sert tabiatlı, istediğini elde edebilen, mücadelecisi ve lider ruhlu biri olarak tanıtılırken Kafka ise zayıf, kırılgan, içine kapanık, sosyal becerileri zayıf, yalnız bir kişi olarak tanıtılır. Anlatıcı bir sahafta Kafka'nın *Günlükler*'ini bulur, rastgele açtığı bir sayfada Kafka'nın dünyasına şahit olur. Kafka romanda "çok değişik, karanlık, ürkek, suçlu, duygusal, kırılgan, çekingen, güvensiz, cendere içinde yaşayan, cinsellikten kaçan ve her an intihar edebilecek" biri olarak ifade edilir (Eray, 2008, s. 63, 103). Anlatıcı Kafka'nın *Günlükler*'inden yola çıkarak onun parasızlığına, genç yaşta yakalandığı vereme, beğendiği ama hep kaçtığı kadınlara, Prag'da yaptığı yürüyüşlere hem bir Alman hem de Yahudi olmanın onda yarattığı engele ve daha fazlasına değinir (Eray, 2008, s. 69). Romanın ilerleyen kısımlarında ise Kafka'nın sevgilisi Milena ağzından Kafka anlatılır. O da benzer ifadelerle Kafka'yı kendi kabuğunda yaşayan, dünyadan gözü korkmuş, tüberkülozla mücadele eden biri olarak tanımlar (Eray, 2008, s. 103).

Bir yandan iyileşmeye çalıştıysa da, diğer yandan kafasında besledi, büyüttü, geliştirdi onu. Ürkek, çekingen, yumuşak ve iyicil biriydi, ama acımasız ve acılı yapıtlar kaleme aldı. Dünyaya, korumasız insanı parçalayıp yok eden şeytanın kol gezdiği bir yer gözüyle baktı hep. Hayata tutunamayacak kadar duru görüşlü, savaşamayacak kadar güçsüzdü: Yenilgilerde kendini yeneni utandıran o soylu insanlar gibi güçsüz. (Eray, 2008, s. 103)

Stalin ise Kafka'ya zıt bir karaktere sahip şekilde anlatılır. Stalin'in çevresinden insanlar onun kişiliği, yaşam tarzı hakkında görüşlerini belirtir. Bu kişilerin belirttiği ortak görüş Stalin'in sert mizaçlı, güçlü, öfkeli, cesur, tehlikeli olduğu yönündedir. Onun sert mizacını biraz olsun yumuşatanın ilk eşi Kato ile evliliği olduğu ifade edilir (Eray, 2008, s. 98).

Romatizma ağrıları, gittikçe azan damar sertliği, günden güne artan unutkanlığı, bayılma nöbetleri, ağrıyan diş etleri ve nefret ettiği takma dişleriyle kendi halinden memnun olmayan bir yaşlı adam olmuştur Stalin. Şimdi daha tehlikeliydi. Duygusal dalgalanmaları hızlanmıştı, öfkesi her an patlamaya hazır bir fırtına gibiydi.

Çevresindekiler onun bunadığına inanıyorlardı kimi zaman, ama o her şeyi kontrol altında tutabilecek güçteydi, her bir yana bir kamçı gibi şaklıyordu, yaşlanan Stalin hiddetli bir aslan gibiydi; yoldaşlara, Yahudilere, herkese ulaşıyor, yok etmek istediğine acımıyordu. Patron oydu. (Eray, 2008, s. 207)

Alıntıdan anlaşılacağı üzere Kafka hastalandığında daha korumasız bir hâle dönüşürken Stalin yaşlılığın getirdiği hastalıklarda dahi otoritesini elinden bırakmaz. Birbirine bu denli zıt, tarihin iki önemli kişisi Kafka ve Stalin büyümlü gerçekçi *Kayıp Gölgele Kenti* romanında bir araya getirilir.

2.2. Kuzey Romanında Büyümlü Gerçekçi Ögeler

2.2.1. Olağanüstü Unsurlar

Kuzey, Burhan Sönmez'in 2009 yılında yayımlanmış ilk romanıdır. Romanda kuzey bir yön, mekân olmanın ötesinde metaforik bir değer taşır. Kültürel ve mitolojik unsurlardan, sözlü anlatı geleneğinden yoğun bir şekilde faydalanılarak anlatıya büyümlü bir atmosfer kazandırılmış aynı zamanda gerçeklikle olan bağ kurulmuştur. Doğa-insan ilişkisi, varoluşsal sorgulamalar, ben ve öteki kavramları, kimlik arayışı, evrenin yaratılışı gibi pek çok felsefi tartışmalara yer verilmiş, insanlığın karanlık yönleri ve kadının toplumdaki yeri ele alınmıştır.

Kuzey romanının olağanüstü yanı büyük ölçüde mitolojik kaynaklardan, Anadolu sözlü kültür ve geleneğinden, doğa olayları ve bilhassa astronomik hareketlerin eski çağ insanları tarafından yorumundan şekillendiği görülür. Buna ilaveten söz sanatları ve dilin kullanımıyla olağanüstü atmosfer yaratımı söz konusudur. Çok katmanlı bir kurguyla oluşturulmuş romanda başkişi Rinda'nın kuzey yolculuğu boyunca kendi gerçeğini yaratma süreci işlenir. Rinda'nın arayış yolculuğu ve etrafında gelişen olaylar, aslında bir insan olan ancak rüyasında beyaz bir tilki olduğunu iddia eden tilkinin gördüğü bir rüya mı yoksa gerçek mi olduğu şüphesi etrafında şekillenir. Beyaz Tilki romanın aynı zamanda tanrısal bakış açısına sahip anlatıcısıdır.

Romanda aktarılan birtakım astrolojik bilgiler aracılığıyla olayların geçtiği tarihsel süreç hakkında bir yargıya varılabilir. Rinda'nın babası Aslem, okuduğu tabletler ve eski haritalardaki bir efsaneye göre kuzeye bir yıldız düştükten sonra dünya Koç burcu çağından Balık burcu çağına, binlerce yıllık bir döneme geçecek ve Balık çağının başlayacağı bahar başlangıcında kuzeyde gökyüzü kapısı açılacaktır.

Eski çağlarda insanlar bahar ekinoksunu yeni bir yılın başlangıcı olarak kabul etmişlerdir. Dünyanın yalpalama hareketi (presession) sonucunda eksen, yıldızlara göre yer değiştirir ve bahar ekinoksu noktası, Zodyak kuşağındaki burçlarda yavaşça yer değiştirir. Bahar ekinoksu noktasının Zodyak kuşağında bir burçtan diğerine geçme süreci (astrolojik çağlar) yaklaşık 2160 yıla tekabül eder. Romanda Koç burcu çağından Balık burcu çağına geçiş yapacakları bilgisinden hareketle olayların yaklaşık M.Ö. 2000 - M.S. 1 yüzyılları arasında gerçekleştiği söylenebilir. Roman kişilerinin yaşayış ve inançları, antik çağın insanının hayatına ve hayatı anlamlandırmasına uygun olarak kurgulanmıştır. Dönemin toplumlarının bir gerçeği olarak gökyüzü ve doğa olaylarının yorumlanması olağanüstü olayları da beraberinde getirir. Romanda Rinda'nın olağanüstülüklerle dolu masalsi ve mitsel yolculuğu aynı zamanda kendini bulma yolculuğuyla paralel ilerler.

Rinda babasının ölümü ardındaki gizemi bulmak için Canbegi köyünden ayrılıp lanetli olarak bilinen kuzeye yolculuğa çıkar. Bu yolculuğu sırasında kendisini, babasının peşinde olduğu efsanenin ortasında bulur. Aslem'in peşine düştüğü, tabletlerde sözü edilen yeryüzüne düşecek olan yıldız taşı kuzeyde Oduncu ve kızının bahçesine düşer. Oduncu, kızı Loriya'ya bu yıldız taşından iki adet küpe yapar. Bu küpeler bahar başlangıcında açılacak gökyüzü kapısının anahtarı olmasının yanında kadınların kaderini değiştirmeye yarayacak yeni bir çağın başlangıcını temsil eder.

Romanda çatışma hâlinde olan Meraniler ve Şahmaran Kadınları savaşçı grupları oluşturur. Meraniler Loriya ve küpesinin peşindeyken Şahmaran Kadınları Loriya'yı korumaya ve onu açılacak gökyüzü kapısından geçirmeye çalışır. Olağanüstü kurgu, romanın vermek istediği iletilerde simgesel ve işlevsel rol oynar. Rinda çeşitli zorluklar, işkenceler, belaların ardından yolculuğunu amaçlarını gerçekleştirerek tamamlar. Romanın sonunda varlık sorularının yanıtını bulur ve gökyüzü kapısından Loriya'yla birlikte geçer. Kuzey, bu bağlamda büyülü gerçekçiliğin mitsel mekân tanımına uygundur.

Çeşitli zorluklarla bezenmiş mitsel mekânın bir kez içine giren mitsel kahraman, ölüm ile yaşam arasındaki sınırların, gerçek ile gerçekdışı arasındaki farkın ortadan kalktığı, insanların yaratıklara, yaratıkların insanlara dönüştüğü bu yeni düzenin içerisinde kendisine yer bulur. (García, 2010, s. 44-45)

Ölümü Balık burcu çağının başlamasıyla gerçekleşecek olduğu kehanet edilen Şahmaran kadınlarının başındaki Sarı Nine, *kader aynası* kavramından söz eder. Loriya ve Rinda'nın gökyüzü kapısından geçerek yeni bir çağı başlatması, domino taşı etkisi yaratacağı ve tüm kadınların kaderini değiştireceğine yönelik umudu simgeler. Buna bağlı olarak arka katmanda ilerleyen Beyaz Tilki'nin hapsediği rüyadan kurtuluşunun da -eğer tüm bunlar onun rüyasında gerçekleşiyorsa- buna bağlı olabileceği işaret edilir.

Bütün düşmanlarını öldürmek için can atan Meranilerin Sarı Nine'nin kılına zarar gelmemesi için dua ettiklerini duyunca şaşırılmışım. Nine ölürse, Beyaz Tilki'nin bu rüyadan uyanacağını, böylece kıyametin kopacağını söylüyormuş büyücüler. Ne kadar gerçek, ben de merak ediyorum. Tuhaf olan, kan içinde yaşayan bu adamların, ölümden değil ama varlığın sona ermesinden, zamanın bitmesinden bu kadar çok korkmasıdır. (Sönmez, 2018, s. 286)

Beyaz Tilki, Sarı Nine'nin bedduası yüzünden bu rüyaya hapsediştir ve Balık çağının başlamasıyla Sarı Nine'nin öleceği kehaneti gerçekleştiğinde erkeklerin kurduğu düzen yıkılacak, onların kıyameti gerçekleşecektir. Bu bağlamda Beyaz Tilki'nin rüya metaforu, bir insanın uyanışını simgeler.

Gökyüzü kapısı açıldığında Loriya oradan geçecek, dünyanın yeni çağına tanıklık edecek. Belki kadınlara, masumlara, yoksullara yeni bir soluk verir bu çağ. Kalplerin ışığı çoğalır, kötünün karşısında iyiliğin cesareti artar. (Sönmez, 2018, s. 270)

Şahmaran kadınlarının mucizelere olan inancı ve bu uğurda verdikleri mücadele ön plandadır. Yıldızların hareketi ve burç değişimi değişim ve dönüşüm metaforu olarak romanda yer alır. Yeni yıl, bahar başlangıcı, aslında insan olan Beyaz Tilki'nin rüyasının sona ermesi gibi durum ve olaylar romanda metaforik olarak yer alır; umut, başlangıç ve uyanış gibi kavramları çağırıştırır. “Büyülü gerçekçilikteki büyüye ilişkin unsurların çoğu dilin harfi (literal), yani ‘gerçek anlamdaki’ kullanımıyla mecazi (metaforik) kullanımı arasındaki sınırın bulanıklaştırılmasıyla metin düzleminde gerçeklik kazanır.” (Hegerfeldt, 2005, aktaran Arargüç, 2017, s.146) Büyülü gerçekçilikte metaforun kullanımı estetik kaygılardan öte bireylerin dünyayı anlamlandırmalarına katkıda bulunur. Şahmaran kadınlarının ve Rinda'nın gördüğü yeniden doğuşu simgeleyen, mitolojik motiflerle dolu aynı rüyayı görmeleri de romandaki olağanüstü olaylardan biridir.

Romandaki bir diğer olağanüstü unsur, dönemin inanç temelli yaşayış tarzına uygun olarak doğa olaylarının kehanet düzleminde yorumudur. Aslem'in anne ve babası savaştan çıkan Meranileri köylerinde ağırladığı sırada yıldızları gözlemleyen

babanın fırtınayı haber vermesi ve her ikisinin de zaferin gelmeyeceğini kehanet etmesi buna bir örnektir. Anne-babanın ölümüne sebep olan bu kehanet gerçekleşir ve iki hafta sonra savaşılan Merani ordularını seller, fırtınalar, kasırgalar vurur.

Bilge tipi romanda olağanüstü kişiler olarak yer alır. Yaşamını mağarada sürdüren ve bilinmez güçleri olduğuna inanılan Şe-ga, şaman özellikleri ile okuyucunun karşısına çıkar:

Köylüler onun bilinmez güçleri olduğuna inanır, hakkında bin türlü hikâye anlatırlardı. Hastalar için otlardan en etkili ilaçları yapar, korku düşlerine tutulanlara en iyi şurupları hazırlardı, söylentilere karşı da bunlarda bir mucize bulunmadığını belirtirdi. Ama köylülerin onun hakkındaki inançları tümüyle yersiz de sayılmazdı. (Sönmez, 2018, s. 33-34)

Şe-ga'nın bitkisel tedavi yollarına yönelik bilgi birikimi ve yetenekleri köylüler tarafından abartılarak mucizevi bir boyuta taşınır. Öykü kişisi olan Şe-ga bu durumda olağanüstü bir boyutun varlığından kaçınır. Ayrıca, anlatıcı da bu kişiyle ilgili söylentilerin hem rasyonel bir temele dayandığını hem de bir miktar abartılı olduğunu belirterek büyülü gerçekçilikteki Cooper'ın sözünü ettiği ironik mesafe ve yazarın ketumluğu sağlanır.

Köylülerin Şe-ga'nın doğaüstü mucizeleri olduğuna dair inancı romanın bazı yerlerinde kanıtlanır. Örneğin Şe-ga bir grup köpeği bir bakışıyla kontrolü altına alır. Onun olağanüstü yönüne bir başka örnek köylülerin Şe-ga hakkındaki inancını desteklemek üzere aktarılan anekdotta gizlidir. Şe-ga konuk olduğu yaşlı çiftin evinde kendisine ödünç alınarak ikram edilen tavuğu, ödünç veren yaşlı kadının öleceğini önceden bilerek borçlu kalmak istemediğinden yemez. Oysa ev sahibi kadın tavuğu ödünç aldığını kimseye söylememiştir. Benzer bir şekilde Şe-ga, Aslem'in ölümünü de kimsenin söylememesine rağmen önceden bilerek taziyeye gelir. Dolayısıyla Şe-ga hem tavuğu ödünç veren kadının öleceğini önceden bilir hem de kendisine bildirilmemiş sırâ vâkıf olmasıyla olağanüstü bir kişi vasfına bürünür. Başka bir deyişle Şe-ga bilinmeyenleri bilme, ölümü önceden sezme gibi kehanetler gösterir. Rüya yorumlama ve şifacılık gibi özellikleri de düşünüldüğünde Şe-ga romanın olağanüstü kişisidir. Şe-ga, Glut, Küçük Sultan gibi kişiler önceden olan, gizemli olanı bilme özelliklerine sahiptir. Bu durumu "Bilinmeyenleri bilen, aklının içinde gizli bir ayna taşıyan adam. Kuzeyliler önce bilir, sonra öğrenirlerdi demek." (Sönmez, 2018, s. 157) ifadeleriyle Rinda açıkça tarif eder.

Bilge tipinde Ose'nin ölü gölgesini tabutun içinde taşıması da romanın olağanüstü unsurlarındandır. Ose (A'sero), kuzeyde tabutunu gömeceği gölgeler mezarlığını aramaktadır. Gerçeğe ulaşmada akıl ve duyuların güvenilirliğini sorgulayan Ose, gerçeğe ulaşmanın bir yolunun olup olmaması noktasında şüpheyne düşer. Şüphecilik (septisizm) felsefesinin sorularına cevap arayan Ose, bir gece gölgesinin mevcut pozisyonuyla çelişen zemindeki görüntüsünden hareketle gölgesini duyular, bedenini ise akli olarak değerlendirir. Gölge ve bedenin çelişkili konumunu akıl ve duyular arasındaki bağı kopmasına benzettir:

Üç gece üst üste aynı oldu, sonra gölge yere yapışıp bir daha kalkmadı. Bu dünyadaki damarı kopunca ölüvermişti. A'sero onu bir tabuta koyup yollara düştü. Aklına olan güvenini yitirmiş, kesin bilgiye ulaşmanın mümkün olmadığına inanmıştı. Gölge mezarlığını arıyordu kuzeyde. (Sönmez, 2018, s. 108)

Gölgeler mezarlığını arayışı, kesin bilgiye ulaşamayan Ose'nin anlam ve hakikat arayışındaki çaresizliğini temsil eder. Ose, kuzey yönünden sapmazsa gölgeler mezarlığına varabileceğini söyleyerek kendi kuzeyinin (arayışının) izahını yapar. Romandaki şahısların her birinin kendi arayışları bulunur. Bu arayışlar onları kuzeyde bir araya getirir. Kuzey, kendini bilmek isteyenlerin mekânıdır (Sönmez, 2018, s. 144).

“Büyülü gerçekçi romanlarda tıpkı tabiatın etkin ve canlı bir şekilde kullanılması gibi hayvanlar da anlatı içerisinde kendi doğaları, yaşam tarzları ve sorunlarıyla var olurlar.” (Yücel, 2023, s. 200) *Kuzey* romanında da doğa ve doğadaki canlılar önem arz eder. Rinda'nın atı Belek'in sahibiyle olan dostluğu kişileştirilerek anlatılır. Ayrıca Belek bir attan beklenmeyecek özellikler gösterir. Yanında ölü gölgesinin tabutunu taşıyan Ose, istemediği bir tabutu Belek'e taşımak istemez. Rinda ve Belek'in yanından uzaklaşmasını, eğer Belek tabutu taşımak istiyorsa kendisini ormanda bulmak için geri döneceğini söyler. Nitekim Belek, bir süre sonra Ose'nin yanına gider ve tabutla geri döner. Atın sezgisel gücü doğaüstü bir izlenim yaratır. Hayvanlara yönelik sevgi ve güven ön plandadır. Roman kişileri kuzeyde yönlerini bulmak, güvenilir yere gitmek için yıldızları ve her zaman geyik izlerini takip ederler. Atla kurulan dostluk bağı ve atın sezgisel gücü üzerinden yaratılan olağanüstü izlenim, geyik izlerinin varılmak istenen hedefe güvenilir şekilde götürmesi gibi hususlar göz önüne alındığında romanda doğa ve hayvan yaklaşımı geleneksel anlatılardaki motiflere uygundur.

Beyaz Tilki, rüyasında gördüğü Sarı Nine'nin kendisine beddua etmesiyle gördüğü rüyanın içine hapsolür. Rüyanın sonsuz zaman algısında sıkışıp kalan Tilki bir noktadan itibaren daha önceden insan mı yoksa hep bir tilki mi olduğunun varlık sorgulamasını yaşar. Onun bu sorgulamalarında rüya ile gerçek hayat iç içe geçer. Rüyanın gerçek hayat karşısındaki küçümsenişine karşı çıkarak mühim olanın yaşantı olduğuna vurgu yapar. “Kendinizi gerçek ama kendiniz dışındakileri geçici oldukları ya da farklı algılandıkları için değersiz sayarsanız, bir gün en büyük kibir kapınızı çaldığında, ölümdür bu, çöl rüzgârındaki kum tanesi gibi çaresiz kalırsınız. Rüyalarınıza kıymayın.” (Sönmez, 2018, s. 122) ifadeleri romanda savunduğu gerçek-rüya denklemindeki yargısını özetler niteliktedir.

2.2.2. Tarihsellik ve Eleştirel Yaklaşım

Kuzey romanına tarihten yararlanma noktasında yapılacak bir değerlendirmede romanda yer alan toplulukların İhvân-ı Safâ ve Amazon kadınlarından izler taşıdığı söylenebilir. Kuzeyde Safali kentinde *gönlü temiz kardeşler* adını verdikleri bir grup düşünürün toplantılar yaparak iyi-kötü, akıl-kalp, gerçek, insanlık, varoluş, manevi ve ahlaki değerler gibi felsefi ve ahlaki konular tartışılır. Çeşitli bölgelerden gelen insanlar ileri sürdükleri görüşlerle meselelere farklı bakış açıları kazandırır. Gönlü temiz kardeşler, tarihteki çeşitli filozofların ve felsefenin görüşlerini temsil eder. Aristo, Platon, Gazali, İbni Rüşd bunlardan bazılarıdır.

Romandaki bu grup onuncu yüzyılda faaliyet göstermiş İhvân-ı Safâ topluluğunu akıllara getirir. *Arınmışlığın kardeşliği* anlamına gelen İhvân-ı Safâ meclislerinde bilim, felsefe, din ve mistisizm gibi çeşitli konular tartışılmış, grubun üyeleri veya liderleri isimlerini gizli tutmuştur. Elli iki risaleden oluşan ansiklopedi mahiyetinde oluşturdukları eserde din, siyaset, felsefe, pozitif bilimler ile pek çok farklı alanı ele almışlardır. Romandaki Safali toplantılarına katılan bilginler de kendi adlarını kullanmadan takma adlar seçerek sohbele katılırlar. Dolayısıyla gerek faaliyet noktasında gerek isimlerini gizli tutmaları noktasında gerekse adlandırmada olan benzerlikleri göz önüne alındığında İhvân-ı Safâ topluluğunun yansımalarının romanda *gönlü temiz kardeşler* üzerinde görüldüğü söylenebilir.

Romanda eleştirel yaklaşım kadın, savaş ve şiddet konularında ön plandadır. Kadın sorununa temas Şahmaranlar üzerinden gerçekleşir. Şahraman adını verdikleri kadın topluluğu eski Merani askeri olan Oduncu'dan savaşmayı öğrenirler. Mazlumlara yardım eder, savaştan kaçan kadınları kurtarıp birlikte mücadele ederler. Savaşçı kadın birliği Antik Yunan mitolojisindeki Amazon kadınlarını akıllara getirir. Bazı araştırmacılar tarafından Orta Asya ve Karadeniz çevresindeki arkeolojik buluntulara dayanarak göçebe, savaşçı Amazon kadın birliklerinin tarihte yaşamış oldukları düşünülür. Şahmaranlar da bir süre göçebe bir şekilde faaliyet sürdürür, sayıları arttığında ise savaş bölgesinin dışında Şahmaran Bahçesi adını verdikleri gizli bir bölge kurarlar. Burada savaştan, zulümden, şiddetten kurtarılan kadınların barınma gibi ihtiyaçlarını karşılayıp onlara eğitim verirler. Şahmaranlar, tarihteki Bâciyân-ı Rûm teşkilatıyla da benzer faaliyet gösterir. On üçüncü yüzyılda Anadolu'da silahlı Türkmen kabilelerinin kadınlarından oluştuğu ileri sürülen *Bâciyân-ı Rûm* kadınları ahlaki, dini ve mesleki alanlarda eğitmeyi amaçlar (Köprülü, 1991, s. 415). Yoksullara ve ihtiyaç sahiplerine yardım eder; savaş ve saldırı durumunda cephe gerisinde destek sağlar; kadınların dokumacılık, el sanatları, zanaat gibi alanlarda çalışmasını teşvik eder; kadın dayanışmasını destekler. Şahraman Bahçesi'ndeki faaliyetler de bu bağlamda Bâciyân-ı Rûm kadın teşkilatlanmasına benzemektedir. Rinda'nın Şahmaran Bahçesi'ndeki kilimlerin üzerinde gördüğü motifler de Türk sembollerinden hilal ve yıldız çağrışıdır. “Kadının önünde yoksul insanlar duruyordu, sütü azalmış anneler, dilenciler, takatı kesilmiş yaşlılar. Kilimdeki hilal-ay yoksullar için ekin biçecek bir orağa benziyor, etrafında yıldız başakları salınıyordu.” (Sönmez, 2018, s. 242) Benzer şekilde Sarı Nine'nin ne zaman öleceğini kehanet eden Talan adlı kadının ölümü sırasında alnındaki ay ve yıldız dövmesine dikkat çekilir.

Romanda Şahmaranların üzerinden kadınların tarihte ve hayatta karşılaştıkları sorunlar dile getirilir. Esir düşen Anasaa, Merani askerleri tarafından işkence ve tecavüze uğrar. Anasaa'nın “İnsanın namusu bacaklarının arasında değil, kalbinin içindedir. Onu siz Meranilere vermeyeceğim” (Sönmez, 2018, s. 221) ifadeleri ve Anasaa'nın şiddet karşısındaki direnişi askerleri şaşırtır daha da kızdırır. Romanın pek çok yerinde kadınların tecavüze uğraması, şiddet görmesi, haklarının ellerinden alınması eleştirilirken bilhassa Sarı Nine'nin buna ilişkin sözleri dikkat çekicidir:

Acılarını yanlarında getiren kadınların çaresizliği, güvensizliği, ürkekliği umut kırıcıdır oğlum, görmeni isterim. Onlara şiir okur, annelerimizin şair olduğunu hatırlatırım. Yaraları iyileştiren otları biz bulduk, derim, ilk toprağı biz sürdük, buğdaydan ekmek, üzümünden şarap yaptık, kızlarımız oğullarımız yaşasın, hep birlikte mutlu olalım diye. İnanmayan gözlerle bakarlar, dövülmüş, tecavüz edilmiş, horlanmış, aç bırakılmış, zorla evlendirilmiş, küfredilmiş, köle olarak satılmışlardır. Savaşmak kimsenin muradı değil. Haksızlığın elinden kaçarak gelirler buraya.

Biz ateş yakmayı, ekmek pişirmeyi öğrettik erkeklere, ama onlar bizi ellerindeki yazıdan uzak tuttular, annelerimizin tabletlerini imha ettiler. Biz iğneyi bulup elbise dikerken, onlar mızrak yapmakla meşguldü, sonra ucunu boynumuza dayadılar. Elimizdeki sabana, ekin aldığımız toprağı göz dikip, kan akıttılar. Bundan gurur duydular. Biz onların erkek oldukları için mi, yoksa ele geçirdikleri ganimetlerin gücü nedeniyle mi değiştiklerini anlamaya çalışırken, onlar bizi eve kapattılar. Hayatın ineğin boynuzları üzerinde doğup sonra bu noktaya geldiğini unuttular. Böyle giderse kalbiniz de kurur, dediğimizde güldüler, alay ettiler. Bizim emeğimiz yokmuş gibi bütün geçmişi kendi bildiklerine göre yazdılar. (Sönmez, 2018, s. 268)

Kadınların tarih boyunca karşılaştığı zulüm, adaletsizlik ve dışlanmışlığa, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine, kültürel hafızanın bastırılmasına ve kadının emeğinin sömürülmesine dair güçlü bir eleştiri söz konusudur.

Ataerkil düzene boyun eğerek sessizlikleriyle sistemin bir parçası hâline gelen kadınların hayatın gerçeğı olarak kabul ettikleri bu düzeni sorgulama söz konusudur.

Biz kadınlar sürekli ezilip, Şahmaran olmadan önce sessiz yaşarken, bu hayatın tek gerçek olduğuna inanırdık. Hatta erkeklerden çok inanır, kızlarımızı, gelinlerimizi bu yola kendimiz zorlardık. Bir gün kim olduğunu bilmediğim bazı kadınlar gelip, bunun bizim gerçeğimiz olmadığını söylediklerinde inanmakta zorluk çekenler arasında ben de vardım. Ergenlik çağında bir kızdım, anlamadım. Bu hayatı yok saymıyoruz, diyorlardı, ama bizim değil, erkeklerin, soyluların, güçlülerin gerçeğidir bu. (Sönmez, 2018, s. 276)

Yapılan sorgulamalarla gerçeğin yaratılabilir olduğu vurgusu yapılır. Kadınlar kendi kaderlerini kendi potansiyellerinden yola çıkarak yaratmalılar, düşüncesi romanın hâkim görüşlerindendir.

Ama onların yazısı varsa, bizim de sözümüz vardı. Kendi gerçeğimizi ateşteki demir gibi işledik, masalların içine sakladık. Acıyı, iyiliğı, kötülüğü, mutluluğı orada anlattık. Bundan rahatsız olanlar, bilge kadınlara devanası, hekim annelere cadı dediler. Erkeklerin daha kötü, daha zalim olduğunu gösterdiğimizdeyse kızdılar. Birçok yerde masalları yasakladılar, kendi hikâyelerini kutsal emir diye dayattılar. Oysa bizim kutsalımız doğanın kendisi, hayatın vicdanıydı. Bütün çabalarına rağmen, masalların sonundaki mutluluğı yok edemediler. Bizim umudumuzdu bu, hor görülenlerin, haksızlığa uğrayanların umudu. Solak, oğlum! Hiçbir acı boşuna değildir. Masallarda kötülüklerin yanında adaletin de, mutluluğun da olduğunu görürsün. Bu hepimizin düşüdü, annelerimiz serpmiştir oraya. Bu yüzden artık yazıya değil, söze inanır olduk. (Sönmez, 2018, s. 268-269)

Erkeklerin hâkimiyet altına aldığı yazılı tarih, sanat ve bilim alanları karşısında bir direniş olarak kadınların doğayla olan bağları ve sözlü kültür üzerindeki etkileri öne çıkarılır. Kadınların varlıklarını, direnişlerini, umutlarını,

adalet arayışlarını ve mücadelelerini masallar, ninniler, efsaneler gibi sözlü kültür ürünleri aracılığıyla aktardıkları ifade edilir. “Bilge kadınlara devanası, hekim annelere cadı” ifadeleriyle eski çağlarda otacılıkla, bitkilerle ilgilenen kadınların cadı, büyücü gibi görülüp kötücül niyetlere sahip olduklarına inanarak öldürülmelerine göndermede bulunulur. Yazar, romanında yalnızca kadınların yaşadıkları zorluklara ses getirmekle kalmaz aynı zamanda kadınları mücadelecı bir ruhla yansıtır. Kadınları kendi kaderlerini çabalarına bağılı olarak değıştirmeye teşvik eder. Romanda kendi gerçeğini yaratmaya çalışan kadınlara gökyüzünden düşecek yıldız taşını bir mucizenin anahtarı olarak sunar. Yaklaşan Balık burcu çağı ve yeryüzüne düşecek yıldız taşıyla açılacak gökyüzü kapısı efsanesi de kadınların yazdığı tabletlerden öğrenilir.

Romandaki eleştirilerin odağından bir başkası savaş ve işkencedir. İşkencenin saf bir kötülükten geldiğı ve öldürmekten bile daha kötü bir eylem olduğı, savaşların sona ermesi yönünde barış mesajı verilir. “Kanın şehveti kadın erkek tanımıyor. İyiliğın güç kazanmasına, akan kanın durmasına giderek daha çok ihtiyaç duyuyoruz. Sabırsızlıkla bekliyoruz yeni çağı.” (Sönmez, 2018, s. 272-273) Savaşıız bir hayatın umudu, gerçekleşecek olağanüstü olaya yüklenir.

Roman kişilerinden Küçük Sultan’ın tahta geçtiğinde geleneksel iktidar anlayışını terk ederek barışçıl bir toplum yaratma çabasına yer verilir. Küçük Sultan, insanların bir çobana ihtiyaçları olmadığını düşünür ve ülke yönetiminde değışikliklere gider. Yoksul halkın vergilerini kaldırmak, ordunun varlığına son vermek yönetime geçtiğinde ilk yaptığı yenilikler olur. Küçük Sultan’ın idealist bir yönetim ve toplum modeli önermesi gibi romanın sonunda yeni çağı açılan kapı da buna benzer idealist bir dünyayı temsil eder.

Büyülü gerçekçilikte doğa etkin ve önemlidir. *Kuzey* romanında da astronomik olaylar ve onların astrolojik yorumları aracılığıyla olağanüstü kurgu yaratılmıştır. Olağanüstü olay metaforik bir anlama sahiptir. Bu bağlamda kentleşme sonucu insanın doğayla olan ilişkisinin azalması, yaklaşan meteoru ve astrolojik olayı gözleyişi ele alınır.

Eskiden av peşinde koşan, tarlalarda yaşayan insan artık kapıların ardında, duvarların arasında kalır. (...) Eskiden koynunda yaşadıkları dağların yerine artık dar sokakların, kapalı pencerelerin, bir de tanıdık olmayan kalabalıkların gölgesi çoğalır. Yönler unutulur, gidilecek yere artık nesnelerin işareti boyunca varılır, güneşe ya da yıldızlara bakmaya gerek görmezler. (...) Geceleri göğe bakanlar o kadar azaldı ki, yıldızlar

katında umulmadık bir hareketlenme yaşandığını, bunun dünyamıza yeni bir çağ kapısı açmakta olduğunu bile kimse bilmiyor... (Sönmez, 2018, s. 165)

Gökyüzü kapısı, alt metinde insanın kentleşmeyle birlikte bireyselleşmesini ve dış dünyada olup bitenlere karşı kayıtsız, duyarsız hâle gelişini eleştiren bir sembol olarak öne çıkar.

2.2.3. Büyü ve Gerçek Dengesi

Burhan Sönmez *Kuzey* romanında doğanın yasalarından faydalanarak büyü bir dünya yaratır böylece büyü ve gerçeği bir arada okuyucusuna sunar. Büyü ve gerçek birbirini tamamlayan unsurlar olarak işlev görür. Romanda temel olağanüstü olay olan yeryüzüne düşen yıldız taşının gökyüzü kapısını açarak yeni bir çağ başlatması hadisesi Faris'in sözünü ettiği gibi gerçekçi ve ayrıntılı tasvirlerle aktarılır. Aslem'in kadın tabletlerinden okuduğu efsaneye göre gerçekleşecek astrolojik olay, astronomik olayların bir yorumudur. Dünyanın yalpalama hareketi sonucunda gök cisimlerinin konumlarının etkilenmesinden yola çıkarak yapılan astrolojik yorumlar romanın olağanüstü unsurlarını oluşturur. Astroloji her ne kadar bilimsel bir disiplin değil, bir inanç sistemi veya kültürel bir pratik olarak kabul görse de dayanak noktası astronomik doğa olaylarıdır. Olağanüstü olayın tasviri de rasyonel gerçeklikle desteklenir. Gökyüzü kapısının en kuzeyde açılacak olması, buna bağlı olarak sürekli kuzeye doğru yolculuk etmeleriyle kuzey bölgesinin doğa yasalarının işleyişine yer verilmesi buna örnektir.

Gökyüzü atlasında her ışığın bir yeri, bir de zamanı vardır. Koç'un zamanı bahardır, kış bitiminde gelir, güneş ile dünya çizgisindeki yerini alır, yeni yılı başlatır. Böylece mevsimlerin tekeri dönmeye başlar. (Sönmez, 2018, s. 245),

Geceleri yönümüzü kuzey yıldızına bakarak buluruz, Küçükayı takımyıldızının en ucundaki yıldızdır bu. (...) Bütün yıldızlar hareket edip dolansa da, bir tek onun her zaman kuzey noktasında durduğunu, bir yere gitmediğini biliriz. (...) Küçükayı'nın sol tarafında uzanan yıldız grubuna bak, oradaki Ejderha yıldızını görüyor musun, eskiden o beklemiş kuzey noktasında. (Sönmez, 2018, s. 244),

Önümüzde kuzey var. Kuzeyin en ucunda bütün yönler biter, sadece güney kalır, deseler de, geriye dönmeyeceğim. Orada başka bir evrene, hem yönlerin hem zamanın ötesine geçeceğim. (Sönmez, 2018, s. 292)

Alıntılardan anlaşılacağı üzere romanın pek çok yerinde bilimsel bilgilere yer verilmiştir. Kuzey kutup noktasında yalnızca güney yönünün bulunması, kuzey yönünü gösteren kutup yıldızının konumu ve dünyanın hareketine göre yıllar içinde değişmesi gibi bilgiler olağanüstü kurgunun yaratımında kullanılır. Dolayısıyla bilimsel gerçek ile büyü olan birleştirilir. Yıldızların hareketi, dünyanın doğa

yasaları büyülu gerçekçiliğın *gerçek* boyutunu oluştururken bu hareketin astrolojik yorumu üzerinden insanların kaderleri yönündeki etkisi *büyü* unsurunu temsil eder. Bu yeni gerçeklik aynı zamanda bireylerin ve toplumların ritüel, inanç ve mitler yoluyla doğayla kurdukları ilişkiyi açıklar.

Romanda felsefi tartışmalar ön plandadır. Çeşitli filozofların görüşlerinden hareketle “varlık nedir, evrenin oluşumu, gerçek nedir, hakikate nasıl varılır” gibi soruların yanıtı aranır. Nihayetinde gerçeğın yaratılan bir olgu olduğu görüşü öne sürülür.

Gerçek, aranarak bulunmaz! Dediler bize. Evrenin oluşumu henüz bitmemiştir, belki hiç bitmeyecek de. Gökyüzü, dünya, hayat, insan, yani bütün bildiklerimiz, sürekli bir oluş halindedir. Devinmeye, dönüşmeye, tükenip sönmeye, ışımaya, yeniden doğmaya devam ederler. Bu akış içinde, biz de kendi gerçeğimizi yaratabiliriz. Yani kardeşler, gerçek bulunacak değil, yaratılacak bir şeydir!’ dediler bize. (Sönmez, 2018, s. 276-277)

Şahmaranların söz ettiğı gerçeklik geri planda bireyin kendi kaderini yaratmasını kasteder. Beyaz Tilki ise rüyanın gerçekliğı üzerinden sorgulamalar yapar. Beyaz Tilki Sarı Nine’yi kızdırır ve Sarı Nine onun bu rüyadan uyanamamasını, hep bir tilki olarak kalmasını diler. Sarı Nine’nin “Bu senin rüyan olabilir ama benim hayatım!” (Sönmez, 2018, s. 116) karşılığı önemlidir. Tilki o dakikadan itibaren bu rüyanın içinde hapsoldüğünü düşünmeye başlar. Bir kurtuluş yolu arayan fakat bulamayan Beyaz Tilki artık içinde bulunduğu gerçekliğı benimser. Rüyaların beynin uyku esnasında oluşturduğu rastgele hikâye, fenomen olmanın ötesinde rüya anındaki yaşantıya yoğunlaşır. “İnsan hayata, onun gerçek olup olmadığını önemsemeden bağlanıyor.” (Sönmez, 2018, s. 116) ifadeleriyle rüyadaki ölüm korkusunu örneklendirerek rüyanın görüldüğü anda kişide oluşan gerçeklik duygusuna önem verir.

Ne yazık ki aklımız yaşadığımız şu ana bağlanmaya eğilimli. Rüya gördüğümüzü ancak uyandıktan sonra anlarız. Değişmez bir zaman düşüncesinin esiriyiz bu dünyada. Ölümü de unuttur, önemsemeyiz. Oysa bugün, ancak gelecekte dönüp baktığımızda, ona verdiğimiz değer ölçüsünde anlam kazanır. İçinde bulunduğumuz anının gerçekliğı hakkında mutlak konuşmak gereksizdir bu yüzden. (Sönmez, 2018, s. 193)

Büyülu gerçekçilikte olağanüstü olan nadiren bir rüya ya da psikolojik bir deneyim şeklinde sunulur, çünkü bunu yapmak büyüyü tanımlanabilir maddi gerçeklikten çıkarıp hayal gücünün az anlaşılan dünyasına yerleştirir. Büyülu gerçekçiliğın büyüünün sıradanlığı, somut ve maddi gerçeklikteki kabul edilmiş ve

sorgulanmamış konumuna dayanır. (Bowers, 2004, s. 22) *Kuzey* romanında, olayların Beyaz Tilki'nin rüyası mı yoksa gerçek mi olduğu belirsizliği, romanın temel şüphe unsurlarından biridir. Bir taraftan yaşananların Tilki'nin rüyasından ibaret olduğu izlenimi verilirken diğer taraftan şüphe varlığını korur. Sarı Nine, Beyaz Tilki'den “kendisini rüyada sanan bir tilki” olarak söz eder. Tilki kendisinin rüyada olduğunu düşündüğü andan beri zayıflar, yiyecek arar, avcılardan kaçır özetle gerçekçi bir şekilde hayatta kalma mücadelesi verir.

Masalların başında görülen bir bıçak, masal bitmeden ya kan akıtır ya kırılır, diyenlerin sözü rüyada geçmez. Çünkü hiç kimse rüyasının efendisi değildir, hayatının da. Seydigül, dünya bizim hapishanemizdir dediğinde, acaba ben buraya mı aitim, diye düşünmüştüm. Belki uyanış yok, başka bir hayata geçmeyeceğim. Hep bir tilkiydim, rüya sandığım bu dünya benim tek gerçeğim. İnsanlar bana köyün delisiymişim gibi bakarken haksız değillerdi. (...) Bir çıkış aramak yerine, benim de sadece yaşamakla yetinmem mümkün değil mi? (Sönmez, 2018, s. 305)

Romanda, gerçeğin tam anlamıyla bilinemeyeceği vurgulanırken, duyularla algılanan somut gerçekliğin yanı sıra alternatif gerçekliklerin de var olabileceği fikri öne çıkarılır. Rüyanın, gerçek dünyanın ayrılmaz bir parçası olduğu düşüncesi metnin temel yaklaşımları arasındadır. Bu durum bir bakıma okuyucu üzerindeki mantıksal beklentilere karşı direnci kırmaya yönelik müdahalelerdir. Böylece okuyucu romandaki olağanüstülere karşı akılcı yargılamalardan uzaklaştırmak amaçlanır.

Büyülü gerçekçilik, genellikle gerçek ile büyülü olan arasında net bir ayrım yapmaz; tam tersine, bu ikisinin iç içe geçtiği bir alan yaratır. Bu bağlamda Beyaz tilkinin tereddütleri, bu iç içeliğin bir yansımasıdır. Rüyanın gerçekliği ve gerçekliğin bir rüya olduğu izlenimi yaratılır. Rüya ve gerçeklik ayrımı yapılamaz hâle geldiğinde metin okuyucuya, *acaba bu yaşananlar gerçek mi yoksa bir rüyadan mı ibaret?* sorusunu sordurtur. Yazar, fantastik ya da olağanüstü unsurun gerçekliğiyle ilgili okuru bilerek yanlış yönlendirebilir, akılcı bir açıklamaya işaret edebilir fakat büyülü gerçekçiliğin işleyişi gereği okurun bu unsuru kesin bir bağlama oturmasına izin vermez, her iki ihtimali de kabul etmeye zorunlu kılabilir (Arargüç, 2017, s. 130-131).

Beyaz Tilki, rüyanın da bir tür gerçeklik olduğunu savunur. Rüyanın sonsuz zaman algısında sıkışıp kalan Tilki, bir süre sonra daha önce insan mı olduğunu yoksa her zaman bir tilki olarak mı var olduğunu sorgulamaya başlar. Onun bu sorgulamalarında rüya ile gerçek hayat iç içe geçer. Rüyanın gerçek hayat

karşısındaki küçümsenişine karşı çıkararak mühim olanın yaşantı olduğuna vurgu yapar. “Rüyamda ölürsem diğer hayatıma geri döneceğimden şüphe duyanlar, kendi ömürlerinin bir rüyadan daha anlamlı olduğunu sananlardır. Hayat kalıcı, rüya geçicidir onlar için. Ama ölüm karşısında çaresiz kalmış bir hayata böyle sonsuz bir değer yüklemek, başka bir körlük değil midir?” (Sönmez, 2018, s. 122) Beyaz Tilki’nin bu sözleri romanda savunduğu gerçek-rüya çelişkisindeki yargısını özetler. O, burada rüyayı gerçeğe üstün tutmaz, rüyaların da bir yaşantı parçası, alternatif bir gerçek olduğunu savunur. Büyülü gerçekçilik kendi gerçekliği dâhil her türlü gerçekliğe şüpheyle yaklaşır ve bunu okuma süreci boyunca okura deneyimletir fakat bu özellik onu gerçekten kaçış edebiyatı yapmaz, aksine büyülu gerçekçilik şüphenin olumlu anlamda kullanımının insanı pek çok gerçeğe ulaştırabileceğine inanır (Arargüç, 2017, s. 129).

Büyülü gerçekçilikteki indirgenemez unsurlar, yani açıklanması mümkün olmayan fantastik olaylar, rüyalarda, halüsinasyonlarda veya hayallerde görülen durumlara benzer. Ancak bu unsurlar, tamamen hayal ürünü olmaktan ziyade, gerçek psikolojilere ve olaylara dayandırılır. Bu nedenle, büyülu gerçekçilik genellikle rüya gibi bir atmosfer taşır. Ancak bu rüya benzeri durumlar, metin aracılığıyla nesnel dünyayla birleşir. (Faris, 2004, s. 103) Roman, nesnel dünyanın doğa yasalarıyla bağlantılar kurması yönünden bir taraftan gerçekliğe yaslanırken diğer taraftan rüya atmosferi ile büyülu dünyalara yaklaşır. Bu bağlamda Beyaz Tilki’nin romandaki konumu büyü ile gerçeği bir araya getirmede işlevsel role sahiptir.

Beyaz Tilki rüyasından çıkış kapısı olarak gördüğü Sarı Nine’yi nihayet bulduğunda ne Rinda’ya ne Sarı Nine’ye sesini duyuramaz. Bu durum halk arasındaki ifadesiyle karabasan -uyku felci- ile tasvir edilir. Zaman algısı da tıpkı rüyalarda olduğu gibi karmaşık, yanıltıcı, sonsuzluk hissi veren, kırılmalara uğrayan, geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçtiği bir yapıdadır. Bu açılardan büyülu gerçekçilikte görülen zaman algısı ile örtüşür.

Hayat olmasa rüya da olmaz, derler, gölgenin gövdeye bağlılığı gibi. Doğru. Ama hayatın da bir kaynağı olduğunu unutmamalı, ki bu onu değersiz kılmaz. Aralarındaki fark, içinde aktıkları zamandır. Hayat, tek çizgi üzerindeki bir zamana yayılır, kendi yatağında akan bir nehir gibi, geri dönüşü yok. Geçmiş arkada kalır, gelecek ise ileridedir, bir arada bulunmaz bunlar. (...) Rüyadaysa her şey aslında aynı anda olur, geçmiş ile gelecek şimdiki ana toplanmıştır. Zaman bunların iki yana doğru açılmasıdır sadece, yoksa sizin dünyanızdaki gibi dün ile yarının birbirinden kopması değil. (...) Rüyalarındaki geçmiş ile gelecek de öyledir. Karşı karşıya duran iki ayna

yani. Biz ikisinin arasında bu anı yaşarız. İki yanımızdaki aynalara düşen ise aynı andaki geçmiş ile gelecektir. (Sönmez, 2018, s. 122-123)

Alıntılanan pasajda, rüyada zamanın işleyişi hakkındaki açıklamalar büyülü gerçekçiliğin doğrusal (lineer) bir zaman yerine, döngüsel ya da parçalı bir zaman hissine uygundur.

Büyülü gerçekçiliğin temel özelliğinden olan anlatıcı ve karakterler yönünden olağanüstünün kabulü *Kuzey* romanında yerine getirilir. Ose'nin anlattıkları Rinda'da tuhaf bir his uyandırır da bu durumu akılcı bir şekilde sorgulamaktan kaçınır. Hatta tabutu, kendi köyündeki cenaze ritüeline uygun olarak yakmayı önermeyi düşünür.

Rüyaların en zor yanı, bunun bir rüya olduğuna başkalarını inandırmaktır. Siz onlara ayrı bir hayatınız olduğunu, bir zaman gelip uyanacağınızı söylediğinizde, eğer size kötülük etmiyorlarsa, en iyi ihtimalle ya deli diyorlar ya da kendi halinize bırakıyorlar. Acınacak durumdağinin siz olduğunuzu sanıyorlar. Bir süre sonra, gerçeğın herkese açıklanmaması gerektiğini anlamaya başlıyorsunuz. Sözünüzü sakınıyor, onlardan biri gibi davranmaya alışlıyorsunuz. İçinizdeki anlatma isteğı sizi yiyip bitirirken, hep gönlü temiz birine rastlayıp dertleşmeyi umut ediyorsunuz. (Sönmez, 2018, s. 123)

Romanın anlatıcısı olan Beyaz Tilki'nin bu sözleri, büyülü gerçekçi yazar ile okuyucusunun olağanüstü ve gerçeğın bir arada kabulüne yönelik uzlaşmacı tutumunu akıllara getirir. Büyülü gerçekçi anlatının okuyucusu, olaylara yargısız ve saf bir inançla yaklaşırken, rasyonel düşünceye bağılı modern okuyucu daha eleştirel ve sorgulayıcı bir tavır sergiler.

Anlatım stratejileri yönünden bakılacak olursa olağanüstü olanın olağan, gerçekliğın de olağanüstü şekilde sunulduğı görülebilir. Ose'nin, alaca renkli tay Belek'i gördüğündeki tepkisi buna bir örnektir. "Benim geldiğım yerlerde atlar karadır ya da kahverengi. Senin atının rengini daha önce ne gördüm, ne duydum. Ak donu üstünde, kara parçalar. Geldiğım yerde böyle bir ata, gölgelerin ölmesinden daha çok şaşarlardı." (Sönmez, 2018, s. 106) Benzer şekilde bir başka örnek Rinda'nın gece karanlığında yıldızların kenti aydınlatması, gökyüzündeki görünimleri ve kentin ışıltılı görünümü karşısında büyülenmesi verilebilir.

Terasın kıyısında merakla yürüyen Rinda kentin ışıklarını görünce duraladı. Eğer okla vurulmak, ölü bir gölgeye tanık olmak ya da Beyaz Tilki'nin rüyasını görmek yeterince şaşırtıcı değılse, kuzeyin en büyülü yüzlerinden biri bu olsa gerekti. (Sönmez, 2018, s. 155-156)

Büyülü gerçekçilikte abartı yoluyla olağanüstü yaratımı sıkça karşılaşılr. Yeterince karanlık bir ortamda yıldızların yeryüzünü aydınlatan doğal durumu olağanüstü bir hâle bürünür.

2.2.4. Kültür ve İnanç Unsurları

Kuzey romanında İslamiyet  ncesi eski çağların insanlarına özgü kültür ve inanç sistemlerini anımsatan unsurlar yer alır. Ölünün ardından a ıt yakılması, köylülerin arasında sözlü kültürün aktif rol oynaması, doğal afetlerin tanrısal ya da doğaüstü g  lerin bir mesajı, cezası veya felaketin habercisi olarak yorumlanması gibi inanç ve kültürel yansımalar görülür. Bu unsurların bazıları doğaüstü olaylara kaynaklık yapar.

 amanist toplumlarda karşılaşılan ruh g  i inancı romanda yer alır. Canbegi köyünde cenaze ritüeli olarak cesetlerin yakılmasının ardından ölülerin kendilerine yeni bir beden arayışına girdiklerine inanılır. Aslem, yirmi yıl önce köyden ayrılır ve onun yokluğunda Rinda ormanda tesadüfen bir tay bulur. Tay, Aslem'in atı Belek'e çok benzediği için ona da Belek adı verilir. Annesi Yumati, tayın Aslem'in atına olan benzerliğinden Aslem'in yakın zamanda  ld  ne ve ruhunun ise bu atı se ti ine inanır. Yine buna benzer bir şekilde Aslem'in cesedi bulunduğunda gerçekleşen ay tutulması onun ruhunun dolunaya karıştı ına inanılmasına yol açar.

 l  beden ilk gün ruhuyla yatar, günbatımından itibaren ruh ayrılıp kendine yeni bir beden aramaya ba lar. Gece boyunca süren bu arayışta, anne karnındaki bebekten k  k çocuklara, yaban hayvanlarından otlara, kuşlara kadar her gövdede dolanan ruh, bir sonraki gün ba lamadan kendine bir beden bulur. Artık yalnız kalan beden ise ölümün ikinci gecesinde büyük bir ate le yakılır. (Sönmez, 2018, s. 13-14)

Ba kışi Rinda, yolculuğu boyunca babasının dolunayda kendisini g zledi ine inanır. Söz konusu ruhun bedenlerde dolaşmasına ilişkin olan inan a yönelik romanın *Geyik İzleri* adlı bölümünde Mevlana'ya ait “Ruh bazen bedenden ayrılır,/Sonra geri döner./Eğer buna inanmayan olursa/Evime y r  tekrar/İşte böyle.” (Sönmez, 2018, s. 57) epigrafa yer verilir. Bölüm ba larında yer alan epigraflar bölümün içeriğine uygun olarak seçilmiştir. Bunlardan bazıları masal ve destanlara aittir. Bölüm ba larında Binbir Gece Masallarından, Mem ile Z n ve Gılgamış Destanından alıntılar yapılır.

Şamanların bir özelliği olarak bitkisel yöntemlerle tedavi,  ifacılık  e-ga, Glut gibi kişilerde ortaya çıkar. Kabile ve  aman kültüründe inancın dı avurum şekli olarak ezgiler ve tütsüler eşliğinde, renkli ve göz alıcı kıyafetlerle ateş etrafında dans etmek; baharın ve yeni yılın gelişi, mevsim d n  n  kutlamak için etrafında dans edilen büyük ate ler yakmak başka bir de i le Nevruz kutlamak, kriz anında korku gibi duyguların bastırılması için birliği sağlamak, muska veya avlanmış kurdun

dişinin koruyucu nesne olduğuna inanılması gibi totem inançları yer verilen gelenek ve inanç unsurlarındandır. Romandaki hemen hemen herkes tarafından kuzeyin gidilmemesi gereken, türlü belaları olan, lanetli bir yer/yön olduğuna inanırlar.

Geleneğin aktarımına bir örnek olarak yeni evlenen genç kızların çeyizlerindeki yünler yalnızca bekâr kızlar tarafından yıkanılır, yünden bir parça alınıp saklanması verilebilir. Bekârların evlenmesiyle başka bekârlara elden ele dolaşan, yünden ziyade çoğalarak artması istenen mutluluktur. Yine bir başka gelenek örneği Aslem'in kızı Adveser giden yolcu geri dönsün diye Rinda'nın ardından bir miktar su dökmesidir. Bu eylem günümüzde hala uygulanan eski bir gelenektir. Orta çağda solaklığın lanetli olduğuna inanılması, atların insanların dostu olarak yolculuklarda yarenlik etmesi gibi çeşitli inanç ve kültürel unsurlardan yansımalar görülür.

Aslem, Şe-ga gibi kişiler uzak yerlerden gelmiş, çeşitli deneyimler ve gözlemler yaşamış gezginler olarak köylülere gördükleri doğa olaylarını anlatır. Köylülerin dar yaşam alanlarında bu tür bilgiler fantastik ve bilinmeyen dünyaların gizemini anlatan masal, efsane formunda algılanır. Esasında mit ve efsanelerin ortaya çıkışı da buna dayanır.

Roman kişileri anlatımlarını hikâye ve masallarla destekler. Bunlardan biri kuzeyin döngüsel lanetini anlatan masaldır. Bu masalda kiraz ağacından yediği kirazlarla hamile kalan İlon, Kalevala destanındaki Marjatta'nın kiraz çekirdeğinden hamile kalmasına benzemektedir. Masala, roman boyunca baba-oğul ilişkisi ve kiraz imgesi yönünden göndermelerde bulunulur.

Romanda önemli bir yere sahip olan masalların işlevsel yönüne değinilir. Masal, ninni gibi sözlü kültür anlatıların anlatıcıları olan kadınlar, masallar aracılığıyla seslerini, direnişlerini nesilden nesle aktarabilen söylem alanları olmuşlardır. Ataerkil güç kadınların sesini ne kadar bastırmaya çalışsa, yazılı anlatıda izlerini silse de kadınlar için sesini duyurmanın aracının masallar olduğu ileri sürülür.

Gerçek tek değildir, mutlak hiç değildir. Kadınlar zaten hisseder, bunun ilhamıyla yaşarlar. Tek bir gerçek olduğuna inansaydık, masal anlatmaya, çocuklarımızın kalbine ayna tutmaya ısrarla devam etmezdik. Başka bir hayata dair sezgimiz, annelerimizden bize kalan en güzel mirastır. Bunu evde, işte, acıda, aşta, sabırda, sevinçte hissederiz. Masalları unuttuğumuz gün artık umudun da yok olacağını biliriz. (...) Annelerimizin bildiği Şahmaran masalı varmış çok eskiden. Artık unutulmuş, kimse hatırlamıyor, sadece adı kalmış. Şimdi bu masalı yeniden yaratmalıyız, diyorlardı, içine acımızı, sevincimizi, emeğimizi katmalıyız. (Sönmez, 2018, s. 276-277)

Romanda savaşçı kadın birliği olan şahmaran kadınları adını şahmaran efsanesinden alır. şahraman, Mezopotamya medeniyetlerinin kùltüründe bilgelik, iyilik, şifa, bereket gibi olumlu çağrışımlara sahiptir. Oduncu'nun şahmaran kadınlarını bulması, Cemřab'ın ormandaki kuyuda şahmaran'ı bulmasına; şahmaran kadınlarının barınma, yardımlaşma, eğitim gibi amaçlarla kurdukları şahmaran Bahçesinin tasviri, efsanedeki şahmaran ile yılanların barış içinde yaşadıkları güzelliklerle tasvir edilen bahçeye; romandaki ve efsanedeki bahçelerin gizliliği benzerlik gösterir, bu hususlar efsanenin romandaki yansımalarıdır.

Romandaki şahmaran kadınları devamlı olarak geyik izlerini takip ederler, bu kadınların arasında sırrını koruyan bir durum olarak yansıtılır. Geyik izlerinin her zaman doğru ve güvenilir yöne ulaştıracağına inanılır. Nitekim Türk mitolojisindeki geyik kùltü ile paralellik gösterir. Ayrıca kadınlar özelinde geyik izlerinin ayrı bir anlamı olması akıllara Bozkır kùltüründe kutsal varlık olan *geyik anayı* getirir.

Arkeolojik buluntulardaki geyik resimleri arkaik çağlarda kozmosun kökeni ve gelişim ile özdeşleştirilmiş, klanın başlangıcı ve bitişi olarak görölmüştür; kutsal varlıklar, nehirler ve dağlarda olduğu gibi başlangıçlar, bitişler, dirilme/yenilenme hepsi geyik ile özdeşleştirilmiş ve geyik hayvan ana olarak kabul edilmiştir. (Jacobson, 1993, aktaran Dalkesen, 2015, s. 106)

Geyiğin yol göstericilik, koruyuculuk gibi mitsel motif olarak kullanılmasının yanında şahmaran kadınlarının yeni bir başlangıcını temsil eden gökyüzü kapısının açılması mucizesine onları adım adım götüren geyik izleri yeniden doğuşu temsil eden geyik-ana motifiyle işlenir.

Türk mitolojisindeki doğanın ve yaşamın doğurganlığını temsil eden, evrenin yaratılışında Tanrı Ülgen'e ilham veren kutsal dişil varlık Ak-ana'nın Rinda ve şahmaran kadınlarının rüyasında yansımaları görölr. Rüya, bu açıdan pek çok mitsel motif içerir. Rüyada başlangıçta cansız bir orman ve sadece bir nehrin oluşu yaratılış efsanesindeki başlangıçta sadece suyun olmasına benzemektedir. Su kenarındaki devasa ağaç hayat ağacını temsil ederken üzerinde oturan her şeyi gören ve bilen adam Tanrı Ülgen'i hatırlatır. Nehirden doğan balık-kadınsa Ak-ana'yı temsil eder. Balık-kadın baktığı her yerde yaşam başlatır. Sudaki köpükte yeni bir kız çocuğu doğar. Ak-ana figürünün koruyuculuk özelliğine benzer olarak rüyadaki balık-kadın, aynı suda doğan kız çocuğunu nehrin yukarısında çıkan yangından korumak için onu balığa dönüştürür. Mitsel motiflerle bezeli bu rüyayı romanda yalnızca kadınlar ve kadınların dilinden anlayan erkekler görür. Rüyadaki doğan kız

çocuğu gökyüzü kapısından geçecek olan Loriya'ya, her şeyi yakıp yok eden ateş de Meranilere işaret eder. Rüyanın sonunda gökyüzündeki ve suya yansıyan yıldızların tasviri romanın sonunda açılan gökyüzü kapısının tasvirine benzemektedir. Dolayısıyla tüm bu benzerliklerden yola çıkarak mitolojik motiflerden oluşan rüyanın gerçekleşmesi romanı, büyülü gerçekçi anlatı özelliği olan mitik anlatıya dönüştürür.

Romanın temel olağanüstü unsuru eski çağ insanların inancına dayalıdır. Roman kişileri yıldızların ve gök cisimlerin hareketlerini izleyerek çeşitli kehanetlerde bulunurlar. İnsanların yıldız ve doğa hareketlerini gözlemleyerek kehanette bulunmaları, tarihin en eski dönemlerine dayanan bir olgudur. Gök cisimlerinin hareketlerini izlemek, mevsimlerin düzenini anlamak ve doğa olaylarını yorumlamak, antik çağ insanların yaşayış tarzını oluşturur. Bu gözlemler zamanla doğaüstü bir boyut kazanarak, gelecek olaylar hakkında çıkarımlara ulaştırır. Antik çağ medeniyetlerinin kültürlerinde, gökyüzü hareketleri tanrılardan gelen doğaüstü bir müdahale olarak ya da kozmik düzenin işaretleri olarak algılanmıştır. Volkanik patlamalar, depremler, gök gürültüsü, yıldız kayması, ay tutulması gibi doğa olayları genellikle krallıkların kaderini, savaşların sonucunu, kıtlık ve bolluk dönemlerini, mucizeleri haber veren işaretler olarak yorumlanmıştır. Bu eski inanç ve gelenek mitlerin, efsanelerin ve destanların doğuşuna zemin hazırlamıştır.

2.2.5. Melezlik: Zıtlıkların Birlikteliği

Kuzey romanı iyi ve kötü, kendi ve öteki, baba ve oğul, düş ve gerçek, akıl-kalp/duyu gibi birbiriyle zıt konumlanan meseleler konu edinilir. Bunun dışında romanda çokseslilik ve çok katmanlılık söz konusudur. Romandaki çoksesliliği oluşturan unsurların başında *gönlü güzel kardeşlerin* Safali'de yaptıkları toplantılar gelir. Toplantılara rüya göremediği için insanlardan rüya toplayan çerçi, babasının ölümünün ardındaki gizemi arayan Rinda, ölen gölgesini gölgeler mezarlığına gömmek için yanında taşıyan yaşlı bilge Ose gibi her kesimden kendi hikâyesi olan farklı insanlar gelir ve her biri kendi felsefesinden ve bakış açısından görüşler ortaya koyar. Bu da romandaki çeşitliliği, çoksesliliği sağlar.

Safali'de yapılan toplantılarda anlatılan İyi ve Kötü adıyla anılan ikiz kardeşlerin hikâyesine ayrılan bölümde iyi ve kötü kavramları üzerinde yapılan

tartışmalarla zıtlıkların nasıl bir arada bulunabileceği sonucuna varılır. İnsanın içinde her zaman iyi ve kötü bulunur. Farklı bakış açılarıyla iyi ve kötü kavramlarının göreceliliği ve empatik yaklaşımla zıtlıklar arasında uzlaşmacı tavır dikkat çekicidir. Roman, zıtlıklara yer verme ve uzlaştırma noktasında büyümlü gerçekliğin özelliğini taşır.

Evrenin zıtlardan ve zıtlıkların uyumundan meydana gelen bir oluşum olduğundan söz edilir. Doğanın güçlü-zayıf, yoksul-soylu gibi ikircikli yapısı vardır. Bu ikircikli düzenin doğal işleyişinin farklılıklardan oluştuğu görüşü yer alır.

‘Kaplanın ceylanı parçalaması bir tercih değil, doğallıktır,’ diyor, gücünden şüphe duymayan bir ses tonuyla. Zayıf halime baktıkça, başarısından bir kez daha emin oluyor. ‘Şiddetin hayatın bir parçası olduğunu kabul edince gerisi kolaylaşır. Kendisinin haklı, acının da bazen gerekli olduğuna inanan herkes benim yaptığımı yapabilir. Gerisi hayatın içinde hangi yolu seçtiğinle ilgilidir. Geldiğim kentin sokakları günde bir tas çorbayla yaşayıp, sonradan o çorbayı bile bulamadan ölen insanlarla doluydu. Yoksulların böyle yaşamasının en büyük zulüm olduğunu söyleyenlere karşı, soylular buna ‘hayatın diğer yüzü’ diyorlardı. Orada çok düşündüm, dünyada hem orman yeşilinin hem de çöl kuruluğunun bulunmasını göz önüne getirdim. Çöl yok edilemeyecekse onunla yaşamayı bilmeliyiz. Her yere yağmur yağdıramaz, her toprağa tohum ekemez, herkesi zengin yapamayız. Doğru yanlış meselesi değil bu, farklılıkların olması kaçınılmazdır. Bunların içinde kendimize bir yol seçerken, bütün yolların insana ait olduğunu görürüz. Kaplan bir ceylan sürüsüne daldığında, en geride kalana diğerleri yardım edemez. İşte o ceylan yoksuldur.’ (Sönmez, 2018, s. 209)

Kaplan ve ceylan zıtlığı, toplumdaki *güçlü* ve *zayıf* arasındaki uçurumu temsil eder, insanlar arasındaki sosyal eşitsizliklere temas edilir. Bu durum doğal bir düzen olarak sunulur. Büyümlü gerçekçilikte zıtlıklar, genellikle okuyucuyu ikilemlerle yüzleştirmek ve mutlak bir doğru-yanlış kavramını sorgulatmak için kullanılır. Rinda’ya küpeyi bulmak için işkence yapan Kedigöz’ün bu sözleriyle şiddetin doğallığı ile sosyal adaletsizliklerin kaçınılmazlığı birbiriyle ilişkilendirir. Her iki durumun da insana ait olduğu, yani insanın kendi yarattığı bir düzen olduğu ileri sürülür. Fakat romanın ana iletisinde bireyin kendi kaderini ve gerçeğini yaratması, tüm engellere ve baskılara rağmen direniş ve umut içinde olunması gerektiği yer alır.

2.3. *Dünyasızlar* Romanında Büyümlü Gerçekçi Ögeler

2.3.1. Olağanüstü Unsurlar

Kaan Murat Yanık’ın 2020 yılında yayımladığı *Dünyasızlar* adlı romanı diğer romanları (*Butimar*, *Uzakların Şarkısı*, *Sular Üstünde Gökler Altında*) gibi büyümlü

gerçekçilik bağlamında incelenmeye uygun bir eserdir. Yanık, Türk ve Doğu edebiyatlarının sözlü kültür ürünleriyle romanını zenginleştirmiştir. Büyü ile gerçeğin bir arada kurgulandığı, birbirini takip eden pek çok olay zincirinin barındığı, çerçeve anlatıların yer aldığı bir roman kaleme almıştır.

Roman dört bölümden oluşur. Birinci, üçüncü ve dördüncü bölümler günümüz İstanbul’unda geçerken ikinci bölümde 1941’de Bakü’de başlayıp Leningrad’a kadar uzanan II. Dünya Savaşı’nın doğu cephesinde geçen aşk, arkadaşlık ve savaş mücadelesi anlatılır. Bu bölümde iki dostun aynı kadına olan aşkı Hârût ve Mârût hikâyesine paralel olarak ilerler. Günümüz İstanbul’u ve 1940’lı yıllarda Sovyetler olmak üzere temel iki ayrı olay örgüsünün birbiriyle kesişmesinden oluşan çerçeve anlatı söz konusudur.

Firuz kendisinin ve can dostu Ayvaz’ın da içinde olduğu bir kâbus görür. Firuz’un gördüğü kâbus üzerine iki arkadaş rüyanın yorumu ve fallarına baktırmak için falcı kadına giderler. Falcı kadın Habibe Nine, Firuz’un daha uzun yaşayacağını ama ruhunun ve aklının karışacağını, Ayvaz’ın uzun ömründe hastalıklarla uğraşacağını ve kırk yaşından sonra bir ayağının aksayacağını, Firuz ve Ayvaz arasında Hârût ve Mârût gibi bir hadisenin yaşanacağını kehanet eder (Yanık, 2020, s. 67,70). Habibe Nine, rüyanın tabirini iki dostun yüzlerinden okuduğu falla doğrular. Firuz ve Ayvaz falcının bu kehanetine karşı *rahatsız edici şüphe* duyarlar. Falcının söylediklerine inanmamaları veya inanmak istememeleri rasyonel bakış açılarından ziyade arkadaşlıklarının bozulmasından duydukları endişeden kaynaklanır. “‘Keşke gelmeseydik buraya. Kadının söyledikleri...’ ‘Aman, çok büyüttün. Bunağın teki işte. Zırvalayıp durdu. Falcıya istediğinin iki katını ver ki kötü şeyler söylemesin. Az verdik diye yaptı.’” (Yanık, 2020, s. 71) Falcıdan dönüş yolunda her ikisinin de sıra dışı bir şekilde kulakları kanamaya başlar. Falcıdan işitilen gelecekte yaşanacak kötü hadiselerin kehaneti, mistik bir tesadüfle sembolize edilir. Nitekim roman boyunca falcı kadının tüm kehanetleri gerçekleşir. Karakterler de yavaş yavaş gerçekleşen kehaneti yaşantı içinde sezer. İki dost bir kadına Hârût ve Mârût hikâyesinde olduğu gibi âşık olur ve bu aşk onların dostluğuna zarar verir. Dostlar arasında başlayan kıskançlık ve kavga belirgin hâle geldiğinde Habibe Nine’nin kehanetinin gerçekleştiği roman kişileri tarafından vurgulanır. Roman bu kehanetin gerçekleşmesine dek olan kısımlarda gerçek dünyanın sınırlarında gezinir.

Fakat Firuz'un gördüğü kâbus ve bu kâbusun falcı kadın tarafından yorumlanması ilerde yaşanacak gerçeküstü olaylara kapı açar. Romanın ilerleyen bölümlerinde gerçek dünyanın sınırları içine birtakım olağanüstü olaylar, nesneler ve varlıklar eklenir.

Firuz ve Ayvaz'ın âşık oldukları kadın Maral, karargâhtaki bir askerle birlikte olur ve ondan hamile kalır, zor duruma düşer. Onu içine düştüğü durumdan Firuz ve Ayvaz kurtarır. Kaçış yolculuğunda Maral ağır kış koşullarını kaldıramaz ve ölür. Öldüğünde bedeni bir akbaba tarafından alınarak göğe yükseltilir. Tıpkı Hârût ve Mârût hikâyesinde Zühre'nin göğe yükselerek Zühre yıldızına dönüşmesi gibi Maral'ın ölümü de aynı şekilde gerçekleşir. Hârût ve Mârût anlatısının parodisi romanda yer alır.

Firuz ve Ayaz II. Dünya Savaşı'na asker olarak katılırlar. Savaşa katılacakları sırada karşlarına çıkan Alacakurt adlı kişi savaşta bulundukları süre boyunca Türkiye adına casusluk yapmalarını ister ve bu serüvende onlara eşlik edecek Nohut adında bir sincap verilir. Kaan Murat Yanık romanlarında olağanüstü varlık olarak hayvan figürine yer verir. Bu romanda olağanüstü özelliklere sahip hayvan sincap Nohut'tur. Nohut, kendisine verilen mektubu kuyruğuna saklayıp karşılığında kahve çekirdeği ile beslenerek mektubu sahibine iletmek üzere eğitilmiştir. Sincap doğası gereği böyle bir yetiye sahip olmamasına karşın mektubu ulaştıracağı yeri şaşırmasın veya kaybolmasın. Bu durum sincabın olağanüstü bir özelliğe sahip olduğuna işarettir.

Romandaki büyümlü unsurların yoğun olarak işlendiği yer Yekaterinburg dolaylarındaki piramit ile ilgili olan kısımlardır. Firuz ve Ayvaz, Alacakurt'un verdiği görevlerden birini icra ederken yüzbaşının dosyaları arasında gizli bir piramidin koordinatlarını bulur. Firuz bu piramitten çok etkilenir ve rüyasında görür. Rüyasında piramidin tepesinde eski çağlara ait at üstünde çekik gözlü asker heykellerinin canlanıp kendilerini selamladığını görür. Ardından aynı rüyayı Ayvaz da görür. Rüyanın mistik bir hâle gelmesiyle her ikisi de piramidi bulmak ister ve bunun için yola çıkarlar. Bu karlı ve zorlu yolculukta büyümlü hadiseler cereyan eder. Yolda karşlarına kurtlar çıkar, Firuz içindeki sese göre hareket ederek kurtları vurmaya yerine onları besler. Firuz'un dost canlısı tavrına karşılık kurtlar iki dostu yol gösterir. Kurtların yardımıyla aradıkları piramide ulaşırlar.

Dünyasızlar romanında rüyalar olağanüstü olayların hareket noktalarını oluşturur. Rüyalarda sembolik görüntüler ileride gerçekleşerek olağanüstü olayların habercisidir. Firuz piramitle ilgili gördüğü rüyasında karşısına Tumbaga adında eski Moğol askerlerinin görüntüsüne sahip biri çıkar. Tumbaga, Firuz’a eğer uyandığında bir geyik görürse sırtına binmesi gerektiğini görmezse buradan kaçması gerektiğini söyler. Firuz uyandığında rüyasındaki geyiği görür ve Tumbaga’nın söylediklerini yapar. Geyik onları uçarak piramidin tepesine götürür ve Firuz ile Ayvaz piramidin içine girer. Piramitte Tumbaga onları beklemektedir. Tumbaga romanda rüyaları kontrol edebilme özelliği dolayısıyla romandaki olağanüstü kişilerden biridir. Firuz’un da rüyasına bilinçli olarak girmiştir. Tumbaga burada kökü Cengizhan’a dayanan ailesinin hikâyesini, Cengizhan’a bir rahip tarafından verilen ve kendisine miras kalan yumurtaları anlatır. Söz konusu yumurtalar romandaki büyümlü nesnelerdir. Bu yumurtalardan gümüş renkli olanı ölümsüzleştirme kırmızı renkli olanı ise yaraları iyileştirme özelliğine sahiptir.

Tumbaga iyileştirme özelliğine sahip kırmızı yumurtayı Firuz ve Ayvaz’a hediye eder. Tumbaga’nın “(...) mermer duvar boydan boya bir cama dönüştü. Firuz ve Ayvaz, hayretlere belenerek dışarda yağın karı, kara çamları ve gece yaktıkları ateşin küllerini gördüler. Tumbaga, ‘Bu, piramidin efsunlarında sadece biri’ diyerek yerine dönüp anlatmaya devam etti” (Yanık, 2020, s. 346) ifadesi piramidin olağanüstü yapısını açıkça ortaya koyar.

Tüm bu olaydan yıllar sonra Firuz ve Nergis Bakü’ye, Ayvaz’ın yanına gider. Nergis’in yüzüne Tumbaga’nın verdiği ve bu zamana kadar sakladıkları, iyileştirici gücü bulunan kırmızı yumurtayı sürerler. Büyümlü yumurtanın büyümlü Nergis’in yüzünün iyileşmesiyle gerçekleşir. Olağanüstü nesne, kadına yönelik uygulanan erkek şiddeti gibi gerçek dünyanın önemli bir sorunundan zarar görmüş genç bir kızın yüzünde oluşan yaraya merhem olur. “Doğaüstü, bu anlamda, görüngü dünyasındaki gerçekliğin yarattığı tahribatı telafi eden bir kurtarıcı durumunda kullanılmıştır.” (Yücel, 2023, s. 137) Romanın birinci bölümündeki Nergis’in günümüz İstanbul’unda geçen hikâyesi, Firuz ve Ayvaz hikâyesiyle birleşir.

Romandaki olağanüstü unsurlar; gerçekleşen rüyalar, kurtların yol göstermesi, geyiğin havalanması ve yol göstermesi, piramidin duvarlarının cama

dönüşmesi, Tumbaga'nın rüyalara girip rüyaları kontrol edebilmesi, iki büyülü yumurta, Maral'ın akbabanın taşımasıyla göğe yükselmesi olarak söylenebilir.

2.3.2. Tarihsellik ve Eleştirel Yaklaşım

Dünyasızlar'da günümüz ve 1940'lı yılların savaş ikliminde yer alan tarihi ve toplumsal meselelere yer verilir. Savaşın yarattığı maddi ve manevi kayıplar, kadına yönelik şiddet gibi toplumun ve tarihin sorunları ayrıca Stalin gibi dünya siyasetinde etkin rol oynamış tarihi kişiler romanda ele alınır.

Romanın geriye dönüşlerle anlatılan Firuz ve Ayvaz'ın anılarını oluşturan bölümü, Nazi ve Sovyetler Birliği taraflarının çatıştığı II. Dünya Savaşı sırasında geçer. Firuz ve Ayvaz savaşın Sovyetler Birliği ordusunda görev alır. Romanda savaşın siviller üzerindeki etkileri, savaşın bir sonucu olarak gerçekleşen maddi ve manevi kayıplar gözler önüne serilir. II. Dünya Savaşı sırasında savaşın perde arkasındaki gerçeklerine değinilerek dönemin ve savaş ortamının yarattığı tahribat ele alınır. Sovyetler Birliği'nin Azerbaycan Türkleri üzerindeki etkisi ve baskısını ortaya koyan tarihsel arka plana sahip *Dünyasızlar*, gerçeğin altını çizmek ve onu ön plana çıkarmak için inanç ve kültüre dayanan doğaüstü unsurların kullanımıyla postkolonyalist etkide yazılmış Latin Amerika romanlarını andırır (Yücel, 2023, s. 138).

Romanın bir bölümünde savaşın acı gerçekleri savaş mağduru ihtiyar bir adam tarafından uzun uzadıya anlatılır. Yiyecekleri ve hayvanları ordu tarafından yağmalanarak açlıktan ölüme terk edilen bir kasabanın mensubu olan ihtiyar adam ölüm döşeginde Firuz ve Ayvaz'ın komutanlarına kasabanın geçirdiği süreci vahşet dolu ifadelerle anlatır. “Hayatta kalan kasabalılar, sıçanların ve akbabaların cesetleri yediklerini görünce, onlara öykünerek insanlıklarını unutup birer iblise dönüştüler ve ölüleri; yani akrabalarını, dostlarını yemeye başladılar. Hem yiyorlar hem ağlıyorlardı. Bazıları ise kahkaha atıyorlardı. Delirmişlerdi.” (Yanık, 2020, s. 218)

Romanda Nergis üzerinden kadının toplumda yaşadığı erkek şiddeti, toplum baskısı ve kadının yaşam koşulları yansıtılır. Nergis okuduğu üniversitenin hocası tarafından cinsel saldırıya uğrar. Bu noktada üniversitenin tavrı genç kızı korumak ve haklarını gözetmekten yana değil üniversitenin marka imajını korumak yönünde olur. Çeşitli baskılarla Nergis yaşadıkları karşısında sessiz kalmak zorunda bırakılır.

Nergis yüzüne kezzap atılması suretiyle yeniden bir saldırıya uğrar. Kadına yönelik şiddette en çok işlenen suç şekillerinden birine Nergis üzerinden değinilir. Genç kızın saldırı sonrasında yaşadığı sorunlar gözler önüne serilerek şiddet sonrası mağduriyet ele alınır.

Yaşadığı şiddetle altüst olan hayatı babasının ölümüyle daha da zorlaşır. Dayısının yanında yaşamaya başlayan Nergis bu kez de dayısının baskısıyla mücadele etmek zorunda kalır. Dayısının yönlendirmesiyle yaşlılıkla birlikte bunama belirtileri gösteren Firuz'a bakıcılık işine girer. Bir müddet sonra İhsan Hocanın yaşlı adamla Nergis arasında dedikodu çıktığını, bir erkekle bir kadının yalnız başlarına bir evde kalmalarının caiz olmadığı söylemesi üzerine dayısı, Nergis'in başladığı yeni işine son verir ve onu Antalya'da bir dini tarikat evine göndermek ister. Toplum ve din gerekçelendirilerek Nergis'in hayatına müdahale edilir. Yaşadığı travma sonucu kendisini Firuz'un yanında daha iyi hisseden Nergis hayatı hakkında söz hakkı almak istese de direnişinin karşılığını dayısından yediği tokatla alır. Romanda baskıcı erkek otoritesinin altında istekleri göz ardı edilen, kendisini gerçekleştirmesinin önüne geçilen, toplumda benzerlerine sıkça rastlanabilecek bir aile yapısına değinilir. Toplumsal sorunların yansıtılması eleştirel bir bakışla sağlanır.

Dayısı Nergis'in gideceği medreseyi *şifa yuvası* olarak tarif eder ve şeyh efendinin kerametinden söz eder (Yanık, 2020, s. 37). Romanın dergâhta geçen bölümleri kısa tutulsa da Nergis'in gözünden aktarılışıyla olumsuz çağrışımlara sahiptir.

Yemekler pişerken elime tutuşturulan süpürgeyle köşe bucağı süpürmeye koyuldum. O esnada dergâhta çalışanlar da masa, sandalye taşıyorlardı. Erkekler ön, kadınlar arka bahçede oturacaklardı. Öğleye doğru nereden geldiklerini bilmediğim onlarca lüks arabayla doldu ön bahçenin girişi. Dört bir yana yerleştirilmiş hoparlörlerden şeyh için bestelenmiş sözde ilahiler çalıyordu. (Yanık, 2020, s. 39)

Gerek dayının şeyh hakkındaki ifadeleri gerekse Nergis'in aktarımından anlaşılacağı üzere şeyhe tarikat mensuplarınca kutsiyet atfedildiği ve keramet sahibi olduğu inancı görülür.

Romanda olağanüstünün yaratımında tarihsel olaylardan faydalanılması ve ezilenlerin yanında durarak savaşa ve erkek egemen düzenine karşı eleştirel bir tavır sergilemesi büyümlü gerçekçiliğin anlatı özelliklerine uygundur.

2.3.3. Büyü ve Gerçek Dengesi

Dünyasızlar romanında büyülü atmosfer hem masalsi anlatımla hem de olağanüstü unsurlarla sağlanır. Romanın gerçekçi yönü tarihsel şahıs ve olaylardan, toplumsal meselelerden oluşur. Çerçeve hikâye tekniği ile kurgulanan romanda gerçek dünya olağanüstü öğelerle bir araya getirilir. Bu birleşim mantıksal sorgulamalardan ve rasyonel yaklaşımdan uzak bir şekilde gerçekleşir. Örneğin Ayvaz ve Firuz'un piramidi aradıkları sırada kurtların gitmek istedikleri yeri nasıl bildiğine yönelik Ayvaz'ın yönelttiği soruya Firuz “Bazı şeyler izahsızdır. Bir kuvvet bizi buraya çekiyor. Kalk hadi...” (Yanık, 2020, s. 334) diyerek yanıt verir. Firuz gayet soğukkanlı bir şekilde hisleriyle hareket eder, bu izahı olmayan büyülü hadiseleri sorgulamaz. Firuz aracılığıyla sezginin mantık karşısındaki baskınlığı yansıtılır. Dolayısıyla yazarın ketumluğunun genel hatlarıyla uygulandığı söylenebilir.

Roman boyunca Firuz'un rüyaları, işaretler, ileride yaşanacak olaylar sezgisel duyular aracılığıyla okuyucu ve roman karakterleri tarafından önceden kestirilebilir niteliktedir. Gelecekte yaşanacak olaylar rüyalar aracılığıyla sezdirilir. Böylece romanda mantıkla, bilimle izahı olmayan büyülü hadiselerle ön hazırlık yapılmış olur. Sürprizlere yer verilmeyerek okuyucuda büyülü unsurlara yönelik sorgulamalar ortadan kaldırılır.

Büyülü gerçekçilik stratejilerinden sıradan olana olağanüstü özellikler atfedilerek yapılan doğaüstüleştirme romanda yumurtanın şifa veren gücüyle sağlanır. Sıradan bir gıda ürünü olan yumurta gerçeğinden farklı olarak kırmızı renklidir ve olağanüstü özelliğe sahiptir. Büyülü yönüyle yumurta, Nergis'in tıbbın imkânlarıyla iyileştirilemeyen yüzünü bir çırpıda iyileştirir. Büyülü nesne ile gerçek hayattan bir sağlık sorunu ilişkilendirilerek olağanüstü ve gerçek bir araya getirilir ve doğaüstüleştirilerek büyü ve gerçek dengesi sağlanır.

Eserde olaylar gerçek mekânlarda geçmektedir. Böylece büyülü dünya ile gerçek dünya arasında köprü sağlanır. Zaman da büyülü gerçekçiliğe uygun olarak çevrimseldir. Romanın birinci bölümü günümüz İstanbul'unda; ikinci bölüm geriye dönüş tekniğiyle 1941 yılında Sovyetlerde geçer. Üçüncü bölüm, birinci bölümün devamı niteliğindedir. Zaman tekrar günümüz İstanbul'una döner. Dolayısıyla romanda mekânlar gerçek, zaman ise döngüseldir.

2.3.4. Kùltür ve İnanç Unsurları

Büyülu gerçekçi anlatım folklordan, halk hikâyelerinden, destan ve efsanelerden, yerel halkın inanışlarından faydalanır. Bu romanda da bu kaynaklara sıkça başvurulduğu görölr. Bunlardan biri Hârût ve Mârût hikâyesidir. Görölen rüyanın tabiri için başvuru lan Habibe Nine, rüyanın iki dostun yaşayacağı Hârût ve Mârût kıssasının benzeri bir kadere işaret olduğunu söyler. Falcının kehaneti gerçekleşir. Hârût ve Mârût Kur'an-ı Kerim'de Bakara Suresi 102. Ayette iki melek olarak anılır. Kıssa İslam öncesi inançlarda da yer alır, çeşitli varyasyonlarla anılır.

Romanda Firuz, Ayvaz ve Maral'ın aşk odaklı hikâyesi kıssa ile aynı çizgide ilerler. Hârût ve Mârût'un karşılarına çıkan çok güzel suretli Zühre'ye âşık olmaları gibi Firuz ve Ayvaz da mahallelerine taşınan Maral'a âşık olurlar. Zühre'nin iki meleği cazibesıyla baştan çıkarıp günahkâr biri olmaya sürüklemesine benzer şekilde iki dostun Maral'a olan aşkları iki düşmana dönüşmelerine sebep olur. Firuz ve Ayvaz'ın savaştaki gizli görevlerini Maral'a anlatmaları Hârût ve Mârût'un Zühre'ye sihri öğretmelerine benzemektedir. Bunun sonucunda iki dost, casus oldukları gerekçesiyle tutuklanır. Romanın ilerleyen bölümlerinde ise Maral öldüğünde bedeni bir akbaba tarafından alınarak doğaüstü bir şekilde göğe yükselir. Firuz ve Ayvaz bu olay karşısında aynı anda Maral'ın ardından *Zühre* diye seslenir. Kıssada Hârût ve Mârût'un dünyada yaptıklarının cezası Babil'de bir kuyuya baş aşağı asılmak olur. Romanın bir kısmında Maral, Firuz ve Ayvaz'ın kuyuya inmeleri kıssanın bu kısmını çağırıştır. Zühre'nin meleklerden öğrendiği sihirle göğe yükselmesi fakat üçüncü kat gökten yukarı çıkamaması, Allah'ın insanlara ibret olması için Zühre'yi parlak bir yıldız olarak gökte asılı bırakması Maral'ın göğe yükselmesiyle kurgulanır (Koşık, 2013, s. 143). Dolayısıyla aşk üçgeninin ve bu üçgende gerçekleşen olayların Hârût ve Mârût kıssasına paralel ilerlediği görölr.

Roman, büyülu gerçekçiliğın üslup özelliklerine uygun şekilde kaleme alınmıştır. Karakter tasvirleri yok denecek kadar azdır ve eylemleriyle okuyucuya tanıtılır. Büyölu gerçekçiliğın bir özelliği olarak benzetme, mecaz, mübalağa, sembolizm, ironi gibi söz sanatlarına sıkça yer verilir. Romanda yer yer Azerbaycan Türkçesine ait söylemler görölrken Türkçe atasözlerine de yer alır.

Yanık, *Dünyasızlar* romanında Türk ve Doğu'nun halk anlatılarından, inanışlarından, tarihi kişiliklerinden faydalanmıştır. Şehriyar ile Şehrazat'ın hikâyesi,

Hârût ve Mârût, Cengizhan'ın hikâyesi, Türk bilgisi konumunda Tumbaga, Karagöz ve Hacivat gibi sözlü geleneğin unsurlarına ve Türk kültür ve inançlarına yer verilir. Büyülü hadiseler mitsel geleneğin yansımaları olarak yer alır. Piramide giden yolda kurtların yol göstermesi, geyiğin varacakları yere götürmesi Türk mitolojisindeki yol gösterici, kutlu hayvan motifi üzerinden işlenir. Kurtlar, Firuz ve Ayvaz'a saldırmak yerine Firuz'un verdiği tavşana karşılık onlara yardım eder. Firuz'un sezgilerine güvenerek hayvanları takip etmesiyle piramide ulaşırlar. Ayrıca romanda batıl inançların bir yansıması olarak, "Kulak memeni çekip tahtaya vurmak şaman âdetidir. Tıpkı merdivenin altından geçmenin uğursuzluk getireceğine, kara kedi görünce saçını çekip yere tükürmezsen kötü ruhların seni rahat bırakmayacağına inanmak gibi..." (Yanık, 2020, s. 63) ifadesi örnek verilebilir.

2.3.5. Melezlik: Zıtlıkların Birlikteliği

Dünyasızlar romanında zıtlıklar verilmek istenen mesajlar doğrultusunda bir araya getirilir. II. Dünya Savaşı'nın savaş ortamını ele alan romanda savaş-barış gibi zıtlıklar romana dâhil edilerek ve konu üzerinden yapılan tartışmalarla barışın önemi, savaşın yarattığı sıkıntılar gözler önüne serilir.

Romanda zıt duygular da ele alınır. Firuz ve Ayvaz'ın sevgi dolu dostluğu kıskançlık, öfke, nefret gibi karşıt duygularla bozulur. Bu zıtlığın içerisinde de dostluk öne çıkarılarak sevginin, sadakatin, vefanın önemi vurgulanır. Aynı zamanda Maral'a olan duygusal geçişler de uçlarda yaşanır. Başlarda çok sevdikleri Maral'a karşı romanın ilerleyen bölümlerinde kin ve nefret beslemeye başlarlar.

Firuz ve Ayvaz iki zıt karakter yapısını temsil eder. İçlerinden biri daha idealist, hayalperest, sezgilerine güvenen biriyken diğeri daha realist ve pragmatiktir. Fakat birbirinden farklı iki kişi sıkı bir dostluk kurar. Bunun haricinde iyi ve kötü gibi zıtlıkların bir arada bulunduğu, insanın özündeki çelişkili varlığı vurgulanır. "Nasıl da zayıfız. Hem varız hem yok. Hem ölüyüz hem diri. Hem hayaliz hem hakikat. Hem ruh hem beden. Hem keder hem mutluluk..." (Yanık, 2020, s. 58)

2.4. *Sular Üstünde Gökler Altında* Romanında Büyülü Gerçekçi Öğeler

2.4.1. Olağanüstü Unsurlar

Kaan Murat Yanık'ın 2023 yılında yayımlanan *Sular Üstünde Gökler Altında* adlı son romanı başkişi Yunus Kalender'in kâşif olma yolculuğunda başından geçenleri konu edinir. Kalender tüm engellemelerine rağmen keşif ruhuna sahip, dürüst bir kaptan olan babası İsa Efendi'nin yolundan gitmek ister. Babasının referansıylâ Kristof Kolomb'un gemisine davet alır. Roman, tanrısal bakış açılı anlatıcı tarafından okuyucusuna aktarılır.

Roman üç ana bölümden oluşur. Bölümler kendi içlerinde kronolojik tarihlerle alt başlıklara ayrılır. Bunlar Mart 1492'de başlayarak Mayıs 1494'e dek geçmişten şimdiye şeklinde sıralanan aylardır. Romanda yapı unsuru olarak zaman, alt başlıklar göz önünde bulundurulduğunda geniş çerçevede kronolojik ve doğrusaldır. Fakat ölçek daraltıldığında geriye dönüşlerle, zaman atlamalarıyla zamanın doğrusal çizgisinin bozulduğu görülür. Bir başka yapı unsuru olan mekân, gerçek dünyaya aittir. Olay örgüsü ise Kristof Kolomb'un Amerika kıtasında yaptığı tarihi keşiften beslenerek oluşturulmuştur.

Konusunu tarihten alması, yaşanan tarihi kıyıma dikkat çekecek yönde eleştirel bir yaklaşımın varlığı, yaşanan olağanüstü olaylar ve karşısındaki rasyonel tepkisizlik değerlendirildiğinde *Sular Üstünde Gökler Altında* romanını büyülü gerçekçi metin olarak incelemeye mümkün kılar.

Romanda başkişinin tam adı Yunus Kalender'dir. Yunus Kalender romanın çok az bir yerinde tam adı veya yalnızca Yunus adıyla zikredilir. Hitabın çoğunluğu Kalender'den yanadır. Nihayetinde bu kullanım tesadüfi değildir. Başkişinin adı anlam yönüne göre olay ve durumlara eşdeğerlik hâlince vurgulanır. Romanda Yunus Kalender için ismine uygun bir karakter ve yazgı tasarlanmıştır, dolayısıyla Yunus Kalender ismiyle müsemmadır. Kalender kendisine adının anlamı sorulduğunda "Dünyadan vazgeçmiş, alçakgönüllü demek. Yunus ise Yunus Peygamber'in ismi..." (Yanık, 2023, s. 116) şeklinde ifade eder. Kolomb Kalender'le tanıştığı sırada Latince "isim bir işarettir" (Yanık, 2023, s. 89) der. Dolayısıyla Kolomb'un ifadesinden anlaşılacağı üzere Kalender'in romanın sonlarına doğru başına gelecekler önceden okuyucusuna sezdirilir.

İslam peygamberi Yunus'un mucizesini yaşaması sebebiyle isim-kader yönünden bir paralellik söz konusudur. İkinci ismi de mizacı yönünden kendisine uygundur. Bilindiği üzere kalender, dünya heves ve nimetlerinden kendini uzakta tutan, ehli dil kimse ve derviş anlamlarına gelir (Devellioğlu, 2013, s. 557). Kalenderlerin dünya hayatından kendilerini tecrit etmeleri gibi romanın başkişisi Kalender de yaşadığı hazin olaylar neticesinde kendisini ait olduğu hayattan ve toplumdan tecrit etmek üzere uzun bir deniz yolculuğuna çıkar. Elbette sefere çıkışının tek sebebi yaşadıkları olayların üzerinde bıraktığı tesir değildir.

Başkişi Kalender adı yönünden incelendiğinde kendisinin de kalender meşrebine uygun bir karaktere bürünme çabası görülür. Kolomb'un önderliğinde yapılan ilk seferin ardından kendisinin tüm emeğine karşın Kolomb'un İspanya'da takdiri tek başına üstlenmesi onda kıskançlık, kin, öfke gibi ego tarafından üretilen birtakım duygular uyandırır. Onun gölgesinde kaldığı, hakkının yendiği düşünceleriyle doluyken kendisine ölümü hatırlatan ağır hastalık geçirir. Hastalığın vahametinin de etkisiyle mâsivâ âleminin zenginliğinin aldatıcı olduğu kanaatine varır. Nitekim günlüğünde bu durumu şöyle izah eder: "Artık ismimle müsemma şekilde yaşayacağım. Ben Kalenderim. Namaza durulduğunda nasıl ki eller kafa hizasına getirilip dünyalık şeyler geride bırakılıyorsa ben de o edep ile bakacağım hayata... Tıpkı babam gibi!" (Yanık, 2023, s. 243) Dindar, ahlak sahibi, saygın ve başarılı bir denizci olan babası Kalender'in idol edindiği kişidir. İsa Kaptan'ın tedrisatından geçen Kalender özel ve mesleki yaşamını babasının ve inancının kaidelerine göre şekillendirir. Ne zaman çizgisinden çıkarsa o vakit kalender tabiatına yeniden erişmek için direndiği görülür.

Yunus adına istinaden Yûnus peygamberin mucizesi başkişi üzerinde tecelli eder. Yûnus kıssası farklı inanç sistemlerince çeşitli rivayetlerle anılır. Kur'an-ı Kerîm ve hadislerde Yûnus, Allah'ın elçisi olarak belirtilir ve ibretlik hikâyesinden söz edilir.

Yûnus, Asur'un Ninova şehrine peygamber olarak gönderilir. Ninova halkı putlara tapmakta, Yûnus'un tevhid davetine karşılık vermemektedirler. Kavmini iman etmedikleri takdirde başlarına gelecek musibet hakkında uyarı Yûnus bundan bir netice alamaz. Sa'lebî'nin *Arâ'isü'l-mecâlis: Kısasü'l-enbiyâ*'sında Hz. Ali'den nakledilen bir rivayete göre Yûnus, kavmine otuz üç yıl çağrıda bulunur fakat

kendisine yalnız iki kişinin iman ettiği belirtilir (aktaran Harman, 2013, s. 599). Çağrısına kulak vermeyen kavminin bu hâline öfkelenen Yûnus, bir yük gemisine binerek görevlendirildiği Ninova şehrinden ayrılır. Yolculuk sırasında gemi fırtınaya yakalanır. Geminin fırtınada batmaması için bir miktar yük denize bırakılır ve bir kişinin kura ile denize atılmasına karar verilir. Kurada kaybedenlerden olan Yûnus'u denizde büyük bir balık yutar. Yûnus balığın karnında Allah'ı tesbih eder ve yanlışının farkına varır. Sabırsızlık göstererek kendisine emir verilmeksizin kavmini terk etmesi yaşadığı hadisenin sebebi olarak görülür. Allah onu balığın karnında belirli bir süre tutar, tesbih ve duasına karşılık onu kurtarır. Bitkin bir hâlde balığın onu karaya çıkarmasını sağlar. Kıyıda kendisine gölge yapması için Yaktîn bitkisini yaratır. Eski gücüne kavuşmasının ardından yüz bin veya daha fazla insana tekrar peygamberlik etmesi üzere görevlendirilir. Ninova halkı da iman ederek helâk edilmekten kurtulur.³ Nitekim Yûnus peygamberin hikâyesi mutlu sonla biter.

Yunus Kalender'in başından geçenlerle Yûnus peygamberin kıssası karşılaştırıldığında bazı benzerlikler bulmak mümkündür. Yunus Kalender uğruna türlü badireler atlattığı cariye Ustinya'yı kendisinden koparıp saraydaki otoritesiyle alıkoyan Münecimbaşı Sadreddin'e ve yaşadıklarına öfkeli. Daha fazla İstanbul'da kalmaya dayanamaz ve şehri terk etmek ister. İsteğini Kristof Kolomb'un düzenlediği sefere katılarak gerçekleştirir. Dolayısıyla bu durum Yûnus peygamberin şehri terk edip gemi yolculuğuna çıkması açısından benzerlik gösterir.

Bir başka benzerlik elbette ki yaşanan mucizevi olaydır. Yûnus peygamberin fırtınada batmak üzere olan bir gemiden kurtuluşu bir bakıma balina yardımıyla gerçekleşir. Balinanın karnında yaşadığı musibetlerle yanlışının farkına varması, bunlardan pişmanlık duyması ve tövbe etmesi ise balinan karnından kurtuluşuna olanak sağlar. Yûnus, başına gelenlere isyan etmeksizin sâlih bir kul olarak tevekkül içerisinde dua eder ve kurtuluşu bekler. İyi amelleri neticesinde balığın karnından kurtulup şehre döndüğünde kavmini inanmış olarak bulur. Başkışı Yunus Kalender cariye Ustinya'ya aşkı ve onu elde etmek uğruna aslında yapmayacağı pek çok

³ Kur'ân-ı Kerîm'de Yunûs peygamber hakkında geçen ayetler için bakınız: Nisâ/163, En'âm/86-87, Yûnus/98, Sâffât/139-148, Enbiyâ/87-88, Kalem/48-50.

davranışı yapar. Ustinya'yı korumak için adam yaralar, cariye bedelini temin etmek için dayısının evinde hırsızlık yapar, köle pazarına baskın yapar, çok sevdiği ve saygı duyduğu babasına karşı gelir, kendisini alkole vererek hiç olmadığı birine dönüştür. Kendisindeki olumsuz gidişatın farkına varan Kalender hatalarını fark eder, tüm günahlarından tövbe eder ve dini üzere yaşamaya çaba gösterir. Yanlışlarının farkına varıp tövbe etmesi, sâlih bir kul olmaya çabalaması açısından Yûnus peygamberle benzerlik kurulabilir.

Kalender kendisi için bir ızdırap hâline dönen keşif yolculuğundan kurtulmanın yollarını arar. Adada kurtardığı yerli kadın bu kurtuluşun ilk ayağını oluşturur. Bu noktada adada yaşadıkları Kalender'in fırtınası sayılabilir. Kalender'in kızı yakılmaktan kurtarıp papaz Dominigo'ya saldırması adadan sürgünleri ile sonuçlanır. Çaresiz kalan Kalender ve Yumanek kalacak yer bulamayınca Kalender'in yurduna dönmeye karar verirler ve derme çatma bir sandalla okyanusun ardındaki karanlık denizlere yolculuğa soyunurlar. Bu iki insanın başına okyanus yolculuğunda beklenen tehlike suyun altından gelir. Balinanın sandalı hedef almasıyla Yumanek suya, Kalender ise balığın karnına düşer. Yûnus kıssasından etkilenerken kurgulanmış bu olağanüstü olayda Kalender balinanın kendisini mucizevi bir şekilde okyanusa geri kustuğunu, depremin yarattığı akıntıların etkisiyle Kazablanka kıyılarına ulaştığını, kendisini balıkçıların bulup kör bir hekimin iyileştirdiğini günlüğüne kaydeder. Yûnus peygamberin de balinanın karnından sağlıksız bir hâlde kıyıya ulaştığı ve yanında yeşertilen ağacın sayesinde beslenmesi, korunması ve iyileşmesi sağlandığı düşünüldüğünde bu açılardan da iki anlatı arasında benzerlik söz konusudur.

Romanın olağanüstü yanını oluşturan bir diğer etken Kalender'in rüyalarıdır. Kaan Murat Yanık romanları incelendiğinde olağanüstüne temas eden hayvan figürlerinin yer aldığı görülür. Bunlar *Butimar*'da kaplumbağa, *Uzakların Şarkısı* 'nda papağan, *Dünyasızlar* 'da sincap ve *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında kurbağa olarak karşımıza çıkar. Yazar diğer romanlarında da uyguladığı bir yöntem olarak romanın büyümlü atmosferini olağanüstü unsurların yanında rüyalar, betimlemeler ve anlatım özellikleriyle destekler. *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında başkişi anlam veremediği, içeriğinde kurbağa olan birtakım rüyalar görür. Söz konusu rüyalar ve gizem unsuruna dönüşen kurbağalar romanın sonlarına doğru anlam

kazanır. Kalender'in yorumlayamadığı rüyalar Zümrüt Kurbağa ile çözümlenir. Başkişinin kurbağa ile ilk karşılaşması rüya dışında gerçekleşen sıradan bir andır. Bu karşılaşma onun için bir anlam ifade etmez. Ardından aynı gün bu kez rüyasında Münecimbaşı Sadreddin'in kulaklarından kurbağa fişkirirken görür. Babasının verdiği haritalardan birinde kurbağa damgası görmesiyle bu rastlantılar Kalender'in iyiden iyiye dikkatini çeker.

'Bunu alelade bir şekil sanmıştım. Hiç ters çevirip bakmayı akıl etmedim. Tuhaf... Rüyalarım da sebepsiz yere kaç seferdir kurbağalar görüyorum.' Kolomb kaşlarını çatı. Haritayı onun elinden geri çekip: 'Ne yani bunun bir işaret olduğunu mu söylüyorsun? Laf! Ben de önemli bir şey fark ettiğini sandım.' 'İlginç değil mi sizce de?' 'Değil tabii. Benim rüyalarım da baykuşlar ve köstebekler gezinir daima. Ama kalkıp da bunlardan batıl manalar çıkarmam. Geceleri altına işeme gibi bir rahatsızlığın var mı?' Yoo. Hayır... Neden sordunuz?' 'Cenova'da rüyasında kurbağa görenlerin altına kaçırdığını söylerler de...' (Yanık, 2023, s. 164-165)

Kurbağa damgalı harita ileride anlam kazanacak bir başka olgudur. Kalender alamet-i farikasını çözemediği kurbağaları uykularında görmeye devam eder ve bu onun için daha karmaşık bir hâl alır. "Son günlerde rüyalarımı kurbağalar bastı, yine. Artık sahiden ürküyorum. Zira kurbağaların kerametini, o haritayla bağdaştırmış ve karayı bulunca onlarla teşrik-i mesaimin bittiğini sanmıştım. Peki, daha ne gösterecekler bana? Neyi ima ediyorlar? Daha uzağı mı? Yoksa başka bir sırrı mı..." (Yanık, 2023, s. 228)

Babasının verdiği kurbağa damgalı harita ve sık sık gördüğü kurbağa rüyalarının gizemi Yumanek sayesinde çözüme kavuşur. Yumanek sürgün edildikten sonra Kalender'le birlikte kabilesinin yaşadığı yere ulaşır. Orada kimsenin artık yaşamadığını görür. Bölgeyi terk etmeden önce mabede gider. Mabette tanrılarının emaneti ve kabilelerinin simgesi olan Zümrüt Kurbağa'yı minnet duyduğu Kalender'e verir. Kabilenin bilge üyesi Hakîm Zozo'nun evinden çıkan yapraklardan okudukları ile Kalender için tüm sır düğümleri çözülür. Zümrüt Kurbağa Kristof Kolomb'dan önce kıtayı keşfeden üç Müslüman denizcinin emaneti olup kurbağa damgalı harita da onların eseridir. Yerleştikleri yeni kıtada beylik düzeninin simgesi kurbağadır. Dolayısıyla Kalender'in gördüğü rüyalar büyü bir şekilde yaşayacaklarının işaretidir.

Kalender'in henüz keşfin ilk seferinde Yumanek'le çıkacağı yolculuğa dair gördüğü gündüz düşü rüya bağlamında işaret teşkil eden bir başka husustur. "Düşünde, yabani esmerliğe sahip bir kadınla birlikte dalgalarla boğuşuyorlardı.

Kulaç attıkça kıyı onlardan kaçıyor ve solgun güneşten üstlerine inci yağıyordu.” (Yanık, 2023, s. 190) Okyanusta Asya kıtasına doğru ilerleyen iki yoldaşın balina saldırısında yaşadıkları an rüyasında gördüğü şekliyle gerçekleşir. “Kuduran dalgalar, müthiş bir süratle sandalın etrafında dönüyor; sular adeta kükreyip yağmur gibi üstlerine yağıyordu.” (Yanık, 2023, s. 335) Dolayısıyla rüyaların romanda sezdirme, haberci nitelikte yer almasıyla romanın olağanüstü yönünü beslediği söylenebilir.

2.4.2. Tarihsellik ve Eleştirel Yaklaşım

Yazarın *Sular Üstünde Gökler Altında* romanının kurgusunu oluştururken ilhamını büyük ölçüde tarihten aldığı söylenebilir. Ünlü İtalyan kâşif Kristof Kolomb’un yeni dünyayı keşfi romanın temel meselesidir. Tarihi bilgi açısından oldukça zengin olan roman tarihin kanlı yüzünü ve çarpıcı gerçeklerini insani yönden gözler önüne serer. Kaan Murat Yanık büyümlü gerçekçi çizgide yazdığı eserini büyümlü gerçekçiliğin değeri kazandığı topraklara götürür.

Eser on beşinci yüzyıl İstanbul’unda yaşayan denizci bir gencin babasının hayallerini gerçekleştirmek arzusu sonucunda sefere gitmesiyle başlar. Kalender’in etrafında gelişen olaylar gittikçe evrensel boyutlara erişir. Osmanlı’nın cariyeler sisteminden Orta Çağ’ın tarihi olaylarına, Amerika yerlilerinden dinlerin tarihi geçmişlerine değeri pek çok konu romanda ele alınır.

Tarihi konuların işlenişi bakımından değeriendirildiğinde romanın kaynaklara uygun, gerçeğe sadık bir şekilde oluşturulduğunu söylemek mümkündür. 1492-1494 yıllarını kapsayan metin on beşinci yüzyılın bilimsel gelişmelerini, denizcilikte kullanılan teknolojik imkânları, dönemin politik ve dini olaylarını ele alan panoramik bir görünüm sergiler. Yeni dünyanın keşfi romanda en detaylı şekilde değeriilen tarihi olaydır.

On beşinci yüzyılda başta Hindistan ve Çin olmak üzere ticaretin merkezi doğu ülkeleridir. Doğuya giden ticaret yolları İtalyanlar ve Müslümanlar tarafından kontrol edilir. Dolayısıyla Avrupalı devletler alternatif güzergâh arayışına girerler. Deniz aşırı bölgelere yönelerek buralarda sömürgeler oluşturmak istenir. Bunun sonucunda Kolomb ve çağdaşı denizcilerin ana amacı Avrupa’dan doğunun zenginliklerine erişen yeni yollar keşfetmek ve karşılığında hükümetten paye almak olur. Dönemin astronomi, fizik, coğrafya gibi pozitif bilimlerle uğraşan bilginleri

sanılanın aksine dünyanın yuvarlak olduğunun bilincindedir. Böylece Avrupa'dan okyanus ötesine açılıp devamlı batıya doğru ilerlerse doğu kıyılarına ulaşabileceklerini düşünürler. Kristof Kolomb ünlü coğrafyacı Toscanelli'nin haritasını kullanarak yaptığı sefer planını finanse etmesi için Portekiz, kimi kaynaklara göre Osmanlı gibi çeşitli hükümetlere teklifler götürür fakat olumlu yanıtı İspanya Kral'ı Ferdinand ve Kraliçe Isabella'dan alır. Nihayetinde Kristof Kolomb ve beraberindeki toplamda doksan kişilik mürettebat Santa Maria, Niña ve Pinta adlı üç gemi ile tarihi bir yolculuğa çıkar. Bu yolculukta Müslüman bir Türk olarak Kalender gizlenmek zorundadır. Reconquista hareketi ve onun izleriyle dönemin Hristiyan otoritelerinin Müslümanlara karşı bakış açısı ve tutumları gözler önüne serilir. Kolomb Kalender'in dini inancını gizlemesi, bir Katolik gibi davranması gerektiğini ancak bu koşulla gemide yer alabileceğini ifade eder.

'Benim gösterdiğim hoşgörüyü, diğerlerinin göstereceğini sanma. Çünkü İspanyolların topraklarının tamamını Müslümanlardan kurtarmalarının üstünden çok az bir zaman geçti. Bu kutsal fethin öncesinde ve sonrasında büyük acılar yaşandı. Bugün bile sular durulmuş değil. Kısacası İsa'nın evlatları nezdinde bir Müslümanın, Katolik Kralların mukaddes seferinde bulunması şöyle dursun, şu an manastırın çatısı altında olması dahi kabul edilebilir bir şey değil. Büyük yolculuğumuz esnasında senin kafir, barbar, uğursuz gibi sıfatlarla yaftalanmanı istemem. Müslüman kimliğini açık edersen ağzınla kuş tutsan dahi diğerlerinin arasına karışamazsın. Ayrıca üstünde oluşacak baskı, seni yeteneklerini göstermekten alıkoyup her şeye büsbütün yabancılaşımana neden olur ki bu da benim hiç ama hiç işime gelmez. (Yanık, 2023, s. 93-94)

Katolik Hristiyanlar tarafından Müslümanların İber Yarımadasından sürülmesini ifade eden Reconquista Hareketi, yine aynı bölgede ve aynı dönemlere tekabül eden Yahudilerin sürülmesine ilişkin Elhamra Kararnamesi, Güney Avrupalı devletler tarafından siyahilere yönelik uygulanan ırkçı tutum romanda değinilen konulardandır. Yazar yalnızca dönemin tarihini aktarmakla kalmaz aynı zamanda yaptığı tasvirlerle yaşananların vahametini ortaya koyup insani bir bakışla eleştirel yaklaşımlar gösterir. Kalender'in günlüğüne kaydettiği satırlar aracılığıyla uygulanan sömürü düzeni gözler önüne serilir.

'Gomera'da sefalet içinde yaşayan âdemlerin ahvaline pek acıdım. Garibanların tekmili, gece gündüz demeksizin Katolik efendilerine kölelik yapıyorlar. Bir kısmı Gine nam zenci diyarlarından getirilmişler. Zavallıları Gine ve güneyindeki memleketlerden zorla balık istifi halinde kalyonlara dolduruyorlarmış. Yolculuk nihayete erdiğinde kalyondakilerin üçte biri, havasızlık ve sıkışıklıktan dolayı ölüyormuş. Ancak efendileri bu faciayı, mesele etmiyorlarmış. Zira efendilerinin katında önemli olan şey, yalnızca güçlülerin ayakta kalmasıymış. Çünkü kölelik, zayıf tabiatlara göre değilmiş. Yani yolculuk bir nevi dayanıklılık imtihanıymış. (Yanık, 2023, s. 177)

Köle ticareti ve kölelik uygulamaları Antik Çağlara değin uzanan dünyanın pek çok farklı medeniyetinde kabul görmüş bir geçmişe sahiptir. On beşinci yüzyıllara gelindiğinde yeni toprakların keşfi ve sömürge düzeninin benimsenmesiyle kölelik ırkçı ve zalim muamelelerle tehcir usulüne doğru insanlık dışı vaziyet alır. Maden ve tarım gibi ağır işçilik başta olmak üzere her türlü hizmette kullanmak amacıyla Avrupa'dan gemiler köle ticaretinin merkezi konumuna getirilen Afrika kıtasına ulaşır. Tarihi literatürde "Atlantik köle ticareti" olarak geçen bu hadiseyle Afrikalı yerliler toprak ve insan gücü sömürülerine maruz bırakılır. Afrikalılar, özel olarak yapılmış gemilerin içinde sardalya gibi istiflenir, her bir köleye tabut büyüklüğünde alanlar ayrılır, yerin darlığı, iklimin sıcaklığı ve kalabalığın da etkisiyle hastalık ve ölümler para hırsının kurban ettiği kaçınılmaz son olur (Campbell, 2016, s. 43). Romandan alınan yukarıdaki pasajda bu durum siyahilerin ifadeleriyle Kalender tarafından aktarılır.

Ulaşılmak istenen ana karaya varıldığında yerlilerle yapılan tarımsal ürün ve madeni eşya takası, takas edilen ürünlerin ve bir grup yerlinin köle olarak kullanılmak üzere kral ve kraliçeye sunulması, daha fazlasını elde etmek ve Hristiyanlığı keşfedilen topraklarda yaymak, yeni kara üzerinde hâkimiyet sağlamak amacıyla 1493'te İspanya'dan adalara ikinci büyük sefer düzenlenir. Bu uğurda yerlilere yapılan uygulamaların karanlık yönü tüm vahşetiyle gözler önüne serilir. Buna bir örnek Kalender'in günlüklerine aktardıklarından hareketle verilebilir.

(...) bu canavarlıklar günlerce sürdü. Erkekler ve kadınlar tomruklara bağlanıp kasıklarına erimiş ateşler döküldü. Canlı canlı derileri yüzölüp omurları söküldü. Kerpetenlerle gözleri oyulup ağızlarına sokuşturuldu. Kafatasları kırılıp beyinleri çıkarıldı. Bedenleri testereyle ikiye ayrılıp kemikleri yakıldı. Kancalı maşalarla göğüs uçlarından parçalar ve onlarcası kurulan dev mangallarda usul usul kızartıldılar. (Yanık, 2023, s. 274)

Doğudan gelen bu insanların dini gerekçe göstererek altın bulmak uğruna yaptıkları işkenceler yerli halk tarafından onların tanrılarının altın olduğuna inanmaya başlamasına yol açar. Tüm bu işkenceler Kalender'in karşı çıktığı ve vicdanen sorumluluk hissettiği hadiselerdir. Romanın eleştirel yanının büyük çoğunluğu bu işkenceler üzerinden ilerler. Kalender, Kolomb ve Papaz Domingo ile bu konuda tartışmalar yaşar.

Bugüne değin yüzlerce yerli kesilip biçilip türlü eziyetlere uğratarak öldürüldü. Çocuklar ve hamile kadınlar bile... Oysa hepsini, bizi yaratan Tanrı yaratmıştı. Aynı bizler gibi ruh ve bedenden ibaretlerdi. Kaburgalarının altında taş değil, birer kalp taşıyorlardı... Yalnızca bilmiyorlardı, o kadar. Evet, bütün günahları bu uzak

coğrafyada doğmak ve bilgidен yoksun olmaktı. Kan dökmek yerine, sabırla öğretmek kâfiydi. Güzellikle anlatıldığı taktirde, zamanla hepsi doğru yolu bulacaklardı. Bir anlığına, yalnızca bir anlığına kendinizi onları yerine koyun ve söyleyin! (Yanık, 2023, s. 282-283)

Domingo bu sözler üzerine Kalender'i şeytan atfeder ve dini gerekçelerle yaptığı soykırımı haklı çıkarmaya çalışır, çevresindekileri bu bağlamda manipüle eder. Domingo ve Kolomb'un bir cephede olduğu ve Kalender'in karşılarında yer aldığı bir çatışma söz konusudur.

Tüm bu örneklerden yola çıkarak yazarın postkolonyal eleştiri bağlamında büyülü gerçekçi eser meydana getirdiği söylenebilir. Postkolonyal bağlamda, büyülü gerçekçilik, sömürge sonrası toplumlarda yaşanan kültürel çatışmaları dile getirirken, geçmişin izlerini, kimlik arayışlarını ve kolonyalizmin etkilerini eleştirel açıdan ele alır. Gerçekliğin büyülü unsurlar aracılığıyla çarpıcı bir şekilde yeniden yaratılması sömürge sonrası toplumların sömürge düzeninden nasıl etkilendiklerini ve kimliklerini nasıl yeniden inşa ettiklerini araştırır. Büyülü gerçekçilik, postkolonyal bir bakış açısıyla geleneksel anlatıların ötesine geçerek sömürgeciliğin mirasının ve toplumsal eşitsizliklerin sorgulanmasını yapar. Okuyuculara farklı gerçekliklerin bir aradılığı gösterilirken kolonyalizmin ve kültürel baskının etkileri açığa çıkarılır.

Osmanlı döneminde uygulanan cariyelik sistemi, on beşinci yüzyıl ticareti ve denizcilik faaliyetleri, dünyanın yuvarlaklığı tartışması, Kolomb öncesi Amerika'nın keşfi iddiaları, dönemin haritacılık ve coğrafya çalışmaları, Amerika'nın keşfinde uygulanan politika, sömürge ve hegemonya düzeni, Kızılderililerin sömürge sonrası yaşadıkları, kültür ve inançları, dinler arası çatışma romanda değinilen tarihsel konulardır.

2.4.3. Büyü ve Gerçek Dengesi

Sular Üstünde Gökler Altında romanında olağanüstü olayların yoğun bir şekilde yaşandığı söylenemez fakat yine de genel itibariyle olağanüstü atmosferin varlığından söz edilebilir. İnanç unsurları ve masalsı anlatım romanın olağanüstü atmosferini sağlayan başlıca etmenlerdir. Romanın gerçekçi yönü büyük ölçüde konu edindiği tarihi olaylarla sağlanır. Kalender tarafından dış dünyanın acımasız gerçekleri manevi yönle yorumlanır. Dini ve insani değerler başkişi adına ön plandadır ve çevresinde gelişen olaylara bu değerler çerçevesinde yaklaşır.

Kalender'in balığın karnında geçirdiği süreç -başka bir deyişle olağanüstü olayın yaşandığı süreç- romana dâhil edilmez. Balık, Kalender ve Yumanek'in sandalına saldırır, Yumanek denize düşer, Kalender ise balık tarafından yutulur. Bu noktada roman yeni bir bölüme geçer ve yeni bölüm Kalender'in balığın karnından kurtulduktan sonrasının anlatılmasıyla başlar. Romanın bu kısmına değin tarih üzerinden ilerleyen gerçekçi olayların arasında bu denli mucizevi bir olayın varlığı, sorgulamaya yol açabileceğinden buna alınmış bir önlem olarak değerlendirilebilir. Olağanüstü olay gerçeklik karşısında eğreti durmadan, gerçekliğin arasına yedirilerek aktarılır. Dolayısıyla gerçek ve olağanüstü dengesinin korunmaya çalışıldığı görülür. Olağanüstünün anlatımına karşı uygulanan yazarsal ketumluktan söz edilebilir.

Kalender balığın karnında yaşadıklarını balıkçılara masal tadında anlatır. Balıkçılar ise bu hadiseyi mucizevi bularak Kalender'e itimat eder ve onu el üstünde tutar. Peygamberin mucizesini anımsatan olağanüstü olay kabul görür. Bu sebepten olacaktır ki Kalender insanlar tarafından saygı görür. "Balıkçıların, onun balinanın içinden çıktığını ve açık denizde sürüklendiğini öğrendiklerinde bu mucizenin memleketlerine bereket getireceğine inanarak onu sahiplenip el üstünde tuttuklarını yazdı." (Yanık, 2023, s. 339) Balıkçıların bir yabancıyı anlattıklarına inanç göstermesi, yabancıyı bereket temsili olarak bağrılarına basmaları olağanüstünün kabulünü gösterir. Bahsedilen bu durum Kalender'in günlüklerinden aktarılır. Romanı oluşturan üç bölüm kronolojik zaman dilimlerine bölünerek alt başlıklara ayrılır. Kalender'in günlüklerinde geriye dönüş tekniğiyle zamanın kronolojik işleyişine ara verilir. Dolayısıyla büyü mü gerçekçiliğin çevrimsel zaman özelliğinin romanda uygulandığı görülür. Roman masalsı üslupla gerçekten beslenir, tarihsel gerçekler eleştirel bir tavırla gözler önüne serilir.

Romanda yer alan birkaç olay, olağanüstü atmosfer yaratır ve asıl mucize gerçekleştiğinde oluşabilecek şaşkınlık önlenir. Olağanüstü atmosferi hazırlayan söz konusu olaylara örnek olarak rüyaların gerçekleşmesi ve denizkızı verilebilir. Kaan Murat Yanık'ın eserlerinde rüya üzerinden sağlanan olağanüstülük sıkça görülür. *Sular Üstünde Gökler Altında* romanı da bunlardan biridir. Rüyasında gördüğü kurbağalar romanın ilerleyen bölümlerinde anlam kazanır. Yine Yanık'ın eserlerinde karşılaşılan hayvan figürleri önceki romanlarında olağanüstü özellikler gösterirken bu romanında olağanüstü atmosferi sağlayan bir varlıktır. Cansız bir nesne olan

Zümrüt Kurbağa kutsal bir emanet olarak romanda yer alır. Rüya ve Kalender'in karşılaştığı kurbağalar romana mistik bir boyut kazandırır. Kalender'in gördüğü rüyaların ve karşılaştığı kurbağaların bir sırrı olduğuna inanması, gizemini merak etmesi olağanüstünün kabulüne örnektir.

Romadaki bir diğer olay gemiciler tarafından denizkızının çağrılmasıdır. Gemi mürettebatından Faze, denizkızıyla konuşur fakat sonrasında anlaşılır ki bu gemicilerin kendi aralarında düzenlediği bir gösteridir. '(...) Peki şu denizkızı meselesi neydi?' (...) 'Bir şeylerden kuşkulandım elbette, lakin...' Alfonso esnedi: 'Mis kokulu Thessalonike olup o debdebeli sözleri eden de şarkıyı söyleyen de sim parçalarını üstümüze savuran da bizim Sinek'ti.'" (Yanık, 2023, s. 158) Büyülü gösteri Kalender'in gerçeklik noktasında kafasını karıştırır. Denizkızı eğlencesi öylesine inandırıcıdır ki Kalender'de tereddüt yaratır. "Tayfalar ve muhafızlar, Faze'nin sözlerinden ve ortamın büyüünden etkilenmiş benziyorlardı. (...) Herkes donakalmıştı. Denizcilerden kimisi şarkının alayı ve yayılan baygın kokunun tesiriyle sersemleyen bazıları da ayaklanıp denize bakmak, Thessalonike'yi görmek istediler. Ancak Coca ve Gabo onlara mani oldu." (Yanık, 2023, s. 153)

Yazar büyülü gerçekçilikteki olağanüstü-gerçek şüphesini yaratır, bu da aynı zamanda büyülü atmosferi sağlar. Tayfanın diğer üyeleri de yaratılan suni olağanüstülüğe inanma eğilimindedir. Karakterler tarafından olağanüstüye inanç bağlamındaki yakınlık olağanüstünün gerçek dünyada kabul görülebilir olduğuna işarettir. Kalender'in Alfanso'ya böyle bir eğlenceyi neden tertip ettiklerine ilişkin sorduğu soru üzerine Alfanso'nun cevabı bu yargıyı destekler niteliktedir. "Umut etmeye ve masalların içinde kaybolmaya ihtiyacımız var. Hayat karşısında başka türlü direnemeyiz." (Yanık, 2023, s. 159) Bu ifade büyülü gerçekçiliğin kaçış edebiyatı olduğu yanılgısına götürmemelidir. İleride yaşanacak olağanüstü olayın gerçeklik içinde adaptasyon süreci olarak değerlendirilebilir.

2.4.4. Kültür ve İnanç Unsurları

Sular Üstünde Gökler Altında romanında pek çok kültür ve inanç öğelerine rastlamak mümkündür. Sözlü kültürün ve yazılı edebiyatın kaynaklarından faydalandığı görülür. Romanda sıklıkla klasik edebiyattan ve halk edebiyatından metinlerarası göndermeler yer alır. Başkışı Kalender kendisini sakinleştirmek için

klasik edebiyat metinlerinden parçalar okur veya bunun dışında konuya ilişkin olarak referans verilen metinlerle karşılaşılır. Bu konuda yazar Kaan Murat Yanık'ın uzmanlığını klasik Türk edebiyatı alanında yapmış olmasının bir etkisi olduğu düşünülebilir. Yunus Emre'nin “*Gel Gör Beni Aşk Neyledi*” şiiri, Şeyyad Hamza'nın, Nesimi'nin gazelleri, Hâfız'dan gazeller metinlerarası bağlamda alıntılanmış metinlerden bazılarıdır. Bunun dışında sözlü kültürün bir parçasını oluşturan atasözleri ve deyimlerin sıklıkla kullanıldığı görülür. Yalnızca Türk atasözleri değil Latin, Fars gibi farklı milletlerin deyişlerine de yer verilir. Örneğin Latinceyle aktarılan “Tilkinin derisi değişir huyu değişmez.” (Yanık, 2023, s. 197), “Kader onu kabullenenin yolunu açar, karşı geleni ezip geçer.” (Yanık, 2023, s. 261), “Suyun taşı delmesi gücünden değil istikrarındandır.” (Yanık, 2023, s. 203) gibi ve dahası, İtalyanlara ait “Beni dostlarımdan Tanrım korusun, düşmanlarımdan ben kendimi korurum.” (Yanık, 2023, s. 264) veya Farslara ait “Eğer ile meğer evlenmişler. Keşke diye çocukları olmuş.” (Yanık, 2023, s. 262) deyişleri bunlardan bazılarıdır.

Romanda adı zikredilen, benzerlik kurulan bazı halk hikâyeleri ve efsanelere yer verilir. “Biliyorum ne dev avlayan İskenderim ne de canavarlar deviren Rüstem... Lakin Mecnun oldum bu yolda. Ya onu alırım ya da onun huzurunda can veririm.” (Yanık, 2023, s. 76) Kalender'e ait olan bu ifadeyle hem Fars destanı *Şehnâme*'ye hem de *Leyla ile Mecnun* hikâyesine göndermede bulunulur. Kalender kavuşamadığı sevdiğine olan aşkını Mecnun üzerinden tarif ederken Müneccimbaşı Sadreddin karşısında üstünlük sağlayacak gücü elinde bulundurmadığından *dev avlayan İskender ve canavar deviren Rüstem* gibi olmadığını belirtir.

Mürettebat denizkızını çağırdıkları eğlencede Faze ve Thesselonike (Selanik) arasında geçen diyalog Yunan efsanesine dayanır. Efsaneye göre ölümsüzlük suyunu içen Büyük İskender'in üvey kız kardeşi, denizkızı Thesselonike ne zaman bir gemi görse abisinin yaşayıp yaşamadığını sorar ve eğer denizci ona olumlu cevap verirse mutlu bir şekilde yüzerek uzaklaşır ancak cevap olumsuzsa gemiyi batırır, tüm denizcileri öldürür ve gözyaşlarından bir deniz fırtınası yaratır (Gerakiti, 29). Romanda yer alan diyaloglar efsanenin içeriğine uygun şekildedir.

Roman boyunca Kalender ve babası İsa Efendi ile olan manevi bağları Hz. Yakub ve Yusuf ile benzerlik kurularak onların kıssaları üzerinden şekillenen bir anlatım oluşturulur. Kalender “Yusuf yüzlü çelebi” (Yanık, 2023, s. 76) olarak anılır.

İsa Efendi oğlunun aşk acısından düştüğü perişan hâline ve aralarındaki küslüğe oldukça üzüldür. Hz. Yusuf'un kaybolmasının ardından perişan olan öyle ki çok sevdiği oğlunun acısından ağlamaktan gözleri kör olan Yakub gibi İsa Efendi de oğlunu kaybetmekten endişe duyar. "Günlerdir kalp sancısından uyuyamıyor... O Yakup, sen Yusuf olmuşsun gönlünde. Lakin Yakub'un Yusuf'u Mısır'a kral olmuştu. Babasının yanına başı dimdik bir şekilde, peygamber kral olarak dönmüştü. Sen! Güya babanın hayallerini gerçek kılacaktın." (Yanık, 2023, s. 78) ifadeleriyle Kalender'in manevi rehberliğini yapan İsa Efendi'nin arkadaşı Kadir, Kalender'i kendine getirmeye çalışır. Hz. Yakub'un rüyası gerçekleşir, Yusuf Mısır kralı ve peygamber olarak yurduna, babasının yanına döner. Tıpkı bu kıssada olduğu gibi Kalender de olumsuz gidişatına çekidüzen vererek babasının hayallerini gerçekleştirmiş olarak yanına gitmeyi arzular. Eski bir kaptan olan İsa Efendi'nin iskelede ibadetleriyle meşgul olduğu küçük bir kulübesi vardır. Bu kulübe Hz. Yakub'un hüznler kulübesiyle ilişkilendirilir. Kalender ve İsa Efendi'nin barışmasının ardından İsa Efendi'nin "Şimdi gözlerim daha iyi görüyor sanki." (Yanık, 2023, s. 80) ifadesiyle Yakub'un oğlu Yusuf'a kavuştuktan sonra ağlamaktan kör olan gözlerinin açılmasına benzer bir an yaratılır. "Yoksa şimdi aşka, içkiye ve seni senden alan her melanete tövbe kılıp da Yusuf'u olarak babanı hüznler kulübesinden çıkaracak mısın?" (Yanık, 2023, s. 79) gibi ifadelerden anlaşılacağı üzere Yakub'un hüznler kulübesi, kuyu gibi imgelerle kıssadan yola çıkılan bir anlatım sağlanır.

Romanda inanç oldukça temelde yer alan bir kavramdır. Romandaki inanç unsurları semavi dinler, yerlilerin inançları, mitlere dayanan inançlar, batıl inançlar olarak çeşitlilik gösterir. İslam başta olmak üzere Hristiyanlığa yönelik pek çok ibadete detaylı bir şekilde yer verilir. Kelime-i şهادet getirmek, namaz kılmak, domuz eti yememek, zinadan kaçınmak, tövbe etmek, dua etmek, teslimiyet, merhamet gibi İslamiyet'e dair eylem ve kaidelere değinilir. Kalender gemide kabul görmesinin şartı olarak Hristiyanlığa geçtiğini çevresindekilere inandırmak, şüphe çekmemek için Hristiyanlığın öğretilerini ve ibadetlerini öğrenmeye çalışır. Bu sürecin içinde bilinç akışı tekniği ile oluşturulan bir pasajda Hristiyanlığa dair birçok husus zikredilir.

Tanrı; hem baba, hem oğul, hem de kutsal ruh ha... Cevher. Babil sürgünü. Eski ahit. Sirak. Hoşea. Mezmur. Ezgiler ezgisi. On emir. Şüphe. Araf. Meleğin müjdesi. İman.

Ümit. Sonsuz sevgi. Yedi ölümcül günah. Göklerdeki Pederimiz Duası. Barışma. Büyük iman duası. Vaftiz. Ekmek ve şarap. Kutsal yağın esrarı. Vaftizci Yahya. Tanrının kuzusu. İncir ağacı. Güçlendirme. Evkaristya. Golgota Tepesi. Çarmih, 'Baba onları affet!' Gökler Kraliçesi'nin çaresizliği. Çöl. Aziz Stefan. Yuhanna'nın mektupları. Matta. Luka. Petrus. Timoteos. Azize Klara. Bozulmamış saflık. Katekizm. 'Diğer yanağını çevir.' 'Göze göz diş diş.' (Yanık, 2023, s. 124-125)

Ayrıca Kur'an'dan ve İncil'den alıntılara ve göndermelere yer verilir. Kalender Tin suresinde geçtiği gibi "İnicire ve zeytine and olsun" diyerek yemin eder. Yine romanda zikredilen "Kün fe yekün" (Ol, der ve olur) ifadesi Kur'an-ı Kerim'de birden fazla ayette geçen bir cümle kalıbıdır. Günlüğüne yazdıkları arasında Bakara 153. ayette geçen "Allah sabredenlerle beraberdir." ifadesine yer verir. Kur'an'dan Tekvîr Suresi 26. ayetten, Luka İncili 8. bölüm 24. ayetinden ve Mezmur 22. bölüm 1. ayetinden alıntılar yapılır. Yakub, Yusuf, Yunus, İsa, Muhammed ve Musa gibi pek çok peygamber adı anılır.

Din romanda işlevsel olarak yer alır. Kalender'in dinine olan bağlılığı onu alacağı kararlarda, insanlar ve olaylar karşısındaki tutumunu etkiler. Dinini değiştirmesini teklif eden Kolomb karşısında dirayet gösterir. Hristiyan gibi davrandığı her anda bunun rahatsızlığını hisseder, kelime-i şهادet getirerek İslamiyet'ten ayrılmış olmaktan endişe duyar. Zaman zaman İslamiyet'in savunuculuğunu yapar, bu uğurda Alfonso, Kolomb gibi Hristiyanlarla tartışmalara girer.

İnanç bağlamında değerlendirilebilecek bir başka husus din adamlarının dini otoritelerini suistimal etmeleri, dinin gereklerinin ve cemaatlerine öğütlediklerinin aksine davranışlarda bulunmaları romanda önemli ölçüde işlenilen bir konudur. Örneğin Kristof Kolomb ve beraberindekilerle çıkılacak ilk sefer öncesi papazın "Evlatlarım! Tanrı'nın yolundan ayrılmayın. Gideceğiniz her yere O'nun adaletini ve merhametini götürün. Karşılaşacağınız kafirlerin karanlığına ışık tutun. Onlara hem cennete hem de cehenneme giden yolları anlatın. Zulmetmeyin ve nefsinize yenilmeyin." (Yanık, 2023, s. 141) şeklinde yaptığı konuşma yine papazlar tarafından yerine getirilmediği, tam tersi bir muamelenin uygulandığı görülür. Ada halkına Hristiyanlığı yaymak ve yönetimini sağlamak amacıyla adada bulunan Papaz Domingo, vaaz verdiği sırada uluduğu için şeytan olduğu gerekçesiyle köpeği yakarak öldürür. Köpeğin öldürülmesiyle başlayan süreçte bir din adamının inancının emirleri gereğince yapmaması gereken türlü işkence yöntemleri ada halkına uygulanır. Yerlilere yapılan işkencelere gerekçesi ise onların içine İsa'yı çarmıha

geren Roma askerlerinin ruhlarının girmesidir ve bunun ona rüyasında bildirildiğini ileri sürer (Yanık, 2023, s. 274). Roman boyunca din adamlarının dini otoritelerini kullanarak uyguladıkları işkenceler sıklıkla vurgulanır ve Kalender aracılığıyla eleştirilir.

Semavi dinler dışında yerlilerin inançlarına da yer verilir. Kıtaya varıldığında yalnızca coğrafi ve madeni keşifler değil kültürel ve inanç bağlamında incelemelerde de bulunulur. Köyler arasında kültürün ve inancın değiştiği gözlemlenir. Bu gözlemleri Kalender günlüğüne kaydeder. Yerlilerin çıplak vücutlarına renkli boyalar sürdüklerini, kendi ilahileriyle raks ederek bir çeşit dini ritüele sahip olduklarını, kimi köylerde insan eti yenilip birbirlerinin kanını içtiklerini, genç yaşta hastalananları kurban edip yediklerini, eceliyle ölenleri ise derilerini yüzüp tuzlayıp kurutup kanlarını ise yemeklerde kullanmak üzere toprak altında çömleklerde sakladıklarını gözlemler (Yanık, 2023, s. 226). Bu köy dışındaki köyler dost canlısı bir tavırla Doğu'dan gelen yabancıları ağırlar, onlara ikramlarda bulunurlar, takas usulüyle alışveriş yaparlar. Bu hürmetin bir sebebi de yerlilerin köylerine bir anda doluşan bu yabancıları gökten inen kutsal bir varlık olarak görmeleridir. Öyle ki daha önce hiç at görmemiş yerliler Avrupa'dan atlarıyla gelen bu insanları gördüklerinde atlarla aynı bedende olan, üst beden insan alt beden at olacak şekilde tuhaf bir yaratık olduklarına inanırlar. At üstünden indiklerini gördüklerinde ise bedenlerinin ikiye ayrıldıklarını ve bunun korkunç bir büyü olduğuna inanırlar (Yanık, 2023, s. 254).

Din bağlamında değinilebilecek bir başka husus Yumanek'in ve kabilesinin inandığı Müslümanlık ve kabile inancıyla harmanlanmış karma bir din oluşumu söz konusudur. Romanda anlatılana göre Kolomb'dan yıllar önce üç Müslüman denizci bu toprakları keşfeder ve burada yerleşim kurarlar. Bu noktada büyümlü gerçekçilikte olduğu gibi yazarın alternatif bir tarih yaratımı yoluna gittiği söylenebilir.

Kabilelerindeki erkeklerden Âdem, kadınlardan ise Havva olarak bahsederler. Yumanek Âdem ile Havva'nın hikâyesini bilmez fakat erkeklerin tohum kadınların toprak olduğunu ifade ederek Âdem ile Havva isimlendirmesini açıklar (Yanık, 2023, s. 303). Yumanek'in tohum ve toprak metaforu üzerinden yaptığı açıklama Kur'an-ı Kerim'de Bakara suresi 223. ayeti hatırlatır. Ayetin içeriğinde erkeklere hitaben “kadınlar sizin tarlanızdır” ifadesi yer alır. Tanrı olarak kabul ettikleri Türk İsmail,

Arap Taher, Fars Hosrev'in ruhlarının dağda uykuda olduğuna ve rüyalarında sonsuz saadet ve bereketten ibaret bir âlem yarattıklarına inanırlar.

Romanda farklı milletlerin kültürlerine ve inançlarına ayrıntılarıyla yer verilerek büyülü gerçekçiliğin yüzünü kültüre ve inanca dönen yaklaşıma paraleldir.

2.4.5. Melezlik: Zıtlıkların Birlikteliği

Sular Üstünde Gökler Altında romanında dinler çatışma içerisinde işlenir. Romanda Hristiyanların zulmü savunan tarafta Müslüman olan Kalender'in ise merhameti ve vicdanı tek başına savunan olduğu görülür. Çatışma romanda yerliler-yabancılar, Müslümanlık-Hristiyanlık, yeni dünya-eski dünya, Doğu-Batı zihniyetleri gibi pek çok farklı zıtlıkların bir araya getirildiği düzlemde gerçekleşir.

Romanda bazı tanımlamaların ve tasvirlerin zıtlıklar üzerinden yapıldığı görülür. Bunlardan biri Kalender'in Ustinya'ya duyduğu aşkın tarifidir. Söz konusu aşk, zıtlıkların birleşimi olarak tarif edilir. "(...) maruz kaldığı çekimin gücü, bugüne değin algıladığı hiçbir şeye benzemiyordu. Dilindeki yankı hem tatlı hem acı hem ekşi hem tuzluydu. O, her şeydi. Gece ile gündüz. Yaz ve kış. Ezel ile ebed..." (Yanık, 2023, s. 25) Aşk, yoğunluğu ve kapsayıcılığı bakımından zıt kavramların birleşiminden oluşturularak tanımlanır. Kristof Kolomb'un karakteri tanımlanırken de zıt kavramlara başvurulur. Kalender, Kristof Kolomb'dan "başlı başına çelişkiler yumağı" olarak bahseder (Yanık, 2023, s. 150). Kolomb, en uçlarda yaşayan, babası tarafından ak veya kara, ahmak veya dahi olacağı şeklinde anılır. Yine onun karakter özellikleri Kalender tarafından çelişkili olduğu yönünde aktarılır. Çelişkilerin öneminin romanda öne çıkarıldığı görülür. Alfonso'nun Kalender'e anlattığı, bir Yahudi'nin Hristiyanlığa geçişini konu edinen hikâye "bilgelik çelişkiden doğar" önermesi ile anlatılır (Yanık, 2023, s. 158).

Keşfedilen yeni kıta hem kendi özü itibarıyla hem de dışardan gelen Avrupalılarla melez bir mekân olma özelliğine sahiptir. Avrupalıların adaları keşfiyle eski dünya ve yeni dünya olarak tarihi ve coğrafi literatürde yeni bir ayrım oluşur. Adalar eski ve yeni dünyaları birleştiren melez bir mekân olarak değerlendirilebilir. Papaz Domingo da farklı bir merceğe üzerinden yeni karayı melez bir oluşum olarak tasvir eder. Beraberindeki Hristiyanlarla birlikte kıtaya ilk ayak basanlar olarak

kendilerini seçilmiş kişiler olarak kabul eden Domingo, bulundukları yeri hem cennet hem de cehennem olarak ifade eder. El değmemiş tabiatıyla, zenginliğiyle, bereketiyle cennete benzetirken yerlilerin varlığıyla cehenneme benzetir. Domingo yerlilerin kültür, inanç ve yaşayışlarına üstenci bir bakışla “*barbar, putperest, sapkın*” gibi ifadelerle yerlileri ait oldukları yerde ötekileştirir. Keşfedilen toprakların tabiatı sıklıkla cennetle ilişkilendirilerek betimlenir. Fakat insanlar tarafından cenneti cehenneme çeviren kaos yaratılır. Uygulanan işkenceler şiddetini dehşet veren boyutlara çıkararak örgütlü bir hâl almaya başlar ve Domingo’nun bile kontrolünden çıkar.

Romanda İsa Efendi ve Kristof Kolomb iki zıt kutup olarak mukayese edilir. Kalender, bu mukayeseyi Doğu-Batı çerçevesinde yapar.

İsa Efendi hakiki bir allameydi ama Batı’nın nazariyelerini dikkatle okuyup önemse de son tahlilde Doğu’yu Batı’dan üstün tutmaktan kendini alamıyor ve iki kutbu dengeli biçimde perçinleyemediği için türeyecek melez bilgilere erişemiyordu. (Yanık, 2023, s. 149)

İsa Efendi kendisini Devlet-i Aliyye’nin neferi olarak gördüğü için ilmi meselelere tarafsız bakamaz, Doğu’yu Batı’dan üstün tutar. Fakat Kolomb bu noktada hem Doğu’nun hem de Batı’nın ilmini okur, araştırır, objektif bir bakışla değerlendirir ve nihayetinde oluşan nitelikli, melez bilgiyi kullanır. Kendi inançları çerçevesi de ikisi dindar olan denizcilerden Kolomb, katı bir Katolik olmasına rağmen ilim hırsı onda tarafsız ve birleştirici yaklaşım sağlar. İsa ve Kolomb özelinden yapılan karşılaştırma Osmanlı ve Batı’nın bilim ve teknolojiye ilerlemelerini temsil eder. Osmanlı İmparatorluğu, en yüksek dönemlerini yaşadığı on altıncı yüzyıldan itibaren bilim ve teknolojiye Batı’nın gerisinde kalmaya başlar. Batı’da başlayan Rönesans ve yenileşme hareketleri imparatorluğun güçlü dönemlerinde göz ardı edilmiş, dışardaki çağdaş gelişmeler ne kültür ne ekonomik ne de teknik anlamda yeteri kadar takip edilmediği için Batı karşısında geride kalınmıştır (Yüksel, 2011, s. 784). Bu anlamda İtalyan kâşif Kristof Kolomb’un din ve millet ayırt etmeksizin ilmi araştırmalarını objektif değerlendirmeler üzerinden yapması Batı’yı temsil ederken İsa Efendi’nin Batı’daki gelişmeleri dikkatle takip etmesine rağmen neticede Doğu’nun ilmini üstün görerek melez bilgi üretememesi Osmanlı’yı temsil eder. Bu bağlamda romanda işlevine göre melezliğin ve çelişkinin zenginlik yaratan, fayda sağlayan yönlerine dikkat çekilir.

2.5. *Kapalıçarşı* Romanında Büyülü Gerçekçi Öğeler

2.5.1. Olağanüstü Unsurlar

Fuat Sevimay, ilk kurmaca eseri “Sen Bana Kapalıçarşı” adındaki öyküsünü yazar. Ardından bu öyküyü çekirdek kurgu olarak kullanarak 2017 yılında *Kapalıçarşı* adındaki ilk romanını yayımlar. “Sen Bana Kapalıçarşı” adlı öyküsünü de *Ara Nağme* (2019) adlı öykü kitabının içerisine dâhil eder. *Kapalıçarşı* romanı 2015 yılında Ahmet Hamdi Tanpınar Roman Yarışmasında ödüle layık görülür.

Yazar *Kapalıçarşı* romanında postmodern, büyülü gerçekçilik ve karnavalesk romanın imkânlarını kullanarak çeşitli anlatı tarz ve türlerini bir araya getirir. Üstkurmaca, metinlerarasılık, parodi, pastiş, ironi, mizah, çoksesselik, metaforlar, grotesk beden deformasyonu gibi unsurlar romanda yer alarak zengin bir çeşitlilik ortaya konur.

Romanda Fatih Sultan Mehmet’in fethedilen İstanbul’un imarı için Kapalı Çarşı inşasının emriyle başlayan tarihi süreç gerçeğin sınırları genişletilerek yeniden kurgulanır. Halk inanışı, kültür ve edebiyatından, çeşitli tarihi olay ve şahsiyetlerden beslenerek yer yer eleştirel ve çoğunlukla mizahi bir yaklaşımla bahsi geçen tarihi süreç yeniden yaratılır. Birbirine bağlı hikâye parçalarıyla ve kalabalık kişi kadrosuyla nesne olarak hacmen geniş olmasa da içerik bakımından yoğun bir anlatı söz konusudur.

Roman on dört ayrı ana başlıktan oluşur. Her bölümde anlatıcının kim olduğu kafa karışıklığı yaratan bir mesele hâline gelir. Bu da romanın çokselliğini ortaya koyar. Nihayetinde anlatıcının Kapalı Çarşı’nın ruhu olduğu anlaşılır. Romandaki Latife karakterine göre anlatıcı romanın da bir kişisi olan Pir’dir. (Sevimay, 2022, s. 239). Nitekim Pir’in romanın sonunda Kapalı Çarşı’nın ruhuna karıştığı düşünüldüğünde bu, kabul edilebilir bir savdır. Çarşının ruhu romanın anlatıcısı konumunda yer alarak oranın inşasını ve takip eden beş yüz seneyi anlatır; bu da üstkurmacayı oluşturur. Romanın yapı unsurlarından zaman büyülü gerçekçiliğe uygun olarak kırılmalara sahiptir ve çizgisel bir doğrultuda ilerlemez. Bir başka yapı unsuru olarak mekân manevi yönüyle ön plandadır. Romanın ana mekânı olan Kapalı Çarşı, olağanüstü dünyaların kapılarını aralar niteliktedir. *Kapalıçarşı*’nın temeli her

ne kadar tarihi olaylar ve şahsiyetler üzerine kurulmuş olsa da romanda tarihsel gerçeklik iddiası yoktur.

Olağanüstü unsurlar romanda oldukça zengindir. Baba İlyas olağanüstü kişilerin başında gelen romanın öne çıkan bir karakteridir. Romana tarihi gerçeklikten yararlanılarak dâhil edilen Baba İlyas on üçüncü yüzyılda yaşamış, dönemin din ve siyasetinde önemli bir rol oynamıştır. Horasan'dan Amasya yakınlarına göç eden Baba İlyas burada Vefâiyye tarikatının şeyhliğini yapmaya başlar, bölgede tasavvufi faaliyetler gösterir. Türkmen halkı tarafından hızla benimsenir, geniş bir takipçi kitlesi kazanır. Köylüler zamanla onun hastaları iyileştirebilen, geçimsiz çiftlerin arasını bulabilen, muska yazıp sıkıntıları gideren, kerametler gösteren bir evliya olduğuna inanmaya başlar (Bîbî, 1941, s. 207). Öyle bir dereceye varır ki müritleri arasında Baba Resûlullah olarak dahi anılmaya başlar. Baba İlyas sihir, büyü gibi eski şaman geleneklerini sürdürerek mistik-kutsal bir kimlik kazanır ve Türkmen babası hâline gelir (Ocak, 2011, s. 96). Baba İlyas'ın mistik yönünden ilham alan yazar romanında onu aynı isim ve olağanüstü yönleriyle romanına dâhil eder. Romanda Baba İlyas hayal, gelecekte haber, geleceği okuma, olmadı uydurma gibi hâller mevzubahis olduğunda beliren nevi şahsına münhasır bir zattır (Sevimay, 2022, s. 25).

Romanda sıklıkla tarihin kronolojik seyri altüst edilir. Baba İlyas, tarihsel gerçekliğe karşı yaratılan paradoksta rol oynar. Henüz anlatı zamanında icat edilmemiş nesnelerden, bilinmeyen, duyulmayan olaylardan kısacası gelecekte haberdardır.

(...) Baba İlyas, çok bilindik bir nesneden bahseder gibi sakın, 'Nargiledir', dedi. Sonra, söylediğinden bir şey anlamayan Nazar Usta'nın boş baktığını sezince, 'Otuz yıl sonra Ceneviz uşağı Kristof nam Kolombus adında bir kefer, dağlarından altın fişkırان bir hayal ülkesi keşfedecek. O ülkeden, nah şurada korun altında yanmaktaki bitkiden getirecek ki adı tütündür. İşte bu tütünü gören ahali, <bunu nasıl tüttürsek de keyiflensek> diye kara kara düşünürken, kimisi çubuklara dolduracak, kimisi tütüsü yapacak, kimisi de ince kağıtlara saracak. Bir işgüzar zat da çıkıp, 'Bunun dumanını sudan geçirsek nasıl olur', diye zikredip, derviş tabiatlı olduğundan kelli de üşenmeyip, cam kalıp döktürecek ve aklından geçeni tatbik edecek. İşte bunun adı nargile olacak. Mükeyyifattır ki zorlu. Vaizler ve müftüler, ilk zamanlar ahaliyi men eyleseler de bir vakit sonra, kendileri de içip beğenecek ve içilmesi caizdir diyecek. Ulemadan ve meşayihden, vüzeradan ve kibardan içmez âdem kalmayacak. Hatta bir mertebeye varacak ki vüzerâ-i azam, akar için kahveler ihdas edip ve yevmiye birer ikişer altın kira alır olacaklar. Benim canım çekti şimdiden tüttürüyorum. Mahsuru mu var? Hayal benim, zevk benim. Al bu da melanet hırkam. Kime, ne!' (Sevimay, 2022, s. 29)

Romandan alınan pasajdan da anlaşılacağı üzere Baba İlyas otuz yıl sonra yaygınlaşacak olan nargileyi kendisi icadından evvelinde kullanmaktadır. Gerçeğin imkânlarında mümkün olmayacak bu olağanüstü olay birtakım hilelerle yazarın ketumluğu sağlanarak okuyucuyu şaşırtmayacak hâle büründürülür. Öncelikle gelecekte haber getirme işini üstlenen kişi tarihte ve Anadolu tasavvuf geleneğinde olağanüstü özellikleriyle kabul görmüş bir şahıstır. Dolayısıyla olağanüstü temsil düzeyinde okuyucunun aşinası olduğu bir yerden gelir. Tarihi kaynaklar incelendiğinde Baba İlyas'ın yaşadığı dönemde olağanüstü özellikleriyle şöhret kazandığı bilinir. Büyülü gerçekçiliğin olağanüstü anlatımda yerel kültürden beslenişindeki amaçlardan biri de bu aşinalığı sağlayarak okuyucuyu gerçek ve olağanüstünün ince sınırında tutmaktır.

Melanet hırkası İslam'ın heterodoks akımlarının, tarikat ve tasavvufun kapsamına giren kavramdır. Romanda bir dervişin temsilinde olan Baba İlyas'ın gerçek dünyanın sınırlarını esnetebilen kabiliyetinden destek alınması ve bunu yaparken üstünlük kuran üslubu olağanüstüyü yadırganabilir olmaktan çıkarır. Baba İlyas'ın “Benim canım çekti şimdiden tüttürüyorum. Mahsuru mu var? Hayal benim, zevk benim. Al bu da melanet hırkam. Kime, ne!” ifadesi bu noktada yazarın ketumluğunu sağlayan bir etkidir. Kul Nesîmî'nin “*Kime Ne*” redifli nefesine bir göndermenin olduğu göze çarpar. Baba İlyas bu nefesten faydalanarak sorgulanma, yadırganma ihtimaline karşılık gardını alır. Baba İlyas'ın roman boyunca hazır cevap, mizahi, aksi bir üsluba sahip olduğu görülür. Nazar Usta'nın aklından geçenleri okuyarak tarihte gerçekleşecek bir hadiseyi önceden bildirdiği sırada “(...) Hristo Ağa, yaşadığı hazin olayın etkisiyle şimdiden bunun hayaline tutulmuş, içini dökmekte. Keyfinin kâhyası mısın, ne karışıyorsun” (Sevimay, 2022, s. 31) ifadeleriyle takındığı tavır bahse konu üslubuna bir başka örnektir. Okuyucuyu sorgulamaktan uzaklaştırıp romanın gerçek dünyadan farklı kendi gerçekliği olduğunu kabul ettirir, olağanüstü ve gerçeğin alaşımı bir dünyanın içine çeker. Her “tuhafliğe” bir açıklama getirebilen Baba İlyas on beşinci yüzyıl İstanbul'unda geçen romanda Nazar Usta'nın Bengal kaplanıyla karşılaşması hususundaki soru işaretini ancak Uzun İhsan Efendi'nin yanıtlayabileceğini söyler. “(...) Baba İlyas bir kez daha seslenip, ‘O, gelirken gördüğün de Bengal kaplanıydı ama buralarda, memleketinden bunca uzakta ne işi var onu bilmiyorum. Uzun İhsan Efendi'ye

sormak lazım, işin aslını o bilir,' dedi.” (Sevimay, 2022, s. 31) Fuat Sevimay yaptığı söyleşilerinde hayranlığını dile getirdiği, kendisi gibi masalsı ve fantastik unsurlarla kurmaca eserler kaleme alan çağdaş yazar İhsan Oktay Anar’a bir göndermede bulunur. Bengal kaplanı üzerinden yaptığı gönderme İhsan Oktay Anar’ın Handan İnci ile Zaman Kitap Eki’nde yayımlanan bir söyleşisine ithafendir. Handan İnci, Anar’a romanlarında kadın karakterlerin yokluğu hakkında bir soru yöneltir ve Anar bu soruya ‘Pek çok romanda pek çok şey yoktur. Romanlarımda kadın yok. Ama ‘zebra’ da, ‘bengal kaplanı’ da, ‘guguklu saat’ de yok.” cevabını verir (İnci, 2011, s. 31).

Baba İlyas’ın romandaki öne çıkan işlevlerinden biri resmi tarihten bağımsız romanın kendine has tarih olgusuna göre olan doğrularıyla yanlış bilinenleri düzeltmek, bilgilendirmek ve gelecekte haber vermek şeklindedir. Baba İlyas bu amaç doğrultusunda bizzat rol oynamadığı bazı hikâye kesitlerinde anlatıyı sekteye uğratarak bazı bilgilendirici hatırlatmalar yapar. Otuz yıl sonra gerçekleşecek Kristof Kolomb’un Amerika’yı keşfi, kandil geleneğinin başlangıcı, beş yüz yıl sonra Pierre Loti adıyla anılacak Pierre Loti tepesi önceden bildirdiği gelecekte olacak olan olaylardan bazılarıdır. Henüz icat edilmemiş pek çok şeyi kendisi önceden kullanır veya bilgisi dâhilindedir. Saat, kömür, çikolata, gözlük, kahve, gazoz, yaprak Edirne ciğeri, piştov bunlardandır.

Fatih Sultan Mehmet İstanbul’u fethinin ardından şehrin merkezinde konumlanacak büyük bir çarşı inşasının emrini verir. Çarşının mermerleri Hristo Ağa tarafından temin edilecektir. Fakat mermerleri İstanbul’a, onlara son şeklini verecek olan mermer ustası Nazar Usta’ya ulaştıramaz. Nazar Usta gelmeyen mermerler yüzünden siparişini yetiştiremediği için çaresiz kalır. Dükkanında uykuya daldığı bir vakit gördüğü rüyada “O, benim” sesleri işitir. Uyandığında aynı sesi duymaya devam eder. Yaşadığı gizemli ve ürpertici olay karşısında korkan Nazar Usta duaya sarılır. Bu noktada Hristiyan olduğu anlaşılan Nazar Usta aracılığıyla inanca dayalı eyleme yer verildiği görülür ki bu da büyümlü gerçekçiliğin bir özelliğidir. Takip eden ikinci gördüğü rüyada yine aynı sesi duyar. “Sen kimsin?” diye sorduğunda rüyasında nurani aydınlık belirir ve “Pirin getireceği kitabı oku. Kitaptaki taş benim. Adımı sen koy. O, sana öğretecek” (Sevimay, 2022, s. 34) yanıtını alır. Nitekim ertesi gün rüyası gerçekleşir. Nazar Usta’nın dükkanına yaşlı bir adam gelir. Yaşlı adam

kendisini “Horosan’dan gelirim. Ne adım var ne sanım. Bana yüküdür canım. Hak yolunda ölürüm” (Sevimay, 2022, s. 35) diyerek tanıtır. Derviş tabiatlı bu adam Nazar Usta’ya heybesinden çıkardığı taşın sırrını anlatan bir kitap verir. Gelen yaşlı adam Pir’dır. Taşın sırrı kitabını Nazar ustaya vermesinin ardından bir anda kaybolur ve onu Nazar Usta’dan başkası görmez. Romanda mekânının özünü oluşturan, mekânla bütünleşen önemli bir şahıs olarak Pir de romanın olağanüstü kişilerinden biridir. Olağanüstü bir kişi olarak Pir, Baba İlyas gibi yerel kültür ve geleneklerden, tasavvuftan ilhamla romanda yer alır. Farsça kökenli olan pîr kelimesi ilk anlamında “ihtiyar, ak saçlı, tecrübeli kimse” iken tasavvufta mürşid, velî ve şeyh ile eş anlamlı olarak ilk defa Horasan sûfileri tarafından kullanılmaya başlanır (Arpaguş, 2007). Romanda maneviyatın önemini anlatan bir kişi olarak işlev görür.

Eşyanın ruhu olduğunun bilincinde, işini ustalıkla ve titizlikle yapan Nazar Usta taşın sırrına vakıf olmaya hak kazanır. Pirin ona verdiği büyümlü kitap, taşları çoğaltmanın, işlenecek taşlara bereket katmanın, taşın dilini anlamamanın sırlarını ve daha taşlarla ilgili türlü gizemli bilgiyi ve esrarını anlatır (Sevimay, 2022, s. 37).

Nazar Usta Hristo’nun batan mavnadan kurtarabildiği tek mermeri canla başla işlemeye koyulur ve ona Aras adını verir. Ardından Aras Mermer’in dile geldiğine şahit olur. Cansız bir varlık olarak mermer, insani özellikler göstermesi bakımından romandaki büyümlü nesne konumundadır.

Nazar Usta kitaptan öğrendiği mermerleri çoğaltmak için kullanacağı iksiri hazırlamak üzere çırağını birtakım otlar ve baharatlar alması için çarşıya gönderir. Çırağa sipariş edilen malzemeler arasında gerçek bitki isimlerinin yanında “kaynana saç, lodos tozu, minare gölgesi, dana gözü” gibi gerçekdışı ürünler de yer alır. Bu durum akıllara elbette *davul tozu minare gölgesi* deyimini getirir. *Davul tozu minare gölgesi* deyimini elde edilmesi imkânsız veya var olmayan hayal ürünü şeyleri ifade etmek için kullanılır. Aynı zamanda ustaların yeni çıraqları davul tozu minare gölgesi almaya göndererek kandırdıkları gelenek hâline gelmiş eğlencelerdendir. Masallarda anlatılan cadı iksirlerinde gerçekdışı ürünlerin kullanılması gibi benzer bir tasvir tercih edilerek büyümlü anlatım desteklenir, kullanılan deyimisel ifadelerle anlam yönü derinleştirilir.

Nazar usta ilk yaptığı iksiri taşı çoğaltmak için hazırlar. Hazırladığı iksiri Hristo'nun kurtarabildiği Aras Mermer'in üzerine damlatır. İksir önce dört adete ardından tam doksan dokuz adete ulaşarak çoğalır.

İksirden bir damla bulaşan mermer, ikiz meyveler gibi kabarıyor, enleşiyor, genleşiyor, uzuyor da uzuyor, sonra bölünüp çoğalıyordu. Dükkânı pembeden moruna, mavisinden türkuazına köpükler kaplıyor, Kafdağı'nın ardından gelen tütsüler havada uçuşuyordu. Deyin ki sihir, deyin ki keramet, hoş bereket yağıyordu el kadar dükkâna. (Sevimay, 2022, s. 39)

Olağanüstü olayın abartıya ve masalsı bir üsluba başvurulması betimlendiği söylenebilir. Mermerlerin sayısının bir iken doksan dokuza erişmesi İslami bir temsil oluşturur. Allah'ın doksan dokuz adının (Esmâ'ül Hüsnâ) bulunması İslam dini için kutsal ve sembolik bir öneme sahiptir. Dolayısıyla doksan dokuz sayısının seçimi tesadüfi değildir.

Nazar Usta çoğalttığı mermerlerde kullanmak üzere üç ayrı kazanda bereket iksiri hazırlar. Bu kez de iksirin yapımında gerçekdışı malzemelerin kullanıldığı, anlatımda abartıya ve masalsı unsurlara başvurulduğu görülür.

Önce üç ayrı kazandaki suyu, Bursa ovasına karışmak üzere Çekirge kaplıcalardan kaynayan suyun sıcaklığı kadar ısıtıp, fokurdamaya teşne suya dürüstlük getirsin diye bir tutam terazi tozu, bolluk getirsin diye bir tutam Osmanlı çileği kurusu kattı. Sonra bilgi getirsin diye birkaç damla divit mürekkebi, anlatma becerisi için bir tutam genç kız otu, dinleme becerisi için bir tutam evliya sabrı ve daha sair baharat katıp karışımı bir tas has hoşaf içimi kader karıştırdı. (Sevimay, 2022, s. 39)

İksir, tesir etmesi istenen amaca yönelik gerçekdışı malzemelerden oluşur. Alıntılanan pasajlar aracılığıyla görülür ki olağanüstünün anlatımı masalsı dil ve abartılı tasvir kullanılarak gerçekleştirilir. Büyülü gerçekçi anlatı tarzına uygun bir aktarım yöntemidir.

Nazar Usta iksirleri hazırladıktan sonra dinlenmeye çekilir ve o sırada mahallenin kedisi kazanlardan birine üç damla idrarını yapar. Bu hadiseyi fark etmeyen Nazar Usta doksan dokuz mermer levhanın yalnız üçüne kedinin idrarını yaptığı kazandan damlatır. Bu üç levha kötücül karaktere sahip lanetli mermerler hâline gelir. Romanda şeytanı simgeleyen bir işlevle yer alır.

Taşın sırrını anlatan kitapta “Sadece adını koyduğun taşın dilini anlayabilirsin. Ve o taşın söylediklerini anlamak için taşa gönül gözüyle bakman yeter” (Sevimay, 2022, s. 40) ifadeleri yer alır. Materyalist yaklaşımdan uzaklaşarak nesnelere manevi değer kazandırmak romanın ana meselelerinden biridir. Nitekim Nazar Usta manevi yönü kuvvetli, işini aşkla yapan bir mermer ustasıdır. Onun bu

yanı Aras’la iletişime geçebilmesini sağlayan bir etmendir. Aras, ustasına “Biz taşların da gönlü vardır. Senden dileğim bana eş, zarif bir mermerdir ki Pir bu mermerin geleceğini bana bildirmiştir” (Sevimay, 2022, s. 40) der. Merhametsizliğin bir ifadesi olarak kullanılan *taş kalpli* deyimine bir göndermede bulunularak taşların da kalbinin olduğu kurgu evreni yaratılır. Yazar sıradan bir cansız nesne konumundaki taşı âşık olabilen, aşk acısı çekeabilen manevi yönlü bir olağanüstü varlığa dönüştürür. Büyülü gerçekçiliğin teknik bir özelliği olan doğaüstüleştirme mermerler üzerinden uygulanır. Alışıldık ve sıradan olan nesne kurmaca metnin alternatif gerçekliğinde olağanüstü bir boyut kazandırılarak yabancılaştırılır.

Pir tarafından Aras’a bildirilen Meriç adındaki mermerin hikâyesi ayrı bir bölümde çerçeve hikâye olarak aktarılır. Kapalı Çarşı’nın yapımında görevli Mimarbaşı Hayreddin en güzel mermerleri bulup hazırlaması için Osman Ağa’yı görevlendirir. Osman Ağa pembe zeminde kalp desenli bir mermer levha üzerinde çalışır. Mermerin ihtişamını gördüğünde kendi aşk hikâyesini anımsar ve bir başka çerçeve hikâye olan Osman Ağa’nın geçmişi geriye dönüş tekniğiyle aktarılır.

Nazar Usta’nın başından geçenleri Osman Ağa da yaşar. Pir taşın sırrını anlatan kitabı Osman Ağa’ya da vermiştir. Osman Ağa rengiyle dışıl bir kimlik kazandırılmak istenen elindeki mermere Meriç adını verir. Bilindiği üzere Aras ve Meriç günümüz Türkiye sınırları içerisinde, Türkiye’nin kuzeyinde yer alan fakat iki ayrı uçta konumlanan nehirlerdir. Birbirinden uzak iki nehri simgeleyen mermer levhaların kavuşma noktaları Kapalı Çarşı olacaktır.

Meriç Nazar Usta’nın dükkanına ulaştığında nihayet sevgilisi Aras’a kavuşur. İki mermerin birbirine olan aşkı aktarılır. Aras ve Meriç birbirine âşık, bereket iksiriyle büyülenmiş, iyiliği ve güzelliği temsil eden iki mermerdir. Bu iki mermer güzellik ve ihtişamlarına vurgu yapılarak tasvir edilir. Öte yandan mahallenin kedisi Püssük’ün üç damla idrarını boşaltmasıyla iksirin tesiri olumsuz yönde değişir bunun sonucunda bazı mermerler lanetlenir ve üzerlerinde kötücül etkiler oluşur. Bunlardan biri de gri damarlı mermerdir. Gri damarlı mermer ismi anılmaksızın vesvese veren, kötülüğü fısıldayan şeytani bir görünümle tasvir edilir. Bu noktada Âdem-Havva çifti ve onların arasına fesat karıştıran şeytanın temsili bir kurgu oluşturulduğundan söz edilebilir. Nazar Usta Meriç ve Aras’ı gri damarlı mermerin şerrinden korumak için onu dükkânın bahçesindeki dikenlerin arasına atar. Gri damarlı mermer, canı

sıkıldıkça yoldan geçen insanlara “Ey âdemoğlu, nefsinizi salıverin” (Sevimay, 2022, s. 66) diyerek vesveselerde bulunur. Gaipen gelen bu sese kulak veren kimi insanlar günaha ve kötülüğe bulaşır. Gri damarlı mermerin fısıltılarını işitenler arasında Danyal ve eski subaşı yamağa Hurûfi Mirza da vardır.

Hurûfi bir sülaleden gelen ve kendisi de Hurûfi olan Mirza atalarının idam edilmeleri ve işkencelere maruz bırakılmaları yüzünden oldukça öfkeli ve yüreği kinle doludur. Bu durum onun mizacını ve davranışlarını da etkilemiştir. Mirza, Aras mermerin yüzeyine Arap harfleriyle insan suretinde Allah yazısı nakşeder. Meriç’in yüzeyindeki bal sarısı kalp deseninin üzerine ise çapraz bir çentik atar. Gri damarlı mermerin arka yüzüne kendi meşrebince birtakım yangın ve felaket duaları nakşeder. Bunu yalnızca Kapalı Çarşı’nın ruhu ve Pir görür. Tarihte Kapalı Çarşı’da yaşanan afetler Mirza’nın naksettiği dualarla ilişkilendirilerek romanın kendi gerçekliğinde bir neden-sonuç ilişkisi yaratılır.

Mirza romanda bazı olağanüstü özellikler gösterir. Batan mavnada çalışan iki aylakçı kardeşlerden biri Giovanni (Civan)’ye gelecekte olacak bazı şeyleri söyler ve onu Hurûfiliğe davet eder. Civan kendisine söylenenleri gülünç bulur, pek ciddiye almaz. Ardından Mirza’nın kehanetlerinin bir bir gerçekleştiğini yaşayarak görür. Mirza’nın kehanetlerinden biri denizden çıkacak balığın yedi kat boy atıp dile gelecek olduğudur.

Hristo’nun Marmara Adası’ndan İstanbul’a gitmek üzere mermerlerini yüklediği eski mavnanın kaptanı Frederico Kolomb’dur. Frederico Kolomb Ceneviz asıllı, dokumacı bir babanın en büyük oğludur. Babası Domenico denize tutkun, yeni dünyayı keşfetmek, denizci olmak arzusunda olan biridir ve çocuklarının kendi hayallerini gerçekleştirmesini ister. Frederico babasının aksine denizi hiç sevmez, ağzına balık dahi sürmez. Babasının denizcilikle ilgili baskılarından kaçan Frederico’nun tek derdi ilk denizcilik deneyimi yaşadığı eski mavnasını bir an önce İstanbul’a ulaştırıp oradaki eğlence mekânlarında gününü gün etmektir. İstanbul’a vardığında bir daha denize adım atmayacağını bütün ömrünü karada yaşayarak geçirmeyi planladığını söyler. Anlatıcı mavna battığında kaptan Frederico’nun arzu ettiğinin tam aksine bir akıbet yaşadığını aktarır. Bir rivayete göre Frederico ömrünün kalanını Marmara’da, günün birinde karaya ayak basmak ve bir daha denizin yanından dahi geçmemek umuduyla, akça pakça mermerlerin, yosunların ve

tekne kalıntılarının arasında, göbekli bir kefal olarak geçirdiği söylenir (Sevimay, 2022, s. 27). Romanın birinci bölümünde yer alan Frederico, yedinci bölümde tekrar romana aktif olarak dâhil olur. Bu noktada grotesk beden deformasyonundan söz etmek mümkündür. Grotesk beden deformasyonu, insan bedeninin doğal biçiminden çıkarılarak abartılı, yabancı veya komik bir hâle bürünmesiyle gerçekleşir. Söz konusu dönüşüm düşündürten, sorgulatan, eleştiren bir amaç taşır. Örneğin Kafka'nın *Dönüşüm* romanında Gregor Samsa'nın böceğe dönüşmesi alegorik bir önem taşır. "Edebî metinlerde grotesk imgeler, abartı, şişirmecilik ve güldürü unsurlarıyla birlikte komik türler içerisinde yerini bulur." (Ergeç, 2021, s. 46) Romanda Frederico'nun kefale dönüşmesi grotesk beden değişiminin ironik ve absürt yolla sağlanmasına örnektir. Frederico'nun romanda işlenen karakter özelliklerine işaret edilecek şekilde yaygın ve ucuz bir balık türü olan kefale dönüştürülmesi, onun kişiliğine yönelik aşağılayıcı bir ima olarak yorumlanabilir.

Anlatıcının Frederico'nun kefale dönüşümüyle gerçekleşen olağanüstü olayı, "bir rivayete göre" ifadesiyle aktarması şüphe uyandırmaya yönelik bir tekniktir. Büyülü gerçekçi anlatıcı olağanüstü olaylar ile ilgili yorum ya da şüpheleri aktarımlı anlatımla dillendirebilir ve bu teknikte genellikle 'söylediklerine göre', 'insanların dediğine göre' gibi ifadelerle yazılanların bir aktarım olduğuna vurgu yapılır, masalsı bir hava kattığı için de 'miş'li anlatım kullanılır (Arargüç, 2017, s. 141).

Sahil kenarındaki kayalıklarda oturan Civan'ın yanına Mirza'nın ardından Pir gelir. Pir, denizden ağıyla balık yakalamaya başlar. Bir süre sonra yakaladığı iri bir kefale "Özüne dön" diye fısıldar. Balık büyür, uzar, yüzgeçleri kollara, kuyruğu bacaklara dönüşür ve nihayet Civan'ın batan mavnada öldüğünü sandığı Frederico'nun görünümüne kavuşur. Civan gün içinde yaşadıklarının etkisiyle bayılır. Uyandığında gördüklerinin bir rüya olduğunu düşünen Civan yerdeki balık pullarını fark eder ve gördüklerinin rüya olmadığına kanaat getirir.

Mirza'nın kehaneti doğrudu elbette. Çünkü denizden çıkacak balığın gün geceye kavuşmadan dile geleceğini söylemişti. Nasıl bir adamdı bu Mirza? İn miydi, cin miydi? Nasıl bir ilme vakıftı? (...) Civan'ı bunca sarsan adam, nasıl birisiydi ki harflerden, seslerden, sözlerden hayatı okuyabiliyor, yasaklar yerine kehanetten, cehalet yerine bilgiden bahsedebiliyordu? (Sevimay, 2022, s. 110)

Mirza'nın sözünü ettiği kehanetlerinden biri gerçekleşmiştir. Hristiyanlıktan Müslümanlığa geçen ve molla olarak dini hizmetlerde bulunan Civan, Mirza'nın

sözleri ve gösterdiği kerametlerin etkisiyle onun yolundan gitmeye karar verir ve Hurûfîlerden olur.

Romanın sonlarına doğru Pir, hayatına dokunduğu on iki kişiyi Kapalı Çarşı'daki Şark Kahvesi'nde toplar. Burada yapılan toplantı aynı zamanda on beşinci yüzyılın ünlü ressamlarından Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* (1495–1498) adlı tablosunun temsilini oluşturur. Bir tiyatro oyunu olarak aktarılan bu kısımda birtakım açıklamalarda bulunur. Kendisinin sıradan bir insan olduğunu, ne öğrendiyse sahaflardaki elyazmalarından öğrendiğini, mucizeleri veya kehanetleri olmadığını belirtir. Bunun üzerine kendisine Frederico'yu balıktan insana dönüştürdüğü hatırlatılır. Pir Frederico'nun mavna battığında sarhoş olduğu için Kadırga'dan Sarayburnu'na kadar uykuda sürüklendiğini, kıyıya vurduğunda tam üç sene yosun bağlamış kayaların arasında yaşadığını, uyandığında tembelliğe hasret ruhuyla hiç sesini çıkarmadan, kıpırdamadan öylece durduğunu, açtığı avucuna balık gelirse yiyerek gelmezse aç kalarak yıllarını geçirdiğini anlatır (Sevimay, 2022, s. 199). Babası Domenico'nun ve kendisinin Civan'la olan konuşmalarını duymasıyla Frederico'nun yattığı yerden çıktığını, Civan'ın yerde gördüğü balık pullarının ise balıktan insana dönüşünden değil yiyip biriktirdiği ve denize atmaya üşendiği kılçıkların çöpleri olduğunu ekler.

Pir Frederico'nun balıktan insana dönüştüğünü reddeder fakat aynı zamanda onu “zatût teneffüsü'l müzdevic” bir şahsiyet yani *hem suda hem karada yaşayan bir hayvan* olduğunu ifade eder (Devellioğlu, 2013, s. 1366). Yazar olağanüstü olayı inkâr ederek yaşananları gerçekçi bir düzleme çekiyor gibi görünse de yaptığı kelime oyunları ile olağanüstü olgunun varlığını sürdürür.

Hayatına dokunduğu herkese iyiliği, güzelliği, sabrı öğütleyen maneviyatın önemini anlatan Pir, yerine Baba İlyas'ı bırakarak çarşının mermerlerine karışarak yok olur. Bu olay tasavvufî bir zeminde metaforik olarak betimlenir.

Ayakları artık yorgun olduğu için pek hızlı yürüyemiyordu ve bu zamanla aralarındaki mesafenin hızla kapanmasına yardımcı oluyordu. Sonra iç bedestene yöneldi. Önce Aras'ı gördü. Sevgi doluydu. Konuştular, helalleştiler, hemhâl oldular. Sonra Meriç'e döndü. ‘Zarafet kelimesi senin için dillenmiş,’ dedi. Meriç, gözlerini kaçırıp, zarif boynunu büktü. En son gri damarlı mermere dönüp, ‘Sen de bizdensin. Her ne var ise bizim içindir,’ dedi. Bedestenin kırk bir dükkânına tek tek bakıp, hepsiyle helalleşti. Ve sonra kendisinden vazgeçip, çarşının mermerlerine karıştı. Bir oldu, bütün oldu. Sakeratı bir an sürdü ve Pir, ‘Çarşının Ruhu’ oldu. Maddi dünyadan yitip gitti. (Sevimay, 2022, s. 221)

Pir, fiziksel varoluştan manevi bir dönüşüm ve yükseliş yaşar. İyi ile de kötü ile de vedalaşır, helalleşir, barışır. Farklılıkları, zıtlıkları bir bütünün parçası olarak benimser. Maddi varlığından vazgeçerek manevi varoluştaki yeni bir yer bulur. Tasavvufteki fenafillah makamına erişmenin tasavvufi sembollerle bezenmiş bir anlatımı söz konusudur.

Romanının “Bitim” bölümünde ana hikâyeye bağlı fakat Pir’in çarşının ruhuna karışmasından beş yüz otuz sene sonra yaşanan bir kesiti anlatır. Bu bölüm İngiltere’den İstanbul’a gelen turist çiftin okudukları *Heart of İstanbul – Tale of Grand Bazaar (İstanbul’un Kalbi – Kapalıçarşı Masalı)* romanından etkilendikleri Kapalı Çarşı’nın büyümlü atmosferiyle tanışmalarını konu edinir. Miriam ve Matteo Kapalı Çarşı ve çevresini gezerken beş yüz yıl önce yaşanan ve okudukları kitapta anlatılan bazı olay ve durumlara rast gelirler. Örneğin Hristo’nun mavnanın batmasıyla yitirdiği mermerlerin ardından yakınlıkta meczup gibi dolaşması beş yüz yıl sonra Matteo ve Miriam’ın da şahit olduğu paralel bir olaydır. Dikilitaşların birinin dibinde, “Mermerlerim, altınlarım, mermerlerim” diye inleyen meczupla fazla vakit harcamadan, İstanbul gezilerine devam ederler (Sevimay, 2022, s. 230). Bu bölümde beş yüz yıl önce Kapalı Çarşı’nın sakinleri olan roman kişilerinin torunları benzer karakter çizgisinde yer alırlar. İki turist sırayla hepsiyle tanışır, romanda okudukları olağanüstü olayların, nesnelerin ve kişilerin gerçek olduklarına şahit olurlar. Tıpkı Pir’in Şark Kahvesi’nde düzenlediği son akşam yemeğini andıran bir masa toplantısını bu kez torunlar, Miriam ve Matteo gerçekleştirir. Toplantıda *İstanbul’un Kalbi – Kapalıçarşı Masalı* romanını eleştiriler getirirler. Yazar yarattığı üstkurmaca ile karakterlerine romanını çözümletir ve romanın vermek istediği mesajı vurgular. Aynı zamanda döngüsel ilerleyen bu durum büyümlü gerçekçilikte görülen döngüsel anlatı özelliğidir.

2.5.2. Tarihsellik ve Eleştirel Yaklaşım

Kapalı Çarşı’nın tarihsel süreci romanın iskeletini oluşturur. Roman, 1453 yılında Fatih Sultan Mehmed’in İstanbul’u fethinin ardından Kapalı Çarşı’nın inşa emrini vermesiyle günümüze değin yaşanan süreci kapsar. Geriye dönüş ve ileriye sıçramalar gibi zamanda yapılan sapmalar aracılığıyla beş yüz yıllık bir tarihsel sürece değinilir. Romanda tarih ve tarih aktarımı büyük bir önem taşır. Fakat didaktik

bir tarih anlatımının varlığından söz edilemez. Yazar bilhassa tarihi çarpıtmak, hayal gücüyle besleyerek yeniden yazmak veya yorumlamak niyetindedir.

On beşinci yüzyıl tarihinin önemli isimleri ve olayları romanın kurgusunu besleyen unsurlardandır. Bunlardan biri Kristof Kolomb ve ailesidir. Yazar kurmaca metninde bu tarihi olay ve şahsiyetlerden faydalanır fakat bunu yaparken bazı değişikliklere gider. Mermerleri taşıyan eski mavnanın kaptanı Frederico Kolomb, Kristof Kolomb'un ağabeyi olarak romanda yer alır. Frederico Kolomb gerçekte var olmayan yazarın romanı için yarattığı bir şahıstır. Romanın ilerleyen bölümlerinde Domenico'nun Giovanni ve Diangelo kardeşlerin de babaları olduğu ortaya çıkar. Böylece romanda Domenico'nun dört oğlu (Frederico, Kristof, Giovanni, Diangelo) yer alır.

Frederico Kolomb denizi sevmeyen ama kaderi sürekli denizle kesişen ve yaşadıklarıyla romanın ironi ve mizah yönünü oluşturan kişilerinden biridir. Babası Domenico Viking kalyonunun tayfalarından Avrupa'nın batısında, sonsuz denizlerin ardında dağlarından altın fışkıran âdeta cenneti andıran bir ülke olduğu söylentilerini duyar ve buraya giderek adlarını tarihe yazabileceklerini söyler. Frederico ise bu teklifi reddeder. Kendisinden beklentisi azalan babasının on yaşındaki kardeşi Kristof'a uzak ülkeleri keşfetme hayalini aşıladığını belirtir. Günümüzde bazı arkeolog ve tarihçiler yürüttükleri çalışmalarda Kristof Kolomb'dan çok daha önce Kuzey Amerika kıyılarına Vikinglerin ulaştığına dair iddialar ortaya koyarlar. Yazar, Domenico üzerinden hem bu iddialara değinir hem de anlatıcı aracılığında eleştirel bir yaklaşımla Kristof Kolomb'un Amerika kıtasına yaptığı keşfi ele alır.

Kardeşi Kristof'un ise, bu hikâyeden yirmi beş-otuz yıl kadar sonra, babasının sözünü dinleyerek sonsuz denizin sonuna sefere çıktığı, sonsuz denizin ardında yepyeni bir ülke keşfettiği iddia edilir. Bu ülkede yuvarlak, kırmızı, yerlilerin domat dediği bir sebze, ayrıca uzun koçanlı ve püsküllü, sarı ve hatta kurusu da patlatılıp yenebilen mısır nam başka bir sebze, dahası toprağın altında yetişen, patat diye anılan ceviz rengi muhtelif nebatatın yetiştiği söylenir. Yine bu ülkede dil bilmez, iman bilmez, kavga dövüş bilmez, kırmızı derili insanların olduğu, gökkuşağının yedi rengine boyalı, garip ötümlü kuşların, mandadan iri, köpekten hızlı eti makbul hayvanların ve dahi cümle acayip mahlukatın yaşadığı rivayet edilir. Doğru mudur, bilmem. (Sevimay, 2022, s. 27)

Anlatıcı Amerika'ya yapılan seferlerde keşfedilen ve Avrupa'ya getirilen bazı meyve, sebze ve hayvandan söz eder. Bunun yanında Kızılderili olarak adlandırılan yerli halkın dış dünyadan izole, kavga-dövüşsüz kendi hâllerinde yaşadıklarını belirtir. Üzerinde durulmak istenen Avrupalıların yerlilerin huzur düzenini

bozmasıdır. Eleştirel tavrın belirgin olanı ise Baba İlyas'ın anlatımı üzerinden gelir. O dönem için henüz tüketilmeyen çikolatanın ne olduğunu anlatan Baba İlyas, yerlilere yapılan zulümlere eleştirel bir göndermede bulunmayı ihmal etmez.

(...) ilk kakao tohumlarının sonsuz denizin ardındaki ülkeden buralara gelmesi için önce Kristof nam Kolombus isimli denizcinin, gudubet Kraliçe İzabel'in inayetiyle, bu gizemli ülkeye sefere çıkması icabet ediyor. Sonra Kristof'un, burada gördüğü huzur içinde yaşayan yerlilerin, bir on yıl sonra Evropa'dan gelecek soysuzlar tarafından soylarının kurutulacak olmasına rağmen sürekli gülümsüyor olmalarının sebebini merak etmesi gerekecektir. Bu sonsuz mutluluğun sebebini, az önce anlattığım çikolata olduğunu keşfetmesi, (...) lakin asla yiyemeyecekleri sarı altından ve gümüşten başka işe yarar maddelere kafası basmayan İspanyolların, hâlbuki yeseler lezzetiyle coşacakları bu tohumların kıymetini bilememesi, ancak bir yüzyıl sonra bu tohumların Nemçelilerin elinde gerçek değerini bulması gerekecektir ki, bu da günümüzden, nereden baksan iki yüzyıl sonrasına işaret eder. (Sevimay, 2022, s. 163-164)

Yeni kıtaya keşif ve hâkimiyet sağlamak için Avrupa'dan Amerika'ya giden topluluklar beraberlerinde kendi coğrafyalarını kasıp kavuran salgın hastalıkları da getirirler. Yerli halkın neredeyse tamamı dışardan gelen bulaşıcı hastalıklarla yaşamlarını kaybeder. Bunun haricinde halkın içinden Hristiyanlık dinine geçmek istemeyen veya yapılan zorbalıklara direnç gösterenler idam, ceza ve çeşitli işkencelerle muamele görür. İnsan sömürüsünün yanında başta değerli madenler olmak üzere toprak sömürüsü de yapılan zulümlerin bir başkasıdır. Dünya tarihinin karanlık gerçeğine değinen yazar, Baba İlyas aracılığıyla eleştirel tavrını ortaya koyar.

Romanda Batı'nın geçmişine yapılan eleştiriler yalnızca oluşturdukları sömürge düzeni üzerinden yapılmaz. “Kefere, Latin işgalinden bu yana şehre çivi çakmamış. Varsa yoksa melekler kız mıdır erkek mi diye tartışmışlar. Size ne canım, kızsız da erkeksen de! Yüce Rabbimin meleklerini tartışmak size mi kaldı!” (Sevimay, 2022, s. 43) ifadelerinden anlaşılacağı üzere Ortaçağ Avrupası'nın meselelerine, gündemine eleştirel yaklaşım görülür.

Romanda patates, domates ve bunun gibi bazı sebze ve meyvelerin Amerika'nın keşfiyle bilinip yaygınlaştığına değinilirken aynı zamanda Diangelo ve Giovanni kardeşlerin çocukluklarında patates lapası yemeleri romanın çelişkisini oluşturan unsurlardandır. Söz konusu çelişki ve tarihsel çarpıtmalar Sevimay'ın tarih üzerinden oynadığı bilinçli bir oyunudur. Baba İlyas'ın torunu İlyas *İstanbul'un Kalbi – Kapalıçarşı Masalı* romanını kastederek pek çok tarihi sapma ve çelişki

dolayısıyla yazarı eleştirir. Bu da büyülü gerçekçilikteki yeniden tarih yaratımına bir örnektir.

‘Dikkatli okursanız görürsünüz. Kitabın yazarı durmadan, ha babam sallamış. Dikilitaş’ı Yavuz Sultan Selim’e getirtmiş. Sandal Bedesteni’ni Fatih zamanında inşa ettirmiş ki aslı bin beş yüzlerde yapılmıştır. (...) Amerika keşfedilmeden İtalyan evladımıza ha babam patates yedirmiş. İç bedestenin dükkânlarını mermerle kaplamış ki sen daha iyi bilirsin Ohannes Efendi, hepsi ahşaptır. (...) Daha bir sürü yalan yanlış bilgi, martaval. Sıkıştığı yerde de bizim dedeye düzeltirmiş mevzuları...’ (Sevimay, 2022, s. 244-245)

Baba İlyas romanda tarih anlatıcılığını, tarihsel bilgi aktarımını üstlenmiş bir kişidir. İçeriği kendisinden bağımsız bir metin arasında zaman zaman araya girerek bazı uyarılarının ve düzeltmelerinin notlar hâlinde yer aldığı görülür. Kimi nesnelerin icadı, ilk kullanımları, bir durum veya olayın ilk ortaya çıkışı gibi romanda pek çok ilklere yazarın hayal gücüne bağlı olarak yeniden tarih yazımında rol oynar. Baba İlyas’ın bu özelliğine bazı örnekler “Olağanüstü Unsurlar” başlığı altında yer verilmiştir.

Trabzon’un yöresel yiyeceklerinin ortaya çıkışını, ilk horon oyunu, bazı atasözlerinin ve özdeyişlerin ilk kullanımları romanda aktarılan bazı olayların sonucuna dayandırılır. Örneğin Mozart’ın ünlü eseri *Requiem*’in yaratımında etken olan bir olay anlatılır. Mimarbaşı Hayreddin dilinde ve dışında yaşadığı rahatsızlık sebebiyle celladın eline düşer. İnfaza hazırlık sırasında oluşan birtakım sesler ve atmosferin yarattığı hüznü melodî Mozart tarafından yüzyıllar sonra *Requiem* adında besteye döküldüğü rivayeti anlatılır.

Mimarbaşının hastalığı kendisini ifade etmesinde başına türlü belalar açar, onu çaresiz bırakır. İş öyle bir dereceye varır ki padişaha “Çok yaşa yüce padişahım” diyeceği yerde “Yok taşığı cüce padişahım” der (Sevimay, 2022, s. 55) Onun bu çaresizliği onun sonunu hazırlar. İdam sahnesi başlı başına bir kasveti uyandırırken Hristiyan cenaze törenlerinde ölülerin ruhuna okunan dua, ağıt, ilahi olarak bilinen *Requiem*’in tasvirde yaratılan yeri ile ölümün ciddi ve kasvetli yönü vurgulanır. Ölümün ciddiyetinin yanında Hayreddin’in başına gelenler komik öğelerini oluşturarak trajedi ve komik bir araya getirilir. Böylece romanda büyülü gerçekçiliğin bir özelliğinin daha uygulandığı görülür. Ayfer Teker García, büyülü gerçekçilikte trajik ve komik öğelerin bir arada bulunduğunu, ölümle ve insanın kaderiyle alay edilmesi için hicve başvurulduğunu belirtir (García, 2010, s. 68-69). Sevimay’ın romanında bu özellik yerine getirilir.

Ölüm ve komediden oluşan birleşim romanda birden çok kez işlenir. Buna bir başka örnek Trabzon'un fethinin Kavalalı Kavaf Arif'in talihsiz ölümü ile gerçekleşmesidir. Kavalalı Arif kendisine yardım eli uzatanları dolandıran, hırsızlık yapan, iş bilmez, etrafındaki kadınlara sarkıntılık eden çapkın, ahlaken sorunlu bir karakterdir. Onun bu hâli başına türlü belalar açar. Başındaki belaların birinden kaçarken kendisini yeniçeri ocağında lağımcı olarak bulur. O sırada Fatih Sultan Mehmed'in Trabzon seferi planlanmaktadır. Seferde yeraltı tüneline görevli olan Arif'in toprak çökmesi ile vaziyeti daha trajik bir hâl alır. Çökmeye düştüğü yerin yakınında ahşap bir fıçıya dokunur ve ne olduğunu anlamak için ateşle yaklaştığında tünelle birlikte patlar. Böylece Trabzon'un fethi Kavalalı Kavaf Arif ile sağlanır. Arif bu yüzden kahraman ilan edilir. Ayrıca patlamanın etkisiyle kapıkulu erleri serçe parmaklarını birbirine geçirip oldukları yerde korkudan zıplar bu görüntüden esinlenen ahali horunu geliştirir. Dolayısıyla tarihin ciddi meselelerinin ve nesnel gerçeklerinin gülünç hikâyelerden oluşan nedenlere bağlandığını söylemek mümkündür.

Trabzon'un fethi gibi resmi tarih anlatılarının altüst edildiği bir başka durum, Osmanlı'nın çöküşünü hazırlayan nedenler üzerinedir. Osmanlı'nın çöküş dönemi tarihçiler tarafından sıklıkla tartışılan konulardandır. Anlatıcının aktarımıyla bu konuya ilişkin yanlış bilinen resmi tarihin dayattıkları düzeltilecektir (Sevimay, 2022, s. 135). Romana göre Osmanlı'nın çöküşü Danyal'ın yanlışlıkla hamamın kadınlar tarafına girmesiyle başlar. Bu olay, Osmanlı'da halk ve iktidarın ahlaki yozlaşmasında domino taşı etkisi yaratır. Hamamın tuvaletinde kullanılan mermerlerden biri Püssük'ün idrarının karıştığı iksirle hazırlanan mermerlerdendir. Danyal hamamdaki tuvaleti kullanır. Tuvalet düşen anahtarı almak isterken cinsel uzvu lanetli mermere değer. Hamamdaki kapıları karıştıran Danyal, yanılarak çıplak bir şekilde hamamın kadınlar tarafına geçer. O esnada Yaşlı Kavaf'ın kızı Latife ile karşılaşır. Danyal, Pir'in bir önceki gün rüyasında evlenmesi için bahsettiği kız olan Latife ile evlenir. Bu evlilikten tilkiyle sembolize edilen Mircan adında bir oğulları olur. Mircan anlatıcının şahsen uydurduğu Kapanagallığı mevkiine atanır (Sevimay, 2022, s. 168). Kapanagası Mircan, devşirmek üzere gözüne kestirdiği Arnavut çocuğu payitahta götürür. Bu çocuk Osmanlı'nın tarihinde önemli bir yer edinmiş Rüstem Paşa'dır. Rüstem Paşa romanda yılanı benzetilerek tasvir edilir. Nitekim

devlet görevlerinde rüşvet alan, hile karıştıran, yolsuzluk yapan, haram para kazanan biri olarak ahlaki ve etik değerlerden uzak biri olarak anlatılır. Osmanlı'nın çöküşünü böyle bir olayla ilişkilendirmekteki amaç çöküşün maddi kayıplara değil ahlaki sebeplere bağlı olduğunu vurgulamaktır. Ayrıca olağanüstülüklerin romanın eleştirileriyle işlev kazandığı görülür.

Şimdi uzun uzun tarih dersi vermeyelim ama Rüstem zamanında Osmanlı'ya şıringa edilen rüşvetin, talanın, hırsın, adaletsizliğin, bilmem ne savaşında yenilmekten, bilmem ne toprağını kaybetmekten bin kat daha zararlı olduğu konusunda herhâlde hemfikirizdir. Efendim, şimdi anladınız mı, Gedikpaşa hamamının tellak yamağı Danyal'in yanlışlıkla kadınlar kısmına girmesinin nelere yol açtığını? Ha, 'Viyana'yı alamamak, bir toplumun erdemini, ahlakını kaybetmesinden daha önemlidir' diyenlerdenseniz, zaten niye benim anlattığım hikâyeleri okuyorsunuz ki. Gidin Battal Gazi'yi, Kara Murat'ı okuyun.' (Sevimay, 2022, s. 171)

Romanda ayrıca Osmanlı'da esnaf teşkilatı olan ahiliğin kısa tarihi verilirken olumlandığı görülür. Yalnızca ahilik teşkilatı değil Osmanlı'nın pek çok kurum, topluluk, kültürel oluşumlarına değinilir, bunlar hakkında bilgilendirici pasajlara yer verilir. Ahilik, külhanbeyliği, zanaat işçiliği, Osmanlı vakıfları, Hurûfilik, fütüvvet teşkilatı, Bâciyân-ı Rûm teşkilatı gibi Osmanlı'nın zengin kültürü ve kurumları tarihsel çerçeveleriyle birlikte romana dâhil edilir.

Ahilik teşkilatı gibi Osmanlı'nın vakıf ve kurumlarının geçmişteki uygulamalarına övgü, geçmişe özlem, günümüz koşullarıyla kıyaslayarak geçmiş insanının ahlak ve etik değerlerini yüceltme söz konusudur. “Önce hizmet sonra ben’ demişler zamanında. Ama bugün, nerede bir düşmüş görsek, yüzümüzü öte yana çeviriyoruz.” (Sevimay, 2022, s. 241) ifadeleriyle günümüzdeki bireyselci tutuma yönelik eleştiri geçmiş ile kıyaslanarak ortaya konur.

Romanın tarihin ciddi meselelerini alaya alan tarafı, mizahi yönünün bir parçasıdır. Hem resmi tarih kaynaklarından beslenilerek hem de hayal gücünün imkânlarından faydalanılarak romanın kendi evreninde tarihsel bir gerçeklik yaratılır. İlk külhanbeyi, ilk Osmanlı tokadı, *divan şiiri* ifadesinin ilk kullanımı, midye dolmanın ortaya çıkışı, bazı Türk âdet ve geleneklerinin ilk uygulanışı bu kapsama girenlerin bazılarıdır. Torlak Kemal, Börklüce Mustafa, Şeyh Bedrettin, Baba İlyas (İshak) isyanları, Mimar Sinan'ın Mihrimah Sultan'a olan aşkı iddiaları, Osmanlı'daki devşirme sistemi, Rüstem Paşa'nın riyakâr ve rüşvet esaslı siyaseti, Kapalı Çarşı'nın inşa süreci, Osmanlı padişahları, Hekimbaşı Yakub, Mimarbaşı Hayreddin romanda yer verilen tarihi olaylar ve tarihi kişiliklerdir. Ayrıca romanda

Atatürk'ün adı zikredilmese de anlatılanlardan hareketle o olduğu anlaşılan kısımlarda kendisinden övgü ve saygıyla bahsedilir.

Romanın ana temasını oluşturan maneviyatın, Osmanlı'nın çöküşü üzerinden kurulan ilişki ile altı çizilir. Bu vurgu yapılırken Rüstem Paşa, rüşvet ve yolsuzluk iddiaları üzerinden yerilir. Sarkastik tutum romanın öne çıkan özelliklerindendir. İnce alay, ironi yoluyla romana hem mizahî bir yön hem de eleştirel bir bakış kazandırılır. Romanda eleştirilerin odağının sıklıkla iktidar sahipleri olduğu söylenebilir. Kısa sürede alabileceği herkesten ayırım gözetmeksizin aldığı rüşvetlerle servetine servet katan, haram para, yetim malı yiyen, türlü entrika ve hilelerle siyasette yön veren tüm bu yaptıklarını hayır hasenat, cami yaptırmakla örtbas etmeye çalışan bir devlet adamı olarak anlatılan Rüstem Paşa'nın başlattığı yolsuz kazanç usulünü Osmanlı devlet kademelerinde yaygınlaşarak Osmanlı'nın çöküşüne sebep olarak gösterilir. Bu sebeplerle Rüstem Paşa romanda sert bir tavırla eleştirilir.

Rüstem adlı karakter üzerinden eleştirel bir anlatımla aktarılan bir başka husus devşirme sistemidir. Devşirme usulü, ailelerinden kökleri ile birlikte söküp alınarak annesinin babasının yürekleri parçalayan feryatlarına, ağlamalarına, yalvarmalarına aldırmadan, koyun yakalar gibi kısıvrak yakalanan bahtsız çocuklar (Sevimay, 2022, s. 168) şeklinde eleştirel bir bakışla anlatılır.

Romandaki eleştiriler Rüstem Paşa ile sınırlı değildir. Para hırsının eleştirisi roman boyunca gülünç bir vaziyette meczup gibi dolaşan Hristo üzerinden de işlenir. Hristo açgözlü, paragöz biridir. Mermerler karşılığında alacağı altınlar uğrunda meczuba dönüşerek “Mermerlerim, altınlarım. Mermerlerim, altınlarım” diye dövünerek gezinir. Ayrıca yapılan eleştiriler yalnızca tarihteki halk ve siyasi oluşumlara yönelik değil geçmiş üzerinden günümüz iktidarına, siyasetine, toplumun ahlakına ve yaşayışına da kasıtlı çok yönlü şekilde gerçekleştirilir. Örneğin Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'un fethinin ardından şehri fethetmeyi yeterli görmeyip halkın refahı için fethedilen şehrin imarına gösterdiği önem öne sürülerek “Eskiden reayanın gönlünü önemseyen muktedirler de varmış. Masal işte.” (Sevimay, 2022, s. 50) ifadeleriyle halkın refahını, ihtiyaç ve isteklerini önemseyen iktidar sahiplerinin günümüz gerçeğinde karşılık bulmadığını ileri sürer. Halkını düşünen iktidarların gerçekçi olmayacak kadar uzak, kulağa hoş gelen bir masal gibi eskilerde kaldığına yönelik sitem söz konusudur.

Siyasi eleştiriler bununla sınırlı değildir. “Zaten baş olmak uzağı görmeyi, çok bilmeyi, bilmediğinde usulünce sallamay, sallayınca inandırmayı, inanmayana zor kullanmayı gerektirir.” (Sevimay, 2022, s. 202) ifadeleriyle siyasilerin iktidarı ele geçirdiğinde elde ettikleri gücü diktatörce kullanmaları ve manipüle etmeleri ironik bir dille ele alınır. Âşık Seyrani’nin “Mahkeme meclisi icat olduğu, Çeşme-i rüşvetin akmaklığından, Kaza bela ile âlem olduğu, Kazların kadiya uçmaklığından” dizelerine kıymet verilmemesi ileri sürülerek muktedirlerin her ha hâlükârda övgü bekleyerek yergiye tahammülsüzlükleri eleştirilir (Sevimay, 2022, s. 225). Ayrıca devlet dairelerinde bürokrasinin yavaş işleyişi; tarih öğretmenin geçim sıkıntısı çeken, ay sonunu getiremeyen biri olarak yansıtılması gibi devlet sistemlerinin işleyişine ve iktidar sahiplerinin otoritelerini kötüye kullandıklarına yönelik çeşitli siyasi eleştiriler yapılır. Yüksek binaların inşasıyla bozulan şehir mimarisi ve rüşvetlerle Hasankeyf barajının yapılması doğanın tahribi endişeleriyle yapılan eleştiriler arasındadır.

Tüm bunlara ilaveten dinin şahsi çıkarlar uğruna kullanımı, cemaat ve tarikatların din sömürüsü ve dinin şeklen yorumlanması üzerinden eleştirel yaklaşım bulunur. Hekimbaşı Yakub Yahudilikten Müslümanlığa geçmiş Osmanlı saray hekimlerindendir. Fatih Sultan Mehmed’e reçete ettiği ilaçlarla zehirleme girişiminde bulunduğu dair tarihte birtakım iddialara konu olmuştur. Hekimbaşı Yakub hakkındaki iddialardan yola çıkarak yüzyıllar boyunca ibadetlerin şeklen algılanmasının yanıltıcı olabileceği ironik bir dille ele alınır:

Hekimbaşı Yakub ertesi gün Şabat olduğu için akşam ezanından hemen önce çürük dişin çekilmesi işini bitirip abdest aldı, sonrasında akşam namazını eda etti. Ama her nedense namazında kıbleye değil de, Venedik’e doğru secde etti ve rükûdayken, ‘Subhane rabbiyel azim’ demek yerine bir efrenkiye altınının kaç eşrefiyeye denk düştüğünü hesap etmek suretiyle kendinden geçti. Hekimbaşı Yakub’u böyle huşu içinde, kendinden geçerek namaz kıldığını gören hizmetkârları, efendilerinin ne kadar sarıh bir mümin olduğunu düşünmüşlerdir hep ama iman söz konusuysa bazen görüntü insanı aldatır. Bu durum dün böyleydi, bugün de böyledir. Dikkatli olunuz. (Sevimay, 2022, s. 61)

Benzer eleştiriye Giovanni’nin denizde boğulduğunu düşündüğü esnada etrafında olan biteni yorumlarken karşılaşılr: “(...) duyduğu fakat anlamadığı sesleri ve etrafında dolanan karaltıları ahret meleklerinin, ‘Bu kadar günahkâr Müslüman’ı nereye koyacağız? Bunların nesli namazı niyazı, türlü hırsızlıklarına kılıf yapar ilerde. Cehennemde yer kalmadı,’ diye tartışmalarına yormuştur.” (Sevimay, 2022, s. 94) ifadelerinden anlaşılacağı üzere dinin şahsi menfaatler gözetilerek kullanımı

mizahi bir üslupla eleştirilir. Giovanni denizden Müslümanlar tarafından kurtulmasında bir hikmet arar ve Müslüman olmak ister. Giovanni, Civan adını alarak hızla İslami ilimleri öğrenir, bir caminin cemaatine bağlanır ve cemaat lideri olur. Çarşamba’da bir camiye imam olarak atandığında ilk işi mahallelinin kılık, kıyafetine yönelik yasaklar getirmek olur. “Sonra, kadınların kara çarşafı sokağa çıktıklarında çok sıcaklayıp isilik döktükleri, bunun üstüne kocalarının kendilerinden uzak durduğu şikâyeti üzerine, ‘Dışarı da çıkmayı versinler canım. Evlerinde oturup, erkekleri için hayır dua etsinler,’ diye kestirip attı taze yobaz.” (Sevimay, 2022, s. 96-97) Bir cemaatin dini lideri konumuna gelen Civan’ın ilk işinin başka kadınlar olmak üzere dini kaideleri ve gücünü kullanarak toplumu belli yönlerden kısıtlaması cemaat ve tarikatların eleştirisine örnektir. Tarikat liderlerinin dini kullanarak sahip oldukları otoriteyi parlatmak gibi ben merkezci tutumları eleştirilir.

Civan Hoca, pazar, salı ve perşembe geceleri dergâhta mutlaka zikir ayını düzenliyor, sağ ve sola, ‘Hu Allah’ diye sarkaç gibi sallanırken kendisinden geçiyor, dağlı Afgan’ın ıstırabını, çöl Bedevisi’nin kahrını, isilik dökmüş Kıpti’nin acısını yüreğinde hissediyordu. Bu yüce hissediş, akıl almaz kederlenme, yukarılara karışma hâli, yanı başında yaşanan rezilliklere duyarsız kalmasının üstünü kapatıyordu. Olsun. (...) dünyaya hiç kıymet vermiyorum diye inim inim inerken, göz ucuyla cemaatin hâlini süzdüğünü kimse fark etmesin istiyordu. Öyle bir hâl ki şeytan dünyaya galebe çalmış, mühim değil, yeter ki merkez Civan olsun. (Sevimay, 2022, s. 97)

Kendi içinde bulunduğu coğrafya halkının sorunlarını görmezden gelerek din kardeşi adı altında başka toplumların kaygılarını üstlenen kesimlerin varlığı iddiasıyla Civan üzerinden bu duruma eleştiri getirilir. Ayrıca Civan’ın zikir sırasında samimiyet bulunmayan, şekilden ibaret olan ibadetinin cemaate geçip geçmediğini gözüyle gizliden kontrol etmesi, nefsanî duygularla en takvalı kul sıfatını elde etmeyi öncelemesi egosuna hitap eder. Dinin insanlarda yarattığı etkiyi kullanarak daha geniş kitleleri kontrol altına alması ve günümüze değin ulaştığı anlatıcının duaları eşliğinde aktarılır. Yazar, günümüz cemaat ve tarikatlarını Civan üzerinden eleştirel ve mizahi bir parodi şeklinde ele alır:

Bir zaman sonra hutbede, sanki yaşıyormuş gibi ağlayarak verdiği vaazlar öyle meşhur oldu ki cemaati camiye sığmaz oldu. Çarşambalı hamalların anlattığına göre bir cuma hutbesinde Civan, miraç mevzusunu anlatırken minberden dört metre on yedi santim havalandı, başını kubbeye vurunca kendisine gelip patırtıyla yere düşmüş. Doğru mudur bilmem. Yine bir başka rivayet, Civan Hoca ile başlayan böyle ağlamaklı hutbelerin nesilden nesle aktarıldığı, bu tarzın son temsilcisinin de sahte gözyaşları kuruyup tükenince, hekimbaşı Yakub’un kibleyi şaşırması gibi, gidip Kâbe’yi tavaf etmek yerine soluğu sonsuz denizlerin ardındaki memlekette aldığı yönündedir. Rabbim kimseyi doğru yönden ayırmasın ve iktidar zalimliğine bulaştırmasın. Amin! (Sevimay, 2022, s. 97-98)

Nihayetinde Civan, Hurûfî Mirza tarafından yönlendirilerek bu yanlış yoldan döndürülür. Mirza'nın sesinden dinin yorumlanmasına farklı bir bakış açısı önerilir. "Civan dışarı çıkmak üzere cüppesine davranmışken Mirza, sarı sırma işli, kara cüppeyi elinden çekip aldı. 'Artık buna ihtiyacın yoktur. Gizleyecek neyin var ki. Kerameti cüppede, sakalda, çarşıfta arama. Cavidan rehberindir. Kendi yorumunu kendin yapacaksın. Selametle,' dedi." (Sevimay, 2022, s. 114)

Civan girdiği yeni dindeki arayışını Mirza'nın rehberliğiyle sonlandırarak bu günlerini ileride "din diye cehalete tutunmak" (Sevimay, 2022, s. 183) olarak anımsar.

Dinin yanlış ve yüzeysel algılanmasına binaen benzer bir şekilde Hristiyanlıkta kutsal nesnelerden biri olan *kutsal kase* yer alır ve bunu saklamak isteyen Baba İlyas'a Pir, metayı kutsallaştırmanın yersizliği kutsal olanın inanç olduğunu vurgusu inanç üzerinden yapılan eleştirilere örnek olarak verilebilir.

Romanda siyaset, devlet ve iktidar sahiplerine, tarihte gerçekleşmiş sömürge ve kıyımlara, köleliğe, din sömürüsüne, dinin yanlış kullanımı ve yorumuna yapılan eleştiriler öne çıkar. Böylece büyü gerçeğin ana eleştirilerinden kolonyal düzen dâhil olmak üzere elinde güç bulunduran ve bunu kötüye kullanan tüm otoriteler Sevimay'ın eleştirilerinin odağı olur. Büyü gerçeği bu eleştirilerin söylem alanını oluşturur.

2.5.3. Büyü ve Gerçek Dengesi

Fuat Sevimay, *Kapalıçarşı* romanında büyü gerçeği anlatı tarzının yanında postmodernizmin imkânlarını da kullanır. Roman boyunca gerçek ve gerçeküstü arasındaki denge aynı seyirde ilerlemese de sonuç olarak olağanüstünün gerçeğe, gerçeğin olağanüstüne baskın tarafından söz edilemez. Roman mekânlarını, kişilerinin bir kısmını, olayların bazılarını tarihi gerçeklerden alır. Bu gerçeklerin içinde olağanüstü, gerçeğin olağan bir parçası gibi yerleştirilir.

On beşinci yüzyıl Osmanlı Dönemi İstanbul'unda geçen romanda büyü gerçeğin en önemli özelliği olarak büyü ve gerçek bir arada ilerler. Romanın gerçekçi yönünü tarihi kişilikler veya tarihsel olaylar oluştururken tarihi gerçeklere kısmen sadık kalınmış kısmen de tarih yeniden yaratılmıştır. Böylece ne salt tarih anlatısı ile tamamen gerçekliğe bağlı kalınmış ne de olağanüstü dünyanın içinde

gerçek eritilmiştir. Dolayısıyla olağanüstü ve gerçeğin uyumlu bir bütün içinde ve dengede eklemleendiğini söylemek mümkündür.

Tanrısal anlatıcı postmodern romanlarda olduğu gibi belirgindir, kimi zaman okuyucuya seslenir. Romanın ilerleyen bölümlerinde anlatıcının Pir'in ruhunun karıştığı Kapalı Çarşı olduğu anlaşılır. Anlatıcının bazen büyülü gerçekçiliğin yazarın ketumluğu ilkesini bozduğu söylenebilir. Frederico'nun mavnanın batmasıyla geri kalan ömrünü bir kefal olarak geçirdiği söylentisine karşın "Olacak iş değil ya olsun bakalım" (Sevimay, 2022, s. 27) ifadesi buna bir örnektir.

Romana yazarın ketumluğu üzerinden yapılacak bir değerlendirmede birkaç örneğin dışında söz konusu tekniğin çoğunlukla uygulandığı görülür. Romandaki kişiler olağanüstü olay karşısında büyük şaşkınlıklar göstermezler, kolay adapte olur ve kabullenirler. Örneğin Baba İlyas'ın gelecekte olacaklar hakkında söylediklerine kulak verirler veya bilmedikleri bir şeyle karşılaştıklarında ona danışır. Osman Aga ve Nazar Usta'nın da tereddüt etmeksizin mermerlerle konuşması ve dost olmaları olağanüstüne olan kabullenışı gösterir.

Romanın olay örgüsü büyülü gerçekçi anlatıya uygun olarak hızlı bir tempoda ilerler. Olağanüstü olay ve durum karşısında mantıksal sorgulamalara çoğunlukla yer verilmez, sorgulama sınırlarına yaklaşıldığı anda geçiştirmek ve benzeri stratejilerle sorgulamaların önüne geçilir. Baba İlyas hazırcevap hâlleriyle buna örnektir. Nargileyi tanıtp kendisinin daha icat edilmeden kullanıyor oluşuna "Benim canım çekti, şimdiden tuttürüyorum. Mahsuru mu var? Hayal benim, zevk benim. Al bu da melanet hırkam. Kime ne!" (Sevimay, 2022, s. 29) şeklinde sorgulamaya fırsat vermeden cevabını hazırlar.

Romanda büyülü atmosferi oluşturan anlatım söz konusudur. Hekimbaşı Yakub'un Mimarbaşı Hayreddin'in başına türlü belalar açan dişindeki rahatsızlığı tedavi ettiği sırada yapılan tasvir abartılarla sağlanan büyülü atmosfere örnektir.

Durumu çok vahim gören hekimbaşı, mimarbaşını derhâl muayenehanesine aldı. Bir sandalyeye sıkı sıkı bağladıktan sonra, bolca karanfil yağını şişmiş dilin üstüne boca etti ve mimarbaşının bağırtılarına çok da aldırış etmeden, ustura marifetiyle dili yardı. Mimarbaşının dilinden, Un Kapanı'ndan Galata'ya sandalla geçiş zamanı kadar bir süre ve Avanos işi irice toprak küpü lebalep dolduracak kadar cerahat aktığı söylenir. Biz, hekimbaşının yalancısıyız. Bir başka iddia ise küpte, mimarbaşının ağzından boşalan cerahatten bir dudak payı kaldığı yönündedir ve nazarımda bu daha makul bir savdır. (Sevimay, 2022, s. 60)

Alıntılanan pasajda iki gerçeküstü rivayetten söz edilir. Bunlardan ikincisi anlatıcı tarafından daha *makul* bulunur. Fakat ikinci söylentiye dikkat verilirse toprak küplerin boyutları düşünüldüğünde küp dolusundan bir dudak payı eksik cerahatin ağızdaki yaradan akması da olağandışıdır. Anlatıcı iki olağanüstü söylenti arasından birini makul bulur, kabul eder. Bu yaklaşım büyüü gerçekçi anlatı tarzına uygundur.

Büyü ve gerçek dengesini sağlamaya yönelik uygulanan bir başka strateji olarak doğaüstüleştirme kitap nesnesi üzerinden sağlanır. Pir'in mermer ustalarına taşın sırrını anlatan kitabı vermesi ve kitabın yardımıyla büyüü olayların cereyan etmesi kitabı büyüü nesne konumuna getirir. Kitap sıradan bir nesne iken iksirlerin yazılı olduğu olağanüstü nesne olarak yabancılaşır. Mermerlerin konuşması ve insanî duygulara sahip olması da yabancılaştırmaya örnektir.

Büyüü gerçekçilikte uygulanan bir başka teknik olan yazarsal ironi anlatıcı aracılığıyla uygulanır. Mavnanın batmasının ardından Frederico'nun kefalet döndüğü ve kardeşi Kristof'un Baba İlyas'ın sözünü ettiği kıtayı keşfettiği söylentilerinin aktarımından sonra anlatıcının ortaoyununda bir meddahın anlatımını anımsatan tavrıyla “Doğru mudur, bilmem. Masal işte. Ben anlattım, siz dinlediniz. Hoşunuza gittiye dahası da var. Mermer sütunların dilinden okuyun bakalım, devrin İstanbulu'nda ve kurulmakta olan yirmi iki kapılı Kapalıçarşı'nın etrafında daha neler yaşanmış neler.” (Sevimay, 2022, s. 27) şeklindeki ifadeleri olağanüstüne karşın ironik bir mesafe yaratır.

Olağanüstü atmosfer yaratan esasen bir mekân olarak Kapalı Çarşı'nın kendisidir. Yüz yıllar sonra *İstanbul'un Kalbi – Kapalıçarşı Masalı* romanını okuyup Kapalı Çarşı'ya gelen Matteo ve Miriam Kapalı Çarşı'nın büyüü havasını solur, etkilenir. Matteo ve Miriam'ın da aralarında bulunduğu yüzyıllar önce Şark Kahvesi'nde yapılan *Son Akşam Yemeği* tablosunu anımsatan bir başka temsili on iki kişinin soyundan gelenlerle veya bağlantısı olanlarla yapılır, isimler de benzerdir. Romanda herkesin kaderinin birbirine bağlı olduğu vurgusu yapılır. Büyüü gerçekçiliğin “Kaderin rolünün yapıtlarda sıkça kullanılması. Tesadüflerin bile kaderle ilgili olduğunun vurgulanması.” (García, 2010, s. 70) özelliğinin romanda uygulandığı görülür. Şark Kahvesi'ndeki kişilerden adı Latife olan kişinin yapılan metinlerarası göndermelerden Latife Tekin olduğu anlaşılır. Yazarın, büyüü gerçekçiliğin Türk edebiyatındaki önemli bir temsilcisine yer vermesi manidardır.

Latife'nin romandaki rolü ve işlevi de büyülü gerçekçiliği, masalsı anlatıyı destekleyen türdedir. Ohannes *İstanbul'un Kalbi – Kapalıçarşı Masalı* romanının (*Kapalıçarşı* romanının ilk on üç bölümü) tutarsız yanlarını irdeler. Baba İlyas soyundan gelen İlyas da romanı eğlenceli ama derinliği olmayan, bolca hata bulunan bir kitap olarak yerer. Latife Tekin'in parodisi olarak yer alan Latife onların karşısında eseri savunur. Eser üzerinden yapılan tartışma esnasında Miriam'ın kendisine yöneltilen soruya “Ne masal ne gerçek. Ne bugün ne geçmiş. Aynı Çarşı gibi.” (Sevimay, 2022, s. 244) yanıtı büyülü gerçekçiliğin ve romanın niteliğini özetler.

2.5.4. Kültür ve İnanç Unsurları

Kültürel ve inanca dayalı öğeler *Kapalıçarşı* romanında geniş bir yer tutar. Roman on beşinci yüzyıl Osmanlı Dönemi'nden yirmi birinci yüzyıl Türkiye Cumhuriyeti'ne değin tarihsel olayların ve dönemin kültürünün âdeta bir panoramasını yansıtır.

Sözlü kültür anlatılarının romanda ifadeyi güçlendirmek amacıyla kullanıldığı söylenebilir. Binbir Gece Masalları, Leyla ile Mecnun, Şahmaran Efsanesi, Ağrı Dağı Efsanesi gibi sözlü kültüre ait eserler kimi ismen zikredilmesi yoluyla kimi de içeriğine yer verilerek romana dâhil edilir. Ayrıca klasik Türk edebiyatı şiirlerinden alıntılar, metinlerarası göndermeler aracılığıyla yer alır. Türkçe atasözleri Baba İlyas tarafından ilk ortaya çıkışları hikâyelendirilerek dikkat çekici hâle getirilir. Kız isteme, sünnet ve özel gün kutlamalarında zerde ikramı, mor mendil âdeti gibi Türk geleneklerine romanda karşılaşmak mümkündür.

Kapalıçarşı romanında inanç önemli bir zemin oluşturur. Başta Hristiyanlık ve Müslümanlığa ilişkin pek çok unsura yer verilir. Papaz büyüsü, istavroz çıkarma, teslis üçlemesi, insan doğuştan günahkârdır düşüncesiyle asli günah kavramı, İsa ve havarilerinin son akşam yemeği gibi Hristiyanlığa yönelik inanca dayalı düşünce, ibadet ve eylemler romanda işlenir. Ayrıca semavi dinlerle ilişkili olarak çeşitli peygamber adları özellikleri ve mucizeleri ile zikredilir. Danyal'ın Silivri Kağnıcı'ya yönelik “(...) ‘Çiftçilik yapan Âdem'den, çobanlık yapan Musa'dan, rızkını denizden çıkaran Yunus'tan, ahşabı yontup şekil veren İsa'dan ve ticaret ehli

Muhammed'den daha önemli kişiler değil gelenler. Senin benim gibi Allah'ın kulu.” (Sevimay, 2022, s. 176) ifadeleri buna bir örnektir.

Âdem ile Havva kıssasının temsili Aras-Meriç-gri damarlı mermer üzerinden gerçekleştirilir. Gri damarlı mermer, şeytanın Âdem ile Havva'nın içine fitne düşürerek onları ayırmaya çalışması gibi Aras ve Meriç Mermerleri ayırmak ister, şeytan fısıltısıyla insanlara kötülüğü fısıldar.

Gri damarlı mermerin bahçede dikenlerin arasındayken canının sıkıldığı ve gelen geçen insana, 'Ey âdemoğlu, nefsinizi salıverin,' diye fısıldadığı ve gaipten gelen bu sese kulak veren kimi âdemoğlunun havvakızlarına uçkur çözdüğü, haram mala el uzatıp zek-u sefaya daldığı, cıvalı zarlarla kumar oynadığı, kiminin daha fazla, daha da fazla, en fazla mala sahip olmak için gecelerini gündüzlerine kattığı, kimilerinin de haytalığa kapılıp kıllarını kimıldatmadan çalıp çırpıtığı rivayet edilir. (Sevimay, 2022, s. 66)

Kapalı Çarşı'nın yapımında on iki imam, on iki havari, on iki aile temsilen on iki levha seçilir. Kur'an-ı Kerim'den ve İncil'den ayetlere yer verilir. Kur'an'dan Bakara 153, Zümer 52, Nas, Maun surelerinden ve Luka İncil'inden ayetlere yer verilir. Ayetler romanda anlamına uygun olarak işlevsel kullanılmıştır. Nazar Usta mermerleri çoğaltacak, Kapalı Çarşı'ya bereket getirecek iksiri hazırlarken Zümer Suresi 52. ayeti ve Luka 6. bab 14. ayeti okur. Zümer suresinden alıntılanan ayette Allah'ın rızkı kendi tasarruf iradesine göre verdiğini ifade ederken İncil'den alıntılanan ayette ise on iki havarinin isimleri zikredilir.

Romanda tasavvufi felsefe ve düşünceden izler görülür. Pir'le ak sakallı, yol gösterici ulu motifi işlenir. Pir'in roman boyunca aşılacak istediği düşünceler romanın vermek istediği ana iletiyi oluşturur. Pir eli değdiği herkese hoşgörüyü, iyiliği, yardımlaşmayı, beraberliği, maneviyatın önemini anlatır, beraberindekileri de buna davet eder. Romanın sonunda çarşının ruhuna karışarak tasavvufi bir kemâl makamına erişir. Bunun haricinde Mirza karakteri romanda İslam mistisizmine dayalı düşünce ve inanç sistemi olan Hurûfiliğe mensuptur. Mirza aracılığıyla Hurûfiliğin sembollerinden, Hallâc-ı Mansûr gibi etkin isim veya olaylarından, tarihsel sürecinden ve Hurûfiliğin düşünce sisteminden bahsedilir.

On iki havari ve onların İsa'yla olan son akşam yemeğini temsilen Leonardo Da Vinci'nin resmettiği *Son Akşam Yemeği* tablosu romanın kurgusunda önemli bir yere sahiptir. Romanda bir İstanbul Şehir Tiyatroları'nın ilk temsili olarak sahnelenen bölümler *Son Akşam Yemeği* tablosunun roman kişileri üzerinden

gerçekleştirilen parodisidir. On iki havariyi temsilen Kapalı Çarşı'da toplanacak on iki kişiye işaret edilir.

Malum ortaoyunu, Karagöz, Hacivat, Kavuklu, Pişekâr, tuluat binlerce yıldır bu toprağın meyveleridir. Bir de bunların ecnebi uyarlaması vardır ki bu topraklarda ilk kez Güllü Agop tarafından, bin sekiz yüzler civarında Gedikpaşa'da oynandığı resmi kayıtlardadır. Yanlış efendim. Bu da yanlış. Hangi birini düzelteyim bilemiyorum. İstanbul'da ilk tiyatro, meşhur Anglosakson tiyatro yazarı Şekilli Pir Efendi'nin dedesinin babası bile daha henüz tasarı hâlindeyken Kapalıçarşı'da oynanmıştır. (Sevimay, 2022, s. 192)

Sözlü kültürün önemli ürünleri zikredilirken aynı zamanda tarihi bilgi de aktarılır. Fakat romanın yeniden tarih yaratımı burada da işler. Hayatına herhangi bir sebepten temas ettiği on iki kişiyi Kapalı Çarşı'da toplar. Aynı zamanda Pir ve beraberindekilerin toplantısını/tiyatro sahnelerini resmedecek kişi Vinçili Leonardo'dur. Pir ve romanın diğer on iki kişinin toplantı masasındaki konumlanışı resimdeki havariilere ilişkin olarak kurgulanır. Pir, İsa'yı temsilen ortaya oturur. Kavaf Arif, derici aziz Bartalmay'ı; Osman Ağa, sadakat ve fedakârlıkla anılan Küçük Yakub'u; Frederico, Celile'li balıkçı Andreas'ı; Pir'den sonra toplantıların yönetimini devralacak olan Baba İlyas, İsa'dan sonraki Hristiyan lider ve mucizeler gerçekleştirdiğine inanılan Petrus'u; Fatih Sultan Mehmed'i zehirleyecek olan Hekimbaşı Yakub, İsa'ya hainlik eden Yahuda'yı; imamlıktan şairliğe geçen ve Latife'ye olan aşkıyla bilinen Civan, İncil'de sevgi ve merhametle anılan Yuhanna'yı; Hurûfi Mirza, şüpheci ve misyoner kimliğiyle öne çıkan Thomas'ı; Civan'ın kardeşi Danyal, Yuhanna'nın kardeşi Büyük Yakub'u; Mimarbaşı Hayreddin, Philip'i; parayı sevmesiyle öne çıkan Hristo, vergi memuru Matthew'i; Nazar Usta, saygı ve sadakatile anılan Thaddeus'u, Silivrilik Kağnıcı/Midyeci, Simon'u temsil eder. On iki havari ve İsa'nın romandaki on üç kişi ile olan temsili tesadüfi değildir. Her biri havarilerin niteliklerine uygun olarak seçilmiştir. Yazar, masanın etrafında oturan kişileri Leonardo'nun tablosundan ve roman kişilerinin özelliklerinden yola çıkarak eşleştirme işini okuyucuya bırakır.

Halk inanışına dayalı olarak birtakım batıl inançlar da romanda yer alır. Salı gününün uğursuzluk getirmesi, evlenme muradıyla yatırdan medet ummak, kuyumcu İshak'ın mermerlere dokunmadan dükkânı açmasının uğursuzluk getireceğine inanması batıl inançlara örnektir.

2.5.5. Melezlik: Zıtlıkların Birlikteliği

Romanda temel melezlik unsuru mekândır. Kapalı Çarşı her kesimden insanın bir araya geldiği, alışveriş yaptığı, sosyal etkileşimde bulunduğu birleştirici bir mekândır. Mekânın karnavalı andıran yönü vurgulanır. Mimarbaşı Hayreddin çarşının inşasını tasarlarken zihninde canlandırdığı görüntü bu durumu destekler. “Sonra, en önemlisi, çarşıda insanlar hayal etti. Gelen giden, alan satan, konuşan, gülüşen, dertleşen, akıllı, uslu, deli, açıkgöz, paragöz, tok göz, âşık, yılışık, sırnaşık, cömert, namert ve mert insanlar.” (Sevimay, 2022, s. 52) Kapalı Çarşı’nın yanında İstanbul da her çeşitten insanın bulunduğu melez yapısıyla tasvir edilir. On iki havariyi temsilen on iki birbirine benzemeyen Pir önderliğinde Kapalı Çarşı’da bir masada toplanması, buradaki çatışma romanda melezliği ön plana çıkarır.

Pir romanda zıtlıkların bir arada kabul edilebilir olduğunu empoze etmek adına ifadelerde bulunur. Mirza’nın içindeki kin ve öfkeyi sorgulayan Pir, Mirza’nın karşısına çıkar ve ona içindeki kini bırakmasını, iyiliği rehber edinmesini öğütler. Pir’in söylediklerinden etkilenen Mirza pişman olur. Romanın bu kısmında iyiliğin ve kötülüğün dünyada bir arada işleyen bir sistemi olduğuna, kötülüğün olmadığı yerde iyiliğin değerinin anlaşılmayacağına, kimsenin kusursuz olmadığına ama iyiliğin tercih edilmesi gerektiğine dair mesaj içerikli diyaloglara yer verilir. Zıtlıkların bir arada var olduğunu böylece dünyanın daha anlamlı hale geldiğini ifade eder.

Püssük’ün idrarını yaptığı iksirin damlatıldığı üç mermer levhadan söz edilir. Biri Kapalı Çarşı’da konumlanan Gri Mermer’dir, bir diğeri hamamın tuvaletinde bulunur. Anlatıcı üçüncü levhanın yerini ileride anlatacağını söyler fakat anlatmaz. Mirza üçüncü taşın akıbetini sorgulayan Ohannes’e “Sizin evdedir muhakkak,” (Sevimay, 2022, s. 245) diyerek şakalaşır. Ohannes “Herkesin evinde, hanesinde vardır öyle levha. Mesele temas etmemek,” (Sevimay, 2022, s. 245) karşılığını verir. Herkesin içinde kötülük ve iyiliğin bir arada bulunduğu altı çizilir. Roman boyunca bu fikir savunulurken tavsiye edilen erdem, ahlak, etik kavramlarının tercih edilmesidir.

Şark Kahvesi’nde *İstanbul’un Kalbi – Kapalıçarşı Masalı* kitabının tartışıldığı sırada Matteo, kitabı “Ben kitabın, maddiyatın değersizliği, mutluluğun ve huzurun değeri, huzur üretmenin gerekliliği, ama tabii günümüzdeki manasıyla

delice üretim değil, üstüne kurulduğunu düşünüyorum,” (Sevimay, 2022, s. 239) ifadeleriyle açıklar. Yine Kapalı Çarşı’nın maneviyatının ve Osmanlı’dan miras kalan esnaf kültürünün yüceltilmesi Batı üzerinden mukayese edilerek yapılır. ““Burada, şu gördüğün çarşıda dürüstlük, güvenlik daha da önemlisi tok gözlülük, kanaatkârlık ön plandadır ve bu Batı’nın, sizin oraların markentalist yaklaşımıyla çelişir. Bak burada müşteri, misafirdir.” (Sevimay, 2022, s. 241) Doğu ve Batı’nın kültürel değerleri arasındaki zıtlıkların belirginleştirildiği söylenebilir. Roman boyunca Kapalı Çarşı’nın bir mekân olmanın ötesinde bir ruhu olduğu vurgulanır. Toplumun sistemleri içinde mekanikleşen, yozlaşan tüm yapılarına tarihsel ve kültürel kimlikteki ahlaki değerlerin mirası hatırlatılarak *öze dönüş* çağrısı yapılır.

2.6. Kırmızı Zaman Romanında Büyülü Gerçekçi Öğeler

2.6.1. Olağanüstü Unsurlar

Mine Söğüt’ün 2004 yılında yayımladığı *Kırmızı Zaman* adlı roman gerçeküstü öğelerle beslenerek çerçeve hikâye tekniğiyle kurgulanmış, beş farklı kişinin kesişen hayatlarını konu edinir. Romanda efsane, masal, rüya gibi unsurlar aracılığıyla büyülü bir atmosfer yaratılırken aynı zamanda tarihi bilginin kullanımı ile gerçeklikle olan bağ korunur.

Zaman Dayı, romanın olağanüstü yönünü oluşturan önemli kişilerindendir. Bir gün Zaman Dayı’nın köyünde bir grup genç kız yüzmek üzere denize giderler ve aralarından biri denizde kaybolur. Komşu köyün delikanlılarından Yavuz her nasılsa kaybolan kız Yadigâr’ı bulur ve ona günlerce tecavüz eder. Kızı kanlar içinde ölmek üzereyken deniz kıyısına bırakır. Zaman Dayı denize açıldığında Yadigâr’ı görür ve onu hemen köye ulaştırmak ister. Oysa genç kız kendisini köye götürmemesini, annesinin onu bu şekilde görmesini istemediğini, zaten ölmek üzere olduğunu söyler ve ölür. Zaman Dayı hem Yadigâr’ın isteğini yerine getirmek hem de boş bir mezarın başında çaresiz yas tutan acılı anneye bir parça olsun teselli bulabilmek adına kızı belden aşağısı kesilmiş bir hâlde köye götürerek içinde bulunduğu çıkmaza kendince bir çözüm yolu üretir. Şahit olduğu kanlı gerçek karşısında onunla mücadele edebilmek için kendine özgü bir gerçeklik yaratır. “Zaman Dayı kızın bacaklarından akan kanın üzerinde güneş ışıklarının renkli boncuklarını gördü, deniz kızlarının allı

pullu kuyruklarını düşündü.” (Söğüt, 2022, s. 181) Yadigâr’ı belden aşağısı kanlar içinde gören Zaman Dayı, güneşin kızın kanlı vücuduna olan yansımasıyla oluşan parıltılı görüntüyü denizkızı olarak yorumlar ve buna kendi gerçeği olarak inanır. Genç kızı kucağında alt bedeni kesilmiş hâlde köye götürdüğünde köylüler Zaman Dayı’nın Yadigâr’ı öldürdüğüne ihtimal vermeyecek, olayı sorgulamayacak kadar Zaman Dayı’ya itimat ederken köydeki jandarma komutanı köylülerin aksine Zaman Dayı’nın evliliğine inanmadığı için gerçeğin peşine düşer. Onun Yadigâr’ı günler öncesinden bulup tecavüz ettiğine, işlediği suçun anlaşılmaması için de belden aşağısını kestiğine, yarı kaçık olduğundan ve cahil köylülerin saflığına güvendiğinden sanki kızın cesedini denizde bulmuş gibi kızı köye getirdiğine kanaat getirir (Söğüt, 2022, s. 180). Romanda Yadigâr’ın başından geçen bu olay farklı perspektiflerden aktarılan gerçekliklerle açıklanır. Yazarın, romanın genelinde vermek istediği gerçekliğin birden fazla olabileceği düşüncesi desteklenir.

Zaman Dayı gittiği hapishanede mahkûmlardan birinin cenazesi sırasında yaslandığı duvar taşının hareket etmesiyle açılan dehlizden içeri girer. Bir gece yarısı aniden beliren yaşlı bir cin gibi Zaman Dayı, Haliç kıyısına varır (Söğüt, 2022, s. 19). Karşısında kıpkırmızı sahipsiz bir kayık görür. Zaman Dayı’nın kırmızı kayığı bazı büyülü olayların başrolü hâline gelir. Haliç kıyısındaki balıkçıların tümü Zaman Dayı’dan ve kayığından oldukça etkilenirler. Özellikle kayığın kırmızısı diğer balıkçılar için büyüleyici bir renge sahiptir. Balıkçılar Zaman Dayı’yı ve kayığını gördükten sonra çıktıkları balık avından ellerinde kırmızı balıklarla dönerler. Akşam eve döndüklerinde ise rüyalarında her biri kendi kayığını kırmızıya boyadığını görür. Ertesi gün kıyıya geldiklerinde kayıklarının renklerini solmuş bulurlar. Bu *cin işi* olay kayıkların akıl okuduğu ve küser olduğu şeklinde aktarılır:

Evet ağlarımız o akşam kıpkırmızı balıklarla dolu döndük denizden barınağa. Ve hepimiz şaşıktık kaldık bu cin işi olaya. Gariplik bu kadarla bitse iyi. O gece biz, hepimiz, rüyamızda kendi kayıklarımızı, rengi solmuş bulduk. Yalan deyin, inanmayın, haklısınız. Biz bile inanamadık gördüklerimize. Aklımıza takılan kırmızı, kayıklarımızı soldurmuştu. Kayıkların ve renklerin akıl okuduğunu ve de küser olduğunu biz Haliç’in balıkçıları o gün öğrendik ve bir daha da hiç unutmadık. (Söğüt, 2022, s. 31)

Zaman Dayı’nın kırmızı kayığıyla büyülenen balıkçıların artık kendi kayıklarını eski canlılığında görememelerine, balıkçıların değişen alımlamalarına istinaden *kayıkların ve renklerin küsmesi* şeklinde metaforik bir öykü yaratılır.

Zaman Dayı varlığı sır bir dehlizden çıkıp gelir, bunu yalnızca Halat Niyazi görür. Dehliz yeniden gözlerden kaybolur. Zaman Dayı dehlizin girişine kulübesini inşa eder ve yılın yeni ay olan dönemlerinde kulübesine girer ve orada ortadan kaybolur. Zaman Dayı'nın kulübesine girip nereye kaybolduğuna balıkçılar anlam veremese de berduş Halat Niyazi Zaman Dayı'nın sırrını bilir. “Tüm gün görünmüyor, daha doğrusu barakadan çıkmıyor ama barakada da olmuyor; balıkçıların deyimiyle yer yarılıyor yerin dibine giriyor; Halat'ın bilgeliğiyle, açıl susam açıl oluyordu.” (Söğüt, 2022, s. 102) Olayın olağanüstülüğüne olan vurgu, sihirli sözcüklerle ifade edilerek yapılır. Zaman Dayı bazı günler dehlizden geçerek eskiden cellat mezarlığına gider. Halat Niyazi ise onun sırrını öğrenir, görebileceği en olağanüstü şeyi görür ve onu takip eder (Söğüt, 2022, s. 215).

Zaman Dayı'nın bir dehlizden çıkagelmesi, o dehlizin çıkışına kulübesini inşa ederek her yılın belirli günlerinde dehlizden içeri girmesi ve ortadan kaybolması Zaman Dayı ekseninde gelişen olağanüstü olaylardır.

Romanın bir diğer kişisi Halat Niyazi, Balatlı balıkçıların arasında yaşayan bir berduştur. “Halat Niyazi çöpün tam içinde yaşayan ve yıllar önce bir anda yaşlanmışçasına uzun zamandır yaşlanmayan, değişmeyen Balatlı bir berduştur.” (Söğüt, 2022, s. 24) Halat Niyazi'den romanın farklı zamanlarında yaşı belirlenemeyen biri olarak söz edilir. Çocukken yaşadığı travma sonucu o günden beri büyüyememiş olmasına işaret edilen bu somut izdüşüm ona sıra dışı bir özellik kazandırır. Dolayısıyla Halat Niyazi zamanda asılı kalmış, hiç yaşlanmayan olağanüstü bir konuma evrilir.

Hüsrân ve Leon ise dehlizlerin çocuk ziyaretçileridir. Hüsrân, annesi temizlik işçiliği babası ise çöp toplayarak geçimini sağlayan, çekirdek ailesiyle sur yıkıntıları arasında tek göz küçük bir odada yaşayan on iki yaşında bir çocuktur. Çevresindeki pek çok şeye alerjisi olduğu ortaya çıkan Hüsrân, evden dışarı çıkamaz hâle gelir. Evde yalnız kaldığı zamanlarda babasının çöpten bulup getirdiği kitaplarla vakit geçirir. Bu kitaplardan biri romanla aynı adı taşıyan *Kırmızı Zaman*'dır. Babası isminden yola çıkarak onu bir masal kitabına benzetir. Oysa Hüsrân'ın elindeki *Kırmızı Zaman* tarihi olayların, kişilerin ve yerlerin anlatıldığı bir kitaptır. Bizans İmparatorluğundaki bazı entrikalar, ölümler, cellatlar, dehlizler hakkında bilgilerin içerdiği kitaptan okuduklarıyla etkilenen Hüsrân, hayal gücünün ve merak

duygusunun da etkisiyle kitapta geçen dehlizleri, cellat mezarlığını bulmayı kafasına koyar. Evin içerisinde dehlizlere açılan bir kapı, yol aramaya başlar. Kanepenin ardındaki surlara ait taşları tek tek hareket ettirmeye çabalar. Taşlardan birinin hareket etmesiyle açılır, babasının çöpten getirdiği kırmızı fenerle yolunu bulan Hüsrân dehlizin sonunda bir ağaç kovuğunun içerisinden çıkarak cellat mezarlığına ulaşır. Cellat mezarlığındaki devasa, boş, kasvetli mezar taşlarına şiirler yazar. Tarihte dışlanmış, hor görülmüş cellatlara empatik bir bakışla yaklaşılacak romanda Hüsrân çocuk neşesi ve merhametiyle cellat mezarlığını güzelleştirir, renk katar.

Leon diğer adıyla Deligâvur, 1800'lü yılların sonlarında doğmuş, Balat'ın ünlü cellatlarındandır. Leon henüz on yaşındayken köpeğinin peşine takılır ve köpeğin evlerinin arkasındaki sur duvarlarının orada büyük bir dut ağacının gövdesine girdiğini görür. Çocuksu bir merakla köpeği takip eden Leon, dehlizin sonunda kendisini cellat mezarlığında bulur. Orada gördüğü cellatlardan etkilenir ve kendisi de tıpkı diğer Çingenelerin olduğu gibi cellat olmaya karar verir. Padişahın celladı olarak sarayda görevlendirilen Leon artık cellat mezarlığına sur dibindeki ağaç kovuğundan değil saraydaki dehlizden gitmeye başlar. 1800'lü yıllarda yaşamış olan Halat Niyazi'nin dedesi Leon, cellatlar mezarlığına olağanüstü bir yolla ulaşır. Leon'un babaannesi Zibâ ise çocukluğundan itibaren annesinin yokluğunda onunla ilgilenen kişidir. Zibâ Çingenelerin yaygın uğraşı olan fal bakmak, rüya yorumlamak gibi yeteneklere sahiptir. Rüyasında cellat mezarlığı gören kadın, rüyasını yorumlaması için Zibâ'ya geldiğinde Zibâ ona üç vakte kadar kavuşacağı büyük kısmeti müjdelir.

Botan ise romanın anlatı zamanında yaşayan bir gençtir. Başından geçenler onu nihayetinde kimsesizler mezarlığına sürükler. Zaman Dayı, Halat Niyazi ve Hüsrân da romanın anlatı zamanında yaşarlar. Onlar da dehlizler aracılığıyla kendilerini önceleri cellat mezarlığı sonrasında kimsesizler mezarlığı olan mezarlıkta bulurlar. Aralarından yalnızca Botan sıradan bir şekilde mezarlığa ulaşmıştır. Romandaki karakterlerin hikâyeleri her ne kadar birbirinden bağımsız gibi ilerlese de onları bir noktada olağanüstü bir şekilde buluşturan cellat mezarlığı ve dehlizler olur.

Romanda gizemli dehlizlerin varlığı dışında bir diğer olağanüstü unsur Botan'ın hastanenin acil servisinde karşılaştığı bir çiftin sıra dışı ölümüdür. Çift iki ayrı yerde aynı anda araba kazası yapmıştır ve aynı hastaneye sevk edilmiştir. Ölmek

üzere olan çiftin yaralanmaları da simetriktr. Örneğin birinin vücudunun sol kısmından aldığı yaralanma diğerinin sağ kısmında aynı yerde birbirini tamamlayan bir bütün gibidir. Aynı zamanda aynı şekilde kaza yapan ve aynı hastaneye kaldırılan çift, hastanede de aynı anda ölürlr. Tüm bu rastlantılar gerçeküstü olarak yorumlanır. “(...) yakınları fazlasıyla şaşkıındı. Olaya gerçeküstü bir filtreden bakmaktan başka bir şey gelmiyordu ellerinden.” (Söğüt, 2022, s. 113) Olayın olağanüstü yönünün altı çizilerek neticesinde Botan aracılığıyla gerçek ve gerçeküstünün birbirinden ayırlamayacağı ifade edilir.

2.6.2. Tarihsellik ve Eleştirel Yaklaşım

İstanbul’un tarihi yeraltı tünelleri romanın kurgusunda önemli bir kaynak teşkil eder. Bizans döneminde inşa edildiği bilinen tüneller günümüze dek ulaşmış ve hâlâ gizemini korumaktadır. Söz konusu dehlizler Bizans döneminde şehrin su ihtiyacını karşılamak veya suyu tahliye etmek gibi sebeplere dayanarak inşa edilmişse değişen zamanlarda hâkim olan uygarlıklar tarafından farklı amaçlar için kullanılmıştır. Büyük çoğunluğu henüz keşfedilememiş olan dehlizlerin şehri çevreleyen yeraltı ağı günümüze değin belirsizliğini korur. Pek çoğu güvenlik sebebiyle kapatılan dehlizler, esrarengiz yapısıyla İstanbul halkı için çeşitli efsanelerin ürünü olmuştur. Tarihçi Murat Bardakçı İstanbul’un gizemli dehlizlerini şu şekilde ifade eder:

Dehlizin bir ucundan girildi mi saatler boyu yürüyüp diğer ucundan çıkmak mümkündür ve çıkışlar öyle yakın mesafelerde değil, şehrin öbür tarafındadır! Hattâ, bu dehlizlerin sadece mahalleleri değil, Boğaz’ın iki sahilini bile birkaç yerden birbirine bağladıkları anlatılmış; Bizans zamanında imparatorların, devlet büyüklerinin ve patriklerin gizli temaslar yapacakları zaman yeraltı yollarını kullandıkları, böylelikle işlerini gözlerden uzak şekilde gördükleri ve dehlizlerin öncelikle işte bu işe yaradıkları söylenmiştir. İstanbul’un dehlizleri hakkında sadece masallar değil, efsaneler bile vardır. (Bardakçı, 2019)

İstanbul’un dehlizleri kayıp hazineler, gizli geçişler, kaçış yolları, zindanlar ve mahzenleri ile çeşitli korku masallarına ve şehir efsanelerine konu olmuştur. Yazar Mine Söğüt romanında olağanüstünün yaratımında kaynak olarak kullanır. Bizans döneminde inşa edilen tünellere ek Osmanlı döneminde inşa edilmiş tüneller vardır. Aziz kızı Hüsrân’a Söğüt’ün romanıyla aynı adı taşıyan *Kırmızı Zaman* adlı bir kitabı çöpten bulup getirir. Bu kitapta bazı tarihi bilgiler yer alır. Bunlardan bir kısmı cellatlar ve dehlizlerdir:

Taşrada idam edilen suçluların kesik başları İstanbul'a gönderilirdi. Cellatlar bu kesik başları Cellat Ocağı'nda temizleyip Bab-ı Hümayun önündeki ibret taşlarına koyarlardı. Akşam olunca da kesik başları toplayıp kimsenin bilmediği muhtemelen yeraltındaki gizli bir yoldan Topkapı'da yine yerini kimsenin bilmediği kesik baş mezarlığına götürür, gömerlerdi. Uğursuz bir meslek sayıldığı için ölen cellatlar da kimsenin yerini bilmediği bu kadim mezarlığa gömülürlerdi. Mezarların üzerlerine kabaca yontulmuş iri ve yazısız taşlar ya da tahtalar dikilirdi. (Söğüt, 2022, s. 105)

Kırmızı Zaman adlı kitapta kilometrelerce uzunluktaki dehlizlerde papazların çevirdiği entrikalar, imparatorların düşmanlarına ettiği türlü işkenceler, cellatların ise suçlulara verdikleri cezalar aktarılır. Söz konusu kitaptan aktarılan bilgiler tarihi kaynaklara uygundur. Hem Hüsrân'ın okuduğu *Kırmızı Zaman* adlı kitapta hem de Leon'un babaannesinin söylediklerinden aktarılan cellatlığın uğursuz bir meslek sayıldığı, çoğunluğunun Çingene topluluklardan oluştuğu, kaba taşlardan oluşan isimsiz ve yerini kimselerin bilmediği تنها mezarlıklarda gömüldükleri, Osmanlı'da idam hukuku gibi bilgiler detaylarıyla kaynaklara uygun aktarılmıştır. Aynı zamanda romanda yer alan otuz dokuz kavramın tanımına ayrılan kısımlarda cellatlar hakkında bilgilendirme yapılır.

Mine Söğüt romanında Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşü ve Türkiye Cumhuriyeti devletinin kurulma sürecine ve bu süreçte yaşanan yoğun siyasi ve toplumsal değişime değinir.

Önce uzak ülkelerden gelen askerler şehri istila ettiler. Bir süre süngü ucunda yaşamak zorunda kaldı herkes. Sonra halkın peygamberin halifesi bildiği padişah devrildi. Düzen tüm ülkede hızla değişiyordu. Zibâ ne eski harfleri bilirdi ne yeni harfleri öğrendi... Hiç çarşaf giymemişti, şapka da takmadı; Leon padişaha yakın bir sürü insanla birlikte İstiklal mahkemesinde vatana ihanet suçuyla yargılanıp asılana kadar padişahın devrilmesine, yerine herkese eşitlik vaat eden o mavi gözlü askerın gelmesine sevinmişti bile. (Söğüt, 2022, s. 234)

Kurtuluş Savaşı sonrası gelişmeler, İngiliz ve Fransız askerlerin İstanbul sokaklarında gelerek şehri işgal girişimi, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışı, hilafetin kaldırılması, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ve beraberindeki inkılaplar ile yeni devletin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk Leon'un yaşantısı üzerinden ele alınır. Bir cellat olmasına karşın merhametli, adil, iyi karakter özelliklerine sahip Leon tarafından kendisini asacak olan yeni düzene ve kurucusuna karşı sempati duyması romanda Mustafa Kemal Atatürk ve onun kurduğu düzene karşı pozitif bir yaklaşım sergilendiği söylenebilir. Ayrıca romanda Ermeni çetelerinin Kürt kökenli Zibâ'nın köyünde yaptığı yağmalamalara değinilerek I. Dünya Savaşı sonrası yaşanan Anadolu'daki iç çatışmalar ve göçlere bağlı olarak Ermeni-Türk gerilimleri konu edilir.

Romanın tarihsel yönünün yanında eleştirel yaklaşımın da varlığından söz edilebilir. Siyasi çalkantılar, yoksulluk, şiddet gibi toplumsal meseleler ele alınır. Roman kişileri toplumun bir sebeple dışında kalmış, yalnızlaşmış, içe kapanmış kişilerdir. Karakterlerin neredeyse tamamı annesiz, babasız yetişmiş veya onların ilgisinden mahrum kalmışlardır. Travmatik çocukluğa sahip bu kişilerin yolları kimsesizler mezarlığında kesişir. Onların hikâyeleri bir ölçüde toplumun sorunlarını yansıtmada araç olur. Örneğin Aziz kendi çocukluğunu şu sözlerle anımsar: “Dünyanın Kocanine’den, Kocanine’nin masallarındaki cinlerden, cücelerden, pamuk tarlalarından, pamuk tarlalarında gün boyu iki büklüm çalışan annelerden, pamuk tarlalarından yükselen acılı türkü seslerinden, gece gündüz hesap yapıp sigara tütüren babalardan ve akşamları sıcacık tüten çorbalardan ibaret olduğunu sandığı o günler...” (Söğüt, 2022, s. 41)

Anadolu’da tarım işçiliği, ailelerin geçim sıkıntısına değinilirken Aziz’in çocukluğundan bu yana durumun daha da kötüleştiği görülür. Aziz ev sayılmaktan uzak tek odalı bir yerde yaşayan ailesini geçindirmekte zorlanır. Aziz ve Ayşe’nin yoksullukları Hüsrân’ın öncesine kadar doğan üç çocuğun temmuz ayında nemden üşüterek ölecek boyutta aktarılır. Yoksulluğun yanında şiddet de romanın öne çıkan meselelerindendir. Cellatlar üzerinden işlenen şiddet ve işkence konusu dışında toplumda işlenen suçlar da ele alınır. “(...) gazetelerde namus cinayeti denen haberler vardı. Bu cinayetlerde öldürülen genelde kadınlar oluyordu. Aşk uğruna çocuklarını, kocalarını terk eden kadınlar...” (Söğüt, 2022, s. 49), “Oysa gazetelerdeki haberlerde hep kadınlar yanlış adamları seviyordu. Sonunda zarar gören de hep kadınlar oluyordu.” (Söğüt, 2022, s. 50) ifadeleriyle medyada yansıyan cinayetlerin kadınlar aleyhine sunulmasına dikkat çekilir. Kadınların ölümleri bile işlenen suçtan payını alması örtük ifadelerle vurgulanır.

Hastane acillerini kendisine mesken eden Botan, buraya gelen hastalar üzerinde çeşitli değerlendirmelerde bulunur. Bunlardan biri kalabalık ve yoksul semtlerin hastanelerine gelenlerle ilgilidir. En ağır vakaların böyle hastanelere geldiğini çünkü yoksulların trajedilerinin daha büyük olduğunu, şiddetin yoksul semtlerde daha çarpıcı boyutlarda olduğunu ileri sürer (Söğüt, 2022, s. 111). Botan’ın farkındalık kazandığı yoksulluk ve şiddet arasındaki döngüsellik kabul gören bir savdır. Sosyal, kültürel ve ekonomik faktörler şiddetin oluşumunda rol

oynadığı düşünülürse azgelişmiş ve yoksul ülkelerdeki şiddet düzeyinin diğer toplumlara göre daha fazla olduğunu suçluların çoğunlukla yoksul ve eğitimsiz kesimden geldiğini söylemek mümkündür (Kesici, 2007, s. 122). Dolayısıyla Mine Söğüt *Kırmızı Zaman* adlı romanında toplumsal birtakım meselelere temas eder fakat bunu daha ziyade örtülü, hikâyeler arasında yedirilmiş bir şekilde yapar.

2.6.3. Büyü ve Gerçek Dengesi

Mine Söğüt'ün *Kırmızı Zaman* romanında otuz dokuz farklı kavrama ilişkin tanımlamalar ve anlatılar yer alır. Kavramların tanımları ansiklopedik bir üslupla açıklanır. Başka bir deyişle romana ait küçük bir sözlük yaratılır. Öğretici bir nitelikte aktarılan kavramların anlamları çeşitli yönlerden ele alınır. Her kavram tanımının sonunda bir de kavrama ilişkin aforizmaya yer verilir. Bu ifadeler anlatılacak olan hikâyeyi desteklemeye veya hikâye hakkında kanaat geliştirmeye yöneliktir. Tüm bunların öncesinde, romanın başında ana metninden farklı bir fontta yazılmış bir kısım yer alır.

Bu romandaki İstanbul, efsaneler, insanlar, balıklar, kayıklar, iskeleler, saraylar, dehlizler, kesik başlar, mezarlar, hastaneler, morglar, denizkızları, cinayetler, katiller, cellatlar, deliler, yani her şey uydurmadır. Efsanelerin yalanı abartılmış, insanların hayatına olmadık benekler atılmış, şehir baştan yaratılmıştır. Yok eğer, 'Bunların hepsi gerçek, Haliç'te kırmızı bir kayık durur ve içinde Zaman Dayı yaşar, eski mezarlarda kesik cellat kafaları yatar, küçük kızlar mezar taşlarına dünyanın en güzel şiirlerini yazar, genç bir adam paramparça bir baba arar, her şeyi gören bir kambur hep susar ve İstanbul'un altında sır dolu dehlizler var,' diyen biri çıkar da beni yalanlarsa, ne mutlu bana. (Söğüt, 2022, s. 9)

Yazarın okuyucusuna seslenmesi, hikâyeye dâhil olması açılarından postmodern roman çerçevesinde değerlendirilmeye müsait olan romanda bu sesleniş büyümlü gerçekçiliğin şüphe yaratımını oluşturur. Söğüt uydurma olarak ifade ettiği unsurlara hem rasyonel gerçek ve sıradan olanı hem de olağanüstü olanı dâhil eder. Özünde tüm edebî metinlerin birer kurmacadan ibaret oluşunu göz önüne alınırsa Söğüt, bu olgunun altını çizer, anlatılacaklara dair okurda kurgu bile olsa mutlak bir gerçeklik olamayacağı farkındalığı yaratır (Evis, 2022, s. 194). Romanın I. tekil kişi anlatıcılı ilk bölümü "Zaman"da, anlatıcı anneannesinin anlattığı masaldan yola çıkarak ölüm, zaman ve masal olan bir roman yazmaya karar verdiğini, kahramanları huzurlu ve korkusuz bir masal yazdığını aktarır (Söğüt, 2022, s. 14). Üstkurmacayı oluşturan bu aktarımda anlatının aynı zamanda masal hüviyetinde ifade edilişi onun olağanüstü yönüne dikkat çeker. Fakat romanda masallarda görülen denli

olağanüstüye önceden kabul söz konusu değildir. Olağanüstü günlük gerçeğin içerisinde ve yine birtakım gerçeklere dayanarak ortaya çıkar. Olağanüstü bir olay üzerinden örneklendirmek gerekirse bir mekândan başka bir mekâna geçiş sağlayan tüneller birden belirir veya yok olur fakat söz konusu dehlizler gerçek dünya sınırları içerisinde, dünyevi sıkıntılarla boğuşan sıradan insanların arasında peyda olur. Özetle bir masal evreni içerisinde rastlanılan ve rastlanması beklenen büyülü olaylar değildir.

Dehlizlerin dayanak noktası İstanbul'un tarihsel geçmişidir. İstanbul halkı tarafından şehir efsanesi olarak dillerde dolaşan dehlizler ve dehlizlerle ilgili anlatılan ürpertici hikâyeler romanda da yer bulur. Hüsrân bir çocuk olmasına karşın etrafındaki çocuklardan daha farklı bir olgunluğa sahiptir. Hastalığı sebebiyle çocuklarla birlikte sokakta oynayamıyor, evde sürekli babasının getirdiği gazete ve kitapları okuyarak vakit geçiriyor oluşu ona yaşlılarından farklı bir olgunluk, dünya algısı ve bakış açısı kazandırır. Bu durum onun hem hayal gücü hem de mantıksal yönünü geliştirmiştir. Hüsrân'ın henüz hastalığı ortaya çıkmadan önce sur dibinde mahallede çocuklarla oynarken yaşlı bir kadın gürültü yaptıkları gerekçesiyle çocukları evliya çarpması hikâyesiyle korkutarak uyarır. Bulundukları yerde mezarlıklar olduğunu, mezarların üzerinde tepinmelerinin çok günah olduğunu, evliyaların Allah'tan korkmayan çocuklardan birini kurban seçip onu çarpacağını hatta mahalledeki kümese bağlanmış, akli dengesi yerinde olmayan yaşlı kadının çocukken evliya çarptığı için o hâle geldiğini söyler (Söğüt, 2022, s. 62). Cadı kadının korkutmalarına mahalledeki diğer çocuklar inansa da Hüsrân söylenenleri dikkate almaz. Onları, uslu olmaları için çocukları korkutmak amacıyla büyüklerin uydurduğunu düşünür. Üstelik yaşlı kadın ve onun durumunda olan insanların evliya çarptığı için değil yoksul olup iyi bir hastanede tedavi göremedikleri için bir yerlere bağlanmış veya kapatılmış olduklarına inanır. Çünkü okuduğu gazetelerde devamlı böyle hayat hikâyelerine rastlar. Hüsrân'ın okuyan, sorgulayan, meraklı yanı onu bu efsanelere inanmaktan alıkoyar.

Hüsrân, kulaktan kulağa anlatılan dehliz efsanelerini de rasyonel bir bakışla değerlendirir, çocukları kandırmak ve korkutmak üzere anlatılan uydurmalarından ibaret görür. Babasının getirdiği didaktik kitapta dehlizlerin varlığına dair tarihi bilgilerle karşılaşmasıyla dehlizlerin varlığına, olağanüstüne inanca imkân tanır.

Kitapta yaşadığı yer sur dibinin tarihsel olaylarının anlatılması onu etkiler. Çok okuyan, bilen ve araştıran kişinin düşünmek ve sorgulamaksızın saf bir inançla yaklaşmayacağıının bir örneği on iki yaşındaki Hüsrân aracılığıyla gösterilir. Hüsrân bir söylenti olarak dolaşan dehlizlerin varlığına ancak öğretici bir tarih kitabında gördüğünde inanmaya başlar. Bu bağlamda Hüsrân'ın temkinli yaklaşımı modern okuyucunun olağanüstü karşısındaki tepkisini temsil eder.

Haliçli balıkçıların boyanın küsme öyküsünü anlatırken söze “ister efsane deyin ister yalan” diyerek başlamaları modern okuyucunun -balıkçıların ifadesiyle- *cin işi olaya* karşı akılcı sorgulamalarının önüne geçmeye yöneliktir. Romanda olağanüstüne olan tutum değerlendirildiğinde romanın genelinde yazarın ketumluğu ilkesinin sağlandığı söylenebilir. Balıkçılar, Zaman Dayı'yı tüm tuhaflığına ve esrarengizliğine rağmen sorgulamadan aralarına alırlar. Mezarlık bekçisi Kambur mezarlığa ağaç kovuğundan, dehlizlerden gelen yabancıları benimser ve onları ürkütmemeye çabalar.

Romanda olağanüstü atmosfer kimi zaman rastlantılar üzerinden yaratılır. Zaman Dayı'nın olağanüstü imgelemle tasvir edilen kırmızı kayığının romanın sonunda büyülü veya ilahî bir yolla ortaya çıkmadığı gerçek öyküsünün anlatılmasıyla dengelenir. Benzer şekilde Zaman Dayı'nın hayvanların dilini konuşabilen bir ermiş olmadığı, denizkızı görmediği onun kendi gerçeği olduğu ifade edilir. Romanın büyük bir kısmında olağanüstü izlenim veren kimi olaylar, romanın sonlarına doğru görünenin ardındaki gerçeklerin aktarılmasıyla açıklık getirilir. Bu yolla bir ölçüde kurgunun gerçeğe olan bağlılığı korunur. “(...) kurgu boyunca vurgulanan esrarengiz dehliz, denizkızı gibi gerçeküstü unsurların köylü genç kız, cinayet, hapis, namus gibi reel toplumsal yaşamda karşılığı olan gerçekçi unsurlarla ilişkilendirilmesi kurgu içindeki gerçeklik boyutunun değişkenlik gösterdiğine işaret eder.” (Evis, 2022, s. 197) Büyülü gerçekçiliğin bir ayağı gerçeğe bir ayağı da olağanüstüne dayanan dengeli yapısına uygun bir yöntemdir.

Olağanüstü atmosfer hem masalsı üslupla hem de olağanüstü olanın detaylandırılmasıyla sağlanır. Dehlizlerle ilgili olan kısımlarda dehlizlerin tasviri buna örnektir. Dehlizlerin hem yapı itibarıyla tasviri hem de olayların aktarımındaki detaylandırma dehlizlerin varlık boyutunu derinleştirir.

Romanda gerçeğin ne olduğu, birden fazla olabileceği tartışılır. Yadigâr'ın ölümünde bir olayın üç farklı gerçeği anlatılır. Nihayetinde anlatıcı olayın asıl yüzünü anlatsa da Zaman Dayı'nın gerçeği yalanlanmaz.

Zaman Dayı'nın aklından geçip dilinden dışarı çıkmayanlar, içinde sır kalanlar yalan değildi, masal değildi, Zaman Dayı delirmemişti, o gerçekten böyle hatırlıyordu olanları, onun kendi gerçeği aklında sakladıkları... Ama o her zaman gerçeği mi görürdü, gerçeğimi yaşırdı? (Söğüt, 2022, s. 180)

Botan'ın hastane acilinde karşılaştığı bir çiftin rastlantısal ölümü aktarılırken gerçeğin gerçeküstü ile bir aradalığına değinilir. Gerçek ve gerçeküstünün dengeli ve uyumlu bütünlüğü Ying ile Yang benzetmesi üzerinden açıklanır. Bunun yanında romanda çeşitli kavram tanımlarına yer verildiğinden söz etmiştik. Bunlar arasında “Rüya, Masal ve Gerçek” başlıkları önemlidir. *Rüya* ve *Masal* tanımlarının olduğu kısımlarda yer verilen aforizmalarda rüya-gerçek ilişkisine değinilir. Gerçeklerin rüyaların içinde olabileceği, insanın rüya ve gerçek arasında yolunu kaybedebileceği ifade edilir (Söğüt, 2022, s. 149,183). “Gerçek” başlığı altında yapılan gerçeğin tanımı da dikkat çekicidir. Gerçeğin her zaman güvenilir olmadığına dair kullanılan ifade gerçeklik olgusuna mesafe yaratır (Söğüt, 2022, s. 211). Fakat büyüü gerçekçilik gerçeğe de olağanüstüne de eş mesafededir, kendi iç dinamiğinde bir denge sağlayarak metni ne gerçekten uzaklaştırır ne de olağanüstünden uzaklaştırıp onu karşısına konumlandırır. Söğüt, aynı başlıkta gerçeğin tanımını yaparken büyüü gerçekçiliğe de yer verir. “Büyüü gerçekçilik, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gelişen ve gerçeğin anlatılmasına psikolojik nedenlerin çözümlemesini katan Alman edebiyat akımıdır.” (Söğüt, 2022, s. 212) Bunun haricinde *gerçeküstülük*, *gerçeküstücülük* ve *gerçekçilik* gibi kavramların da tanımlarını bu başlıkta toplar. Mine Söğüt'ün romanlarında toplumsal tabuların sorgulandığı, şiddet, delilik, toplumun çürümüş yanları, yıkıcı ve karanlık gerçeklerle yüzleşildiği görülür. Bu yüzleşme sert ve çarpıcı bir üslupla, masalsı bir anlatımla sağlanır. Toplumdan ayırmış/ayrıştırılmış karakterlerin psikolojik derinliklerine iner, iç dünyalarını ele alır. Bu bağlamda romanda yer verilen büyüü gerçekçilik tanımlaması aynı zamanda Söğüt'ün roman anlayışına uygun düşer.

2.6.4. Kültür ve İnanç Unsurları

Mine S   t' n eserlerinde toplumun sosyal, siyasi ve tarihi gerçeklerini aktarmada kültür, gelenek, inanç, tarih gibi konular kurgusunun kaynaklarını oluşturur. Yazar, halk edebiyatı anlatılarından destan, mit, masal, efsane, memorat, menkıbe türlerine yer vererek Anadolu coğrafyasının kültürel zenginliklerini eserlerine yansıtır (Kızılgök, 2015, s. 235).

Kırmızı Zaman romanında masal, efsane, dini ve batıl inanışlar romanın başat  gelerindendir. Allah'ın varlığı ve yokluğu, tanrının kim veya ne olduğu gibi inanç temelli meseleler tartışılır. Geçmiş travmalar, varoluş sancısı, kimlik arayışı içerisindeki bireyler sorunlarını çözmek, manevi destek bulmak üzere inançlarına sığınırlar. şahışlar ilahi plan, rastlantı, kader fikirleri üzerinden yaşadıkları olayları değerlendirir. Zaman Dayı'nın dehlizden çıkıp Haliç kıyısına vardığında Halat Niyazi ve sahipsiz bir kırmızı kayıkla karşılaşması Allah'ın takdir ettiği kader planı, ilahi bir rastlantı olarak yorumlanır.

Zaman Dayı'nın bundan otuz yıl önce kıyı surlarının dibindeki bir delikten çıkıp geldiğinde karşısında Halat'ı bulması, belli ki sıradan bir tesadüf değildi. Allah'ın bu karşılaşmayı planlarken muhakkak bir bildiği vardı. Belki Halat'ın dualarına kulak vermiş; onu alaycı kalabalığın içindeki yalnızlığından kurtarmak, yeraltındaki dehlizlerden gelen tuhaf bir yabancının kaba ama anlayışlı sevgisine emanet etmek istemişti; belki de Halat, Zaman Dayı'nın ezeli ve ebedi yalnızlığına bir ilaç olsun demişti... (S   t, 2022, s. 80)

Zaman Dayı rengi hiç solmayan, diğer kayıkların rengini solduran sahipsiz kıpkırmızı kayığı gördüğünde buna bir anlam veremez. Esasen kayık bir hafta önce çekilen belgeselde medya ekibi tarafından unutulmuştur.

İşleri bittiğinde kıymetli kameralarını, kablolarını toplarken kırmızı kayığı da kıyıda ipsiz halatsız,  ks z yetim unutmuşlardı. Çocuklar gecenin cilveli dalgalarında oynaşan bu başiboş kayığı g rseler rahat bırakmaz,  ocuk arsızlığıyla içine dalar, kim bilir ne oyunlar oynarlardı. Ama kayık, kaderini bizzat yazdı. Mezbaha kıyısından uzaklaşıp, kana yaraşır kırmızısıyla kendi yolunu kendi buldu; Zaman'ın delikten çıktığı o gecenin sabahı karşı kıyıya vardı. Bu karşılaşmada tanrısal bir şey vardı. Haliç'in tembel dalgaları kan renkli kayıkla, dehlizlerden gelen kan tarihli adamı buluşturmayı görev saydı. (S   t, 2022, s. 206)

Kayığın terk edilişi, unutuluru, sahipsizliği Zaman Dayı'nın kimsesizliği,  ks z ve yetim geçen çocukluğu ile bütünleşir. Aynı zamanda Zaman Dayı'nın Yadigâr'ın ölümünde dâhil olduğu kanlı hikâye kayığın kan rengi ile imlenir. Roman sınırları içerisinde cellat Leon'dan başlayarak insanlık tarihinde hiç dinmeyen kan, kırmızı kayığın hiç solmayışıyla metaforik bir anlam kazanır.

Hayatı rastlantılar yumağı hâline gelen Botan, tanrıyı rastlantı olarak tanımlar. Babasının küçük yaşta başka bir kadın için evi terk etmesi ve kadının babasını parçalayarak öldürdüğü haberini gazetede okuması Botan'da travmatik bir çocukluk yaratır. Babasının terki ve ölümü annesinin günden güne psikolojisinin bozulmasına sebep olur. Annesinin de ilgi ve sevgisinden mahrum kalan Botan tamamen yalnızlaşır. Artık bir yetişkin olduğunda babasının parçalanmış bedenini aramaya koyulur. Bunun için tüm gününü adli tıpta, morgda, hastane ve acillerde geçirir. Bir gün bulunduğu hastaneye babasının katili kadının cesedi getirilir. Botan'ın bu büyük rastlantı karşısında yaptığı iç monolog onun inanç noktasındaki düşüncelerini ortaya koyar.

'Tanrı dedikleri rastlantı olmalı,' dedi kendi kendine... 'Tanrı dedikleri rastlantı! Madem gelmiş geçmiş tüm inançların sorgusuz sualsiz varlığını kabul ettikleri Tanrı, hayatı spermilerin ve yumurtaların, sonu varlık mucizesine varan rastlantısal maceralarıyla başlatıyor; madem her an, her durumda yaşam rastlantıya, rastlantı yaşama hizmet ediyor; o zaman rastlantı Tanrı'nın ta kendisi olmalı... işte bu yüzden rastlantıyı küçümseyemeyiz,' diye düşündü ve o an Tanrı'ya tapar gibi taptı rastlantıya... (Söğüt, 2022, s. 115)

Botan, tanrı kavramı üzerinde sorgulamalar yapar. İnanmanın ancak sorgulamamakla mümkün olabileceği kanısındadır. Aklı onu tanrıya inanmamakta ikna ederken duygu yönü yaşadıklarına bir sorumlu atfedip içindeki acı ve öfkeyi Tanrı'ya isyanla sağıltmak ister.

Botan Tanrı'ya inanıyor muydu? Bundan kendisi de emin değildi. Aklı inanmamaktan yanaydı. Dinlerin bir tarihi olduğunu bilen biri Tanrı'ya nasıl inanırdı ki? Başlayıp biten bir sürü geçmiş, aynı zamanda başlayıp bitecek bir sürü de gelecek demektir. Tanrı fikri farklı renklerde kıvılcımlar gibi bir anda parlayıp bir anda sönen ölümlü ateşböcekleriydi Botan için. Ama bir yandan da Tanrı'ya inanmak istiyordu. Tıpkı cahil köylüler gibi. Bilmemek istiyordu; bildiğinden değil de bilmediğinden korkmak istiyordu. En önemlisi de kendisinden büyük bir şey olduğuna inanmak istiyordu. Başına gelenlerden sorumlu bir şey. (...) İlahî bir sorumlu! (Söğüt, 2022, s. 145)

Hastanede babasının katiliyle ölü olarak karşılaştığında bu hadiseyi Tanrı'nın varlığı olarak kabul eder, ilahî bir rastlantı olarak görür. Böylece Botan için tanrı sorunsalı çözümlenir.

İlahî rastlantılara bir başka örnek, Aziz'in Hüsrân'ın doğumu sırasında ihtiyaç duyulacak olan yatağı çöpte bulmasıdır. Aziz, kızının doğumu için bir yatak dahi alamıyor oluşuna karşın Tanrı'ya isyan etmesinin ardından çöplerin arasında yeni gibi görünen bir çekyat bulur. "Koca çöp dağının tepesinde, sapasağlam, kahverengi kadife kaplı çekyat sanki onu bekler gibi duruyordu. Bir anda içini sevinç kapladı. İşte! Allah vardı ve en gerekli anda en gerekli şeyi gökten, ayakları dibine

düşürüvermişti.” (Söğüt, 2022, s. 41) Aziz ihtiyaç anında çöpte yeni sayılabilecek bir çekyatla karşılaşmasını ilahî gücün yardımı olarak yorumlar ve isyanından pişmanlık duyar.

Haliçli balıkçılar, Hüsrân’ın kaldığı sur dibi sakinleri, Zaman Dayı’nın doğduğu köyün yerlileri gibi toplumun sıradan insanları olağanüstüne inanmaya eğilimlidir. Tanrı, mucize, koruyucu ve iyileştirici kutsal varlık, kehanet, ölümden sonra yaşam gibi bilimsel gerçeklerle kanıtlamanın mümkün olmadığı olağanüstü unsurlar rasyonel sorgulamaların ötesinde bir inanç gerektirir. Söz konusu inançlar toplumların psikolojik ihtiyaçlarına, kültürel ve geleneksel köklerine göre şekillenir, değişir ve dönüşür. Dolayısıyla kent insanına kıyasla kırsaldaki nesilden nesle aktarılan kültürel miras, geleneğe bağlılık, eğitim düzeyi ve yaşantı düşünüldüğünde sıradan insanın yaşamındaki inanç yadsınamaz bir yere sahiptir. Olağanüstüne olan eğilimin kaynağı ise inancın yaşam pratiğindeki merkezi konumlanışıdır.

Halk, velileri üstün kuvvet ve özelliklere sahip, Tanrı’ya yakın olan bir şahsiyet olarak görmekte ve herhangi bir konuda (sağ veya ölü iken) yardımının dokunacağına ve onların Allah’ın sevgili kulları, keramet sahibi, alçak gönüllü, sıkıntı anında insanlara yardımcı olan, duaları geri çevrilmeyen, şefaate eden, gaybı bilen ve hastaları iyileştiren gibi özelliklerinin olduğuna inanır (Ak, 2018, s. 108). Zaman Dayı’nın doğduğu köyde de ağırbaşlı kişiliği, dünya malına itibarsızlığı, kalender mizacı, israfı sevmeyen, doğayı hor kullanmayan olgun kişiliğiyle kısa zamanda köylülerin gözünde keramet gösteren evliya, ermiş, dini bir şahsiyet vasfı kazanan Zaman Dayı veli tipinin *örnek kişi* olma özelliğini karşılar (Kızılgök, 2015, s. 77).

İşte bu yüzden köylüler onu evliya bilirdi. Hayvanların dilini konuşan, insanlardan mümkün mertebe uzak duran ve kimselere bir zararı dokunmayan Zaman, Allah tarafından gönderilmiş bir ermişti ve köyü şeytanlardan, cinlerden ve bilumum kötülüklerden korumak için vazifelendirilmişti. (Söğüt, 2022, s. 176)

Köylüler Zaman Dayı’yı bir evliya gibi görerek ona kutsal ve koruyucu bir rol biçerler. Manevi bir koruyucu güç olarak algılanan Zaman, genç yaşına rağmen *dayı* olarak çağırılacak denli saygınlık ve hayranlık kazanır. Zaman Dayı insanlardan uzak ama hayvanlarla iç içe bir yaşam sürdürür. Onları kendine dost edinmesi köylülerin Zaman Dayı’nın hayvanlarla iletişim kurabildiğine inanmalarına yol açar. Zaman Dayı böyle bir yetiye sahip olmamasına karşın bu durum Hz. Süleyman’ın

hayvanlarla konuşma yeteneğini anımsatır. Zaman Dayı hapishaneden açılan dehlizden Haliç kıyısına ulaştığında Haliçli balıkçılar tarafından da olağanüstülükler gösteren bir şahıs olarak kabullenilir.

Onun cömertliği ve gizemi Haliç kıyısındaki balıkçıların merakını hemencecik ehlileştirdi. Sorularını ağlarla denize attılar, oltaların ucunda balıklara yem yaptılar. Zaman, tuhaf adamdan yana çıktı. Sur dibindeki delikten gelip, kırmızı kayığıyla hayatlarının bir köşesine ilişiveren bu balıkçıyı, sorgusuz sualsiz aralarına aldılar. Geceleri uykusunda attığı çığlıkları merak etmedikleri gibi, bazen gün boyunca kulübesinden çıkmayışını da yadırgamamaya başladılar. Sırtını surlara dayayan küçük kulübenin içinde sırta kadem basıp kayboluşunu kanıksadılar. (Söğüt, 2022, s. 36)

Haliçli balıkçıların ve köylülerin sorgulamayan ve benimseyen tutumları büyümlü gerçekçiliğin ketumluluk ilkesinin başarılı bir örneğidir. Romandaki kişilerin olağanüstüne inanç noktasındaki yakınlığı metni büyümlü gerçekçiliğe yaklaştırır.

Balat'taki kıyı surlarının içinden, varlığı sır bir dehlizden çıkıp gelmişti Haliç kıyısına. Tüm şehir halkı gibi Balatlı balıkçılar da, bu bir görünen bir yok olan efsanevi dehlizlerin varlığına ve dehlizlerden zaman zaman yeryüzüne sızan olağanüstü olaylara inanırlardı. (Söğüt, 2022, s. 17)

Romandaki *efsane* kavramının tanımında “İnsanoğlu gerçeklerden kaçır, çünkü efsanelere inanmaya meyyal doğır.” (Söğüt, 2022, s. 45) ifadesi yer alır. Nitekim şahıslar dehliz efsanelerine, evliya çarpması söylentilerine, Kocanine'nin anlattığı masallara inanırlar. Fakat “İnsanoğlu gerçeklerden kaçır” ifadesi büyümlü gerçekçiliğe ters düşer. Çünkü büyümlü gerçekçilik gerçeklerden kaçır bir yana karanlık yanlarıyla yüzleşir. Esasen Mine Söğüt'ün romanlarında yaptığı da budur. Gerçeği en çarpıcı yanlarıyla olağanüstü öğelerle bezeyerek okuyucuya sunar.

Hüsrân'ın mahallesindeki cadı kadının uslu olmazlarsa çocukları evliyaların onları çarparak akıllarını kaçıraraklarını söylemesi de inanç üzerinden korkuyla sağlanmak istenen disiplin şeklidir. Mahalledeki çocuklar kadının anlattığı evliya çarpması hikâyesine inanıp korkarlar. İslam inancında mezarlıklara zarar vermek, üzerinden geçmek, kabrin üzerine oturmak gibi davranışlar ölüye saygısızlık olarak düşünümlerek uygun görülmez. Bu çerçevede çocukların uygunsuz davranışı dini bir otorite aracılığıyla cezalandırılacaktır.

Romanda genel hatlarıyla inanç unsurları olarak İslam'a dair hususlara ve Tanrı olgusu üzerine tartışmalara yer verilir. Dua, günah, sevap, cehennem, tövbe, cenaze namazı, tevekkül, Allah'a iman, kader, evliya, keramet gibi konular yer alır. Ayrıca *ölüm, kader, sır, korku, ölü, tanrı, Allah* kavramlarının tanımlamaları açıklanır.

Bu başlıklar altında *Tanrı'nın ölümü* düşünce akımı, Kuran'dan A'râf-34, Âl-i İmrân-185 ve Mülk-2 ayetlerine referans vererek İslam'da ölüm kavramı, Kaderiye inanç akımı, Sırr-ı icad, Sırr-ı Hûda, sırrolma, sırr-ı kader, sırr-üs-sırr, korku namazı, İslam'a göre ölüm ve ölümden sonrası, gasil, tekfin, teşyi, defin, Hristiyanların ölü bayramı, eski Mısır cenaze töreni metinleri olan Ölüler Kitabı, ölü hamamı, ölü helvası, tanrı kelimesinin geçtiği nida ve deyimler, tanrıbilim, tanrıdoğum, tanrımerkezcilik, Rus örgütü Tanrısızlar Birliği, Allah, el-esmâ alhüsna, Allahüâlem, Allahüekber, Allahütealâ gibi özel adlar, kelime ve kelime grupları açıklanır.

İnsanların tanrı, rastlantı, zaman, kader gibi kavramlar karşısındaki varoluşsal konumuna ilişkin felsefî sorgulamalar yapılır. Tanrı-zaman-rastlantı kavramlarını birlikte ele alarak bu birliğin insan üzerindeki etkisi irdelenir. Soyut bir varlık olan Tanrı'yı zaman ve rastlantıya indirgeyerek yaşamın öngörülemez oluşunun altını çizer. Zaman ve rastlantı insan kontrolünün dışında ilerleyerek dizginleri elinde tutar, kader olarak şekillenir ve tanrısal bir güç olarak işler. Geleneksel Tanrı algısının dışına çıkılarak Tanrı'nın varlığı yeniden yorumlanır. Roman boyunca yapılan Tanrı ile ilgili varoluşsal sorgulamalar romanın sonunda "*Allah'tan korkmak, Allah'ı seçmek ya da Allah'a inanmamak... Hepsi biridir. Allah bir varsayım olarak bile her şeye kadirdir...*" (Söğüt, 2022, s. 241) ifadesiyle "Tanrı var olsa da olmasa da Tanrı hakkındaki bir varsayım düşüncesi dahi insan hayatında kaçınılmaz bir etkiye sahiptir" sonucuna varılır.

Romandaki inanç unsurlarının Tanrı'nın varlığı veya yokluğu meselesi, İslam'a dair hususlar ve hurafeler başta olmak üzere çeşitli açılardan Tanrı düşüncesi irdelenmiştir. Tanrı; her şeye gücü yeten, insan iradesinin ötesinde, zamansız ve yalnız bir üst varlık olarak konumlanırken insan, Tanrı'nın kurduğu düzen içinde kendi yerini sorgular. Romanın inanç konulu temel meselesi bu sorgulama sürecini kapsar.

Roman, kültürel öğeler açısından oldukça zengindir. Masallara metinler arası göndermeler, masal anlatıcılığı, halk inanışlarına bağlı anlatılar, memoratlar aracılığıyla toplumun yoksul kesiminin inanç ve kültürü yansıtılır. Romanın ilk bölümü Zaman'da anlatıcı, anneannesinin kendisine çocukken anlattığı bir masaldan söz eder. Anneanesi çocukların ölümsüz, sonsuz bir yaşamda, zamanı algılayamamanın verdiği konforla huzurlu ve korkusuz yaşadıklarını belirtir (Söğüt,

2022, s. 13). Küçükken anneannesinden dinlediği sonsuzluğun içinde mutlu ve korkusuz yaşayan çocuklara ilişkin sözler anlatıcı tarafından korkunç bir ölüm masalı olarak algılanır. Aslında anneannenin söylemi Piaget'in çocuğun zihinsel gelişimi olan soyut öncesi dönemini izah eder. Çocuklar bu dönemde bilişsel olarak süreklilik kavramı gelişmediği için ölümün geri dönülmez ve sürekli olduğunu anlayamazlar fakat ölümün büyükler için korkutucu bir şey olduğunu anlarlar (Sezer & Saya, 2009, s. 155). Çocukluktaki huzurlu ve korkusuz zamansızlık hissi, insanın hayatındaki saf ve masalsı dönemin sembolüyen kavram olarak zamanın ve geri döndürülemez hızlı akışının farkındalığı insanın kaçınılmaz sonla yüzleşmesi anlamına gelir. Büyümek ise zamanın ve dolayısıyla ölümün kavranır olmasıyla ilişkilendirilir. Anlatıcı bu yüzleşmeyi sağladığında zaman, masal ve ölüm temaları ekseninde bir roman/masal yazdığını ifade eder. Roman kahramanlarının çocukluktan itibaren bir sebeple ölümle yüzleşme süreci ve her birinin ölümü kavramak zorunda kalmanın yarattığı sonuçlar yansıtılır.

Romanda birden fazla masal anlatıcısıyla karşılaşılır. Masal anlatıcılarının yaşlı bir kadın olarak tercih edilmeleri dikkat çekicidir. Binbir Gece Masallarından bu yana kadınlar tarihî süreç içinde masal anlatma geleneğinin taşıyıcısı olmuşlardır (Küçükbasmacı, 2010, s. 67). Bu açıdan masal anlatma geleneğine uygun olarak kurgulandığı söylenebilir. Masal anlatıcısı olarak nine, Hüsrân'la ilgili kısımlarda da mevcuttur. Hüsrân'ın babası Aziz, çocukken köylerinde köyün çocuklarına masal anlatan Kocanine'den söz eder. Kocanine'nin kendisine anlattığı masalları o da kızına anlatır. Böylece nesilden nesle aktarılan sözlü kültür geleneği yansıtılır.

Ne korkunç masallar anlatırdı Kocanine diye düşündü torbayı bin bir güçlkle sağ omuzundan sol omzuna geçirirken. Sonra Kocanine'nin kimin ninesi olduğunu düşündü. Hatırlayamadı. Köydeki tüm küçükler anneleri tarlada çalışırken, kocaman incir ağacının dibine dev bir manda gibi çöküp gözlerini kapatan ve durmaksızın onlara korkunç masallar anlatan yüzünün sağ yanında, yanağından boynuna kadar yayılan dev bir şark çıbanı bulunan Kocanine'nin eteğinin dibinde büyümüşlerdi. Köydeki her çocuk ondan hem çok korkar hem de açıklanamaz bir tutkuyla ona bağlanırdı. Kıraç köyde çocukların ilk tanıdığı duyguydu bu. (Söğüt, 2022, s. 40-41)

Aziz'in sözünü ettiği Kocanine Anadolu'da masal anlatma geleneğine bağlı olarak *masal anlatıcısı nineye* karşılık gelir. Tarlada çalışan anne ve babaların çocuklarını aile büyüğü kadınlara emanet etmeleri işlenir. Masal anlatıcısı olarak kadının; *kocakarı* olarak nitelendirilen yaşlı, bilgili, tecrübe sahibi kadınlar; nine, anneanne, babaanne gibi büyükler; anneler; komşu kadınlar; cariyeler; hizmetçi,

cadı, kalfa gibi çalışan kadınların olduğu bu alanda çalışmalar yapan kişilerin ortak tespitidir (Küçükbasmacı, 2010, s. 68). Anlatılan masalların kiminin korku içerikli olması çocukları olası tehlikelerden korumak veya onların korku yoluyla disiplinini sağlamak gibi amaçlarla korkunç masal ve efsaneler anlatılır. Korku masalları anlatan kadınlar tipik cadı dış görünümüyle aktarılır. Kocanine'nin yüzündeki dev şark çibanı bunun bir göstergesidir. Hüsrân'ın tabiriyle mahallelerindeki *cadı kadın* da buna benzer bir anlatımla aktarılır.

Bir keresinde, sokağa çıkabildiği mutlu günlerinde, arkadaşlarıyla bağrıarak oynuyorlar diye onlara kızan yaşlı bir cadı, çok korkunç bir şey anlatmıştı. Hani sur dışındaki evin bahçesinde küme tıklıp ipe bir kazığa bağlanan kocakadın vardı ya... (...) O kadını evliyalara çarpmıştı. Hem de niye? Küçük bir çocukken evliya mezarı üzerinde ip atladı diye! Buralar mezarlarla doluydu. Çocuklar bu mezarların üzerinde tepiniyor diye evliyalara çok kızıyordu. Çocuklar çok günah işliyordu! Evliyalara da zaman zaman, bu laftan anlamayan, Allah'tan korkmayan çocuklardan birini kurban seçip o küme tiki zavallı gibi eğip büküyor, aklını kaçırıyorlardı. Eğer hemen susmaz ve uslu uslu bir köşede oturmazlarsa alimallah evliyaların gözüne batar, o zavallıdan beter olurlardı! (Söğüt, 2022, s. 62)

Leon'un babaannesi yaşlı Zibâ da bilge bir kadındır. Bakla falı açar, bir kâhin bilgeliğinde rüya yorumlar, Leon'a hayatı boyunca destek olur ve onun hayatında bazı yönlendirmelerde bulunur. Çingenelerin cellatlık, falcılık, kâhinlik gibi geleneksel mesleklerine yer verilir.

Romanda masallara metinlerarası göndermeler mevcuttur. "Tüm gün görünmüyor, daha doğrusu barakadan çıkmıyor ama barakada da olmuyor; balıkçıların deyimiyle yer yarılıyor yerin dibine giriyor; Halat'ın bilgeliğiyle, açıl susam açıl oluyordu." (Söğüt, 2022, s. 102) ifadesiyle Ali Baba ve Kırk Haramiler masalındaki mağaranın kapısı açan sihirli sözcüklere göndermede bulunulur. Hüsrân, dehlize girerken orada kaybolmamak, evin yolunu bulabilmek için ip yumağından yardım alır.

Taşı özenle gerisingeriye çekip deliği kapattı. O masaldaki gibi, yolunu bulabilmek için beline bağladığı koca bir yün yumağının ucunu deliğin hemen ardındaki çekyatın ayağına bağlamış, biterse eklemek için yanına iki yumak daha almıştı. İpi usul usul salarak küçük ve tedirgin adımlar atarak kırmızı fenerin aklına uyup yürümeye başladı. (Söğüt, 2022, s. 185)

Hüsrân'ın dehlizde yolunu kaybetmemek için başvurduğu yöntem olarak anlatıcının sözünü ettiği masal, Grimm Kardeşler'in derlediği Alman halk masalı Hansel ve Gretel'i çağırıştırır. Masalda Hansel ve Gretel, ormanda kaybolmamak için geçtikleri yollara ekmek kırıntıları serpiştirirler. Fakat kuşlar bu kırıntıları yediği için ormanda kaybolur, geri dönüş yolunu bulamazlar. Theseus ve Minotauros

efsanesinde de benzer bir yöntem uygulanır. Theseus, labirentteki Minotauros'u bulup öldürmek için yola çıkar. Minos'un kızı Ariadne, Theseus'un labirentte kaybolmaması ve çıkış yolunu bulabilmesi için Theseus'a bir ip yumağı verir. Theseus, ipi labirentin girişine bağlayarak yol boyu açarak ilerler ve böylece geri dönerken ipi takip ederek çıkışa ulaşabilir. Lewis Carroll'un *Alice Harikalar Diyarında* adlı masalına açık bir metinlerarası göndermede bulunulur. "Tıpkı o masal kitabındaki gibi. Üstelik Hüsrân'ın kapıdan geçmek için sihirli mantarlardan yiyip küçülmesi gerekmiyordu ve saatine bakıp çok geç kaldım diye koşuşturan tavşan onu acele ettirmiyordu." (Söğüt, 2022, s. 134) ifadeleriyle masaldaki Alice'in sihirli mantarlardan yiyerek boyunun değiştiği bölüme ve Alice'in takip ettiği Beyaz Tavşan'a göndermede bulunulur. Leon'un çocukken köpeğini takip ederek ağaç kovuğundan içeri girmesi de Alice'in tavşanın peşinden giderek tavşan deliğine girmesine benzerdir.

Leon ve Hüsrân'ın ağaç kovuğundan mezarlığa ulaşması Türk mitolojisindeki ağaç kovuğu kültünü anımsatır. Ağaç kovuğu ve mağara kültleri ana rahmi ile özdeşleştirilir. Romadaki çocukların ağaç kovuğundan dehlizler aracılığıyla bir yerden bir başka yere doğmasını andırır.

Mahalledeki kocakarılarının anlattığı şehir efsanelerinin aktarıldığı bir pasajda Türk, İran, Irak ve Kürt mitolojilerinde yer alan *Şahmaran* efsanesi zikredilir.

Mahalledeki kocakarıların birbirlerine ve çocuklara anlatmaktan usanmadıkları, hatta anlata anlata gerçek olduğuna bizzat inandıkları korkunç şeyleri hatırlamaya çalıştı. Bu korkunç şeylerde başrol, ya adım başı rastlanan mezarlarda her an kalkacakmış gibi yatan ve adamı çarptı mı taş, fareye ya da ecinniye çeviren kızgın evliyaların olurdu ya da kadim zamanlardan beri dehlizlerde sürünerek yaşayan ve çocuk yutarak doyan bir bir başlı yılanların, yılan vücutlu şahmeranların, adam boğazlayan cellat hortlaklarının... (Söğüt, 2022, s. 61)

Hüsrân'ın Kocanine'nin mezar taşına resmedilmiş babasının anlattığı masal kahramanlarını görür. Bu kahramanlar: Boncuk kanatlı Zümrüdüanka, Yerdibi'nin Ateş Canavarı, Eciş Bücüş, elleri kanlı pençe Rüyaçalar, devin kaçırdığı Şengül'le Şüngül, acımasız Yeşil Dev, Gökkuşağıyla Kızkandıran, Şote'yle Pote, Kahraman Prens'le Su Perisi'dir (Söğüt, 2022, s. 187).

Romanda halk hikâyeleri ve âşık türkülerine de değinilir. Yavuz'un Yadigâr'ı suda boğulurken bulduğunda onu kurtarıp kahraman olması beklenirken ona zarar vermesine yakınılır. Halk anlatılarındaki tipik kahraman davranışlarını sıralar.

Komşu köyün delikanlılarından Yavuz onu kıyıda yarı baygın buldu ama genç kızı kucakladığı gibi sarp kayaları aşp, tarlalardan koşup köye götüreceği, iyileşinceye kadar başında bekleyip güzeller güzeli Yedigâr'ın gönlünü çalacağı ve âşıklar üzerine yakılan efsanevi türkülere bir türkü daha ekleteceği yerde, Yedigâr'a günlerce tecavüz etti; sonra da belden aşağısı kanlar içindeki kızı öldü sanıp öylece kumsala bıraktı. (Söğüt, 2022, s. 181)

Sözlü kültür anlatılarında karşılaşılan aşğın kahramanlıkları romantize edilmiş beklentiler olarak bir kenarda dururken gerçekte yaşanan başkadır. Geleneksel anlatılarda bir erkeğin zor durumdaki bir kadına yardım ederek onu kurtarması ve aralarında saf bir aşkın başlaması sıklıkla işlenir. Bu tür anlatılarda aşkı için mücadele eden ve kurtarıcı konumundaki kahraman, toplum tarafından ideal erkek figürü olarak kabul edilir. Türkülerle ise aşk halk arasında ölümsüzleştirilir ve yüceltilir. Zor durumdaki bir kadına yardım etmek ve saf bir aşkın mücadelesini vermek her ne kadar gelenekte kanıksanmış olsa da bu beklenti gerçeğin aksinedir. Yavuz'un, Yedigâr'a yardım etmek yerine ona zarar vermesi, toplumun kanıksadığı değerlerin ardındaki karanlık gerçeklerdir. Dolayısıyla geleneksel anlatılarda idealize edilmiş kurtarıcı kahraman erkek algısı Yedigâr'ın başına gelenlerle sorgulanır ve kadına yönelik şiddet gibi önemli bir konuya değinir.

Tüm bunların dışında Çingenelerin geleneksel yaşam tarzı, bir Kürt evlendirme geleneği olarak başlık parası, gecekondu ve mahalle kültürü gibi kültürel öğelere yer verilmiştir. Ayrıca kavram tanımları arasında *Kırmızı* başlığı altında *kırmızı şapkalı kız* zikredilerek bir masal kahramanı olarak tanımlanır. *Hayat* kavramının tanımında *Hayatağacı* bir soyun zincirlemesini gösteren çizelge ve eski Türklerde Şamanlık inanışından kaynaklanan, dünyanın merkezini belirleyen ve kuşlarla birlikte betimlenen ağaç olarak tanımlanır (Söğüt, 2022, s. 37). Başlı başına efsane ve masal kavramlarının tanımlandığı “Efsane” ve “Masal” başlıkları bulunur. Deli Arap halk oyununa ve *Dede Korkut* kitabında yer alan Deli Dumrul hikâyesi *Deli* başlıklı kavramın tanımlandığı başlıkta yer alır.

2.6.5. Melezlik: Zıtlıkların Birlikteliği

Kırmızı Zaman romanında gerçek ile hayal, ölüm ile yaşam, şimdi ile geçmiş, zaman ile zamansızlık gibi çelişik kavramlar iç içe geçirilerek zıtlıklardan oluşan bir kurgu yaratılır. Tanımlarına yer verilen kavramlar arasında *Ölüm*, *Ölü*, *Mezar*, *Ölmek*, *Cinayet*, *Cellat* ve bunlara zıt olarak konumlandırılabilir *Hayat* ve *Yaşam*; *Efsane*, *Masal*, *Rüya*, *Hayal*, *Yalan* ve *Gerçek*; *Korku* ve *Cesaret* yer alır.

Romanda zaman döngüsel ve soyut bir kavram olarak ele alınır. Zaman, roman kişileri için hem varoluşun hem de tükenişin sembolü hâline gelir. Kimi zaman karakterler üzerinde hapsedici kimi zaman özgürleştirici niteliğe bürünerek çelişkili ve döngüsel bir yapı hâlini alır. Çocukken sonsuz algılanan zamanın ileriki yaşlarda sınırlayıcı ve hükmedici bir hâle evrilmesi söz konusu çelişkiyi daha da belirgin kılar.

Gerçek ve gerçeküstünün harmonik şekilde iç içe geçmesi, zıtlıklardan uyumlu bir bütünü oluşturması büyümlü gerçekçiliğin aslî özelliğindendir. Botan'ın hastane acilinde karşılaştığı olağanüstü boyuttaki rastlantısal olay sonucunda anlatıcının ifadeleri bu özelliği açıklar ve destekler:

Botan bu tuhaf ölümün paralelliği karşısında gerçekle hayalin hiç de birbirinden uzak olmadığını fark etti. Acil serviste aldığı ilk dersti bu. Gerçekle gerçeküstü tıpkı yin ile yang gibi iç içe geçerek birbirini tamamlayan bir bütündü. Gerçeğin içinde gerçeküstü, gerçeküstünün içinde de gerçek vardı ve birbirlerini sarıp sarmalamışlardı. O yüzden gerçeküstünün peşinden giderken gerçeğe takılıyordu insanların ayakları ve gerçeğin peşinden giderken de gerçeküstüne. Tıpkı ölümün peşinden giderken hayata, hayatın peşinden giderken ölüme takılması gibi ayakların... aklın... kaderin... (Söğüt, 2022, s. 113)

Ying ve Yang Çin felsefesinde evrendeki zıtlıkların uyumunu simgeleyen bir semboldür. Karşıtlıkların birbirini tamamlayarak bir bütünü oluşturan yapısını izah etmeden önemli bir sembol olarak Ying ve Yang büyümlü gerçekçiliğin zıtlıkların birliğinden oluşan yapısına uygun bir benzetimdir. Büyümlü gerçekçiliğin âdeta bir tanımı olarak romanda yer alan pasajla gerçek ve gerçeküstünün bir arada oluşu, zıtlıklarla kurduğu uyum ve denge gibi büyümlü gerçekçiliğin önemli özelliklerine temas edilir. “*Gerçekler rüyalara saklanmayı sever.*” (Söğüt, 2022, s. 149), “*İnsanoğlu bazen rüya ile gerçek arasında yolunu yitirir.*” (Söğüt, 2022, s. 183) ve “*Bazen masal gerçeği gölgeler, bazen gerçek masalı.*” (Söğüt, 2022, s. 212) gibi kavram tanımları sonunda yer verilen cümleler gerçek ve gerçeküstünün iç içeliğinin altını çizer. Romanda sıklıkla gerçeğin ve gerçeküstünün ince bir çizgiyle ayrıldığının kimi zaman ise gerçeğin bilinemeyeceğinin, göreceliğinin vurgusu yapılır.

Leon romanın melez kişisidir. Annesi Yahudi babası Çingene'dir. Leon kökenleri birbirinden oldukça uzak iki etnik gruba aittir. Yahudiler Osmanlı döneminde ticaret, finans, zanaat, tıp gibi alanlarda faaliyet göstererek orta ve üst sınıfa mensup, ekonomik açıdan yüksek bir statüye ve toplumda saygın bir yere sahip

olmuşlardır. Yahudi Avram, kızının gayrimeşru birlikteliğinden doğan ve Çingene Zobi'den olan torunu Leon'u reddeder. Kızını ise yurtdışına gönderir. Leon'un babası Zobi ve Maymuncu lakaplı dedesi Leon ile ilgilenmezler ve çocuğu Avram'dan para koparabilmek için aracı olarak kullanırlar. Çocuğun ismini Yahudi olduğunu unutturmamak için Leon koymaları da bu sebeptendir. İki etnisite arasındaki sosyal sınıf farkı ve çatışma Leon'un kimlik karmaşası yaşamasına yol açar. Yahudi kanından gelen sarışın görüntüsü ile ne Çingeneler arasında ne de Çingene tarzıyla Yahudiler arasında kendisine yer bulamaz. Yaşamı çok kimlikli oluşunun yarattığı kimliksizlik sorununa dönüşür. Bu yüzden aidiyet hissiyle atalarının mesleği olan cellatlığa kendisini adar. Leon, babaannesi tarafından bir Kürt kızı olan Şirivan'la evlendirilir. Leon doğacak çocuğunun kendisi gibi kimlik karmaşası yaşamasını istemediği için ona adından köklerinin anlaşılmayacağı bir isim koymak ister. "Leon ona ne bir Çingene ne bir Kürt ne de bir Yahudi ismi vermek istedi. Oğlunun ismi kimliksiz olacaktı. Oğlunun ismini duyan geçmişini okuyamayacaktı. Kadir koydular çocuğun adını." (Söğüt, 2022, s. 223) Böylece Kadir'in herhangi bir toplumsal sınıfa ait önyargılarından sıyrılması hedeflenir.

İşini tutkuyla ve büyük bir başarıyla yapan cellat Leon, Deligâvur olarak anılmaya başlar. Ölümün uygulayıcısı olarak yaptığı cellatlık mesleğine karşın vicdanlı ve merhametli biri olarak tanıtılır. Eğer suçlu haksız yere hüküm giyiyorsa padişah, vezir gibi üst otoritelerin emirlerini hiçe sayarak kendi adalet anlayışını uygular. Masum olduğunu düşündüğü kişileri bir miktar para vererek salıverir, onu bulunduğu zindandan kurtarır. Gerçekten suçlu olup aldığı cezayı hakettiğini düşündüğü kişilere de akıl almaz işkenceler uygular. Padişah dahi herkes onun adaletine güven duydukları için onun uygulamalarına müdahale etmezler (Söğüt, 2022, s. 231-232). Padişah, sadrazam gibi otorite figürlerine karşı gelebilme cesaretini gösterir ve böylece bireysel adalet anlayışını ön planda tutarak yerleşik otoriteye meydan okur.

Deligâvur hem acımasız bir cellat hem de vicdan sahibi merhametli bir kurtarıcı olarak çelişkili bir tabiata sahiptir. Deligâvur'un vicdanlı bir kurtarıcı olarak masumları haksız yere uygulanacak cezalardan kurtarması onun insanî yönünü gösterirken; suçluluğuna kanaat getirdiği kişilere karşı zalimce uyguladığı işkence ve cezalar onun otoriter ve acımasız yönünü ortaya koyar. Bu durum adalet, vicdan,

merhamet gibi olumlu kavramların yanında zalimliğin bireyde aynı anda var olabileceğini ve bu zıtlıkların melez bir kimlik yaratabileceğini gösterir.

Mine Söğüt, yaşam ve ölüm temalarını *Kırmızı Zaman* romanında derinlemesine ele alır. Birbirini dışlamayan aksine birbirini tamamlayan iki zıt olgu karakterlerin yaşamındaki çatışmalarda, anlatımda ve üslupta belirginleşir. Söğüt, yaşam ve ölüm arasındaki sınırların belirsizleşerek flu hâle gelişini ve insanın bu iki zıtlık arasında verdiği varoluş mücadelesini ortaya koyar. Hayatta kalma mücadelesi, ölümü anlamlandırma, ölüm korkusu, ölümü kabulleniş, ölümden sonrası gibi meseleler karakterlerin yaşamına yön verir. Roman kişileri için hayat sürekli bir ölümle yüzleşme ve var olma savaşı hâline dönüşür. İnsan yaşamın sınırlı ve geçici oluşu, zamanın kavranamayacak denli yaşamın arka planında hızla akıp gittiği ve ölüme yaklaştığı dolayısıyla yaşam ve ölümün hiç de birbirinden uzak olmayan iki kavram oluşu ön plana çıkar. Ölüm, yaşamın yalnızca sonu değil aynı zamanda onu şekillendiren ve anlamlandıran yaşamın merkezine konumlanmış bir gerçek olarak varlık gösterir. Çocukluktan yetişkinliğe dek ölümle yüzleşmekten kaçmanın imkânsızlığı yaşamın trajik bir ironisi olarak işlenir. Bu da yaşam ve ölüm arasındaki çelişkiden doğan ikircikli yapıyı varoluşsal bir paradoks hâline getirir.

Hüsrân'ın kendisinden önce doğan üç kardeşi doğumdan hemen sonra çevresel koşulların elverişsizliği nedeniyle ölür. Aziz dördüncü doğacak çocuğunun adına Hüsrân koymak ister. Bundan öncekilere Sevinç, Neşe ve Umut gibi pozitif çağrışımlı isimler koymalarına rağmen kaderleri yaşamadan ölmek olduğu için eğer bu kez doğacak kızlarına Hüsrân⁴ adını verirlerse kaderinin adının tersine işleyeceğini umar. İsimlerin içerdiği olumlu anlamlarla trajik sonları arasında öne çıkan bir zıtlık, ironik bir durum vardır. Çift isimlerin olumlu çağrışımlarına karşın yaşamlarındaki olumsuz izdüşümünü deneyimledikten sonra yazgılarını değiştirme umuduyla tam tersi bir yönleme başvururlar. Hüsrân adını verdikleri kızları hastalığıyla eve bağımlı bir yaşama sahip olsa da diğer çocuklarının zamansız ölüm kaderini yaşamaz.

⁴ Hüsrân, beklenilenin gerçekleşmemesi durumunda yaşanan hayal kırıklığı anlamına gelir.

Adının aksine neşeli bir çocuk olan Hüsrân yaşından beklenmeyecek bir birikime sahiptir. Evde kalmak zorunda olduğu zamanları bol bol babasının çöpten bulup getirdiği gazete, dergi ve kitapları okuyarak geçirir. Bu da ona yaşlılarından farklı rasyonel bir bakış açısı kazandırır. Aynı zamanda çocuk olmanın da vermiş olduğu merak ve hayal gücü önemli bir özelliğidir. Hüsrân babasının getirdiği *Kırmızı Zaman* adlı kitapta anlatılan cellatlar ve dehlizlerle ilgili kısımlardan oldukça etkilenir. Rüyasında dehlizlerde rengârenk vagonları ve onları çeken neşeli, palyaço kıyafetli cellatları görür. Hüsrân'ın rüyasında gördüğü neşeli ve eğlenceli cellatlar zıtlıktan doğan paradoksu ortaya koyar. Cellatlar Hüsrân'ın masum çocuk dünyasında neşeli palyaço kıyafetleri çelişkili bir imaj sunar. Öldürme gibi korkutucu bir eylemin icracıları olmalarına rağmen Hüsrân'a karşı sevimli ve dost canlısı bir tavır sergilerler. Ölüm ve neşe, masumiyet ve cinayet gibi zıt gruplarda konumlandırılacak kavramlar bir araya getirilir. Ayrıca rüyadaki cellatların insanî yönlerini vurguladıkları savunmalarıyla Hüsrân onlara karşı empatik bir yaklaşım kazanır.

Hüsrân *Kırmızı Zaman* adlı kitapta imparatorluklarda geçen birtakım entrika ve cinayetleri anlatan bölümler okur. Saraylarda yaşanan bu olaylarla kendi mahallesini karşılaştırır.

Onların yaşadığı mahallede ne imparator vardı ne imparatoriçe ne de general ama insanlar birbirlerini öldürürlerdi. Hem de aşk yüzünden, kıskançlık yüzünden. Tıpkı saraylardaki gibi... Kıskanç kocalar, gözü dönmüş âşıklar, entrikacı kadınlar sadece yoksul mahallelerde değil saraylarda da var demek ki diye düşündü Hüsrân. (Söğüt, 2022, s. 49)

Hüsrân yapmış olduğu tespit ve kıyasla toplumsal sınıflar arasındaki farklılıkların yüzeyde kaldığını ve insanın tabiatında bulunan duygu ve davranışların evrenselliğini ortaya kayar. Hüsrân okuduğu tarihte yaşanmış olaylar sonucunda zengin ve fakir, güçlü ve güçsüz, soylu ve sıradan, saray ve mahalle gibi sınıflandırmaların pratikte duygusal hayatın gerçekliğini değiştirmediğini gözlemler. Birbirlerinden oldukça uçlarda dünyaların insanların aslında birçok yönden benzer olduğuna Hüsrân aracılığıyla dikkat çekilir. Saraylar ve yoksul mahalleler sosyokültürel olarak birbirine tamamen zıt iki alan olarak konumlansa da insanların temelde sosyal statülerinden bağımsız benzer arzular ve entrikalara sahip olup bunlara yenik düştükleri ortaya konur.

2.7. *Yere Düşen Dualar* Romanında Büyülü Gerçekçi Ögeler

2.7.1. Olağanüstü Unsurlar

Sema Kaygusuz'un *Yere Düşen Dualar* adlı ilk romanı 2006 yılında yayımlanır. Roman bir ailenin devinimsel trajedisini, bireylerin varoluş sorunlarını, nesilden nesle aktarılan terk edilmişlik lanetini konu edinir. Roman “Üzüm” ve “Altın” olmak üzere iki bölümden oluşur. “Üzüm” bölümü başkışı Leylan'ın anlatıcısı olduğu bir aile trajedisi ve ada hikâyesi, “Altın” bölümü ise Leylan'ın yarattığı “Üzüm” bölümünde anlatılanların masalsı hikâyesidir.

Leylan adı belirtilmeyen fakat şiddetli dalgalarıyla özdeşleşmiş, coğrafi koşullarıyla yaşaması çetin bir adada ailesiyle yaşar. Annesi nedenini bilmediği bir sebepten babası ve kendisini henüz daha çocukken terk eder. Bu terkin ardından babası kendisini şaraba verir ve Leylan'a hiçbir açıklama yapmaz. Leylan iyiden iyiye yalnızlaşır. Leylan'ın en büyük arzusu şimdiyi yaşayabilmek için geçmişi öğrenmektir.

Büyülü gerçekçilik bağlamında değerlendirmeye daha uygun olan bölüm “Üzüm”dür. Çünkü “Altın” bölümünde mekân, Kutsi'nin zihnini temsil eden alegorik bir ormandır. Ormanın masalsı yönü ön plandadır. Birinci bölümde mekân bir adadır ve gerçekçi tasvirlerle yer alır. Leylan'a “Altın” bölümünü yazdıran ve romanın olağanüstü yönünü oluşturan Latife Keşal'dir. Latife Keşal adanın falcısıdır. Leylan ondan adadaki biricik arkadaşı olarak söz eder. Bundan daha da fazlası Latife, Leylan'ın gerçeğin, hayatın imgesine kavuşmasını sağlayarak onun hayatı, dünyayı algılamasında, hissetmesinde ve anlamlandırmasında kılavuzluk yapar. Bu yüzden Leylan, Latife'ye zaman zaman fal baktırmaya gider. Latife Keşal baktığı fallarla bir kâhin gelecek hakkında kehanet sunar. “Altın” bölümünde anlatılanları Leylan'ın falında özetler.

Leylan büyük bir görünmezlik, yoksunluk, yokluk hissi yaşar. Var olamamanın sancısını adada hakkında çıkan dedikodular ve Yorgo'nun bedenini arzulamasıyla bir nebze olsun giderir. Leylan adada dönen söylentilerin kendisi hakkında olduğunu düşünerek bunu öğrenmek için Latife Keşal'e başvurur. Keşal, Leylan'ın falında birtakım dedikoduların babasını öldüreceği söylentisini yaydıklarını söyler.

Bir adam var kollarında. Sana göre yaşlı biri. Ellisini çoktan aşmış. Koca göbekli, gür saçlı, et suratlı bir şey. Bir ayağı çukurda, sana dayanıyor. İkiniz burun burunasınız. Adamın dili uzamış boynuna dolanmış. Kurtulamıyorsun. İkiniz de can çekiyorsunuz. O mu ölüyor, sen mi belli değil. İkiniz de birbirinizin boğazına sarılmışsınız. Onu öldürmeye kıyamıyorsun, ama mecbursun da sanki. Elinde bıçak, saplamak üzeresin. (Kaygusuz, 2014, s. 15-16)

Romanın birinci bölümünün ilk alt başlığında (Söylenti) yer alan Latife Keşal'in baktığı faldan aktardıkları, "Üzüm" bölümünün sonunda gerçekleşecek sahnedir. Dolayısıyla Latife Keşal'in kehaneti gerçekleşir. "Üzüm" bölümünün *Biçimler* başlığında baktığı fal ise "Altın" bölümünün özeti mahiyetindedir. Romanda gerçekleşen olağanüstü sayılabilecek olayların önemi taşıdıkları sembolik anlamlardır. Büyülü gerçekçilikte olağanüstünün metafor olarak çağrışımları *Yere Düşen Dualar* romanında da görülür. Latife Keşal'in baktığı falların gerçekleşmesinden çok onun semboller aracılığıyla hayatı okuması, anlamlandırması Leylan için daha kıymetlidir. "(...) Latife'nin masal çeşnili gerçekliğinden korunmak için kehanetinden çok kâhinliğini yeğlerim. Söylediğiyle değil, söylemeye çalışmasıyla ilgilenirim." (Kaygusuz, 2014, s. 79)

Biçimleri çağrışımlarıyla tanımanın körleştirici etkisine karşı, yaşantımı falsız göremiyorum. Hayatım Latife Keşal'de dile gelmedikçe darmadağınık görünüyor gözüme. Her fırsatta ona koşup soluğunu azar azar üfleyerek kurduğu ikişer yarımdan bir cümleyi, her keresinde bir cümleye göre fazla uzayan o sihirli yargıyı duyma uğruna fazlasıyla bekliyor, yarattığı sessizliği bozmamaya çalışarak çıt çıkarmadan dinliyorum. (Kaygusuz, 2014, s. 77)

Fal, Leylan'ın iç dünyasındaki boşlukları doldurmaya, belirsizlikleri anlamlandırmaya ve yaşantısını anlamlandırma noktasında yaşadığı karmaşayı düzene sokmasına yarayan bir araç konumundadır. Keşal'in sihirli sözcükleri Leylan'ın yaşantısını anlamlandırmada rehber olarak sunulur. Leylan, Latife'nin baktığı falları "sürmekte olan yaşantısını anıştıran aşkın bir gerçeklik" olarak ifade eder (Kaygusuz, 2014, s. 78). Latife Keşal'in falda çıkarımlar elde etmek için kullandığı semboller Leylan'ın dış dünyayı algılayışını da değiştirir.

Bir kedi, her keresinde kedi olmaktan çıkıp illaki uğursuzluk anlamına geliyor; bir yunus, bir dost; bir ev, açılması gereken bir kutu oluyor hep. Her falın sonunda fala düşen bütün biçimleri birer birer yitiyorum. Bütün yunusları, evleri, kedileri yok edip yerlerine gizemli işaretler kazıyor. (Kaygusuz, 2014, s. 77)

Leylan anlam veremediği ve tekrar tekrar gördüğü bir rüyayı yorumlaması için Latife Keşal'e gider. Keşal, Leylan'ın gördüğü kadının yaşlı, bilge bir anlatıcı olduğunu ve Leylan'a meseller macunu yedirerek el verdiğini söyler. "Her bir macunun tadında doğaçtan gelen bir bilgi saklıydı. Ancak yetkin olanın dilinde

çözülecekti hikâye. Bundan böyle, içime bakmayı ve baktığım her şeyin yerine geçmeyi başarabilirsem, ben de her ısırışta bir hikâye anlatabilirmişim onun gibi.” (Kaygusuz, 2014, s. 94) Leylan’ın rüyasında meseller macunu yiyerek bilge bir anlatıcıdan el alması kendi özenle hazırladığı şarabı içmesinden sonra olur. Ardından bu anlatıcı bilgeliğiyle ölüm döşeğindeki babasına duyduğu merhametin nişanesi olarak bir hikâye anlatır ve bu hikâye de “Altın” bölümünü oluşturur.

“Üzüm” bölümündeki bir başka sıra dışı olay Leylan’ın on bir yaşındayken Yorgo’ya kasığındaki beni göstermesinden sonra benin yok olmasıdır. Leylan benini gösterdiğinde Yorgo dokunmak için izin ister. Leylan buna müsaade eder ve bundan hoşlanır. Ertesi gün Yorgo’nun dokunduğu kasığındaki ben sol elinin avcunda, aşk çizgisinin hemen altında belirir. Bu hadise Leylan’da kızgınlık uyandırır. “Sanki en değerli mücevherimi çalmış, pişman olmuş, geri getirip yanlış bir yere koymuştu. Herkesin görebileceği, açıkta bir yere...” (Kaygusuz, 2014, s. 20) Burada da *ben* sembolik bir anlam taşır. Bu olaydan sonra Leylan ve Yorgo arasında aşktan uzak yalnızca cinselliğin olduğu bir ilişki başlar. Leylan kasığındaki bene kadınlığa ilişkin bir anlam verir. “Olağanüstü bir kadın olma ümidi verirdi bana. Adadaki bütün kadınlardan daha kadın olacağıma dair bir işaretti.” (Kaygusuz, 2014, s. 20) Leylan için kadınlık ve mahremiyeti simgeleyen beninin mahremiyetini kaybederek herkesçe görünür olması onun istemediği bir değişime yol açar. Kontrol dışı gelişen değişim onu Yorgo’nun hüküm sürdüğü, kendisini bir esire dönüştüren sevgisiz bir birlikteliğe dönüştürür. Bu birlikteliğin Leylan için olumlu tarafı Yorgo tarafından arzulananın onu görünür kılmasıdır. Varoluş meselesi olan Leylan başkalarınca görüldüğü, konuşulduğu müddetçe kendi varlığını hisseder.

Leylan, amcası Mercan -romanın ilerleyen kısımlarında biyolojik babası olduğu sezdirilir- gibi okuma güçlüğü çeker, sözcüklerin zihnindeki karmaşık görünümü onu kitapları sevmekten uzak tutar. Disleksiye andıran bu problemi bir gün çalıştığı kütüphanede İhsan Sonay’ın getirdiği Galenos’un kitabının kafasına düşmesiyle okuma güçlüğü birdenbire düzelmeye başlar.

Annemin şifoniyerde sakladığı aşk romanlarına ve onca yıllık kütüphane memurluğuna karşın Galenos’un şefkat dolu buyurgan sesini duyana değin kitaplara hiç alışamamıştım. Bana göre kitap okumak, dünyanın en yorucu, çekilmez uğraşlarından biriydi. Ne zaman Galenos’un sesini başucumda işittim, harfler birden bire evcilleşti. (...) O kitabı okuduktan sonra kitaplarla olan ilişkim bütünüyle değişti. (Kaygusuz, 2014, s. 61)

Bu olaydan önce Leylan, babasının her gece gördüğü orman kâbusuna çözüm arar. Doktor'a gittiğinde Galenos'un şarap kürü hakkında ne düşündüğünü sorar. Doktor alaycı bir tavırla karşılık verir. Galenos'un kitabında yer alan şarap kürü Leylan'ın babasına onu konuşturmak ve onu kabuslarından kurtarmak için uygulayacağı bir çeşit tedavi yöntemi hâline gelir. Dolayısıyla Leylan'a okuma hazzı kazandırmaya başlaması onun ilgisini çekmesinden kaynaklanır. Fakat olay aniden ve gerçeküstü gerçekleşen bir hadise olarak aktarılır.

“Altın” bölümü yoğun bir masalsi anlatım içerir. Kutsi'nin zihin ormanı mekânken anlatının başkişisi de Kutsi'ye karşılık geldiği anlaşılabilen Sağgöz/Yâşur'dur. Yâşur dilediğinde ruhunu bedeninden soyutlayarak göğe yükselir, olanları bir derviş arılığında yukarıdan izler. Fakat bir zaman sonra bu yeteneğini kaybeder.

Romanın bu bölümünde algıya dayalı olduğu anlaşılan olağanüstü işleyen bir zaman söz konusudur. Orman, Kutsi'nin rüyasında gördüğü gibi her zaman aynı yerde başlayıp aynı yerde biten bir döngünün içinde, zaman donuk fakat fizyolojik yaşlanmanın hızla ilerlediği görülür. Anlatıcı zaman ve mekânı “Burada evrim tamamlanmamıştı. Gittikçe gerileyen bir evrim zamanındaydılar ya da.” (Kaygusuz, 2014, s. 170) ifadeleriyle tanımlar. Zamanın olağanüstü işleyişi başkişinin varoluşunu tamamlama sürecinde yaşadıklarına ilişkin olarak simgesel bir anlam taşır. Adamkadın, Yâşur ve kendisiyle aynı adı taşıyan atı Yâşur dairesel bir yolculuğun içindedirler. Bu dairesellik bir aile trajedisinin nesilden nesle süregelişini sembolize eder. Yine benzer şekilde Yâşur nehre girdiğinde tümüyle değişmiş, yaşlanmış olarak çıkar.

Adamkadın ve Yâşur ormanda ilerlerken karşlarına tuhaf bir hayvan çıkar. Adamkadın bir süre hayvanla mücadele eder ve hayvana arkasını döndüğü anda hayvan birdenbire yok olur. Bu olaydan sonra Yâşur bir anlam patlaması yaşayarak gerçeküstü yeni bir gerçeklik keşfeder (Kaygusuz, 2014, s. 175).

“Altın” bölümündeki bir başka olağanüstü olay ise Yâşur'un sol gözü görmüyorken avcı Manuş'un evinde sol gözünün açılmasıdır. Yâşur'un gözünün açılması da Yâşur'un mitsel yolculuğundaki gelişimine işaret eden bir metafordur.

Romandaki olağanüstü olayların olağanüstülükleri vurgulanmaz, alegorik anlamları ön plana çıkarılır. İmgenin, görünenin ardındaki anlama ulaşmanın önemi

vurgulanır. Romanda Latife Keşal'in fal yorumları romanın gidişatında belirleyici rol oynayan mihenk taşlarıdır.

2.7.2. Tarihsellik ve Eleştirel Yaklaşım

Yere Düşen Dualar romanında tarihte gerçekleşmiş bazı olaylara göndermelerde bulunulur. Orta çağ Avrupa'sında gerçekleşen cadı katliamları bunlardan biridir. Orta çağda bilhassa şifalı bitkilerle ilgilenen, köylerde şifa dağıtmaya çalışan, bitkilerin gizemine vâkıf, hastalıkları bitkilerle tedavi edebilen, geceleri sihirli sözlerle ormandan bitki ve kökleri toplayan kadınlar önceleri saygı görürken daha sonra acımasız bir katliama kurban edilişler (Aksan, 2013, s. 360). Şifacılık, ebelik, hemşirelik gibi alanlarda uzmanlaşan kadınlar bir süre sonra cinsiyetçi bir yaklaşımla arkasına dini gerekçeler dayandırılarak cadı avına başlanır. Bir zamanlar bilge olarak kabul gören kadınlar, her türlü suçun kaynağı atfedilerek toplu katliamlarda yanarak can verirler. Günümüzde *cadı avı*, *cadı avına çıkmak* gibi tabirler bir olay veya durumda suçlu aramak odaklı yaklaşımı ifade etmek için kullanılır. Romanın ikinci bölümünde Yâşur'un iç monoloğunda söz konusu tarihsel olay anıştırılır.

dilbaz Sağgöz, bilir misin neden karamsardır kâhinler ya da kâhin olur karamsarlar? kim ister tanrı vergisi uğursuz bir armağanla geleceğin en kötü anlarını sayıklamayı? onlar ki, her keresinde iki kişilik delirirler. öyle senin yaptığın gibi bir benlikle delirip öbürüyle seyretmezler kendilerini. hepten mahvolur bir kâhin. böyle diriltir dünyayla uzlaşmayan hiçleşmiş benliğini. doğumundan ölümüne dek acı iletkeni olan bütün bir ömrü, yeryüzüne sunulan değeri bilinmez birer ödüdür. İşkence altında iğdiş edilmekten, yakılmaktan ya da çarmıha gerilmekten veya azgın atların toynaklarıyla parçalanmaktan kurtulanların birçoğu yapayalnız ölmeyi göze alarak esine tutuldular: adlarını sayamam, adını teslim etmişti her biri. (Kaygusuz, 2014, s. 179-180)

Adada Leylan'a karşı yapılan da bir noktada buna benzer. Romanın anlatı zamanından dört yıl önce adada Leylan hakkında bir söylenti yayılır. Leylan'ın Latife Keşal'e fal baktırarak öğrendiği bu söylenti, babasını öldüreceğidir. Leylan yaklaşık bir buçuk yıl boyunca babasından bireysel tarihlerini öğrenmek ve her gece gördüğü orman kâbusuna son vermek için özenle bir şarap hazırlar. Bu yüzden adalılar Leylan'ın babasını yavaş yavaş zehirlediği söylentisini yayar. Leylan şarap hazırlama süreci tüm detaylarıyla aktarılır. Ayrıca Leylan'ın hastalandığında kendisine iyi gelmesi için hazırladığı karışım da ona şifacı görünümü kazandırır. “Kiraz sapı, maydanoz, idrar söktürücü, olduğunu bildiğim bütün otları kaynatırken, eve yayılan şifalı buhara bir şaman edasıyla türlü anlamlar kattım. İnşallah, dedim

kendi kendime, bu kutsal suyu içince inşallah iyileşirim.” (Kaygusuz, 2014, s. 66) Bu bağlamda Leylan bir cadı, ada halkı ise cadı avına çıkmış avcılar gibidir. Kadının iyileştirme amacıyla yaptığı iyi niyetli eylemlerden ada halkının art niyetli entrika yaratımı ataerkil düzen içinde yetişen erkeklerin hem kadını hem doğayı geçmişten gelen kanıksanmış önyargılarla yanlış algıladıklarının bir göstergesidir (Görür, 2022, s. 63).

Hemen hemen her üç ayda bir, tanrılara kurban veren ilkel kabilelerin içlerinden birini seçişi gibi genellikle kadın veya gençlerden biri hakkında çıkan çoğun uydurma, az çok abartılı söylentiler olmasa içimizi kemiren tarifsiz boğuntuyu başka türlü aşamazdık. Anlaşılan tam üç aylık çevirimin sonu şimdi bana rastlamıştı. (Kaygusuz, 2014, s. 18)

Az kişinin yaşadığı ve herkesin birbirini tanıdığı adada dedikodu insanların sıkıcı geçen günlerin eğlencesi hâline gelir. Küçük yerlerde rastlanan bu durum özellikle ataerkil toplumlarda kontrol altına alınmak istenen ve üstünlük kurulan kadın ve çocuk ekseninde yayılır. Yazar, toplumların riyakâr tavrını öne çıkarır. Latife Keşal falı yorumladığı sırada dedikoducu ada halkından şöyle söz eder:

Kafa kafaya vermiş bir dolu yaratık homurdanarak hakkında bir şeyler konuşuyor. Yarı hayvan, yarı insan ucubeler sürüsü... Boynuzlu adamlar, kuyruklu kadınlar var. Cehennemde buluşmuşlar. Hepsinin nefesinden kara bulutlar oluşuyor. Uğursuz bir kehanet biçiyorlar sana. Düşünceleri ortalığa saçılmış; zehirli sözlerle çepeçevre kuşatılmışsın. Her bir söz omzuna çökmüş. (Kaygusuz, 2014, s. 15)

Latife'nin imgelerle dolu anlatımında ada halkı karikatürize edilmiş şeytanî yaratıklar olarak anlatılır. İnsanlar içlerindeki bastırılmış duyguları ve sıkıntılarını üç aylık bir döngüde kurban olarak seçtikleri *günah keçisine* yönelterek giderirler. Seçtikleri kurbanlar zayıf ve savunmasız buldukları, tahakküm altına alabilecekleri, kolay hedefler olan kadınlar ve gençlerden oluşur.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kapitalist düzen ve kentleşme, ahlaki yozlaşma, doğanın tahribi gibi konular romanda eleştirel bir bakışla ele alınır. Leylan henüz on bir yaşlarında Yorgo'ya benini gösterdikten sonra cinsellikle tanışır. O günden sonra Yorgo'nun esiri olur. Bu esaret hem Leylan'ın var olma ihtiyacını perçinlemesinden hem de Yorgo'nun Leylan'ı bir cinsel obje olarak kullanarak üzerinde tahakküm sağlamasından kaynaklanır. Yorgo tarafından algılanmak Leylan'a görünürlük hissi verir. İki taraf için de sevginin bulunmadığı bu ilişki cinsellikten ve karşılıklı menfaatten öteye gitmez. “O günden sonra Yorgo'ya esir düştüm. Yüzündeki tiksindirici suçluluk, Yorgo büyüdükçe hükmedici bir şehvete doğru evrildi.”

(Kaygusuz, 2014, s. 20) Leylan her ne kadar böyle bir varoluşu tercih etmese de Yorgo'nun aç bakışları onu görünür kılmaya yeter.

Bugün telefonla beni aradın Yorgo. Akşama görüşelim istedin. Haftalardır dokunmamışsın bana, çok özlemişsin. Beni istediğini söyleyince, birdenbire köleleştirdin beni. Seni yüceltene mutlaka hizmet etmelisin çünkü. Gözlerini, saçını, tenini kim övüyorsa koparıp vermelisin onları. (...) İşte bu yüzden, beni beğenesin diye, akşam işten çıkar çıkmaz Necla'ya gittim. (Kaygusuz, 2014, s. 68)

Cinsel birleşmenin karşılıklı bir etkileşim olmasına karşın hükmedicilik erkeğe geçerek Leylan köle hissiyatına kapılır. Ağda yaptırmaya gitmesi de Yorgo tarafından beğenilme ihtiyacına dayanır. “Sahi, seni korkutmayayım diye kıllarımı yoldurduğumu biliyor muydun Yorgo? Gövdemde yaptığım eksiltmeyle senin erkeklik imgeni daha da koyulttuğumu? Böylece senin erkeksiliğinde gözüm olmadığını anlayasın diye.” (Kaygusuz, 2014, s. 69) Leylan ve Yorgo arasında aşılması olanaksız uzaklık bulunur. Öyle ki Necla'nın ağda yaptığı sırada müşterisine gösterdiği merhamet, kız kardeşler arasındaki dayanışma dahi Yorgo ile olan birlikteliğinden daha duygusaldır. Leylan, Yorgo'nun ilkel dürtülerine hizmet eden, ona layık olmaya çalışan bir kadın hâline dönüşür.

Romanda kadına ve erkeğe biçilen cinsiyet rolleri eleştirinin odağıdır. Adada ataerkil bir düzenin hâkim olduğu görülür. Kız çocukları belirli sınırlandırmalara ve rollere hapsedilmiştir. “Erken yaşta itelenip kakalanan kızlar, erkek çocuklarının yaşadığı özgürlükten bir nebze tatmak uğruna uzaklara, adanın içlerindeki kekik tarlarına kaçıp azılı birer çekirge avcısına dönüşürlerdi.” (Kaygusuz, 2014, s. 27) Kız çocukları erkeklerin sahip olduğu özgürlüğün tadına yalnızca kimselerin görmediği yerlerde kaçamak bir şekilde varabilirler. “Adadaki her evde olduğu gibi çoğunlukla getir götür işçisi, ayıklamacı, toplayıcı, haberci olarak yaşayan kızlardan bir kızdım ben.” (Kaygusuz, 2014, s. 32) ifadesi kız çocuklarının getir götür, ayak işi olarak tabir edilen kimsenin yapmaya yanaşmadığı işleri geri plandaki işlerin yürütücüsü olduğu görülür. Kız çocuklarına biçilen roller ve kısıtlamalar ada halkı özelinde yansıtılmasına karşın ataerkil düzene sahip toplumların zihniyetinin bir ürünüdür.

Erkekler de toplumsal cinsiyet rollerinden nasibini alır. Ada halkından Osman Melek ve Gülşah Melek çiftinin bir oğulları olur. Osman Melek ilk çocuğunun oğlan olmasının gururunu aleni Gülşah Melek ise gizliden yaşar.

Oğlan babası olmakla kazandığı kıvanç, dikdörtgen gövdeli, heybetli bir adam yapmıştı onu. Süha benden bir-iki ay küçüktü. Oğlan çocuklarına has o çılgın dövüşkenliği babası tarafından kışkırtılırdı hep. Kedi katliamı, karga taşlamalar,

kaplumbağa kabuğu yarmalar... Ölü ölü hayvanlar gezdirirdi kucağında. Annesi Gülşah Melek, Süha'ya bir türlü söz geçiremese de oğlunun dizginlenemez yaramazlığından gizli gizli övünürdü. (Kaygusuz, 2014, s. 26)

Erkek babası olmak Osman Melek'i öyle gururlandırır ki bu onun fiziksel görünümüne bile yansıdığı algısı oluşturur. Erkeklik imgesi şiddetle pekiştirilerek çoğaltılmak istenir bu yüzden çocuk için kendisinden daha savunmasız konumdaki canlılar kurban edilir. Ataerkil düzende şiddet ve erkeklik doğru orantıda denkleme sahiptir. Yine erkekliği pekiştiren bir başka olgu cinselliktir. Yorgo'nun cinsellikteki üstünlüğü onun daha erkek hissetmesine yol açar. Romanın "Altın" bölümündeki kişilerden çiçekçi ve uğru erkekliği korkusuzluk olarak imler. Onun eril üstünlüğü kabul eden tavrı Adamkadın'ı gördüğündeki düşüncelerinden anlaşılır.

Erkekliğe yakışmayan küçümsenesi bir inceliği vardı adamın. Dirsekli kaşı mı desem, küçük dişleri mi, bağırırken yüzünde oluşan zarif dalgalanma mı? Çok geçmeden buldum. Basbayağı köseydi bu adam. Ne de olsa büyük derttir köselik; erkeğin yüzüne çözülemeyen bir anlatım katar, hani, suratında bir tuhaflik var ama nedir anlayamadım duygusu. Babanın köseliğini fark edince biraz rahatlamış olmalıyım ki, istençsizce gevşeyip adamın kendi kendini gereksiz yere yoruşunu seyretmeye başladım. (Kaygusuz, 2014, s. 189)

Yâşur'la ormanda karşılaştıklarında onlardan haraç ister. Yâşur'a güreşmeyi teklif eder. Yâşur'un onu reddetmesi onda aşağılık duygusu uyandırır. "Hiç düşünmeden, seninle dövüşmem, dedi. Dedi demesine ama, iblisin tekisin sen, namertsin, değmezsin gibi alçaltıcı sözler de etti sanki." (Kaygusuz, 2014, s. 190) Yâşur'a karşı kinle dolarak dövüşmek için onu kışkırtmaya başlar.

"Altın" bölümünde Kutsi olduğu anlaşılan Yâşur'un annesinin adı Ecmel'dir. Ecmel birinci bölümde Leylan'ın annesidir. Ecmel iki bölüm arasındaki tek ortak karakter adıdır. *Altıncı* bölümdeki Ecmel eşinin ölümünün ardından çocuğunu ve onun atını yanına alarak bir yolculuğa çıkar. Yolculuğa çıkmadan önce görünümüne erkek görüntüsü kazandırır. Kendilerini daha güvenli hâle getireceği için yolculuğa başlamadan önce kocasının kıyafetlerini giyer. Benzeri bir davranışı yolculuğun sonlarında yineler.

Ecmel, Adamkadın kılığında her gün nehrin öbür yakasına geçip her tür insanın dolduğu çarşıya iniyor, eksik dişli sarraflarda altın bozdurup kucak dolusu yiyeceklerle geri dönüyordu. Şehirde mimlenmemek için hep başka bir sarraf bulması gerekiyordu; ne var ki karanlık meyhanelerde, tuhaf bir dille konuşan ufak tefek bir kösenin gınaşırı altın bozdurduğu konuşulmuş olacak ki; çok geçmeden birkaç adam sinsi bakışlarla evlerinin önünde cirit atmaya başladı. Ecmel buna da akıllıca bir çözüm getirmişti. Eskiciden aldığı, farklı boylarda dört çift erkek ayakkabısını kapının eşiğine gelişigüzel dizerek evi kalabalık göstermeyi başardı. O günden sonra rahatsız edilmediler. Kimse iriyarı erkeklerle başını belaya sokmaya yeltenmedi. (Kaygusuz, 2014, s. 277)

Pasajdan da anlaşılacağı üzere erkeğin varlığı toplumda güçle eş değer hâline geldiği yargısından dolayı korunma ve güvenlik yalnızca erkek ile sağlanır.

Osman ve Gülşah Melek çiftinin Süha adını verdikleri çocukları küçük yaşta hastalanır ve ölür. Bu zamansız ölümü anne ve babası kaldıramazlar. Adalıların da toplumsal travmasına dönüşür. Ardından çiftin bir oğulları daha olur. İlk çocuklarındaki yarım kalmışlık hissini ikinci çocuklarıyla tamamlamaya çalışan çift yenidoğan çocuklarına da Süha adını verirler. Yaygın bir gelenek olan ölenin isminin yenidoğan çocuklara verilmesinin yaratabileceği sonuçlar çarpıcı şekilde gözler önüne serilir.

İkinci Süha adını aldığı günden itibaren ölen ağabeyinin varlığına hapsolür. Anne babası dâhil kimse ona birey olma imkânı tanımaz. Süha kendisini gerçekleştirememenin, var olamamanın çıkmazında ölüme sürüklenir. Bir gün çınar ağacının dibindeki masada adanın imamı tarafından ölümü “Osman! Osman uyan! Oğlun yine öldü!” (Kaygusuz, 2014, s. 22) nidasıyla duyurulur. Süha ölürken bile kendisi olamamış, kendi ölümünü ölememiştir. Adalılar bu olayı yaz aylarında gelen turistlere anlatılacak trajik hikâye olarak kullanırlar. Kimse Süha Melek’i ölüme sürükleyen nedenlerle ilgilenmez.

Dayanılmazdır! Bir insanın içli hikâyesini o insanın salt ölümüyle, hatta ölüm biçimiyle bezemek böyle; açgözlü bir turistin bön bakışlarından haz alarak, gencecik bir adamın ölümünden söz etmek bir bakıma fenalıktır. Düşünün ki hasır şapkasının altına gizlenen fazla pışmış bir suratta, dünyaya geldiğinden beri acı çeken genç bir adamın imgesi beliriyor. Ulu bir çınarın altına serili cılız gövdesi bir daha bir daha ölüyor hep. (Kaygusuz, 2014, s. 26)

Adalıların bu kez günah keçisi Süha’nın dibinde öldüğü çınar ağacı olur. Kendilerine Süha’nın ölümünü hatırlattığı gerekçesiyle ağacı keserler. Süha’nın kendisini gölge gibi takip eden abisinin varlığı kafadan yapışık ikizler olarak sembolize edilir.

Büyülü gerçekçilik hem geleneksel insanın tabiata yüklediği doğüstü anlamın hem de modern toplumda sömürülen doğanın dile getirilmesi noktasında öne çıkar. Gelenek ve inancın önemli bir yer tuttuğu büyülü gerçekçilik, insana ve insanî problemlere odaklandığı gibi tabiatı da etkin bir figür olarak kullanır. (Yücel, 2023, s. 188)

Romanda bir diğer eleştiri büyülü gerçekçiliğin bu özelliğine uygun olarak kapitalist düzen ve kentleşme eleştirisidir. Adaya yaz aylarında gelen turistler yazın bitimiyle adadan bir yağmacı edasıyla ayrılır, toplu bir göçle adalıları terk ederler. İlerleyen zamanlarda adaya bir film yönetmenin gelmesiyle adanın kaderi günden güne değişir. Kadın filmleriyle tanınan yönetmen adadan bir bağ satın alır ve adaya

yerleşir. Kentli arkadaşlarını da adaya yönlendirerek adada bir film çekerler. Ada gündün güne popüler hâle gelir. Latife Keşal falcılığıyla ilgi odağı hâline gelir. Kentliler iyiden iyiye adaya yerleşmeye başlar ve adanın özgün dinamiği bozulmaya başlar. Kentliler âdeta kent yaşamını kırsala adapte etmeye başlar. Yeni meslekler, girişimler yaparlar. Üzüm bağlarındaki üzüm kütüklerini batılı üzüm kütükleriyle değiştirirler. Adada çevresel kirliliğe sebep olurlar. Adada sahiplendikleri kedilerin kontrolsüzce üremesine vesile olarak adanın ekolojik dengesini altüst ederler. Hayvanların üreme dengesi bozulur. Birbirlerine saldırmaya, açlıktan kırılmaya başlarlar. Orantısız çoğalan köpeklerin bir adaya sürgün edildiği görülür.

Köpeklerin canhıraş yalvarışlarını dinlerken, başka bir insanla göz göze gelmeye utanırdı insan. Evin bütün pencereleri kapalıydı. Adanın dört mil açığındaki kayalıktan gelen sesler Karaerik rüzgârlarıyla odamıza kadar girip iç duvarlarımızı titretiyordu. Vicdanlarımızı köpeklerden yalıtı mıyorduk. (Kaygusuz, 2014, s. 95)

Bu olay yirminci yüzyılın başlarında artan köpek nüfusunun ve Avrupa’da o dönemler uygulanan köpeklerin sokaklardan toplatılmasından etkilenen Osmanlı hükümeti İstanbul’da bir İngiliz turistin gece yarısı köpekler tarafından ısırılması ile köpekleri toplatma kararı alır. Sivriada’da toplanan binlerce köpek açlıktan birbirlerini yiyerek ölüme terk edilmiştir. Hayırsızada Sürgünü olarak adlandırılan bu olaya romanda göndermede bulunulur.

En sonunda yaşlı bir kadın arı kovanlarını sağmaktan döndüğü akşam, aç köpeklerin saldırısına uğrayınca, köpekler bir bir ayıklanmaya başladı. Genç ve soylu olanlar kısırlaştırıldı; yaşlı, sakat ve kırma olanlara kayıklara yüklenip adanın dört mil açığındaki kayalığa bırakıldı. (Kaygusuz, 2014, s. 97)

Köpeklerin toplatılmasında dahi sınıfsal ayrımın yapıldığı adada elbette kentlilerin gelişile ve beraberinde getirdikleri yeni düzende sınıfsal ayrışmalar baş gösterir. Adalılar kentli turistlerden maddi fayda sağlamak, onları adada tutmak için türlü hilelere başvururlar. Onlara kendi geçmişlerini, zayıflıklarını, tarihlerini, acılarını tüm yaşantılarını kentlilerin ilgisini çekmek için mesellere dönüştürürler. Yeni açtıkları dükkânları daha müşteri çağıran bir havaya bürümek için türlü yollara başvururlar.

Her zeytinyağlı yemeğin üstüne dereotu serpiştirerek kakaladıkları sözde geleneksel Rum yemeklerine turistler bayılıyordu. Bizim hiç haberdar olmadığımız ‘Yüzyıllık Lokmacı’, ‘Since 1956 / Çorbacı’, ‘Kumru’nun Meşhur Böreği’ gibi birtakım lokantaların açılması bir-iki yıl öncesine rastlar. Adanın geçmişte kalan Batılılığını vurgulamak için ‘Apollo Pansiyoncusu’, ‘Tenedos Şarap Evi’, ‘Akropolis Meyhanesi’, ‘Rodoslu Zimmet’in Tavernası’ türünde kurnaz adlandırmalar herkesi memnun etmişti. (Kaygusuz, 2014, s. 88)

Ada halkının turistlere sunduğu onca seçenek, haz ve eğlenceye rağmen kentiler adanın iklim koşullarına katlanamaz ve bir bir adayı terk etmeye başlarlar. Kapitalist yükseliş, popüler kültür yavaş yavaş devinimini tamamlar ve doğa kendi dengesini yeniden kurar.

“Altın” bölümünde ahlaki yozlaşma sert bir dille eleştirilir. Birinci bölümdeki Süha Meleklerin metaforu olan kafadan yapışık ikizler ikinci bölümde vücut bulur. Bir sirk işletmecisi olan Phuvus, çiçekçi uğrudan duyduğu kafadan yapışık ikizleri gösterisinin bir parçası hâline getirmek ister. Nihayetinde onları bulur ve istediğini gerçekleştirir. Koleradan ölmek üzere olduklarını bildiği ikizleri sahnede ölene değin sömürür. İkizler bedensel görünüşleri dolayısıyla izleyicilerin aç gözlerle izlediği nesneye dönüşür. Onların kusurlu görüntüsü ahlaki ve vicdani değerlerden yoksun izleyicilerde iştah uyandırır.

İkizler, kendilerine doğru yuvarlanmakta olan dev gözü eğlendirmek için birbirlerinden kopmaya uğraştıkça kahkahalar, ulumalar, hırıltılar ayyuka çıkıyordu. En soylusundan en alt tabakasına, yapışık ikizleri duyan herkes oradaydı. Şehirde olsaydınız eminim siz de gelirdiniz. (Kaygusuz, 2014, s. 258)

Burada en korkunç gerçeğiyle izleyicilerin ahlaki değerlerden yoksun tutumları ve Phuvus’un bir işletme sahibi olarak kapitalizmden sağladığı fayda eleştirel bir tavırla öne çıkarılır. Benzer bir sömürü Yâşur’un babasının mesleğinde de vardır. İçinde altın olan nehrin sahibi Yâşur’un babasına çamurlu dereye altın ayıklar. Ayıkladığı altınlardan bir kısmını yutar ve onun dışkısından altını ayıklama işlemi Yâşur’a düşer.

Yazar, romanında birbirinden farklı toplumsal meselelere ses getirerek farkındalık oluşturmaya hedefler. Kapitalist ve feminist eleştiriler ön plandayken ahlaki yozlaşma da karanlık gerçekleriyle çarpıcı bir şekilde ele alınır.

2.7.3. Büyü ve Gerçek Dengesi

Yere Düşen Dualar romanında birinci bölümde olağanüstü ve gerçek dengeli şekilde ilerlerken ikinci bölümde yoğun alegori ve buna bağlı gelişen olağanüstü atmosfer olağanüstü yönü öne çıkarır. Buna rağmen dengeleme stratejilerinin uygulandığı görülür.

Yâşur ve adamkadının yolculuğunu gerçekleştirdikleri ormandaki olağanüstülükler sıradanlaştırılır. Sıradan olan ise olağanüstüleştirilir. “Kuşkusuz, her

ormanda olağandışı bir yan vardır. Bir ağacın yeryüzüne tutunmak için yeri kavrayışı, derine inemeyen köklerin yüzeyde burgaçlanarak santim santim büyüüyüşü, bir bakıma karbon işgalinin sinsi ilerleyişidir de. (Kaygusuz, 2014, s. 169). Ormandaki döngüsel zaman, ürpertici atmosfer, alışılmışın dışındaki hayvanlar ormanın sıra dışı yanını oluştururken tüm ormanların sıra dışılığından söz edilerek olağanüstü sıradanlaştırılır. Ağacın doğal sürecine ait olan kök salma evresi herhangi bir ormanın olağandışı yanı olarak örneklendirilir. Benzer şekilde bir sıradanlaştırma hayvanın aniden yok olmasına verilen tepkide de görülür. Adamkadın'ın ormanda karşılarına çıkan hayvanla bir müddet mücadele eder ve ardından ona arkasını döner. Bu hamlesiyle hayvan yok olur. Adamkadın hayvanın yok oluşunu çok sıradan bir durummuş gibi karşılar (Kaygusuz, 2014, s. 174). Ada yerlilerinin olağanüstüye inanmaya eğilimli oldukları görülür. Süha Melek'in hayaletinin adada dolaştığına inanmaları buna bir örnektir:

Sözelimi geceyarısı Süha'nın gelip pencereleri tıklattığından, bahçedeki dut ağacını silkelediğinden falan söz ediyorlardı. Elbette onlara hemen inandık. Okula başladığım ilk gün, sınıftaki birkaç çocuk zırlayarak evlere koşuşturmuştu. Sözümona Süha'yı görmüşler bahçede. (...) Bir süre sonra Süha'nın görünmediği ev, köşe bucak kalmadı. Hayaletle hiç karşılaşmasam da çok korkmuştum. Annem bütün bu olanlara aldırmıyordu; babam gittikten sonra beni kenara çekip fısıltıyla bütün bunların acıdan kaynaklandığını söyledi. Kimi insanlar acıyı nerelerine sığdıracaklarını bilmezlermiş. Kısacası bu hayalet söylentisi olsa olsa bir taşmaydı. Zamansız bir ölümün şimdiki zamana bıraktığı bir taşkınlık... Annemin sözlerinden hiçbir şey anlamamıştım. İlk başlarda onun ada insanlarına göre ayrıksı kalan soğuk, kibirli tutumunu kabullenemezdim zaten. Bana fark ettirmeye çalıştığı haşin gerçeklikten sokaklarda, avlularda, bağ kütüklerinde, çarşıda en küçük bir iz yoktu. Herkes yas tutacağı yerde ortalıkta hoplayıp duran kıvrıcık saçlı bir küçük hayaletle meşgul olmayı yeğlemişti. (Kaygusuz, 2014, s. 27-28)

Ada halkı tarafından yaratılan hayalet efsanesi zamansız bir çocuk ölümünün toplumda yarattığı etki üzerine gelişen yasla baş etme sürecine dönüşür. Leylan'ın annesi Ecmel adaya kimsenin ölemediği ve ölümü aradıkları sisli dağ efsanesi ile sözü edilen bir dağdan gelmiştir. Ecmel inceliksiz, ketum, soğuk ve mesafeli biri olarak tasvir edilir. Onun duygusal mesafesi olağanüstüye olan inanca da mesafeli kılar. Adalılarla bir bağ kuramaz. Romanın diğer kişilerinde de aidiyetsizlik teması hâkimdir. Kutsi babasının anakaraya gidip gelmesi ve annesinin kardeşi Mercan'ı alarak Kutsi'yi bırakmasıyla yalnız bir çocukluk geçirir. Ardından eşi de onu terk eder. Leylan'ı da çocuk yaşıdayken annesi terk eder, babasıyla ise hiçbir zaman tam bir bağ kuramamıştır. Ayrıca çok sevdiği amcası da denizde boğulur. Süha Melek kardeşinin ölü hatırasından biçilmiş bir hayata mecbur bırakılarak hayatla bir bağ

kuramaz. Latife Keşal beş kez evlenir, beş kez çocuk sahibi olur ve hepsini ölümle kaybeder. Her birinin ayrı bir hikâyesi olan ve kendi dünyalarında yalnızlaşan bu kişilerin yaşadığı mekân olarak *adanın* seçilmesi tesadüfî değildir. Ada, coğrafi yer şekli itibarıyla anakaradan bağımsız, denizdeki yalnız kara parçasını temsil eder.

“Üzüm” bölümünde Leylan hayatındaki gelişmeleri anlamlandırmak, zihnindeki soru işaretlerini gidermek için falcı Latife Keşal’e başvurur. Leylan’ın Latife’nin sözlerine olan itimadı, kâhinliğine olan hayranlığı fala olan sorgusuz inancını gösterir.

Leylan bu gibi inanca dayalı hususları, mitleri, efsaneleri rasyonel bakışlarla değerlendirmez. Nihayetinde gerçeğin ardındaki imgesel gerçekliğe ulaşmayı dileyen biridir. Romanda yer alan hiçbir karakter ve anlatıcı olağanüstü veya masalsi anlatıma dâhil olan öğeleri akılcı mesafeyle yaklaşmaz. Buna karşın Leylan beninin bir günde kasığından avucuna taşınmasını rastlantısal bir olay olarak değerlendirir. “Şimdi bu anlattıklarım kuşkusuz rastlantısalıdır. Bazı benler birdenbire oluşup beklenmedik bir anda yok olabilirler elbet. Ama Yorgo’yla aramızdakini değiştirebilirler de.” (Kaygusuz, 2014, s. 20) Vücuttaki bir benin bir gecede vücudun bir yerinden başka bir yere taşınması tıbben pek mümkün olmasa da Leylan bunun tıbbi yönüyle ilgilenmez, Yorgo ile olan ilişkisinde değiştirici güce sahip bir rastlantı olarak yorumlar.

Romanda imgenin gücü ve önemi vurgulanırken gerçeği bilmenin bugünü şekillendirmedeki etkisi de gözler önüne serilir. Hayatı imgeler aracılığıyla çok katmanlı bir hâle getirerek gerçek ve olağanüstünün sınırlarında gezen, yaşantıyı anlamlandırmada mümkünlerin sınırlarını genişleten bir bakış açısı elde edilir. Bu da gerçek ve olağanüstüyü eylemsel bir oluştan ziyade anlamsal bir düzlemde bir araya getirir.

2.7.4. Kültür ve İnanç Unsurları

Roman büyük ölçüde mitolojik kaynaklardan beslenir. Ana kaynağın Çingene mitolojisi olduğu söylenilebilir. Bunun dışında tasavvuf geleneği olan çile mağarasına kapanma, semavi dinlerin anlatılarından İbrahim, İsa ve Yakup peygamberlerin anlatılarına göndermeler, Kabil’in kardeşini öldürmesi kıssası,

kilisede mum yakarak dilek dilemek gibi pek çok farklı dini ve kültürel oluşumun kaynakları referans alınır.

Romanda inancın gerçekliği şu ifadelerle vurgulanır: “Bütün inançların bir kökeni vardır ne de olsa. Her mitsel gerçekliğin ucu bir tanrıya, her tanrı bir kahramana, her kahraman adsız bir insana uzanır. İstese de uyduramaz insan. Bu dünya, yerkabuğunun gerçekliğiyle sınırlı bir hayal yeridir.” (Kaygusuz, 2014, s. 103) Romanda inançlara, mit ve efsanelere olan mesafesiz yaklaşım bu görüşleri destekler niteliktedir.

Latife Keşal, adada Çingeneliğini gizlemeyen bir Çingene’dir. Çingenelerin bilinen bir özelliği olan büyü ve falcılık uğraşları romana da konu olmuştur. Adalı Çingeneler alın kemiği altında koruyucu ruh taşıdıklarına inanır. Bu ruh adını *çok gözlü* anlamına gelen Butyakengo’dan alır (Kaygusuz, 2014, s. 103). Butyakengo nesilden nesile aktarımla insandan insana geçer ve bünyesinde bulunduğu Çingene’ye kâhinlik yetisi kazandırır. Çingeneler Butyakengo aracılığıyla geleceği görebilen sezgisel gücü elde eder.

Latife Keşal’in söylediğine bakılırsa, her Çingene’nin yüzünde yedi kilit varmış. Annesi ya da babası ölünce kilitlerin tümü açılmış. Butyakengo’nun görmüş geçirmişliği eklenirmiş kalplerine. Duyular sivrilirmiş o zaman. Ve her Çingene, içine yerleşen yaşlı ruh parçasını değerli bir mücevher gibi en güçlü kemiğinin altında saklarmış. (Kaygusuz, 2014, s. 104)

Latife’nin de bir Butyakengo’su vardır. Leylan’ın baktığı fallarda gelecekle ilgili yaptığı kehanetler Çingenelerin sahip olduğu bu yetiye dayanır.

Leylan hastalandığı bir gün Ayın Yedisi Kilisesi’ne gider. İsmi itibariyle İstanbul’un Vefa semtinde bir Rum kilisesi olan Ayın Biri Kilisesi’ni akıllara getiren bu kilisede Leylan iyileşmeyi, babasının dilini çözebilmeyi ve annesinin dönmesini diler.

Kişiselliğin ortaya saçıldığı yegâne yerdir tapınaklar. Mahremiyet harabe bir kilisede çözünüyor, zavallı bir dilenışte buluyordu suretini. Yedi mum yaktıktan, dileklerimi yedi kez tekrarladıktan, kilisenin bar bağlamış çeşmesinden yedi yudum içtikten sonra hızla uzaklaştım oradan. Oradayken salt imanla dokunmuş gövdelerimizin bile isteye irade yitimine uğradığı sefillerdik. (Kaygusuz, 2014, s. 68)

Yedi sayısı pek çok inanç sisteminde yaygın bir sembole sahiptir. Örneğin İslamiyet’te kutsal mekân Kâbe yedi kez tavaf edilir. Yedi büyük günah, yedi sakrament, İncil’de geçen Asya’daki yedi kilise gibi Hristiyanlıkta yedi kutsal bir sayıdır. Antik Yunan mitolojisinde yedi katmanlı gök, Hint mitolojisinde yedi çakra

gibi pek çok inançta yedi sayısı kutsal bir önem arz eder. Alıntıdaki yedi sayısı inançlardaki yedinin önemini vurgular.

2.7.5. Melezlik: Zıtlıkların Birlikteliği

Romanda varlık-yokluk, sonsuzluk-ölüm, kent-kır yaşamı, etik-ahlaksızlık, iyi-kötü, kadın-erkek, gerçek-yalan, terk etme-bağlılık, geçmiş-şimdi, efsane-gerçek gibi birbirinin karşısında konumlandırılacak kavramların çatıştığı görülür. Bunun dışında ada insanlarıyla melezdır. Romanın birinci bölümüyle aile trajedisi, toplumsal meseleler ile gerçeğin çarpıcı işleyişi söz konusuyken ikinci bölümdeki masalsı anlatım ve bireysel varoluş öyküsü romana zıtlıklarla dolu bir yapı olma özelliği kazandırır.

Roman yapısı itibarıyla melezdır. Birinci bölüm gerçekçi bir anlatımla, gerçekçi bir mekânda geçerken ikinci bölüm masalsı bir anlatımla soyut düzlemde ilerler. Fakat romanı fantastik roman olmaya götürecek denli olağanüstü bir mekândan söz edilemez.

Birinci bölümde mekân olarak ada Rumlar, Kürtler ve Çingenelerle birden fazla etnik grubun bir araya geldiği bir yerdir. Ardından bunlara kentliler de eklenir. Kentlilerin kendi yaşam tarzlarını adaya getirmeleriyle kır ve kent yaşamının adaptasyonu görülmeye başlanır. Ada iyiden iyiye melez bir oluşum hâline gelir. Kentten getirilen hayvanlarla doğa da bu melezliğe tabi olur. Adanın suni gelişen melezliği romanda olumlu çağrışımlara denk düşmez.

Romanda zaman da melezdır. Birinci bölümde sık sık yapılan geriye dönüşlerle zaman döngüseldir. İkinci bölümde döngüsellik zamanın alımlanmasına dayalı olarak daha yoğundur.

Zıtlıkların birleşmesi romanda vücut bulur. Kadın ve erkeğin aynı bedende birleşmesi Hünsa ve Adamkadın aracılığıyla gerçekleşir. Hünsa erkek-kadın olarak bir şarkıcıdır. Kelime anlamını görüntüsünde karşılayan Hünsa romanda hünsalığıyla ötekileştirilir. Hünsa, Ecmel ve Adamkadın aynı kişinin farklı karakterlere bürünmesidir.

İyi ve kötü kavramları arka planda tematik olarak işler. Phuvus'un ikizlerin gösterisine gelenler için söylediği “En soylusundan en alt tabakasına, yapışık ikizleri duyan herkes oradaydı. Şehirde olsaydınız eminim siz de gelirdiniz.” (Kaygusuz,

2014, s. 258) sözler herkesin içinde *kötünün* de bulunabildiğini gösterir. Söylentilerin mağduru hâline gelen Leylan da zaman zaman adalıların ritüel hâline getirdikleri dedikodulara eşlik etmesi de bununla ilişkilendirilebilir. Romanın sonunda iyi ve kötü davranışların yargılandığı ahiret hesaplaşmasını anımsatan madenci Butyakengo'nun yargıladığı mahkemede Yâşur tüm hesaplamalar sonunda tek bir kırbaç cezasına çarptırılır. İyi ve kötü davranışlar birbirini götürerek sonunda *bir* kalır.



3. SONUÇ

Büyülü gerçekçiliğin terimleşme süreci on sekizinci yüzyılın sonları ile yirminci yüzyılın ilk çeyreği arasında gerçekleşir. Novalis'le felsefede *büyülü idealizm*, Franz Roh ile resimde *büyülü gerçekçilik*, Alejo Carpentier ile edebiyatta *harika gerçekçilik* olarak çeşitli adlandırmalarla anılır. Her biri kendi görüşleri çerçevesinde büyüülü gerçekçilik tanımı yapar.

Büyülü gerçekçilik, onu edebî bağlamda ilk kez ele alan Massimo Bontempelli'nin ardından dünyada sanatçı çevrelerince dikkat çeken bir kavram hâline gelir. Avrupa ve Latin Amerika edebiyatlarında yirminci yüzyıl başlarında gerçekçi akımların etkisi görülürken rasyonel bakış yavaş yavaş yönünü yeni anlatı tarzı olan büyüülü gerçekçiliğe çevirir. Büyülü gerçekçilik, özü itibariyle zıtlıklardan meydana gelen melez yapısı, kültür ve inancın yansıması, yerel veya öteki olanın değer görmesi, siyasete, ideolojilere ve toplumlara yönelik eleştirel tavrı ile Latin Amerikalı yazarların eser üretiminde başvurdukları anlatı tarzı olur. Latin Amerika'dan dünyaya yayılan büyüülü gerçekçilik bulunduğu coğrafyanın kültürel malzemesine, dünya görüşüne, yazar ve okuyucu kitlesine göre yeni yorumlamalarla şekillenmeye başlar. Latin Amerika'da diktatör yönetimin, sömürge düzeninin eleştirisi Avrupa'da savaşlar, devletin işleyişi, siyaset, şehirleşme, toplumun yozlaşması gibi konularla değişerek coğrafyanın sorunları belirleyici hâle gelir.

Türk edebiyatında büyüülü gerçekçilik 1980 sonrası bazı yazarların eserleriyle ortaya çıkar. Latife Tekin, Nazlı Eray, İhsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptaş gibi yazarların kimi eserleri Türk edebiyatında büyüülü gerçekçi çerçevede değerlendirilir ve günümüzde yazarların tercih ettiği bir anlatı tarzı olarak yerini alır. Çalışmamızda bu bağlamda tahlil ettiğimiz eserler aracılığıyla büyüülü gerçekçiliğin Türk edebiyatındaki yansımaları ortaya konmaya çalışılmıştır. Belirlenen ölçeklerin romanlarda nasıl ve ne ölçüde kullanıldığı hususunda birtakım sonuçlara ulaşılmıştır.

Kayıp Gölgeler Kenti'ndeki olağanüstü unsurlar; tarihi kişiliklerin geçmişten günümüze yolculuklar yapması, kumarhanedeki oyun makineleri aracılığıyla zamanda ve mekânda sıçramalar yaşanması, fincandaki kadın çizimlerinin vücut bularak başkisiyle iletişim kurması, Victor Oliva'nın tablosundaki perinin canlanması, sihirbaz Jimmy gibi şahıs, nesne, olay ve durumlardır. Olağanüstü

unsurlar ile gerçekçi unsurlar kıyaslandığında birbirlerine yoğunluk bakımından üstün olmadıkları görülür. Bu denklik romanın büyü-gerçek dengesinin korunmasını sağlar. Olağanüstü olaylar romanın ana amacı olan tarih aktarımında işlevsel rol oynarken tarihsel olaylar olağanüstü ile zenginleştirilerek daha ilgi çekici hâle getirilir.

Kuzey'de olağanüstü öğelerin inanç temelli olduklarını söylemek mümkündür. Canbegi Köyü yerlileri ve kuzeydeki insanların gündelik yaşamlarında başat yere sahip inançları, olağanüstüyü de beraberinde getirir. Dolayısıyla olağanüstü, gündelik yaşantının bir parçası hâlinedir. Bu yüzden büyüleri gerçekçiliğe uygun olarak olağanüstü yadırganmaz. Çoğunlukla gelenek, kültür ve inancın yansıtılmasında olağanüstünün kullanımı doğal seyirde ortaya çıkar. Anlamı derinleştirmede, romanın vermek istediği iletileri ve eleştirileri daha çarpıcı hâle getirmede işlevsel yönü bulunur.

Dünyasızlar'da olağanüstü hem kültürü yansıtmada hem de olayları daha ilgi çekici hâle getirmede rol oynar. Tumbaga'nın hediye ettiği sihirli yumurta romanda iyileştirici güçte bir olağanüstü nesnedir. Dolayısıyla olağanüstü, iyileştirici yönüyle, hayvanların rehberliğiyle olumlu bir konumdadır.

Sular Üstünde Gökler Altında'da olağanüstünün kullanımı yoğunluk bakımından oldukça azdır hatta temelde tek bir olağanüstü olay bulunur. Fakat romanın genelinde olağanüstü atmosfer başından sonuna dek hâkimdir. Böylece olağanüstüyle bağ arka planda korunur, romanın sonlarında ise somut olarak gerçekleşir. Romandaki olağanüstü olay inançla ilişkilidir. İnanç öğeleri ve sömürge eleştirisi romanın öne çıkan unsurlarını oluşturur.

Kapalıçarşı'da olağanüstü mizah, eleştiri, verilmek istenen mesajı ilgi çekici bir hâle getirmekte işlevseldir. Olağanüstüye kaynaklık eden hususlar tarih, inanç ve kültürel temellidir. Romandaki maneviyat, birlik, beraberlik, doğruluk, ahlak, adalet gibi pozitif kavramların iletilerinde olağanüstü, anlamı derinleştiren ve zenginleştiren bir rol oynar.

Kırmızı Zaman'da olağanüstü, ilhamını tarihten alarak bireylerin travmatik geçmişlerini ortak paydada toplayan, psikolojik bir çözümlemenin parçasını teşkil eder. Eser, postmodernin imkânlarını kullanarak keskin bir tür sınırlandırmasına dâhil edilemeyecek bir roman örneği olarak dikkat çeker.

Yere Düşen Dualar'da ise olağanüstü, imgeler aracılığıyla metaforik anlamları karşılar. Romanda bireysel trajedilerin ve var olma çabasının ön planda olduğu, olağanüstünün ise daha ziyade imgelerin oluşumuna hizmet ettiği görülür.

Romanların tümü tarihsel öğeler içerir. Bu tarihsel yön kiminde ana amaçken kiminde romanı zenginleştiren yön olarak kullanılır. *Kayıp Gölgeler Kenti*'nde tarihsel bilgi aktarımı didaktik bir işlevdeyken *Kapalıçarşı*'da tarihe farklı bakış açıları getirebilmek, tarihin karanlık yönlerini eleştirmek gibi amaçlarla tarih yeniden yaratılır. Amaç *Kayıp Gölgeler Kenti*'nde olduğu gibi okuyucuya salt tarihsel bilgi aktarmak değil okuyucuyu tarihi farklı perspektiflerden değerlendirmeye yöneltmektir. *Kayıp Gölgeler Kenti*'nde büyülü gerçekçilikte karşılaşılan eleştirel tutumun tam karşılığında söz etmek mümkün değildir. Diktatör rejim ve savaşın yarattığı yıkım konu edinilerek okuyucunun bu konularda yeniden bir değerlendirmeye gitmesi amaçlanır.

Kuzey'de tarihsel unsurlar yoğun olarak yer almaz. Yalnızca tarihten ilhamla oluşturulmuş, parodi şeklinde tarihteki teşkilatlara yer verilmiştir. *Sular Üstünde Gökler Altında*'da tarih, tarihi kaynaklara sadık kalmaya çalışılarak fakat taraflı şekilde yer alır. Kaan Murat Yanık, romanını büyülü gerçekçiliğin geliştiği topraklarda kurgulayarak büyülü gerçekçiliğin ana meselesini aynı doğrultuda işler. Romanda Avrupa'nın Latin Amerika topraklarındaki sömürge düzenine tüm vahşetiyle yer verilir ve sert bir dille eleştirilir. Yanık, *Dünyasızlar*'da ise tarihin konusunu savaş olarak belirler ve savaşın dehşet verici sonuçları, maddi-manevi kayıpları gözler önüne serilir.

Kırmızı Zaman'da Osmanlı'nın cellatlık mesleği, İstanbul'un şehir efsaneleri, Bizans'ın dehlizleri, Osmanlı'nın yıkılışı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması gibi tarihi olaylardan beslenilir. Romandaki kavram tanımları içerisinde yer alan tarihi bilgiler de dâhil olmak üzere gerçek tarihi kaynaklar kurgunun zenginleşmesine olanak tanır.

Yere Düşen Dualar'ın temelinde bireyin varoluşsal sorunları yatar. Tarihi kişiliklerin isimleri zikredilirken birtakım tarihi olaylara göndermeler yapılır. Çingeneler, mitolojik tarihi roman kurgusunda önemli bir yere sahiptir. *Kırmızı Zaman* ve *Yere Düşen Dualar* romanlarında Çingeneler farklı açılardan ele alınır.

Dünyasızlar, *Kuzey*, *Kırmızı Zaman* ve *Yere Düşen Dualar* romanlarında kadına yönelik şiddet ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği, *Sular Üstünde Gökler Altında*, *Kuzey* ve *Kırmızı Zaman* romanlarında işkence, *Dünyasızlar* ve *Kayıp Gölgeler Kenti* romanlarında savaşın dehşet verici bilançosu, *Sular Üstünde Gökler Altında* ve *Kapalıçarşı* romanlarında sömürge düzeni ortak bir şekilde ele alınır. *Dünyasızlar* ve *Kapalıçarşı* romanlarında tarikatların insanlar üzerindeki etkisi yansıtılır. Ayrıca *Sular Üstünde Gökler Altında*, *Kapalıçarşı* ve *Yere Düşen Dualar* romanlarında iktidar sahiplerine, din sömürüsüne, ahlaki yozlaşmaya eleştiriler getirilir.

Büyü ve gerçek dengesinin korunması bağlamında yapılacak bir değerlendirmede tüm eserlerin söz konusu dengeyi sağlamaya yönelik çabaları görülür. Yabancılaştırma, sıradanlaştırma, yazarın ketumluğu gibi stratejiler kullanılarak sağlanan denge ayrıca romanların iç dinamiğinde büyü ve gerçeğin yoğunluğu ayarlanarak da korunur.

Tüm romanlarda kültür ve inanç öğelerinin kullanıldığını söylemek mümkündür. *Kayıp Gölgeler Kenti*'nde bu durumun birkaç batıl inanç ve Budizm üzerinden işlendiği düşünülürse diğer romanlara kıyasla kültür ve inanç öğelerinin daha az yer tuttuğu söylenebilir. *Kuzey*'de kültürel öğeler ve inanç temel meseleler hâlinedir. Mitolojik motifler, İslam öncesi inanç sistemi görünümü, masal türünün öneminin vurgulanması, eski çağlarda geçmesi, sözlü kültürün canlılığının ön plana çıkarılması gibi hususlar, romanda kültür ve inanca verilen ağırlığı ortaya koyar. *Dünyasızlar*'da Türk mitolojisinin motifleri, Anadolu ve doğunun sözlü kültürlerine yer verilmesi gibi kültürel ve inanç öğeleri yer alır. *Sular Üstünde Gökler Altında*'da İslamî anlatılar, kabilelerin inançları öne çıkarken *Kapalıçarşı*'da Osmanlı döneminin çok dinli ve çok kültürlü yapısı son derece detaylı yansıtılmaktadır. *Kırmızı Zaman*'da masal ve efsane kurgunun gelişiminde başlıca rol oynar. Halkın dilden dile ve nesilden nesle aktardığı sözlü kültür öne çıkar. *Yere Düşen Dualar*'da kültür ve inancın kaynaklarını çeşitli milletlerin mitolojileri, falcılık, rüyadan el alma gibi inanç temelli unsurlar oluşturur.

Tamamında zıtlıklara yer verilen romanların bu konudaki ortak özelliği zıtlıkları daha da kutuplaştırmadan bir potada eritmek, buluşturmak ve barıştırmaktır. Romanların iletileri de birbirine benzerlik gösterir. Barış, dürüstlük ve doğruluk, ahlak, hoşgörü, umut, kardeşlik gibi temalar ağırlıktadır. *Kuzey*, *Kırmızı Zaman* ve

Yere Düşen Dualar varoluş, yolculuk, anlam arayışı gibi temalarla daha birey odaklı romanlardır. Bu anlamda her birinin farklı okumalarla değerlendirilmeye açık olduğu görülür.

Sonuç olarak çalışmaya dâhil edilen romanlarda dünyanın ve içinde bulunduğumuz toplumların meselelerine ses getirildiğini, bu meselelere iyilik yönünden çözüm önerileri sunulduğunu, kültür ve inancın göz ardı edilmesi bir yana bunların modern karşısında ön plana çıkarıldığını, zıtlıklara yer verilerek kapsayıcı ve birleştirici teşvikler ortaya konduğunu, tarihsel olaylardan ve şahıslardan beslenildiğini söylemek mümkündür.



KAYNAKÇA

- Ak, M. (2018). Türk Halk Dindarlığı ve Evliya İnancı: Sosyolojik Bir Yaklaşım. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, (86), 95-110. <https://doi.org/10.31624/tkhabvd.2018.5>
- Aksan, Y. (2013). 1450-1750 Yılları Arasında Avrupa'da Cadılık. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, (2), 355-368.
- Aman, M. (2022). Nazlı Eray: 'Kitap bitince korkunç bir yalnızlık duyarım!'. <https://www.cumhuriyet.com.tr/kultur-sanat/nazli-eray-kitap-bitince-korkunc-bir-yalnizlik-duyarim-2007705> adresinden alındı. (erişim tarihi 22.09.2023).
- Arargüç, M. F. (2017). *Büyülü Gerçekçilik ve Louis de Bernières'nin Latin Amerika Üçlemesi*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Ayar, P. (2018). *Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bardakçı, M. (2019). İstanbul'un altı bin küsur sene öncesinden kalan ne dehlizlerle ve ne tünellerde doludur, bir bilseniz!. <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/2445115-istanbulun-alti-bin-kusur-sene-oncesinden-kalan-ne-dehlizlerle-ve-ne-tunellerde-doludur-bir-bilseniz> adresinden alındı. (erişim tarihi 28.06.2024).
- Bars, M. E. (2012). Oğuz Kağan Destanı'nda Büyülü Gerçekçilik. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 5(6), 27-38. https://doi.org/10.9761/jasss_374
- Bars, M. E. (2013). Efsanelerde Büyülü Gerçekçilik Üslûbu. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(27), 127-135.
- Bîbî, İ. (1941). *Anadolu Selçukî Devleti Tarihi*. (Çev. M. N. Gencosman) Ankara: Uzluk Basımevi.
- Boratav, P. N. (1969). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Boratav, P. N. (2002). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Bowers, M. A. (2004). *Magic(al) Realism*. New York: Routledge.
- Campbell, H. (2016). *Rasta ve Direniş*. (Çev. I. Ertuna-Howison) Ankara: Dipnot Yayınları.
- Carpentier, A. (2003a). Marvelous Real in America. L. P. Zamora, ve W. B. Faris (Ed.). *Magical Realism Theory History Community* içinde (s. 75-88). Durham & London: Duke University Press.

- Carpentier, A. (2003b). Baroque and the Marvelous Real. L. P. Zamora, ve W. B. Faris (Ed.). *Magical Realism Theory History Community* içinde (s. 89-108). Durham & London: Duke University Press.
- Cavendish, R. (2015). Sarah Bernhardt's Leg. <https://www.historytoday.com/archive/sarah-bernhardts-leg> adresinden alındı. (erişim tarihi 25.11.2023).
- Chanady, A. B. (1985). *Magical Realism and The Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland Publishing.
- Chanady, A. B. (2003). The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms. L. P. Zamora, ve W. B. Faris (Ed.). *Magical Realism Theory History Community* içinde (s. 125-144). Durham & London: Duke University Press.
- Cooper, B. (2004). *Magical Realism in West African Fiction: Seeing With A Third Eye*. New York: Routledge.
- Çobanoğlu, Ö. (2001). Mitlerin Sözlü Kültür Ortamında Teşekkül Sürecinde Tematik Yapılanışları ve Uygarlık Bakımından İşlevleri Üzerine Tespitler. *Folklor ve Edebiyat*, (25), 33-45.
- Dalkesen, N. (2015). Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Kültüründe Geyik Kültü. *Milli Folklor*, (106), 58-69.
- D'haen, T. L. (2003). Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers. L. P. Zamora, ve W. B. Faris (Ed.). *Magical Realism Theory History Community* içinde (s. 191-208). Durham & London: Duke University Press.
- Devellioğlu, F. (2013). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Eco, U. (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. (Çev. K. Atakay) İstanbul: Can Yayınları.
- Eray, N. (2008). *Kayıp Gölgeler Kenti*. İstanbul: Turkuvaz Yayınları.
- Erdem, S. (2011). Büyülü Gerçekçilik ve Halk Anlatıları. *Milli Folklor Dergisi*, (91), 175-188.
- Ergeç, Z. (2021). Ruh Üşümesi Romanında Karnavalesk Unsurlar ve Grotesk Beden İmgesi. *Edebî Eleştiri Dergisi*, 5(1), 41-56. <https://doi.org/10.31465/eeder.848270>
- Evis, A. (2022). Kırmızı Zaman Romanında Oyunlaşan Kurgusal Yapı. *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(52), 188-201.

- Faris, W. (2004). *Ordinary Enchantments Magical Realism and The Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Flores, A. (2003). Magical Realism in Spanish American Fiction. L. P. Zamora, ve W. B. Faris (Ed.). *Magical Realism Theory History Community* içinde (s. 109-117). Durham & London: Duke University Press.
- García, A. T. (2010). *Latin Amerika Edebiyatı'nda Büyülü Gerçekçilik*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Gerakiti, E. (2023). Alexander the Great and His Mermaid Sister in Greek Folklore. <https://www.dailyartmagazine.com/alexander-the-great-mermaid-sister/> adresinden alındı. (erişim tarihi 24.06.2024).
- Görür, İ. (2022). *Sema Kaygusuz'un Eserlerine Feminist Eleştiri Merkezli Bir Yaklaşım* (Yayın No. 763347) [Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=qVqOZFj2DwNmvdfl0GFYiM6vJ9RBhVtkGQu9I2bLNy0CMPY7GKqA0QtTCT8ww6pW>
- Guenther, I. (2003). Magic Realism in the Weimar Republic. L. P. Zamora, ve W. B. Faris (Ed.). *Magical Realism Theory History Community* içinde (s. 33-73). Durham & London: Duke University Press.
- Güngör, H. (2010). Şamanizm. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 38, 325-328 ss.). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Harman, Ö. F. (2013). Yûnus. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 43, 597-599 ss.). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.
- İnci, H. (2011). Anar'ın Romanlarında Bengal Kaplanları. *Notos Öykü*, (30), 31-34.
- Jung, C. G. (1998). *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*. (Çev. K. Şipal) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kaygusuz, S. (2014). *Yere Düşen Dualar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kesici, M. R. (2007). Yoksulluk Şiddet Döngüsünün Sosyal Politika Açısından Analizi. *Çalışma ve Toplum*, 2(13), 121-158.
- Kızılgök, M. (2015). *Mine Söğüt'ün Romanlarında Halk Kültürü Unsurları* (Yayın No. 412201) [Yüksek Lisans Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=WY5CM7tPNE2z_YM6pBu0twFrWDnOCKkr17RLz277aW4EWdfNJ2Ewjgeeu_A7IJA
- Koşık, H. S. (2013). Hârût ve Mârût Hakkında Tercüme Bir Risale. *Gazi Türkiyat*, 141-153.

- Köprülü, O. F. (1991). Bâciyân-ı Rûm. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 4, 415 ss.). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Küçükbasmacı, G. (2009). Masal Anlatıcısı Olarak Kadın. Füsün Çoban Döşkaya (Ed.), *Uluslararası Multidisipliner Kadın Kongresi* içinde (Cilt 4, 66-74 ss.). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi.
- Leal, L. (2003). Magical Realism in Spanish American Literature. L. P. Zamora, ve W. B. Faris (Ed.). *Magical Realism Theory History Community* içinde (s. 119-124). Durham & London: Duke University Press.
- Moran, B. (2021). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. İstanbul: İletişim.
- Ocak, A. Y. (2011). *Ahmet Yaşar Ocak Babailer İsyanı (Aleviliğin Tarihsel Altyapısı Yahut Anadolu'da İslam-Türk Heterodoksisinin Teşekkülü)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Özüm, A. (2013). Onat Kutlar'ın İshak ve Bilge Karasu'nun Göçmüş Kediler Bahçesi'ndeki Büyülü Gerçekçi Öğeler. *Bilig: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, (66), 179-204.
- Roh, F. (2003). Magical Realism: Post-Expressionism. L. P. Zamora, ve W. B. Faris (Ed.). *Magical Realism Theory History Community* içinde (s. 15-31). Durham & London: Duke University Press.
- Sevimay, F. (2022). *Kapalıçarşı*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sezer, S., ve Saya, P. (2009). Gelişimsel Açıdan Ölüm Kavramı. *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, (13), 151-165.
- Söğüt, M. (2022). *Kırmızı Zaman*. İstanbul: Can Yayınları.
- Sönmez, B. (2011). Burhan Sönmez'le Masumlar Romanı Üzerine Söyleşi: "İnsan İnsanın Sığınağıdır". (Söyleşi Yapan D. A. Akkoç) <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-266-haziran-2011/2441/burhan-sonmezle-masumlar-romani-uzerine-soylesi-insan-insanin-siginagidir/6620> adresinden alındı. (erişim tarihi 12.09.2023).
- Sönmez, B. (2018). *Kuzey*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şabaş, E. P. (2021). *Nazlı Eray Romanlarında Yapı ve Tema* (Yayın No. 668366) [Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=9MiDp3x86xrwjpi5-14w-QBIQZW7w2kdWCXnYDUTGKGRZy4NAPtq2jW5oR4vYXTD>
- Şen, C. (2018). *Dede Korkut Anlatılarında Büyülü Gerçekçilik* (Yayın No. 513255) [Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=hcgrYffRbz0Z44UJEuLtwU5wjpgAvNTaf-7StWLPJLFR79uomNj3GHcDtOLRym8z>

- Tekin, L. (2020). Latife Tekin: “İnsan kendini bile bir imge ile anımsar”. (Söyleşi yapanlar S. Gündoğdu ve A. G. Gündoğdu) <https://tde.samsun.edu.tr/latife-tekin-insan-kendini-bile-bir-imge-ile-animsar/> adresinden alındı. (erişim tarihi 15.09.2023).
- Todorov, T. (2004). *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. (Çev. N. Öztokat) İstanbul: Metis Yayınları.
- Tosun, N. (2011). *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yayınları.
- Vangölü, Y. B. (2016). Geçmişten Günümüze Gerçeküstücülük. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(3), 871-883.
- Warnes, C. (2009). *Magical Realism and the Postcolonial Novel (Between Faith and Irreverence)*. London: Palgrave Macmillan.
- Wilson, R. (2003). The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism. L. P. Zamora, ve W. B. Faris (Ed.). *Magical Realism Theory History Community* içinde (s. 209-233). Durham & London: Duke University Press.
- Yanık, K. M. (2015). Kaan Murat Yanık: "Büyülü gerçekçilik hem Anadolu'ya hem de şu anki zamanın akışına yakışıyor". (Söyleşi yapan O. Palabıyık) <https://www.edebiyathaber.net/kaan-murat-yanik-buyulu-gerceklik-hem-anadoluya-hem-de-su-anki-zamanin-akis-hizina-cok-yakisiyor/> adresinden alındı. (erişim tarihi 09.09.2023).
- Yanık, K. M. (2020). *Dünyasızlar*. İstanbul: Turkuvaz Yayınları.
- Yanık, K. M. (2023). *Sular Üstünde Gökler Altında*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Yetiş, K. (1994). Destan. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 9, 202-205 ss.). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Yücel, H. İ. (2023). *Büyülü Gerçekçilik Kavramı ve 1980 Sonrası Türk Romanındaki Yansımaları* (Yayın No. 796577) [Doktora Tezi, Akdeniz Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=G_oJ1rKE4SgJUko_myAKpR534asBuM-vr2GCqIRZCgzNZAh0vD2k7ID_Z367LRs2w
- Yücesoy, V. Ö. (2007). *Korku Edebiyatı (Gotik Edebiyat) ve Türk Romanındaki Örnekleri* (Yayın No. 217011) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=wBmNpkQC9Nhi90NLW7E7-bW6OgXI7B9WyPW6rer_78kFObCdR0Fzd6OPierghQqH
- Yüksel, A. (2011). Mucit ve Devler: Son Dönem Osmanlı Dünyasında Mucitler. *Belleten*, (75), 783-814. <https://doi.org/10.37879/belleten.2011.783>
- Zamora, L. P. ve Faris, W. B. (2003). Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s. L. P. Zamora, ve W. B. Faris (Ed.). *Magical Realism Theory*

History Community içinde (s. 1-11). Durham & London: Duke University Press.

