



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Halil İbrahim YÜCEL

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK KAVRAMI
VE 1980 SONRASI TÜRK ROMANINDAKİ YANSIMALARI

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Doktora Tezi

Antalya, 2023



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Halil İbrahim YÜCEL

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK KAVRAMI
VE 1980 SONRASI TÜRK ROMANINDAKİ YANSIMALARI

Danışman

Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU

İkinci Danışman

Prof. Dr. Alpay Doğan YILDIZ

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Doktora Tezi

Antalya, 2023

T.C.
Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Halil İbrahim YÜCEL'in bu çalışması, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı
Anabilim Dalı Doktora Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Oktay YİVLİ (İmza)

Üye (Danışman) : Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU (İmza)

Üye : Prof. Dr. Ayşe DEMİR (İmza)

Üye : Doç. Dr. Oğuzhan KARABURGU (İmza)

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Tarana OKTAN (İmza)

Tez Başlığı: Büyülü Gerçekçilik Kavramı 1980 Sonrası Türk Romanındaki Yansımaları

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 26/07/2023

Mezuniyet Tarihi :03/08/2023

AKADEMİK BEYAN

Doktora Tezi olarak sunduğum “Büyülü Gerçekçilik Kavramı ve 1980 Sonrası Türk Romanındaki Yansımaları” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

Halil İbrahim YÜCEL





T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



02/08/2023

TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU BEYAN BELGESİ

Öğrenci Bilgileri	
Adı-Soyadı	Halil İbrahim YÜCEL
Öğrenci Numarası	202252061602
Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
Programı	Doktora
Danışman Öğretim Üyesi Bilgileri	
Unvanı, Adı-Soyadı	Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU
Doktora Tez Başlığı	Büyülü Gerçekçilik Kavramı ve 1980 Sonrası Türk Romanındaki Yansımaları
Turnitin Bilgileri	
Ödev Numarası	2140377195
Rapor Tarihi	02.08.2023
Benzerlik Oranı	Alıntılar hariç: %4 Alıntılar dahil: %10
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE, Yukarıda bilgileri bulunan öğrenciye ait tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 283 sayfalık kısmına ilişkin olarak Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esaslarında belirlenen filtrelemeler uygulanarak yukarıdaki detayları verilen ve ekte sunulan rapor alınmıştır. Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir: (X) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise: Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylarım. () Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise: Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esaslarında öngörülen yüzdelik sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.	
Gerekçe:	
Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlere uygun olarak tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.	
Danışman Öğretim Üyesi Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU İmza	

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR LİSTESİ	iii
ÖZET	iv
SUMMARY	v
ÖN SÖZ	vi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK KAVRAMI

1. 1. Kavramsal Çerçeve ve Teorik Tartışmalar	12
1. 2. Kavramın Tarihî ve Coğrafi Yolculuğu	26
1. 2. 1. Avrupa Yazınındaki Gelişimi ve Yayılımı	28
1. 2. 2. Latin Amerika'daki Evreleri ve Görünümü	37
1. 2. 3. Türk Tahkiye Geleneğinde Büyülü Gerçekçiliğin Kökleri	45
1. 3. Kavramın Yakın Türlerle ve Edebî Akımlarla İlişkisi	61
1. 3. 1. Barok Edebiyat ve Büyülü Gerçekçilik	62
1. 3. 2. Gotik Edebiyat ve Büyülü Gerçekçilik	64
1. 3. 3. Bilimkurgu Türü ve Büyülü Gerçekçilik	68
1. 3. 4. Fantastik Türü ve Büyülü Gerçekçilik	71
1. 3. 5. Gerçeküstücülük ve Büyülü Gerçekçilik	84
1. 4. Kavramın Postmodern Söylemdeki Yeri	88
1. 5. Kavramın Postkolonyalist Çalışmalarla İlişkisi	93
1. 6. Büyülü Gerçekçi Anlatıların Özellikleri	95
1. 6. 1. İçerik Özellikleri	97
1. 6. 1. 1. Büyü ve Gerçek Arasındaki Denge	97
1. 6. 1. 2. Zıt Durumların Bir Arada Kullanılması ve Melezlik	99
1. 6. 1. 3. Sözlü Kültürden ve İnançtan Yararlanma	101
1. 6. 1. 4. Tarihe Yönelme ve Sosyal Sorunlara Eğilme	104
1. 6. 2. Teknik Özellikler	109
1. 6. 2. 1. Yabancılaştırma (defamiliarization)	109
1. 6. 2. 2. Üstkurmaca (metafiction)	110
1. 6. 2. 3. Metinlerarasılık	112

İKİNCİ BÖLÜM
1980 SONRASI TÜRK ROMANINDA
BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİĞİN UNSURLARI

3. 1. Geleneğin/Geçmişin Büyüsü ve Toplumsal Sorunların Gerçekliği.....	115
3. 2. Halk Kültürü ve İnançları	149
3. 2. 1. Kutsal Kişiler.....	152
3. 2. 2. Ruhani Varlıklar	157
3. 2. 3. Gerçekleşen Dualar/Beddualar	162
3. 2. 4. Tayy-i Zaman, Tayy-i Mekân	164
3. 3. Fal ve Geleceği Görme, Bilinmeyenin Sırrına Erme	166
3. 4. Rüyaların Gerçeğe Dönüşmesi	172
3. 5. Büyü Ritüelleri ve Tutan, Bozulan Büyüler	180
3. 6. Ölümler ve Ruhların Görüngü Dünyasında Yer Alması.....	184
3. 7. Tabiatın Etkin Bir Figür Olarak Kullanımı.....	187
3. 8. Doğaüstü Özellikleriyle Hayvan Görünümleri	199
3. 9. Büyülü Gerçekçi Romanlarda Kadının Yeri.....	215
3. 10. Sıradan Olanın Abartılması Yoluyla Sağlanan Olağanüstü Durumlar	225
3. 11. Büyülü Nesneler	231
SONUÇ	234
KAYNAKÇA.....	248
DİZİN.....	264
ÖZGEÇMİŞ	269

KISALTMALAR LİSTESİ

bk.: Bakınız

çev.: Çeviren

Ed.: Editör

hızl.: Hazırlayan

s.: Sayfa

vb.: ve benzeri

vd.: ve diğerleri



ÖZET

Çağdaş edebiyatın öne çıkan yazın tarzlarından biri olan büyülü gerçekçilik, gerçek ile doğaüstüyü sentezleyerek kurgularını oluşturur. 20. yüzyılın ikinci yarısında roman türünde örneklerini vermeye başlayan kavram; Avrupa’da sırasıyla felsefe, resim ve siyaset gibi alanlarda olgunlaştıktan sonra, asıl kimliğini Gerçeküstücülük akımının da etkisiyle edebiyat alanında bulur. En ünlü örnekleri Latin Amerika edebiyatından çıkan büyülü gerçekçilik, yüzyılın son çeyreğinde Türk edebiyatında da eser üretmeye başlamıştır.

Büyülü gerçekçilik, kavramsal olarak yeni olsa da, geleneksel toplumlarda kadim bir anlatma geleneği olarak varlığını yıllarca sürdürmüştür. Toplumların kolektif bilinç kodlarından hareketle, Aydınlanma Çağı öncesinde, sözlüden yazılıya dek pek çok edebî ürüne yansımış durumdadır. Akılcılığın önderliğinde, bilimsel bilginin tek gerçek kaynak olarak kabul edildiği yıllarda gücünü yitirse de yarattığı açmazlarla kendi sonunu hazırlayan modernizm sonrası, postmodern dönemde, alternatif anlatım arayışları ile yeniden popüler olmuştur.

Çalışmanın amacı, büyülü gerçekçilik kavramının teorik çerçevesini çizerek dünyada ve Türkiye’deki gelişimini tespit edebilmek ve bununla beraber kendini roman türünde nasıl ortaya koyduğunu Türk romanı özelinde incelemeye çalışmaktır. Bu doğrultuda, ilk bölümde, yönelimin içerik ve teknik özellikleri belirlenmiş; dünyadaki gelişimi ve yayılımı üzerinde durularak yakın türler ve akımlarla farkları ortaya konmuştur. İkinci bölümde ise içerik çözümlemesi yöntemi kullanılarak 1980 sonrası Türk romanlarında büyülü gerçekçilik kurgusunu teşkil eden unsurlar incelenmiş; sıradan ve doğaüstünün etkileşiminin ne şekilde gerçekleştiği tespit edilmeye çalışılmıştır.

Sonuçta, değerlendirilen eserlerin, genel olarak, toplumsal problemleri daha görünür kılmak ve/veya bu problemleri çözmek için doğaüstüye başvurdukları görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: büyülü gerçekçilik, 1980 sonrası Türk romanı, doğaüstü, gerçekçilik.

SUMMARY

THE CONCEPT OF MAGICAL REALISM AND ITS REFLECTIONS IN POST-1980 TURKISH NOVEL

One of the prominent literary styles of contemporary literature, magical realism creates its narratives by synthesizing ordinary with supernatural. The concept, which began to provide examples in the novel genre in the second half of the 20th century, found its current identity in the field of literature after maturing in areas such as philosophy, painting, and politics in Europe, influenced by the Surrealist movement. Magical realism, most famously has been exemplified in Latin American literature, also started to be produced works in Turkish literature in the last quarter of the century.

Although magical realism is a new concept, it has existed as an ancient storytelling tradition in traditional societies for many years. Stemming from the collective consciousness codes of societies, it has been reflected in numerous literary works from the oral tradition to the written tradition before the Age of Enlightenment. Although it lost its power in the years when rationality led and scientific knowledge was accepted as the only reliable source, after Modernism which head for a fall for its own end with the dilemmas it created, magical realism regained popularity in the postmodern period through alternative narrative quests.

The aim of this study is to determine the theoretical framework of magical realism and identify its development both in Türkiye and in the rest of world, as well as to examine how it manifests itself in the Turkish novel. Accordingly, in the first section, the content and technical characteristics of this tendency are determined, emphasizing its development and dissemination worldwide and highlighting its differences from related genres and movements. In the second section, the motifs that constitute the magical realism narrative in Turkish novels after 1980 are examined using content analysis method, and an attempt is made to determine how the interaction between the ordinary and the supernatural takes place.

In conclusion, it is observed that the evaluated works, in general, resort to the supernatural to make the social problems more visible and/or to solve these problems.

Keywords: magical realism, Turkish novel after 1980, supernatural, realism.

ÖN SÖZ

Latin Amerika'daki edebiyat patlaması (*boom*) ile bütün dünyaya yayıldığı günden beri büyümlü gerçekçilik, dünyada ve Türkiye'de sıkça tercih edilen bir anlatım tarzı olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle son dönemde ülkemizde; hayal, rüya vb. gerçek üstü motifler içeren hemen her roman için büyümlü gerçekçilik etiketi yapııştırılmaktadır. Bunun sebebi, popüleritesine rağmen büyümlü gerçekçiliğin henüz tam anlamıyla anlaşılmamış; sınırları belirlenmemiş, özellikleri net bir şekilde ortaya konulmamış olmasıdır. Bu yüzden, başta fantastik türü ve postmodern edebiyat temayülü olmak üzere, farklı yazın tarzlarıyla sıkça karıştırılmaktadır. Çalışmamızın sorunsalını teşkil eden ana nedenlerden biri budur.

İkinci neden, büyümlü gerçekçiliğin aslında Türk milleti gibi geleneksel toplumlara yabancı olmadığını düşünmemizdir. Sıradanı sıra dışı ile, gerçeği doğaüstü ile organik bir şekilde yan yana getiren bu anlatım tarzı, inancında ve yaşayışında aynı özellikler görülen geleneksel toplumlar için yeni değildir. Dolayısıyla modern bir kavram olan büyümlü gerçekçiliğin kökenini çok daha eskilerde aramak mümkündür.

Çalışmaya başlarken karşılaştığımız en büyük zorluk, daha önce Türk edebiyatı özelinde büyümlü gerçekçiliği ele alan kapsamlı bir çalışmanın yapılmamış olmasıdır. Çeşitli makaleler, bildiriler ve sınırlı sayıdaki yüksek lisans tezlerine rağmen doktora seviyesinde bir çalışma yoktur. Bu anlamda, ilk bölümde, kavramsal çerçeveyi çizerken çoğunluğu yabancı dildeki kaynaklar taranmış ve farklı ülkelerdeki roman örnekleri üzerinden hareket edilmiştir.

Bu doğrultuda tezimiz; giriş, iki ana bölüm, sonuç, kaynakça ve dizinden oluşmaktadır.

“Giriş”te, insanlık tarihi boyunca sorgulanan “gerçeklik” olgusu, başta felsefi bir zemin üzerinden tartışılmaya açılmış; sonrasında ise sanat ve edebiyatta gerçekliğin dönemlere göre değişimi ile edebiyat akımlarında ne şekilde kullanıldığı üzerinde durulmuştur.

İki ana bölüm şeklinde kurgulanan çalışmanın ilk kısmı, “Büyümlü Gerçekçilik Kavramı” üst başlığında toplanmıştır. Teori bölümünü oluşturan “Kavramsal Çerçeve ve Teorik Tartışmalar”da, kavramı oluşturan sözcüklerin anlam alanları araştırıldıktan sonra büyümlü gerçekçilik hakkında çeşitli araştırmacıların görüşleri ve incelemeleri üzerinde durulmuştur. “Kavramın Tarihi ve Coğrafi Yolculuğu” adlı başlıkta ise sırasıyla büyümlü gerçekçiliğin Avrupa'daki gelişimi ve yayılımı ile Latin Amerika'daki ilerleyişi, temsilciler ve eserler üzerinden incelenmiştir. Burada; dilimize çevrilmiş olan eserler önce Türkçe adları, sonra parantez içinde orijinal isimleri ile verilmiş; çevrilmemiş olanlar ise orijinal adı ile verildikten sonra parantez içinde kendi çevirimiz yahut başka bir araştırmacının kullandığı çeviri esas

alınarak aktarılmıştır. Akabinde, bu anlatım tarzının başlangıçtan 1980 yılına kadar Türk tahkiye geleneğindeki izleri sürülmeye çalışılmıştır.

“Kavramın Yakın Türlerle ve Edebî Akımlarla İlişkisi” başlığında büyülu gerçekçiliğın barok, gotik, bilimkurgu, fantastik gibi türlerle ve Gerçeküstücülük akımıyla aralarındaki benzerlikler ve farklılıklar aktarılmıştır. Sıralama yapılırken türler öncelenerek teşekkül sıraları gözetilmeye çalışılmıştır. “Kavramın Postmodern Söylemdeki Yeri” başlığında, çeşitli araştırmacılarca son dönemin popüler edebiyat eğilimlerinden postmodernizm çatısı altına alınan, hatta onun bir özelliğı olarak görülen büyülu gerçekçiliğın, yönelim içerisindeki yeri ve benzerlik-farklılık ilişkisi ele alınmıştır. “Kavramın Postkolonyalist Çalışmalarla İlişkisi”nde, bu anlatım tarzını kullanan, geliştiren toplumların birçoğının yıllardır sömürge altında kaldıkları göz önünde bulundurularak sömürgecilik ve büyülu gerçekçilik arasındaki ilişkiye odaklanılmıştır.

Büyülü gerçekçilik için yapılan pek çok çalışmada çeşitli özellikler aktarılsa da ortaya derli toplu bir liste konabilmiş değildir. Bu doğrultuda, “Büyülü Gerçekçi Anlatıların Özellikleri” iki alt başlığa ayrılarak “İçerik Özellikleri” ve “Teknik Özellikler” verilmeye çalışılmıştır. “İçerik Özellikleri”; “Büyü ve Gerçek Arasındaki Denge”, “Zıt Durumların Bir Arada Kullanılması ve Melezlik”, “Sözlü Kültürden ve İnancılardan Yararlanma”, “Tarihe Yönelme ve Toplumsal Sorunlara Eğilme” gibi alt başlıkları ihtiva eder. “Teknik Özellikler” ise “Yabancılaştırma”, “Üstkurmaca” ve “Metinlerarasılık”tan oluşmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümü “1980 Sonrası Türk Romanında Büyülü Gerçekçiliğın Unsurları” şeklindedir. Bu bölümde ilgili dönemden -ulaşabildiğimiz kadarıyla- birçok roman taranmıştır. Dönem itibarıyla eser sayısının fazlalığı göz önüne alınırsa bütün romanları tek tek taramanın mümkün olmadığı takdir edilecektir.

Bu doğrultuda, öncelikle büyülu gerçekçilik üzerine yazılan kitap, makale, bildiri, kitap bölümü gibi bilimsel yayınların yanı sıra çeşitli dergilerdeki edebiyat yazıları, bloglar, sosyal medyadaki kitap kritik sayfaları vb. birçok popüler yayın incelenerek büyülu gerçekçi olduğu iddia edilen eserler taranmıştır. Bununla birlikte fantastik ve postmodern edebiyatla ilgili yapılan çalışmalara da bakılmış ve işledikleri konu üzerinden büyülu gerçekçiliğe yakın olma ihtimali bulunan romanlar taramaya dâhil edilmiştir.

Yapılan ön araştırma neticesinde, “tarama safhası için” ortaya çıkan yazar listesi şu şekilde oluşmuştur: Buket Uzuner, Elif Şafak, Emine Sevgi Özdamar, Faruk Duman, Hasan Ali Toptaş, İhsan Oktay Anar, İsmail Güzelsoy, Kaan Murat Yanık, Metin Savaş, Mine Söğüt, Murat Gülsoy, Nazan Bekiroğlu, Nazlı Eray, Orhan Pamuk ve Sema Kaygusuz.

Zikredilen yazarların eserlerinin bir kısmı okunmuş, bir kısmı da özetleri ve üzerine yapılan çalışmalar vesilesiyle taranmıştır. Bu anlamda öncelikle içerisinde doğaüstü unsur bulunmayan romanlar elenmiş; bulunanlarda ise en başta toplumcu bir bakış, sıradan hayatlar, gerçekliğe yakınlık, olay odaklı yaklaşım ve doğaüstünün inanç ile gelenekten üretilmesi gibi kıstaslar aranmıştır. Örneklemede toplumcu bakış zayıf olmasına rağmen çalışmaya dâhil ettiğimiz bir iki romanda da yine sıradan hayatlar, gerçeğe yakınlık, olay odaklı yaklaşım ve doğaüstünün inanç ile gelenekten üretilmesi esas alınmıştır.

Psikolojik süreçlerin ve çözümlemelerin ön planda olduğu, doğaüstünün bir macera arayışı içerisine yedirilmeye çalışıldığı, olaydan ziyade duygu, düşünce ve hayale odaklanan, süslü bir üslubu benimsemiş, bu anlamda modernist romana, postmodern edebiyata ya da fantastik türüne yakın görüntü çizen eserler inceleme dışında tutulmuştur. Böylece büyülu gerçekçilik dairesine alınabileceği teklif edilen yirmi adet roman belirlenmiştir. Bununla beraber, çalışmamızın amacının 1980 sonrası Türk romanındaki bütün büyülu gerçekçi örnekleri tespit etmek olmadığını; onu teorik bir zemine oturtarak ilke ve özelliklerini ortaya koymak, Türk tahkiye geleneğindeki köklerini aktarmak ve belirtilen dönemdeki çeşitli örnekler üzerinden okurun zihninde bu özellikleri somutlaştırmak olduğunu belirtmek gerekir.

Roman incelemelerinde büyülu gerçekçiliğin özellikleri bağlamında ilk başlık, “Gelenegin/Geçmişin Büyüsü ve Toplumsal Sorunların Gerçekliği” şeklinde oluşmuştur. Burada romanların anlattıkları tarihî dönem ve odaklandıkları toplumsal problemlere değinilmiştir. “Halk Kültürü ve İnançları” başlığında dinî inançların ve kültürel unsurların romana ne şekilde yansıdığı “Kutsal Kişiler”, “Ruhanî Varlıklar”, “Gerçekleşen Dualar/Beddualar”, “Tayy-i Zaman, Tayy-i Mekân” gibi alt başlıkların içerisinde incelenmiştir. Bundan sonra sırasıyla yine geleneğe ait unsurlar olarak “Fal ve Geleceği Görme, Bilinmeyenin Sırrına Erme”, “Rüyaların Gerçeğe Dönüşmesi”, “Büyü Ritüelleri ve Tutan, Bozulan Büyüler”, “Ölüler ve Ruhların Görüngü Dünyasında Yer Alması” gibi başlıklar sıralanmış ve romanlardaki ilgili motifler bunların altında incelenmiştir.

İkinci bölümde başlık sıralaması yapılırken büyülu gerçekçiliğin en mühim yanı olarak gördüğümüz dinî inançlar ve halk kültüründen beslenmeyle alakalı başlıklar öncelenmiştir. Bunların akabinde, çalışmamızı özgün kılan nedenlerden biri olarak, büyülu gerçekçilikle alakalı daha önce yapılan çalışmalarda ihmal edilen, fakat kurgularda önemli bir yer tutan unsurlar olan “Tabiatın Etkin Bir Figür Olarak Kullanımı”, “Doğaüstü Özellikleriyle Hayvan Görünümleri”, “Büyülü Gerçekçi Romanlarda Kadının Yeri”, “Sıradan Olayların Abartılması Yoluyla Sağlanan Olağanüstü Durumlar” ve “Büyülü Nesneler” gibi konular da ilgili başlıkların altında örneklenerek açıklanmıştır. İnceleme yapılırken fal, büyü, rüya gibi

konularla ilgili her malzeme çalışmaya dâhil edilmemiştir. Büyülü gerçekçiliğe uygun olarak eserlerde karşılaşılan falların, kehanetlerin ve büyülerin gerçekleşmesi, rüyaların doğru çıkması gibi görüngü dünyasına doğrudan etki edenlere yer verilmiştir.

Çalışma boyunca yapılan incelemelerde elde edilen bulgular “Sonuç” kısmında kısa ama toparlayıcı ifadelerle aktarılmaya çalışılmıştır. Tez içerisinde faydalandığımız, Türkçeye çevrilmemiş bütün eserlerin çevirisi tarafımızca yapılmıştır. Kavramın teorisi üzerine bütün bilgiler için birincil kaynakların kullanımına özen gösterilmiş fakat ulaşılamayanlar için, mecburen, alıntılar ve referanslar dolaylı olarak aktarılmıştır.

Çalışmada faydalandığımız, referans verdiğimiz her türlü kaynağa “Kaynakça” bölümünde yer verilmiştir. Roman taraması yapılırken okuyup konuya uygun bulmayarak çalışmaya dâhil etmediğimiz eserlerle, yine faydalandığımız fakat doğrudan ya da dolaylı olarak referans vermediğimiz kaynaklara bu bölümde yer verilmemiştir. Çalışmanın sonuna, araştırmacıların faydalanması amacıyla “Dizin” bölümü de eklenmiştir.

Ortaya koyduğumuz çalışma, son dönemde üzerine sıkça yazılıp çizilen bu kavramın daha derli toplu bir şekilde anlatılmasına ve anlaşılmasına katkı sağlayacaksa kendimizi mutlu addedeceğiz. Niyetimiz, kavramı teorik bir zemine oturtma gayesiyle, dünyada ve Türk edebiyatı özelindeki niteliklerini tespit edip yerelde hangi kaynaklardan beslendiğini ve hangi unsurları kullandığını belirlemeye çalışmaktır. Başta da belirttiğimiz çeşitli zorluklardan dolayı, çalışmada görülebilecek yanlışlıklar ve eksikliklerden dolayı affınıza sığınıyoruz. Büyülü gerçekçiliğin teorisi ve örneklemleri üzerine yaptığımız belirlemelerin -Ahmet Hamdi Tanpınar’ın da dediği gibi- “tenkide arz edilen birer teklif” olduğunu belirtmek isteriz.

Lisansüstü eğitim hayatım boyunca desteklerini esirgemeyen ve bana gelenekle modernini aynı anda çalışma imkânı veren tez danışmanım Sn. Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU Hanımefendi ile çalışmamın başından sonuna kadar istişare halinde olduğumuz ikinci danışmanım Sn. Prof. Dr. Alpay Doğan YILDIZ Beyefendi başta olmak üzere, yine öneri ve değerlendirmeleriyle katkı sağlayan Sn. Prof. Dr. Şaban SAĞLIK ve Sn. Dr. Öğr. Üyesi Emel HİSARCIKLILAR’a; halkbilimi ve eski Türklerin inançları noktasında kütüphanelerini açarak çalışmamı destek olan Sn. Dr. Öğr. Üyesi Sinan YAMAN ve Sn. Arş. Gör. Dr. Rıza TUNCEL’e teşekkürü bir borç bilirim. Kuşkusuz onlar ve “Kaynakça”da belirttiğim çalışmalarıyla yolumu aydınlatan diğer araştırmacılar olmasaydı bu çalışma da olmazdı.

Halil İbrahim YÜCEL

Tokat, 2023

GİRİŞ

Gerçeklik, insanlık tarihi boyunca sorgulanan ve felsefeden dinî inançlara, bilimden sanata kadar üzerinde durulan bir problem alanıdır. Bu arayış, 6. yüzyılın Eski Yunanlı düşünürlerinin evreni algılara dayalı olarak açıklama gayretlerinden önce Platon (Eflatun) ve Aristoteles'in fikirlerinden hareketle çeşitlenir. Platon, gerçeği insan zihni ve görüngü dünyasının dışında var olan idealar olarak görürken nesnelerle onların niteliklerini ideaların kopyası olarak değerlendirir. Yani görünenlerin dışında, onların esas gerçekliklerini ifade eden başka olguların varlığına işaret eder. Platon'a göre "İdealar evreni asıl bilgi, mevcut dünya sanılar evreni (doksa) ve bu dünya zaten aslın bir kopyası"dır (Yıldız, 2017: 199). Aristoteles ise Platon'un bu düşüncesini sorgulayarak bahsi geçen idealar veya formların, nesnelerin kendi iç yapılarında bulunduğunu ve onların dışında bir gerçekliğin var olmadığını ileri sürer (Ökten, 2019: 680). Platon'a nazaran meseleye varlıktan ziyade gerçeklik özelinde bakan Aristoteles, bu anlamda, gerçekçi bir düşünür olarak değerlendirilir.

Gerçeğin algılanması konusundaki tutum, tarih boyunca değişiklik göstermiştir. Mitolojilerde ve dinî inançlarda, insan dışında, ilahî mesajların içeriklerinde aranan gerçek; Rönesans'tan sonra bireysel yaşantının bu kolektif değerlerin yerini almasıyla kendisine yeni bir belirleyici bulur (Watt, 2022: 15). Descartes ile 17. yüzyılda insan tarafından da kavranabilecek bir olgu şeklinde tasavvur edilir. Düşünüre göre insan zihni doğa yasalarını kavrar, onlarla örtüşebilir. Descartes'ın "Cogito Ergo Sum" (Düşünüyorum, öyleyse varım) ifadesi, gerçeğe bakışın odak değiştirdiği, modern ve insanmerkezci (antroposantrik) dünyanın mottosu niteliğindedir. Hatta insanı insan yapan özelliğin, onun gerçekleri algılayabilme kabiliyeti olduğu düşünülür (Erkman-Akerson, 2019: 150). 19. yüzyılda Pozitivizmin yayılması ile bilim, gerçek bilginin tek belirleyeni olarak kabul görür. Pozitivizmin yayılması, sanat ve edebiyatta Gerçekçilik (Realism) akımının da doğuşuna zemin hazırlar. 20. yüzyıl ise gerek dünya savaşları gerek teknolojinin hızla gelişmesi gerekse kitlesel göç hareketleriyle gerçekliğe şüpheyle yaklaşılan bir dönem olarak göze çarpar.

Bütün bunlara bağlı olarak bugün gerçekliğin algılanması hususunda egemen olan düşünce, Albert Einstein'in ortaya attığı "Görelilik Kuramı"dır. Buna göre zaman ve mekân gibi unsurlar birbirleriyle bağlantılı olsalar da onu algılayan kişiye göre değişiklik gösterirler (Ökten, 2019: 679).

a. Sanatta ve Edebiyatta “Gerçek”ten Gerçekçiliğe

Gerçeklik, sanat ve edebiyat alanında da üzerinde durulan bir meseledir. Her şeyden önce “gerçeklik bütün unsurlarıyla tanımlanmış bir kavram da değildir” (Yüce, 2016: 105). Bu sebeple bir kurmaca metni gerçeklikle arasındaki bağ üzerinden değerlendirirken evvela gerçeği belirleyen olguların ortaya konması gerekir. Bunlar dışsal ya da içsel süreçlerden müteşekkil, maddî veya metafizik, geleneksel ya da bilimsel bilgidен hareketle oluşabilir.

Batı’da sanat üzerine yapılan tartışmalarda kabul gören ilk cevap, onun bir taklit etme (mimesis), benzetme veya yansıtma işi olduğu yönündedir. Sanatçı; dış dünyayı, insanı ya da hayatı alıcısına yansıtmak suretiyle aktarır. Bu düşüncenin temeli Platon’a dayanır. Düşünür, *Devlet* adlı meşhur diyalogunda, Glaukon’a ressam gibi şairlerin de dış dünyaya ayna tutmak suretiyle olanı yansıttıklarını ve bir benzetme işine giriştiklerini anlatır (Platon, 2010: 337-339). Sanatı ayna metaforuyla açıklama girişimi modern zamanlarda da devam etmiştir. Fransız yazar Marie-Henri Beyle (Stendhal), *Kırmızı ve Siyah*’ta (1830) “Bir roman yol boyunca gezdirilen bir aynadır” (Stendhal, 2013: 117) derken Tanzimat Dönemi sanatçılarından Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası* (1896) adlı eserinin ön sözünde, öykü ve roman için “mir’ât-ı ‘ibret-nümâ (ibret almayı gösteren ayna)” (Ekrem, 2018: 2) ifadesini kullanır.

Sanatın gerçeklikle ilişkisini “yansıtma eylemi” üzerinden açıklayan kuram, 19. yüzyıla kadar Platon ve daha kuvvetli bir şekilde Aristoteles’in fikirleri üzerinden ilerlemiştir. Platon, sanatın görüngü dünyasını yansıttığı düşüncesiyle hareket eder. Ona göre gerçeğe duyularla değil ancak zihinle erişilebilir. Dolayısıyla görüngü dünyasında duyularımız vasıtasıyla algıladığımız şeyler, yalnızca birer kopyadan (mimesis) ibarettir. Sanatçının yaptığı ise eserinde bu kopyaların da kopyasını çıkarmaktadır. Bu sebeple Platon, insanları asıl gerçeklik olan idealardan uzaklaştırdığı için sanatçılara olumlu bakmaz (Moran, 2016: 19-23). Düşünür; *Devlet* diyalogunda bu düşünceyi sedir, dülgere ve ressam üzerinden şu şekilde aktarır:

Peki, Tanrıya sedirin daha başka nesnelerin yaratıcısı diyelim mi, öyleyse?

- Yaratıcı ona diyebiliriz yalnız, sedirin de, her şeyin de aslını o yarattığına göre.

- Ya dülgere, ona sedirin işçisi diyelim mi?

- Diyelim.

- Ressam ne oluyor peki? Ona da sedirin işçisi, yapıcısı diyebilir miyiz?

- Hiç de diyemeyiz.

- Öyleyse sedirin nesi olur ressam?

- Ötekilerin yaptığı şeyin benzetmecisi demek uygun olur gibi geliyor bana.

- Güzel? Demek bir şeyin aslından üç derece uzağını yapana benzetmeci diyorsun.

- Tamam.

- Tragedya şairinin yaptığı da bu değil mi? Benzetme değil mi onun yaptığı da? O da kraldan, yani doğrudan, üç sıra aşağıdadır öyleyse, bütün benzetmeciler gibi (Platon, 2010: 338-339).

Platon'un aksine Aristoteles, sanatın yansıtma işini birebir yapmadığından bahseder. Dış dünyayı ve insanı olduğu gibi aktarmak tarihçilerin işidir. İnsan hayatını olduğu gibi yansıtmak bir yığın ayrıntının oluşacağı anlamsız bir uğraştır. O, sanatın insan hayatındaki evrensel unsurları yansıtması gerektiğini düşünür (Moran, 2016: 29). Sanatçı bu konuda, illaki gerçekte olan şeyleri yansıtmak zorunda değildir. "Ozanın ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlatmaktır" (Aristoteles, 2004: 30). Düşünür; çoktan olup bitmiş olaylarla sınırlı gördüğü tarih disiplinine nazaran, edebiyatın nedenselliğe bağlı olarak gelişim gösterebilecek, gerçekleşebilir hikâye kurgusunun onu tarihten daha felsefî yaptığını ifade eder (Moran, 2016: 30). Nihayetinde Aristoteles'in de sanat ve edebiyat için düşüncesi, onun bir yansıtma olduğu yönündedir. Taklit araçları, nesneleri ve tarzları farklı olsa da Aristoteles, "epos, tragedya, komedyâ, dithrambos şiiri ile flüt, kitara" (Aristoteles, 2004: 11) gibi sanatların birer taklit olduklarını ifade eder. James Wood (2013: 156-157), Aristoteles'in *Poetika*'da aktardığı "mimesis" kavramının gerçeğe birebir uygunluktan ziyade yaşanabilecek bir olaya karşı savunulan "varsayımsal inandırıcılık, olanaklılık" olduğuna vurgu yapar. Dolayısıyla bir metindeki esas yükün gerçeklikten ziyade "mimetik ikna"da bulunduğunu belirtir.

Sanatı, yansıtma düşüncesi üzerinden açıklama eğilimi Rönesans sonrası da Aristoteles'in görüşleri üzerinden ilerler. Neo-klasikler bu görüşü, sanatın genel tabiatı ya da idealleştirilmiş tabiatı yansıttığı şeklinde sürdürürler. Burada bahsedilen tabiat yalnızca dış dünyayı değil insanın iç dünyasını da kapsamaktadır. Her insanın karakteri ve yaşadıkları farklı olsa da temelde acı, aşk, sevgi gibi duygular ortaktır. Dolayısıyla sanat ve edebiyat, ancak insan tabiatındaki bu ortaklıkları yansıtarak onlara gerçekleri sunabilir. Genel tabiatı sunmak, aynı zamanda sanatçının ortaya koyduğu eseri çağının ötesine taşımaları sağlayacaktır. Bu manada, edebiyat disiplini "tip" kavramının ortaya çıkışını bu temele dayandırmak mümkündür. Neo-klasikler, karakterleri kendi bireysel özelliklerinden ziyade davranış ve hissiyat olarak başkalarında da görülebilecek çeşitli ortaklıklar (cimrilik, korkaklık, kıskançlık vb.) üzerinden çizmeye gayret eder (Moran, 2016: 31-33). Sanatın idealize edilmiş tabiatı yansıtması düşüncesi ise onun keyif verme işlevinden hareketle hoş olmayan hayat sahnelerinin atılıp yalnızca iyi ve güzel olanı işlemesi fikri üzerinden ilerler. Edebiyat ve her tür sanat eserinde insanlar ve tabiat, oldukları gibi değil olmaları gerektiği gibi işlenmelidir. Bu anlamda sanat, onlardaki eksikliği giderme anlamını taşır. Rönesans sonrası devam eden bu görüşler, on sekizinci yüzyıla dek sürer (Moran, 2016: 34-36). Fransız İhtilâli'nin (1789) dünyada yarattığı devrimci hareket, edebiyatta da monarşinin katı kuralcılığından doğan Klasisizmi parçalamış;

öncesinde hak ve hürriyet arayışıyla insanın bir fert olarak kendini kabul ettirmesi noktasında, sonrasında ise kendisine vaat edilen değerlere sahip olamayınca içine düştüğü buhranın etkisiyle, duyguların ve melankolinin egemen olduğu bir çağ başlamıştır. Ancak bu dönemde de gerçekçi yönelim değişmeye ve gelişmeye devam etmiştir.

18. yüzyılda, feodalizmin ekonomik ve ideolojik yapısının çöküşünü noktalayan Fransız İhtilali'ne yakın bir dönemde, gerçekçilik, günlük hayatın ve törelerin saptanışından, toplumsal varlığın saptanışına doğru büyük bir adım attı.... Gerçekçiliğin özü *toplumsal çözümleme*'ydi; toplum içinde insan hayatının, toplumsal bağların, birey ile toplum arasındaki ilişkinin ve toplumun yapısının incelenmesi ve tasvir edilmesi (Suçkov, 2009: 23).

Ian Watt da 18. yüzyıl romancılarını diğerlerinden ayıran temel özelliği “gerçekçilik” olarak görür (Watt, 2022: 10). Emel Kefeli, Suçkov ve Watt’a yakın bir şekilde, 19. yüzyılda müstakil bir edebiyat akımı halini alan Gerçekçiliğin, “ilk tohumlarını romantizmden” (Kefeli, 2017: 90) almış olduğunu ifade eder.

b. Gerçekçilik Akımı ve Edebiyattaki Türevleri Üzerine

Gerçekçilik (Realism), 19. yüzyılda Auguste Comte tarafından sistemleştirilen Pozitivizm¹ düşüncesinin sanata ve edebiyata yansımaları sonucu ortaya çıkan bir akımdır. Bu dönemde bilimin gelişmesi objektifliği güçlendirmiş ve 18. yüzyıl Akılcılık (Rationalism) ve Tecrübecilik (Empiricism) düşünceleri, Platon ve Aristoteles’in gerçek tanımlarının yerini almaya başlamıştır². Bunların yerine John Locke’un, gerçeklik ve bilginin ancak duyular ve izlenimler vasıtasıyla kazanılabileceği görüşü yerleşmiştir (Çetişli, 2020: 90-91). “Modern gerçekçilik bireyin hakikati duyuları aracılığıyla keşfedebileceği önermesinden yola çıkar: Kökenleri Descartes ve Locke’a dayan[ır]” (Watt, 2022: 13).

Batı düşünce yapısındaki değişimin yanı sıra Gerçekçilik akımını teşkil eden temel kavramlardan biri de ekonomidir. Aydınlanma Çağı ve Sanayi Devrimi ile materyalist düşüncenin etkisi altına giren çoğu Batılı devlet, hammadde arayışları için sömürgecilik faaliyetlerine girişmiştir. Böylece sosyal tabakalar, ekonomik kıstaslarla sınıflanmaya başlamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısına doğru Karl Marx, Friedrich Engels, Henri Saint Simon gibi sosyalist düşünürler, Gerçekçilik akımının oluşumunda etkili olmuşlardır (Kefeli, 2017: 92). Bu dönemde dünyanın içinde bulunduğu yeni koşullardaki gerçeklik algısı ne mitoloji ve dinlerin ne de düşünce ve ideallerin etkisiyle şekillenir. Toplumsal sorunlar ve savaş seslerinin

¹ Auguste Comte tarafından sistemleştirilen pozitivizm, kabaca, dış dünyayı anlamak için modern bilim ve deneyime başvuran, metafizik olguları ve inançları ise insanın gelişmesinin önünde engel olarak gören bir öğretilerdir. Gerçekliğin ancak doğa bilimleri kullanılarak kavranabileceğini savunur (Cevizci, 2019: 357-358).

² György Lukacs (1975: 22) Aristoteles’in “İnsan zoon politikon’dur, yani toplumsal bir hayvandır” ifadesini hatırlatarak bu tespitin gerçekçi edebiyat için geçerli olduğunu belirtir.

duyulmaya başlandığı bir sürece girilirken modernizmin taşıyıcı kolonu olarak parlayan roman türü, geçmiş ya da geleceği değil şimdiyi anlatmanın bir yolu olarak göze çarpar.

Bir başka açıdan: Barutla kurşunun olduğu yerde Akhilleus mümkün müdür? Ya da, bugünkü basın bir yana, matbaa makinasının olduğu yerde İlyada? Matbaacının levyesi, türkünün, destanın, ilham perisinin sonunu getirmez, epik şiir için gerekli koşulları zorunlu olarak ortadan kaldırmaz mı? (Marx, 1979: 186).

Düşünsel, bilimsel ve ekonomik bir zemin üzerinde yükselen Gerçekçilik akımı, edebiyat alanında 19. yüzyıl boyunca gerek içerik gerekse teknik yönünden kaideleri oturmuş, yer yer toplumcu ve eleştirel tavra sahip bir anlatım tarzıdır. Gerçekçilik, yansıtmacı geleneğin devamıdır. Burada, görüleni olduğu gibi anlatmak esastır. Gerçekler, duygulardan ve hayallerden ziyade gözlem yoluyla elde edilir. Toplumsal hayatta karşılaşılabilecek sıradan ve günlük olaylara yer verilir, olağanüstü olaylara rastlanmaz. Toplumu idealize etmeden güzel ya da çirkin yönleriyle var olan gösterilir. Betimlemeler sanatsal bir amaçtan ziyade kurgu içerisinde işlevsel bir nitelikte yapılır. Edebiyat eseri en nihayetinde kurgusal bir mahiyete sahip olmasına rağmen Murat Gülsoy'un da tespitiyle “kurmaca yapıtların başarısı da gerçeklik duygusunu (ya da yanılsaması diyelim) yaratmadaki ustalıklarına bağlıdır” (Gülsoy, 2021: 79-80). Bu anlayış, gerçekçi geleneğin güçlü etkisinin hâlâ devam ettiğini göstermektedir. Gerçekçilik akımı için edebî eser, elbette bir tarih veya anı metni değildir. Belgelerden yararlanılabilir fakat doğrudan bunlardan ibaret değildir.

Roman, diğer edebî türlere göre gerçekliği yansıtma noktasında bir adım öne çıkar. “Romandaki biçimsel gerçekçilik zamansal ve mekânsal ortamı içerisine yerleştirilmiş bireysel yaşantının diğer edebî biçimlere nazaran daha dolaysız bir şekilde taklit edilmesini mümkün kılar” (Watt, 2022: 36). Roman, Gerçekçilik akımı için mühim bir konumdadır. Çünkü dönem okurunun duygularından ziyade mantığına seslenmekte başarı sağlamıştır (Kefeli, 2017: 154). Bu bağlamda hâlâ gerçekçi anlatı geleneğini doğrudan izleyebileceğimiz bir türdür.

Çerçevesi ana hatlarıyla çizilmesine rağmen gözlem alanı, toplumu yansıtma şekli ve taşıdığı tez bağlamında Gerçekçilik akımı farklı dallara ayrılabilir. Örneğin, akımın temel aldığı Akılcılık ve Pozitivizmin dayandığı ilkelerden biri olan Determinizm³, gerçekçi sanata objektiflik esasıyla yansır ve onu doğrudan bilimle ilişkilendirir. Bu felsefî görüş, Doğalcılık (Naturalism) adı verilen sanat akımını ortaya çıkarır. O, sosyal olaylara katı bir neden-sonuç ilişkisi dahilinde yaklaşır. Doğa bilimlerinde nasıl ki aynı sebepler aynı sonuçları doğuruyorsa insanlar da yaşadıkları ortak acılara aynı tepkileri verirler, anlayışı hâkimdir. İnsanların kaderini, tesadüfler veya mucizeler değil sahip olduğu sosyoekonomik ve biyolojik özellikler

³ “Her olayın bir nedeni olduğunu, insan varlıkları da dâhil olmak üzere, evrendeki her şeyin nedensel yasalar tarafından yönetildiğini öne süren felsefî görüş” (Cevizci, 2019: 119).

belirler. Bu anlamda Charles Darwin'in "Evrım Teorisi" ve Hippolyte Taine'ın sanatın yaratımında belirleyici olarak gördüğü "ırk, ortam/çevre, zaman" kavramları, Doğalcılık akımının şekillenmesinde önemli bir yer tutar (Çetişli, 2020: 103-104). Doğalcı eser, gözlemlerle yetinmez ve bilimsel araştırmalar gibi bir hipotez taşır. *Tecrübi Roman* (Le Roman Expérimental, 1880), *Thérèse Raquin* (1867) ve *Madelaine Féral* (1868) gibi eserleriyle Emile Zola akımının önemli temsilcilerindendir (Kefeli, 2017: 96-97). Toplumsal sorunların yansıtılması konusunda Doğalcılık daha açık bir tavır sergiler. Yaşanan kötü ve çirkin olayları detayları ile vermekten çekinmez. Gerçekçi anlatımı daha katı bir bilimsel bakışla uygulayan Doğalcılık, temelde Gerçekçilik akımından ayrı olarak düşünülmemelidir.

Gerçekçilik, yalnızca gözlenen bireysel ya da toplumsal birtakım sorunların olduğu gibi aktarılmasından ibaret değildir. Akımın etkisinde eser veren birçok yazarın, bu sorunları, sahip oldukları dünya görüşü çerçevesinde eleştirel bir tavırla aktardıkları da görülür. Yaşanılan dünyanın problemlili siyasî, ekonomik veya kültürel şartları; içinde yaşayan insanlar gözetilerek hicve tâbi tutulabilir. Fakat bu eleştirel tutum, çoğu zaman ideolojik bir yönlendirme taşımaz. Tolstoy, Eliot, Dickens, Balzac, Çehov, Stendhal, Gorki, Maupassant gibi yazarların eserleriyle örneklenebilecek bu anlatım tarzı, "eleştirel gerçeklik" olarak ifade edilir (Çetişli, 2020: 95). Bazı eserlerde ise toplumsal sorunlara yalnızca eleştirel bir tavır gösterilmekle kalınmaz; bununla beraber, hicvedilen problemlili durumdan kurtulmak için bir çıkış yolu da gösterilir. Toplumsal sorunlar üzerinden mağduriyet yaşayan insanlara sunulan bu çıkış, ideolojik bir temel üzerinden hareket edebilir. Bahsi geçen ideoloji büyük oranda Marksizm'dir. Bu bağlamda ortaya konan yazın anlayışı, "Toplumcu Gerçekçilik, Sosyal Gerçekçilik, Sosyalist Gerçekçilik, Marksist Gerçekçilik" (Çetişli, 2020: 95) gibi çeşitli adlarla anılır. Maksim Gorki'nin *Ana* (1906) romanı, gerçekçiliğin bu türünün en önemli eseri olarak gösterilir (Oktay, 2003: 30). Esas karakterini Rusya'daki Ekim Devrimi ve 1934'te düzenlenen Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde çıkan kararlardan alan toplumcu gerçekçilik, "Sovyet Rusya'nın resmî sanat görüşü" (Kacıroğlu, 2016: 28) olarak bilinir. Rusya dışında ise Amerikalı Ernest Hemingway ve John Steinback gibi yazarların bu anlayış etkisinde eser ürettikleri görülmektedir.

Toplumcu gerçekçilik, birçok edebiyat araştırmacısı tarafından gerçekliğin en önemli türü olarak görülür. Ancak toplumsal meselelere yöneltilecek ideolojik bakışın gerçekçi anlatımdaki yansızlık ve nesnellik gibi özelliklere uygun düşmemesi, onun problemlili tarafını ortaya koyar (Aytaç, 2016: 60). Gerçekçiliğin bu türü, aynı zamanda ulusal bir yapıya sahiptir (Oktay, 2003: 3). Aristoteles'in evrensel olanı yansıtmacı sanat anlayışı, içinden geçtiği süreçlerden sonra toplumcu gerçekçilikle birlikte daha yerel bir mahiyete bürünür.

Meseleye Türk edebiyatı özelinde yaklaşıldığında toplumcu gerçekçi etkiyle kaleme alınan eserlerde, köylerde ağa-köylü, ağa-öğretmen, devlet-köylü çatışmaları ve bölgedeki ekonomik ya da sosyal sorunlar; şehirlerde ise göçün getirdiği sorunlarla birlikte işçi-patron, zengin-fakir gibi çatışmaların yoğunlukla işlendiği söylenebilir. Ayrıca anlatılardaki karakterler, kendi yerel ağızları ile konuşturulurlar. Türk edebiyatında Sabahattin Âli, Talip Apaydın, Fakir Baykurt, Mahmut Makal, Dursun Akçam, Abbas Sayar, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Samim Kocagöz gibi pek çok yazar toplumcu gerçekçi yazının örneklerini vermişlerdir.

Ortaya çıkışında büyük etkileri olmasına rağmen Gerçekçilik akımını yalnızca sol ideolojilerden hareketle tanımlamak doğru bir yaklaşım değildir. Özellikle “gerçek” kavramını belli bir düşünce yapısı üzerinden anlamaya çalışmak, kişiyi doğru bir yola götürmez. Ahmet Oktay (2003: 100), Aragon’un Gerçekçiliği kendi tekeline almaya çalışan “solcu korsan⁴” söylemine karşı gerçeğin tek olmadığı gibi, onu ileten tek şeyin de Gerçekçilik olmadığını ve sağcı bir yazarın da gerçekçi bir anlatım tarzına sahip olabileceğini belirtir. Türk ve dünya romanında bunun örneklerini görmek mümkündür.

Gerçekçilik, yalnızca dış dünyanın ya da insanın fizikî özelliklerinin gözlemlenerek aktarımından ibaret olarak görülmemelidir. İç gerçekliğin ortaya konulması da onun önemli bir yönüdür. Olayların geçtiği mekânlar kadar, bunları deneyimleyen karakterin psikolojisi ve iç dünyası da önem arz eder. Olaylar ve mekânlar insan psikolojisinde değişimler yaratabilir. Bunlara odaklanılması ve ayrıntıları ile ortaya konulması “psikolojik gerçekçilik” olarak adlandırılır (Çetişli, 2020: 95). Özellikle, Sigmund Freud sonrası psikoloji çalışmalarının, öğrencisi Carl Gustav Jung tarafından edebiyata uyarlanmasıyla birlikte 20. yüzyıl edebiyatında “psikanalitik yaklaşım” önemli bir yer edinmiştir.

Çağdaş roman sanatında gerçeklik anlayışının kapsamında bir genişlemeden söz edilebiliyor. Anlatıcı, psikoloji alanındaki bilgi birikimini de eklediği bir nüfûz etme yeteneğiyle insanın ruhsal gerçekliğini, yani iç dünyasını gerçeğe en yakın biçimde dile getirmeye çalışıyor. Psikolojik gerçekliği yakalama denemelerinde ilk belirti, yazarın gözlerini kendi iç dünyasına çevirmesi, kendini bir yaratıcı olarak gözlemlemesidir (Aytaç, 2016: 64).

Toplumsal olayların ve insanın görünüşüyle birlikte davranışlarının yansıtılmasında nesnel gerçeklik ne kadar önemli ise insan psikolojisinin yansıtılması noktasında da öznel gerçeklik o kadar önemlidir. Gürsel Aytaç (2016: 58), gerçekliğin çoğunluk için var olabileceği gibi daha ferdî ve kişinin iç dünyasına yönelik olarak da var olabileceğini belirtir.

⁴ Aragon, *Çağımızın Sanatı* adlı eserin “Prag Söylevi” bölümünde, “Gerçekçilik hem iskeleden, hem de sancaktan baltayla saldırıya uğrayan bir gemidir. Sağcı korsan bağılıyor: Gerçekçiliğin canı cehenneme! Solcu korsan bağılıyor: Gerçekçilik benim!” (Aragon, 1966: 11-12) ifadelerini kullanır.

Nesnel gerçekçiliği yansıtmak için gözlem ve deneyime başvurulduğu gibi öznel gerçekliği yansıtmak için de birtakım teknikler kullanılır. Moran (2016: 40-41), psikolojik gerçekçiliği, gerçekçi roman anlayışı için en önemli gelişme olarak aktarırken karakterin iç dünyasının yansıtılması noktasında “bilinç akışı”⁵ tekniğinin önemine vurgu yapar. Aytac (2016: 66) ise öznel gerçekliği tesis etme hususunda modern yöntemlerden biri olan “iç monolog”⁶ anlatımına dikkat çeker. İkisi de psikoloji disiplininin edebiyata geçmiş olan bu yöntemler arasındaki temel fark, bilinç akışının iç monoloğa oranla daha düzensiz ve serbest çağrışıma dayalı cümleleri yansıtmasıdır.

Gerçekçiliğin iç dünyaya uygulanmasıyla ortaya çıkan bu tarz, kendi romanını da yaratmıştır. Ömer Faruk Huyugüzel (2019: 412) “psikolojik roman” veya “karakter romanı” olarak adlandırdığı bu yeni tipin⁷ karakterlerin ruh tahlillerini yapma ve sahip oldukları mizacı yansıtmaya işini öncelediğinden bahseder.

Dünya edebiyatında psikolojik gerçekliğin en önemli temsilcilerinden biri Marcel Prost’tur. Yazarın *Kayıp Zamanın İzinde* (1913) adlı eseri bu konuda öne çıkan örneklerdendir. Eser, “geçmiş okura betimlemek üzerine değil bizzat onu hatırlatmak üzerine kurulmuştur” (Dandieu’dan akt. Nabokov, 2020: 296). Bunlar dışında Paul Borget, André Gide, ve F. M. Dostoyevski gibi yazarlar da psikolojik roman konusunda eserler vermişlerdir. Özellikle Dostoyevski psikolojik gerçekçiliğin önemli uygulayıcılarından (Çetin, 2004: 176-177). Türk edebiyatında ise Nabizâde Nazım’ın *Zehra* (1894), Mehmet Rauf’un *Eylül* (1901), Halide Edip Adıvar’ın *Handan* (1912), Peyami Safa’nın *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* (1930), Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur* (1948) gibi romanları, bu türe örnek olarak gösterilebilir.

c. Bilimsel Gerçeklikten Geleneğin Büyüsüne Doğru: 20. yy. Yazınında Gerçek

Yirminci yüzyıl, teknolojinin durdurulamaz yükselişiyle birlikte insanlık için büyük yıkımlar ve bunalımlara da yol açan dünya savaşlarının yaşandığı önemli bir dönem olarak

⁵ İlk kez Amerikalı William James’in *Psikolojinin İlkeleri* (1890) adlı kitabında kullanılan terim, insan zihnindeki farklı zamanlar ve konularla ilgili dağınık düşüncelerinin bütünü aktarmayı ifade eder. Psikolojiden edebiyata aktarıldıktan sonra ise özellikle 20. yüzyılın başlarındaki modernist anlatılarda sıkça kullanılan bir tekniğe dönüşür (Huyugüzel, 2019: 89). Anlatımdaki bu yenilik, klasik yansıtmacı roman anlayışına karşı modernist romanın gelişini haber vermektedir. Bilinç akışında, zihinden geçen cümleler arasında içerik ve mantık bağı aranmaz. Çağrışıma dayalı, birbirinden bağımsız ve yer yer imgesel cümleler sıralanabilir (Sazyek, 2015: 77-79)

⁶ İç monolog ilk defa psikoloji alanında Fransız Victor Egger’in *İç Sözler* (1881) çalışmasında kullanılmış ve edebiyata aktarılmıştır. Bir analiz tekniği olarak bilinen iç monolog, yazılı metne konuşma dilinin rahatlığını taşıyarak modernist romanlardaki yabancılaşmış bireylerin karmaşık ve bunalımlı dünyalarını bilinçli bir serbestlikle yansıtır (Sazyek, 2015: 169-170). İç monologda yer alan ifadeler dilbilgisi ve söz dizimi kurallarına uyacak derecede düzenlenmemiş, yalnızca iç dünyayı yansıtmayı amaçlayan bir yöntemdir. Yazar bunu doğrudan karakterin zihnindeki düşüncelerle okuru baş başa bırakmak suretiyle veya dolaylı olarak onun düşüncelerinden seçtiklerini okura açıklayarak sunmak şeklinde kullanabilir (Huyugüzel, 2019: 214-215).

⁷ Ömer Faruk Huyugüzel (2019: 412), “gerçek bir roman türü” olarak değerlendirdiği köy ve töre romanlarının yanında psikolojik romanı sadece bir “roman tipi” olarak görür.

karşımıza çıkar. Henüz I. Dünya Savaşı'nın (1914-1918) yaraları tam manasıyla sarılamadan patlak veren II. Dünya Savaşı (1939-1945), sanatçısından çiftçisine kadar bütün insanlık için kaotik bir süreçtir. Bu dönem, o vakte kadar belli ölçülere bağlı olarak da olsa hep tek tip şeklinde görülen gerçeğin; artık şüpheyile yaklaşılın ve kişiye göre değişen bir olgu olarak algılanmasına zemin hazırlayacaktır.

Savaşlar insanlık için, geleneksel kurallara ya da aklı iradeye dayanan değerlere karşı bir başkaldırı hareketi başlatmış gibidir. Aydınlanma sonrası yeni dünya düzeninin kendisine verdiği “refah” ve “mutluluk” gibi vaatlerin gerçekleşmemesi bir yana; insanlık bu düzen içerisinde sanayileşmeyle işçi, ham madde kavgası nedeniyle asker ve en nihayetinde kapitali merkeze alan dünyada edilgen bir varlık halini almıştır. Bu durum, değişen gerçeklik algısıyla birlikte, 20. yüzyıl sanat ve edebiyatında teknik ve estetik olarak da çeşitli uygulamaların görüldüğü öncü (avant-garde) bir edebiyat dönemini başlatır.

I. Dünya Savaşı'na karşı duran bir grup aykırı gençle adını duyuran Dadacılık (Dadaism), Gerçekçilik akımın “nesnel gerçeklik” anlayışına mesafelidir. Yalnızca modern dünyaya değil geleneğe bağlı olarak ortaya çıkan değerlere de karşıt bir sanat anlayışı benimser (Öztürk, 2020: 187-188). Bu bağlamda düşünce ve sanatta, gerçeğe ulaşmaktan ziyade, odağı dağıtmak suretiyle onlara kaotik bir görüntü kazandırmayı tercih eder. İzlenimcilik (Impressionism) ve Kübizm (Cubism) gibi sanat akımları da nesnel gerçekliğe karşı durarak nesnelerin izlenimleri, görünmeyen kısımları ve boyutları ile ilgilenir (Kefeli, 2017: 149). Gerçeküstücü sanat anlayışı (Surrealism), ilk kırılmaların yaşandığı bu akımların yanında daha derli toplu bir görüntü çizer. Gerçekliği akıl ve iradede değil bilinç dışında arayarak rüyaları, hayalleri ve psikolojik süreçleri bu arayışa dahil eder.

İnsan gerçek hayatın sefaletlerini dayanılabilir hale getiren bir hayaller ülkesinde yaşamaktadır. Eğer insan bu hayallerin neler olduğunu anlayabilirse, yarı uyku halinden uyanıp kendine gelebilirse kendi gücünün de sınırlarını görecektir. O zaman da gerçeği değiştirecek ve artık hayallere ihtiyaç duymayacaktır (Kefeli, 2017: 154-155).

Felsefi bir hareket olarak kökeni çok daha eskiye dayanmasına rağmen, edebiyatta 1930-1955 yılları arasında etki gösteren Varoluşçuluk (Existentialism), insanın yaşadığı dünyaya ve gerçekliğe duyduğu inancın kırıldığı bunalımlı süreçten çıkışı için bir teklif mahiyetindedir. Öncekilerden daha farklı ve soyut bir zeminde ilerlerken gerçekliğe toplumsal değil fert odaklı yaklaşır. Savunduğu temel mesele, “realite ile ilgili gerçek bilgiye varmak istiyorsak kendimizden hareket etmek” (Çetişli, 2020: 155) fikrine dayanır. Jean Paul Sartre'ın *Buluntu* (1938) ve Albert Camus'un *Yabancı* (1942) adlı romanları bu akımın öne çıkan eserlerindedir.

20. yüzyılda, dünya savaşları sonrası ortaya çıkan edebiyat eğilimlerinin bu kısma kadarki toplamını ifade eden Modernizm, sanatın kurmaca yapısına dikkat çekilen ilk dönemdir. Dolayısıyla eser üzerinden takip edilen gerçekliğin artık kırılmaya başladığı görülmektedir. Fakat bu kırılış, anlatılar üzerinden yansıtılan gerçekliğin tamamen yitip gittiği anlamına gelmez. Yıldız Ecevit (2018: 18) her dönemin kendi içinde, sanat eserinde gerçeği yansıttığını iddia ettiğini belirtir. James Wood (2013: 157), *Dönüşüm* (1916, Kafka), *Açlık* (1890, Hamsun) ve *Oyun Sonu* (1954-1956, Beckett) gibi eserlerden hareketle edebî gelenekte gerçeklik ve doğruluk bahsine değinirken bunların ne görüngü dünyasının kurallarını ne de benzer insan davranışlarını doğrudan aktarmasalar da “sinir bozucu derecede doğruluk” taşıdıklarını aktarır.

Sanat sırf görünürdeki gerçekliği temsil etmekle kalmaz. Bir sanat yapıtı, gerçekliğin bir benzerliği olsun diye düşünülmemiştir. Sanatta yaratış, dış dünyanın nesnelerinden bir hayli ayrılık taşıdığı gibi, gerçeklikten çıkarsanan izlenimlerin ve kavramların özümlemesinden de bir ayrılık taşır; aynı zamanda insanın iç dünyasını, yaşantısını, kişiliğini, çevresindeki dünyaya olan tavrını da yansıtır. Zihnî ve entelektüel faaliyetin özel bir biçimi ve insanın yaratıcı güçlerinin etkin bir anlatımı olarak sanat, önünde sonunda gerçeklikten çıkarsanıyorsa da belli bir dereceye kadar ondan bağımsızdır (Suçkov, 1982: 10).

Aslına bakılırsa sanat tam manasıyla gerçekçi olamaz. Çünkü zaten sanatın kendisi; gerçeklerin gerçekliğini eğip bükmek, yani orantısız bir hale getirmek üzerine inşa edilir. Bunun sebebi, alıcıya gerçekliği daha iyi aktarabilme çabasıdır. Thomas Hardy, olduğu gibi yansıtılan gerçeğe dair unsurların gözden kaçabileceğine vurgu yapar. Oysa gerçekliğin orantısız bir hale getirilmesi, içindeki mesajları çarpıcı hale getirecek ve alıcının dikkatini çekecektir (Hardy’dan akt. Wood, 2013: 158). 20. yüzyıl edebiyatının meseleye yaklaşımı da böyledir. “Gerçeği doğrudan yansıtmaz; onu farklı bir mercekten geçirerek kırar, ölçütlerini değiştirir, bükür, çarpıtır” (Ecevit, 2013: 43).

Edebiyatta büyümlü gerçekçilik eğiliminin ortaya çıktığı dönem de burasıdır. Gerçeküstücü sanat anlayışının Avrupa’daki gelişimine tanık olan Latin Amerikalı yazarlar; ülkelerine döndüklerinde hayal, rüya ve diğer psikolojik süreçlerle ilişkilendirilen doğaüstü motiflerin kendi kültürlerinde günlük yaşamın bir parçası olarak algılandığını fark edeceklerdir. Yani Avrupa için gerçek dışı görülen bu motifler, onların kültürel gerçeklikleridir. Bütünüyle gözlem ve tecrübeyle elde edilen somut verilerden kurulu olmasa da büyümlü gerçekçi eser, bunların büyük kısmını kapsar. Toplumcu gerçekçilik gibi yerel ve somutun, Gerçeküstücülük gibi bilinçdışıyla ilgili ve soyut süreçlerin bir alaşımı gibidir. Yalnız, burada bahsedilen bilinçdışı ferdi değil toplumsaldır. İnsanlığın birlikte yaşama alışkanlığıyla oluşan kültürün ve tâbi olduğu inançların binlerce yıllık aktarımının sonucudur. Dolayısıyla bu edebiyat eğiliminin

gerçeğe yaklaşımı hem görüngü dünyasının fizik kurallarına dayanan bilimsel gerçeklerini hem de kültür ve inanca bağlı olarak ortaya çıkan metafizik gerçekleri kucaklayıcı durumdadır.

Avrupa’da 1920’lerde ilk emareleri görülmesine rağmen kendine dünya çapında bir yayılma alanı bulması çok daha sonraları gerçekleşir. Alternatif anlatım biçimlerine ve yeni bir estetiğe kapı aralamasına karşın, doğası gereği, geçmiş ve gelenekten ziyade şimdinin sorunlarına, birey özelinde, odaklanan Modernizm; büyüü gerçekçiliğin parlaması için uygun bir alan sağlamaz. Bu sebeple eğilimin popüler olduğu zaman dilimi, artık romanın öldüğünün söylendiği bir çağda, bilim ve teknolojinin çağdaş insanı aklın ötesine taşıdığı postmodern dönemdir.

Bilim artık geleneksel edebiyatın fantastik diye adlandırdığı türden bir gerçeklik anlayışı sunmaktadır insanoğluna. Kara delikleri, paralel evrenleri, görece zamanlarıyla bu fantastik kozmoloji ve saptanamayan parçacıklarıyla bu atom içi ilişkiler fiziği, tarihin başındaki mitosları çağrıştırmaktadır (Ecevit, 2018: 27).

Postmodern sanat, gerçekliğe bakışı noktasında ondan farklı bir noktada durmasıyla birlikte, büyüü gerçekçiliği de kapsayan geniş bir hâkimiyet alanına sahip görünür. Modernizmin reddettiği geleneksel anlatım tarzları ve folklorik unsurlar, postmodern edebiyatla birlikte yeniden kullanıma sokulur. Büyüü gerçekçilik, bir anlatım tekniği olarak postmodern edebiyat tarafından görüngü dünyası ile metafizik alanı yan yana getirmek için kullanılır.

Buraya kadar aktarılan bilgiler ışığında, 19. yüzyılda bir akım hâlini alan Gerçekçilik ve türevlerinin, bir asır boyunca toplumcu bir içerik ve eleştirel bir tavırla olgunlaştığı görülmektedir. 20. yüzyılda yaşanan savaşlar, gelişen bilimle teknoloji ve bunlara bağlı olarak düşüncede, sanatta meydana gelen zihniyet değişikliğine rağmen edebiyatta gerçekçi anlatım geleneği önemli bir damar olarak devam etmiştir. 20. yüzyılın edebiyat eğilimlerinden biri olan büyüü gerçekçilik; içerdiği doğaüstü taraflar ve mucizevi olaylara rağmen özellikle toplumsal sorunlara odaklanma hususunda, gerçekçi gelenekten kopmamıştır. Bunun yerine Gerçeküstücülük, Postmodernizm gibi akım ve eğilimlerle, içinde mucizevi unsurlar barındıran geleneksel anlatıları harmanlayarak ortaya bilim ile yerel kültür ve inançların gerçeklik anlayışlarını harmanlayan bir anlatım tarzı çıkarmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK KAVRAMI

1. 1. Kavramsal Çerçeve ve Teorik Tartışmalar

Dünyada 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren popüler olmaya başlayan büyüülü gerçekçilik, kavramı oluşturan sözcüklerin ihtiva ettiği anlam göz önüne alındığında oldukça çarpıcı bir görünüme sahiptir. Zira kavram bir oksimorondur⁸ ve normal şartlar altında yan yana gelmeleri mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla bu yapının iç dinamiğini ve eserler üzerindeki pratiğini anlamadan önce onu oluşturan sözcüklerin anlam alanını kavramak gerekir.

“Büyülü” sözcüğünü TDK Türkçe Sözlük⁹ “1. Kendisine büyü yapılmış (kimse). 2. Büyü gücü olan, sihirli. 3. Çok etkileyici.” gibi anlamlarla belirtir. “Büyü” için ise “Tabiat kanunlarına aykırı sonuçlar elde etmek iddiasında olanların başvurdukları gizli işlem ve davranışlara verilen genel ad, afsun, sihir, füsün, 2. Karşı durulamaz güçlü etki” karşılıklarını verir.

“Büyü” sözcüğünün Eski Türkçedeki şekillerine bakıldığında onun Uygurca metinlerde *bügü* olarak geçtiğini ve bu sözcükten çeşitli anlamlar türetildiği görmek mümkündür. Metinlerde “doğüstü güç”, “hikmet”, “hâkim” gibi anlamlara gelen sözcük; “bügülen- (bil-), bugün (bil-, öğren-), bügüş (hikmet), bügülük (sihirli, büyüülü), bügülenmek edrem (doğüstü güç) bügü biliglig (hikmetli, bilgili)” gibi farklı şekillerde de karşımıza çıkmaktadır. Bunun dışında sözcüğün “tengri ilig, tengriken, bilge kağan” gibi unvanların yanı sıra Uygur Türklerinde hükümdarı tanımlamak için kullanılan bir ad (Bügü Kan) olduğu da görülmektedir. Bu durum, sözcüğe ilahî bir anlam da yüklenebileceğini gösterir. Nitekim Eski Hristiyan Türklere baktığımızda onların *bügü* sözcüğünü “peygamber” anlamında kullandıkları, Moğolcada ona yakın bir şekilde söylenen *büge* kelimesinin de “şaman” manasına geldiği söylenebilir. Buryat diline bakıldığında sözcük orada da *böge* veya *bö* şeklinde kullanılmıştır. *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te geçen *bügü* ise ilahî bir anlam taşımamaktadır. “Akıllı” bağlamında gördüğümüz *bügü*'ye yakın sesler olan “büdik (oynayış, zıplayış raks), büdihik (oyun, raks), büdhi- (oyna-, raks et-) büdüş (oyunda ve raksta yarışmak), büdüt- (oynat-)” gibi ifadelerin genel manada oyun ve raks ile ilgili olduğu görülür. Dinî ritüellerin öncüsü ve uygulayıcısı konumunda olmasının yanında çeşitli taklitler ve danslarla bir oyun da icra eden şamanlar için

⁸ “Daha çok Batı eleştirisinde kullanılmakla birlikte, Türk eleştirisinde de zaman zaman kullanılan oksimoron bir tezat çeşididir. Bu tezatta birbirine kesinlikle aykırı ve zıt, başka bir deyişle bir nevi paradoks etkisi yapan iki kelime veya kavram (fikir) çok etkileyici şekilde bir ifadede yan yana getirilir” (Huyugüzel, 2019: 349).

⁹ Sözcüklerin anlamları için TDK Güncel Türkçe Sözlük internet uygulamasına başvurulmuştur. Bk. www.sozluk.gov.tr (erişim tarihi: 02.01.2021)

hem *böge* ve *bügü* hem de Orta Asya'da *oyun* adının kullandığı görülür (And, 2012: 36-39). Bu durum sözcüğün geldiği kök itibarıyla Türkçede hem “açıklanamaz bir manevî güce” hem de “sanata, kültüre, eğlenceye” yakın bir paralelde seyrettiğini göstermektedir.

Türk dili araştırmacısı Tuncer Gülensoy (2011: 197), Eski Türkçede sözcüğün *bögü* olarak geçtiğini ve “sihirbaz”, “büyücü” gibi anlamlara geldiğini belirtmiş, aynı zamanda kelimenin “bügü, böğü, buğ, buğu, büglük, büğü, büğ, bükü” (DS. II, 814) gibi kullanımların olduğu vurgulamıştır.

Sir Gerard Clauson'un *An Etymological Dictionary Of Pre-Thirteenth-Century Turkish* (1972: 324) adlı çalışmasında *bögü* olarak ele alınan kavramın “bilge”, “büyücü” gibi anlamlarla beraber; “bilgelik”, “bilinmeyen ruhsal güç” ile ilişkilendirildiği görülür.

Andreas Tietze (2002: 404) de *bügü/büyü* olarak verdiği sözcük için “tabiat üstü tertibat” anlamını not düşmüştür.

Kavramın içerisindeki “gerçekçilik” sözcüğünün anlam alanına baktığımızda TDK Türkçe Sözlük tarafından “1. Gerçekçi tutum ve davranış, realizm. 2. Gerçekleri olduğu gibi yansıtmaya çalışan sanat çıkışı, realizm. 3. fel. Bilinçten bağımsız bir gerçekliğin var olduğunu benimsemeyen görüş, realizm.” şeklinde ifade edildiği görülmektedir. Sözlük, “gerçek” sözcüğü içinse “1. Bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan, varlığı inkâr edilemeyen, olgu durumunda olan, hakiki. 2. Yalan olmayan, doğru olan şey, hakikat. 3. Aslına uygun nitelikler taşıyan, sahici. 4. Temel, başlıca, asıl. 5. Doğadaki gibi olan, doğayı olduğu gibi yansıtan. 6. Yapay olmayan. 7. is. Gerçeklik, realite. 8. is. Doğruluk. 9. fel. Düşünülen, tasarımlanan, imgelenen şeylere karşıt olarak var olan.” gibi anlamlar sıralanır.

Sözcüğün tarih içerisindeki şekillerinde onun *kerti*, *kértü*, *kirçek* gibi Türkçe göstergelerin yanında İslamiyet etkisi ile Arapçadan dilimize giren *hakikat* ve Farsçadan gelen *rast* kelimeleri ile karşılandığı görülmektedir.

Sir Gerard Clauson'un (1972: 738) çalışmasında *kértü*, *kerti*, *çın* şeklindeki kullanımları verilen sözcük için “doğru”, “güvenilir”, “sadık”, “hakikatli” gibi anlamlar kullanılır. Eski Türkçeden bugüne “gerçek” kelimesini karşılamak için kullanılan yapılardan biri olan *çın* sözcüğünün ise Çin kaynaklı olduğu düşünülür (Sertkaya, 2018: 25).

Tuncer Gülensoy (2011: 365) kavramı Arapçadan ödünç *hakiki* kelimesi ile aktarmıştır, sözcüğün Eski Türkçede *kirçek* olarak geçtiğini belirtmiştir.

Andreas Tietze (2009: 132) de diğer araştırmacılara yakın bir şekilde, sözcüğü “doğru, hakikî” gibi anlamlarıyla aktarmıştır.

Sözcüklerin bu anlamlarından yola çıkarak kavramın doğaüstü olanla doğanın, kadim bilgeliğin ve bilimin, hikmetli sözlerle rasyonel bilginin, oyunsu olanla sahici olanın organik bir bileşimi olduğu fikrine varılabilir.

Dünya literatürüne bakıldığında kavramın adlandırılması noktasında ortak bir görüş bulunmadığı ve bugüne kadar çeşitli isimlendirmelerin yapıldığı görülür. Uluslararası literatüre geçmiş olan “magic realism”, “magical realism”, “marvellous realism” (Flores, 1995: 102), “imaginary realism”, “fantastic realism” (Indusoodan ve Geetha, 2017: 58) gibi ifadeler Türkçeye “büyülü gerçekçilik”, “büyüleyici gerçekçilik”, “olağanüstü/harikulâde gerçekçilik”, “düşsel gerçekçilik” gibi farklı şekillerde tercüme edilmiştir. Bunlardan en fazla kabul göreni “büyülü gerçekçilik” ifadesidir.

Kavram karmaşasını önlemek adına çalışmada kullanılan çeşitli adlandırmaların farklı coğrafyalarda ve dillerde nasıl ifade edildiğinin ve daha sonra bunların hangi adların altında birleştiklerinin zihinlerde netleştirilmesi yerinde olacaktır. Bu anlamda kavramın sanat alanında ortaya çıktığı Almanya’da “magischer realismus”, buradan ulaştığı Hollanda’da “magisch-realisme”, İngilizcede “magic realism” ve son olarak İspanya’da “realismo mágico” olarak anıldığını söylemek gerekir. Bu kavramlar temelde “büyülü gerçekçilik” olarak çevrilebilir. Carpentier’in bahsettiği “lo real maravilloso” ise İngilizcede “marvellous realism”, Türkçede “olağanüstü gerçek[çilik]”¹⁰ tekabül eder (Bowers, 2004: 2).

Aktarılan bütün adlandırmaların, “büyülü gerçekçilik” başlığı altında toplanmasına rağmen hepsinin birtakım farklarla birbirinden ayrıldıklarını da vurgulamak gerekir. Bowers (2004: 19) bu anlamda, büyü/büyüleyici gerçekçiliğin her bir türünün “büyü” kelimesi için farklı anlamlar ihtiva ettiğini belirtir. Büyü gerçekçilikte (magic realism) “büyü” kelimesi yaşamın gizemine işaret ederken büyüleyici gerçekçilik (magical realism) ve olağanüstü gerçekçilikte (marvellous realism) herhangi bir olağanüstü olaya ve özellikle rasyonel bilim için ruhanî ve açıklanamaz olan herhangi bir şeye karşılık gelir. Ona göre büyü gerçekçi metinler hayaletleri, yok olmaları, mucizeleri, olağanüstü yetenekleri ve tuhaf atmosferleri içerebilir ancak sihirbazlık gösterisi olarak değerlendireceğimiz durumları içermez.

¹⁰ Alejo Carpentier’in “lo real maravilloso” (marvelous reality) kavramını, Avrupa’daki Sürrealist etkiden uzakta Latin Amerika’nın karakteristik yaşam tarzını ifade ettiği ve içinde aynı zamanda “tuhaf”, “sıra dışı” gibi anlamlar barındırdığı için “harika” ya da “harikulâde” yerine “olağanüstü gerçeklik” şeklinde tercüme etmek yerinde olacaktır. Amaryl Chanady (2003: 438) ise çalışmasında bu terimi Irlema Chiampi’nin de üzerinde durduğu şekilde “marvelous realism” (olağanüstü gerçekçilik) olarak Latin Amerika’nın anlatı tarzını karakterize eden bir teknik olarak kullanmıştır. Murat Tanakol, Türkçeye aktardığı Carpentier’in *Bu Dünyanın Krallığı* adlı romanının sonuna, konuyu yeterli bir şekilde ele alan “Büyülü Gerçeklik mi, Büyülü Gerçekçilik mi?” (Carpentier, 2017: 179) başlıklı bir bölüm eklemiştir. Burada çevirmenin “büyülü gerçeklik” ile kastettiği kavram aslında “olağanüstü gerçekçilik”tir.

Angel Flores (1995: 112), “Magical Realism in Spanish American Fiction” adlı yazısında büyüü gerçekçilik kavramını “gerçekliğin ve fantezinin alaşımından oluşan bir yenilik¹¹” olarak aktarır. Flores’in bu tanımı, kavramın ufkunu ortaya koymak adına, bizim “büyüü” sözcüğünü zihnimizdeki sınırlı anlamlarından uzakta ve zengin muhayyile mirasımız dâhilinde çok daha geniş bir perspektifte değerlendirmemiz gerektiğini göstermesi bakımından önemlidir. Onun da vurguladığı gibi, “büyüü” sıfatı ile nitelenmiş olan bu kavram, sırtını belli oranda fantastiğe dayamakta fakat temelde gerçeklikten kopmamaktadır. Bu anlamda, içinde doğaüstü veya ona yakın öğelerin yer almadığı metinler büyüü gerçekçi sayılamayacağı gibi, gerçekliğin çoğunlukla tahrip edilmiş olduğu hiçbir anlatı da kavramının şemsiyesi altında değerlendirilemez.

Flores’e benzer bir şekilde Wendy B. Faris (1995: 163) de büyüü gerçekçiliğin “gerçek ile fantastiği, tasvir edilen gerçeğin içinde büyüü unsurların organik bir şekilde büyüyeceği şekilde” birleştirdiğinden bahseder.

“Büyüü gerçekçiliğin en önemli belirleyeni, gerçek ile gerçek dışının bir kurguda bir arada yer alması ve bu durumun kurgu kişileri için olağanmış gibi karşılanmasıdır” (Çetin, 2020a: 79).

Dünya salt olarak nesnel gerçeklerden ibaret değildir, bunun yanında onu alımlama noktasında birtakım sezgisel, mistik, metafizik algılamalar da söz konusudur. Büyüü gerçekçilik dünyaya dair algıları bir bütün halinde ortaya koyar. Fizik ve fizikötesi süreçler iç içe ve geçişken bir yapıda konumlandırılır. Burada mühim olan, doğaüstünün sıradan bir hale getirilerek yansıtılmasının yanı sıra sıradan olanın da büyüü bir hale büründürülebilmesidir. Dolayısıyla bu iki zıt kutup, günlük hayatın içerisinde, sorgulanmaz bir bütün haline gelir.

Kuşkusuz ki daha başta ifadenin kendisi muhatap üzerinde çarpıcı ve ilgili çekici bir etki bırakmaktadır. Bu, onun zihinlerdeki arkaik alana temas etmesinden ileri gelmektedir. İnsanoğlunun büyüye, sihre ve daha geniş kapsamda metafizik alana ilgisi, onun dünya serüveninin başından beri varoluşunu anlamlandırma yolunda başvurduğu açıklamalardan temellenir. Bilim öncesi zamanlarda, folklorik ve dinî inançlarının insanoğlunun varlığını tanımlayan birincil referanslar olduğu, metafizik olgulara şüpheyile yaklaşılmadığı ve mutlak gerçeğin açıklanması yolunda dinlerin, mitlerin, destanların, efsanelerin, geleneksel hikâyelerin ve hatta masalların yardımına başvurulduğu görülür.

19. yüzyıl pozitivistliği ışığında kurulan modern epistemoloji ise gerçeğin teolojik açıklamalarını daha rasyonel bir alana taşımıştır. Bilindiği gibi Platon’un üzerine düşündüğü

¹¹ Çalışmada faydalanılan, Türkçeye çevrilmemiş bütün yabancı eserlere yapılan atıfların, alıntılarının çevirisi tarafımızca gerçekleştirilmiştir.

sanat, mimesis esasına dayanır. Yansıtmacı anlayışta sanat bir taklit, bir benzetme olarak görülür. Gerçekçilik, sırtını bu anlayışa yaslar. Sanat eserlerinin ancak görünen doğa, insan ve hayatı aksettirdiği düşünülür. Sanatçı tıpkı bir “ayna” gibi bunları bize gösterir. Bu metafor 19. yüzyılın ampirik ve pozitivist anlayışının ortaya koyduğu katı gerçekçilikte de kullanılmıştır. Gerçekçilik akımının önde gelen yazarı Marie-Henri Beyle (Stendhal), romanı “yol boyunca gezdirilen bir ayna” olarak tanımlar. Türk edebiyatında ise Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* adlı eserinin ön sözünde hikâye ve roman için “birer ibret aynası” yorumu yaptığı görülür (Moran, 2016: 17). Dolayısıyla daha ziyade görüngü dünyasını ele alan bu gerçekçi algı, bunun dışında kalan fizikötesi olguları birer masaldan ibaret saymıştır.

Kadim anlatıların modern dönem aydınları tarafından birer masal olarak görülmeye başlandığı zamanlarda dahi, yerel halk bunlara inanmayı bırakmamıştır. Hatta fantastik anlatım tarzının popüler olması, bu katı pozitivist algının yerleştirilmeye başlandığı zamanlara rast gelir. “Marx, Weber, Durkheim, Simmel ve Freud gibi kişilerin hepsinin, modern toplumların oluşmasıyla birlikte dinin sosyal öneminin azaldığını düşünürler” (Koç, 2018: 97). Fakat Hümanizmin etkisiyle dinin etki alanının azalmaya başlaması ve toplumun entelektüel sınıfından başlamak üzere sosyal alanlarda bilimsel gerçekliğin tek ve asıl referans olarak kabul edilmeye başlanması, halk tabakasının metafizik alana ve bilinmeyene olan ilgisini canlı tutmasını engelleyememiştir. “Gotik ve fantastik türdeki eserler, özellikle modernleşmenin hız kazandığı son iki yüzyılda büyük ilgi toplamışlardır” (Uğur, 2011: 3). Özellikle dünya savaşlarından sonra edebiyatta mimetik gerçeğin ötesine geçildiği görülmektedir.

Modernleşme sürecini Batılılaşma üzerinden götüren Türk toplumunda ise zaten hiçbir zaman pozitivist anlayış toplum yaşamında etkili olamamıştır. Türk insanı pozitif bilimlerin yanında, dinin getirdiği açıklamalara, geleneğin inanç ve uygulamalarına başvurmaya devam etmiştir.

Büyülü gerçekçilik; içerdiği tüm bilinmezlikler, doğaüstü olaylar, mucizevi durumlar, metafizik dünyaya ilişkin kimi varlık ve fenomenlere rağmen gerçekliğin bir türü olarak değerlendirilmelidir. Kavramın içindeki “gerçek”, onun tamamen rasyonel bir çevreyi aktarmasından ileri gelmese de aşına olunan ve toplum nezdinde kolayca kabul edilebilecek bir fiktif alan yaratılmasından kaynaklanır. Dolayısıyla denebilir ki geçmişten günümüze gerçeği açıklama yolunda başvuru “ayna” metaforu, daha gelişkin bir şekilde, bugün de büyülü gerçekçilik için yürürlükte.

Büyülü gerçekçi vizyon, her iki yönünü de yansıtan çift yönlü bir aynanın içindeki bir düşsel noktada, her iki dünyanın kesişme noktasında var olur. Hayaletler ve metinler ya da birer hayalet gibi görünen insanlar ve dünyalar çoğu zaman ölüm ve yaşamın iki dünyası arasında konumlanmış olan bu çift yönlü aynada

yaşarlar. Onlar, içinde çok sayıda büyülü gerçekçi kurgunun var olduğu bu kesişim alanını genişletirler (Faris, 2004: 21-22).

Realizmin tek taraflı yansıtmacılığına karşı büyülü gerçekçilik tarafından kullanılan ayna çoğulcu bir perspektif ortaya koyar. O, maddenin ötesini de yansıtmaya niyetindedir. Madde ve mana arasındaki mesafe, büyülü gerçekçilikte ancak bir aynanın ön ve arka yüzü kadardır.

Bugün pozitivist gerçeğin içine bir şekilde yerleşen büyülü gerçekçiliğe bakıldığında onun bilimsel akılla elde edilen kazanımları geriye götürmekten ziyade sosyal anlamda da kimi kazanımlar sağladığı söylenebilir. Kolektif aklın modern süreçte insana vadettiği krallığı tesis edemediği, bunun yerine onu makine dişlilerinin arasına sıkıştırıp maruz bıraktığı savaşlar ve şahit tuttuğu ölümlerle ağır bir buhrana sürüklediği aşikârdır. Bu durum insanın kendine ve çevresine yabancılaşmasına, her türlü gerçeğe karşı şüphe duymasına sebep olmuştur. “Belki de gittikçe anlaşılması zorlaşan bir dünyada yaşamanın verdiği bilinçle büyülü gerçekçiliğin, gerçekçiliğin göremediği ya da görmezden geldiğini kuşatmaya çalışması, onun daha kapsamlı bir gerçekçilik olabileceğini akla getirir” (Arargüç, 2017: 98).

Edebiyat odaklı bakıldığında da “büyü ve bilim arasındaki ilişki, aslında, yazarlarımızın bakış açıları ve temalarının en yeni ve ileri aşamasını teşkil eder. O, eğitilmiş yazarın bilim öncesi dünya görüşü kabullerine koyduğu eşzamanlı ironik mesafenin büyülü gerçekçi tutumla müzakerede bulunduğu bir anlatı alanıdır” (Cooper, 2004: 221).

Büyüülü gerçekçilik; rasyonel unsurları, açıklanması zor olgu ve olaylarla bir arada konumlandırarak, mitoloji ve din temelinde yükselen halk anlatılarını ise çağdaş metinlerle sentezleyerek aslında modern süreçte mitosu yerinden edip kendi varlığını tanımlayan logosa karşı uyumsuz bir karakter sergiler.

Bu anlatım biçiminin en önemli temsilcisi durumundaki Kolombiyalı yazar Gabriel García Márquez “Gerçekliğin aynı zamanda sıradan insanların mitlerinde yattığını anladım; gerçeklik onların inançları, efsaneleridir; gerçeklik onların gündelik hayatıdır ve gerçeklik onların zaferleri ve hezimetleridir” (Özkul, 2017: 9) der. Bu anlamda büyülü gerçekçilik yalnızca sanatsal bir yönelim değil aynı zamanda yaşanan dünya ve ötesi üzerine bir düşünme daha doğrusu bir inanma biçimidir.

Büyüülü olanı hissediş, her şeyden önce, bir imanın varlığını baştan kabul eder. Ne ilâhlara inanmayanlar, ilâhların mucizeleriyle şifa bulabilirler ne de Don Kişot olmayanlar Galyalı Amadis veya Tirante el Blanco’nun¹² dünyasına girebilir, ruhen ve cismen vücut bulabilirler (Carpentier, 2017: 15).

¹² Orta Çağ düşlem edebiyatına ait, yazarları bilinmese de, Cervantes’i *Don Kişot*’u yazmaya teşvik ettiği bilinen şövalye romanları.

Alejo Carpentier, *Bu Dünyanın Krallığı* (1949) romanının ön sözünde Haitilileri “Mackandal’ın licantropik güçlerine inanmış, bu kolektif imanla, zamanı geldiğinde bir mucize yaratma gizilgücüne sahip özgürlüğü için kaygılanan binlerce insan” (2017: 16) olarak betimler. Bu kişi Haiti devriminin ilk önderlerindendir. Tarih, toplum ve mitin iç içe geçtiği bir özgürlük mücadelesinin ürünü olan bu romanda tarihsel gerçeğin büyüülü gerçekçilik ile romantize edildiği ve desteklendiği görülür. Bu anlamda büyüülü gerçekçilik, metin zemininde yeni bir tarih oluşturma yollarından bir olarak karşımıza çıkar. Bunun için gerekli olan ilk şart ise bu sıra dışı gerçekliğin varlığına iman etmektir. Zira “mucizeler ve efsaneler gerçekte uygarlıkların asıl destekleridir. Büyüülü görünüşler ve gösterişler tarihte gerçeklerden daha fazla bir rol oynamıştır. Gerçekte olmayan büyüülü gerçeklikler gerçek olan gerçek gerçekliklere her zaman her yerde üstün gelmiştir” (Çetin, 2020a: 64).

Büyüülü gerçekçiliği yalnızca modern süreçlere ait “postkolonyal bir fenomen” olarak değerlendirenlerin aksine büyüülü gerçekçilik aslında “çeşitli dalları daha kesin ve özel tanımlar gerektiren çok daha eski bir fenomendir” (Garant, 1995: 249). Bir anlatım tarzı olarak büyüülü gerçekçilik temelde kadim zamanlara aittir, modern değildir; fakat 20. yüzyılın edebiyat eğilimi olarak anlamını bugün modern ve postmodern metinlerde bulur. Kenneth S. Reeds (2013: 213), bugün büyüülü gerçekçiliği teşkil eden etkenlerin farklı kültürlerden gelmesinden dolayı, kavram var olmadan önce de bu unsurların kullanmış olduğu hipotezinin sürülebileceğini vurgular. “Bir anlamda modern insanın yaşamına, ilkel insanın bakış açısından bakılır, ilkel bakışın saflığı modern döneme taşınır” (Yivli, 2013: 1545). Büyüülü gerçekçiliğin dinler ve folklor gibi geleneğe dair anlatı unsurlarının yanı sıra kadın çalışmaları, doğa ve hayvan çalışmaları gibi modern ve kuramsal araştırmaları da içeren geniş bir yelpazeyi kapsadığı görülmektedir.

Modern edebiyatta evvela şiir alanında kendini gösteren büyüülü gerçekçiliğin, bugün varlığını kuvvetli bir şekilde roman türünde ortaya koyması tesadüfi değildir. Zira modern dönemin fikir taşıyıcısı konumunda bulunan roman, Georg Lukács’ın (2003: 94) deyişiyle “Tanrı’nın terk ettiği bir dünyanın epiğidir” ve insan odaklı (antroposantrik) yeni dünyada ortaya çıktığı günden bu yana bilincin aktarılması, kodlanması yahut bilinçdışı alanın yansıtılması yönünde önemli bir işleve sahiptir. Eskiden dinî metinlerin yansıttığı nesnel ve rasyonel olanla mucizenin iç içe geçtiği gerçeklik anlayışı, günümüzün modern ve seküler dünyasında büyüülü gerçekçilik vasıtasıyla yeniden karşımıza çıkarılır. Buna paralel olarak bu tip anlatılarda hem yazar hem de okurun aktif şekilde yer aldığı karşılıklı bir eylem söz konusudur. Tıpkı eski insanların geleneksel ve dinî anlatılardaki doğaüstü durumları sorgulamadan kabul ettikleri gibi, büyüülü gerçekliğin modern edebiyata yansması noktasında

da okur ve yazar arasında yazıya ve söze dayanmayan bir anlaşmanın peşinen kurulmuş olduğu görülür.

Umberto Eco (1995: 89) da bir “anlatı ormanı” olarak değerlendirdiği metinlere girildiğinde yazarla okurun bir “kurmaca anlaşması” imzalanmasının beklediğinden bahseder. Sonrasında ise okurun “konuşan kurtlarla karşılaşmaya” hazır olduğunu vurgular. Eco’nun bahsettiği bu anlaşmanın belki de en sorunsuz şekilde uygulanacağı alan büyülü gerçekçiliktir. Zira bu tip metinlere muhatap olan okur, anlatının karşısında adeta annesinden hikâyeler dinleyen bir çocuğun adanmışlığı ve inanmışlığına sahip olacaktır.

Anlatıdaki büyülü tarafın yardımıyla açığa çıkan gerçeklik, kişinin yaşam deneyimine olumlu anlamda bir katkı sağlar. Teknolojinin ve makinelerin arasında varlığı her geçen gün daha da nedensiz bir hale bürünen insanlık için bu metinler yaşama karşı yeni ama aslında aşına olunan bir perspektif sunar. Bruno Bettelheim (2019: 8) hayata yeniden anlam kazandırmak için kişiye aktarılan kültürel mirasımızın öneminden bahseder. Bu ise edebiyatın okuyucu yahut dinleyicide oluşturduğu deneyim ile mümkün kılınır. Her ne kadar Bettelheim bunu çocuklar üzerinden imlemiş olsa da fikir, toplumun her yaştan ferdi için söz konusu olabilir.

Wendy B. Faris (2004: 21) büyülü gerçekçiliğin kültürel tarih açısından, çoğu zaman antik ya da geleneksel dünya ile modern dünyayı birleştirdiğini belirtir. Bu birleşme sağlanırken geleneksel dünyaya ait anlatıların efsane, masal, destan, halk hikâyesi gibi birçok farklı türünde doğaüstü olayların günlük hayatla iç içe geçtiği ve bunların herkesin gözü önünde hiçbir şüpheye mahal vermeden gerçekleştiği görülür. Dolayısıyla büyülü gerçekçi metinlerde folklor neredeyse olmazsa olmaz bir konumdadır.

Roland Walter (1993: 13) da büyülü gerçekliğin bu işlevi sağlamak noktasında “daha derin bir gerçeklik tabakası ortaya çıkarmak için, anlatı sürecinde mitlere ve efsanelere hayal gücü vasıtasıyla yer verilmesi gerektiğini” belirtir.

Büyülü gerçekçilik etkisinde eser veren sanatkarlar en temel malzemeleri kendi kültürlerinden edinirler. Onlar kurdukları anlatıları, günlük hayatın gerçekleri ve kültürleri ile harmanlarlar. Bu manada büyülü gerçekçilik için yerel bir edebiyattır, tanımlaması yapmamız yanlış olmayacaktır. Fakat bu yerellik, anlatının dünyanın kalanına hitap etmesine, farklı zihinlerde anlam bularak evrensel bir hüviyete bürünmesine de engel değildir. Zira evrensel olabilmek için yerel değerlerin göz ardı edilmesi ve modern dünyaya dair hikâyelerin konu edilmesi fikri Gabriel García Márquez’in *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) adlı romanı ile bitmiştir. Nobel ödüllü Kolombiyalı yazarın bu yapıtı, bize Latin Amerika’nın karakteristik bir yerleşimi olan Macondo’yu ve burada yaşayan yerel halkı, tamamen onların inançları ve tarih içerisinde

yaşadıkları sosyopolitik problemler üzerinden masalsı bir şekilde aktarmıştır. Roman, bugün dünyada önemli bir yerde ve büyülu gerçekçiliğin en büyük üretimi konumundadır.

Büyülu gerçekçi metinleri evrensel konuma getiren niteliklerden biri de milletlerin “kolektif bilinçdişı”na seslenmeleridir. Bu kavram, Sigmund Freud’un bilinçaltı çalışmalarının birikimiyle fakat ondan farklı olarak öğrencisi Carl Gustav Jung tarafından ortaya atılmıştır. “Jung’a göre kişinin bilinçaltının yanı sıra kişinin atalarından miras kalan ve nesilden nesile aktarılabilinen bir bilinçaltı daha vardır. Jung bu kavrama kolektif bilinçdişı adını vermiştir” (Ege, 2016: 24). Toplumların geleneksel anlatılarında veya post-modernize edilmiş, fantastik metinlerinde insanlık için ortak birçok arketipe rastlamak mümkündür.

Büyülu gerçekçi anlatılarda kullanılan doğaüstü motifler ve arketipler de aslında her milletin kültür dairesinde yer alan bir kesişim alanına işaret eder. Buradaki temel değişken, yalnızca, milletlerin gerçeklik algısını oluşturan değerlerin farklılığı olabilir. Sözelimi Yunan mitolojisindeki kanatlı at Pegasus, Türk-İslam medeniyetleri için hiçbir gerçeklik tanımının içerisinde yer almazken Hz. Muhammed’i Miraç Gecesi Allah katına çıkaran ve inananların muhayyilesinde kanatlı bir ata teşbih edilen Burak adlı binek teolojik olarak gerçek kabul edilir. Bunun yanında Türk mitolojisinde yer alan bir diğer kanatlı at olan Tulpar ise mitolojik bir gerçeklik olarak benimsenir.

Büyülu gerçekçilik bu manada insanlığın derinlerde kalmış olan kolektif bilinçdişına seslenir. Kültürel belleğin bilim öncesi birikiminden faydalanır, buradan hareketle okurda ortak bir bilinç kurmaya gayret eder. Öncelikle metin düzleminde yaratılan bu bilinç, okurun metin içindeki gerçekliği dış gerçekten kopuk görmemesine ve onu daha çabuk kabul etmesine neden olur. Bazen bu millî bir bilince¹³ evrilir; bilhassa post-kolonyalist süreçte, üçüncü dünya ülkeleri için yeniden varoluş biçimi olarak ideolojik bir forma bürünür.

Ayrıca “insanların kendilerini yaşamda güçlü hissedebilmeleri için mucizelere gereksinimleri vardır” (Teker Garcia, 2010: 23). Büyülu gerçekçi anlatı, insanlara bunu sağlar ve onları psikolojik anlamda güçlendirir.

Konu üzerine çalışan bazı araştırmacılar, büyülu gerçekçiliğin tabiatını incelerken gerçekliğin içerisine yedirilmiş olan doğaüstü tarafları, zihinsel süreçlerden uzakta tamamen görüngü dünyasına ait birtakım unsurlar olarak değerlendirme yoluna gitmişlerdir. Kanaatimizce bu bakış büyülu gerçekçiliğin bir gerçeklik türü olmasından yola çıkınca kısmen doğru görünse de görüngü dünyasına gizlenen “büyü”nün kökenini anlama fırsatı tanımadığı

¹³ “... ‘kültürel’ niteliği olan, bellekleşerek geleneğe dönüşür. Bu da ‘milli bilinç’ gibi kültürel bir nosyonun da harcını oluşturur. Çünkü ‘milli bilinç’, bireyselliğinden sıyrılan kültürel mirasın bellekleşerek sonraki kuşaklara aktarımının farkındalıklarından biridir. Bu genellikle ‘kahramanlık’ gibi bir nosyonda somutlaşır. Kahraman, milli bilincin oluşmasında anlatının kutsallığının ‘somut’ bir aktörüdür. Kahramanın başarısı ‘kişisel’ değil ‘kolektif’ bir niteliktedir. Bu nedenle de bellek oluşturunucudur” (İlhan, 2018: 165).

için oldukça yetersizdir. Zira büyüğü gerçekçilik için bir tanım oluştururken ve onunla fantastik, gotik gibi yakın türlerin arasına bir sınır çizme çabasıdayken, içerisindeki doğaüstü öğelerin kaynağının da ortaya konması lazım gelir. Sözlü geleneğin bir ürünü olarak aktarılan topyekûn bir kültürel birikimin metafizik tarafının ve toplumun bilim öncesi kolektif belleğinden arta kalan maddî-manevî değerlerin folklorik, mitik ve dinî birtakım terimlerle karşılanarak metinler aracılığı ile ortak bir bilince dönüştürülmesi söz konusudur.

Dolayısıyla kavram için bir tanım yapılacak olursa büyüğü gerçekçilik; görüngü dünyasındaki hâkim rasyonel gerçekliğin ve halkın geleneksel bilinç kodlarından hareketle binlerce yıldır aktardığı inanç ve ritüellere ait doğaüstü unsurların, gerçeklik algısını neredeyse sarsmayacak kadar ince bir ölçü kullanılarak yan yana getirilmesidir. Burada doğaüstü, gerçeklikle eşit bir oranda değildir; onun içerisine gizlenecek kadar minimize edilmiştir durumdadır. Dolayısıyla okur, anlatının bütününe baktığında gerçekçi bir roman/öykü okuduğunu söyleyecektir. Hatta bazı metinlerde doğaüstünün yer yer gerçekliği romantize etmek işleviyle kullanıldığını belirtmek gerekir.

Büyüğü gerçekçilik teorisine dair günümüze dek pek çok tartışma yürütülmüştür. Büyüğü gerçekçiliği fantastik edebiyat ile bağdaştırıp onu bir alt tür olarak sınıflamaya çalışan araştırmacıların aksine Luis Leal, Anderson Imbert ve Irlema Champi gibi isimler onun başlı başına bir tür olduğu konusunda fikir beyan etmişlerdir (Teker Garcia, 2010: 11). Özellikle Leal (1995: 121), “gerçek karşısında bir tutum, bir duruş” olarak aktardığı büyüğü gerçekçiliğin ne fantastik ile ne modernist anlatı ile ne de gerçeküstücülükle bir tutulamayacağını savunur. Lucila Inés Mena “gerçeğin değişik bir biçimde ele alınması” olarak görürken Gracela Maturo, “daha çok simgesel ve mitsel bir gerçekçilik” olarak yorumlar (Teker Garcia, 2010: 14).

Çok daha önceleri felsefede Alman romantik şair Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (Novalis) tarafından kullanılmış olsa da kavramı sanat alanında kullanan ilk kişi 1920’lerde Franz Roh olmuştur. Roh’un büyüğü gerçekçiliği; resim alanında fantastik, dünya dışı ve uzak nesneler konusunda abartılmış tercihler gösteren soyut bir sanat akımı olan Dışavurumculuk sonrası daha dünyevi bir tarzı işaret eder. Ona göre artık resim bir kez daha elle tutulabilir bir dış dünyanın aynası durumundadır (Roh, 1995: 18). Roh, burada, dünyanın mevcut dışsal öğeler üzerinden yeniden şekillendirilmesi gerektiğini düşünür. Onun “büyüğü” sözcüğünü kullanım şekli, dinsel manadaki “mistik” sözcüğüne bir zıtlık teşkil etmesinden ileri gelir. Roh’a göre “gizem temsil edilen dünyaya inmez, daha çok onun ardında gizlenir ve kalbi orada atar” (Roh: 1995: 15). Roh’un büyüğü gerçekçilik kavramı aslında edebî manada bir değere sahip değildir. O, bu kavramı resimde nesnelerin yeniden değerlendirilmeye başlanması ve soyut alandan daha dünyevi yeni bir alana kaymasını belirtmek için kullanır. Nitekim, ileriki

süreçte bu kavramla istediği gerçeklik kavramına ulaşamadığını anlayarak vurguladığı yeni sanat anlayışı için “Yeni Nesnellik” adını kullanmaya başlayacaktır (Arargüç, 2017: 30). Franz Roh’un bahsettiği büyülü gerçekçilik ile bizim bugün anladığımız edebî tarz arasında farklar olsa da Roh’un kavramı tanıtmış olması, onun üzerine söylenecek sözler ve başlayacak teorik tartışmalar için önem arz eder.

Alejo Carpentier’de büyülü gerçekçilik kavramı “olağanüstü gerçek[çilik]”e (lo real maravilloso)¹⁴ evrilir. Burada verilen iki kavram aynı değildir. Zira Roh’un büyülü gerçekçilik olarak ifade ettiği şey aslında basitçe ekspresyonist resimdir ve siyasi bir gündemi yoktur. Carpentier için olağanüstü gerçek bizzat Haiti’de de gözlemlediği üzere “Avrupa’da yazılan şövalye romanlarının oynandığı” yer olan Latin Amerika’nın kendisidir. Carpentier (2015: 12) yaptığı bir gezi sırasında “Haiti topraklarında hiç de uydurma olmayan büyücülük sanatının farkına vardı[ğın]” ifade eder. Büyülü gerçekçilik o topraklarda günlük hayatın sıradan bir parçası olarak konumlanmıştır. Yani, Avrupalının olağanüstü ya da gerçek dışı olarak gördükleri bu kıta için birer gerçeklik olarak karşımızda durur. Garant (1995: 252) da Carpentier’in ortaya attığı kavramın (lo real maravilloso americano) hayal gücü ile yaratılmayan bilinçaltı yansıması değil kıta Amerika’sının topografyasında ve Avrupalı olmayan nüfusun hurafeleri ve mitlerinin özünden ileri geldiğini aktarır. Bu manada olağanüstü gerçekçilik Gerçeküstücülükten (Sürrealizm) ayrılır çünkü onlar olağanüstüyü gerçeğin içinde neredeyse hiç aramazlar (Carpentier, 1995b: 102-103).

Carpentier olağanüstü gerçeği Roh’çu bir etkiden yahut Gerçeküstücülükten ziyade kökü çok daha öncelere uzanan barok edebiyat tarzından getirir. Fakat onun barok tarzdan anladığı ve aktardıkları, tarzın yerleşik tanımlarıyla pek örtüşmez. Her şeyden önce Carpentier (1995b: 91-97) barok tarzı, çöküş döneminin bir yansıması olarak değil bir medeniyetin en zengin anının ifadesi, bir doruk noktası olarak görür. Fransız François Rabelais, İngiliz William Shakespeare, İtalyan Aristo gibi isimleri tarzın etkisindeki yazarlar olarak anar. Goethe’nin *Faust*’unu barok edebiyat tarzının en önemli eseri olarak nitelendirir. Büyülü gerçekçiliği bu tarzın üzerine oturtan Carpentier, bütün Hint edebiyatını ve İran edebiyatını da barok edebiyata dâhil eder.

Olağanüstü gerçekçilik denilen şey, kadim inançlar ve kültürlerin maddî ve metafizik taraflarının şüpheyi mahal bırakmayacak derecede bütünleşerek insanlar için bir yaşam şekli olmasının yanında sözlüden yazılıya kültür aktarımlarında başvurdukları bir anlatım türü olarak öne çıkar. Dolayısıyla burada en başta anlatıcılar ve sonra dinleyenler, gerçekliğin içindeki

¹⁴ Roland Walter (1993: 15) bu terimin ilk kez 1927’de Şilili yazar Francisco Contreras tarafından kullanıldığını vurgular. Alejo Carpentier’in bu kavramın içini dolduran, onu detaylandıran kişi olduğu söylenebilir.

büyüye inanırlar ve yaşamın metafizik yönüne peşinen iman ederler. Günümüzde büyüülü gerçekçilik çizgisinde üretilen eserlerin yazarlarına bakıldığında ise onların böyle bir inancı neredeyse hiç taşımadıkları görülebilir. Onlar, sanatsal bir kaygı ile bu tarz bir anlatıma başvururlar. Bu sebeple olağanüstü gerçekçilik, büyüülü gerçekçilik için bir çıkış noktasıdır denebilir fakat aynı şeydir denemez.

Kavramın edebiyat eleştirilerine “büyülü gerçekçilik” adıyla konu edilmesi Angel Flores (1955) ile olur. Nitekim büyüülü gerçekçilik kavramını “Latin Amerika’nın bizzat kendisi” olarak tanıtan da o olmuştur. Kavramı olağanüstü gerçekçiliği de kapsayacak şekilde kullanması ile Carpentier’i destekleyici bir görüş sunmuş olur. Flores (1995: 112, 116), kavramın her iki tarafı Latin Amerika’da ayrı ayrı bulunsa da kökü çok daha eskiden gelen büyüülü gerçekçiliğin modernizm sırasında edebiyata girdiğinden bahseder. Aynı zamanda büyüülü gerçekçi yazarların, efsanelerin de tıpkı peri masalları gibi doğaüstü bir âleme uçup gitmemesi için edebiyatın yollarına çıkmasını sanki önleyecekmiş gibi gerçeğe sınıksız sarılmış olduklarını söyler.

Luis Leal (1995: 121-123), Flores’in büyüülü gerçekçilik için net bir tanım ortaya koymaması ve büyüülü gerçekçi olarak andığı bazı isimlerin bu yönelime dâhil edilemeyecek olması sebebiyle ona karşı çıkarak kendi tanım ve görüşlerini ortaya koyar. O, Roh’unkinden farklı olarak Hispanik Amerika’da terimin ilk defa (1948) Venezüellalı Arturo Usler Pietri tarafından kullanıldığından bahseder. Leal’e göre ne fantastik ne psikoloji ne de sürrealist edebiyat büyüülü gerçekçilik ile ilişkilendirilemez. O, rüyadan faydalanmaz; hayali dünyalar yaratmaz; psikolojik tahlillerde bulunmaz. Büyülü gerçekçi yazarlar ne Sürrealistler gibi gerçeği yaralamamanın ne de Realistler gibi onu kopya etmenin peşindelerdir. Onlar, nesnelerin ardında nefes alan gizemin peşinde koşarlar. Leal, bu yazım tarzının bir kaçış edebiyatı olarak değerlendirilmesine de karşı çıkar. Büyü ve gerçeği birbirinden ayrılmaz parçalar olarak görmesi ile Leal’in daha ziyade Carpentier’in olağanüstü gerçekçilik fikrine yakın bir çizgide olduğu görülür.

Teorik tartışmalara katkıda bulunanlardan biri de Amaryll Beatrice Chanady’dır. Araştırmacı, Vladimir Propp’un ortaya koyduğu üzere, peri masallarının tek tip olay örgüsüne sahip olmalarından ötürü büyüülü gerçekçilik sınıfına dâhil edilemeyeceklerinden söz eder. Motifleri ise yıllardan beri folklor araştırmacılarının kataloglamış olduğu üzere sınırlıdır (1995: 129). Chanady’nin bu görüşüne, belli yönlerden katılmak mümkün değildir. Zira bugün gerçeklikten tamamen sıyrılmış görülen ve belli başlı motiflerden ibaret olan masallar, temelde “daha eski dönemlere ait olan halk hikayelerinin edebiyata uyarlanması” (Bacchilega, 2016: 17) olarak görülmelidir. Bu anlamda, bahsedilen uyarlamalardaki folklorik özelliklerin hâlâ bir

şekilde dönüşerek devam ettikleri söylenebilir. 19 ve 20. yüzyıl yazarlarına bakıldığında onların hâlâ masallardan belli ölçüde metinlerinde faydalandıkları da görülür. İtalyan yazar Italo Calvino bu konuda mühim bir örnektir. *İtalyan Masalları* derlemesi bulunan öykücü ve romancı Calvino'nun bazı eserleri birer fabülasyon (masalımsı yazın) olarak görülmelerine karşın yazar, dünya edebiyatında büyülü gerçekçiliğin önemli isimleri arasında gösterilmektedir. “Melez veya geçişken bir tür olarak masallar, yazarların/anlatıcıların ve okurların/dinleyenlerin, kolektif olanın bilgisine erişmesini sağlar” (Bacchilega, 2016: 21). Bu anlamda bazı masalların, büyülü gerçekçiliğin izlerini taşıdığı düşünülebilir.

Ayrıca hem Leal hem de Chanady, Franz Kafka'yı büyülü gerçekçilik için bir örnek olarak göstermesinden dolayı, Flores'e karşı bir tutum sergilemişlerdir. Kavram üzerine üretilen düşünceler, yalnızca onun anlamsal derinliğini ve sınırlarını ortaya koymaya değil aynı zamanda onu yetersiz ve gereksiz görüp yok etmeye kadar gitmiştir. Zira, Emir Rodriges Monegal ve Liam Connell gibi isimler kavramı “işlemeyen bir formül” olarak görmüş ve onun hepten tedavülden kaldırılmasını savunmuşlardır (Arargüç, 2017: 16).

Bugünkü akademik çalışmalara bakıldığında daha ziyade Luis Leal'in kavramsal çerçevesinden faydalandığı görülse de teorik tartışmaların başlayıp yürütüldüğü ana damarlar olarak iki görüşün öne çıktığı görülmektedir. Bunlar Franz Roh ve Alejo Carpentier'in görüşleridir.

Büyülü gerçekçiliğin bahsedilen iki başlık ile bazen ayırt edilebilen iki yönü vardır. İlk büyülü gerçekçilik, Roh'un kitabından çıkan fenomenolojik olandır. İkincisi, sürrealizm kökenli, ontolojik, olağanüstü gerçektir. Eleştirmenlerin güncel yorumlarının çoğunda her iki terim için de aynı etiket altında bir kafa karışıklığının olduğu aşıkardır (Echevarría, 1974'ten akt. Choi, 2018: 22).

Roberto González Echevarría, Roh ve Carpentier'den hareketle büyülü gerçekçiliği iki sınıflı bir teorik zemine oturtma çabasıdır. Bunlardan ilki metindeki olağanüstü durumların okurun bakış açısından ve algısından hareketle anlam bulduğu “fenomenolojik/epistemolojik büyülü gerçekçilik”, diğeri ise metnin dışındaki bir dinî ya da kültürel gerçekliğe dayanan “ontolojik büyülü gerçekçilik”tir (Arargüç, 2017: 41). Özellikle ontolojik büyülü gerçekçilik, kaynağını bizzat toplumun inançları ve kültürel uygulamalarından alması hasebiyle daha yerel bir konumdadır. Bugün Latin Amerika'ya mal edilen büyülü gerçekçilik tarzı, daha ziyade ontolojik alana yakındır. Alejo Carpentier'in kaleme aldığı *Bu Dünyanın Krallığı* (1949) adlı eser, bunun en önemli örneklerinden biri olarak gösterilebilir. Eserde, Haitililer özelinde, Latin Amerika'nın voodoo ritüelleri, onların günlük yaşamlarının içinde sıradan bir uygulama olarak sunulur. Bunun yanında özgürlük hareketinin başat figürü Mackandal'ın köpek, kuş, balık ya da böcek gibi hayvanlara (Carpentier, 2017: 49); Ti Noel'in ise yine kuş, at ve arı gibi canlılara

(Carpentier, 2017: 156) dönüşebilmesi kıta insanının kültürel kodlarına ters düşmeyen olağanüstü durumlar olarak metinde yer alır.

Epistemolojik büyüğü gerçekçiliğın ise kaynağını illaki yazarın yahut metnin ait olduğı kültürel ya da inançsal bağlamdan almasına lüzum yoktur. Büyüğü gerçekçi unsurlar, yazarın dışında olduğı bir gelenekten ya da doğaüstü durumlardan hareketle oluşturabilir (Bowers, 2004: 87).

Bugün Batılı yahut Batı etkisinde yetişmiş olan sanatkârların kendi kültür kodlarından ziyade, çeşitli mitolojiler ve inançlara yaptıkları göndermeler üzerinden büyüğü gerçekçiliğe özgü metinler kurdukları görülebilir. Dolayısıyla günümüzde, epistemolojik büyüğü gerçekçilik yaygın bir yazın eğilimi gibi görünmektedir.

Bir diğeri araştırmacı Jean Weisgerber, benzer bir şekilde büyüğü gerçekçiliğı ikiye ayırır fakat onun sınıflaması daha ziyade coğrafya temellidir. Weisgerber'in işaret ettiğı tarzın ilki; genellikle Avrupalı yazarlara atfedilen, “kendini sanata gizleyerek spekülâtif evreni aydınlatacağını ya da onu inşa edeceğini zanneden” ‘bilimsel’ büyüğü gerçekçilik, diğeri ise çoğunlukla Latin Amerika’da bulunan “mitik ya da folklorik” büyüğü gerçekçiliktir (Faris, 2004: 27). Daha ziyade Avrupalı yazarlarca kullanılması ile bilimsel büyüğü gerçekçiliğın Echevarría'nın epistemolojik büyüğü gerçekçiliğine yakın olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Latin Amerika'ya atfedilen mitik ya da folklorik büyüğü gerçekçilik ise ontolojik büyüğü gerçekçiliğın kendisi gibidir. Zira Weisgerber'in terimi de insanların inançları ve kültürleri üzerinden yükselir ve gerçeklikle tamamen iç içe geçmiş durumdadır.

Bahsedilen kimi sınıflamaların Latin Amerika özelinde ifade edilmesi ve Michael Taussig, Jean Franco gibi eleştirmenlerin kavramı “modern gerçekçi tasarımlardan kaçış için”, “Avrupa dışı bağlamda oluşturulmuş”, “egzotik bir marka” olarak değerlendirmeleri (Choi, 2018: 14), William Spindler'i yeni bir sınıflama yapmaya itmiştir.

Spindler'e göre zaten hem Echevarría tarafından önerilen ontolojik büyüğü gerçekçilik hem de Weisgerber'in ortaya attığı mitik veya folklorik büyüğü gerçekçilik fikri zaten daha önce Alejo Carpentier'in ifade ettiğı “olağanüstü gerçek[çilik]” (lo real maravilloso) ile aynı şeydir. Dolayısıyla yapılan bu tür sınıflamalar kavramın teorisini oluşturmak için yeterli değildir. Bu doğrultuda Spindler, onu “metafizik”, “antropolojik” ve “ontolojik” olarak üç farklı şekilde ifade etme yoluna gitmiştir. Arargüç (2017: 50-51), metinde olağanüstü bir atmosfer yaratma yolu olarak metafizik büyüğü gerçekçiliğın sıradan olayları alışılmadık şekilde sunmasını gösterirken ontolojik büyüğü gerçekçiliğın, tam tersine, fantastik ve doğaüstü durumları sıradan, alışıldık biri durum olarak aktarmasından bahseder. Araştırmacıya göre, antropolojik büyüğü gerçekçilikte ise doğaüstü olguların bir kültürle ilişkilendirilmesi durumu görülür.

Kavramla ilgili genel tartışmalardan hareketle, bugün ele alınan büyümlü gerçekçilik kavramının gerçeğe ve insana 1920’lerde Roh’un kullandığı manadan daha yakın, Carpentier’in bahsettiği kavramdan daha modern, Flores’in çizdiği coğrafi sınırdan bağımsız ve daha geniş alanları etkileyen modern ve modern sonrası için uygulanabilir bir sanat/edebiyat eğilimi olduğu söylenebilir. Modernizmin ideallerini taşıma görevindeki roman türünün, içerisinde yönelime aykırılık teşkil eden doğaüstü durumları, mucizevi olayları, Gerçekçilik akımının göstermecî ve betimleyici doğasıyla aktardığı toplumsal sorunlarla birleştirmesi, büyümlü gerçekçiliğin bir yazın tarzı olarak karakterini ortaya koyan en temel özelliğidir.

1. 2. Kavramın Tarihî ve Coğrafi Yolculuğu

Büyümlü gerçekçilik, çeşitli adlandırma ve tanımlama çabaları ile birçok farklı teorisyenin ilgilendiği bir alan olmuştur. Kavram, ele alındığı tarih ve coğrafyaya göre farklı mahiyetleriyle ön plana çıkarılmış ve bugünkü manasıyla büyümlü gerçekçilik eğiliminin ana hatları büyük oranda ortaya konmuştur. Fakat tarih içerisinde farklı milletlerin edebî ürünleri üzerinden takip edildiğinde bu tarzın yalnızca tek bir yoldan ilerlemediği görülür. Bunun yerine, her ulus için yerel bir çizgide seyreden fakat sonunda bütün kolların aynı yerde birleştiği büyük bir anlatım havzası söz konusudur.

İlk olarak 1920’lerde ortaya çıkan büyümlü gerçekçilik kavramına bakıldığında (magischer realismus, magic realism), onun daha ziyade yüzeydeki gerçekliğin ardında yatan gizemi yansıtmaya amacını taşıdığı görülmektedir. Gerçeküstücülük ile benzerlik gösteren bu açıklama, Avrupa’da köklenecek olan büyümlü gerçekçilik eğiliminin, Latin Amerika ve Asya’daki muadiline göre daha modern ve rasyonel alana daha yakın seyretmesini sağlayacaktır. İkinci safhada, 1940’ların Latin Amerika’sında ortaya konan büyümlü gerçekçilik (lo real maravilloso, marvellous realism) anlayışında ise, bölgedeki farklı halkların inançları, kültürleri doğrultusunda şekillenen anlatılarda insanların hem gerçekçi dünya görüşleri hem de batıl inançlarının bir bütün halinde ortaya konması esastır. Bu bir anlatım şekli olmaktan öte bir yaşama ve inanma biçimi olarak öne çıkar. Bu damar aynı zamanda geleneksel Anadolu ve Asya insanlarıyla da ilgili olarak düşünülebilir. Önceleri şiirde ortaya çıkan bu eğilimin düzyazıda da kendini göstermesi bu yıllara rast gelir (Teker Garcia, 2010: 15). Son olarak 1950’lerdeki Latin Amerika kurgusu ile ilgili olan ve bugün bütün dünyaya yayılmış olan büyümlü gerçekçilik anlayışından bahsetmek gerekir. Burada Gerçekçilik eksenindeki metinlerin içerisine, sıradan ve gündelik bir olay olarak doğaüstünün bir şekilde entegre edilmesi söz konusudur (Bowers, 2004: 2). Geleneğin yahut inançların imkânları, bu anlamda, büyümlü gerçekçiliği sağlayan temel unsurlar veya malzemeler olarak öne çıkarlar.

Wendy B. Faris (2004: 27) büyülü gerçekçiliğin yayılımını coğrafyadan hareketle tıpkı bir bitki örtüsünün dağılımı gibi bir ilişki kurarak aktarır. Ona göre, tropikal ve bereketli olanın yanında, kuzeyde daha zayıf bir büyülü gerçekçilik örtüsünden söz edilebilir. Faris, Kuzey ile kastettiği Avrupa’da, büyülü gerçekçiliğin içindeki doğaüstü tarafın daha sınırlı olduğunu ima eder. Mesela Patrick Süskind’in *Koku* (1979) adlı eserinde büyü, zekice düşünülmüş ve programlı bir şekilde konumlandırılmıştır. Milan Kundera’nın *Gülüştün ve Unutuşun Kitabı* (1978) romanında ise García Márquez ve Salman Rushdie’nin yaygın bir şekilde doğaüstü unsurlarla bezenmiş eserlerine zıt olarak doğaüstünün gerçeğin sınırlarını ihlâli çok azdır. Toni Morrison’un *Sevilen* (1987) adlı eseri bu ikisi arasında bir yerde konumlandırılabilir.

Faris’in bu sanatsal tanımlaması, Weisgerber’in Avrupa’ya özgü olarak değerlendirdiği büyülü gerçekçilik tarzının daha “bilimsel”, Latin Amerika’da görülenin ise “mitik ya da folklorik” bağlamda seyrettiğini söylemesini hatırlatır. Weisgerber’in bu ayrımı, eğilimin iki önemli damarını göstermesi bakımından önemlidir.

Avrupa ve Latin Amerika’da büyülü gerçekçiliği değerlendirmeden evvel, Fredric Jameson’un “Üçüncü Dünya Edebiyatı”na dair bir değerlendirmesini anmak, bize yeni bir bakış kazandıracaktır. Jameson, birinci dünya ülkelerinin metinleri ile üçüncü dünya ülkeleri tarafından üretilenleri kıyasladığında gelişmiş ülkelere postmodern bir çizgi atfederken az gelişmiş olanların metinlerini -genelleyerek- alegorik bulur; bu tür milletlerin metinlerinin birer “ulusal alegori” olarak okunması gerektiğinden dem vurur (Belge, 2016: 66). Tartışma yaratan bu görüş, teorik zemini üzerine çokça konuşulan büyülü gerçekçiliğin çeşitli coğrafyalardaki görünümünü, daha edebî ürünlerini incelemekten, ortaya koyması bakımından önemlidir. Latin Amerika tarzı büyülü gerçekçiliğin önde gelen yazarlarında gerçekten bu tarz bir alegorinin izlerine rastlamak mümkündür. Hatta Avrupa rasyonalizmini tam manasıyla yaşamamış ve geleneksel anlatı kültürü yüksek olan ülkemizde de aynı durum söz konusudur, denilebilir. Zira Murat Belge (2016: 69, 74), Türk edebiyatında ulusal alegorinin en önemli örneklerini veren Yaşar Kemal’in yanında Latife Tekin, Orhan Pamuk, Oğuz Atay gibi isimlerin de ulusal alegori denilen kategoriye uygun romanlar yazdıklarını vurgular.

Türlü adlandırma ve tanımlama denemeleriyle bir asırlık hikâyesi bulunan büyülü gerçekçiliğin tarihî dönemlerini Avrupa ve Latin Amerika üzerinden irdelemek, onun yol haritasını çıkarmak bakımından yeterli olacaktır. Dolayısıyla eğilimin Latin Amerika’ya yakın seyreden Asya kolu için ayrı bir başlık açmayacağız. Bu anlamda Türkiye gerek coğrafi konumundan gerekse tarihî ve kültürel geçmişinden dolayı büyülü gerçekçiliğin Asya kolunu temsile yeter kanısındayız. Ayrıca yine jeopolitik konumu gereği bir yanıla Avrupa’nın eşiğinde yer alan Türkiye’de, 19. yüzyıldan itibaren kendini gösteren Batılılaşma çabası sonucu

gelişen ve değişen edebiyat anlayışının Batı temelli bir postmodern çizgi üzerinden büyüülü gerçekçi metinler ortaya koyduğu da görülebilir.

Kendisi kavramı kullandıktan bir süre sonra bundan vazgeçse de Franz Roh tarafından yazılan *Dışavurumculuk Sonrası, Büyülü Gerçekçilik: Yeni Avrupa Ressamlığının Sorunları* (*Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, 1925) kitabı hem Avrupa’da hem de Latin Amerika’da büyüülü gerçekçiliğin tanınmasına ve tartışılmasına sebep olmuştur. 1927’de kitabın büyüülü gerçekçilikle ilgili kısmı Fernando Vela tarafından İspanyolcaya çevrilmiş (*realismo magico*) ve Borges, Asturias gibi ünlü yazarların bulunduğu çevrede giderek yayılmıştır. Yine Roh’un fikirlerinin İtalyan Massimo Bontempelli tarafından resimden yazına aktarılması, Avrupa’da büyüülü gerçekçiliğin önünü açan gelişmeler olmuştur.

1. 2. 1. Avrupa Yazınındaki Gelişimi ve Yayılımı

Büyülü gerçekçiliğin Avrupa’da bugünkü hüviyetine kavuşması, kavramın edebiyat sahasına indirgenmesinden önce farklı disiplinlerin altında kökleşmesi ile mümkün olmuştur. Bu doğrultuda, kavramın evvela felsefe alanında ortaya çıktığı, buradan resim aracılığı ile sanat eleştirilerine girdiği ve nihayet siyaset felsefesi ile yazın alanına konu edildiği görülmektedir. Büyülü gerçekçiliğin Avrupa’daki tarihî ve coğrafi seyrinde, aynı zamanda bugünkü mahiyetine erişmesi noktasında, Novalis, Franz Roh, Ernst Jünger ve Massimo Bontempelli’nin katkıları mühimdir.

Büyülü gerçekçiliğin sanat eleştirisine girişi 1920’lerin başında Alman sanat tarihçisi Franz Roh ile gerçekleşse de kavramı ilk kullanan 1798 yılında Novalis adıyla bilinen Alman romantik şairi Georg Philipp Friedrich von Hardenberg’dir. Şair, aynı zamanda Kant’tan sonra Alman idealist düşüncesini geliştiren Jena grubunun parçası olan bir düşünürdür. Novalis, mevcut aydınlanmacı söylemlerin dışında gerçekle temasını kaybetmeden var olabilecek iki elçiden (prophet) bahseder. Bunlar “büyülü idealist” (magischer idealist) ve “büyülü gerçekçi”dir (magischer realist). Novalis, dünyanın ve yaşamın estetik bir proje olarak şiirselleşmesi gerektiğine inanır ve içe dönüklük ile sezgiye büyük önem verir. Bu onun romantikleştirme çabalarının bir ürünüdür. Novalis’te felsefe ve şiir iç içe geçmiştir. Büyülü gerçekçiye neredeyse hiç geliştirmeyen şair, büyüülü idealist kavramının üzerinde durur ve ona dil ile dünyanın, özne ile nesnenin arasındaki çelişkileri ortadan kaldırarak onları uzlaştırmak noktasında bir sorumluluk yükler. Gerçek ve ideal arasındaki gerilimi aşmak ve onları sentezlemek isteyen Novalis, böylece bir mutlak idealizme varmayı amaçlar. Ona göre “gerçekliğin kanıtı idealizmdir” ve idealizmin kanıtı da gerçeklik olacaktır. Bu yolda büyüülü

gerçekçi ve büyülü idealist olarak adlandırdığı kişileri “hakiki peygamberler” olarak imler, onlara manevi bir misyon yükler (Warnes, 2009: 20-22). Bu sentezleme çabasını günümüzün edebî büyülü gerçekçiliğinde doğal ve doğaüstünün, gerçek ile fantastiğin bir alaşım halinde sunulmasıyla benzetebiliriz. Ayrıca Novalis’in büyülü gerçekçiyi dünya ve yaşamın romantikleştirilmesi projesinde kullanması, bugün daha ziyade romantik temeller üzerinde yükselen postmodern edebiyatın içindeki büyülü gerçekçilik ile bir ortaklık gösteriyor gibidir. Novalis’in düşünceleri ile günümüzün büyülü gerçekçi eserleri arasındaki benzerliklerden biri de mimesis karşıtı tutumdur. Zira Novalis mimesise karşı şiirin “uydurma-kurgusal-fantastik” olması gerektiğini düşünür (Warnes, 2009: 25). Bunun “edebi anlamdaki büyülü gerçekçilikten en önemli farklı ise, Novalis’in büyülü gerçekçi olarak kişiyi/sanatçıyı görmesidir, oysa büyülü gerçekçi olan sanatçı değil eserdir” (Arargüç, 2017: 25). Dolayısıyla aktardığımız kimi benzerliklerine rağmen aslında Novalis’in ortaya attığı kavram ile edebî büyülü gerçekçilik arasında doğrudan bir bağın olduğu söylenemez. Çünkü Novalis’in büyülü gerçekçi olarak ifade ettiği kavram/kişî felsefî temeller üzerine kurgulanmıştır. İkili arasındaki ilişki edebî büyülü gerçekçiliğin düşünsel altyapısı üzerine bazı dikkatlere konu olabilirse de edebiyatla bir bağı yoktur.

Novalis’in idealist ve romantik düşüncelerinde mistik bir tavır vardır. Zira şair-düşünür, insanın cennetten kovulmasının nedeni olarak onun bilgelik ağacının yasak meyvesini yemiş olmasını göstererek insanoğlu ile Tanrı’nın arasındaki mesafeyi açan ve onu dünya sürgününe mahkûm eden şeyin bilgiye olan açlığı olduğundan dem vurur. Bu anlamda, Aydınlanma Çağı’nın rasyonel akla yaptığı vurgunun aslında insanı kutsallarından giderek arındırdığını düşünür (Arargüç, 2017: 24). Bu anlamda günümüz edebî büyülü gerçekçiliğine dönersek onun modern dünyanın rasyonel ve seküler düzenine bir karşı duruş olarak okunması ve mitolojik/folklorik öğeler, gelenekler ve kutsalların anlatılarda insanı tanımlayan unsurlar olarak yer bulmaya başlaması önemlidir. Zira Novalis’in felsefesi de kutsaldan uzaklaşan insanın bütünlük arayışı üzerine kurulmuştur. Bu unsurlar belki de pozitivist ve materyalist hayat algısı ile ruhunu kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalan insanı kutsalları ve gelenekleriyle birleştirerek bütünlüğü sağlamasına katkıda bulunmaktadır.

Alman sanat tarihçisi Franz Roh 1925 yılında *Dışavurumculuk Sonrası, Büyülü Gerçekçilik: Yeni Avrupa Ressamlığının Sorunları* (Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei) adlı bir kitap yayımlamıştır. Burada büyülü gerçekçiliğin ilk kez bir ana başlık şeklinde sanat eleştirisine dahil edildiği görülmektedir. Roh’un büyülü gerçekçilik hakkındaki fikirlerine bakıldığında onun Novalis’in mistik tavrının aksine, kavramı gerçekliğe yakın olarak kullandığı söylenebilir. Nitekim

çalışmanın ön sözünde “büyülü” sözcüğünün “mistik” kelimesine zıt bir kullanım olarak seçildiği vurgulanmıştır. Franz Roh (1995: 17) izlenimci (empresyonist) sanata karşı ortaya çıkan dışavurumcu (ekspresyonist) hareketin soyut ve gerçeğe uzak nesneler kullanmasından dem vurarak sanatı gerçeğe ve nesnenin kendisine indirgeyen bir anlayıştan bahseder. Ona göre, o döneme kadar sanatçıların etkisi altında oldukları “fantastik rüya manzaraları” artık bitmiş ve “yeni bir günün berraklığıyla yıkanmış gözleri” artık gerçek dünyaya yönelmiştir.

Bilindiği gibi Birinci Dünya Savaşı’nın getirdiği maddî ve manevî yıkım Almanya’yı derinden etkilemiştir. 19. yüzyılın, sanatı gerçeğin taklit edilmesi olarak gören zihniyeti, savaş sonrası dönemde gerçeğe karşı şüphe duyulmasına ve onun zarar görmesine neden olmuştur. Dışavurumculuk, bu anlamda görüngü dünyasının dışsal değil içsel değerlendirmeler ve yorumlamalar neticesinde yansıtılmasını ön görür. Bu yansıtma aslında onun aynen ya da benzer bir şekilde aktarılmasından ziyade içselliğin yardımı ile bir anlamda yeniden inşa edilmesidir. İşte Roh’un bahsettiği Dışavurumculuk sonrası (Post-Expressionism), bu yeniden inşa edilme sürecinin içsel değil dışsal olarak gerçekleştirilmesine vurgu yapar.

Gerçekle bu kadar ilintili olan bir durumda “büyü” şu aşamada ortaya çıkar: Dışardan gözlenen nesne o kadar ince ayrıntılarla tasvir edilir ki artık “tuhaf gölge ve silüetler” olarak görünürler (Guenther, 1995: 35). Böylece ortaya çıkan yeni resim, nesnelerin ardındaki ruhani alana odaklanmıştır.

Bu noktada Rohçu büyü gerçekçilik ve edebi büyü gerçekçilik arasındaki en önemli farkın birincisinde sıradan olanın olağanüstü, ikincisinde ise hem bunun hem de olağanüstü olanın sıradan bir görüntü çizmesi olduğunu yinelemekte yarar var. Bir diğer önemli ayrım ise Roh’nun kavramında büyü olan, betimlenen dünyanın arkasında gizlidir; oysa edebi büyü gerçekçilikte büyü veya fantastik unsur, betimlenen dünyada açık bir biçimde ortadadır (Arargüç, 2017: 31).

Franz Roh’un fikirlerine bakıldığında aslında onun büyü gerçekçilik kavramının herhangi bir biçimde tanımını yapmadığı ve kavramı ele almadığı görülmektedir. Kaldı ki onun kullandığı kavram bütünüyle resim sanatı ile ilgilidir. Alman sanat adamının bahsettiği süreç aslında resim sanatında Dışavurumculuk sonrası’dır (Post-Expressionism). Fakat kronolojik olarak ardıl bir hareket şeklinde algılanmasını istemediğinden ve Gerçeklik, İdeal Gerçeklik ve Neo Klasisizm gibi isimlerin de aktarmak istediği hareketin yalnızca belli bölümlerini ifade etmesinden ötürü büyü gerçekçilik başlığını¹⁵ kullandığını ifade etmiştir (Roh, 1995: 16). Nitekim daha sonraki zaman diliminde Roh, Mannheim Sanat Evi yöneticisi Gustav Hartlaub tarafından aynı yıllarda Dışavurumculuk sonrası hareketi ifade etmek için bir sergiyle ortaya

¹⁵ Aslında büyü gerçekçilik adı da Franz Roh’un kitabına kendisi tarafından değil kitabın yayıncısı Biermann tarafından eklenmiştir (Kreinik’ten akt. Arargüç, 2017: 30).

çıkan Yeni Nesnellik (Neue Sachlichkeit) ismini kullanmaya başlamıştır. Irene Guenther'e (1995: 33) göre hem "Büyülü Gerçekçilik" hem de "Yeni Nesnellik", Dışavurumculuk sonrası onun yerini almayı bekleyen bir çocuga verilmiş iki farklı isimdir. Yani buradan anlaşılacağı gibi ikisi de aynı tarza vurgu yaparlar. Ortaya çıktıkları andan Roh'un kitabının 1927 yılında *Revista de Occidente* adlı dergide İspanyolca olarak yayınlanıp daha gelişmiş ve kökleşmiş bir hareket olarak 1940'ta yeniden Avrupa'ya dönüşüne kadar, Rohçu büyülu gerçekçilik Gustav Hartlaub'un "Yeni Nesnellik" adı altında gizli kalmıştır ve onun önüne geçmeyi başaramamıştır.

Resim sanatından sonra büyülu gerçekçilik bu kez Ernst Jünger tarafından siyaset felsefesi alanında kullanılmıştır. Jünger, deneme yazarlığının yanında aynı zamanda bir şair ve romancıdır; sanat alanında Franz Roh'tan etkilenmiş olsa da onun resim ilgisi sanat tarihinin çok ötesindedir. Onun kullandığı büyülu gerçekçilik kavramının mahiyeti ile Roh'unkinin ilişkisi zayıftır. Jünger, kavramı ilk kez "Milliyetçilik ve Modern Hayat" (Nationalismus und modernes Leben) adlı yazısında kullanmıştır (Guenther, 1995: 58). Ona göre Almanya'nın kurtuluşu olarak gördüğü milliyetçilik fikrine taraftar toplamak için Alman kimliğinin içerisindeki çelişkileri gidermek adına büyülu gerçekçiliğin uzlaştırmacı tavrı önemlidir ve makalesinde teknolojinin Alman milliyetçiliğinin geleneksel eğilimleri ile uzlaşması hususunu vurgular (Warnes, 2009: 27). Kavrama duyduğu bu inancı *Maceracı Kalp* (Das abenteuerliche Herz) adlı günlük dergide yazmış olduğu "büyülü gerçekçilik, makinelere özgü bir kesinliği onlardan daha iyi yansıtmayı başardı" (Guenther, 1995: 58) sözleriyle ortaya koyar.

Irene Guenther'in (1995: 58-59), Jünger ile Franz Roh'un kitabında büyülu gerçekçi ressamlar olarak imlediği Max Ernst ve Picasso gibi sanatçıların dostluğuna vurgu yapması kayda değerdir. Zira Max Ernst daha sonra Paris'e taşınıp Sürrealizm hareketinin önde gelen isimlerinden biri haline gelmiştir ve Jünger'in yaptığı Fransa seyahatleri ile ülkenin aydınlarıyla kurduğu diyalogların büyülu gerçekçiliğin coğrafyasının genişlemesine ve teorisinin yayılmasına katkıda bulunduğunu dile getirir.

Almanya'da büyülu gerçekçilik olarak nitelenen ve yavaş yavaş kendine teorik bir zemin hazırlayan bu tarzın ileride Gerçeküstücülüğün başat isimleri haline gelecek sanatçılar tarafından bilinmesi, bu ikili arasındaki ilişkiyi irdelemeyi gerektirmektedir. Çünkü bugün Gerçeküstücü eserler ve büyülu gerçekçiliğe ait metinler tamamen ayrı türde yapıtlar olarak değerlendirilmelerine rağmen aralarındaki sınır net olarak çizilmiş değildir.

Büyülü gerçekçiliği ilk kez edebiyat alanında kullanan kişi İtalyan yazın adamı Massimo Bontempelli olmuştur. 1926 yılında kurduğu 900 (*Novecento*) adlı çift dilli (Fransızca ve İtalyanca) derginin ilk dört sayısında, büyülu gerçekçi yazının özellikleri hakkında makaleler

yer alır fakat kavramın edebî ve sanatsal bir terim olarak kullanılması 1927 yılında yazdığı bir makale ile mümkün olur (Guenther, 1995: 60). Bontempelli'nin kullandığı büyüülü gerçekçilik kavramı; muhtelif bir yönelimi ifade etmekten ziyade Avrupa Gerçeküstücülüğü, Roh'un fikirleri ve fantastik anlatım türünün bir karışımı gibidir. Burada kavramın edebiyat disiplinine nüfuz etmiş olduğunu vurgulasak da büyüülü gerçekçiliğin hâlâ siyasal işlevinin devam ettiğini not düşmek yerinde olacaktır. Zira Mussolini dönemi faşizmini benimsemiş olan Massimo Bontempelli büyüülü gerçekçiliği İtalyan ulusunu yüceltmek ve kültürünü uluslararası alana taşımak amacıyla kullanmak istemiştir (Bowers, 2004: 12). Politize edilmiş bu edebiyat anlayışının temel amacı İtalyanlar için modern bir mit yaratmaktır.

Büyüülü gerçekçilik kavramının popüler olmaya başladığı zamanların dünyada ulus devletlerin yükseliş dönemine paralel olduğu görülür. Fransız İhtilâli sonrası gür bir sesle dillendirilen ulusçu söylemler, milletleri kurtuluşu kendi özlerinde aramaya itmiş ve göz ardı edilen kültürel miraslarına yeniden eğilmelerine sebep olmuştur.

Bontempelli tarihsel süreç boyunca mitlerin önemine dikkat çeker ve artık çökmüş olan Aydınlanma mitinin yerine yenisinin konması gerektiğini düşünür. Elbette burada bahsedilen mit, edebî değil siyasî bir mahiyette karşımıza çıkmaktadır. Bontempelli bu doğrultuda Freud ve daha çok Jung'un fikirlerine başvurur. Hedefi toplumda Jung'dan mülhem "kolektif bilinçaltı"na vurgu yapmaktır. Bununla birlikte diğer faşist yazar ve düşünürlerden farklı bir şekilde *Novecentismo* olarak anılan İtalyan ırkının liderlik ettiği bir Güney Avrupacılık/Akdeniz Avrupacılığı idealine sahiptir (Arargüç, 2017: 23-34).

Bontempelli'nin büyüülü gerçekçiliğinin önemi onun Roh'tan farklı bir şekilde kavramı yazın alanına taşımış olmasıdır. Ayrıca, toplumcu bir sanat anlayışıyla harmanlayarak onunla bir bilinç kodlaması peşinde olduğu görülmektedir. Roh'un İspanyolcaya çevrilen eserinin dışında, Bontempelli'nin 900 dergisinde yazdığı büyüülü gerçekçiliğin teorisi ve eleştirisine ilişkin yazılar da kavramın Avrupa'da coğrafi olarak yayılımına katkı sağlamıştır.

Avrupa'da yüzyılın ikinci çeyreği (1933-1945) Nazi Almanyası'nın işgalleri ve soykırımlarıyla yarattığı kaos sonucu buhranlı bir dönem olarak tarihe geçmiştir. Bu dönemde Avrupa'daki birçok bilim insanı ve sanatçı ülkeden ayrılmışlardır. 1940'ta Alman işgaline uğrayan Belçika, İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) yıllarının acısını yakından deneyimleyen ülkelerden biridir. İşgal yıllarından sonra ülkede oluşan maddî-manevî tahribat ve savaşın gerçeklik üzerindeki yıkıcı etkisi, büyüülü gerçekçi eserler üzerinden ortaya konmuştur.

Flaman yazar Johan Daisne, 1943 yılında Belçika'nın *Le Nouveau Dergisi*'nde Massimo Bontempelli ile ilgili bir makale okumuş ve buradan hareketle büyüülü gerçekçilik kavramını kullanmaya başlamıştır. Aslında Daisne, bu tarza yabancı bir yazar değildir; zira 1942'de

yazdığı *De trap van steen en wolken (Taş ve Bulut Merdivenleri)* adlı romanında “fantastik” ve “gerçekçi” gibi kelimelerin kullanıldığı görülmektedir. Daisne, eserlerinde rüya ve gerçeklik arasındaki çekimden doğan sihre vurgu yapmaktadır; rüyaların ve günlük hayatın gerçekliklerinden hakikati yakalama çabasıdır (Guenther, 1995: 60). Savaşın yıkıcı etkisini aktarmak ve bu edebiyatla Avrupa’da kalıcı barışı tesis etmek için Bontempelli’den öğrendiği büyümlü gerçekçilik anlayışına başvursa da Daisne’nin rüyalar ve gerçekler arasında gidip gelen sanat anlayışı Gerçeküstücülüğe ve ona yakın görünen Rohçu Dışavurumculuk sonrası (Post-Exspressionism) tarza daha yakın görünmektedir (Bowers, 2004: 58).

Belçika ve Hollanda’da Daisne ile ses bulan büyümlü gerçekçilik 1960’lardan sonra Hubert Lampo ile Latin Amerika tarzına yaklaşır. Tıpkı Daisne gibi rüya ve gerçeklik üzerine eğilen hatta bu konuda Jung’un çalışmalarından beslenen Lampo, eserlerinde mitoloji ve masallardan da faydalanmıştır. “Orpheus ve Eurydice mitine¹⁶ dayanan Kasper in de onderwereld (Kasper Yeraltında) romanında Fareli Köyün Kavalcısı ve Assisili Françesko¹⁷ anlatıları sentezlenmiştir. Böylece Kasper hayvanlarla konuşabilir ve hayvanlar da onu takip ederler” (Bowers, 2004: 59). Avrupa’da büyümlü gerçekçiliğin folklorik unsurlarla birlikte kurgulanmasında Latin Amerika’nın kavrama kattığı değerler önemlidir.

Edebiyat özelinde büyümlü gerçekçilik için bir ilk eser işaret etmek zordur. Bugün geniş okur kitleleri ve bazı araştırmacılar tarafından büyümlü gerçekçilik dairesine dâhil edilen eserler dahi, birtakım başka araştırmacılarca öyle görülmemekte ve Gerçeküstücülük akımına yahut postmodern söyleme ait sayılmaktadırlar. Angel Flores (1995: 112), 15 ve 16. yüzyıllarda İspanyol kâşif Cabeza de Vaca’nın gezilerine dair destansı anlatılarındaki ve Kristof Kolomb’un mektuplarındaki büyümlü taraf ile 19. yüzyıl Gerçekçiliğinin Modernizm sırasında edebî bir akıma dâhil olduğunu vurgular.

Fotografik gerçekçiliğin çıkmaz bir sokak olduğunu gören tüm sanatlar -özellikle resim ve edebiyat- ona karşı bir tepki geliştirdiler ve I. Dünya Savaşı döneminin birçok önemli yazarı sembolizmi ve büyümlü gerçekçiliği yeniden keşfettiler. Onlar arasında Marcel Proust ve Franz Kafka’nın (edebî) dehaları ve ikincisinin resim sanatındaki muadili olan De Chirico vardı. Onlarıki büyük oranda bir yeniden keşifti; çünkü, örnek vermek gerekirse, Kafka’daki bazı biçimsel ve etkileyici söyleyişler, 19. yüzyılın birçok kişisinde yer alıyordu: Ruslarda (özellikle Gogol’un “Burun”, “Shponka ve Teyzesi” ve diğer kısa hikâyeleri ve tabi ki Dostoyevski), Alman Romantiklerinde ((Hoffmann, Arnim, Kleist, Grimm Kardeşler), ve Strindberg’de, Stifter’de ve belli bir oranda Poe ve Melville’de. Kafka emekle, hassas bir

¹⁶ Bu ünlü Yunan miti kısaca şu şekildedir: Lirik bir sanatçı olan Orpheus, müziği ile bir peri kızı olan Eurydice’yi kendine aşık eder. İkili evlendikten sonra bir yılan sokması sonucu ölen karısını kurtarmak için yeraltı dünyasının tanrısı Hades’e başvurur.

¹⁷ Fransisken Tarikatı’nın kurucusu olan ve fakirler ile hayvanların koruyucusu olarak bilinen Françesko’nun hayvanlarla konuşabildiğine inanılır.

şekilde ilk kısa öykülerinde –“*Dava*” (1912), “*Dönüşüm*” (1916)- kabuslarındaki hayalî dünya ile kendi sıkıcı gerçekliğini birleştiren bu zor sanatta, ustalaştı (Flores, 1995: 111-112).

Büyülü gerçekçiliğin modern köklerini biraz daha geriye götürmek istenirse Gogol’un hikâyelerine bakmak yerinde olacaktır. Gerçekten de 19. yüzyıl Rus edebiyatının önemli kalemi Nikolay Vasilyeviç Gogol’un özellikle *Burun* (1836) ve *Palto* (1842) adlı hikâyeleri okunduğunda onun gerçekliğin sınırlarını okurun aklıyla oynamadan ince bir mizahla zorladığı görülür. *Burun*’da, bir sabah uyandığında burnunun yerinde olmadığını fark eden Binbaşı Platon Kovaloff’un organını bulma çabası konu edilir. Burun, gerçek dışı bir şekilde hiçbir yara izi dahi bırakmadan adamın yüzünden ayrılmıştır ve hikâye boyunca önce bir somun ekmeğinin arasında, sonra Kovaloff’tan daha yüksek rütbeye sahip bir memur olarak bir sokakta ve Riga’ya giden bir arabayla kaçmak üzereyken (Gogol, 20019: 90-114) görülür. Hikâyenin sonunda burun, hiçbir şey olmamış gibi yine gerçek dışı bir şekilde Kovaloff’un yüzüne geri döner. Kovaloff’un burnunu arama süreci, okura dönemin Rusya’sındaki çarpıklıkları aktarmak için kurgulanmış gibidir. Gogol’un ince bir ironi ile beslediği hikâyesi ne okurun ne de metindeki karakterlerin şaşırmasına fırsat vermeden çizilmiştir.

Burun hikâyesindeki aristokrat kesimin aksine Gogol, *Palto*’da sıradan bir devlet memurunun hayatını anlatır. Baştan itibaren gerçekçi bir şekilde kurgulanan ve St. Petersburg’daki geçim sıkıntısı ile aksayan bürokratik düzeni eleştiren hikâyede pasif ve fakir bir memur Akaki Akakiyeviç’in yeni bir palto alma süreci okura aktarılır. Hayatı, evinde evrakları eliyle kopya etmekle geçen ve tıpkı Gregor Samsa gibi her günü bir öncekiyle aynı olan Akakiyeviç, artık yama yapılacak durumu kalmayan paltosunun yerine yenisini diktirmek ister. Bu uğurda aylarca para biriktiren adam nihayet yeni paltosuna kavuşur. Bu yeni palto ile itibar görmeye başladığı sıralarda bir davetten çıktıktan sonra hırsızlar tarafından paltosu çalınan Akakiyeviç, onu bulmak için muhafızlara, komisere ve son olarak kitapta bahsedilen “önemli kişi”ye (Gogol, 2019: 72) başvurur fakat hiçbirinden sonuç alamadığı gibi üstüne üstlük azarlanır. Umudu tükenen Akakiyeviç bir süre sonra hastalanıp ölür ve hikâyedeki büyülü taraf bundan sonra başlar. Adamın ölümünden sonra St. Petersburg çevresinde bir hayaletin gezmekte olduğu söylenir. Bir memur tarafından Akakiyeviç olduğu doğrulanan bu hayalet, etrafta dolaşarak insanların üzerindeki paltoları almaktadır. Hikâyenin sonunda “önemli kişi” ile yüzleşip (Gogol, 2019: 83) onun da paltosunu alan hayalet, bir daha ortalarda görünmez.

Bu iki hikâyeye bakıldığında dönemin problemleri bürokrasisinin toplumcu gerçekçi romanlara benzer bir şekilde gözler önüne serildiği fakat gerçekliğin sınırlarının *Burun*’da sıradan bir olayın doğaüstü bir şekilde aktarılması yoluyla, *Palto*’da ise metafizik bir olgu olan

hayalet yardımıyla esnetildiği görülmektedir. Bu anlamda iki hikâye de edebiyatta büyülü gerçekçilik için geçiş metinleri olarak görülebilir. Hatta *Burun* hikâyesinin metin boyunca olağan dışı bir durumu gerçekliğin içinde hiç sıırtmayacak bir şekilde vermesi onu bu konuda bir öncü metin olarak saymamızı sağlayabilir.

Bugün büyülü gerçekçiliğin Rus edebiyatındaki önemli örneklerinden sayılan *Usta ile Margarita* (1966) romanının yazarı Mihail Bulgakov'un üzerindeki Gogol etkisi de bilinmektedir. Woland adıyla Moskova'ya gelen ve tanıştığı adamlardan birinin öleceği anı ona söyleyerek (Bulgakov, 2019: 59) doğaüstü kimliğini açığa vuran Şeytan yardımıyla Bulgakov, dönemi Rusya'sına tıpkı Gogol gibi çeşitli eleştiriler getirir

20. yüzyıl modern Alman edebiyatının öncülerinden Franz Kafka'nın, bugün büyülü gerçekçiliğin en önemli ismi durumundaki G. G. Márquez üzerindeki etkisi de yazarın kendisi tarafından dile getirilir (Stone, 1981). Bunun dışında çeşitli araştırmacılar tarafından Borges üzerinde de etkileri olduğu düşünülmektedir. Bu durum, Flores'in belirttiği gibi Kafka'nın büyülü gerçekçilik çizgisine yakın bir yazar olup olmadığı üzerine düşünülmesini gerektirir. Luis Leal (1995: 121), Kafka'nın tartışmaya konu olan *Dönüşüm* (1916) adlı eserinin büyülü gerçekçilikle bağdaşmayacağını ifade ederken buna sebep olarak da karakterlerin hikâyedeki olağanüstü durumu (Samsa'nın bir böceğe dönüşmesi) kabul etmemelerini gösterir. Bu noktada, eseri hangi tür içine konumlandıracağımız sorusu ortaya çıkar. Tzvetan Todorov, ünlü *Fantastik* çalışmasında Kafka'nın eserini incelerken onun “geleneksel fantastik öykülerden açık bir biçimde ayrıldığını” tespit eder. Bunun birkaç temel sebebi vardır. İlki Todorov'un (2017: 166) fantastiğin ikinci koşulu olarak tespit ettiği “metin içinde temsil edilen kararsızlık duygusu”nun eksikliğidir. Zira Gregor Samsa daha hikâyenin en başında bir böceğe dönüşmüş olduğunu fark ettikten sonra bu duruma karşı neredeyse hiçbir tereddüt yaşamamıştır. Samsa'nın ailesi dahi, en başta biraz şaşırdıkları (Kafka, 2019: 17) bu dönüşüme çok çabuk alışır. Yani bu durum gerçeküstü olma özelliğini neredeyse hemen yitirir.

Umberto Eco (1995: 91) da Samsa'nın böceğe dönüşmesi olağandışı olmasına rağmen yapılan betimleme itibarıyla durumun “gerçeküstücülüğün değil, gerçekçiliğin bir örneği” olduğunu belirtir.

İkinci sebep, fantastik anlatıların tersine *Dönüşüm*'de doğaüstü bir olayın giderek doğal bir hale getirilmesi ve hikâyenin sonunda doğaüstünün tamamen yok edilmesi durumudur. Yani aslında anlatıda doğaüstü bir durum vardır fakat okurun gözünde bu durum olağan ve kabul edilebilir bir şekilde işlenmiştir. Dolayısıyla Todorov, bütün bunlardan hareketle Kafka'nın edebiyatını “doğaüstünün edebiyatla bu az rastlanır sentezi” şeklinde büyülü gerçekçiliğe yakın bir şekilde tarif eder ve onun kuralları tersine işleten anlayışından “yeni fantastik” (neo-

fantastic) olarak bahseder (Todorov, 2017: 164-167). Bu terim, onun geleneksel fantastikten ayrılıp Borges'in de konumlandırıldığı bir yeni fantastik-büyülü gerçekçi çizginin arasına dâhil edilmesini sağlar.

Avrupa'da 1940'lardan itibaren II. Dünya Savaşı'nın etkilerini yansıtmak için başvurulmuş büyülü gerçekçilik, mevcut tarihsel perspektifin yanı sıra bu yeni fantastiği kullanır. Bu anlamda Günter Grass'ın *Teneke Trampet* (1959) adlı romanı önemli bir yerde konumlanır. Roman, Nazi Almanyası ve Polonya'nın işgali tarihsel gerçekliğini, Oscar adlı bir çocuğun fiziksel olarak büyümeyi reddedip uzun bir süre çocuk kalması ve sesi ile uzak mesafedeki camları dahi kırabilmesini içine alan yeni fantastik taraf ile birleştirir.

Italo Calvino'nun 1957 yılında yayımlanan *Ağaca Tüneyen Baron* adlı kitabı, büyülü gerçekçiliği çocuk edebiyatı tarafına indirgeyen masalsı bir eserdir. İtalyan fabülasyon yazarı Calvino, kitapta soylu bir aileden gelen Cossimo adlı bir çocuğun ailesine isyan ederek ağaca çıkması ve kalan hayatını orda sürdürme çabasını konu edinir. Gerçeğin doğaüstü ile sentezinden ortaya çıkan masalsı yön, büyülü gerçekçiliği çocuk edebiyatı ile ortak bir paydada buluşturur. İngiliz yazar David Almond da *Garajdaki Giz* (1998) adlı kitabıyla bu alanda eser veren sanatçılardan biridir.

Bir diğer İngiliz yazar Angela Carter da büyülü gerçekçiliğin önemli örneklerini veren yazarlardandır. Onun romanlarında görülen fantastik unsurlar, yazarın feminist açıklamalarına destek mahiyetindedir. Bugün postmodern edebiyatta ve büyülü gerçekçilikte kullanılan parodi, pastiş, metinlerarasılık, yapıbozuma uğratma gibi post-yapısalcı teknikler, onun romanlarında feminizm kaygılarıyla ilişkilidir (Özüm, 2009: 40). Yazarın büyülü gerçekçilik altında değerlendirilen eserleri *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* (1967), *Doktor Hoffman'ın Şeytanî Arzu Makinaları* (1972), *Yeni Havva'nın Çilesi* (1977), *Sirk Geceleri* (1984) ve *Bilge Çocuklar* (1991) romanlarıdır.

Büyülü gerçekçiliğin önemli örneklerinden biri de çağdaş Alman yazarı Patrick Süskind tarafından kaleme alınan *Koku* (1979) adlı romandır. Eser, 18. yüzyıl Fransa'sında doğaüstü bir koku alma becerisiyle doğan Jean Baptiste Grenouille'nin kendini toplumda var edebilecek ve herkesin onu sevmesini sağlayacak o ideal kokuyu üretebilmek için işlediği cinayetleri anlatan polisiye hikâyeyi konu alır. *Koku*, büyülü gerçekçiliğin sıradan olanı olağanüstü gösterme yönünü en güzel uygulayan romanlardan biridir. Anlatıda Grenouille'ün, doğumundan beri kokmaması (Süskind, 2019: 16), beğendiği bir kokuyu muhafaza etmeyi nasıl öğreneceğini keşfetmesi üzerine ölümcül bir hastalığı hemen atlatması (Süskind, 2019: 116) romandaki büyülü gerçekçi unsurlardandır.

Anılanlar dışında, Çek asıllı Fransız yazar Milan Kundera, çağdaş Britanyalı yazarlar Louis de Bernières, Jeanette Winterson, Robert Nye, D. M. Thomas ve John Fowles da büyülu gerçekçilik etkisinde eser veren sanatçılardandır.

Sonuç olarak büyülu gerçekçilik kavramı Almanya’da doğmuş ve farklı disiplinlerle ilişkilendirildikten sonra edebiyatta da kullanılmıştır. Kavramın, Avrupa edebiyatındaki gelişimine bakıldığı zaman onun yeni anlatım arayışları sırasında ortaya çıkmış deneysel bir tarz olduğu görölmektedir. Zira, savaş yıllarının bunalımı ve psikolojik sorunların işlendiği anlatılardan Avrupa artık sıkılmıştır. Mevcut anlatılar artık heyecanını yitirmiş durumdadır. Avrupa tipi büyülu gerçekçilik, folklorik malzemeyi doğaüstüyü tesis etmek için başat bir unsur olarak görmez. Bugün mitle, efsaneyle, daha geniş bir söylemle, folklor ile yakın ilişkisi üzerinden tanımladığımız kavram, Avrupa’da genellikle daha bilimsel bir yönde seyretmektedir.

1. 2. 2. Latin Amerika’daki Evreleri ve Görünümü

Avrupa’da filizlenen bu sanat hareketinin edebî manada varlığını teşkil ettiği asıl mecra Latin Amerika toprakları olmuştur. Nitekim Flores (1995: 116) büyülu gerçekçilik ile kıtanın kendine özgü, otantik bir ifade biçimine sahip olduğunu vurgular. Kavramın müstakil bir sanat yönelimi haline geleceği Avrupa’dan Latin Amerika’ya geçişinde üç önemli gelişme rol oynamıştır.

Bunlardan ilki Latin Amerika sanatçıları ve kültür insanlarının siyasi sebeplerden Avrupa’da bulunuyor olmalarıdır. Bilindiği gibi Latin Amerika ülkeleri yıllarca sömürge altında kaldıktan sonra, uzun süre de diktatörlük rejimlerinin boyunduruğunda yaşamışlardır. Örneğin büyülu gerçekçiliğin öncü eserleri arasında gösterilen *Sayın Başkan* (1946) adlı roman, Guatemala’da Estrada Cabrera’nın başında bulunduğu diktatörlük rejimi döneminde yaşamış olan Miguel Ángel Asturias’ın deneyimlerinin bir ürünü olarak karşımıza çıkar.

1920’li ve 30’lu yıllarda çeşitli siyasi nedenlerle birçok Latin Amerikalı yazar, bürokrat ve kültür insanı Avrupa’ya göç etmiştir. Bunlar arasında “Perulu şair César Vallejo, Kübalı yazarlar Nicolás Guillén ve Alejo Carpentier, Venezüellalı Arturo Uslar Pietri” (Teker Garcia, 2010: 37) ile Guatemalalı Miguel Ángel Asturias da yer almaktadır. Bu isimlerden Carpentier ve Uslar Pietri Avrupa’da sanat hareketlerinin merkez üslerinden olan Paris’te yaşamış ve André Breton’un öncülük ettiği Gerçeküstücülük akımını yakından tanımışlardır (Bowers, 2004: 13). Bununla beraber Uslar Pietri’nin İtalyan Bontempelli ile Paris’te tanışıp *Novecentismo* tartışmaları esnasında bu ülkeye seyahat etmiş olması da onun Avrupa’da sanatsal ve siyasi anlamda gelişme göstermekte olan büyülu gerçekçiliği tanımada etkili

olmuştur (Guenther, 1995: 61). Latin Amerikalı sanatçıların Avrupa’da bulunmaları ve kıtada I. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan bunalımın ve değişen gerçeklik algısının sanata yansımaları Gerçeküstücülük akımı ile bizzat deneyimlemeleri, ülkelerine döndüklerinde kendi topraklarındaki toplumsal gerçeklik ile bunu kıyaslamalarına sebep olmuştur. Büyülü gerçekçiliğin Latin Amerika topraklarındaki modern serüveni bu noktada başlar.

İkinci olarak Franz Roh’un çalışmasının 1927 yılında İspanyolcaya çevrilmesi ve Latin Amerika’daki etkisi söylenebilir.

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Franz Roh’un Avrupa ressamlığı ile ilgili yazdığı eserin bir bölümü, 1927 yılında Ortega y Gasset tarafından çıkarılan *Revista de Occidente* dergisinde yayımlanmış sonra da tamamen İspanyolcaya çevrilerek kitap halinde basılmıştır (Arargüç, 2017: 27). Bu eserin çevirisinin yapılması, Güney Amerika’da kavramın tanınmasını beraberinde getirmiş ve bir yıl içinde özellikle Arjantin’in başkenti Buenos Aires’te yaşayan Avrupalı yazarların düzyazılarında kavramın izleri görülmeye başlanmıştır.

Son olarak Avrupa’da dönemin faşist diktatörlüklerinden kaçan Avrupa aydınları ve kültür insanlarının Amerika kıtasına yerleşmeleri etkilidir.

Yirminci yüzyılın ikinci çeyreği, Avrupa için yıkımın ve bunalımın hat safhada olduğu bir dönem olmuştur. Henüz I. Dünya Savaşı’nın maddî ve manevî yaralarını yeni yeni sarmış olan Avrupa’da 1933 yılında Almanya’da Adolf Hitler’in öncülüğünde iktidara gelen Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi, II. Dünya Savaşı’nın sonunda (1945) lağvedilinceye kadar Avrupa’da büyük bir yıkım ve soykırım (Holocaust) gerçekleştirmiştir.

Irene Guenther (1995: 61), “Third Reich” (Üçüncü Krallık) olarak anılan Nazi Almanya’sından kaçan bilim ve kültür insanlarının Orta ve Güney Amerika’ya yerleştiklerinden bahseder. Almanya, Avusturya ve Çekoslovakya’dan kaçan yarım milyon insanın önemli bir kısmı Meksika, Küba, Brezilya, Venezüella gibi ülkelere sığınmışlardır. Bunların arasında büyülü gerçekçilik öncesi Almanya’da etkili olan ve ona zemin hazırladığı düşünülen “Yeni Gerçekçilik”in önde gelen ismi *Das Kunstblatt* dergisi editörü Paul Westheim de yer alır. Guenther bu kültürel göçün de Latin Amerika’da büyülü gerçekçiliğin köklenmesine katkıda bulunmuş olabileceğinden bahseder.

Avrupa’da aynı tarihlerde İspanya’da da bir diktatör yükselir. Ulusalçı-Katolik bir yapıya bürünen dönemin İspanya’sında, asker kökenli bir lider olan General Francisco Franco öne çıkmıştır (Gökşenli, 2013: 146). Önce ülkedeki iç savaş ve sonra II. Dünya Savaşı birçok İspanyol entelektüelinin yine Güney Amerika’ya göç etmesine neden olmuştur. Bowers (2004: 14), o sıralar Avrupa’da bulunan Alejo Carpentier ve Arturo Uslar Pietri’nin ülkelerine dönüşünü de bu göçlerle aynı zamana tarihler.

Avrupa ve Latin Amerika kıtası arasında yaşanan bu göçlerin yarattığı etkileşim, kuşkusuz ki yeni bir edebiyat fenomeninin doğuşuna zemin hazırlaması bakımından önemlidir. Kıtanın yerli kültürü ve keşiflerden sonraki Avrupa etkisinin yanında modern dünyanın entelektüelleri de kıtada oluşan melez kültürü kökleştirmiş ve kıtayı kendi hikâyesini yazacak olgunluğa erdirmişdir.

Bu anlamda, Latin Amerika’da büyümlü gerçekçiliğin ilk dönemi olarak 1940’lar gösterilebilir. Onun kıtadaki kurucuları kabul edilen Miguel Ángel Asturias ve Alejo Carpentier ile Arturo Uslar Pietri ülkelerine döndükten sonra Avrupa’da tanık oldukları Gerçeküstücülük akımının etkisi ile Latin Amerika’ya özgü bir edebiyat tarzı yaratmışlardır. Burada Uslar Pietri’nin adını bir adım öne çıkarmak gerekir, çünkü “Pietri Venezüella’nın Edebiyatı ve İnsanları (De letras y hombres de Venezuela, 1948) adlı kitabında 1940’lı yılların Venezüella kısa öyküleri hakkında yazarken onları tanımlamak amacıyla” (Arargüç, 2017: 43) büyümlü gerçekçilik kavramını ilk kez Latin Amerika edebiyatı için kullanmıştır.

Ülkelerine dönen bu isimler, Avrupa’da popüler olan Gerçeküstücülük akımının ön gördüğü, gerçekliği zihinsel süreçler ve düş gücü vasıtasıyla doğaüstü ile yan yana getiren anlayışın Latin Amerika topraklarında yaşanan olağan bir gerçeklik olduğunu fark etmişlerdir. Gerçeküstücülük, düş gücü ile yarattığı büyümlü ortam vasıtasıyla, acı veren mevcut gerçeklikten kaçışı sağlamakta iken Latin Amerika yerli halkı için geleneksel inanç ve uygulamalarda yer alan büyü vb. ritüeller aslında tam tersi onların günlük, sıradan hayatlarındaki gerçeğe karşılık gelmektedir.

Nobel edebiyat ödülü (1967) sahibi Guatemalalı Miguel Ángel Asturias, Paris’te eğitim gördüğü sıralarda Maya Uygarlığı ile ilgili araştırmalar yapmış; aynı zamanda burada Gerçeküstücülüğün öncü isimleri James Joyce ve André Breton ile dostluk kurmuş bir yazardır. Kendi kültüründen gelen akıl dışı uygulamalar ve ritüeller ile Avrupa’nın deneyimlediği rasyonel modernleşmeyi bir arada ifade edebilme fikri, bu akımın yardımı ile olmuştur. Ülkesine geri döndükten sonra geleneksel kültürler ve düş gücünün yardımı ile büyümlü gerçekçiliğin öncü eserlerini kaleme alan Asturias’ın *Guatemala Efsaneleri* (Leyendas de Guatemala, 1930)¹⁸, *Sayın Başkan* (El Señor Presidente, 1946) *Hombres de maíz* (Mısırdan Adamlar, 1949), ve *Kasırğa* (Viento Fuerte, 1949) gibi romanlarının yanında *Yeşil Papa* (El Papa Verde, 1950), *Gözleri Açık Gidenler* (Los ojos de los enterrados, 1960), *Guatemala’da Hafta Tatili* (Week-en en Guatemala) eserlerini içeren “*Muz Üçlemesi*” öne çıkmaktadır (Tekler Garcia, 2010: 73-93). Asturias’ın özellikle *Sayın Başkan* adlı romanı öne çıkar. Eser 1932

¹⁸ Yabancı eser isimlerinin yazımı konusunda, Türkçeye çevrilmiş olanların önce Türkçe isimleri ardından parantez içinde orijinal adları verilmiştir. Türkçeye aktarılmamış olanların yazımında ise önce orijinal isim verilip sonra parantez içinde dilimizdeki karşılığı aktarılmıştır.

yılında tamamlanmasına rağmen ülkesinde Jorge Ubico'nun diktatörlük rejimi sürmesi ve diğer ülkelerin de siyasi şartlarının henüz böylesi bir romanın yayımlanmasına hazır olmaması sonucu, eser ancak 1946 yılında Meksika'da yayımlanabilmiştir (Teker Garcia, 2010: 77, 87).

Venezuelalı ünlü siyaset ve edebiyat adamı Arturo Uslar Pietri, büyüülü gerçekçiliği ilk kez Latin Amerika edebiyatı için kullanmış olmasıyla önemli bir konumdadır. Fikret Arargüç (2017: 43), Pietri'nin büyüülü gerçeklik anlayışından bahsederken onun da Avrupa'dan gelen Gerçeküstücülükten etkilendiğini belirtmiştir. Arargüç'e göre o, diğer yazarlardan farklı olarak bu yönelimin antropolojik tarafını ihmal eder ve yerli halkların inançlarını, geleneklerini merkeze almaz. Bunun yerine Pietri Latin Amerika'da yıllardan beri yerli, Avrupalı ve Afrikalı ırkların birbirine karıştığı melez bir kültür yapısı üzerinden hareket eder. Arargüç, onun büyüülü gerçekçilik anlayışının modernizmdeki yabancılaşma fikri üzerinden ilerlediğini aktarır. Arturo Uslar Pietri, özellikle Venezüella tarihi üzerine yazdığı metinlerle öne çıkmıştır. "Latin Amerika'da modern tarihsel romanın kurucusu" olarak nitelendirilen Pietri, birçok farklı disiplinde kalem oynatabilen donanımlı bir siyaset ve edebiyat insanı olarak öne çıkar. Yazarın, *Las lanzas coloradas* (Kırmızı Mızraklar, 1931), *Oficio de difuntos* (Ölülerin İş, 1976), *Un retrato en la geografía* (Bir Coğrafya Portresi), *La isla de Robinson* (Robinson Adası, 1981) ve *La visita en el tiempo* (Zamanda Yolculuk, 1990) gibi romanları vardır.

Kübalı Alejo Carpentier, büyüülü gerçekçiliğin Latin Amerika'ya mal edilmesi noktasında öne çıkan en önemli isimdir. Asturias ve Pietri'den farklı olarak yazar, Latin Amerika'ya ait olduğunu vurguladığı gerçeklik türünü "büyüülü gerçekçilik" değil "olağanüstü gerçek[çilik]" (lo real maravilloso / marvelous real) olarak isimlendirir. Birçok Latin Amerikalı yazar gibi siyasetle yakından ilişkili olan Carpentier, Franz Roh'un siyasi gündemi olmayıp yalnızca Dışavurumcu resmi temsil eden büyüülü gerçekçilik adlandırması ile kendi kavramını paralel görmez. Aynı zamanda yazar, Gerçeküstücülerin olağanüstüyü kitaplar ya da önceden üretilmiş nesneler aracılığıyla takip etmeye çalışmasını ve onu asla gerçekliğin içinde aramamalarını eleştirir; olağanüstü gerçekçiliğin ise Latin Amerika'nın doğal yapısından kaynaklandığını ifade eder (Carpentier, 1995b: 102-103). Bu topraklarda tuhaf olan gerçektir ve hep öyle olmuştur. Carpentier bunu "şövalyelik hikayeleri Avrupa'da yazılıyordu ancak Amerika'da oynanıyordu" (1995b: 104) cümlesiyle somutlaştırmıştır.

Yazarın *Bu Dünyanın Krallığı* (1949) adlı ünlü romanının ön sözü adeta büyüülü gerçekçiliğin manifestosu konumundadır. Carpentier burada, tarihi bir gerçeklikten yola çıkarak Fransız sömürgesi durumunda bulunan Haiti'deki özgürlük mücadelelerini gerçek kişiler üzerinden yarattığı kurmaca bir metin üzerinden aktarır. Bu devrimsel hareketi anlatırken tarihi yeniden yapılandıran yazar, hareketin öne çıkan isimleri Mackandal ve Ti

Noel'e hayvana dönüşebilme gücü atfeder. Ayrıca çeşitli büyü ritüellerine de yer verir. Romanda karşılaşılan bu durumlar, ön sözde büyü olana inanmaktan ve onu Haiti'nin günlük hayatı içerisinde sıradan bir durum olarak algılamaktan bahseden Carpentier'in bunu edebiyatta da uyguladığını gösteren detaylardır.

Kenneth S. Reeds (2013: 104-107), Haiti Devrimi ve Henri Christophe monarşisini anlatması bakımından bir tarih romanı olarak gördüğü bu eserin gerçek karakterleri ile ilgili çalışmış ve Carpentier'in büyü gerçekçilik ile tarihi nasıl yapılandırıldığını gözler önüne sermiştir.

Carpentier'in bu romanı dışında büyü gerçekçiliğin izlerini görebileceğimiz, mitik unsurlarla örülü bir arayış romanı olan *Los pasos perdidos* (Kayıp Adımlar, 1953); kaçarken bir konser salonuna sığınmış devrimcinin hikâyesini anlatan *El acoso* (Taciz, 1956); düş gücüyle bezenmiş bir öykü kitabı *Guerra del tiempo* (Zaman Savaşı, 1958); siyasal devrimi konu edinen *El siglo de las luces* (Işık Çağı, 1962); Latin Amerika'daki darbeleri hicveden *El derecho de asilo* (Sığınma Hakkı, 1972); diktatörlük rejimine başkaldırıyı işleyen *El recurso del método* (Yöntemin Kaynağı, 1974); Sovyet Devrimi'nden Küba Devrimi'ne kadar geçen süreyi anlatan bir aşk romanı olan *La consagración* (Bahar Kutsaması, 1978) ve son olarak Kristof Kolomb keşfi öncesi tarihsel bir konuyu anlattığı *El arpa y la sombra* (Arp ve Gölge, 1979) adlı eserleri bulunmaktadır (Teker Garcia, 2010: 108-116).

Sayılan isimler dışında Arjantinli yazar Jorge Luis Borges de büyü gerçekçilik için önemli bir yerdedir. Angel Flores (1995: 114-115), Latin Amerika edebiyatında yeni bir eğilim olan büyü gerçekçiliğin ilk eseri olarak sanatçının *Alçaklığın Evrensel Tarihi* (1935) adlı kısa öykülerini işaret eder. Dolayısıyla onu bu tarzla eser veren ilk yazar olarak görür¹⁹. Borges'in Avrupalı sanatkârlardan, bilhassa Kafka'dan, derin bir şekilde etkilendiğini söylese de onun Latin Amerika'nın en kültürlü yazarı olduğunu ve keskin bir zekaya sahip olduğunu vurgular. Luis Leal (1995: 120) Flores'in bu görüşüne katılmayarak Borges'i fantastik grubuna dahil ederken Kenneth S. Reeds (2013: 77-103) ise onun büyü gerçekçilik için önemli bir isim olduğunu vurgulasa da eserlerinin daha ziyade "neo-fantastik" olarak anılabileceğini ifade eder. Bu makalede yazarın neo-fantastik olarak tasnif ettiği kavram aslında 19 ve 20. yüzyıldaki fantastik anlayışını birbirinden ayırmak için türetilmiştir ve büyü gerçekçilik için bir geçiş formu olarak görülebilir. Yazarın *Yolları Çatallanan Bahçe* (1941), *Hayaller ve Hikâyeler* (1944), ve *Alef* (1945) adlı öykü kitapları, büyü gerçekçi kurguya yakın eserler olarak öne çıkarlar.

¹⁹ Bazı araştırmacılar büyü gerçekçiliğin ilk örneği olarak Uruguaylı öykücü Horacio Quiroga'nın *Ölü Adam* (1920) adlı eserini gösterirler. Murat Tanakol, Alejo Carpentier'in *Bu Dünyanın Krallığı* romanının sonunda yazdığı yazıda bu eseri bir ilk olarak belirtir (Carpentier, 2017: 180).

Borges, 1940 ve 50'li yıllarda büyük gelişme kaydeden büyülü gerçekçilik için önemli bir figürdür. Zira onun sanatı, bu anlatım üslubunu geliştirecek birçok farklı yazar için bir rehber olmuştur. Flores, Latin Amerika'da bu dönemdeki edebi üretimin neredeyse Avrupa'da İtalya ve İngiltere ile kıyaslanabilecek kadar iyi olduğundan bahseder. Borges etkisiyle yetişen María Luisa Bombal, Silvina Ocampo, Luis Albamonte gibi isimlerin yarattığı momentumla Latin Amerika'da birçok farklı yazar öne çıkar ve bu yönelim kıta geneline yayılır. Bu dönemde büyülü gerçekçiliğin yayıldığı ülkeler ve öne çıkan yazarlar şunlardır: Küba'da Novas Calvo, Ramon Ferreira, Labrador Ruiz; Meksika'da Juan Jose Arreola, Francisco Tario, Maria Luisa Hidalgo, Juan Rulfo; Ekvator'da Vera, Adalberto Ortiz; Şili'de Subercaseaux, Chela Reyes, Mariyan; Uruguay'da Felisberto Hernandez, Amorim, Onetti ve Arjantin'de Alberto Girri, Norah Lange, Estela Canto, Manuel Peyrou, Enrique Anderson Imbert, Santiago Dabove, Carmen Gandara, Mario Lancelotti, Julio Cortazar (Carpentier, 1995: 112).

Yirminci yüzyılın ikinci yarısı dünyada büyülü gerçekçiliğin bir Latin Amerika fenomeni olarak anılmaya başlandığı dönemdir. Küba Devrimi'nin (1959) ardından *boom* olarak anılan Latin Amerika edebiyat patlaması, büyülü gerçekçiliğin bütün dünyada popüler olmasına yol açmıştır. 1950'li yıllar, onun yayılması ve özgün bir kimliğe kavuşmasında çok önemli olsa da dönemin siyasal şartları nedeniyle dünya çapında ses bulması mümkün olmamıştır. 1959 yılında gerçekleşen Küba Devrimi'nden sonra ise tıpkı Türk edebiyatında II. Meşrutiyet sonrası olduğu gibi birçok edebi eser yayınlanmıştır.

Latin Amerika edebiyat patlamasındaki en büyük etken 1967 yılında Kolombiyalı yazar Gabriel García Márquez tarafından yazılan *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) adlı eserin yayımlanmasıdır. Dünyada büyülü gerçekçiliğin en büyük eseri olarak kabul edilen bu roman, aynı zamanda onun Latin Amerika'ya mal edilmesinde Carpentier'le birlikte en büyük paya sahiptir. Buna karşın aslında, edebiyat patlamasını gerçekleştiren asıl sebep yayıncılık sektörünün devrim sonrasındaki hızlı yükselişidir.

Barselona'da bir yayınevi sahibi ve G. G. Márquez'in edebiyat ajanı olarak bilinen Carmen Balcells, Buenos Aires'te Sudamericana Yayınevi editörü Paco Porrúa ve *Primera Plana* haber dergisi müdürü Tomás Eloy Martínez bu başarının pay sahipleridir. Burada başrol Carmen Balcells'indir, zira Latin Amerika'nın politik ve kültürel altyapısını bir edebiyat birikimi şeklinde değerlendirmek amacıyla Márquez'in romanını basmaya karar verdikten sonra bu ekiple henüz roman yayınlanmadan onun tanıtımına, görülmemiş pazarlama teknikleri ile reklamına yatırım yapmaya başlamıştır. Bununla birlikte roman neredeyse çıkar çıkmaz Fransa, Birleşik Krallık, İtalya, Almanya ve ABD'de yerel dillere çevrilerek yayımlanır. İlerleyen yıllarda G. G. Márquez'in Nobel Edebiyat Ödülü (1982) kazanması, zaten dünyada

popüler olmuş olan *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) romanının daha da yaygınlaşmasına sebep olur (Choi, 2018: 27). Bu tarihten sonra Asturias, Carpentier gibi isimler yeniden hatırlanmaya ve okunmaya başlanırken Latin Amerika'nın çeşitli ülkelerinden Julio Cortazar, Mario Vargas Llosa ve Carlos Fuentes gibi yazarlar, Latin Amerika'nın büyülu gerçekçilik rüzgarından aldıkları güçle eserler üretmeye ve bu tarzı bütün dünyaya yaymaya devam ederler. Özellikle Avrupa'da, anlatıların tükendiği ve romanın artık sonunun geldiğinin düşünöldüğü yıllarda büyülu gerçekçilik alternatif anlatım arayışları adına önemli bir imkân olarak görölmüşür.

Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) romanına bakıldığında aslında kendinden önceki yazarlardan çok farklı bir içerik üretmemiş olduğı görölr. Bu romanda dönemin siyasi olaylarının izleri neredeyse toplumcu gerçekçilere özgü bir gözlemle fakat büyülu gerçekçiliğın teknikleriyle, yani gerçek ve doğaüstü iç içe geçirilmiş olarak, sunulur. Dünyanın diğér bölgelerinden izole bir şekilde çizilmiş olan Macondo'da yaşayan Buendia ailesinin hikâyesini anlatan eser, aslında bir aile kroniğı hüviyetindedir. Tıpkı sömürgeleştirilen, diktatörlük rejimleri altında ezilen, darbeler gören ve sonunda modern dünya düzeninde bu kez şirketlerin istilasına uğramış olan Latin Amerika toprakları gibi, romandaki Macondo da Muz şirketlerinin istilasına uğrayan, siyasi kavgalara, darbelere şahitlik eden bir bölgedir. Fakat tüm bu gerçeğè yakınlığın yanında ölülerin dünyadan ayrılmaması, insanların iki yüz sene yaşayabilmesi, geleceğı gören falcıların, uçan halıların ve yılan adamların ortalıkta dolaşması, Güzel Remedios'un çarşaflarıyla birlikte göğè yükselmesi ve ölümle konuşma (Márquez, 2020a: 41-311) gibi büyülu gerçekçiliğı tesis eden örnekler de çoğunluktadır. Burada doğaüstü olaylar, gerçeğın içinde masalsı bir edayla konumlandırılmış ve sanki alışıldık birer hadiseymiş gibi okura sunulmuştur. Bu noktada yazarın, Borges'in fantastiğı ile Carpentier'in tarih anlayışını sentezleyen bir roman ortaya koymuş olduğı söylenebilir.

Bir röportajında Márquez büyülu gerçekçiliğè özgü bu tekniğın küçükkén büyükannesinin ona anlattığı hikâyelerden ileri geldiğini şöyle ifade etmiştir:

Şer Saati romanından sonra beş yıl bir şey yazmadım. Yapmak istediğim şeye dair her zaman bir fikrim vardı fakat eksik olan bir şeyler vardı ve sonunda *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta kullandığım o doğru tonu keşfettiğim güne kadar bunun ne olduğundan emin değildim. Bu, büyükanneimin hikâyelerini anlatma tarzına dayanıyordu. Kulağà doğaüstü ve fantastik gelen şeyler anlattı fakat bunları bütün doğallığıyla aktardı. Kullanmak zorunda olduğum tonu nihayet keşfettiğimde on sekiz ay oturdum ve her gün çalıştım (Stone, 1981).

Aslında gazetecilikten gelme olan Márquez'in kendini büyülu gerçekçilik dairesine dâhil ettiğı söylenemez. Nitekim yazar, bunun yerine bir sosyal gerçekçi olduğı noktasında ısrarcıdır (Zamora ve Faris, 1995: s. 4). Döneminin toplumsal sorunlarına sırt çevirmeden onu

edebi bir üslupla hikâye eden yazar bu tanıma yakın dursa da genel itibarıyla şöhreti büyüülü gerçekçilikten ileri gelmektedir. Yani denilebilir ki büyüülü gerçekçilik Márquez'i, yazar ise büyüülü gerçekçiliği popüler hale getirmiştir.

Yüzyıllık Yalnızlık'ta (1967) yer alan Macondo'ya yakın bir başka izole kent, Juan Rulfo'nun *Pedro Paramo* (1955) romanında çok daha önceden çizilmiş olan Comala'dır. Annesinin ölümünden sonra babasını görmek için Juan Preciado bu topraklara gelir ve Comala'da, tıpkı Macondo'da olduğu gibi doğaüstü ile iç içe geçmiş bir gerçekliği deneyimler. Ölülerle iletişim kuran insanlar (Rulfo, 2019: 16, 22) ve ölü hayvanları görme (Rulfo, 2019: 28, 36) gibi özellikler büyüülü gerçekçilik ile ilişkilendirilebilir. Márquez ve birçok yazar, Rulfo'nun bu eserinden esinlenmiştir.

G. G. Márquez'in *Kırmızı Pazartesi* (1981) romanı da büyüülü gerçekçiliğin önemli eserlerinden bir tanesidir. Romanda tamamen günlük hayata dair bir olay anlatılmaktadır. Roman, Santiago Nasar isimli bir gencin, suçsuz olduğu halde bir namus cinayetine kurban gitme sürecini işler. Bu cinayetin işleneceğini herkes bildiği halde kimse buna müdahale etmez. Burada hikâyenin sonuna kadar doğaüstü hiçbir özellik görünmez fakat Santiago Nasar'ın ölüm anı ve sonrasında büyüülü gerçekçi anlatım tarzı bir toplum eleştirisi yapmak için devreye girer. Pedro Vicario tarafından üç kez bıçaklanan Santiago'nun bedeninden bıçağa hiç kan bulaşmaz ve bıçak tertemiz çıkar. Art arda darbelerle birden iç organları dışarı fırlayan Santiago, bunları yerden toplayarak halasına kadar yürür ve ona öldürüldüğünü söyler (Márquez, 2020b: 104-106).

Dünya çapında şöhreti bulunan yazarın neredeyse bütün eserleri Türkçeye kazandırılmış durumdadır. İncelenen metinler dışında *Kolera Günlerinde Aşk* (1989), *Albaya Mektup Yok* (1991), *İyi Kalpli Eréndira* (1991), *Benim Hüzünlü Orospularım* (2005) gibi çok popüler romanlarının yanında daha birçok eser kaleme almıştır.

Büyüülü gerçekçilik, dünyanın giderek küresel bir hal aldığı postmodern zamanlarda Latin Amerika kimliğini tekrar öne çıkaran bir misyona da sahip olmuştur. Farklı kültürlerin gelenekleri ve inançlarını malzeme edinerek onları modern yaşamın sıradanlığı ve toplumun sosyopolitik sorunlarıyla birlikte aktarması, bu yazın tarzının Latin Amerika köklerinden ileri gelmektedir. Bugün, Asya'daki toplum yapısı ile Latin Amerika'daki arasında keskin bir fark yoktur. İki kıtanın toplumları üzerinde de hâlâ kültürel uygulamalar ve inançların etkisi büyüktür.

Büyüülü gerçekçiliğin Asya kolunun en önemli ismi olan Hint asıllı yazar Salman Rushdie, henüz yazım hayatının başında iken arkadaşının tavsiyesi ile okuduğu *Yüzyıllık*

Yalnızlık (1967) romanından ve Márquez'in anlatımından bahsederken aslında Latin Amerika ile Asya arasındaki yakınlıktan da bahseder.

Sanırım hepimiz Gabriel García Márquez'i ilk okuduğumuz günü hatırlayabiliriz, bu müthiş bir olaydı. Latin Amerika'ya gittiğim zaman beni etkileyen ilk şeylerden biri, onun tarif ettiği dünya ile benim Güney Asya, Hindistan ve Pakistan'dan tanıdığım dünya arasındaki inanılmaz benzerlikti. Orası, içindeki insanların hayatlarında din ve hurafenin hâkim olduğu; içinde güçlü ve karmaşık bir sömürgecilik tarihinin yer aldığı; çok zengin ve çok fakir olanların arasında devasa farkların olduğu ve bunların arasında fazla ilişkinin bulunmadığı; aynı zamanda diktatörler ve yozlaşma tarafından altüst edilmiş olan bir dünyaydı. Ve bu yüzden bana, fantastik denilen şey tamamıyla doğal göründü (Inverted Realism...).

Latin Amerika toplumları da tıpkı bazı Asya toplumları ve Türkiye gibi Batı'nın modernleşme sürecindeki düşünce ve edebiyat akımlarını takip etmiştir. Dolayısıyla bugün Latin Amerika'ya özgü olarak tanıdığımız büyümlü gerçekçilik her ne kadar Kolomb öncesi kıta kültürüne ve inançlarına dayandırılrsa da asıl hüviyetini kazanması Batı'nın Gerçeküstücülük hareketinin romanda millî unsurlarla beraber kullanılması ile mümkün olmuştur. Büyümlü gerçekçilik uzun yıllar Latin Amerika'nın varlık mücadelesinin ve sömürgecilik sonrası süreçlerde kendini bağımsız bir kimlik olarak ifade etme çabasının somut bir ürünü olarak karşımıza çıkmıştır. Günümüzde de Latin Amerika edebiyat patlaması ile dünyanın çeşitli ülkelerinde tanınmıştır ve popüler bir edebiyat hareketi olarak eserler üretmeye devam etmektedir.

Sonuç olarak Avrupa ve Latin Amerika kıtası arasındaki göçlerin yarattığı kültürel etkileşim sonucu, Gerçeküstücülük akımının tesiri ile büyümlü gerçekçilik asıl varlığını Latin Amerika'da da göstermiştir. Asturias, Carpentier ve Pietri'nin öncülünde 1940'larda tanınıp yaygınlaşan ve 50'lerde kuvvetli edebi ürünler ortaya koyan yönelimin dünyada tanınması 1960 sonrasında Latin Amerika *boom* hareketi ile mümkün olmuştur. En büyük temsilcisi Gabriel García Márquez'in yanında Jose Luis Borges, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Isabel Allende, Julio Cortázar ve José Saramago gibi dünya çapında tanınmış Latin Amerikalı yazarlar, büyümlü gerçekçilik etkisinde eserler vermiştir.

1. 2. 3. Türk Tahkiye Geleneğinde Büyümlü Gerçekçiliğin Kökleri

Her ne kadar 20. yüzyılda kavramsallaşmış, henüz yeni bir eğilim olsa da inanç ve kültür düzeyinde büyümlü gerçekçilik anlatım tarzının köklerini çok daha öncesine götürmek mümkündür. Özellikle Türkiye gibi geleneksel toplum yapısıyla öne çıkan ülkelerde bu durum daha belirgindir.

Türkler tarih sahnesine çıkmalarından itibaren Şamanizm, Maniheizm, Budizm, Musevilik, Hristiyanlık ve İslamiyet gibi çeşitli dinlere mensup olmuş; sözlü ve yazılı olarak

geniş bir kültür dairesi oluşturmuşlardır. Dolayısıyla bugünün Türk toplum yapısındaki gerçek algısı, yalnızca fennin ön gördüğü bilgiler ışığında değil aynı zamanda inanç ve kültürün de kabulleriyle şekillenmiş durumdadır.

Sosyolojik ve psikolojik arka planlarının yanında bugün birer edebiyat eseri olarak da değerlendirilen mitler, destanlar, efsaneler, halk anlatıları, masallar, fıkralar vb. türler incelendiğinde hemen hepsinin içerisinde halk tabakasının bir zamanlar veya hâlâ gerçekliğine inandığı motifler olduğu fark edilecektir. Roland Walter, bu türlere modern anlatılarda yer verilmesinin nedenini “daha derin bir gerçeklik tabakasını ortaya çıkarmak” (1993: 13) olarak açıklar. Mitler, bu anlatıların en köklü olanlarıdır.

Eski Yunanca kökenli bir sözcük olan *mit*, “söz, rivayet, masal” gibi anlamlarda kullanılır. Hayat ve yaşanan dünyanın kaynağıyla, Tanrılar ve kahramanlarla ilgili eski insanların çevreyi ve toplumu algılama şekillerinin bir ürünüdür (Bayat, 2005: 25). Mitler millî bir niteliğe sahiptir. Hemen her milletin duygu ve düşüncesinin, dünyaya bakışının, oluşturduğu şuurun temelinde etkilidir (Bayat, 2005: 3). Dünya tarihinde her milletin, köklü ya da değil, bir mite sahip oldukları söylenebilir. Bahaeddin Ögel (2010: V), *Türk Mitolojisi I* adlı çalışmasının ön sözünde Türkler, Almanlar ve İskandinav kavimlerinin kadim kültürleriyle beraber aynı zamanda böyle tarihî bir edebiyata da sahip olduklarının altını çizerek Amerika gibi yeni toplulukların bu konuda daha zayıf olduklarını belirtir.

Daha ziyade içerdiği olağanüstü olay ve kişilerle öne çıksa da mitler, aynı zamanda, herhangi bir şeyin oluşunu sebep-sonuç ilişkisine dayandırarak onu “gerçekçi” bir mantığa indirgeme görevini üstlenir. Böylece evrenin, düzenin, canlı ve cansız her türlü varlığın ortaya çıkışında bir “idrak mekanizması” kurulmaya çalışılır (Bayat, 2005: 5). Bugün modern insanın akıl süzgecinden geçmeyecek kimi değerlendirmeler, mitlerin kendi iç dinamikleri çerçevesinde, dönem insanının idrakiyle hayatın gerçekleri olarak algılanmıştır. Dolayısıyla bu anlatılarda, büyümlü gerçekçilik algısına uygun olarak, gerçek ve doğaüstünün birbirine eklemlendiğini görmek mümkündür.

Evrenin yaratılışına dair Altay Türklerine ait mitlerinden birinde, her şeyin var oluşundan önce yalnızca Tanrı ve suyun olduğu söylenir. Tanrı beyaz birkaç kuşu bu suya göndermiş ve onların ağızlarıyla getirdikleri toprağa üfleyerek yeryüzündeki düzlüklerle çukur alanları ve dağları yaratmıştır. Bunun üzerine şeytan da ormanlar ve bataklıkları yaratmıştır. Bu mitte, algılanan dünyanın inanma esasına dayalı olarak doğaüstüyle açıklandığı görülmektedir (Bars, 2013: 223). İnsanın yaratılmasıyla ilgili bir Altay ve Yakut mitinde de Tanrı Ülgen tarafından biçimlendirilen insan bedenlerinin canlanması için Kara Han’a gönderilen bir kuzgunun, yerdeki hayvan leşlerini görerek iştahlanması sonucu ağzını açmasıyla, canın çam

ormanlarına dağılışından bahseder. Çam ağaçlarının hiçbir mevsimde yaprak dökmemesi bu anlatıya dayandırılır. Erlik ise insan bedenlerini koruyan tüysüz köpeği, yemek ve tüy ile kandırarak bedenlere ulaşır; onlara kendi canından üfleyerek hayat verir. Kadın ve erkeğin yaratılışı da bu olaya bağlanır. Yani insanın varlık nedeni, doğaüstü bir hadise ile açıklanır (Bars, 2013: 224). Başka bir Altay yaratılış mitinde, tamamen denizlerden oluşan dünyanın, Ak Ana'nın telkini üzerine, Tanrı Ülgen'in "yaptım oldu" ve "yaratılsın yer" sözlerini söylemesiyle taş ve toprak zemine sahip olduğu anlatılır. Buna göre dünya, Ülgen'in yarattığı üç balığın sırtına yüklenir ve yapımı altı günde tamamlanır (Ögel, 2010: 434). Bir Yenisey mitinde Ülgen'in yerini Büyük Şaman'ın aldığı görülür. Dünya yine yalnızca sudan ibarettir. Suyun üzerinde uçan Şaman, bir balıkçıdan toprak getirmesini ister. Suyun dibinden getirilen toprak, Şaman tarafından bir adaya dönüştürülür (Ögel, 2010: 466-467). İncelenen mitlere bakıldığında her birinin görüldü dünyasına ilişkin öğelerin varlığını doğaüstü ile açıkladıkları fark edilmektedir. Modern bilim tarafından doğrulanmasa da "bizim hayal ürünü gibi kabul ettiğimiz şeyler atalarımız için hayatın gerçekleri" (Bars, 2013: 222) olarak algılanmıştır. Bu manada, dış dünyayı doğaüstüyle açıklama girişiminin mitleri büyü gerçeği bir atmosfere büründürdüğü söylenebilir.

Genel manada evren ve insana dönük anlatılar olan mitlere nazaran destanlar daha özele, milletlere, yöneliktir. Destanlar; bir milletin tarihini, gelenek ve göreneklerini, duygu, düşünce ve inançlarını yansıtan en kadim metinlerdendir. Onlar, ait oldukları milletlerin hafızasını yansıtır. Türkler için en eski ve önemli destanlardan biri Oğuz Kağan'dır. Destanda, Oğuz Kağan'ın cihan hâkimiyeti emeli ve bu uğurdaki mücadelesi anlatılır. Bu yönüyle Osmanlı Devleti'nin kuruluşuna neden olan anlatılardan biridir (Onay, 2013: 30). Genel manada bir hükümdarın ülkü ve mücadeleleri üzerine inşa edilmesine rağmen onu destan mahiyetine büründüren pek çok doğaüstü motife de sahiptir. Örneğin, Oğuz Kağan doğduğunda "O çocuğun yüzü boz; (6) ağzı ateş (gibi) kızıl; gözleri kırmızı; saçları (ve) kaşları (7) karaydı" (Ağca, 2019: 65) şeklinde tasvir edilir. Doğar doğmaz "çiğ et, yemek ve kızarmış et" istemiş ve konuşmaya başlamıştır. Henüz kırk günlükken yürüyüp at binmiştir. Oğuz Kağan, "Ayak(lar)ı sığır ayağı gibi, beli (4) kurt beli gibi, sırtı samur sırtı gibi, göğsü (5) ayı göğsü gibiydi. Vücudunun tamamı (6) tüylerle kaplıydı" şeklinde betimlenir (Ağca, 2019: 67). Çadırına giren boz yelesi bir erkek kurtla konuştuğu, bu kurdun kendisine rehberlik ettiği söylenir (Ağca, 2019: 97, 113). Evlendiği kadınlardan biri gökten inen bir ışıktan belirmiş (Ağca, 2019: 75, 77), diğeri bir ağaç kavuğundan çıkmıştır (Ağca, 2019: 79, 81). Ak sakallı Uluğ Türk'ün gördüğü rüyalar ona yol gösterici olmuştur (Ağca, 2019: 135-139).

Verili bilgiler ışığında, tıpkı büyüğü gerçekçi anlatılarda da görüleceği gibi, hayvanların ve rüyaların doğaüstüyü teşkil etme noktasında etkili bir konumda oldukları fark edilir. “Dünyanın bütün edebiyatlarında olduğu gibi Türk edebiyatının da ilk ürünleri olan mit, masal ve destanlarda hayvanlar önemli bir yere sahiptir” (Güven, 2003: 82). Bu anlamda Oğuz Kağan Destanı, içerdiği dünyevî pek çok unsuru doğaüstüyle harmanlayan bir anlatı olarak öne çıkar.

Türkler için bir diğer önemli anlatı, *Köroğlu Destanı*’dır. Köroğlu “hem kahramanlık, hem aşk konularını işleyen bir çok kolları ve versiyonları olan bir eposdur” (Asker, 2018: 58). Araştırmacılar tarafından yayılımı “Kafkasya Ötesi ve Yakın şark versiyonları: Azeri, Anadolu, Ermeni, Gürcü” ve “Orta Asya Versiyonları: Özbek, Türkmen, Kazak, Arap, Tacik, Tobol-Tatar vb” olmak üzere iki ana kolda tespit edilmiştir (Kırbaşoğlu, 2017: 232). Varyantları arasında çeşitli farklılıklar görülmesine rağmen destan, Türk dünyasının paylaştığı ortak kültürel dokuya sahiptir ve onu aktaran önemli bir anlatı hüviyetindedir.

Köroğlu, “gücün simgesi, özellikle de düşkünün, çaresizin, mazlumun yanında, zulmün karşısında olan bir gücün temsilcisi” (Yakıcı, 2017: 113) olmasıyla halktan bir insan görüntüsü çizerken doğumu, atı ve yaşadıklarına dair doğaüstü unsurlar onu bir destana dönüştürmüştür.

Destanın Türkmenistan varyantında Köroğlu’nun doğumu, dedesi Cıgalı Bey’in gördüğü bir rüyayla ilişkilendirilir. Bu rüya üzerine gelininin mezarına giden Cıgalı Bey, mezardan çıkıp bir keçiyi emmeye başlayan baştan ayağa kıl kaplı olan Köroğlu’nu görür (Ekici, 2004: 144). Ayrıca kahraman, dedesinin isteği ile “aksakal baba”yı bulmak üzere çıktığı üç günlük yolda, hedefine, rüyasında gördüğü Hz. Ali ve erenler vasıtasıyla ulaşır. Böylece kahraman, yüz yirmi yıllık bir ömrün yanında yetmiş iki dili konuşma becerisi ve düşmanlarına karşı kılıcının keskin olması özelliğini kazanır (Ekici, 2004: 169-170). Atı Kırat da Köroğlu gibi doğaüstü özellikler göstermektedir. Destanda Kırat’ın nehirden çıktığı ve at sürüsündeki kısrakları aşacak kudreti gösterdikten sonra yeniden suya girdiğinden bahsedilir. Doğaüstü bu olay, Köroğlu tarafından doğrulanır. “İşte, herhalde şimdi aradığımı buldum, hep su atı varmış diye duyardım, şimdi gözlerimle gördüm” (Ekici, 2004: 152). Kırat, nehrin karşısına uçarak geçebilecek olağanüstü niteliklere sahiptir (Ekici, 2004: 166). Burada yine hayvanların ve rüyaların önemli birer figür olarak öne çıktığı fark edilir.

Destanda; günlük hayatta yaşanabilecek olaylar, doğaüstü unsurlarla birleştirilerek aktarılır. Bu durum, mantık ve mantık dışı arasındaki neden-sonuç ilişkisi devre dışı bırakılarak bir dengeleme mekanizması kurulmak suretiyle gerçekleşir. “Bu rasyonel olmayan yaklaşım tarzı ise büyüğü gerçekçiliğin Köroğlu Destanı’ndaki temellerini atmıştır” (Ulutürk, 2019: 24).

Toplumlari derinden etkileyen olaylar ve kahramanlar üzerine kurulan destanlara nazaran *efsaneler*, daha bireysel anlatılardır. Ayrıca destanlara göre daha fazla doğaüstü niteliğe rastlamak mümkündür.

“Masal ve Efsane Üzerine” adlı makalesinde Wilfried Buch, ünlü Grimm Kardeşler sonrası, masalın “tamamen fantastik”, efsanenin ise “yarı fantastik” olarak değerlendirildiğinden söz eder. Efsanelerin anlatım yapısında yer alan mekân ve zaman bildirme özelliğinin yanı sıra şahitlerden bahsetmesi, dikkat çekici ve çoğunlukla da rahatsız edici olayları odağına alması onun gerçeklikle ilgisini kuran önemli unsurlardır. Efsane, anlatıldığı dönemin düşünce yapısına bağlı olarak, ilk nedene inene dek, olayları sorgulama eğilimi gösterir. Buch bu bağlamda efsaneyi, düşünce ve bilimin okulu olarak insanlık için bir “ilk üniversite” şeklinde tasavvur eder (Buch, 2003: 305, 309-311). Araştırmacının düşüncesi, bugün modern akılla değerlendirilip fantastiğin sınırları içerisine hapsedilen efsanenin, zamanının dünya imajı çerçevesinde ele alındığında dönem insanının gerçek algısıyla ne derece bağdaştığını gözler önüne serer.

Şamanist bir toplumdan, modern fizik ilmine uygun açıklamalar beklenemez ve onun şamanist açıklamaları da fantastik olarak yerilemez. Kendi çağındaki rolleriyle fantastik değildiler, bilakis bugün bize öyle gelmektedir. Kendi zamanlarında bu açıklamalar ciddi idiler ve tamamen aydınlatıcı veya hatta mümkün olan yegane açıklamalar olarak ciddiye alınıyorlardı. Efsane, sadece verdiği haberle değil, aynı zamanda kendi dünya imajı dahilinde rapor edilen şeyin izahı ile de inanılabilirlik iddia eder (Buch, 2003: 310-311).

Prof. Dr. Saim Sakaoğlu tarafından derlenerek yayımlanan *101 Anadolu Efsanesi* (1976) ve *101 Türk Efsanesi* (2014) adlı çalışmalarda, tarihi gerçeklikle doğaüstünü birleştiren pek çok örnek bulmak mümkündür. Bunlardan bir tanesi, Anadolu ve Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti’nden derlenen “Kıbrıs’taki Gazi” efsanesidir. Anlatıya göre 1974 yılında gerçekleşen Kıbrıs Barış Harekâtında yaralanan bir asker, başka bir asker tarafından ateş hattından çıkarılarak kurtarılır. İyileşen asker, kendisini kurtaran arkadaşına teşekkür etmek için onun yanına gider; dostu olur, adresini alır. Harekât bittikten sonra onu ziyaret etmek için verdiği adrese gittiğinde oranın bir veli türbesi olduğunu görür (Sakaoğlu, 2014: 137). Bu efsanede tarihî bir olayın doğaüstü bir unsurla birleştirilerek aktarıldığı görülür. Gazilerinin veliler tarafından korunduğu inancı Türk-İslam kültüründeki gerçek algısına uygun olarak bu efsane vasıtasıyla doğrulanır.

Balkanlar ve Anadolu’da bugün hâlâ varlığını koruyan camilerin yapımı konusunda da pek çok doğaüstü açıklama görmek mümkündür. “Gazi Mehmet Paşa Camii ve Hamamı” efsanesi bunlardan biridir. Anlatıya göre, Yugoslavya’nın Prizren kentinde kendi adıyla bir

camii yaptıran Gazi Mehmet Paşa, inşaat başlamadan evvel, ibadethanenin helâl para ile yapılmasını istediğinden dolayı, sahip olduğu altınları Bistriça Nehri'ne attararak haram olanların suyla akıp gitmesini, helâl olanların ise olduğu yerde kalmasını diler. Böylece işçiler suda kalan altınları toplayarak camiyi bunlarla yaparlar (Sakaoğlu, 2014: 110). Anadolu'da anlatılan “Ferhat ile Şirin”, “Munzur Baba”, “Al karısı” (Sakaoğlu, 1976) gibi pek çok efsanede de toplumsal ve tarihî olayların doğaüstü açıklamalarla aktarıldığı görülebilir. Bahsi geçen efsaneler, çalışmada, büyülu gerçekçi olarak değerlendirilen bazı Türk romanlarında da yer almaktadır.

Esra Derya Dilek (2011: 207) mitlere kıyasla efsaneleri büyülu gerçekçiliğe daha yakın olarak değerlendirir. Bunun sebebini de efsanelerin maddî ve ilahî dünyayı birleştiren bir işleve sahip olmalarına bağlar. Dilek'in bu görüşü, Wendy B. Faris'in büyülu gerçekçilik açıklamasına yakın bir yerdedir. Faris (2004: 21) de bu anlatım tarzının geleneksel dünya ile modern olanı birleştirdiğinden söz eder. Efsaneler, bahsedilen geleneksel dünyanın önemli parçalarıdır.

Dünyadaki pek çok millette olduğu gibi Türklerde de büyülu gerçekçiliğin kaynaklarından bir tanesi masallardır. Ezgi Ulusoy Aranyosi, sahip oldukları sosyal adaptasyon işlevi bağlamında masalların toplumlar için önemli bir görev üstlendiğinden bahsederek Latin Amerika'daki büyülu gerçekçiliğin de masallardan hareketle modellendiğini öne sürer. Araştırmacıya göre büyülu gerçekçi metinler, masallardaki “olağan-olağanüstü” unsurlardan beslenir (Aranyosi, 2011: 190). Masallar, yalnızca çocukları eğlendirmek değil aynı zamanda onları yaşadıkları topluma adapte etmek üzere inşa edilirler. Yansıttıkları iyi-kötü, ödül-ceza, doğru-yanlış gibi zıtlıklar üzerinden bir tez de ortaya koyarlar. Büyülu gerçekçi metinler masallara oranla gerçeğe daha yakın bir görüntü çizmelerine rağmen, üstü kapalı bir teze sahip olmaları ve benzer zıtlıklar üzerinden anlatılarını kurmaları yönüyle masallardan uzak olmadıklarını hissettirirler.

Wilfried Buch (2003: 307), masalların gerçeklikten tamamen bağımsız olmadığını belirterek onların gerçekçi bir şekilde başlayıp fantastikle geliştiğini ve sonuç olarak idealistçe nihayete erdiğini vurgular. Bazı masallarda maddî veya sosyal birtakım zorluklar, adaletsiz bir düzen ve ona bağlı olarak gelişen fakirliğin işlendiği görülebilir. Bu meseleleri ihtiva eden masallar, başlangıçta tarihî gerçeklikle örtüşür görünmektedir. Buch'a göre masallar da tıpkı efsaneler gibi yüksek insan kültürüyle ilişkilidir. Araştırmacı, ilimle ilişkilendirdiği efsaneye kıyasla, masallarla “saf” edebiyatın başladığını ifade eder.

Örneğin, ünlü Keloğlan masallarından birinde, kahramanın sıradan biri olarak köyde yaşayıp geçim sıkıntısı çekerken kendini devler ülkesinde bulması ve onlarla mücadele ederek

zenginleşmesi (Alangu, 1990: 7-11) anlatılır. “Dev Baba” masalında ise padişah babası tarafından öldürülmek istenen kız saraydan kaçarak bir devin yanına sığınır (Boratav, 1969: 69-79). Bunlara benzer daha birçok masalda, olayın yaşanılan dünyaya aykırı şekilde başlamadığını fakat dünyevî sıkıntıların doğaüstü vasıtasıyla çözüme ulaştırıldığını görmek mümkündür.

Buch (2003: 308), yukarıda verilen örneklerde de görüleceği üzere, masalın doğasının gerçek dışı bir fanteziden türemediğini ifade eder. Masallar, daha ziyade gerçekle bağlantılıdır. Ancak burada gerçeklik, oyunsu bir şekilde "ortadan kaldırılır".

Büyülü gerçekçiliğin Anadolu’daki önemli kaynaklarından biri halk anlatılarıdır/hikâyeleridir. Konu üzerine çalışan Servet Erdem (2011: 180), büyülü gerçekçi metinler ile halk anlatıları arasındaki ilişkiyi iki boyutta ele alır. Bunlardan ilki, “gerçekliğe yaklaşım odaklı benzerlik boyutu”, ikincisi ise “modelleme boyutu”dur. Benzerlik boyutu, halk anlatılarıyla büyülü gerçekçilik tarzında yazılmış olan modern metinler arasındaki benzerliği ifade ederken modelleme boyutu, bunların ikisinin metinlerde birlikte kullanılmasını belirtir. Halkın ozanlar tarafından kahvehanelerde anlatılan hikâyeleri dinlerken onlara sorgusuz bir şekilde inanmalarıyla büyülü gerçekçi metinlerdeki doğaüstü unsurlara karşı modern okurun gösterdiği tepki benzerdir. Her ikisinde de gerek karakterler gerekse okur doğaüstüye sıradan bir olaymış gibi yaklaşır. Bu anlatım tekniği, dinleyeni/okuru arkaik bir gerçeklik alanına götürerek onların kolektif bilinçdışına seslenir.

Roland Walter (1993: 13), bu bağlamda, edebiyatın tam anlamıyla gerçekliği kapsayan bir atmosfer yaratmak için gerçek dünya (le monde réel) ile hayal dünyasını (le monde imaginaire) birleştirdiğini söyler. Efsane ve mit gibi folklorik anlatılar bu derin gerçekliğe ulaşmak için anlatılarda başvurulan unsurlardır.

Servet Erdem’in, Pertev Naili Boratav’ın *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* (2002) adlı çalışmasından faydalanarak etüt ettiği “Hikâyet-i Âsumân ile Zeycan” anlatısında Âsumân’ın ilahî bir yardımla kayayı bölebilmesi, “Hikâyet-i Âşık Garip ve Bezirgân Kızı” ve “Papağan” gibi anlatılarda kahramanların göz açıp kapayıncaya kadar uzun mesafeleri gidebilmeleri (Erdem, 2011: 181) doğaüstü durumlar olmasına karşın hem kahramanlar hem de dinleyici/okur, bunları doğal karşılar.

Âşık Garip anlatısı, gerçekçi halk hikâyelerinden biridir ve âşığın gerçekten yaşamış olduğu rivayet olunur (Boratav, 2002: 18). Kahramanın küçük yaşta yetim kalması, maddî sıkıntılar çekerek iş araması, Şahsenem’e âşık olup türlü engellerle mücadele etmesi hikâyenin gerçek taraflarını teşkil eder. Rüyasında pir elinden bade içerek saz öğrenmesi, sevdiği kızı yine

önce rüyasında görmesi ve ona kavuşmak için Hz. Hızır'ın yardımını alması (Demir ve Öztürk, 2022: 74-75) ise onun doğaüstü taraflarıdır.

Dede Korkut Hikâyeleri, Oğuzların yaşayışları ve tarihlerine dair bilgilerin yanı sıra içinde barındırdığı olağanüstü unsurlarla büyümlü gerçekçilik anlatım tarzının örneklerinden biridir. Anlatıda yer alan hikâyeler, “destan geleneğinden hikâye geleneğine geçişin önemli bir halkasıdır” (Günay, 1998: 3). 15. yüzyılda yazıya geçirildiği sanılan fakat tam zamanı ve yazarı hakkında kesin bilgiler bulunmayan eser, Türk kültür tarihinin atlı-göçebe döneminin düşünce yapısına, hayat ve gerçek algısı ile deneyimlerine yönelik bilgiler sunması yönüyle önemli bir yerdedir.

Hikâyelerin muhtevası her şeyden önce Oğuzların hayatıdır. Bunun yanında tabiat unsurlarına işlevsel bir şekilde yer vermesi, yine hayvanların tamamlayıcı bir unsur olarak bu tabiatın içerisinde yer bulması (Ergin, 2009: 5-6) onun yalnızca tarihî ve coğrafi olarak değil hayat ve çevrenin algılanışı noktasında da bilgiler sunduğunu gösterir.

Seda Başer Çoban, *Dede Korkut Hikâyeleri*'ni büyümlü gerçekçiliğin özellikleri üzerinden incelediği çalışmasında onu motive eden nedenleri şöyle ifade eder:

Bizleri, *Dede Korkut Kitabı* güzergâhında bir büyümlü gerçekçilik tartışmasına sürükleyen temel etmen de, bu kitapta yer alan hikâyelerin bir yandan tarihsel gerçeklikler zemini üzerine kurulmuş olup bir yandan mitsel, gerçeküstü ya da gerçekdışı öğelerle süslenmiş olmasıdır (Başer Çoban, 2011: 199).

Başer Çoban, “*Dede Korkut Kitabı*’ndaki Büyümlü Gerçekçi Öğeler”i; “Dualar ve Rüyalar”, “Üstün Kahramanlıklar” ve “Mucizeler” başlıklarıyla ele alır. “Dirse Han Oğlu Boğaç Han” hikâyesindeki karakterlerden Dirse Han, çok istediği çocuğa Oğuz Beylerinin duaları ile kavuşur (Ergin, 2009: 24), Pay Püre Bey ve Pay Piçen Bey’in de çocuk arzuları yine Oğuz Beylerinin dualarıyla gerçekleşir. Pay Püre’nin erkek, Pay Piçen’in ise kız çocuğu doğar (Ergin, 2009: 58-59). Deli Dumrul hikâyesinde kahraman, Azrail’in elinden Allah’a ettiği dua ile kurtulur (Ergin, 2009: 117), Begil’in oğlu, kendisinden daha güçlü olan kâfire karşı durmak için dua eder ve Allah, Cebrâil vasıtasıyla ona “kırk er kadar kuvvet” bahşeder (Ergin, 2009: 175-176). “Salur Kazanın Evinin Yağmalandığı” hikâyesinde Karacık Çoban, üç yüz kâfiri sapanıyla öldürür, bağlandığı ağacı söküp sırtına alarak Kazan’ın peşinden gider (Ergin, 2009: 41, 47). Hikâyelerde hayvanların da doğaüstü özellikleriyle ön plana çıktıkları görülür. “Uşun Koca Oğlu Segrek Destanını Beyan Eder” hikâyesinde, Segrek’i kâfir saldırılarına karşı iki kere uyan ve onu uykusundan uyandırarak kurtaran atı olur (Ergin, 2009: 184). Dolayısıyla büyümlü gerçekçi romanlarda görülen dualar, mucizeler ve hayvanların doğaüstü niteliklerle aktarılması durumuna *Dede Korkut Hikâyeleri*’nde de rastlanılır. Gerek Oğuzların yaşayışı ve

mücadelelerini aktarması gerekse kahramanların insanüstü niteliklerle donatılmış olması hikâyelerin gerçekte doğaüstünü nasıl harmanladığını gözler önüne serer.

Fıkralar, bağlı bulunduğu halkı temsil eden bir ana tip üzerinden kurgulanarak onların kültür, inanç, yaşayış ve düşünceleri hakkında bilgiler sunan folklorik anlatılardır. Bunların birçoğu, haksız bir durumla karşılaşan kahramanın hazırcevap bir tavırla karşısındakini alt etmesi üzerine kurulu, çoğunlukla, realist anlatmalardır. Bunun yanında sosyal ve siyasî çatışmaların, adaletsizliğin hicvedildiği yer yer doğaüstü motiflerle bezenmiş türleri de bulunur. Bektaşî fıkraları bunlardan biridir.

Bektaşî fıkraları, Orta Asya'dan Anadolu'ya gelen Müslüman Türklerin bu coğrafyada mevcut sosyal duruma ayak uydurmak için kurdukları Bektaşîlik Tarikatı'ndan köklenmiştir. Tarikata adını veren kişi, Anadolu erenlerinden Hacı Bektaş Velî'dir. Saz eşliğinde söylenen şiirleri, mizahla bütünleşen muhalif tutumları ve hoşgörü odaklı yaklaşımları tarikatın halk arasında yayılmasını hızlandıran nedenlerdendir. Bahsedilen nükteli eleştirel anlatıların merkezinde zekâsı ve hazırcevaplığıyla Bektaşî tipi yer alır (Elaltuntaş, 2016: 26, 27). Bu tip yalnızca tarikat müritlerini değil bütün halkı temsil işlevindedir.

Bektaşî fıkralarında hedef alınan unsur çoğu zaman “büyüsel” olanın kendisidir. Varlıklara, olaylara mantıksal gerekçeler arayan Bektaşî, “büyü”yü hayatının merkezine yerleştiren zihniyeti hedef almakla birlikte, bu zihniyetin tamamen dışına da çıkamaz. Bu durumda büyüsel olanın içinde adalet ve tutarlılık arayışına çıkar, ancak bunu da bulamadığı zaman sorgulamaya başlar. Bundan dolayı kendini kimi zaman toplumun bakış açısıyla değerlendirir ve birtakım olumsuz tesadüflerin, şanssızlıkların kendisindeki bu farklılıktan, yani sorgulama özelliğinden kaynaklandığını düşünerek cezalandırıldığı hissine kapılır ki aslında böylelikle bir anlamda o “büyü”sel durum veya olayın parçası hâline gelir (Güneş Ulus, 2018: 611).

“Bugünlerde Aramız Bozuk” adlı fıkroda yağmur duasına çıkan bir grubu gören Bektaşî, onları durdurarak kendisinin yağmur yağdırabileceğini söyler. Suyu ıslattığı gömleğini kuruması için astığı sırada gerçekten de bardaktan boşanırcasına bir yağmur başlar. İnsanlar şaşırıp Bektaşî'nin elini öpmek için sıraya girerken “Evliya mısın, nesin be mübarek?” diye sorarlar. Bektaşî ise evliya olmadığını ifade ederek yalnızca bu aralar Allah'la aralarının bozuk olduğunu, bu yüzden gömleği kurumasın diye yağmuru O'nun yağdırdığını ifade eder (Yıldırım, 1999: 81). Bu fıkroda, birden yağmurun yağması olağanüstü bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bektaşî'nin evliya olmadığını ifade etmesi ve kalabalığın kuraklıktan dolayı duaya çıkması ise fikranın gerçekçi yönüdür.

“Benimkinin Sırası Daha Sonra Gelecek” adlı fıkroda ise eşkıyalar bir kervanı soymaktadır. Bektaşî, eşyalarını gasp eden eşkıyalardan birine eşyalarını geri vermesini aksi takdirde beddua edeceğini ve Allah'ın “bir sene, beş sene, on sene sonra” muhakkak onun

boynunu kıracağını söyler. Bektaşî'yle dalga geçerek oradan ayrılmak üzereyken eşkıya atından düşer ve boynunu kırar. Bunun üzerine Bektaşî'ye dönerek “Beni neye aldattın? Allah hemen boynunu kırar deseydin eşyanı geri verirdim” der. Bektaşî ise bu cezanın onun önceki günahlarından kaynaklandığını, kendi bedduasının ise bir süre sonra gerçekleşeceğini belirtir (Yıldırım, 1999: 110-111). Anlatıda eşkıyalık ve soygun gerçekçi tarafı yansıtırken yapılan bedduanın hemen tutması doğaüstü tarafını gösterir.

Buraya kadar incelenen örnekler ışığında mit, destan, efsane, masal, halk hikâyesi, fıkra gibi halk anlatılarının gerçek ve doğaüstü unsurları birleştirdiği fark edilmektedir. Kavramsal olarak 20. yüzyıla ait olsa da büyüülü gerçekçiliğin bir anlatım üslubu olarak köklerinin çok daha gerilere uzandığı, incelenen anlatılardan hareketle rahatlıkla söylenebilir. Buna göre büyüülü gerçekçiliğin, henüz bu isimle anılmadan evvel, halk tabakalarının idraklerinde gerçek ve doğaüstünün nasıl doğal bir şekilde birleşmiş olduğunu göstermesi bakımından dikkate değerdir. Nitekim, bugün büyüülü gerçekçi olarak etiketlenen romanların içerisindeki doğaüstü unsurların modern okur tarafından sorgulanmadan kabul edilmesi, karşılıklı bir kurmaca anlaşmasının yanı sıra, aynı zamanda onların kolektif bilinçdışına yaptığı göndermelerle mümkündür. Dolayısıyla bu inanmanın köklerinin, geleneğin edebî eserlerinde saklı olduğu açıktır.

Bugün büyüülü gerçekçilik dairesinde değerlendirilen modern anlatılarda, doğaüstünü teşkil etme noktasında, folklorik unsurlara sıkça başvurulduğu bilinmektedir. Alejo Carpentier'in “olağanüstü gerçek[çilik]” (Bowers, 2004: 2), William Spindler'in “antropolojik büyüülü gerçekçilik” (Arargüç, 2017: 50-51), Jean Weisgerber'in “mitik veya folklorik büyüülü gerçekçilik” (Faris, 2004: 27), Roberto González Echevarría'nın “ontolojik büyüülü gerçekçilik” (Arargüç, 2017: 41) terimlerinin temelinde halkın kültürü, inançları ve anlatıları yer alır.

Köklerini gelenekten alan bu kadim anlatım üslubu, 19. yüzyılda, Osmanlı siyasal ve toplumsal yapısının değişmeye başlamasıyla etkisini yitirme eğilimi gösterir. Romanın bir tür olarak Türk edebiyat tarihine girişi, bu yüzyılın son çeyreğine rast gelir. 18. yüzyılın sonlarında yazılmasına rağmen (1796) 19. yüzyıl ortalarında (1867) basılan *Muhayyelât*, sahip olduğu olağanüstü unsurlarla “sözlü kültürün büyüülü perdesi kapanırken anlatılan son hikâye[lere]” (Yonar, 2011: 241-242). Bu yüzyılın yazarları, değişen dünya algılarını edebiyata da yansıtmak ve geleneği bu eser üzerinden tenkit edeceklerdir.

Tanzimat'la başlayan değişim hareketi; gazetecilik faaliyetlerinin başlaması, Bab-ı Âli'de kurulan “Tercüme Odası” gibi kurumlarla Batı'dan birçok eserin çevrilmesi, Türk anlatı geleneğinin farklı bir silüete bürünmesine vesile olan gelişmelerdir. Tanzimat sonrası ilk çeviri eser olan *Muhâverât-ı Hikemiyye* (1859), içeriği itibarıyla Osmanlı'daki zihniyet dönüşümünü

haber verir gibidir. Münif Paşa'nın eseri; Fénélon, Voltaire, Fontenelle gibi aydınlardan seçilmiş on bir diyalogdan oluşan felsefî bir metindir. Fénélon'dan alınan "Birinci Diyalog"da, kendi aralarında tartışan düşünürler Demokritos ve Herakleitos'un, akıl ve mantıkla örtüşmeyen durumlara karşı dalgacı ya da üzgün bir tavır takındıkları görülür (Budak, 2010: 56). Voltaire'den seçilen "Üçüncü diyalog"da ise toplumun eğitilmesi ve sanayiye, ticarete önem verilmesi üzerine fikirler yer alır (Budak, 2010: 63). Eğlence ve hayalden uzaklaşarak günün gerçekliğine yaklaşma fikri, çeviri edebiyat eserlerinde de görülecektir. Örneğin Yusuf Kâmil Paşa'nın Abbé Fénélon'dan tercüme ettiği *Télémaque* (1859), "daha önceleri yaygın olan fantazy ve fabl geleneğine karşı keskin bir zıtlık" (Evin, 2004: 49) göstermektedir.

Türk romanının doğuşu ve misyonu, Avrupa'daki muadilinden farklı bir şekilde gerçekleşir. Onun motivasyonu, Tanzimat sonrası aydınlarının toplumu eğitime istekleridir (Evin, 2004: 58). Türk düşünce ve edebiyatındaki yenileşmenin öncülerinden İbrahim Şinasi, *Tercüman-ı Ahval* (1860) mukaddimesinde, edebiyatın halkı hedeflediğinin işaretlerini verir (Yılmaz, 2002: 9). Roman, bu amaç için uygun bir türdür.

Namık Kemal, roman türünden önce Türk tahkiyesinde bu işlevi gören *İbret-nüma*, *Muhayyelât*, *Kerem ile Aslı* gibi anlatılardan bahsetse de romanla bunları bir tutmayarak eleştirir.

Halbuki, bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külüng ile dağ yarmak gibi, bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzua müstenit ve suret-i tasvir-i ahlak ve tafsil-i âdât ve teşrih-i hissiyât gibi, şerâit-i âdâbın kâffesinden mahrum olduğu için roman değil, kocakarı masalı nev'indendir. *Hüsni ü Aşk*, *Leylâ ile Mecnun* kabilinden olan manzumeler de gerek mevzularına, gerek tahrirlerine nazaran roman değil birer tasavvuf risalesidir (Namık Kemal, 1309/1891: 17-19).

Namık Kemal, Avrupa'nın romanı çok ileri taşıdığından söz ederken bizim edebiyatımızın Victor Hugo, Walter Scott, Alexander Dumas, Charles Dickens gibi yazarlardan uzakta olduğunu ifade eder. "Bizde ise hikâye kısmı mahsulât-ı edebiyemizin en nâkıs cihetidir. Lisanımızda lezzetle okunacak belki üç hikâyeye bulunamaz" (Namık Kemal, 1309/1891: 19). Kemal'in bu sözleri, eski edebiyatın gerçeklikle mesafesinden ileri gelir. Ona göre edebiyat güzel sözler söylemekten ziyade halka bilgi aktarma işlevinde olmalı, bu anlamda gerçeklikle iç içe bulunmalıdır. O, romanın "güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dahilinde olan bir vak'a" (Namık Kemal, 1309/1891: 17) anlatması gerektiğini söyler. Bu sebeple geleneksel anlatı türlerini "kocakarı masalı" olarak nitelendirir.

İntibah (1876) bu bağlamda Türk romanının gerçekçi bir istikamete yönelmesinde mühim bir adımdır (Evin, 2004: 82). Ahmet Mithat da romanın "bir derslik işlevi görmesi"

noktasında önemli bir konumdadır. *Letâif-i Rivâyat* (1871), meddah hikâyelerinden tezli romana geçiş için duraklardan biridir (Evin, 2004: 65). Fakat her ne kadar Tanzimat sanatçıları, kendinden önceki eserleri gerçek dışılıkla itham etseler de yazdıkları metinlerde geleneğin izlerini tamamen silmeyi başarabilmiş değillerdir. Cevdet Kudret, Tanzimat Dönemi roman yazarlarının “okurları romana alıştırmak için” (Yonar, 2011: 228) bunu bilinçli yaptıklarını söylese de Batı’daki toplumsal süreçlerin bir ürünü ve modernizmin taşıyıcı bir kolonu olan roman türünün Türk-İslam medeniyetine evvela ancak şeklen girebilmiş olduğunu kabul etmek gerekir. Yani her ne kadar yeni bir anlatım tarzı kullanılıyor olsa da ifadeler meddahlara, motifler geleneğe yabancı değildir. Örneğin, Gerçekçiliğe bir adım olarak görülen *İntibah*’ın dahi kaynağını sözlü geleneğe ait bir halk hikâyesi olan *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi* (1851/1852) oluşturur. Hikâyedeki Süleyman ile Ali Bey benzer hayatlara sahip karakterlerdir. Hançerli Hanım Mehpeyker’e, kölesi Kamer ise Dilaşup’a denktir (Çelik, 1999: VI-VII).

Beşir Fuat sonrası ise roman adeta “ilmi bir eser” (Yılmaz, 2002: 39) olarak görülmeye başlanır. Maddeci ve olgucu bir dünya görüşünü benimseyen Beşir Fuat için edebiyat ürünleri gerçeğe uygun olduğu ölçüde değerlidir. “Demek olur ki tahayyül etmemeli; bakmalı, tedkik etmeli ve gördüğünü bi-hakkın tavsif ve tarif etmeli” (Beşir Fuat, 2019: 122) diyerek romanda hayal gücünü kesmek ve olabildiğince gözlem üzerinden hareket etmek gerektiğini vurgular.

İlerleyen süreçte Türk romanındaki bu gerçekçilik çabası, 19. yüzyıl Fransa’sında ortaya çıkan Gerçekçilik akımı ile birleşir. Öyle ki roman, “Halit Ziya’dan itibaren Fransız realist akımının teknik unsurlarını ölçü olarak kabul etmiş ve uzun yıllar bu ölçüler ‘iyi roman’ın da kıstası kabul edilmiştir” (Bolat, 2021: 29). İlerleyen dönemlerdeki Millî Mücadele Dönemi Türk romanı ve köy enstitülü yazarların ideoloji merkezli inşa ettikleri toplumcu gerçekçi yazın da aynı istikamettedir.

Türk edebiyatı, 20. yüzyılda dünyadaki gelişmelere paralel olarak büyük bir değişime uğrayacaktır. Asrın ortalarına kadar Batılılaşma sorununun yanında Gerçekçilik çizgisindeki romanlar devam etmiştir. Hüseyin Rahmi Gürpınar, içerdği doğaüstü unsurlarla fantastiğe yaklaşan romanlar kaleme alsa da sahip olduğu pozitivist görüş çerçevesinde, eserlerin sonunda, bu unsurların birer hurafeden ibaret olduğunu ilan eder. *Cadı* (1912), *Gulyabani* (1913), *Dirilen İskelet* (1923) ve *Mezarından Kalkan Şehit* (1929) bu romanlardandır.

Yüzyılın ilk çeyreğinde, gerçeği akıl ve bilimle görüngü dünyasında arayan Pozitivizm, Maddecilik (Materialism) gibi dönemin hâkim düşünce hareketlerine ilk karşı çıkış ise Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi’nin *A’mâk-ı Hayâl* (1910) adlı eseridir. Eserde, dindar bir ailede yetişen ve iyi bir eğitim alan Raci’nin, bir dönem içini kemiren şüpheyi inkara doğru sürüklenirken aradığı gerçeği, yetersiz bulduğu Pozitivizmde değil saf bir inançta keşfedişi

konu edilir. Bu yolda Raci'ye, mezarlıkta tanıştığı Aynalı Baba adlı tasavvuf ehli bir kişi öncülük eder. Onunla yaptığı sohbetler sırasında zaman ve mekân değiştirerek Buda'nın ve Zerdüş'tün sarayı, alimlerin şehri, Anka kuşunun yanı, peygamberlerin ve düşünürlerin katıldığı bir oturuma gider. Gittiği her yerde nefis terbiyesi, dünyanın dengesi, insan gözüyle görülen gerçeklerin değersizliği, farklı âlemlerin varlığı, varlıkların Tanrı'nın birer yansıması olması, çok yüce görülen şeylerin aslında birer hiçlikten ibaret olduğu gibi bilgiler öğrenir. Bu yolculuklar, tasavvuftaki tayy-i zaman ve tayy-i mekân düşüncesinin esere yansımasıdır (Aslan Ayar, 2018: 147-150). Nitekim eserde Maddeciliğe karşı İslam ve tasavvufun zaferi görülür. *Servet-i Fünûn* ve *Ulûm-ı İktisadiye ve İçtimaiye* gibi mecmualarda toplanan pozitivist yazarlara karşı kendisi de İslami düşüncüyü savunan Ahmet Hilmi'nin (Tunç, 2007: 64) romanı, bu anlamda tezli bir eserdir.

Sonuçta, akılcılığı ve bilimselliği destekleyen Meşrutiyet söylemi, bilimin her gizemi çözemeyeceğini, açıklanması mümkün olmayan olayların ardında başka güçlerin olabileceğini söyleyen sesi ne kadar bastırmaya çalışsa da bu sesin vücut bulduğu eserler mevcuttur ve *A'mâk-ı Hayâl* böyle bir eserdir (Aslan Ayar, 2018: 151).

Aslan Ayar, “hakikatin verili tanımına güvenmemesi, fiziksel, görünen, dış gerçekliğin ötesine degeceğini vaat” eden *A'mâk-ı Hayâl*'in, hikmet verme odaklı bir eser olmasından dolayı fantastikle bağının zayıflamış olup geleneksel anlatılara daha yakın durduğunu ifade eder (2018: 147). Bu manada eserin, tam olarak o daireye dâhil olmasa da, büyülü gerçekçiliğin sınırlarına yaklaştığını söylemek mümkündür. Zira büyülü gerçekçilikte de görüngü dünyasına dayanan gerçeklik algısının eksiklikleri ve yarattığı sorunların doğaüstü yardımıyla aşılmaya çalışıldığı görülür. Arargüç'ün büyülü gerçekçilik için yaptığı “gerçekçiliğin göremediği ya da görmezden geldiğini kuşatmaya çalışması, onun daha kapsamlı bir gerçekçilik olabileceğini akla getirir” (Arargüç, 2017: 98) tespitini yeniden hatırlamak, bu anlamda, yerinde olacaktır.

Eserin yayımlandığı dönem, 20. yüzyılın ilk çeyreği, aynı zamanda büyülü gerçekçiliğin doğuşuna zemin hazırlayacak kaynaklardan birini daha gün yüzüne çıkaracaktır. Bunlar; önce Sigmund Freud ile psikolojiye sonra Carl Gustav Jung ile edebiyata girecek olan bilinçaltı çalışmaları, düşler, rüyalar ve arketiplerdir. 20. asırda değişmeye başlayan gerçeklik algısı, Marcel Proust ve Franz Kafka gibi öncü yazarlarla edebiyat estetiğinde de bir değişim yaratmıştır. Artık geçmişin “yansıtmacı estetik” anlayışı değil sezgiyle ve düş gücüyle üretilmiş “yeni gerçeklik” ön plana çıkar (Ecevit, 2018: 28-29). *A'mâk-ı Hayâl*'in önemi, sezgiye dayalı bu yeni gerçekliği, Türk edebiyatında, Pozitivizm odaklı gerçekliğin karşısına konumlandırmasından ileri gelir.

Peyami Safa da bu tarzı sürdüren bir yazardır. Doğaüstüyü kökten reddetmek yerine onun varlığını mistik bir bakış açısıyla çözmeye çalışır. Bu doğrultuda telkin, metapsişik, parapsikoloji, hipnoz gibi çağın ilmî açıklamalarından faydalanır. *Matmazel Noralya'nın Koltuğu* (1949) adlı romanı; isyankâr, dinsiz, hedonist ve nihilist bir genç olan Ferit'in iç huzura kavuşma yolunda yaşadığı doğaüstü tecrübeleri anlatır. Romanın ilk bölümünde Ferit, bir pansiyonda kalmaktadır. Hemen yan odasında ise saate ihtiyaç duymadan zamanı bilen ve geleceği görebilen dilsiz bir kız olan Zehra yaşar. Ferit geceleri kabuslarla uyanan, çeşitli halüsinasyonlar da gören biridir. Deneyimlediği bu doğaüstü olayları mantığı ile açıklamaya gayret eder. Kapalıçarşı'da teklemeye başlayan kalbi, “Allah” telkini ile nefes alıp vererek geçer. Bir türlü bulamadığı iç huzuru, romanında ikinci bölümünde yerleşeceği “açık fikirli bir Müslüman” olan Matmazel Noralya'nın evinde, onun hayaletiyle konuşarak kazanır (Aslan Ayar, 2018: 224).

Safa'nın *Yalnızız* (1951) romanı da dönemin insan ilişkilerindeki bozuklukları, ahlaki bozulmaları doğaüstü unsurlar vasıtasıyla aktarır. Safa eserinde, Samim aracılığı ile görüngü dünyasının maddeci, kutuplaşmış, yalanlarla dolu düzeninden arınarak varılabilen müreffeh yaşamın ve ideal eğitimin hâkim olduğu “Simeranya”yı kurgular. Bu yer, “insan bedeninin ‘hayat karşısındaki isyan’ı sonucunda oluşan hastalık” halini de yok edecektir. Peyami Safa, kurguladığı ütöpik dünya ile aslında bir Modernizm eleştirisi yapar. Bu manada roman, tezli bir eser hüviyetindedir. Anlatıda karakterler arasında bilinmeyen olaylar rüyalarla, telepatiyle açığa çıkar. Yaşanan sırlı olayların birer safsata değil Mistisizm vasıtasıyla yani yine ilimle çözülebilecek gerçeklikler olduğu vurgulanır (Aslan Ayar, 2018: 225-230). Peyami Safa'nın bu romanları, tam olarak büyümlü gerçekçi eserler sayılamazsa da bilimsel gerçekliğin karşısına Mistisizme bağlı bir gerçeklik anlayışı konumlandırması ile Türk romanında bu yolu açar.

Yüzyılın ikinci çeyreği, Türk edebiyatında Anadolu'ya dönüş için önemli örneklerin görüldüğü bir dönemdir. Sabahattin Âli ve Sadri Ertem gibi kalemler, roman ve hikâyelerinde, Anadolu köy ve kasabalarındaki sorunları anlatırlar. Bu yönelimin Millî Mücadele Dönemi Türk romanlarından farkı, sorunlara Marksizm ve Sosyalizm gibi ideolojiler üzerinden yaklaşmalarıdır. Dönemin öne çıkan eğitim kurumları olan Köy Enstitülerinde yetişen pek çok yazarla, edebiyattaki bu yeni bakış, toplumcu gerçekçi Türk romanını meydana getirir. Köyden kente göçler ve sonrasında yaşanan sorunlar, köylülerin ağalarla ve devlet mekanizmasıyla mücadeleleri, makineleşmeyle yaşanan toplumsal değişimin yanı sıra çeşitli tarihî dönemler ve olaylar bu dönemde işlenen konulardır.

Dönemin yazarları (Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Necati Cumalı, Dursun Akçam, Orhan Kemal, Kemal Tahir vd.), Anadolu'yu merkeze aldıkları eserlerinde yalnızca köylülerin

sorunlarını değil aynı zamanda onların inanç ve gelenek odaklı yaşayışlarını da işlerler. Fakat, bu değerlerin doğaüstü unsurlarına hiçbir zaman sorunların çözümünde başvurulmaz. Yalnızca yöre insanını tanımlayan kültürel öğeler olarak kalır.

Örneğin, Kemal Tahir'in romanları incelendiğinde onların halkbilim açısından çok zengin metinler olduğu görülecektir. Yazar; destanlar, efsaneler, masallar vb. sözlü ürünlerin yanında büyü, cin, rüya, fal, nazar gibi kavramlardan da sıkça bahsetmiştir. Türk-İslam kültüründe değer gören hatta yer yer kutsiyet atfedilen pek çok hayvan onun romanlarında yer bulur. Kemal Tahir, bütün bunları Anadolu insanının gerçeklerini anlatmak için kullanır fakat bu unsurlar mucizevi bir kurtuluşa hizmet etmez. Çözüm onun için yine insanın kendisindedir²⁰.

Gerçekçiliğin eser üzerinde mutlak hakimiyet kurduğu bu roman tarzında bir yazar, diğerlerinden ayrılır. Yaşar Kemal, toplumcu çizgideki eserlerinde aynı zamanda yoğun bir şekilde geleneği işleyerek adeta modern bir halk hikâyesi anlatıcısı gibi hareket eder. Büyülü gerçekçi romanlarda görülen doğaüstü varlıklar, olağanüstü hayvanlar, büyülü nesneler vb. birçok unsur yazarın eserlerinde görülebilir.

Dağın Öteki Yüzü serisinin birinci romanı *Ortadirek*'teki (1960) Meryemce'nin çocukluk arkadaşı Vurgun Ahmet, bir peri kızı ile evlenir. Aynı kadın, anlatıda çam ağacıyla dertleşirken görülür. *Bir Ada Hikâyesi* dörtlemesinin son kitabı *Çıplak Deniz Çıplak Ada*'daki (2012) Musa Kazım da ağaçlarla konuşmaktadır. Kendisine inanmayan kızlarını ikna etmek için anneleri, cinlere hükmedip hayvanlarla iletişim kurabilen Süleyman Peygamber'in hikâyesini çocuklarına anlatır. *Kimsecik* üçlemesinin *Yağmurcuk Kuşu* (1980) romanında Mustafa ve arkadaşı Kuş Memet'in üzerine, yanarak ve kıvılcımlar saçarak gelen bir dut ağacı vardır. *Hüyükteki Nar Ağacı* (1982), bereketi temsil eden bir nar ağacına dair inanmalar üzerinden ilerler. Yazarın diğer romanlarında da meşe ağacının, “ziyaret ağacı” olarak anılan ceviz ağacının doğaüstü özelliklerinden bahsedildiği görülebilir. Hayvanlar, Yaşar Kemal'in anlatısında önemli bir konumdadır. Bunların bazıları doğaüstü özellikleriyle çizilirler. Örneğin, *İnce Memed* (1955) anlatısında kahramanın başarısında atının da payının büyük olduğu fark edilir. Bir ağa olan Ali Safa Bey tarafından toprak karşılığı Hasan'a verilen at, bütün öldürme girişimlerinden kurtulur. İnce Memed'i bulan da atın kendisidir. Eşkıyanın düşmanları, atını öldürmeden onu yenemeyeceklerinin bilincindedirler. Bu yönüyle hayvan, Köroğlu'nun sahip olduğu Kırat'a benzetilir. *Ağrı Dağı Efsanesi*'nde (1970) de anlatının merkezinde bir yer alır. Bu hayvan çeşitli vakitlerde Ahmet'in evinin önünde belirerek sahibini kendi seçer. Ayrıca Ahmet ile Gülbahar arasında filizlenen aşkın da sebebi odur. *Demirciler Çarşısı Cinayeti - Akçasazın Ağaları 1* (1974) romanında Deli Hacı'yı öldürdükten sonra kaçan Yusuf'un

²⁰ Detaylı bilgi için bk. (Karakas, 2010).

karşısına çıkan at onu olağanüstü mekânlara sürükler. Işıkların içinden gelen hayvan, Yusuf'la konuşur ve onu sırtına alır. Birlikte önce Devler Padişahının aynasını sonra da Peri Padişahının ağlayan narını almaya giderler. *Bir Ada Hikâyesi* üçlemesinin ilk kitabı *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*'da (1997) sesini çok az kişinin duyup kendisini neredeyse kimsenin görmediği bir kuşu bulmak için yollara düşen Faki'nin, yol boyunca mavi ve ak bir kuş tarafından izlendiği görülür. Faki öldüğü zaman da cenazesine birçok kuş gelir. *Kimsecik* üçlemesinden *Yağmurcuk Kuşu*'nda ise Mustafa, Tellice adındaki bir kuşla aynı lisanla konuşur. Kuşlar, kanatları altına aldıkları Mustafa'yı farklı mekânlara götürürler²¹.

Yaşar Kemal; Çukurova'ya çalışmaya giden işçilerin, ağa zulmünden kaçan köylülerin, ekonomik sorunlar yaşayan insanların, kavuşamayan aşıkların hikâyelerini, Anadolu'daki destanları, efsaneleri halkın diliyle onların inançları ve yaşayışları ile harmanlayarak aktarır. Eserlerinde işlenen sorunlar, onun eserlerinin toplumcu bir damarı olduğunu ortaya koyar. Bununla beraber, inanca ve kültüre dair doğaüstü unsurlarıyla, Yaşar Kemal'in romanları büyülü gerçekçiliğe 1980 öncesi Türk romanındaki en yakın örnekler olarak gösterilebilir.

Sınırlarına yaklaşmasına rağmen buraya kadar anlatılan modern eserlerin hemen hiçbiri bugünkü edebî büyülü gerçekçilik dairesine tam olarak dâhil edilemez. Dünya edebiyatındaki gelişimine bakıldığında bu tarz metinlerin, sömürgeleşmiş ülkelerin özgürlük mücadelelerinde kendilerini bir ifade biçimi olarak ya da Avrupa'da savaşımlara, sefalet, toplumsal problemlere çarpıcı bir şekilde dikkat çekmeyi sağlamak amacıyla bu dönemlerin ürünü olarak ortaya konulduğu görülmektedir. Bu anlamda Türk tarihinde büyülü gerçekçiliğin kendini gösterebileceği en doğru alan, Millî mücadeleyi anlatan eserler ve köyden kente göç, köylü-ağa, köylü-devlet, fakir-zengin vb. çatışmaları konu eden toplumcu gerçekçi romanlar olabilirdi. Bugün ise daha ziyade postmodern edebiyat yöneliminin getirdiği imkânları kullanarak tarihsel ve toplumsal konuları mucizeler ve çoğu folklordan alınma doğaüstü motiflerle birleştirerek varlığını ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, Türk tahkiye geleneği için -bu etikete çok sonraları sahip olmasına karşın- büyülü gerçekçiliğin çok kadim bir anlatı tarzı olduğu söylenebilir. Geleneksel bir toplum olan Türkler, tarihleri boyunca dâhil oldukları dinler ve oluşturdukları kültür dairesi çerçevesinde, ürettikleri anlatılarda doğaüstü unsurlara sıkça yer vermişlerdir. Bunlar, tıpkı Latin Amerika coğrafyası ve Doğu dünyasında olduğu gibi kurmacanın değil bizzat gerçekliğin temsili olarak algılanmıştır. Şamanizm ve İslamiyet gibi inançlara dair unsurlar, kutsal kitaplarla dinî kıssaların yanında mitler, destanlar, efsaneler, halk hikâyeleri, masallar, fıkralar gibi sözlü ve yazılı ürünler, bu kadim anlatım tarzının kaynakları olarak karşımıza çıkmaktadır. 19. yüzyılda

²¹ Detaylı bilgi için bk. (Sevinçer, 2022).

başlayan yenileşme hareketiyle birlikte Türk-İslam medeniyetinin istikametini Batı'ya doğru çevirip dönemin düşünce ve edebiyat akımlarının etkisiyle geleneksel anlatım tarzlarını ötelemeye başladığı görülse de doğaüstü unsurların romanlarda yer yer kullanılmaya devam edildiği fark edilir. Bunun sebebi, en başta halkın gelenekle olan ilişkisinin kopmamasından ve yazarların içinden çıktıkları kültürden beslenmelerinden ileri gelir. 20. yüzyılda ise Batı'da alternatif anlatım yöntemlerinin arandığı ve bu vesileyle büyümlü gerçekçilik eğiliminin parladığı dönemlerde, Türk edebiyatının ilgisi ve odağı yeniden bu noktaya kaymış ve artık yeni bir etiket altında eserler üretilmeye başlanmıştır.

1. 3. Kavramın Yakın Türlerle ve Edebî Akımlarla İlişkisi

Büyümlü gerçekçilik, müstakil bir edebiyat yönelimi olarak birdenbire türemiş değildir; ardında yüzlerce yıllık bir kültürel birikimin ve birçoğu Avrupa menşeli olan edebiyat akımları ve türlerinin izleri vardır. Günümüz edebiyat araştırmacıları, büyümlü gerçekçiliğin bir akım mı teknik mi yoksa bir yazın tarzı mı olduğuna kadar verememenin yanında hâlâ onu tam manasıyla kapsayan bir tanım da ortaya koymuş değildir.

Büyümlü gerçekçiliği tanımlamak ve özelliklerini belirlemek için yapılan çalışmalarda en büyük sorun, büyümlü gerçekçiliğe yakın olan edebiyat türleri ve akımlarından onu kesin olarak ayıran çizgileri tespit etmenin zorluğudur. Nitekim büyümlü gerçekçilik ne sadece Avrupa'daki öncü akımlardan ne de Latin Amerika'da coğrafi keşifler öncesi yerli halkların kültür ve inançlarından müteşekkildir. Bunların yanında o; antropolojiden felsefeye, sosyolojiden psikolojiye ve halk bilime kadar birçok farklı disiplinle iç içedir.

Jeanne Delbaere Garant, içerdiği zengin birikim ile çağdaş İngiliz edebiyatında büyümlü gerçekçiliğin farklı şekillerini tespit eder ve bunları isimlendirir. Örneğin kahramanın iç çatışmalarından kaynaklanan büyümlü durumlar ve ruhsal süreçlerle köklenen böylesi bir gerçeklik için “ruhsal gerçekçilik” (psychic realism) kavramını ileri sürer. Avrupa'da görülen büyümlü gerçekçilik tarzı ve Massimo Bontempelli, Ernst Jünger, Johan Daisne, Hubert Lampo gibi isimlerin eserleri buna çok yakındır (Garant, 1995: 251). Araştırmacının bu önerisinde sunduğu örnek isimlere bakıldığında aslında büyümlü gerçekçiliğin içinden çıktığı Gerçeküstücülük akımı ile ilgili süreçleri anlattığını görürüz. Dolayısıyla bu yakınlık, “ruhsal gerçekçilik” tanımı ile gözler önüne serilir.

Araştırmacı, karakterin ruhsal süreçlerinden ziyade yaşanan çevreden kaynaklanan ve onun doğal, bozulmamış yapısındaki büyümlü tarafı ödünç alan büyümlü gerçekçilik için ise “efsanevi gerçekçilik” (mythic realism) (Garant, 1995: 253) terimini önerir. Garant'a göre bu, yerli kültürlerin büyük oranda yok olduğu ikinci dünya ülkelerine ait bir büyümlü gerçekçilik

biçimidir. Araştırmacının isimlendirmesi, bizi Carpentier'in Haiti'deki gözlemlerinden doğan ve Latin Amerika'nın günlük yaşamıyla bütünleşmiş olan “olağanüstü gerçek[çilik]” (marvellous realism) kavramına götürmektedir. Bilindiği gibi Carpentier bu terimin Gerçeküstücülük akımından değil Barok sanatından ve edebiyattaki yansımasından kaynaklandığını söyler (Carpentier, 1995: 89-107). Dolayısıyla Carpentier'in makalesinde bahsettiği barok tarzın edebi ürünleri de büyülü gerçekçiliğe kaynaklık eden ona yakın türler olarak karşımızda durmaktadır.

Garant'ın (1995: 256) “grotesk gerçekçilik” olarak önerdiği terim ise “ruhsal gerçekçilik” ve “efsanevi gerçekçilik” arasında bir yerde vücut bulur. Araştırmacı bu kavramın hem insan, hayvan, canlı, cansız gibi farklı âlemlerin iç içe geçtiği bir düzen için hem de buradaki abartılı tahrifatla bir tuhaflık duygusu yaratılması durumu için kullanılabileceğini söyler. Bu da terimin fantastik ve büyülü gerçekçilik arasında bir yerde konumlanmasını sağlar.

Bunların yanında onun, içinde şekillendiği İspanyol sanat ortamından da faydalandığı görülmektedir. “Pikaresk roman” ve “esperpento” İspanyol sanat geleneğinin önemli unsurlarından ikisidir ve büyülü gerçekçi sanatçılar tarafından kullanılmıştır (Teker Garcia, 2010: 56-57). Bilindiği gibi pikaresk roman İspanya'da şövalye romanlarına karşı tepki olarak ortaya çıkmış ve toplumun alt tabakalarındaki kurnaz, düzenbaz kahramanların (Pikaro) maceralarını konu edinir (Çoraklı, 2002: 23). Pikaro, sürekli iş ve efendi değiştirerek bir şekilde hayatta kalmaya çalışır ama gerçek anlamda bir kahraman olma amacı gütmmez. Büyülü gerçekçilik etkisindeki bazı romanlarda da bu tip kahramanlara rastlanır (Teker Garcia, 2010: 57).

“Gerçeği görmenin farklı bir yolu olan esperpento; çukur aynaların yansıttığı şekliyle gerçeğin abartılarak grotesk ve absürt unsurlarla alaycı bir üslup vasıtasıyla deforme edildiği bir yöntem”dir (Şahin, 2013: 52). Valle-Inclán tarafından yaratılan esperpento, I. Dünya Savaşı sonrasında gerçeğin tahrip edildiği sanat ortamında doğan türlerden biridir ve büyülü gerçekçiliğe yakın bir kullanımdır. Bu yüzden birçok Latin Amerikalı yazar bu türden de etkilenmiştir.

1. 3. 1. Barok Edebiyat ve Büyülü Gerçekçilik

Batı sanat tarihinin önemli bir parçası olan barok üslup, Almanya başta olmak üzere Avrupa sathında etkili olmuştur. “Kelime ‘pütürlü, işlenmemiş inci’ manasına gelen Portekizce ‘barocco’ dan gelir” (Huyugüzel, 2019: 78). Avrupa’da Rönesans’tan sonra etkili olan barok, 17 ve 18. yüzyılda abartı, gösteriş ve süsün egemen olduğu bir tarzdır. Yoğunlukla mimari, heykel, resim ve müzikte etkili olmasına karşın edebiyat alanında da kullanılmıştır.

Kavramı edebiyata aktaran kişi İsviçreli bilim insanı Wöfflin'dir ve onun tarafından kullanıldıktan sonra bilhassa Almanya'da yoğun ilgi görmüştür. Daha sonra Avrupa geneline yayılmış ve İngiltere'de Shakespeare, Fransa'da Rabelais'in barok sanatçıları olduklarına dair değerlendirmeler yapılmaya başlanmıştır (Wellek, 1998: 211-214). Benedetto Croce, bu tarzı Avrupa'da kısa süre devam eden bir sapkınlık olarak değerlendirip onu "küçük düşürücü" anlamında kullanır. Croce "sanat asla barok değildir ve barok hiçbir zaman sanat olamaz" diyerek barok tarza karşı olumsuz bir bakış ortaya koymasına rağmen Almanya'da Rönesans ve Neo-klasisizme karşı barok oldukça önemli bir yerdedir (Wellek, 1998: 223-224).

17. yüzyıla doğru edebiyattaki abartılı anlatımı, süslü fakat özentili üslubu ifade eden barok, İspanyol edebiyatında Gongorizm, İtalya'da ise Marinizm şiir üslubu ile İngiliz metafizik şiir anlayışını içine alır. Türk sanatında daha ziyade mimari alanda rastlanılan barok, edebiyatta, özellikle 17. yüzyıl nesri için söylenebilir. Veysî, Nergisî gibi sanatçıları; yazdıkları süslü nesir örnekleriyle barok tarza yakın eserler ortaya koymuşlardır. Bununla beraber Divan edebiyatında 18. yüzyıla kadar uzanan, karmaşık imajlar ve farklı sembollerle örülü şiir hareketi" Sebk-i Hindî" de barok üsluba benzerdir (Huyugüzel, 2019: 79). Daha yakın dönemde Türk romanında ise 20. yüzyılın ortaları, hatta üçüncü çeyreğinde izleri görülmeye başlanan "modernist roman" anlayışı; psikolojik çözümlemeleri, imgesel dili ve kapalı anlatım tarzıyla bu üsluba yakınlaşmaya başlamıştır, denilebilir.

Barok kavramı, abartılı olmasının yanında, 18. yüzyılda "tuhaf" anlamını da kazanır. Terimi ilişkilendiren ve büyümlü gerçekçilik geleneği ile kurduğu köprüye dikkat çeken kişi "The Baroque and the Marvelous Realism" (Barok ve Olağanüstü Gerçekçilik) yazısı ile Alejo Carpentier olmuştur.

Carpentier (1995: 91-95), onu belli bir tarzın sınırları içerisine hapsedmek isteyenlerin aksine barok sanatını bir medeniyetin doruk noktası, en verimli dönemi olarak tasavvur etmiştir. Buna örnek olarak da Rönesans sanatının ve Fransız kültürünün zirvesi olarak gördüğü Rabelais'in *Gargantua*'sının barok oluşunu göstermiştir. Carpentier, onun yalnızca 17. yüzyıla sığdırılmaya çalışılmasına da karşı çıkar. Barok ona göre bir kültürün özelliği olarak her çağda gelişebilir. Bu anlamda Hint kültürünü, İran edebiyatını barok olarak addeder. Carpentier, *Don Kişot* üslup olarak barok sayılmasa da Cervantes'in bazı eserleri ile bu ruhu taşıdığını söyler; Ludovico Aristo'yu İtalya'da, Shakespeare'i İngiltere'de bu üslubun en önemli sanatçıları olarak görür. Goethe'nin *Faust*'unu en güzeli sayarak Marcel Proust'un *The Captive (Mahpus)* eseriyle beraber barok örnekler olarak ele alır.

Latin Amerika topraklarını barok dönem için seçilmiş bir bölge olarak öne çıkaran Alejo Carpentier (1995: 100), buradaki melez kültürü ve farklı grupların birlikte yaşama alışkanlığını

barok bir ruh olarak niteler. İşte Carpentier'in “olağanüstü gerçek” dediği şeyle barok bu noktada kesişir. Buradaki olağanüstü, hayranlık uyandırıcı etkisini tuhaf oluşundan alır. Ayfer Teker Garcia (2010: 56) barok edebiyat tarzının ayırıcı özelliği olarak gerçek ile gerçek dışını ayırma noktasındaki tereddüdü işaret eder. Bu durum büyümlü gerçekçi anlatılarda da görülür. Barok; abartı, çirkinlik ve çarpıcılık içeren doğaüstü unsurların aktarılması hususunda büyümlü gerçekçilik için önemli bir etki sağlar.

Kültür çeşitliliğinin yanı sıra büyümlü gerçekçi yazarların dile verdikleri önem de barok tarzın özenli yapısıyla benzerlik gösterir. Carpentier (1995: 107), yazısının son bölümünde büyümlü gerçekçi anlatı tarzının en büyük temsilcisi durumundaki çağdaş Latin Amerika romanının ve *boom* hareketinin, eski kıtayı bütünüyle barok bir üslupla anlatan yazarların ürünü olduğunu vurgular.

Barok dönemde sıkça kullanılan söz sanatları, anlam belirsizliklerinin ortaya çıkmasında belli bir role sahiptir. Bu tarz barok özellikler, Latin Amerika'daki yeni anlatıda daha çok çevre betimlemelerindeki abartılarda ya da biçimsizleştirmelerde gözlemlenir (García, 2010: 56).

Sonuç olarak Rönesans döneminin dengeli ve hümanist sanat anlayışına karşın barok tarz süslü, gösterişli ve abartılı bir tarz olarak öne çıkmıştır. Almanya'da ortaya çıkarak Avrupa'da etkili olan barok, Latin Amerika büyümlü gerçekçiliğine zemin hazırlayan nedenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

1. 3. 2. Gotik Edebiyat ve Büyümlü Gerçekçilik

Gotik kelimesinin kökü savaşı bir kavim olan “Goth”lara dayanmaktadır. Roma İmparatorluğunun çöküşüne sebep olan Goth'lar, istilacı kimlikleri ile tanınırlar. Zamanla bu sözcük, Avrupa'da Roma'nın çöküşünden Rönesans hareketlerine kadar geçen süreyi ifade etmek için kullanılmıştır. 12. yüzyıldan itibaren sanat alanında kullanılmaya başlanan kavram, mimari ve resim gibi disiplinlerin literatürlerinde yer edinmiştir (Yücesoy, 2007: 12).

Barbar bir topluluk olan Gothlar, gotik kelimesinin de anlamsal olarak “korku” ile anılmasında önemli bir unsur olarak görülebilir. Zira bugün korkunun yanında ölüm olgusu, ürperti, dehşet gibi duygular; hayaletler, karanlık mekânlar, zindanlar, esrarlı evler, şatolar vb. ortamlar bu türün bilhassa edebiyatta sıkça faydalandığı unsurlardır. Gotik, kullanıldığı dönem göz önüne alındığında moderne karşı ilkeli önceler gibidir. Pozitivist ve rasyonalist bir temelde ilerleyen modernleşme sürecine karşı doğaüstü olanı öne sürer.

Fransız İhtilâli ve sonrasında yükselen Romantizm akımı, gotik türünün ilerlemesindeki önemli etkenlerdendir (Yücesoy, 2007: 13). Klasisizmin salt akılcılığına karşı duyguları ve düşleri ön planda tutan Romantizm akımı, insanın fiziksel ve düşünsel özgürlüğünü kısıtlayan

monarşiyi yıktığı gibi anlatıları kısıtlayan katı mantıksal zincirleri kırarak doğüstü gibi aşkın uygulamalara özgürlük tanımıştır. Akımın bu tavrı gotik sözcüğüne bakışın da büyük oranda değişmesinde etkilidir. Bu anlamda Romantizm öncesi kavram ile bu dönemdeki gotik arasında fark vardır.

Gotik sözü Avrupa kültüründe Neoklasisizm (*Klasisizm*) döneminde farklı, Romantizm döneminde farklı anlamlara gelmiştir. Neoklasik fikir ve sanat adamları Gotik sözünü “barbarlık”la, kabalıkla ve cehaletle eş anlamlı kullanırlarken, Romantik sanatçılar Gotik’i; orijinallik, tabiiilik, özgürlük ve esrarlılıkla ilişkili görmüş, dolayısıyla kelimeye olumlu bir anlam yüklemişlerdir (Huyugüzel, 2019: 195).

Mina Urgan da gotik romanların doğüstüne başvurmalarını, Orta Çağ gibi eski dönemlere yer vermelerini, doğanın ıssız ve el değmemiş taraflarıyla ilgilenip onları tasvir etmelerini, bunun yanında da Klasisizm ahlakçılığına ve yasalara karşı duruşu anlatmalarını “pre-romantik” eğilimlerin romanlara yansımaları olarak değerlendirir (Yücesoy, 2007: 13-14).

Gotik bir edebiyat türü olarak ilk örneğini roman alanında verir. 18. yüzyılda yayınlanan ilk gotik roman örneği Sir Horace Walpole’ün 1764 tarihli *The Castle Of Otranto* (Otranto Kalesi) adlı eseridir. Edmund Burke’ün *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Yüce ve Güzel Fikirlerimizin Kaynakları Üzerine Bir Araştırma, 1757) adlı çalışması da “gotik uyanışın ilk kuramsal metni” sayılması bakımından dikkate değerdir (Yücesoy, 2007: 11). 18 ve 19. yüzyıllarda özellikle İngiltere ve Almanya’da birçok gotik roman kaleme alınmıştır.

Ömer Faruk Huyugüzel (2019: 196-197) 19. yüzyılda gotik roman türünün kapsamında bir genişleme olduğundan bahseder. Ona göre, bu süreçte artık şatolarda geçmese bile korku ve dehşet verici mekânlarda yaşanan ürpertici, korku verici olaylar da gotik roman olarak anılmaya başlanmıştır. Huyugüzel, Avrupa’da İngiliz romancı Mary Shelley’in *Frankenstein* (1818), Brontë kardeşlerin *Jane Eyre* (1847) ve *Rüzgârlı Tepeler* (1847) romanları ile Alman sanatkar Hoffmann’ın çeşitli hikâyelerini; Amerika’da ise Edgar Allen Poe’nun *Usher’in Evinin Çöküşü* (1839) adlı hikâyesi, Henry James’in *Çıkrığın Dönüşü*²² (1898), William Faulkner’in *Absalom Absalom!* (1936) gibi romanlarını bu türün örnekleri arasında gösterir. Türk edebiyatında ise Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Cadı* (1912), *Gulyabani* (1913) ve *Mezarından Kalkan Şehit* (1929); Ali Rıza Seyfi’nin *Drakula İstanbul’da* (Kazıklı Voyvoda) (1930); Kerime Nadir *Dehşet Gecesi* gotik roman olarak değerlendirilebilir. Huyugüzel (2019: s. 197), Suat Derviş’in 1920’li yıllarda yazmış olduğu *Kara Kitap* isimli eserin de gotik roman olduğunu belirtirken Kemal Tahir’in *Devlet Ana* (1967) romanında ve Necip Fazıl’ın *Reis Bey* (1964) adlı piyesinde gotik bazı unsurlara ve atmosfere rastlanacağını belirtir.

²² Orijinal adı *The Turn of the Screw* olan eser Türkçeye *Yürek Burgusu* adıyla çevrilmiştir.

Muhsine Hanım'ın işçi olarak girdiği konakta yaşanan esrarengiz olaylar ve geceleri beliren “Gulyabani”, Naşit Nefi Bey'in eski eşi Binnaz Hanım'ın naaşının üstünden geçen kedi yüzünden bir “cadı”ya dönüşerek kocasının yeni eşlerini rahatsız etmesi, torunu şehit düşen bir kadının onu çağırmak için ezan okuması ve “şehidin mezarından kalkarak gelmesi” Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarındaki gotik unsurlar olarak karşımıza çıkar. Fakat yazar, bu esrarengiz ve korkutucu olayları anlatıların sonunda muhakkak makul bir sebebe bağlayarak doğaüstü alandan uzaklaştırır. Kont Drakula'yı Türk topraklarına konumlandıran *Drakula İstanbul'da* romanı, kontun şehirde kurduğu şato ve Türk kanına ihtirasıyla bir korku atmosferi oluşturur. İstanbul'da mülk edinme çabası ve Turan Bey tarafından kalbine saplanan bir kazıkla öldürülmesi, romanın sembolik tarafını ortaya koyar. Kerime Nadir'in *Dehşet Gecesi*'nde (1958) de mekânların korku unsurunu desteklediği görülür. Hakkari'de bir otel açılışına gitmek üzere trene binen Mümtaz, tanıtım yazısı yazması ricasıyla kendisine gönderilen *Kızıl Puhu* adlı romanı okumaya başlar. Romanda anlatılan yolculuğu ve insan kanı emen prenses gibi korku unsurlarını kendisi de deneyimler. (Yücesoy, 2007: 58-81). Cumhuriyet Dönemi hikâyecilerinden Kenan Hulusi Koray da yazdığı korku metinleriyle gotik türe yakın olarak görülebilir. “Kavaklıkoz Hanında Bir Vak'a”, “Gece Kuşu” ve “Tuhaf Bir Ölüm” ve “Bir Garip Adam” gibi öyküleri (Canbaz Yumuşak, 2013: 139), içerisinde pek çok korku unsuru barındırmaktadır.

Gotik türü, 1980 sonrası yaşanan toplumsal değişimle birlikte Türk edebiyatında da gelişmeye başlar. Dönemin öne çıkan yazarlarından Farah Yurdözü'nün kaleme aldığı *Madrid'te Metafizik Aşk* (1995) adlı romanı, Profesör Erdem Neptün'ün sahip olduğu iki benlik arasında sıkışıp kalması ve bunu spiritüalizme yönelerek çözmeye çalışma çabası üzerinden ilerlerken *Yaşam Bir Korku Filmidir* (1998) anlatısı, oynadığı filmin etkisinden çıkamayarak kendi kanını emen bir vampire dönüşen aktör ile hayatta aradığı mutluluğu bir türlü bulamayan isimsiz kadının Malta tatillerinde yaşadıkları esrarengiz olayları anlatır. Elif Karakaş'ın katil ruhlu dedesinin genlerini taşıyan ve onun hayaletini gören Elisabethe'in macerasını anlattığı *Lanetli Genler* (1995) romanı ile manken Ece'nin önceki hayatında yaşadıkları yüzünden deneyimlediği ilginç olaylara odaklanan bir reenkarnasyon romanı *Ve Sonra Bir Gün* (1999), döneminin öne çıkan örneklerindendir. Sadık Yemni tarafından yazılan *Muska* (1996), doğaüstü varlıkları görebilen Sarp isimli çocuğun yanında Türk kültüründe yaygın olarak karşılaşılan fal açma, büyü yaptırma, kurşun dökme gibi adetleri gotik unsurlar olarak kullanır (Yücesoy, 2007: 82-97). Verilen örnekler dışında, günümüzde “yeraltı edebiyatı” olarak adlandırılan yazım tarzının da bu türe yakın korku özellikleri taşıyabildiği söylenebilir. Bu

anlamda Hakan Günday, Mine Söğüt, Hakan Bıçakçı gibi isimler gotik üsluba yakın yazarlar arasında sayılabilirler.

Büyülü gerçekçi metinler, gotik romanlarla belli ortak noktalar taşırlar. Hatta büyülü gerçekçilik için gotik edebiyatın varislerinden biri denilebilir. İngiliz edebiyatını çok seven Jorge Luis Borges, erken dönem gotik romanları üzerine yazılar yazmış ve bu edebiyat tarzının bazı özelliklerini hikâyelerinde aktarmıştır. Bunlardan en önemlisi “doppelgänger” kavramıdır. Kavramın kökündeki “doppel” “ikiz”, “kopya” gibi anlamlara gelirken “edebiyatta bir terim olarak ilk kez romancı Jean Paul Richter tarafından kullanılır. Terim, yazarın 1796’da eserindeki bir cümlede dipnotunda geçer ve Richter tarafından “kendilerini gören kişiler” olarak ifade edilmiştir (Nakıboğlu, 2014: 78). Borges’in de “Theologians” öyküsünde başvurduğu bu kavram, büyülü gerçekçi romancılarda sömürgecilik sonrası fikirlerde karşımıza çıkar (Ríos-Cordero, 2003: 82). Bu tip romanlarda yaratılan “öteki”, bahsedilen kavramın sömürgecilik sonrası süreçteki halidir, denilebilir. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Mezarından Kalkan Şehit* (1929) eserinde, ezan okuyarak şehit torunu çağıran kadının yanına Şevket yerine ona çok benzeyen arkadaşı Muzaffer’in gitmesi de bir doppelgänger örneğidir.

Erken dönem gotik karakterlerde görülen kimlik kaybı olgusu büyülü gerçekçi roman karakterlerinde de gözlemlenir. Fakat gotik romanda gizli mirasçıları korumak ve haklı soyu kötülüklerden uzak tutmak gibi daha basit bir amaç için bu gerçekleşirken büyülü gerçekçilikte postmodern ya da politik etkilerle bireysel benliğin yok edilmesi söz konusudur. *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) romanında yer alan erkek karakterlerinin çoğunun Jose Arcadios ya da Aurelianos olması ve benzer kaderleri yaşamaları buna örnek olarak sunulabilir. Gotik romanın kasvetli mekânları büyülü gerçekçi metinleri de etkilemiştir. Salman Rushdie’nin *Utanç* (1983) romanındaki ev ile ünlü gotik yazar Walpole’ün metnindeki Otronto benzer mekânlardır. Bunun yanında gotik romandaki bazı özelliklerin büyülü gerçekçilikte gelişerek ve değişerek kullanıldığı görülür. Örneğin, her ikisinde de ortak olan “abartma” özelliği gotik romanda kötünün daha kötü gösterilerek iyinin öne çıkarılması gibi daha yüzeysel bir amaçla kullanılırken büyülü gerçekçilikte kötülük kavramı net bir şekilde çizilmiş değildir. Örneğin, genç ve güzel kadınları kokularını almak için öldüren *Koku* (1985) romanının kahramanı Jean-Baptiste Grenouille, bir katil olmasına karşın kötülüğü abartılmış bir karakter olarak çizilmemiştir. Yine her ikisinde de hayalet, canavar gibi doğaüstü unsurlar yer almasına rağmen, bunlar gotik romanda, 19. yüzyılda *Frankenstein*’a (1818) kadar, insanları korkutmak için kullanılmıştır. Büyülü gerçekçi metinlerde ise hayaletler, karakterler için sıradan unsurlardır ve bunlara şaşırılmaz. Gerilim unsuru iki roman türünde de önemlidir. Aralarındaki fark ise bu gerilimin doğuş şeklinden ileri gelir. Gotikte doğaüstü ile bir gerilim yaratılırken

büyülü gerçekçilikte doğaüstüden bağımsız, zamanı belirsiz bir gerilim hâkimdir. Gotik edebiyatın öne çıkan miraslarından biri de her şeyi bilen üçüncü şahıs anlatıcısıdır. Erken dönem gotik romanlarda anlatıcı karakterlerine fazla söz hakkı tanımazken 19. yüzyılda mektup ve günlük gibi unsurlarla onların zihinlerine girilir. Bu anlamda neo-gotik ile karakter psikolojisi daha iyi yansıtılmaya başlanır. Nitekim büyüülü gerçekçi metinlerde de anlatıcı buna yakındır. Aralarındaki önemli fark kadın karakterlerin evrimi ile oluşmuştur denilebilir. Zira gotik romanlarda kadın, tehlikeye davetiye çıkaran zayıf bir karakter olarak ele alınırken G. G. Márquez ve Salman Rushdie'nin romanlarında erkek karakterlerden daha güçlü çizilen kadınlar yer almaktadır. Bu anlamda hem neo-gotik tarzın hem de postmodern çizgide bir büyüülü gerçekçiliğin temsilcisi sayılan Angela Carter'ın romanları örnek olarak gösterilebilir (Ríos-Cordero, 2003: 98-115).

Sonuç olarak adları edebiyat dışı etkilerden gelmiş olan gotik edebiyat ve büyüülü gerçekçiliğin aynı anlatım havzasının iki kolu olarak bir halef selef ilişkisi içerisinde oldukları görülebilir. Özellikle gotik edebiyat, 20. yüzyılda neo-gotik gibi ara bir ara form oluşturarak büyüülü gerçekçilik ile bir köprü kurmuş; tema ve özelliklerinin süreç içerisinde evrimleşmesi onun doğmasına katkıda bulunmuştur, denilebilir.

1. 3. 3. Bilimkurgu Türü ve Büyüülü Gerçekçilik

Teknolojik gelişmelere paralel olarak 20. yüzyılda öne çıkan bilimkurgu, düş gücü ve bilimsel gerçekliği sentezleyen modern bir türdür. Geleceğe yönelik ütöpik yahut distöpik bir kurgu, teknolojik imgelerin kullanılması ve oluşturduğu dünyanın gerçekle ortak noktalarda buluşabilmesi, bu türün öne çıkan özelliklerindendir.

Dilimize “science-fiction” olarak giren tür için önce “düşbilimsel kurgu” adı ortaya atılmış, sonra Orhan Duru'nun önerdiği “bilimkurgu” kelimesi kullanılmaya başlanmıştır (İnneci Bozkaplan, 2010: 25).

İlk kez 1929'da *Amazing Stories* dergisinde kullanıldığı görülen kavramın isim babası Hugo Gernsback'tir. Bu tarihten sonra öne çıkan bilimkurgu için birçok deneme yapılmasına karşın henüz üzerinde uzlaşılan tek bir tanım oluşmamıştır. Yapılan denemelerde türün doğa bilimleriyle ilişkilendirildiği (J. O. Bailey), bilimsel ilerlemenin edebiyata bir yansıması olduğu (Isaacc Asimov), hayata dair alternatiflerin akılcı ve eğlendirici bir şekilde ele alınmasını sağladığı (Lester del Rey) şeklinde görüşler ortaya atılmıştır. Bunların yanında bilimkurguyu fantastik edebiyatın rasyonel tarafı olarak yorumlayan (Jamess Gunn) ve geleceğe dair spekülasyonlar içeren bir edebiyat türü olduğu (John W. Campbell Jr, Heinlein) konusunda fikir beyan eden araştırmacılar da vardır (Uğur, 2019: 23). Bütün bu tanımlama çabalarında

bulduğumuz ortak payda, onun gelecekle ilgili rasyonel ön görüşleri olan ve bilimi kendine araç edinmiş fantastiğe yakın bir edebiyat türü olduğudur. Bu anlamda bilimkurgunun gerçeğe kurduğu yakınlık, geleceğe dair abartılı olasılıklar tasarlarırken çizdiği sınırlar kadardır.

Her ne kadar Aydınlanma Çağı'nın bir getirisi olarak bilinse de bilimkurgunun kökenini çok daha önceki zamanlarda arayan araştırmacılar vardır. Bu anlamda, türün ilk izlerini Homeros'un *Odysseia* eserinde süren çalışmalar görülür. Fakat bilimkurgu alanında öne çıkan ilk isimlerin H. G. Wells ve Jules Verne olduğu neredeyse bir ortak fikirdir. Wells türün 19. yüzyıldaki atası olarak görülürken Verne bilimkurgunun en önemli ismi durumundandır. Bu iki yazar, “romans” türünün bir alt dalı olan “bilimsel romans”tan ayrı olarak bilimkurguyu müstakil bir edebiyat tarzı haline getirmişlerdir (Uğur, 2019: s. 24-25). Verne'in *Aya Seyahat* (1865) ve Wells'in *Zaman Makinesi* (1895) adlı kitapları uzayda ve zamanda seyahat konusunu işlemesi bakımından bilimkurgunun öncü örnekleridir. Bunlar dışında Wells'in hayvan zekasını insaninkine yaklaştırmayı hedefleyen bir bilim adamını anlattığı *Dr. Moreau'nun Adası* (1896), görünmezlik fantezisini bilimsel yöntemlerle anlatmaya çalıştığı *Görünmez Adam* (1897), dünya dışı istilacıların üstün teknolojilerle dünyaya egemen olmaya çalışmasını anlatan *Dünyalar Savaşı* (1898) adlı romanları yazarın ürettiği diğer örneklerdir (İnneci Bozkaplan, 2010: 28-29). Dönemin diğer önemli isimleri arasında Cyrano de Bergerac, Mary Shelley, Edgar Allen Poe, Arthur Conan Doyle gibi isimler sayılabilir (Uğur, 2019: 25).

1929 yılında yaşanan ve “Büyük Buhran” olarak bilinen dünyadaki ekonomik bunalım, modern sistemlerin vadettiği mutluluğu sunamadığı insanoğlunu gerçekten kaçmaya ve alternatif gerçeklikler aramaya itmiştir. Bilimkurgu türü bu noktada insanlar için bir kaçış yolu olarak ön plana çıkar. Bu yıllardan itibaren uzun bir süre insanlığın sorunlarını çözecek olan yegâne unsurların bilim ve teknoloji olacağı fikri hâkimdir. Avrupa'da etkisi yoğun bir şekilde hissedilen bu karamsar dönem, II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ile daha da şiddetlenmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısında aya yolculuk, yeni teknolojilerin kullanılması ve nükleer güçle ilgili çalışmalar, bilimkurgu yazarlarının iştahını kabartsa da 1945'ye Japonya'nın Hiroşima ve Nagazaki kentlerine atılan atom bombasıyla yaşanan büyük trajedi, konunun sorgulanmasına neden olur. 1950'lerdeki soğuk savaş ile oldukça popüler hale gelen bilimkurgu türü, ütopya ve distopya türleri ile yakınlaşmaya başlar. Aldous Huxley, George Orwell, Isaac Asimov gibi yazarlar bu dönemin bilimkurgu yazarlarındandır. 1960'larda Ursula L. Guin gibi kadın yazarlar da türe özgü eserler vermeye başlarlar. 1970'ler süper insanların, 80 ve 90'lar ise bilgisayarların odakta yer aldığı bilimkurgu eserlerinin üretildiği yıllardır. Bu dönemde aynı zamanda ekolojik konuları işleyen ve “süper tayfunlar”, “buzulların erimesi” gibi konulardan bahseden romanlar da vardır (Uğur, 2019: 26-32).

Türkiye’de bilimkurgu türündeki ilk eserler 19. yüzyılda çeviri yoluyla edebiyatımıza kazandırılmıştır. Osmanlı’nın yüzünü Batı’ya çevirdiği bu dönemde, gerçekleştirilmek istenen medeniyet dönüşümü için gazetelerin önemli bir rolü bulunmaktadır. Halkın ilgisini çekmek için Batı’dan çeşitli roman çevirilerinin yapıldığı görülür. Bunlardan en önemlisi Jules Verne çevirileri olmuştur. *Servet-i Fünûn* mecmuası imtiyaz sahibi Ali İhsan Tokgöz, *Seksen Günde Devr-i Âlem* başta olmak üzere birçok Verne romanının çevirisini yapmıştır (Uğur, 2019: 41).

Türk bilimkurgu edebiyatı üzerine çalışan Veli Uğur (2019: 42-45), Osmanlı’nın üst üste toprak kayıpları yaşadığı ve halkın ümitsizliğe sürüklendiği bir dönemde ütopya ile yakınlaşmış olan bilimkurgu tarzı eserlerin ön plana çıktığından bahseder. Uğur, bunu halkın “geçmişte kaçırılmış olan ‘ilerleme’ treninin gelecekte yakalandığı ve Türk-İslam dünyasının artık Avrupa’dan bile daha güçlü olduğu hayali”ni kurmasına bağlar. “Celal Nuri’nin [İleri] ‘İstikbal ve Sahne Levhaları’, Molla Davudzade Mustafa Nazım Erzurumi’nin Rüya Terakki ve Medeniyet-i İslâmiyeyi Rüyet, Hasan Ruşeni’nin, Ruşeni’nin Rüyası: Müslümanların ‘Megali İdeası’ Gaye-i Hayaliyesi ve Yahya Kemal’in [Beyatlı] ‘Çamlar Altında Musahabe I ve II’ adlı eserlerinin hepsi” bu dönemde bahsedilen ütöpik bilimkurgunun örnekleri olarak gösterilebilir. Cumhuriyetten sonra türe ilginin ve üretimin bir süre azaldığı görülse de özellikle son dönemde Türk bilimkurgu edebiyatı adına önemli eserler ortaya koyulmaktadır.

Bilimkurgu müstakil bir edebiyat türü olsa da fantastik, gotik ve büyü gerçekçilikten tamamen ayrı değildir. Onlarla pek çok ortak noktası bulunmaktadır. Tzvetan Todorov, fantastik türünün kuramsal çerçevesini çizdiği çalışmasında fantastik ile bilimkurgu arasındaki ilişkiye de dikkat çeker. Todorov çalışmasının “Tekinsiz ve Olağanüstü” adlı üçüncü bölümünde “saf olağanüstü” kavramından bahsederek bunun türleri hakkında bilgi verir. Onun bahsettiği olağanüstü, doğaüstü durumlara karşı ne okurun ne de anlatı karakterlerinin herhangi bir tepki veya şaşkınlık belirtisi göstermediği bir durumdur. Saf olağanüstünün üçüncü türü olarak “enstrümental olağanüstü” kavramından bahseden Todorov, bunu mevcut dönemde gerçekleşmesi imkânsız görünse de gelecekte olanaklı görülen teknik gelişmeleri anlatmak için kullanır. Orta Çağ anlatılarında geçen uçan halılardan modern dönemde helikopterlere, sihirli sözcüklerle açılan mağara kapılarından sahibinin sesiyle açılan gizemli kriptokutulara uzanan anlatı süreçlerinin bizi 19. yüzyılda Fransa’da “bilimsel olağanüstü”ye ve oradan nihayet bilimkurgu türüne ulaştırdığına dikkat çeker (Todorov, 2017: 60-61). Bu doğrultuda, bilimkurgu türünün de fantastikle aynı zeminde geliştiğini ve aralarındaki farkın gerçekliğe yakınlık noktasında ortaya çıktığı söylenebilir. Fantastik türü okura irrasyonel olayları kendi iç gerçekliği içinde sunarken bilimkurgu, yazıldığı dönemde imkânsız gibi görünen ama gelecekte gerçekleşme imkânı olabilecek bir türdür. Gelişen teknoloji bunu göstermektedir.

Gotik türün içinde yer alan karanlık tarafı ya da kişileri yaratmak için bazen teknolojiye de başvurulduğu görülür. *Frankenstein* (1818), bunun en önemli örneğidir. Eserde insan cesetlerinden çeşitli parçaları birleştirilerek bir canlı yaratmaya çalışan Dr. Frankenstein, bunu bilimsel yöntemlerle gerçekleştirmiştir.

Bilimkurgu, büyülü gerçekçilik ile de ortak paydaları olan bir türdür. Özellikle gerçeğe olan mesafesi anlamında diğer türler arasında en yakın duran bu ikisidir. Olağanüstünün kullanımı ve gerek anlatı karakterlerinin gerekse okurun doğaüstüne -veya o dönem için doğaüstü görünen teknolojik bir gelişmeye- karşı tutumları onları birbirine yaklaştırmaktadır. Hem büyülü gerçekçilik hem de bilimkurgu türünde eserler veren Angela Carter'ın anlatılarında mitolojilere ve peri masallarına başvurusu durumunu Yıldırım Özsevgi (2010: 31), "bu masalların geçmişin bilimkurgusu olarak değerlendirilebilmesi"ne bağlar. Ayfer Teker Garcia (2010: 24) ise aralarında birtakım benzerlik ve farklar olmasına karşın bir etkileşimin bulunmadığını ifade eder. Teker Garcia, büyülü gerçekçiliğin başvurduğu mitin zaman üstü bir yerde, halk anlatılarının çok geçmişte yer aldığından bahsederek bilimkurgunun geçmiş ve gelecek dahil tüm zamanları kapsayan bir anlatım kurduğundan söz eder. Ona göre aralarındaki en önemli farklardan biri budur.

Bilimkurgu da büyülü gerçekçilik de alternatif tarihler yaratıp bu tarih içerisinde kendi gerçekliklerini tesis eder. Bunu yaparken bilimkurgu teknolojinin ve daha genel manada bilimin imkânlarını düş gücüyle birleştirir. Bilimkurgunun yarattığı alternatif tarih, geçmiş ve geleceği kapsayan onlar arasında atlamaların kolayca yapılabildiği bir gerçeklik tasarımıdır. Bununla birlikte hem bilimkurgu hem de büyülü gerçekçilik için antropolojik ve ekolojik kaynakların kullanımında benzerlik olduğu söylenebilir. Antropoloji konusunda aradaki fark, bilimkurgunun örneğin Nuh'un gemisi anlatısına rasyonel bir tavırla bilimsel bir yaklaşım sergilerken büyülü gerçekçiliğin konunun mucizevi yönü ile ilgilenmesidir. Ekoloji hususunda ise ortak olarak insanlığın çevreye verdiği zararlar üzerinden anlatılar kurulurken bilimkurguda bu zararın hem atom bombası gibi yüksek teknolojik silahlardan hem de dünya dışı bazı canlılardan kaynaklanabileceği bahsi öne çıkar. Büyülü gerçekçilikte ise daha ziyade yanlış avlanma, ormanlık alanları yok etme gibi temel mevzular üzerinden hareket edilir.

1. 3. 4. Fantastik Türü ve Büyülü Gerçekçilik

Bir edebî tür olarak inceleyeceğimiz fantastik, aslında yalnızca edebiyatın dar kalıplarına sığdırılamayacak kadar geniş çerçevede değerlendirilmesi gereken bir kavramdır. Zira bugün fantastik kavramı geleneksel inançlardan psikolojiye, sinemadan şiire kadar gerek günlük yaşamın gerekse güzel sanatların her alanında önemli yer tutan bir kavram olarak öne

çıkar. TDK Türkçe Sözlükte ilk anlam olarak “hayalî” verilmiş olan fantastik, doğaüstü ve sıra dışı olan bütün olguları kapsayan çok geniş bir yelpazeye sahiptir. Öyle ki kendine yakın olan gotik, bilimkurgu, büyülu gerçekçilik gibi diğerlerinin de fantastiğin alt dalı gibi algılandığı söylenebilir. Her ne kadar modern bir ifade ve salt edebî tür olarak düşölse de “fantastik” kelimesinin kökeninin çok daha eskilere dayandığını söylemek mümkündür. Tıpkı büyülu gerçekçilikte olduğu gibi fantastiğin kökeni de mitoloji ve destanlara dayanmaktadır.

Sözcük Latince bir sıfat olan *fantasticum* yoluyla Yunanca bir fiile kadar uzanıyor; *phantasein*: “görünür kılmak”, “gibi görünmek”, aynı zamanda da olağanüstü olaylar söz konusu olduğunda “kendini göstermek”, “görünmek”. *Phantasia* bir hayaldir, tıpkı hortlak, hayalet anlamına gelen *phantasma* gibi (bu sonuncu kullanımı Aiskhylos ve Euripides’te buluruz). Sıfat *phantastikon* (“imgelemi ilgilendiren”) yerini, ad olan ve “temelsiz şeyler hayal edebilme yeteneği” anlamına gelen *phantastiké*’ye (anıştırma: *techné*) bırakmıştır (Aristoteles). Sıfat “fantastique” Orta Çağ’da kullanılmıştır. *Godefroy* tarafından işaret edilen en eski kullanımlarından biri, “cin tutmuş” anlamını verir: “Onunla [bıçakla] büyük bir öfke ve gazap içinde, cin tutmuş gibi [fantastique], içine şeytan girmiş [demoniacle] gibi bizzat kendi elleriyle öldürdü kendini.” Burada “demoniacle” sözcüğünün “fantastique” sözcüğüyle hısımlığı dikkate değerdir. Bir başka sıfat, *fantasieus*, “kaçık, aldatıcı” anlamlarına gelir. *Fantasie*, klasik Fransızca’da XIX. yüzyıla kadar imgelemi belirtmiştir; ayrıca Nerval’in ünlü bir şiirinin başlığını da böyle anlamak gerekir: “Bir hava ki onun için neler vermezdim.” 1831 tarihli *Le Dictionnaire de l’Académie*, *fantastique* sözcüğüne “boş düşlere ve kuruntulara dayanan” anlamını verir ve ilave eder: “Ayrıca cismani bir varlığı, bir gerçekliği olmayan görüntü anlamına da gelir.” Bizi ilgilendiren kabul Littré’de (1863) ortaya çıkar. Sözlük *fantastique*’i “1- yalnızca imgelemde var olan; 2- yalnızca cismani bir varlığın görüntüsüne sahip olan” şeklinde tanımlar ve bu ikinci ifadeyi açıklamak için şu örneği verir: “Fantastik öyküler: Genel olarak söylendiği gibi peri masalları, hortlak öyküleri ve özellikle Alman Hoffmann’ın itibar kazandırdığı, doğaüstünün önemli rol oynadığı bir öykü türü.” Bu tanım 1878’de *Dictionnaire de l’Académie*’de ve daha sonra da *Trésor de la langue française*’de (c. VIII, 1980) yer alacaktır. Sözcüğün, bu dönemin (XIX. yüzyılın ilk yarısı) sonuna doğrudur ki belirli bir edebi ifade kategorisine, yani bir türe (her ne kadar henüz hiçbir tür kuramı fantastiği içermiyorsa da) ad olarak verilmiş olduğu söylenebilir (Steinmetz, 2006: 7-9).

Fantastik kavramı, Batılı bir sözcüktür ve dilimizde daha ziyade bu şekilde kullanılmıştır. Bunun dışında kavramı Türkçeleştirmek için “düşlem” (Güler, 2004: 118-124) kelimesi ortaya atılmıştır ve çeşitli araştırmalarda bu şekilde de kullanıldığı görülür. İslam dünyası ise uzun süre Doğu geleneğine uygun olarak “efsane” ve “batıl inançlar” ile ilişkilendirilen “hikâyat-ı hurafiyya” ifadesi ile fantastiği karşılamıştır. Bu ifade Batı’nın kastettiğinden farklı olarak Doğu’nun kendi geleneğinde bulunan “sihir” ile yakın durur (Aslan Ayar, 2018: 25).

Anlam alanı geniş olan fantastik için birçok yazar ve araştırmacı tarafından çeşitli tanımlar ortaya konmuştur. Bunlar arasında kavramı farklı tür ve disiplinlere yaklaştıranlar

olduğu kadar, onu müstakil bir tür olarak sınıflandırma yoluna gidenler de vardır. Bu doğrultuda Richard Mathews fantastiği “şaşıрма, merak, gizem ya da büyüyü harekete geçiren” bir olgu olarak görmüş ve onun “maddi dünyanın ötesine geçebilen bir kurmaca çeşidi” olduğu yönünde görüş bildirmiştir. Charles Nodier ise kavramı “batıl inançlar” ile anamlanan bir dünya ile ilişkilendirir. H. P. Lovecraft “fantastiğin korkuyla olan ilişkisi” üzerinde dururken H. G. Lewis onu “sıkıntı veren bir rüya” olarak tanımlar (Aslan Ayar, 2018: 26-27).

Fantastik edebiyatta başat öge doğaüstüdür. Bu tip metinlerde gerçeklik doğaüstünün istilasına uğrar ve hâkimiyetini kaybeder. Bu durum okurun, okuma deneyimini düşünmenin alanından hayal etmenin sınırlarına taşır. Fantastik, bu anlamda, 17. yüzyıldan itibaren Batı’da ontolojiden epistemolojiye geçiş sürecindeki bilginin ve dolayısıyla mantığın hükümlerine karşı bir meydan okuma gibidir. Günümüz fantastik türünün belirleyicilerinden J. R. R. Tolkien de fantastiğin bir “kaçış edebiyatı” olduğu hususunda görüş bildirir (Tolkien, 1999: 84). Cadıların, perilerin, hayaletlerin, uçan objelerin ve çeşitli kurgusal yaratıkların roman karakterizasyonuna katıldığı ve görüngü dünyasından faydalanmasına karşın kendi yasalarını ortaya koyan alternatif bir gerçekliğin yaratıldığı anlatım ve edebiyat türüdür.

Fantastiği bir edebî tür olarak ele alarak terimin kuramsal çerçevesini çizmeye çalışan en önemli araştırmacılardan biri Tzvetan Todorov’dur. Ona göre “fantastik edebiyat da bu pozitivist on dokuzuncu yüzyılın vicdan rahatsızlığından başka bir şey değildi[r]” (Todorov, 2017: 162). Bir metnin fantastik türüne dahil olabilmesinin yolu, onun okurda yarattığı “kararsızlık” duygusudur. Todorov, fantastiğin ortaya çıkmasının üç şarta bağlı olduğunu ifade eder. Bunlardan ilki metindeki olayın okuru doğal ve doğaüstü bir açıklama arasında tereddütte bırakmasıdır. İkincisi bu duygunun okurda olduğu kadar anlatı kişisinde de oluşmasıdır. Roman kişinin yaşayacağı tereddüt, metnin izleklerinden biri haline gelecek ve anlatının tümüne bu hal sirayet edecektir. Üçüncü şart ise okurun metindeki doğaüstü unsurları alegorik veya şiirsel bir bakışla okumaması ve bu bakış açısından uzaklaşmasıdır. Todorov, ikinci şartın çok önemli olmadığını fakat bir ve üçüncü maddelerin kesinlikle sağlanması gerektiğini ifade eder (Todorov, 2017: 39). Bu anlamda Todorov, fantastiği özetleyen bir ifade olarak “Neredeyse inandım” (Todorov, 2017: 37) cümlesini önemser. Zira bu cümle olay karşısında oluşan kararsızlığı ve derecesini büyük oranda ortaya koyar.

Rus edebiyat araştırmacısı fantastiğin çerçevesini çizerken onu diğer türlere göre konumu üzerinden tanımlamıştır. Fantastik, kendisine yakın olan “tekinsiz” ve “olağanüstü” kavramlarının ortasında yer alır. Okur, metinde şahit olduğu doğaüstü durum karşısında bir açıklama getirmek istegindedir. Bu açıklama onun bir seçim yapmasını gerektirir. Yaptığı seçim Todorov’a göre onu fantastiğin dışına çıkartır. Bu noktada, karşılaşılan durum

gerçekliğin yasaları ile açıklanabiliyorsa anlatı “tekinsiz” türe girecektir. Eğer okur bu durumu açıklamak için “yeni doğa yasalarını kabul etmek durumundaysa” (Todorov, 2017: 47) bu sefer de anlatı “olağanüstü” türüne girmiş olacaktır. Fantastiğin tanımlanması yolunda bu tarz bir yöntem geliştirme işi, Todorov’u antik dönemden moderne kadar üretilmiş olan bütün doğaüstü nitelik taşıyan anlatıların aynı tür içine dahil edilemeyeceğini düşünmesinden ileri gelir.

Fantastik ve komşu türler arasındaki sınırlar net bir şekilde çizilmiş değildir. Bu geçiş Todorov tarafından bir diyagramla gösterilir ve doğaüstü unsurlar içeren anlatıları sınıflama işi bu diyagramdaki türlerin özelliklerine uygun olarak gerçekleştirilir.

<i>saf</i> <i>tekinsiz</i>	<i>tekinsiz-</i> <i>fantastik</i>	<i>olağanüstü-</i> <i>fantastik</i>	<i>saf</i> <i>olağanüstü</i>
-------------------------------	--------------------------------------	--	---------------------------------

Diyagramda yer alan “tekinsiz fantastik”, doğaüstü olayın akılla açıklanabilmesi; “saf tekinsiz”, akılla açıklanabilecekken bir şekilde olağanüstü tarafa yönelip okuru şaşırtması; “olağanüstü fantastik”, açıklanamaması ve bir şekilde kararsızlık yaratması; “saf olağanüstü” ise yaşanan doğaüstü durumun ne kişilerde ne de okurda bir tepki uyandırmaması olarak tanımlanmıştır (Todorov, 2017: 50-59). Todorov’un diyagramında yer verdiği bu türlere bakıldığında “olağanüstü fantastik” denilen türün fantastiğe, “saf olağanüstü”nün ise büyüye gerçeğe benzediği görülmektedir.

Todorov fantastik türünün 18. yüzyıl sonunda Jacques Cazotte’nin *Âşık Şeytan* (1772) adlı eseri başlayıp Maupassant (*Horla* öyküsü) ve Henry James’in *Vidanın Dönüşü*²³ (Todorov, 2017: 9) adlı novellası ile örneklerini vermeye devam ettiğini belirtmiştir. Jean-Luc Steinmetz (2006: 48) de Cazotte’nin bu konuda öncü bir yazar olduğunu belirtirken onun eserlerindeki Apuleius etkisine dikkat çeker. Gogol, Gautier, Poe, Nerval, Hoffmann, Mérimée gibi isimleri fantastik türün yazarları arasında gösterip eserlerinden örnekler sunan Todorov, türün bitişinin ise Franz Kafka’nın *Dönüşüm* adlı öyküsüyle olduğunu ifade eder. Araştırmacıya göre, artık Kafka ile doğaüstünün kararsızlığa yol açma durumu ortadan kalkmıştır. *Dönüşüm*’deki şok edici durum, olağan bir hale bürünür. Gregor Samsa’nın sabah uyandığında bir böceğe dönüşmesi anlatı boyunca giderek normalleşir ve ortada kararsızlık namına bir duygu kalmaz (Todorov, 2017: 164-167). Araştırmacının “yeni fantastik” olarak gördüğü bu durum, yani tereddüdün kaybolması, büyüye gerçekçiliği çağırıştır.

Dönüşüm’ü bu çalışma kapsamında bir tarafa dahil etmek için Vladimir Nabokov’un Kafka ve eseri hakkındaki değerlendirmelerine de başvurmak gerekir. Nabokov, Kafka’nın

²³ Orijinal adı *The Turn of the Screw* olan eser Türkçeye *Yürek Burgusu* adıyla çevrilmiştir.

etkilendiği yazarların içerisinde en önemlisinin Flaubert olduğunu ifade eder. Hukukî ve bilimsel terimlerden faydalanması ve anlatıcının duygularını hikâyesinin dışında tutması onun gerçekçi üslubunu gözler önüne serer (Nabokov, 2020: 351). Eser hakkında yapılan bütün değerlendirmelerle birlikte Kafka'nın *Dönüşüm* öyküsü büyümlü gerçekçiliğin öncü örneklerinden biri olarak karşımızda durmaktadır.

Türk tahkiye geleneğinde doğaüstü unsurlara sıkça rastlanırken fantastik türünün edebiyatımızda görülmesi geç olmuştur. Veli Uğur (2010: 3) bunun nedenini Türkiye'nin geç modernleşmesine bağlar ve bireysel yaşam yerine toplumsal düzenin bizim toplumumuz için çok uzun süre ağır bastığından bahseder. Bu doğrultuda 1980'li yıllarda yeni bir kültür ortamı oluşana kadar Türk edebiyatında müstakil bir fantastik edebiyat türünden söz etmek mümkün değildir. Bu tarihten sonra hem türün örnekleri artmaya hem de Türk edebiyat araştırmacıları konuya eğilmeye başlamıştır.

Bu araştırmacılardan biri olan Berna Moran (2018: 60) fantastik terimini “gerçekliğin mekân, zaman, karakter kavramlarını, canlı cansız ayrımını tanımayan ve bildik dünyamızın ötesinde alternatif bir dünyayı işin içine katan anlatıların tümüne verilen bir ad” olarak tanımlar. Onun fantastiğe bakışı Todorov'dan farklıdır. Todorov'un kararsızlık anından doğan fantastik terimini o, “belirsiz fantastik” olarak değerlendirir. Bunun sebebi Todorov'un teorik çalışmasında yer verdiği fantastik roman örneklerinin Türk edebiyatında bir muadili olmamasıdır. Nitekim Türk edebiyatındaki fantastik örneklerinin de Todorov'un örnek romanlarına benzemediği aşıkardır.

Türk edebiyatı Batı etkisine girmeden önce halk arasında söylenen masallar, âşık hikâyeleri, vilâyetnâmeler gibi anlatımlar ve Klasik edebiyattaki mesnevilerde doğaüstü taraflara rastlamak mümkündür. Tanzimat öncesi bu anlatılarda görülen doğaüstü unsurlar daha ziyade dinî inançların ürünüdür. Bu doğrultuda sihir, büyü ve keramet gibi özellikler halk nezdinde normal olarak karşılanır, günlük yaşamın içerisinde alışıldık uygulamalar olarak değerlendirilir.

Tanzimat'tan yaklaşık yarım asır önce yazılan *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* (1796) cinlerle perilerin, büyülerle tılsımların olduğu, doğaüstü olaylarla bezenmiş bir metin olarak öne çıkar. Tanzimat Dönemi'ne gelindiğinde ise rasyonalizm ve pozitivizm etkisinin Türk romanına da sirayet etmiş olduğu görülür. Bu dönem yazarları, Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Şemsettin Sami gibi isimler, gerçeklikten uzak olan her anlatıyı saçma ve değersiz olarak değerlendirmişlerdir. Hatta Namık Kemal *Mukaddime-i Celâl*'de gerçek dışındaki bütün anlatıları “kocakarı masalı” olarak imler (Namık Kemal, 1309/1891: 19). Ahmet Mithat Efendi, ünlü *Çengi* (1877) romanında *Muhayyelat*'ın bir parodisini yapar. Tanzimat Dönemi'nin gerçek

dışı anlatım geleneğine karşı sergilediği bu katı tutumdan sonra ilerleyen zamanlarda Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Peyami Safa'nın fantastik olarak değerlendirilebilecek romanlar kaleme aldıkları görülmektedir. Onlar romanlarında fantastik türünü, Batılılaşma hususundaki fikirlerini savunmak amacı ile kullanırlar. Gürpınar'ın *Gulyabani* (1913) romanı ve Peyami Safa'nın *Matmazel Noralya'nın Koltuğu* (1949) adlı eseri, bu türde değerlendirilebilecek metinlerdir. Türk edebiyatında fantastik roman üretiminin sıklaşması ise 1980 döneminden sonraya rast gelir. Nazlı Eray'ın *Arzu Sapağında İnecek Var* (1989) adlı romanı bu anlamda önemli bir eşiktir. Türk romanının yolculuğunda, fantastikten kaçmak ve gerçeği hikâye etmek çabasındaki Tanzimat Dönemi'nden, gerçekten kaçış için hayale, fantastiğe sığınmaya uzanan 80 sonrası döneme varılmıştır (Moran, 2018: 61-75).

Bilhassa 1980 sonrasında postmodern söylemin de roman bağlamında eserler ortaya koymasıyla birlikte fantastik türü giderek yayılmıştır. Bu doğrultuda Nazlı Eray, Latife Tekin, Bilge Karasu, İhsan Oktay Anar, Orhan Pamuk gibi pek çok yazarın fantastik türünde eserler ürettikleri görülür. Daha doğrusu bu yazarların içinde doğaüstü unsurlar bulunan kimi romanlar kaleme almaları onların fantastik türünde eser veren yazarlar olarak anılmalarına sebep olur. Bu yazarların eserlerinin tamamen fantastik türün alanına girip girmediği de tartışma konusudur. Buraya kadar belli özellikleriyle çerçevesi çizilmeye çalışılan büyü gerçekçilik ile fantastik edebiyat arasında çeşitli ortaklık ve farklılıkların belirlenmesi, bu ikisi arasındaki sınırın biraz daha kalın bir çizgi ile ayrılmasına katkı sağlayabilir.

Fantastik ve büyü gerçeklik arasındaki ilişkiyi aktarmadan evvel, bunlardan hangisinin diğerini kapsadığı konusunu açıklığa kavuşturmak gerekir. Yukarıda da ifade edildiği gibi fantastik kavramının anlam alanı çok geniştir ve kelimenin kökeni çok eski zamanlara dayanmaktadır. Buna karşı büyü gerçekçiliğin kavramsal olarak ortaya çıkışı 19. yüzyıl, bu kavramın içinin doldurulması ve niteliklerinin ortaya konarak müstakil bir edebiyat terimi olarak ortaya çıkması ise 20. yüzyıla denk gelmektedir.

Rasyonel düşüncenin gelişmesi ve Avrupa'nın Rönesans ve Reform hareketleri ile deneyimlediği Aydınlanma Çağı, bilindiği gibi, kilisenin temsil ettiği Tanrı olgusunun yerine insanın odağa alındığı bir süreçtir. Topyekûn bir modernleşme sürecini içeren bu dönem, yeni insanın ve çevrenin tanımlanmasında rasyonel aklı ve pozitif bilimleri önceler. İnsanoğlunu teşkil eden maddî ve metafizik unsurların yerini, modern bireyi tanımlayan sosyoekonomik açıklamalar alır. Modernleşmenin materyalist doğası bu evrede doğaüstü ve irrasyonel olarak değerlendirilen her şeye karşı bir tavır alır ve bilim öncesi muhayyile mirası ihmal edilir. Köklü bir geçmişi olan “fantastik” kelimesi, yeni ve bugünkü anlamına 18. yüzyılın modern ve realist bakışıyla kavuşmuş olur.

Önceleri alaya alınarak, dalga geçilerek, daha sonraları ‘cin çarpmışların marazları’ denilerek dışlanmaya çalışılmıştır. Realizmin katı yüzü belirdikçe ve rönesansın ‘ışığı’ insanı aydınlattıkça bu tür bir isim verme zorunluluğu belirmeye başlar. Batı artık ‘görünmeyen’ şeylere karşı kesin duruşunu belirlemiştir. Bu tanım ile muhayyileyi alanına mıhlamak ister. Bulduğu sözcük ‘fantastik’tir. ‘Sadece imgelemde var olan, hayali, bir gerçekliği olmayan.’ O dönemden sonra, ister ortaçağın gotik kilise doneleriyle kurulmuş olsun, ister Doğu’nun tasavvuf imbiğinden damıtılmış naif metafizik hikâyeler olsun hep tek bir sözcük ile tanımlanacaktır: Fantastik (Yonar, 2011: 12-13).

TDK Türkçe Sözlük de “fantastik” kelimesinin ikinci anlamı olarak “XVIII. yüzyıldan başlayarak Fransa’da gelişen bir edebî tür.” ifadesine yer verir. Dolayısıyla bizim bugün edebiyatta bildiğimiz fantastik türü, modern bir kavramdır ve kendini tamamen rasyonel akla göre konumlandırır. “Fantastik olağandışılığı kuşatmaya, onu betimlemeye ve gerektiğinde sebebini araştırmaya çalışır, çünkü açıkça belirtmeksizin savunucusu olmak istediği mantık için bunu bir skandal sayar” (Steinmetz, 2006: 13). Bilimsel olmayan her olay, olgu ve inanç fantastiğin alanına dahil edilir. Yani denebilir ki fantastik modern döneme ait olarak akla karşı konumuyla var olur. Fantastik anlatıları incelerken kullanılan yöntem de yine bilimsel düşünceye dayanır. Bununla beraber, akıl kıstasıyla belirlenen fantastiğe karşı büyülu gerçekçilik inançla var olur.

Fantastik edebiyat eserlerini inceleyenler onlara sıkça psikanalizin imkânlarıyla yaklaşırlar. “Tarihsel, psikolojik veya biçimsel incelemelerden bağımsız olarak, fantastik üzerine tüm düşünmenin psikanalitik çerçevede gelişmesi dikkat çekicidir” (Steinmetz, 2006: 22). İkisinin izlekleri arasında da yakınlıklar kurulur. Freud’un bilinçaltı çalışmaları, Jung’un kolektif bilinçdışı ve arketipler üzerine çalışmaları fantastik edebiyat ürünlerinin çözümlenmesi sürecinde başvurulmuş önemli kaynaklardır. Todorov (2017: 155) bu iç içe geçmişlik için “Psikanaliz fantastik edebiyatın yerini aldı (ve böylece onu gereksiz kıldı)” tespitini yapar. Burada ikisi arasındaki ilişkiyi “doppelganger” kavramı ile somutlaştırmak yerinde olacaktır. “Fantastiğin genellikle başkişinin karşısına fiziksel olarak ona benzeyen; fakat karakter olarak tam zıddını çıkarttığı ikiz, diğer adıyla doppelganger; psikanalizin kişilik bölünmesi adı altında inceleyeceği konulardan biri olur” (Cihankar, 2019: 90). Rüyalar da fantastik için bilinçdışı süreçlere açılan bir kapı olması bakımından önemlidir. Günlük maddî-manevî acılardan uzaklaşmak ve arzuların doyurulması yolunda işlevsel bir özelliği olan rüyalar hem modern insanı anlama yolunda veri sunar hem de irrasyonel taraflarıyla fantastik anlatı için çeşitli örnekler içerir.

Todorov’un fantastik için kullandığı “tekinsizlik” kavramı da -birebir benzeşmemesine karşın- psikanalitik çalışmalara dayanır. Freud, Ernest Jentsch tarafından “oryantasyon eksikliği ve bir olguyu düşünce esaslı bir temele oturtamamaktan kaynaklanan düş ile gerçek arasındaki

bocalama, belirsizlik” olarak açıklanan kavramı yeterli bulmaz ve geliştirir. Freud kavramın çocukluktan kalma karmaşık düşünce ve duygu durumlarının ileride gün yüzüne çıkması ile varlığını teşkil ettiğini söyler. Ona göre bu, “geride kalmış batıl inançların ya da edinilmiş izlenimlerin yeniden doğrulandığı zannedildiğinde meydana çıkar.” Freud bu durumun kişide bir huzursuzluk ve şaşkınlık yarattığını ifade eder (Özlük, 2011: 27). Buna göre Ernest Jentsch’in tanımına bakıldığında onun fantastiğe çok daha yakın durduğu fark edilir. Zira “düş ve gerçek” ifadesindeki “düş”, bizi gerçeğin zıddına yani gerçek olmayana götürür. Bu özelliklerden yola çıkarak fantastik türünü değerlendirdiğimizde onun gerçekliğe ait bir tür olmadığını anlıyoruz. Bilhassa J. R. R. Tolkien’den sonra başka bir hüviyete bürünmüş olan bu türün yaşanılan dünya değil fiktif yasaların hâkimiyetinde oluşturulan alternatif bir dünyaya ait olduğu görülür.

Burada iki soru belirlemektedir. Birincisi bilim öncesi dönemdeki fantastik ile 18. yüzyılın ortaya çıkardığı fantastik arasındaki fark nedir? İkincisi büyü gerçekçilik fantastiğin tam olarak neresindedir? Gerek Batı medeniyeti antik dönemden 18. yüzyıla kadar gerekse Türkler Tanzimat Dönemi, yani 19. yüzyıl, öncesinde bugün fantastik diye tabir ettiğimiz doğaüstü anlatılara sahiplerdir. Fakat bu anlatılara bakışta, iki dönem arasında bir fark vardır. Rasyonalist felsefenin ortaya çıkardığı bilimsel yaklaşımdan önce doğaüstü olaylar insanın günlük gerçeğinin içinde alışıldık durumlar olarak değerlendirilmektedir. Büyü, ruhlarla konuşma, bazı dinî ve tarihî şahsiyetlerin kerametlerine herhangi bir şüphe ya da tereddüt duymadan inanma durumu vardır. Nitekim “doğaüstü” sözcüğü dahi bu dönemin değil tıpkı “fantastik” gibi modern dönemin bir getirisidir.

Emile Durkheim Aydınlanma Çağı öncesinde doğal ve doğaüstü şeklinde bir ayrımın olmadığından bahseder. Durkheim’e göre doğaüstü, aydınlanma sürecinin rasyonelliğini bünyesinde barındıran Batılı bir kavramdır (Furseth ve Repstad, 2011: 47). Meseleye Eski Türk, Türk-İslam inancı ve onun edebiyata yansımaları üzerinden bakmak daha açıklayıcı olacaktır. Eski Türklerdeki Şamanizm inancına ait bilimsel akılla bağdaşmayan ritüeller, büyülere duyulan güven ve inançlar, velilerin gösterdiği çeşitli kerametler, halk arasında anlatılagelen efsanevi olaylar gibi doğaüstü unsurlarla bezeli birçok hadise ve anlatı; yaşayanlar, aktarıcılar ve dinleyiciler için gerçeklik dairesinin içerisinde değerlendirilmektedir.

Daha önce de belirtildiği gibi büyü gerçekçilik eğilimi, gerçekçiliğin bir türüdür ve bu geniş muhayyile mirası, kadim bir anlatım geleneğiyle taşınmıştır. Her ne kadar 20. yüzyılda gerçek bir ada kavuşsa da büyü gerçekçilik Postmodernizmin mutlak gerçekliği parçalayarak düş ve hayal arasındaki sınırları belirsizleştirme projesinin bir ürünü olarak doğmuş değildir. Postmodern söylemin, modernizm tarafından ihmal edilen ve hatta alaşağı edilmeye çalışılan geleneksel inanç ve uygulamaların, muhayyile mirasının edebiyata entegre edilmesi noktasında

bir payı bulunduğu doğrudur. Lakin Postmodernizm bunu belli bir değerler dizgesine sahip olduğu için ya da planlı bir tutumla yapmış değildir. O, büyülü gerçekçiliğe, roman türünün öldüğü savunulan 20. yüzyıl düşüncesinde bir alternatif anlatım arayışı olarak başvurmuştur ve popüler kültür bir nostalji hareketi gibi onu ön plana taşımıştır. Halbuki büyülü gerçekçi anlatım tarzının geçmişi çok daha eskidir. Büyülü gerçekçilik bu anlamda gerçeklik dairesi içerisinde algılanan bilim öncesi inançlara, geleneklere ve edebiyata dair anlatıların tümünü içermektedir. Modernleşme döneminde ötelenen “fantastik” aslında çoğunlukla büyülü gerçekçiliği karşılamaktadır.

Flores, Maturo, Planells gibi araştırmacılar, büyülü gerçekçiliğin de fantastik edebiyat içinde değerlendirilmesi gerektiğini ifade ederlerken Anderson Imbert, Luis Leal ve Chiampi gibi isimler onları müstakil iki başlık olarak görme eğilimindedirler (Teker Garcia, 2010: 11). Büyülü gerçekçilik konusunda çalışan birçok Türk araştırmacı da yönelimi tek başına ele almış ve fantastikten ayırmaya gayret etmiştir. Ancak fantastik edebiyat üzerine araştırmalar yapanların genellikle büyülü gerçekçilikten ya hiç bahsetmedikleri ya da onu fantastiğe yakın bir tür olarak çok kısa ve yetersiz şekilde değerlendirdikleri görülmektedir.

Fantastik ve büyülü gerçekçilik ortak birçok paydaları olmasına rağmen aynı şey değildir. Edebiyat araştırmacıları onların arasındaki çeşitli farkları ortaya koymuş olsalar da aralarında net bir çizgi çizilmiş değildir.

David Punter, fantastik ve büyülü gerçekçilik arasındaki ayrımı, bir konferansta duyduğunu ifade ettiği şu cümlelerle ortaya koyar: “Eğer bir hayalet kahvaltılık masanıza oturursa ve siz ondan korkar, dehşete kapılırsanız bu korku ya da fantastiktir. Ama eğer siz 'işte bir hayalet. Lütfen reçeli uzat' dersanız bu büyülü gerçekçiliktir” (2005: 48).

Ayfer Teker Garcia da *Latin Amerika Edebiyatı'nda Büyülü Gerçekçilik* adlı çalışmasında fantastik ve büyülü gerçekçilik arasındaki bazı farkları tespit etmiştir. Teker Garcia'nın bu tespitleri, ikili arasındaki sınırın belirlenmesinde ufuk açıcıdır. Bu doğrultuda araştırmacının tespitlerini maddeleştirerek onları açıklamak ve bunlara katkı yapmak sınıflamanın netleşmesine hizmet edecektir.

1. Fantastik edebiyat bilimsel düşünceyi reddetmezken büyülü gerçekçilik öze dönüşle, kökenle ilgilenir (Teker Garcia, 2010: 58).

Yukarıda da aktarmaya çalışıldığı gibi fantastik modern bir kavramdır ve bilim sonrası döneme aittir. Dolayısıyla anlatılardaki doğaüstünün akla göre durumu onun fantastik olup olmadığı yönünde belirleyicidir. Fantastik türü anlatılardaki bilinmeyenlerin peşine düşer. Büyülü gerçekçilikte ise doğaüstüne karşı bir tereddüt hali yoktur. Onun neden ve nasıl ortaya

çıktığı ne yazar ne karakter için merak sebebidir. İrrasyonel durumlar günlük yaşamın işleyişi içerisinde sıradan birer hadise gibi aktarılır.

2. Fantastik edebiyatta görülen yaratıklar yapay figürler olarak karşımıza çıkarken büyüü gerçekçilikte rastladıklarımız kültüre (Latin Amerika) özgüdür (Teker Garcia, 2010: 59).

Günümüz fantastik edebiyat eserlerine bakıldığında burada gerçek dışı birçok farklı canavar, yaratık vb. figürle karşılaşmak mümkündür. Bunlar çoğunlukla yazar tarafından betimlenmiş ve isimlendirilmiş orijinal karakterlerdir. Tamamen yazarın muhayyilesinde var olmuşlardır. Günlük hayatla ya da kültürle benzer ya da ilişkili dursalar da salt olarak ondan müteşekkil değillerdir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani* (1913) romanındaki canavar tipi bunun iyi bir örneğidir. Büyüü gerçekçilikte ise görülen figürler halk inanışlarına aittir. *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) romanında akraba evliliğinden doğan kuyruklu çocuk, anlatıda halk inanışının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* (1995) anlatısında ise bir ayı tarafından kaçırılan Güvercin adlı genç kız, anlatı sonunda bir yaratık dünyaya getirir. Açıkça betimlenmeyen bu yaratık insan-ayı karışımı bir canlı olmalıdır. Yazar Toptaş bu canlıyı kendi tasarlamış değildir, zira bu olay Ege yöresinde anlatılan “Ayı Gabak Masalı”na (Karaca, 2011: 554) benzemektedir. Yani halk muhayyilesinde bu canlının bir yeri vardır.

3. Fantastik edebiyatta mekân pek önemszenmez, olay örgüsü ön plandadır. Büyüü gerçekçilikte ise mekân detaylandırılır (Teker Garcia, 2010: 60).

Mekân tasviri genellikle Realizm akımının etkisinde kaleme alınan öykü ve romanlarda önemszenir. Bilindiği gibi bundaki amaç, yazarın eserini okuruna karşı bir ayna olarak vazifelenendirme fikridir. Klasik yansıtmacı edebiyatın temelinde yer alan bu anlayış, fantastik edebiyat eserlerinde ağırlığını kaybetmiştir; zira fantastik yazarın, okuru anlattıklarının gerçekliğine inandırmaktan ziyade onları irrasyonel olay veya karaktere karşı tereddütte bırakma niyeti vardır. Fantastik okuru olayın geçtiği yerle değil, anlatılan olayla ilgilenir. Büyüü gerçekçilik ise gerçekçiliğin bir türü olduğundan mekân tasviri önemlidir. Tıpkı toplumsal gerçekçi romanlarda gördüğümüz gibi insanı yaşadığı çevre ile ele alır, onu burası üzerinden tanımlar. *Yüzyıllık Yalnızlık*'taki (1967) Macondo, *Pedro Paramo*'daki (1955) Comala, *Sus Barbatus!*'ta (2018) işlenen Doğu Anadolu'ya ait bir köy, *Kar* romanındaki Kars şehri bunun öne çıkan örneklerindendir.

4. Fantastik edebiyat zaman ve uzamı gelişigüzel şekilde deforme eder, bunu tıpkı bir oyun gibi yapar; büyüü gerçekçilikte ise bu iş sanatsal bir şekilde ve okuru buna ikna edecek bir dil kullanımı ile gerçekleştirir (Teker Garcia, 2010: 61).

Gerçeği çarpıtmak ve kurmaca düzeyinde yeni bir gerçeklik yaratmak isteyen fantastik metinlerde okurun kurulan bu yeni düzene inanmak gibi bir zorunluluğu yoktur. Yazar onu bu alana ısındırır, fakat ortada gerçeğe aykırı birtakım durumların olduğunu okura aktarır, onunla bu belirsizliğin peşinden gider. Büyülü gerçekçilikte ise yazar, doğaüstü duruma dair herhangi bir açıklama getirmediği gibi, yaşanan mekân ve zaman üzerinden kurguladığı anlatısında okur için herhangi bir tereddüt de uyandırmaz. Bunu sıradan betimlemelerle alışıldık bir durummuş gibi yansıtır, zamanın kronolojisiyle oynarken dahi gerçekçi anlatım dilinden uzaklaşmaz.

5. Fantastik edebiyat korku ile ilişkilidir, büyülü gerçekçilikte ise doğaüstü daha ziyade hayranlık uyandırır (Teker Garcia, 2010: 65)

Bilinmezlik insanda tereddüt ve korku duygusu yaratır. Fantastik edebiyatın ortaya çıktığı anlar, bu duyguların okurda uyandığı vakitlerdir. Büyülü gerçekçilikte ise ne yazar ne de karakterin gözünde irrasyonel durum şaşkınlık ve korku yaratmaz, günlük hayatın bir parçası halinde ifade edilir.

6. Fantastik edebiyat bilim ve akıl eleştirisi iken büyülü gerçekçilikte toplumsal ve siyasi eleştiri yer alır (Teker Garcia, 2010: 65).

Gerçekçi metinler ve fantastik metinler iki zıt kutuptadır. Büyülü gerçekçilik ise bunların arasında fakat gerçekçiliğe çok yakın bir yerdedir. Fantastik türü gerçeği çarpıtmayı ön gördüğünden ortaya koyduğu eserler bilimsel akılla bağdaşmayacaktır. Büyülü gerçekçilik etkisinde kaleme alınan metinlerde ise toplumcu gerçekçi romanlara benzer şekilde halkın sorunları sıklıkla işlenir. Latife Tekin'in gecekondü yaşamından kesitler aktardığı *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984), Günter Grass'ın II. Dünya Savaşı'nın yarattığı sıkıntıları işlediği *Teneke Trampet* (1959) ve Faruk Duman'ın Doğu Anadolu köylerindeki yoksulluk ve köylü sorunları üzerinden kurduğu *Sus Barbatus!* (2018) bunun örnekleri olarak sayılabilir.

Bunlar dışında fantastik ve büyülü gerçeklik arasındaki farklara şu maddeler eklenebilir:

7. Fantastik edebiyat kendi alternatif gerçekliğini yaratır, büyülü gerçekçilik ise yaşanan dünyanın kuralları ve gerçekliğinde kurgulanır.

Tzvetan Todorov ve diğer araştırmacıların çerçevesini çizdiği fantastik türü ile bugün devam eden fantastik aynı şey değildir, demek yanlış olmayacaktır. Zira, "Todorov'un çok tartışılan yaklaşımı özellikle Tolkien'in *Yüzüklerin Efendisi* adlı seri romanının yayımı sonrasında önemini yitirmiştir. Günümüzde fantastik denilince akla gerçek dünyayla bağlantılı ya da ondan bağımsız ve ona alternatif olarak yaratılan ikincil bir dünya akla gelmektedir" (Uğur, 2010: 2-3). Büyülü gerçekçilikte ise olay, yaşanan dünyada geçer ve neredeyse tamamen onun kuralları geçerlidir. Anlatılarda yeni bir düzen kurulmaz.

8. Fantastik anlatılarda karakterler doğaüstü durum karşısında tereddüt ve şüphe yaşarlarken büyülü gerçekçi anlatılarda bu duygulara rastlanmaz, doğaüstüye sıradan, alışıldık bir durummuş gibi yaklaşılır.

Todorov'un fantastik türün bir özelliği olarak belirttiği “tereddüt” duygusu, büyülü gerçekçilik içinde değerlendirilmesi gereken anlatıları ve fantastik metinleri birbirinden ayırmak için başvurulabilecek işlevsel bir kavramdır ve bunları tasnif için kullanılabilir. Zira, fantastik anlatılarda karşımıza çıkan hayaletler yahut çeşitli yaratıklara karşı karakterlerin başta -gerçekliğe dair- tereddüt olmak üzere şaşkınlık ve korku gibi duygular yaşadıkları gözlemlenir. Büyülü gerçekçi metinlerde ise bu duygulardan yalnızca şaşkınlığa yer verildiği görülür. Fakat bu şaşkınlık hali, sıradan bir olaya duyulabilecek şaşkınlıktan çok da farklı değildir.

9. Fantastik edebiyatta gerçeklikten kaçış söz konusudur fakat büyülü gerçekçilikte böyle bir kaçış amacı yoktur.

Kurguladığı alternatif dünya ile fantastik türü görüngü dünyasının rasyonel gerçekliğinden uzakta bir yerde konumlanır. Bu durum modern dünyanın maddeci, rekabetçi ve kutuplaştırıcı gerçekliği karşısında bunalan ve çözüm arayan insanlar için bir kaçış amacı taşır. Fantastik edebiyatın bir “kaçış edebiyatı” olarak görülmesi bundandır. Büyülü gerçekçilikte ise kaçış söz konusu değildir. “Büyülü gerçekçi eserlerde mucizevi şey bu dünyada var olandır; sıradan olanı sıra dışı yapan özelliğiye ele alınmış biçimi ve kurgulanma metodudur” (Özüm, 2009: 30). Dolayısıyla büyülü gerçekçilik bir kaçış edebiyatı değil tam tersi gerçeğe yakın duran bir anlatım tarzıdır. Nitekim Bruce Holland Rogers da büyülü gerçekçiliğin bir kaçış olamayacak kadar ciddi bir tür olduğunu ve birden fazla dünya görüşünün gerçekliğini anlatmaya çalıştığını ifade eder (What is Magical Realism, Really...).

10. Fantastik edebiyatta doğaüstünün gerçeğe oranla çok daha baskın olduğu görülür. Büyülü gerçekçilikte ise hâkim olan gerçekçiliktir; doğaüstü, eserin içerisinde kısıtlı bir şekilde yer bulur.

Sonuç olarak fantastiğin modern dönemde icat edilmiş bir kavram olduğu ve büyülü gerçekçi anlatım tarzının içerisinden çıktığı söylenebilir. Bilim öncesi dönemlerde toplumsal hayatın içerisinde bir gerçeklik olarak konumlanan doğaüstü unsurlar ve bunlara bağlı olarak oluşturulan anlatılar, modernleşme döneminde bilimsel akla karşı “fantastik” adıyla irrasyonel olarak anılmış, hatta psikanalizin çalışma alanına dâhil edilmiştir. Fantastik türü, büyülü gerçekçilikten farklı olarak gerçek dışı alana yakın çizilmiştir ve idraklerde gerçeklikle neredeyse hiçbir bağı yoktur. Fantastik içinde gerçeklik aramak, tamamen kendi iç dinamikleriyle kendi özgün yasalarıyla kurulan bu ikincil dünyanın içerisinde, yaşanan dünyaya benzer kısımlar bulmakla mümkün olabilir. Bugün masal, efsane, mitoloji hakkında

yapılan çalışmalarda bu anlatı türlerinin fantastik ile ilişkilendirilmesi, modern bilimin gereğidir. Bilimsel akılla birlikte büyü gerçekçiliğin inanılası doğası ve gerçeklik algısı, giderek gerçek dışı bir alana kaydırılmıştır. Dolayısıyla fantastik ve büyü gerçekçilik arasındaki temel farkı, pozitif bilimlerle beraber gerçeklik algısının yeniden değerlendirilmesi ve değişimi olarak görmek mümkündür.

Büyü gerçekçi yazarın metinde geçen olaylardaki gizemi savunmak gibi bir amacı asla yoktur. Bu, ancak fantastik yazarının yapmak zorunda olduğu bir iştir (Leal, 1995: 123). Örneğin, güncel sinemada büyük bir hayran kitlesi bulunan Spider Man, Hulk vb. karakterlerin hikâyeleri incelendiğinde hepsinin yaşadığı doğaüstü dönüşümün neden ve nasıl gerçekleştiği bellidir. Ancak, *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) romanında neden hayaletlerin ortalıkta dolaştığı, güzel Remedios'un nasıl göğe yükseldiği ya da Emir Kusturica'nın büyü gerçekçi sinemanın örneklerinden olan *Çingeneler Zamanı* (*Time of Gypsies*) filmindeki Perhan'ın yalnızca bakarak nasıl nesneleri hareket ettirebildiği asla açıklanmaz. Bahsedilen eserlerdeki odak da hiçbir zaman bu sıra dışı durumlar değildir.

Fantastik edebiyatta akılla yönetilen bir dünyanın adeta doğaüstünün istilasına uğramış olduğu görülür. Büyü gerçekçilikte ise gizem asla görünen dünyaya inmez, bunun yerine nesnelerin ardına saklanarak orada soluk alır (Leal, 1995: 123). Bu noktadan fantastik ile büyü gerçekçilik arasında mutlak bir ayrıma varmak gerekirse verili metnin içerisinde gerçek ve doğaüstü arasında oransal bir kıyas yapmak gerekecektir. Zira fantastik metinlere bakıldığında orada kullanılan gerçekliğin, kurmacanın yasalarıyla inşa edilen sıra dışı bir evrenin içerisinde sadece okuyucuyu ona alıştırmak için (familiarization) bir dekor olarak kullanıldığı görülür. C. W. Sullivan (2001: 292) yaratılan gerçek dışı, ikincil fantastik dünyaya karşı okuyucunun bu tanımlanamaz kodu çözebilmesi için bilimkurgu ya da fantezi yazarının öyküsüne yeterince tanıdık malzeme eklemesi gerektiğini belirtir. Yeni dünyanın içerisinde kullanılacak olan bilhassa geleneksel (folklorik) malzemeler, okurun bu ikisini beraber algılayarak çözmeye çalışmasını ve bir anlamda metne daha çabuk aşına kılınmasını sağlar.

Buna rağmen, modern fantastik metinlerde ön planda yer alan hiçbir zaman gerçeklik değildir. Onun yerine doğaüstü olan her daim öne çıkarılır ve okurun odağında bunlar yer alır. Örneğin ünlü İngiliz klasiği *Harry Potter*'ın okurları, hikâyede temel izlek olarak büyücülerin başlarına gelen tuhaf olaylar silsilesini takip ederler. Metinde *muggle* olarak geçen büyü yeteneği olmayan, sıradan insanlar metnin odağında değildir. Bu sıradan insanlar ancak okuru, kurgulanan ikincil fantastik dünyaya alıştırma işlevindedir. Büyü gerçekçi metinlerde ise okur baştan sona gerçekçi bir hikâyeyi takip eder, görüngü dünyasının içerisinde yerleştirilmiş olan

doğüstü unsurlar metnin içerisinde varlığı neredeyse sorgulanmayacak kadar hassas bir dengede tutulmuştur.

1. 3. 5. Gerçeküstücülük ve Büyülü Gerçekçilik

Büyülü gerçekçiliğin tarihsel gelişimi ve niteliklerine dair yapılan çalışmalara bakıldığında onun sıklıkla beraber anıldığı akımlardan en önemlisinin Gerçeküstücülük (Surrealism) olduğu görülecektir. Büyülü gerçekçiliğin terimsel bazda ortaya çıkışının akımla aynı tarihlere denk gelmesi ve ikisinin de olağanüstü öğelere yer vermesi onların yer yer aynı çerçevede değerlendirilmesini de sağlamıştır. Nitekim Wendy B. Faris (1995: 171), büyülü gerçekçiliği “sürrealizmin önemli bir mirası” olarak tanımlar.

Aralarındaki ilişkiyi anlamlandırmak için öncelikle döneminin önemli akımlarından olan Gerçeküstücülüğün tarihsel gelişimini hatırlamak ve aynı paralelde büyülü gerçekçiliğin durumuna bakmak yerinde olacaktır. Ardından özellikleri ve doğüstüyü tesis etme biçimleri üzerinden ikisi arasında mukayese yapılabilir.

Gerçeküstücülük, savaş sonrası insanının kendini ifade etme yollarından biri olarak ortaya çıkmış akımlardandır. Modernleşmenin ardından rasyonel aklın önderliğinde daha maddeci bir dünya idealiyle ilerleyen burjuva, sanayileşme sonrası ham madde arayışı ve verimli topraklara hâkim olma mücadelesi ile insanlığı kilisenin karanlığından kurtarıp savaş meydanlarına, oradan da dev makinelerin arasına sürmüştür.

I. Dünya Savaşı’nın yarattığı umutsuzluk ve huzursuzluk, dönem insanını karamsarlığa, bunun neticesinde de isyan noktasına getirmiştir. Sanatçıların bu isyanı ifade etme şekillerinden biri olarak ortaya çıkan Dadaizm, Gerçeküstücülüğe zemin hazırlayan önemli hareketlerden biridir. 1918’deki bildirisini mantığı yok etme ve mevcut düzeni değiştirme üzerine kuran Dadacılar, o güne dek önemsenen bütün değerlere karşı inkâra varan bir şüphe ile bakmış ve hedefsiz bir anarşizmle mevcut düzenin mantığına aykırı eserler üretmişlerdir (Kefeli, 2017: 147-149). Gerçeküstücülüğün öncüsü durumundaki André Breton da bu akımın içerisinde yetişmiş bir isimdir.

Dadaizm dışında resim alanında nesneyi yalnızca algılandığı noktalarla değil görünmeyen boyutlarıyla da ele almayı amaçlayan Kübizm, savaş sonrası dünyanın sanatçının gözünden aktarılmasını ifade eden Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), teknolojiyi ve hızı sanat eserlerine yansıtmak idealindeki Gelecekçilik (Fütürizm) ve sözcükten ziyade harfi temel alarak şiirde yeni bir arayış arzusunda olan Harfçilik (Letrizm) de Gerçeküstücülüğü teşkil eden ve gelişmesinde payı olan sanat hareketleri olarak öne çıkar (Kefeli, 2017: 149-153). Bahsi geçen tüm bu akımlar incelendiğinde hepsinin temelinde sanatta öznel tutumun yattığı fark

edilecektir. Dolayısıyla 20. yüzyıl bu sosyopolitik görünümüyle hem düşünsel hem de sanatsal olarak Gerçekçiliğin sorgulandığı ve kırıldığı bir dönem olarak düşünülmelidir.

André Breton'un 1924 yılında yayımladığı *Le Premier Manifeste du Surrealisme* ile ilk bildirisini ilan eden Gerçeküstücülük, çoğunlukla Avusturyalı psikiyatrist Sigmund Freud'un çalışmalarından hareketle sistemleştirilmiştir (Çetişli, 2020: 147). Bu manifestonun siyasî bir tarafı bulunmasa da akım ilerleyen zamanlarda bazı yazarların komünist yayınlarla iş birliğine gitmesi sonucu politik bir kimlik de kazanır. André Breton, Paul Eluard ve Louis Aragon 1927 yılında Fransa'da Komünist Parti saflarına girer ve ikinci manifestoları siyasî bir söylem içerir (Kefeli, 2017: 154). Bundan sonra *La Révolution surréaliste* dergisinde tutuk evleri, kendini öldürmek, sapık papa, deliler evi vb. konularında yazılar yayımlamaya başlarlar (Mumcu, 2020: 207). Bütün bunlar, akımın toplumsal bir yöne doğru seyrettiğini gösterir. Bu durum, yazarların çatışan fikirleri sonucu partiden kovulmalarına dek devam eder.

Çeşitli yönleri ve öncü akımlarıyla aktardığımız dönemde, Gerçeküstücülük büyüğü gerçekçiliğe zemin hazırlayan kaynaklardan biri olarak karşımıza çıkar. Özellikle akımın kısa süreli politik tarafı ve içerisinde bulunan olağanüstü unsurlar ikiliyi birbirine yaklaştıran etkenlerdir. Kıtadaki politik durum nedeniyle ülkelerinden ayrılmak zorunda kalan birçok Latin Amerikalı yazın adamı, I. Dünya Savaşı sonrası Gerçeküstücülüğün merkez noktalarından biri durumunda olan Fransa'nın Paris şehrinde bulunmuşlardır. Carpentier, Pietri ve Asturias'ın da aralarında olduğu bu yazarlar, kentte akımın temsilcileri ile temas kurar ve bu sanat yöneliminin özellikleri hakkında fikir sahibi olurlar (Teker Garcia, 2010: 37). Ülkelerine döndüklerinde ise Carpentier, Avrupa'da köklenen bu sanat akımının izlerini Haiti insanının günlük yaşamının bir parçası olarak gördüğünü belirtir (Carpentier, 2017: 12). Latin Amerika topraklarındaki durum, olgunlaşma dönemindeki Gerçeküstücülük için de dikkat çekici bir durumdur. Ayfer Teker Garcia (2010: 61) o topraklardaki geleneksel yaşayış ve düşüncesinin Breton gibi isimleri, kıtayı "gerçeküstücü" bir coğrafya olarak düşünmeye götürdüğünü ifade eder.

Yazarların kıtayı böyle değerlendirmelerinde Latin Amerika'nın masal ve mitlerle yoğrulmuş gerçeklik anlayışının payı büyüktür. Gerçeküstücüler, bu unsurların, toplumların düşünsel yapısı ve yaşayışının biçimlenmesi noktasında hala etkin olduklarını gördüklerinden egzotik kültürlere yönelmişlerdir. Canan Öktemgil Turgut (2003: 21), akımdan etkilendiği bilinen büyüğü gerçekçiliği, toplumların bu tür anlatılarında aramanın mantıklı olacağını belirtir. Esra Derya Dilek (2011: 206) buna efsaneyi de ekleyerek büyüğü gerçekçiliğin kaynağına ulaşma yolunda efsanelerin daha önemli bir yere sahip olduğunu iddia eder.

Maggie Ann Bowers (2004: 22), benzerlikler noktasında farklı bir açıdan meseleye yaklaşmış araştırmacılardandır. Bowers, ikisinin de devrimci karaktere sahip yazın hareketleri

olduğunu öne sürdükten sonra özellikle büyülu gerçekçiliğin sahip olduğu politik güce vurgu yapar. Ancak Gerçeküstücülük maddesel gerçeklerden ziyade hayal gücü ve bireyin iç dünyasına yönelerek yapmaya gayret eder, diye ekler.

Gerçeküstücülüğün büyülu gerçekçiliği etkilediği en önemli nokta olarak ona kattığı teknik ve estetik unsurlar gösterilebilir. Latin Amerikalı yazarların Avrupa’da öğrendikleri bu akım, onların yıllarca sömürgeleştirilmiş olan ülkelerindeki baskılanmış gelenek ve inançlarının açığa çıkmasını sağlamıştır. Büyülu gerçekçilik onlar için kültürel bilinç dışını harekete geçirerek öze dönüşü sağlayan modern bir öğedir. Asturias, “Bizim için Gerçeküstücülük Avrupa ile değil, kendimizle, yerli halkla ve Latin Amerika’ya ait olanla buluşma anlamı taşımaktadır” (Asturias’dan akt. Teker Garcia, 2010: 48) diyerek aslında akımın bir kaynak görevi değil onu kaynağa taşıma yolunda bir vasıta işlevinde olduğunu vurgular.

Avrupa, geleneksel pek çok toplum gibi Latin Amerika ülkelerinde de baskın bir güç olarak kendini gösterir. Bu dominant yapı, yalnızca politik ve ekonomik değil kültürel manada da algılanmalıdır. Yönetilene benimsetilen yegâne tavır, iş gücü almanın ya da hizmet sunmanın dışında onun gelenek ve alışkanlıklarını da kendininkine uydurmaktır. Bu süreç, kişiyi öz benliğinden sıyrıp hâkim kültürün şemsiyesi altında yeni değerler üretmeye zorlar. Büyülu gerçekçilik, geleneksel halklar için benliğin yeniden hatırlanması anlamına gelir. Asturias bu durumu şu şekilde ifade eder: “Biz bilinçaltımızı Batı’nın kendi bilincinin altında çok iyi bir biçimde saklamaktaydık. Ama her birimiz kendi içimizde olanı kayıt altına almaya başladığımızda, kendi yerli bilinçaltımızla buluştuk. [...] Gerçeküstücülük bana kendi benliğimizi keşfetme olanağı sağladı” (Asturias’tan akt. Teker Garcia, 2010: 48). Dolayısıyla Gerçeküstücülük akımının bu topraklarda yarattığı etki, temelde onların bakışını kendi yerel kültürlerine çevirmelerini sağlamasıdır. Bu şekilde, akımın zihinsel süreçlerle ürettiği yapay “büyü”nün kendi topraklarında en baştan beri gelenek ve inanışların bir ürünü olarak doğal bir şekilde var olduğunu görürler.

Gerçeküstücülük akımı ve büyülu gerçekçiliği ortak paydada birleştiren birtakım özellikler bulunur. “Geleneksel roman normlarına başkaldırı, gizemli olanın peşinden koşma, cüretkar imgeleri ortaya çıkarma, saçma olana değer verme, gerçek ile gerçek dışılık arasında gidip gelme, düşsel unsurlar, kronolojik olmayan zaman akışı” (Teker Garcia, 2010: 40) bunlardan bazılarıdır. Özellikle olağanüstü unsurlar kullanma durumu, iki yönelimde de kendini gösterir. Fakat bu kullanımda bazı farklılıklar vardır.

Her şeyden önce Gerçeküstücülükte olağanüstü durum rüya ve bilinç dışı gibi zihinsel süreçlerle ilgilidir. “Bilinç ve bilinç dışını, gerçek ile rüyayı ve gerçeküstünü yaratmak için bu

kavramları kaynaştırma yoluna gide[rler]” (Mumcu, 2020: 213). Akımın temelinde sanatsallığı yaratmak için iradenin etkisini minimuma indirgeyerek ruhsal otomatizmi ortaya çıkarma fikri yatar. Maggie Ann Bowers (2004: 22) bunu resim sanatı üzerinden, Salvador Dali’nin *The Persistence of Memory* (Belleğin Azmi, 1931) tablosundan hareketle aktarır. Bu tablo, “saat” gibi gerçek dünyaya ait nesneleri odağına almasına karşın onu sıra dışı bir şekilde yumuşak ve esnemiş biçimiyle tasvir ederek bir paradoks yaratmıştır. Bilindiği gibi büyüülü gerçekçilikte de “büyü” kusursuz bir şekilde gerçeğin içine yerleştirilir. Fakat burada Dali’nin yapmak istediği “hafızayı, yani psikolojik olanı resmetmeye” çalışmasıdır. Dolayısıyla tablo, psikoloji ve gerçek dışı ile ilişkili durumdadır. Büyüülü gerçekçilikte ise zihinsel süreçlerden ziyade toplumsal olaylar ön plandadır.

Carpentier (1995: 103) de aynı tablo üzerinden örneklediği Gerçeküstücülük akımını eleştirel bir gözle değerlendirir. Ona göre bu akım dairesinde eser üretenler “olağanüstü”yü nadiren gerçekliğin içinde ararlar. Gerçeküstücülerin kullandığı olağanüstü unsurlar önceden planlanıp üretilmiş öğelerdir. Bu, Dali’nin tablosundaki gibi “tuhafılık” hissini yaratmak için tasarlanmıştır ve “üretilmiş bir gizem” olarak yapaylık barındırır.

Akla ve mantığa karşı tutumuyla öne çıkan Gerçeküstücülük, bunun yanında gelenek ve töre gibi kültürel unsurlara da karşı duruşuyla (Kefeli, 2017: 155), büyüülü gerçekçilikten ayrılır. Zira bu eğilimdeki olağanüstü motifler, yoğunlukla inanç ve kültürel unsurlardan beslenerek oluşturulur.

Büyüülü gerçekçiliği, Gerçeküstücülükten kesin bir şekilde ayıran kişi Luis Leal’dır. Araştırmacı, Carpentier’in büyüülü gerçekçiliği, “gerçeğin beklenmedik şekilde değişiminden doğan” görüşlerinden hareketle bunlardan bağımsız, müstakil bir kavram olarak ele alma eğilimindedir. Leal’e göre (1995: 121), büyüülü gerçekçi eserler hayalî dünyalar yaratmaz, gerçekliği çarpıtmaz ve karakterlerin psikolojik durumlarını okura yansıtmaya amacı gütmeyiz. Onların eylemlerini irdelemek, nedenlerini ortaya koymak gibi bir niyeti yoktur. Modernizm gibi estetik amaçlarla şiirsel ve karmaşık kurgular inşa etmek yerine daha açık ve gerçekçi bir anlatımı tercih eder.

Alejo Carpentier her ne kadar büyüülü gerçekçiliğin çıkış noktası olarak Gerçeküstücülüğü görse de akımın tekniklerini yapay bularak ondan uzaklaşmaya (Teker Garcia, 2010: 49) ve büyüülü gerçekçiliği inanç ve kültürü temel alarak teşkil etmeye gayret etmiştir. Eleştirmen Marguerite Suarez-Murias da bu konuda Carpentier ile benzer fikirlere sahiptir. Carpentier’in “olağanüstü gerçekçilik” olarak isimlendirdiği fenomeni, yazar veya okurun inançlarının bir parçası olarak görür ve Gerçeküstücülük “inanç ve geleneğin toptan

yadsınmasını gerektirir. Büyülü gerçekçiliğin ayrıldığı yer burasıdır” (Suarez-Murias’tan akt. Foreman, 1995: 286) diyerek ikisi arasındaki farkı tayin eder.

Alejo Carpentier ve Murias’ın görüşleri, çalışmada yer yer ifade edilen bazı tespitlere denk düşmesi bakımından önemlidir. Büyülü gerçekçilik her şeyden önce üretildiği toplumla bağ kurmalıdır. Onun sorunlarını göz ardı etmeden kültür ve inancına bağlı bir gerçeklik anlayışından hareket ederek çözüm yoluna gitmelidir. Gerçeküstücülük bu noktada daha ortak ve teknik bir bakış getirir. Başvurduğu kaynaklar evrenseldir.

Bununla beraber büyülü gerçekçi romanlarda gerçekleşen olayların hepsi gerçek mekânlarda, yaşadığımız dünyadadır. Gerçeküstücülük ise gerçeklerden kaçışı sağlayacak alternatif alanlara yönelir. Bu bakımdan akımın Gerçekliğe zıt bir tutum içerisinde olduğu görülür. Büyülü gerçekçilik ise bilimsel gerçekliğe mesafeli tutumuna rağmen ona zıt bir yönelim göstermez. Tam tersi gerçekliğin içerisinde kendini var etme uğraşındadır.

Sonuç olarak Gerçeküstücülük akımı ve büyülü gerçekçilik arasındaki bağın erken dönem eserlerine yansıdığı ve akımın bir çıkış noktası ve yazarları bugünkü büyülü gerçekçiliğe taşıma noktasında bir vasıta işlevi üstlendiği söylenebilir. Latin Amerikalı yazarların Avrupa’dan öğrendikleri Gerçeküstücülük ve onun dönemin bunalımlı atmosferinin etkisiyle zihinsel süreçleri esas alarak kurguladığı yapay olağanüstü unsurlar, kıta Amerika’sının geleneksel halklarının günlük yaşayışlarında var olan doğal inanışlardır. Çağdaş eserlere bakıldığında bugün hâlâ edebî büyülü gerçekçilik dairesinde üretilen eserlerin Gerçeküstücülük akımının sıra dışı unsurları kurmacaya dâhil etme noktasında başvurduğu rüya vb. zihinsel süreçlerin bu eserlerde kullanımda olduğu görülür. Bu noktada bir ayrım yapabilmek için, rüyaların gerçeğe dönüşüp dönüşmemesi bir kıtas olarak düşünülebilir. Yani eserdeki doğaüstü durum gerçekliğe dönüşmüş müdür yoksa karakterin bir hayali, sanrısı, halüsinasyonu ya da rüyası olarak mı ortaya çıkmıştır? Eserin karakteri ve okuru hangi tarafa yönlendireceği onun hangi anlatım dairesine dâhil olacağını belirleyen en önemli etkenlerdendir.

1. 4. Kavramın Postmodern Söylemdeki Yeri

Yirminci yüzyıl, kendinden önceki anlatılarda psikolojik sorunları ve mücadeleleriyle ele alınan insanların hayatlarından sıkılan Batılılar için, alternatif anlatılara yönelinen bir dönemdir. Büyük anlatılar ve kahramanlık hikâyeleri geçerliliğini yitirmeye başlamış; tek boyutlu bir düzeni ön gören modernleşme hareketi, buhranları ve zihinsel süreçleriyle dönem insanını yansıtır olmuştur. Lyotard (2019: 8) bunu, içinde bulunduğumuz postmodern dönemde, modernizmin büyük anlatılarına (meta narrative) karşı oluşan inançsızlıkla açıklar. Bahsedilen

inanmama hali bir anlamda onların reddidir, denilebilir ve postmodern durum bunlardan çok daha küçük anlatılara geçişi ifade eder.

Dünya Savaşları, sanayileşme, teknolojinin gelişmesi ve üretimdeki değişimler insanların ekonomik nedenlerle kıtalar arasında yer değiştirmeye başlamasını ve uluslaşmadan globalleşmeye doğru adımların atılmasını doğurur. Aynı nedenler, gerçeklik algısının da gün geçtikçe değişmesine neden olur. Mitolojilerden teolojiye ve Aydınlanma sonrası bilimsel bilgiye dayanmaya başlayan gerçeklik, dönem insanı için artık şüpheyile yaklaşılan bir alandır. Bunun sanattaki yansımaları, çağın iki önemli hareketi olan postmodernizm ve büyülü gerçekçilikte kendini gösterir.

Postmodernizm, kesin çizgilerle ayırmak mümkün olmasa da Aydınlanma sonrası Batı dünyasında modernizm hareketinin getirdiği akıl ve bilim odaklı tek sesli bakışa bir tepki mahiyetinde ortaya çıkmıştır. İlk ışıkları mimarîde kendini gösterse de geniş kitleleri etkileyecek bir hareket olarak öne çıkması edebiyat alanında olmuştur. Dilek Doltaş (2003: 33) kavramın edebiyat alanında ilk kez Federico Oniz'in *İspanyol ve Hispanik Amerikan Şiiri Antolojisi* eserinde kullanıldığını belirtir.

Tanımı ve özelliklerinin özgün bir çerçeve içerisine konulamaması ile bir edebiyat akımından çok hareket, eğilim, olgu veya durum şeklinde anılan postmodernizmi kendinden önceki akımlara kıyasla anlamak mümkündür.

O; kural ve yasalara karşı anarşist tavrı, aşırı göreceli ve eklektik (seçmeci) tutumuyla modernizmin oluşturduğu değerler yelpazesine karşı sorgulayıcı bir bakışa, tek sesli bir yapıdan ziyade çoğulcu bir perspektife sahiptir. Gerçekliğin parçalı ve birden fazla olduğuna dair inancı, postmodern hareketin ideoloji ve düşüncelere mesafeli durmasını sağlar. Modernizmin geçmişe ve geleneğe yönelik yıkıcı tavrı, postmodernizmle birlikte değişime uğrar; dinî ve tarihî unsurlar bu hareket çizgisine yaklaşan eserlerde sıkça faydalanan öğelere dönüşmeye başlar.

Postmodern edebiyat üzerine çalışan araştırmacılardan Koçakoğlu (2012: i-ii), onun tarihe yönelen, fantastiği kullanan, çoklu okumalara imkân veren, birden fazla anlatıcıya rastlanabilen, pop-art, polisiye gibi tarzlardan faydalanan ve zıtlıklarla beraber farklı edebî türleri de bünyesinde barındırabilen çoğulcu anlatıma sahip olduğunu belirlemiştir.

Büyülü gerçekçilik ve postmodernizm hareketi arasındaki ilişki birçok edebiyat araştırmacısı tarafından sorgulanan ve benzerlikleriyle, farklarıyla ortaya konulmaya çalışılan bir problem alanı olarak karşımıza çıkar. Yerli ve yabancı çeşitli araştırmacılar postmodernizm ve büyülü gerçekçilik hareketlerini yazar ve eser bazında birbirine yaklaştıran tespitlerde bulunurlar. Örneğin, postmodernizm konusunda yetkin isimlerden Dilek Doltaş, hareketin tanımını yaparken onun özelliklerinden biri olarak büyülü gerçekçiliğe de yer verir:

“Postmodernizm, ontolojik kuşkunun insan yaşamındaki yerini sanat yapıtlarında canlı bir biçimde, parodi, pastiş, yineleme, büyümlü gerçekçilik (magical realism) gibi yöntemlerle sergileyen bir sanat akımıdır” (2003: 192). Benzer şekilde İsmet Emre, onu “ontolojik kuşkunun insan yaşamındaki yerini sanat yapıtlarında canlı bir biçimde, parodi, pastiş, yineleme, büyümlü gerçekçilik (magical realism) gibi yöntemlerle sergileyen bir sanat akımı” (2006: 3) olarak tanımlar. Şaban Sağlık (2017: 77) da büyümlü gerçekçiliği postmodern edebiyatı hazırlayan olgulardan biri olarak zikreder.

Uluslararası araştırmacılara bakıldığında büyümlü gerçekçiliği postmodern edebiyatın içerisinde konumlayan yahut onunla paylaştığı ortak özelliklere vurgu yapan isimler olduğu görülür. Onlar, yalnızca anlatım tarzı olarak ya da eser özelinde değil yazarlar noktasında da ikisini yan yana getirirler. Örneğin Theo L. D’haen (1997: 283, 285), postmodernin fantastiğe yaslanan anlatım tarzından hareketle bugün postmodern yazarlar olarak da imlenen Salman Rushdie, Ben Okri, Robert Kroetsch, Angela Carter, Jeannette Winterson, Toni Morrison gibi yazarların aynı zamanda büyümlü gerçekçiliğin önemli temsilcileri olduklarının altını çizer. Ona göre Akılcılığın (Rationalism) yarattığı egemen kültüre karşı duran fantastiğin yanında, 20. yüzyılda oluşan tarihsel avangardın içerisinde, aynı iklimde, büyümlü gerçekçilik de doğmuştur. D’haen (1997: 286), özellikle 1980 sonrasında postmodern yazarlar olarak adlandırılan birçok ismin büyümlü gerçekçilik kipinde yazdıklarını vurgular. Wendy B. Faris (1995: 163) de “Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction” (Şehrazat’ın Çocukları: Büyümlü Gerçekçilik ve Postmodern Kurgu) adlı yazısında Günter Grass, G. G. Márquez gibi isimleri postmodern büyümlü gerçekçi isimler olarak niteleyerek onların *Binbir Gece Masalları*’nın modern anlatıcıları olduklarına dikkat çeker. Brenda Cooper (2004: 23), bu büyümlü gerçekçi isimlerin klasik gerçekçiliğin alışıldık yazım geleneklerinden ziyade postmodernizmin tekniklerine başvurdukları ve karnavalesk bir tutumla pek çok uyumsuz sesin bir arada kullanıldığı kakafonik bir yapı kurduklarından dem vurur.

Bahtin’in (2020) edebiyat teorisine kazandırdığı “karnaval” kuramı, postmodernizmi anlamak için başvurulacak kavramlardan biridir. Birden fazla anlam ifade eden karnaval, edebiyattaki farklı türleri aynı düzlemde birleştirerek ona çoksesli bir “anlatı” hüviyeti kazandırılmasını; bunun yanında halk kültürü ve kolektif yaşamın egemen gücün karşısında konumlandırılmasını, hiyerarşinin ve katı kuralların yerle bir edilerek egemen kültürün halk kültürüyle birleştirilmesi ile melez bir yapı oluşmasını, sınırların ihlaliyle yaşam ve ölüm gibi zıt kavramların dahi bir araya getirildiği bir metinsel ortamı karşılar. Karnaval mekânında çoğulculuk hâkimdir, birey değil toplum ön plandadır. Aynı durum, büyümlü gerçekçi romanlarda da görülebilir. Nitekim Fikret Arargüç’ün, büyümlü gerçekçiliğin “her türlü farklılık

ve çeşitliliği aralarında hiyerarşik ayrım olmaksızın bir arada sunma olanağı” (2017: 56) sağladığını belirten ifadesi, bu tip metinlerin karnaval kuramına ne derece uygun olduğunu gözler önüne serer.

Meseleye ortak paydalar üzerinde yaklaşıldığında büyülü gerçekçiliği postmodern edebiyat içerisinde konumlamak zor değildir. Zira teknik ve içerik olarak büyülü gerçekçiliğin başvurduğu birçok yöntem, postmodern edebiyatla var olmasa da onunla anılmaktadır. Bunlar; üstkurmaca (metafiction), yabancılaştırma (defamiliarization) ve metinlerarasılık (intertextuality) gibi teknik özellikler ile zıt unsurları bir araya getirme, tarihe yönelme ve çokseslilik gibi içerik özellikleridir²⁴.

Theo D’haen (1995: 200), “Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers” (Büyülü Gerçekçilik ve Postmodernizm: İmtiyazlı Merkezlerin Merkezleştirilmesi) adlı yazısında Avrupa ve Latin Amerika edebiyatlarından hareketle postmodernizmi, edebiyatın merkezlerden kenara doğru bir geçişi gibi görür. Ona göre büyülü gerçekçiliğin postmodernizm içerisindeki işlevi budur ve onun en uç noktasını teşkil eder.

Postmodern edebiyatla büyülü gerçekçilik arasındaki benzerlik daha en başta ikisinin de paradoksal bir yapıda birleşmesiyle ortaya çıkar. Terimi oluşturan ifadelerden anlaşılan aykırı doğasıyla büyülü gerçekçilik, modernizmin ötelediği geleneği, modern olanla aynı potada buluşturmayı sorun etmeyen postmodern harekete yakın bir tutum sergiler. Postmodern yönelim edebiyatta folklorik anlatıma kapı açması yönüyle önemli bir eşiiktir. Lakin burada bir fark vardır. Büyülü gerçekçilik bunu okurun yaşadığı dünyaya daha geleneksel bir gözle bakması, bilimsel gerçeğe alternatif oluşturulması için yaparken postmodernizm aynı işlemi amaçsız bir özgürlüğü temel alarak gerçekleştirir.

Gittikçe kitlesel yığınların çoğaldığı bir dünyada insanı daha da sıkı saran yalnızlık duygusu, edebiyat alanında da ele alınmıştır. Postmodernizm, insanı daha çok yalnızlığa iten entelektüel bir akım olmuştur. Oysa Büyülü Gerçekçilik, insanın tüm endişelerini içine alırken okuyucuya sevecen bir biçimde yaklaşır (Teker Garcia, 2010: 22).

Aytül Özüm (2009: 33) postmodern edebiyatın metni önemseyen ve onu öne çıkaran tavrının büyülü gerçekçilikte de var olduğuna dikkat çekerken *Yüzyıllık Yalnızlık*, *Uzak Akrabalar*, *Geceyarısı Çocukları* gibi romanları buna örnek olarak gösterir. Ek olarak, sıradan olayları olağanüstü bir hale getirmek için yabancılaştırma yöntemine başvurulduğunu ifade eder. Büyülü gerçekçi metinlerin de gerçekliği metin üzerinden tesis etme tutumu, onun

²⁴ Zikredilen özellikler, “Büyülü Gerçekçi Anlatıların Özellikleri” başlığında açıklanacaktır.

nihayetinde kurmaca bir metin olduğuna dair yapılan vurgu, yapısal olarak bu tarz metinlerin postmodern bir niteliğe sahip olmasını sağlar.

Bu noktada ortaya çıkan fark ise metin bazlı da olsa gerçekliğe yaklaşımlarında saklıdır. Postmodernizm, doğası gereği tek bir gerçekliğe bağlı kalmaz. Bununla birlikte dönemin sunulan gerçeklik algısına karşı “anlamsızlık ve kaos” ile yaklaşarak bunu tamamen parçalamak niyetindedir. Birçok araştırmacı postmodern edebiyatın gerçek ve gerçek dışı arasındaki çizgiyi ortadan kaldırmasını büyülü gerçekçilik ile açıklamaya çalışır, ancak postmodern yönelim bunu gerçeği bulanıklaştırmak için yapar. Çünkü onun için mutlak bir gerçeklik yoktur. Bu çizgiyi kaldırma amacı, mutlak gerçek anlayışını parçalamaktır. Yani aslında, gerçeğe bir saldırı söz konusudur. Postmodernizm, fizik ya da metafiziği değil “sanal dünya”yı referans olarak kabul eden *üçüncü bir hyperreal/üstgerçektir, yani sanal gerçektir*” (Karaca, 2008: 81). Köksüz ya da dayanaksız bir gerçeklik türeterek ortaya Baudrillard’ın (2020: 14) “hipergerçek yani simülasyon” olarak ifade ettiği başka bir gerçek katmanını çıkarır.

Büyülü gerçekçilik ise büyük oranda ölçülebilir bir gerçekliği temel alır. Postmodernizmin aksine toplumcu (gerçekçi) sanat anlayışından kopmuş değildir. Bu tip metinlerde yer yer gizliden savunulan bir düşünce, ideoloji vardır ve doğaüstü kullanılarak sosyal bir sorunu, bir gerçekliği çarpıcı hale getirmek; onu öne çıkarmak esastır. Yabancılaştırma yöntemine başvurulmasının sebebi budur, yani doğaüstü vasıtasıyla mevcut gerçekliğin altını çizmektir. Roman ve öykü gibi anlatılar, bir anlatım tekniği olarak büyülü gerçekçilikten faydalanabilir ancak postmodern romanla büyülü gerçekçi romanı birebir aynı görmek bir hatadır.

Sonuç olarak, büyülü gerçekçilik, bir anlatma biçimi olarak çok daha eskilere dayanmasına karşın bu hareketin roman türüyle geniş kitlelere yayılması postmodernizmin sağladığı ortam ile mümkün olmuştur. Bu manada sahip oldukları özellikler bağlamında değerlendirdiğimizde büyülü gerçekçiliğin postmodern edebiyatın sıkça kullandığı tekniklerden faydalandığı ve onun gibi alternatif bir anlatım tarzı olarak popüler olduğu söylenebilir. Bugün hâlâ büyülü gerçekçi olarak imlenen birçok metin aynı zamanda “postmodern” etiketini taşır. Bununla birlikte büyülü gerçekçilik, tarih ve sosyal problemlere karşı okurda sorgulayıcı ve düşünce uyandırıcı bir biçimde tezli metinlere yakın eserler ortaya koymasıyla postmodern edebiyattan ayrılır. Postmodernizm gerçek ve gerçek dışı arasındaki sınırları okur için bulanık bir atmosfer yaratmak için kullanırken büyülü gerçekçilik doğaüstüye, ele aldığı bir toplumsal gerçekliğin altını daha net çizebilmek, ona dikkat çekebilmek için başvurur.

1. 5. Kavramın Postkolonyalist Çalışmalarla İlişkisi

Sanat ve edebiyat yalnızca insanlar üzerinde güzel intibalar uyandırmanın ötesinde onları bilinçlendirme, uyarma, harekete geçirme gibi işlevlere de sahiptir. Tarih boyunca kimi edebî metinler; bir inanç, düşünce veya ideolojinin savunuculuğu, hatta dağıtıcılığını üstlenebilmesinin yanı sıra çeşitli mücadeleler ve savaşlar sırasında geniş halk kitlelerini etkilemek üzere de kaleme alınmışlardır.

Her ne kadar doğduğu topraklar olmasa da Latin Amerika kıtası, büyüü gerçekçiliğe mevcut kültürel ve politik kimliğini kazandırması hasebiyle önemli bir duraktır. Savaşlar ve diktatörlüklerle dolu tarihinde uzun yıllar acı çekmiş olan Latin Amerika kıtası yalnız ekonomik olarak değil kültürel manada da sömürülmüştür. Egemen gücün dayattığı değerler şemsiyesinin altında kendisine sunulan kimliğe tam olarak adapte olamayan kıta insanı, Batı karşısında her daim “öteki” konumundadır. Büyüü gerçekçilik bu anlamda, geleneksel düşünce ve inançlarla şekillenmiş bir gerçeklik algısına sahip olan Latin Amerika toplumu için baskın güce karşı direnme, kendi özüne dönerek millî bir kültür yaratma ve böylece asıl kimliğini yeniden tesis etme şansı vermiştir. Bahsedilen işleviyle büyüü gerçekçilik, postkolonyal söylemle ilişkilendirilmektedir. Arargüç, kurulan bu ilginin büyüü gerçekçiliği yalnızca Latin Amerika coğrafyasına bağlı kalmaktan kurtararak “farklılık, tezatlık ve çeşitliliği” (2017: 58) ifade etmeye çalışan bir araç hüviyetine büründürdüğünden bahseder.

Etken özneler olan Batı/Kuzey’in karşısında Doğu/Güney nesnedir, edilgen bir konumdadır. Edilgenliklerini uzun süre Batılı/Kuzeyli özne-ulusların sömürgesinde sürdüren Doğulu/Güneyli nesne-uluslar, anlatılar sayesinde aşınmış ya da yok olmuş kimliklerini bulmaya ve böylece özne olmaya çalışır (Arargüç, 2017: 60).

Bu metaforik açıklamadan da anlaşılacağı üzere Batı için kendi medeniyet düzeyindeki ülkeler ve onlardan daha geride görülen toplumlar vardır. Kolonileşme süreci, Batı’nın bu toplumların toprakları üzerinde askerî hakimiyet sağlaması ve onların kaynaklarından faydalanıp kendi güçlerini ve kültürlerini kabul ettirmesini ifade eder. Bu ülkeler kolonyalizm sonrası çalışmalarda “Üçüncü Dünya Ülkeleri” olarak geçer. Bahsedilen ülkelerin insanları, Batı için “öteki” hüviyetindedir.

Kolonyalist süreç, farklı toplumları bir araya getiren doğasıyla ister istemez çeşitli etkileşimlerin doğmasına neden olur. Böylece büyüü gerçekçi metinlerin ana damarlarından biri olan melezleşme durumunun postkolonyal çalışmaların da merkezinde yer aldığı söylenebilir. Bu anlamda büyüü gerçekçilik, postmodern edebiyat ve postkolonyal yazının ortak noktalarından birinin melezleşme olduğu görülmektedir. Büyüü gerçekçilik bu iki

toplumun karşılaşmasından, modern ile gelenekselin, teknoloji ile “ilkel” kültürün bir araya geldiği bölgelerde filizlenir.

“Edebiyat hem sömürgeleştirmenin hem de sömürgecilik karşıtı direnişin bir aracı olarak sömürge tarihinin ayrılmaz bir parçası olmuştur” (Can, 2011: 54). Von Der Walde, Gerçekçilik ve türevleri olan edebiyat akımlarının üstünlükçü yapılarıyla sömürgeleştirme sürecine destek olduğundan bahsederken bir tek büyülü gerçekçiliği bunun dışında tutar. O, özellikle sömürgecilik sonrasında Batı’nın “öteki” olarak nitelediği farklılıkları keşfetmekle ilgilidir (Walde’den akt. Teker Garcia, 2010: 25).

Ayfer Teker Garcia, büyülü gerçekçiliği açıklarken onu “‘sömürgeciliğin’ ve ‘sömürgeleştirmenin’ son bulduğunu kanıtlayan yazınsal bir figür olarak” (2010: 27) değerlendirir. Çünkü bu eğilime bağlı olarak üretilen eserler, “Üçüncü Dünya ülkesi vatandaşı” yahut “öteki” olarak zikredilen insanların kendi özlerini yeniden bulmasını ifade eder. Bu anlamda onun “milliyetçi” bir niteliği de olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Büyülü gerçekçilik, bir anlamda, Batı merkezli resmî tarih algısına karşı geleneksel toplumların edebiyatla direnişini ifade eder. Batı kendi kapitalist yayılımını ve gücünü Gerçekçiliğin baskın doğasıyla meşrulaştırmaya çalışırken (D’haen, 1995: 289) postkolonyal söylem, sömürülmüş ülkelerin kendi tarihlerini Avrupa ve Amerika merkezli bir bakış açısından arındırılmış bir şekilde yeniden yazmalarını sağlar. Büyülü gerçekçilik bunun yolunu açar. Fakat hareketin, yerel kimliğine rağmen karşı durduğu Batı’nın anlatı özelliklerinden hareketle ortaya konulduğu da unutulmamalıdır.

Üçüncü dünya devletlerinin kuruluşunda da, milli edebiyatlar oluşturulmuş ve hazır modeller sunan Batı edebiyatlarıyla alışveriş içine girilmiştir. Ne var ki, dizgelerin birbirleriyle yoğun ilişkilerinde dizgelerden biri baskın olabilir, Batı’nın edebiyat dizgeleri de baskın dizgeler olmuştur (Erkman-Akerson, 2019: 229).

Sömürülen halklar, hâkim gücün dil ve kültürünü benimsedikten sonra kendi varlıklarını ancak onların dilleri ve edebiyat türleriyle ifade edebilmişlerdir. Haiti’nin bağımsızlık mücadelesini anlatan *Bu Dünyanın Krallığı* (1949), Kolombiya’nın siyasî ve ekonomik buhranlarını arka plana alan *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) ve diğer Latin Amerika ülkelerini konu edinen romanların İspanyolca yazılması bunun sonucudur. Bugün Salman Rushdie, Ben Okri, Toni Morrison gibi isimler de kendi milletlerinin sorunlarına değinen eserleri, bağlı bulundukları İngiliz/Amerikan dili ve kültürü içerisinde yazmaktadırlar. Özellikle G. G. Márquez’in 1987 yılında Nobel Edebiyat ödülünü kazanmasıyla dünyada popüler olan büyülü gerçekçilik, postkolonyal yazarların da eserlerinde bu üsluba eğilmelerini sağlamıştır.

Dünyadaki sömürge ülkelerinin yavaş yavaş bağımsızlıklarını kazanmaya başlamalarından sonra yaşanmaya başlayan postkolonyal durum, büyülü gerçekçiliğin ilerleyişi

için verimli bir zemin oluşturur. Özellikle 1960’lardan 1980’lerin başına kadar pek çok yazarın dünyadaki özgürlük hareketlerini metinlerinde işledikleri görülmektedir. Örneğin Milan Kundera, Sovyetlerin Doğu Avrupa’da kolonileşme çalışmalarına karşı direnen önemli isimlerden biri olarak karşımıza çıkar (Ríos-Cordero, 2003: 96). Bu anlamda 1980 sonrasında postkolonyalist çalışmaların artmasıyla ikili arasında kurulan bağ daha da kuvvetlenmeye başlar. Nitekim, Homi K. Bhabha büyüğü gerçekçiliği postkolonyal söylemin edebî sesi olarak tanımlar (Bhabha’dan akt. Arargüç, 2017: 66). Çünkü yerel değerlerden beslenmesiyle o, Batı tarafından kıyıda bırakılan “öteki”nin, edebî olarak merkeze geçmesini sağlamıştır.

1. 6. Büyüğü Gerçekçi Anlatıların Özellikleri

Büyüğü gerçekçilik; birçok farklı tür, akım ve hareketle bağlantılı bir eğilimdir. Kendine özgü taraflarıyla birlikte onlarla kesişen bir özellikler kümesine sahiptir. Büyüğü gerçekçilik; ontolojik, politik ya da coğrafi bütün sınırları aşar. Modern akılla bakıldığında bir araya gelemeyecek dünyaları yakınlaştırır, yaşam-ölüm, benlik-öteki, hayal-gerçek gibi zıtlıkların arasındaki sınırları esnetir ve hatta bunları silmeye çalışır (Zamora ve Faris, 1995: 5-6).

Wendy B. Faris (2004: 7) *Ordinary Enchantments* çalışmasında büyüğü gerçekçiliğin doğası ve kültürünü anlamak için beş karakteristik özellikten bahseder. Bunlarda ilki metinlerde büyüğün “indirgenemez öge” olarak yer almasıdır. Bu kavram, metinde geçen mantıkla izah edilemeyecek olaylar için kullanılır.

Bahsedilen indirgenemez ögenin aktarımı hususunda yazarın konumu önemlidir; zira büyüğü gerçekçilik, anlatıcının bu öge ile gerçeklik arasında bıraktığı mesafede oluşmaktadır.

İkincisi büyüğü gerçekçilikte yapılan tasvirlerin “olağanüstü (phenomenal) dünya”nın güçlü varlığını detaylandırma işlevinde olmasıdır. Bilindiği gibi realist tanımlamalar, anlatılan dünyanın gerçekliğini kuvvetlendirir. Büyüğü gerçekçilikte anlatılan dünya ise bu gerçekçi tanımlamaların içine gizlenmiş olağanüstü durumlara ev sahipliği yapar (Faris, 2004: 14). Anlatılardaki dünya, içinde yaşadığımız mantık yasalarıyla işleyen ile fantastiğe ait kurgusal yasalarla tanımlanan dünyanın arasında bir yerde; fakat gerçek olana daha yakındır.

Üçüncüsü okuyucunun birbirine zıt iki olguyu bağdaştırma çabası esnasında yaşadığı rahatsız edici birtakım şüphelerdir. Ağırlıklı olarak gerçekçi bir atmosfer üzerinden ilerleyen bu tip metinler, doğaüstü olayları bu atmosferin içine yerleştirirler. Bu durum, okuyucunun en başta biraz tereddüt duymasına sebep olur. Tzvetan Todorov da fantastik türü için aynı kavramı kullanmıştır. Bu tereddüt hali okurun inancına ve kültürüne göre değişir; zira Batılı okur yaşananları aklın süzgeciyle değerlendireceği için daha temkinli yaklaşırken geleneksel kültürle yetişen okur buna karşı daha az kararsızlık yaşayacaktır (Faris, 2004: 17). Bunu Türk anlatısı

üzerinden örneklemek gerekirse Çanakkale Savaşı'nı anlatan bir romanda bahsedilen “yeşil sarıklıların (meleklerin) ve Hz. Muhammed'in savaşın kazanılması için Türk askerine yardım etmesi” olayı yerel halk için gerçekliğe yakın görülecekken Batılı bir okur için neredeyse tamamen gerek dışı addedilecektir.

Dördüncüsü anlatıların farklı âlemleri birleştirmesidir. İnançların ve geleneğin hâkim olduğu dünya ile modern dünyanın birbirine yaklaşması söz konusudur. Okur, büyüü gerçekçi anlatıda böyle bir tecrübe yaşar (Faris, 2004: 21). Bilim öncesi döneme ait, folklorun ve dinlerin insanın gerçekliğe dair algılarını oluşturduğu bir düzenle aydınlanma sonrası pozitif bilimlerin ışığında açıklanan dünyalardır söz konusu olan. Büyüü gerçekçilik doğası itibarıyla bir öze dönüşü ön gördüğünden modern dünyadan hareket eder ve giderek geleneksel olana doğru yaklaşır. Bu anlamda postmodern söylemin de başvurduğu kolaj, parodi ve pastiş gibi kimi metinlerarası tekniklerden faydalandığı söylenebilir.

Beşinci özellik ise büyüü gerçekçiliğin zaman, mekân ve kimlik konusunda genel kabul gören fikirleri altüst etmesi durumudur. Bu tarz metinler sinsi bir şekilde okurun zaman, mekân ve kimlik algısıyla oynarlar. Örneğin bir yağmur yıllarca yağabilir; bir uykusuzluk yahut unutkanlık salgını ile geçmişe dair algı sarsılabilir. Hikâyelerdeki kültürel çeşitlilik (melezlik) ve metnin çoksesli tabiatı, onların içindeki karakterleri çeşitli kimlik sorgulamalarına itebilir (Faris, 2004: 23-25). Gerçek mekânın ve zamanın içinde ona benzeyen ama özel büyüü bir anın yaratılması böylece kaçınılmaz olur.

Roman türüyle birlikte yükselen büyüü gerçekçiliğin karakter anlamında sırtını yasladığı en önemli akım Gerçekçilik'tir (Realism). Dolayısıyla bu tarz anlatılarda toplumsal sorunlara göstermecî bir tavırla yaklaşıldığını, mekânın ve karakterlerin yaşadıkları topluma uygun bir şekilde tasvir edilip konuşturulduklarını görmek mümkündür. Anlatıcı genellikle 3. tekil kişi olarak belirlenir ve hâkim bakış açısı kullanılır. Fakat post-modern edebiyata yakın anlatılarda, anlatıcı çokluğu olduğu görülmektedir. Çerçeve hikâye tekniği ile kaleme alınan bu tip eserlerde 1. tekil kişi anlatıcı ve kahraman bakış açısına da yer verilir. Büyüü gerçekçilikte anlatıcı etkin bir figürdür. Kahramanlar hakkında her şeyi bilse de aktarmaz, psikolojik çözümlemelere pek yer vermez. Bunun yerine eylem cümlelerinin sıkça kullanıldığını ve romanların olay odaklı aktarıldığını görmek mümkündür. Büyüü gerçekçi romanlar masalsı bir atmosfere sahiptir ancak bu havayı sağlayan temel etken dil değildir. Aksine sembollerle dolu ve süslü bir üslup tercih edilmez. Çünkü anlatı içerisindeki sosyal problemlere odaklanmayı güçleştirir. Göstermecî üsluptan anlatımcı bir üsluba kayar. O nedenle daha açık ve kısa cümleler tercih edilir. Zaman çoğu kez kronolojik değildir. Anlatı içerisinde geriye dönüşler (flashback) ve ileri atlamalarla (flashforward) altüst edilmiş bir zaman mekanizması vardır.

Mekân konusunda da bildik, tanıdık yerler tercih edilir. Okuru bu kurgusal gerçekliğe inandırma konusunda mekânın önemi büyüktür. Gerçekte var olmayan bir mekân kullanılacaksa da yaşanılan ülkeye uygun ve aşina olunan bir yer kurgulanır. Böylece okur buna yabancılik çekmez. Büyülü gerçekçiliğin en önemli unsurlarından bir tanesi de abartıya sıkça başvurmasıdır. Eserlerdeki doğaüstü öğeler her zaman dinî ya da kültürel bir gerçeğe dayandırılmaz. Sıradan özelliklerin abartılması yoluyla da olağanüstü bir durum yaratılabilir.

Bütün bunlar göz önüne alındığında büyülü gerçekçiliğin kendine has özellikleri olduğu görülmektedir. Onun için yalnızca anlatım tarzı olarak değil içerik ve teknik bağlamda da pek çok özellikten söz etmek mümkündür.

1. 6. 1. İçerik Özellikleri

1. 6. 1. 1. Büyü ve Gerçek Arasındaki Denge

Sanatta ve edebiyatta gerçeklik sorunu Antik Çağ'dan beri süregelen bir tartışmadır. Edebiyat ürünlerinin tasnif edilme kıstaslarından bir tanesi de onların gerçekliğe göre konumlarıdır. Örneğin, fantastik edebiyat türü gerçeklikle tamamen zıt bir kutupta yer alırken realist ve natüralist eserler bizzat onun içerisinde yer alırlar. Büyülü gerçekçilik, durduğu yer itibarıyla diğer tür ve akımlardan ayrılmaktadır; o, gerçek dışı ile kesiştiği alanlar bulunmasına karşın çoğunlukla gerçekçiliğin sınırlarına dâhil edilir.

Bir anlatının büyülü gerçekçilik dairesine dâhil edilebilmesi için metnin içindeki gerçek ve doğaüstü tarafların arasında belli bir denge bulunması gerekir. Bu denge, metnin okurun zihninde kantarın gerçeklik tarafına yakın olduğu ancak bütün ağırlığın da bu kısma kaymadığı bir ölçüdür. Fikret Arargüç, bu tarz bir metni okumayı, yoyo oynamakla eş tutar.

Şöyle ki, yoyo iki adet eş ağırlıklı halkanın ortasından bir çubuk ile tutturulması ve bu çubuğa ip sarılması ile ve yukarı aşağı hareket edecek şekilde sallanması şeklinde oynanır. Büyülü gerçekçi metin de büyü ile gerçeklik arasında tıpkı yoyonun yukarı ve aşağı hareketi gibi hareket ederek okuru asla bir kesinliğe ulaştırmaz. Okur okuduğu metinde neyin gerçek neyin gerçek dışı olduğu konusunda hiçbir zaman kesin bir yargıya varamaz. Bir yoyo nasıl yukarı ve aşağıya hareket halindeyse okur da böyle bir zihinsel hareket halinde bir gerçekliğe bir gerçektışılığa, bir olağana bir olağanüstüne gider gelir (Arargüç, 2017: 11).

Büyülü gerçekçi anlatılarda gerçekleşen hadiselerin hiçbiri, aslında var olmayan tamamen hayal gücüyle kurgulanmış alanlarda ve alternatif gerçeklikler sunan dünyalarda vuku bulmaz. Yaşananlar, içinde yaşadığımız dünyada gerçekleşir. İşin büyülü kısmı ise ya anlatı kişilerinin inanç ve geleneklerinden doğan gizemin bu alana dâhil edilmesi ya da sıradan bir durumun abartılarak doğaüstü bir hale büründürülmesi şeklinde gerçekleşir. Birbirine tamamen

zıt kutuplarda görünen bu ikilinin bir arada alımlanabilmesi için hem anlatıcı hem de okura bir sorumluluk yüklenmektedir.

Geleneksel okurdan modern okura giden süreçte metne yaklaşım alanında da önemli farklılıklar olduğu görülür. Geleneksel okur, geleneksel anlatıya karşı saf bir inançla yaklaşırken modern okur hem geleneksel hem de modern olana eleştirel akılla bakmaya başlamıştır. Postmodern süreçte okur da edebiyat eserine dâhil olmuş durumdadır ve bu hareketle yeniden popüler olan inanç ve geleneğin metafizik taraflarına inanma eğilimi içerisinde. Yalnız bu inanma hâli geleneksel okurun ön kabulüne değil, modern okurun kurmaca ile yaptığı anlaşılmaya dayanır. “Herkes her şeyin hayal ürünü olduğunu ve kurgu olduğunu bilir ama herkes diğer herkes (sözcü/yazar ve muhatapları) ile ‘bir kurmacalık anlaşması/sözleşmesi’ yapmış gibi bu anlaşmayı bozucu söz ve edimde bulunmaz: Kurgunun kendisi bir nevi ‘Toplum Sözleşmesi’dir” (Çetin, 2020a: 54).

Fantastik ile büyümlü gerçekçilik arasındaki farkları belirlemeye çalışan Roland Walter, yönelimin özelliklerini yazar, anlatıcı ve kişiler üzerinden şu üç maddeyle belirler: Birincisi, gerçek ve gerçek dışı olaylar bir arada kabul edilir ve bu durum herhangi bir rahatsızlık uyandırmaz ya da tuhaf karşılanmaz. İkincisi, gerçekçi ve büyümlü gerçekçi düzeylerin birbiriyle çelişmeden uyumlu bir şekilde bütünleşebilmesidir. Walter’ın belirttiği üçüncü özellik ise “yazarın ketumluğu” (authorial reticence) ilkesidir. Buna göre büyümlü gerçekçi metinlerde inanılabilirliğin zedelenmemesi için yazarın, ima edilen okurun ve karakterlerin doğaüstüne karşı şüpheli bir tavır takınmaması gerekir. Burada en büyük sorumluluk yazara aittir. Onun, doğaüstü olayların yaşanabildiği bir dünyaya inanmış olan karakterin üzerinden hareket etmesi gerekir. Bu yüzden olaylara bir açıklama getirme çabası içine girmemesi ya da müşahit bakış açısını kullanmaması gerekir (Walter, 1993: 19-20). Büyümlü gerçekçi metinlerde doğaüstüne yalnızca şahitlik eden anlatıcı, onu yalnızca duyu organları ölçüsünce algılayacağından bu konuda bir sorgulama durumu ortaya çıkabilir. Bu anlamda anlatılarda genellikle tanrısal bakış açısının kullanıldığı görülür. Böylece gerçeğin içindeki gizem, okura doğal bir şekilde bütün açıklığı ve detaylarıyla aktarılabilir.

Amaryll Beatrice Chanady de Roland Walter’a benzer bir şekilde yazarın ketumluğundan dem vurur. Ona göre büyümlü gerçekçilik, dünyamızı kökten bir değişikliğe uğratarak ona eşit bir yeni dünya tasavvur eder. Yazarın bu noktadaki suskunluğu okurun yeni dünyaya karşı sorgulayıcı bir tavır geliştirmemesini sağlayacaktır. Onlara ek olarak Brenda Cooper “yazarın ketumluğu” ve “yazarsal ironi” (authorial irony) karışımının büyümlü gerçekçilik için tamamlayıcı bir özellik olacağını ifade eder. Cooper’ın belirttiği bu ilke, yazarın metindeki gerçek ve doğaüstü taraflara mesafesinden ortaya çıkar. Batılı bir eğitim almış olan

yazar, gerçekliği zedelememek için, “büyülü bir dünya görüşüne” ironik bir mesafede bulunmalıdır. Fakat bunun yanında, büyüye karşı derin bir saygı duyması zaruridir; aksi halde büyü ve gerçeği sentezleyemez, büyü yalnızca bir halk inancı veya fantezi olarak gerçekten ayrılır, kaybolur. Ona göre “büyülü gerçekçilik tam da batıl inançlar ile ironik mesafe arasındaki o tehlikeli ve kırılgan kucaklamadan doğar” (Cooper, 2004: 33-34). Canan Öktemgil Turgut (2003: 24), Cooper’ın bu tezinin folklorik unsurlardan faydalanan büyüülü gerçekçi romanların toplumun farklı tabakalarından insanların yaşamlarını bir arada anlatma tekniğinden ileri geldiğini ifade eder.

1. 6. 1. 2. Zıt Durumların Bir Arada Kullanılması ve Melezlik

Büyülü gerçekçiliğin karşıtlıkları aynı potada buluşturan tabiatı, en başta isminden anlaşılabilir. 21. yüzyılın modern epistemolojisi içerisinde tanımlanan gerçeklik olgusu, bilindiği üzere, rasyonel akıl ve pozitif bilimlerden varlığını ortaya koyar. Bu anlamda, modern akılla bakıldığında, büyü ve gerçeğin birbirine taban tabana zıt oldukları görülmektedir. Dolayısıyla bu yazın üslubunun doğası, bu zıtlıkların doğal bir görünüm arz edecek şekilde yan yana konumlandırılmasından ileri gelir.

Büyülü gerçekçi metinlerdeki en temel karşıtlık, sıradan ve doğaüstü üzerinden kurulur. Bu tarz anlatılarda fizik kurallarının hüküm sürdüğü dünyanın içerisinde ona tamamen aykırı doğaüstü durumların doğduğu söylenebilir. Fakat bu iki durumun karşılaşması ne anlatıcı ne karakter ne de kişilerde bir tereddüde sebep olmaz. Chanady, Todorov tarafından bir kıtas haline getirilen “tereddüt” yerine “çatışkı” (antinomy) ifadesini ortaya atar ve bunu yazarın metne karşı duyduğu tereddütten daha tatmin edici bulur. Çatışkı daha çok metinde çelişen iki kodun aynı anda yer alması durumudur (Walter, 1993: 19). Bunun ötesinde büyüülü gerçekçi metinlerde fizik-fizik ötesi, yaşam-ölüm, siyah ırk-beyaz ırk, efendi-köle gibi zıt kişi ve durumların da bir arada işlendiği görülür.

Büyülü gerçekçilik fenomeninin bu tutumu doğasındaki “melezlik” (hybridity) kavramıyla açıklanabilir. Bununla kastedilen Batılı, rasyonel bir dünya görüşü ile bilim öncesi, inanca ve folklora bağlı dünya algısının bir arada olması durumudur. Ona zemin hazırlayan gelişme ise Latin Amerika, Avrupa ve Amerika başta olmak üzere küreselleşen dünyada göçlerle birlikte kültürlerin iç içe geçmeye başlamasıdır. Kimi siyasî ve ekonomik sebeplerle insanların yer değiştirmeleri gittikleri yeni topraklardaki kültürler ve dillerle kurdukları etkileşim sonucu ortaya melez insanlar, melez kültürler ve melez bir dil yapısı çıkarmıştır.

Melezlik, büyüülü gerçekçi edebiyatın en önemli yönlerinden bir tanesidir. “Ölümlerle yaşamın, tarihsel gerçeklik ile büyüünün, bilim ve dinin arasındaki paradoksal boyutların

bağdaştırılması büyülü gerçekçi romanların olay örgüsü, teması ve anlatı yapısını tanımlar” (Cooper, 2004: 32). “Metinlerin pek çoğunda yaşayanlar ve ölümler, gerçek ve kurgu, gerçek ve büyü arasında ‘eriyen-akan sınırlar’ vardır ki bu tür durumları melezleşme olarak kabul edebiliriz” (Erdem, 2011: 183).

Bu tarz metinlerin içerisinde farklı kimlik ve kültürlerin birbirine zıt inanç yapılarıyla bir arada yer alabildikleri söylenebilir. Burada önemli olan anlatıcının ağırlığı ve itibarı bir tarafa yüklememesidir. Bilim öncesi inançlara sahip yerli halkların kapitalist Batı ile tanışmaları, bu çatışkının ve melezliğin ilk sebeplerindendir.

Bugün, büyülü gerçekçilik üzerine yapılan araştırmalar Batılı ülkeler üzerinden Batı dışı ülkelere odaklanmıştır. Batılı araştırmacılar, büyülü gerçekliğin mahiyetini sorgularken Amerika ve Avrupa’da var olan yabancı kültürler üzerinden meseleye bakmaya başlamışlardır. Bu anlamda “hispanik²⁵”, “chicano²⁶”, “afroamerikan²⁷” kavramları Batı’daki melez kültürü ifade eden kavramlardır. “Mestizo” ise Latin Amerika ve dünyanın başka birçok yerinde melez kültürü ifade etmek için kullanılan bir kavram olarak büyülü gerçekçilik araştırmalarında karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca dildeki “kreolleşme²⁸” durumuna da yine melezlik kavramının altında değerlendirmek mümkündür. Bu ifade emperyalist ülkelerin dili ile sömürdükleri coğrafyalardaki yerel halkın dillerinin melezleşmesini ifade eder. Afrika kıtası ve Güney Afrika’daki dil yapıları bunun en somut örnekleridir.

Büyülü gerçekçi metinlerde melez olan yalnızca olgular, kültürler ve dil değildir. Cooper (2004: 33) zamanın da melez bir tarzda ele alındığından bahseder. Cooper büyülü gerçekçiliğin ne tarihsel doğrusal zamana ne de mitsel döngüsel zamana ait olduğunu söyler. Zaman ikisi arasında bir yeredir. Örneğin *Yüzyıllık Yalnızlık* adlı romanda zaman doğrusal olarak ilerlerken Buendia ailesi üyelerinin her kuşakta aynı kaderleri yaşamaları, döngüsel bir zamana işaret eder. Mekân ise Cooper’ın Robert Wilson’dan aktardığı gibi aslında “üçüncü tür bir mekân”dır. Ne haritada bulunabilir ne de fantastik bir yerdir. O da bunların arasında yaratılan kurgusal bir alandır.

Yüzyıllık Yalnızlık’ta Macondo, *Pedro Paramo*’da Comala bunun örneklerindendir. Bu anlamda mekân da melez bir yapıdadır. Buralar Bahtin’in karnaval mekânlarına benzer; yer yer “kahramanlarla anlatıcının sözlerinin, düşlerle gerçek olayların, trajediyle gülmenin birbiri içine geçtiği” (Bahtin, 2020: 28) görülür.

²⁵ ABD’de yaşayan Latin Amerika kökenli kimseler için kullanılır. Bk. (Leal, 1995)

²⁶ ABD’de yaşayan Meksika etnik kökenine sahip kişiler için kullanılır. Bk. (Walter, 1993)

²⁷ Afrika asıllı ABD vatandaşları için kullanılır. Bk. (Penier, 2008)

²⁸ Kreol doğal dillerin yanında çeşitli sebeplerle ortaya çıkan ikincil dillerden biridir (Öz Açık, 2017: 33-34). Kreolleşme ise dilin melezleşmesini ifade eder.

Büyülü gerçekçilik, 21. yüzyılda, milletlerin inanç ve kültürlerinin yani yerel olanın Batı'nın yarattığı bir edebî türle Batılı teknikleri kullanarak aktarmakla oluşur. Dolayısıyla bizzat yönelimin kendisi melez bir yapıdadır.

1. 6. 1. 3. Sözlü Kültürden ve İnançtan Yararlanma

Metin içerisinde gerçeğe yakın bir doğaüstü kurmak için büyülü gerçekçilik sözlü kültür öğelerinden ve inançtan sıklıkla yararlanır. Okurun bilim öncesi yaşam algısına seslenen bu unsurlar, kurmaca metni Batılı okur için daha inanılabilir kılar. Bu anlamda masal, efsane, destan vb. türler büyülü gerçekçi metinlerin faydalandığı sözlü kültür ürünleri olarak öne çıkar. Büyülü gerçekçiliğin sözlü kültürle kurduğu ilişki hem içerik bağlamında hem de teknik bağlamda gerçekleşir.

Onun gelenekle ilişkisi üzerine çalışan araştırmacıların ilk tespit ettikleri nokta gerek modern metinlerin gerekse geleneksel olanların kişilerinin doğaüstü duruma karşı tepkisiz tavırlarıdır. Halk anlatılarında (Servet, 2011: 180) ve masallarda (Ulusoy Aranyosi, 2011: 191), olanları normal karşılayan anlatı kişilerini görmek şaşırtıcı değildir. Bunun yanında “anlatıcı” noktasında da benzerlik bulunur. Destan, efsane, masal ya da halk hikâyeleri gibi geleneksel anlatılarda gördüğümüz anlatıcı tarzı, yaşanan olayların gerçekliğine inanmış ve buna muhatabını da ikna etmeye çalışan bir figürdür. O, kişilerin duygu ve düşüncelerini bilir; sıradan olayları inançlı bir abartıyla daha ilgi çekici hale getirebilir. Bunun yanında irrasyonel olayları ve kişileri de gayet alışıldık bir durummuş gibi tüm sakinliğiyle aktarabilir. Büyülü gerçekçi metinlerdeki anlatıcı da tam olarak böyledir. Her ikisinde de anlatıcının karşısında onlara inanmak isteyen bir izleyici/okur yer almaktadır. Meddahların kahvehanelerde anlattığı aşk hikâyelerinin mutlu bitmesi için ona rüşvet veren ya da tehdit eden izleyici kitlesinin inanmışlığı ile modern dünyanın pozitivist değerler üzerine eğitilmiş okurunun inanmışlığı elbette aynı değildir. Lâkin yazısız ve sözsüz bir kurmaca anlaşması ile metne inanmaya hazır olan okur için geleneksel anlatılar, yararlanılabilecek en ikna edici kaynaklardır. Çünkü onlar, okurun rasyonel aklının ardındaki arkaik tarafa seslenirler.

“Sonuçta yeni olan ya da daha önceki ürünlerin halkın yaratıcı imgeleminden geçerek değiştirilmesiyle ortaya çıkan her masal ve her motif, o dönemin gerçekliği ‘bütünsel’ algılayan insan düşüncesinin bir ürünüdür” (Öktemgil Turgut, 2003: 20). Bu anlamda geleneksel anlatılar okurun doğaüstüne karşı modern dünyanın dayattığı akılcı bakış açısını askıya almasına ve büyülü gerçekçiliğe ait bir alımlama alanının ortaya çıkmasına hizmet eder.

Ezgi Ulusoy Aranyosi (2011: 192-193) büyülü gerçekçi metinlerin okura anlatı için adaptasyon sağlama noktasında masalları model aldığını belirtir. Araştırmacı bu konuda Jack

Zipes'in, masalların yaşanılan zaman, mekân ve sosyal değerlere uyum sağlama konusunda, çocuklar üzerinde, etkili bir tür olduğunu belirtmesinden hareket eder. Aranyosi'ye göre büyü gerçekçilik, masalların olağan-olağanüstü üzerinden yarattığı bu sosyal adaptasyon işlevini, olağanüstü olanı sıradanlaştırarak gerçekleştirir. Çocukların yaşanılan dünyaya alışmaları ve ona yabancılaşmamaları için gerekli olan kurmaca yaratımın modern metinlerde biraz değiştirilerek modern okur için yeniden işleme sokulması söz konusudur. Bu metinlerdeki masalsı öğelerin varlığı, dışardan onun gerçekliğini sarsıcı etkilere karşı "bütünlüğünü muhafaza edici" ya da "bütünselleştirmeci" bir çaba olarak öne çıkar.

Bu Dünyanın Krallığı (1949) anlatısında Mackandal'ın böceklerle ve hayvanlara dönüşebilme yetisi de efsanevî bir inanın gereği olarak görülmelidir. Haiti halkı için günlük hayatın bir gerçeği olarak kabul edilmiş olan büyü ritüelleri (voodoo) ve çeşitli hayvan figürlerine dönüşebilme durumu, bir özgürlük hareketini işleyen ve sosyal sorunların odakta olduğu romanda gayet sıradan bir şekilde aktarılmıştır. Bugün Anadolu'da çeşitli efsanelerde Şamanizm inancının bir yansıması olarak kadın ve çocukların kuşa dönüşebildiği (Yalçinkaya, 2019: 945-950) ve masallarda da hayvan, taş, su, doğaüstü varlıklar gibi kimi şekil değiştirmelere (Özcan ve Kaval, 2019: 317-320) yer verildiği görülmektedir.

Kimi dinî kıssaların da içerdikleri doğaüstü taraflarla büyü gerçekçi bir hüviyete sahip oldukları söylenebilir. Modern metinler, bilhassa postmodern söylemin edebiyatta etkili olmasıyla tıpkı geleneksel anlatılar gibi yeniden ele alınmaya başlanmışlardır. Dinî olaylar ve kişiler metinlerarasılığın imkânları ile modern ve postmodern metinlere dâhil edilebilirler. Zamanda ve mekânda fizik kurallarına aykırı bir şekilde yolculuk yapılması (tayyi zaman, tayyi mekân), insanların cinlerle irtibat kurmaları gibi özellikler büyü gerçekçi romanlarda görebileceğimiz doğaüstü unsurlardır.

Büyü gerçekçiliğin din ve mitolojiyi bir şekilde birleştirmesini "melezleşme" kavramı üzerinden açıklamak mümkündür. Hristiyanlık öncesi pagan mitolojisinden gelen bazı dinî figürler, semavi inancın pagan kültürüyle yoğun bir etkileşim içerisine girmesine sebep olmuştur. Cinler ve şeytanlar hakkındaki birçok inanç, bu anlamda dinî değil folklorik birtakım inanmalar olarak karşımızda durmaktadır (Çetin, 2020: 328).

Postmodern söylem, geleneksel ve dinî metinlerden faydalanmasıyla, 20. yüzyılda, edebî üretimde özgünlüğün giderek kısırlaştığı bir dönemde, alternatif bir anlatım tarzı sunması bakımından önemlidir. Bu anlamda Postmodernizmin sahip olduğu çoğulculuk ilkesi onun artık roman türünün kalıplarına sığmadığını da göstermektedir. Mustafa Apaydın (2008: 30), bu sebeple, postmodern metinlerin "roman" adından ziyade "anlatı" kavramıyla ifade edebileceğini belirtir. Yani diyebiliriz ki büyü gerçekçilikle aslında roman türü de

melezleşmiştir. Bu, geleneksel ve dinî anlatım türlerinin romanın içine metinlerarası tekniklerle eklemlenmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Büyülü gerçekçiliğin izlerini taşıyan Türk anlatılarına baktığımızda Dede Korkut Hikâyeleri'nden Oğuz Kağan Destanı'na, Hz. Musa kıssasından Dört Halife'ye kadar birçok Türk-İslam anlatısından faydalandığını görmek mümkündür.

Büyülü gerçekçi romanlarda görülen bir diğer unsur karnaval ruhudur. “Karnaval, edebiyatla edebiyat dışının maksimum temas noktasıdır. Romandaysa tür ve karnaval kavramları kesişir. Edebiyat türleri de edebiyat dışı söz türleri de karnavalımsı bir kural tanımazlıkla roman içinde birbirleriyle haşır neşir olur, çatışır” (Bahtin, 2020: 12). Sözlü ürünler halk inancının ve kültürünün en güçlü göstergeleri olarak büyülü gerçekçi metinlerin içerisinde yer alırlar ve onu Batı'nın modern anlatım yöntemi olan roman türünün sınırlarını aşmaya davet ederler.

Bahtin'in karnaval kuramında olduğu gibi büyülü gerçekçilikte de odakta halk kültürü vardır. Bahtin'in karnavalında belirtilen gerçeklik, tikel iktidarların geçiciliği ve “doğanın iktidarı altında tüm insanlığın büyük bedeni”nin (İlim, 2016: 157) kalıcı olduğudur. Büyülü gerçekçiliğin postkolonyalizmle ilişkisini anlatırken de değindiğimiz gibi bu tip metinlerde tıpkı karnaval ortamının halkları egemen güç karşısında özgürleştirilmesi gibi bir geçici özgürleşme durumu söz konusudur. “Karnavalda, resmi kültüre karşıt olarak konumlanan bir halk kültürünün, kahkahayı, doğanın ve kolektif yaşamın ritimlerini, bedenin direncini ve işlevlerini, dile ve edebiyata taşıması söz konusudur” (Bahtin, 2020: 24). Dolayısıyla halk kültürünün anlatıların içerisinde işlevsel bir şekilde kullanıldıkları söylenebilir.

Grotesk gerek mizahi yönden gerekse karnaval fikrini edebiyata taşıma noktasında önemli bir etkiye sahiptir. Kavramın mizahın yanında hiciv işlevi de vardır. “Grotesk, esasen abartılı gayritabii ve biçimsiz insan tasvirlerinde görülen tuhaf çarpıklıklar, bozukluklar anlamında kullanılan bir eleştiri terimi”dir (Huyugüzel, 2019: 201). Kavram, Alejo Carpentier'in “The Baroque and the Marvelous Real” yazısındaki “olağanüstü” tanımını akla getirmektedir. Carpentier bu yazıda “olağanüstü”yü ifade ederken onun güzelliğine değil tuhaf oluşuna vurgu yapar; şeklen bozuk olan, çirkin ve korkunç görünen şeylerin de hayranlık uyandırarak olağanüstü sayılabileceklerini ifade eder (Carpentier, 1995: 102). Bilindiği gibi Carpentier'in de çalışması halk kültür ve inancından temellenir, büyülü gerçekçiliği bunların merkezinde konumlandırır. Fırat İlim'in (2016: 21) belirttiği üzere grotesk biçim de halka ait mizah kültürünün öğelerinden biridir.

Beata Gesicka (2003: 393), sözlü kültür ürünlerinin irrasyonel doğası ile Batı'nın bilimsel düşünce sisteminin bir aradallığını karnavalesk²⁹ kavramıyla açıklar. Yerli araştırmacılardan Nuran Kekeç (2011: 214) de “Karnavaladan Büyülü Gerçekçiliğe: Berci Kristin Çöp Masalları” çalışmasında Latife Tekin'in romanlarında sözlü kültür ürünlerinin yerini aynı kavram üzerinden sorgular. Cristina Şandru (2008: 17-34) da karnaval kuramından komünist düşüncenin hâkim olduğu 1980'ler Doğu ve Orta Avrupa'sındaki büyülü gerçekçi kurguları incelerken yararlanmıştır. Dolayısıyla Bahtin'in sistemleştirdiği bu işlevsel kavramın edebiyat-kültür-düşünce eksenindeki araştırmalarda kullanılabilir olduğu görülmektedir.

Araştırmacıların büyülü gerçekçilik üzerine yaptıkları bazı sınıflamalar da sözlü kültür ve inanç eksenli olarak oluşturulmuştur. Alejo Carpentier'in “olağanüstü gerçek[çilik]” (Carpentier, 2017: 11-19), Jean Weisgerber'in “mitik ya da folklorik büyülü gerçekçilik” (Faris, 2004: 24), Roberto González Echevarría'nın “ontolojik büyülü gerçekçilik” (Arargüç, 2017: 41) ve onlardan hareketle William Spindler'in çerçevesini çizdiği “antropolojik büyülü gerçekçilik” ve “ontolojik büyülü gerçekçilik” (Arargüç, 2017: 50-51) kavramları bunlarla ilgilidir. Latin Amerika halkları ve diğer geleneksel milletlerin edebiyatlarında bu unsurlar gerçeğin birer parçası olarak sunulurlar. Birinci dünya ülkeleri olarak adlandırılan Batı ülkelerinde ise kültür ve inançlara dair öğelerden alternatif bir anlatım yolu oluşturmak adına faydalandığı söylenebilir. Postmodernizm, büyülü gerçekçilikten bu anlamda faydalanmıştır.

1. 6. 1. 4. Tarihe Yönelme ve Sosyal Sorunlara Eğilme

Tarih, edebiyatın en çok faydalandığı disiplinlerden bir tanesidir. Edebî eserler çoğu zaman yazıldığı dönemin tanıdığı olarak ikincil birer tarihî belge olarak görülürler. Edebiyatın tarihle bu ilişkisi roman türüyle zirveye çıkmıştır.

Bilindiği gibi 19. yüzyıl, tarih yazımının akademik bir disiplin halini aldığı zamanlardır. Ünlü Alman tarihçisi Leopold von Ranke, tarihin akademik bir hüviyet kazanmasındaki en önemli isimlerden biri olarak öne çıkar. Bilginin ve bilimin kutsandığı bir çağda, geleneksel tarih yazımının yapılandırılması da pozitivist ve determinist değerler üzerinden gerçekleşmiştir. Bir bilim insanı gibi değerlendirilmeye başlanan tarihçi tarafından anlatılan olayların, dönemin hakikatini ifade ettiği inancı hâkimdir. Bu hakikatlerin ifadesinde belgeler, günlükler ve birtakım eserler kanıt niteliğindedir. Tarihi olayların ayrıntılarının arasında kurgusal ve olgusal ayrımlar yapılmıştır (Nazlı, 2019: 13). Tarih disiplininin edebiyatın ilgi alanına girmesi iki tür

²⁹ “Karnavalesk terimi ise, karnavala özgü temel özelliklerin bir kültür ögesindeki tezahürüne ya da bir kültür ögesinin karnaval geleneği ile ilişkili olmasına atfen kullanılır. Ayrıca bu terim, karnavala özgü atmosfere ya da birtakım karnaval sahnelerine sahip çeşitli edebiyat eserleri ve diğer kültürel ürünler için de kullanılır” (İlim, 2016: 155).

için de ilgi çekici bir gelişmedir. Tarih bu anlamda kendi alanını resmî kayıtlardan kurmacanın satır aralarına kadar genişletme imkânı bulur, yeni bir soluk kazanır. Edebiyat ise içerisindeki boşlukları ve süreksizlikleri doldurma noktasında tarihten büyük oranda faydalanmıştır. Bu durum sanatçıya gerçekte yaşanmış olaylara kendi bakış açısını ve hayal gücünü katarak tarihi bir anlamda yeniden yazma imkânı sunmuştur. Bu açıdan geçmiş ile şimdi arasındaki benzerlikler üzerinden kurulan “tarihî roman” türü, 19. yüzyılın popüler yönelimlerinden bir tanesidir. Çoğunluk türün ilk örneği olarak Sir Walter Scott'ın *Waverly* (1814) romanını gösterse de bazı eleştirmenler, Maria Edgeworth'un *Castle Rackrent* (1800) adlı eserinin ilk örnek olduğunu öne sürmektedirler (Perveen ve Tariq, 2020: 127-128). Edebiyat dünyasındaki yaygın görüş ise Walter Scott'ın türün ilk yazarı ve babası olarak kabul edildiğidir.

Geleneksel tarih anlayışı ve tarih yazımı, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve birçok disiplini etkileyen postmodern düşünce ile değişikliğe uğramaya başlamıştır. Dönemin gerçeği sorunsal haline getiren bakış açısı, tarihi de bilimselden ziyade edebî bir eser olarak ele alma eğilimindedir. Postmodern algı içerisinde tarih yazıcısı bir otorite olarak görülmez, bunun yerine bir kurmaca yazarı gibi yazım sürecinde bilinçli bir kişi olarak değerlendirilir (Nazlı, 2019: 14). Dolayısıyla postmodern dönemin tarih ve edebiyatı iç içe geçirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Postmodern sanatçının, geçmişe dönmesinde, dündekini bugüne göre aktarmasında hiçbir sıkıntı yoktur. Ancak geçmişin tam olarak yok edilmesi hem gerekli değil; hem de zaten mümkün değildir. Bu bağlamda postmodern sanatçı geçmişi yeniden ele almalı; ancak ironik bir şekilde. Tamamen aslından uzaklaştırarak değil (Koçakoğlu 2012: 64).

Hayden White (2008: 13, 22) tarihin bilimselliği üzerine sorgulamalarda bulunduğu *Metatarih* adlı çalışmasında tarihin ihmal edilmiş poetik tarafı üzerinde durur. White, tarih yazımının da öyküsel bir niteliği olduğundan dem vurarak tarih ile kurmaca arasındaki temel farklılığın, ilkinin yazarı kendi öykülerini bulurken diğlerinin bu öyküleri bulmaktan ziyade icat etmesi olduğuna dikkat çeker. Araştırmacı bu anlamda çalışmasını tarih yazıcılarının kullandıkları ve metni edebiyata yaklaştıran kimi kipler üzerinden ilerletir.

Tarihi bilimsellikten edebî tarafa yönelten ve onu metinsel olarak farklı bir anlam katmanına taşıyan, “tarihyazımcı üstkurmaca”dır. Linda Hutcheon'un (2020: 13) “postmodernizmi karakterize eden şey” olarak belirttiği kavram, modernizmin yıkıcılığından ziyade var olan tarihe ironik bir yaklaşım sergileyerek onu sorunsallaştırıcı bir görev üstlenir. Tarih, edebiyat ve teori alanlarında kullanılan tarihyazımcı üstkurmaca ile Hutcheon (2020: 22) romanların tarihî kişi ve olaylar üzerinde hak iddiasında bulunduğunu ifade etmektedir. Postmodernizm yönelimi, tarih disiplinini sınırları olan bir metinden fazlası olarak

görmemektedir. Dolayısıyla geçmişin varlığına rağmen tarihin bütün belge ve kayıtları nihayetinde metinlerden ibarettir.

Tarihe başvurma ve tarihsel dönüşüm sağlama büyüülü gerçekçilik için de önemli bir özelliktir. Hatta Kenneth Reeds'e göre onu tanımlayan esas özellik budur, denilebilir. Reeds, kavramın tanımını tarih ve fantastik üzerinden yapar. Ona göre "büyülü gerçekçilik, geçmişin yerleşik kavramlarına dahil edilmeyen alternatif perspektiflerin eklenmesiyle tarihe geri dönmek ve daha iyi aydınlatmak için neo-fantastik olanın kullanılmasıdır" (Reeds, 2013: 218). Yani tarih ve fantastiği, büyüülü gerçekçiliği ortaya çıkaran basit bir tarif olarak görür.

Dünya edebiyatında büyüülü gerçekçilik için başat örnek olarak görülen başta *Yüzyıllık Yalnızlık* olmak üzere *Geceyarısı Çocukları* ve *Teneke Trampet* de tarihi olayları, durumları merkeze alırlar. G. G. Márquez'in ünlü romanının temelinde Kolombiya'nın siyasi ve ekonomik buhranlarla geçen tarihi süreci yer alır. Salman Rushdie ise Hindistan'ın bağımsızlık mücadelesi sonrası birçok alanda yüzleşmek zorunda kaldığı sorunları anlatır. Günter Grass'ın sıradan ama olağanüstü karakteri Oscar, Hitler dönemi Almanya'sı ve II. Dünya Savaşı sürecinde yaşar (Arargüç, 2017: 12). Bu metinler, Linda Hutcheon'un *Postmodernizmin Poetikası* adlı çalışmasında da tarihyazımcı üstkurmaca örnekleri olarak okura sunulmuşlardır.

Alejo Carpentier'in *Bu Dünyanın Krallığı* (1949) eseri de aynı bağlamda Haiti'nin bağımsızlık mücadelesindeki tarihi gerçeklikten hareketle kaleme alınmıştır. Bahsedilen romanları büyüülü gerçekçi yapan unsur, merkezinde yer alan tarihi gerçeklik etrafında doğaüstü unsurların bu gerçekliği desteklemek üzere inşa edilmiş olmasıdır. Büyüülü gerçekçilik, tarihin edebiyat aracılığıyla yeniden yapılandırılmasında önemli bir konumdadır.

"Tarihin yeniden yapılandırılması" burada, daha önce marjinal sayılan ya da görmezden gelinen tarihsel sesleri aydınlatmak için kurgunun kullanılması olarak tanımlanmaktadır. Olanlarla ilgili bu yeni bakış açıları, geçmişin yerleşik fikirlerinin yerini almaz, ancak onlara yeni bakış açıları ekleyerek tarih anlayışımızı güçlendirmek için bunların yanına yerleştirilir. Ve bu gerilime rağmen, tarihin yeniden yapılandırılması, bazen geçmişin birbiriyle çelişen versiyonlarını bir anlatım yoluyla yan yana getirebilir; böylece yerleşik fikirleri istikrarsızlaştırır ve tarih vizyonumuzu güçlendirir. Geçmişten gelen bir sesi açıklığa kavuşturmak için, bir yazarın çeşitli ve hatta zıt kültürel değerleri anlatıma dahil etmesi gerekir. Bu gereklidir, çünkü içinde sesin ifade edilebileceği kültürel bağlam yaratılmadan temsili sınırlı olacaktır. (Reeds, 2013: 104-106).

Bu tarz romanlar, tarihi meselelerin içerisine "büyü"yü konumlandırarak kendi fikirlerinin aktarımı hususunda anlatıyı daha ilgi çekici hale getirirler. "Büyüülü Gerçekçiliğin amacı, tarihsel gerçekliğin sunduğu malzemeyi estetik bir yeniliğe dönüştürmektir. Bunu yaparken de, olaylar zincirinin mantıksal gelişiminden çıkıp, düşsel olanı anlatı sanatının içine

katar” (Garcia, 2010: 132). Hatta, anlatıcıyı da bu kurguya dahil ederek okuru oyunsu bir gerçekliğe sürüklerler.

Sovyet sonrası çağdaş Rus edebiyatında büyümlü gerçekçiliğin izini süren Alexander Etkind (2009: 644-654), “büyümlü tarihselcilik” kavramını ortaya atarak Avrupa menşeli büyümlü gerçekçilik terimi ile arasına bir sınır çizer. Etkind, Sovyet sonrası Rus edebiyatında *tekinsiz* olanın başlamış olmasına rağmen çağdaş dönem romanlarında bunun büyümlü gerçekçilik noktasında uygulamaya dökülmediğinden bahseder. Daha doğrusu, romanlarda uygulanan şeyin büyümlü gerçekçilikle benzer yanları olmasına rağmen aynı kavramlar olmadığını öne sürer. Ona göre çağdaş Rus romanları da Batı’daki gibi romanın içerisinde sihri (doğüstüyü) kullanır. Bunun yanında tarihî temelleri göz ardı etmeden toplumun örtük bir eleştirisini okura sunar. Ancak Rus romanlarındaki büyümlü tarafı Batılı muadillerinden ayıran önemli bir husus vardır. Rus anlatıları Batı’nın gerçekçi roman geleneğine karşı mesafeli bir durumdadır. Çağdaş Rus romanları ne psikolojik romanlarla rekabet anlamında bir ilişki kurar ne de sosyal gerçekliği taklit işine girer. Bu roman anlayışının temelinde öykünülen ve mücadele halinde olunan tek olgu, tarihin bizzat kendisidir.

Büyümlü gerçekçi romanların tarih ile ilişkisini değerlendirirken başvurulabilecek bir diğer kavram “palimpsest”tir.

Esasen eski yazı biliminin (paleografi) ilgi alanına giren palimpsest, bir parşömen yahut rulo parçasının üzerindeki el yazmasından arındırılarak yeniden yazılmasını ifade eder (Dillon, 2017: 25). Bu üzerine yazma işlemi eskisinin tamamen silinerek yeni bir metnin oluşturulması esasına dayanır. Fakat palimpsestleri ilginç kılan farklı bir özellikleri vardır. Belgedeki ilk yazı aslında tamamen silinmiş değildir. “İlk yazının hayaletimsi izi, kalan mürekkepteki demirin havadaki oksijenle temas etmesi sonucu ortaya çıkan kırmızımsı kahverengi oksit yüzünden sonraki yüzyıllarda yeniden zuhur eder” (Dillon, 2017: 27). Böylece teknolojik imkânların da yardımıyla eski metinlerin günümüze ulaştığı görülür.

Kavramı bir isim olarak kullanan ve onu tanıtan kişi 1845’te yazmış olduğu “The Palimpsest” yazısı ile De Quincey olmuştur. Bu yazıdan sonra kavram giderek bir metafor halini almış; mimariden genetiğe, enformasyondan coğrafyaya, jeolojiye kadar uzanan pek çok farklı disiplin için kullanılmaya başlanmıştır (Dillon, 2017: 13). Kurmaca metinler de kavramın kullanıldığı yerden biridir. Mevcut metni okurken onun altında kendini gösteren bir başka metni ifade eder. Sarah Dillon (2017: 17) yazıların üst üste binmesini ifade eden süreci “palimpsestik”, bu süreç sonucu elde edilen yeni metni ve onun altındaki eski yazının kendini yeniden göstermesini “palimpsestvari” olarak tanımlar.

Büyülü gerçekçi olarak değerlendirilen birçok metnin altında kimi zaman bir tarihî olay, problem ya da başka bir sanat üretiminin kendini gösterdiği söylenebilir. Bu anlamda palimpsest kavramı “metinlerarasılık” ile yakın görünmektedir.

Palimpsestle metinlerarasılık arasında benzerlik olsa da iki kavram arasında eş anlamlılık yoktur. Metinlerarasılıkta metnin kökenini bulma amacı esastır. Palimpsestte ise farklı ve benzer metinler, karşılıklı ilişkiler içerisinde (Tunç, 2018: 72).

Servet Erdem (2011: 183) de büyülü gerçekçi metinlerdeki tarih anlayışını palimpsest ile ilişkilendirerek bunu yazarın geleneği yeniden icat etme, sözlü tarihi yeniden üretme niyetiyle açıklar. Bu durum metinsel bir başkaldırı hali olarak okunabilir. Var olanın eleştirisi ve alternatif tarih kurma hali büyülü gerçekçi metinleri değerli kılan en önemli özelliklerdendir.

Sosyal gerçeklik de büyülü gerçekçi romanlar için çok önemli hususlardan bir tanesidir. Bu tarz romanların odağında genellikle milletlerin ya da ülke içindeki yerel halkın, grupların yaşadıkları sorunlar yer alır. Savaş, fakirlik, göç, işgale uğrama, sömürgeleştirilme, egemen güçle mücadele gibi konuların yoğun olarak işlendiği söylenebilir. Doğüstü olaylar ve durumlar, bu sosyal gerçeklik içerisinde asla merkezde değildir. Bu doğrultuda metin içerisindeki bilimsel akılla bağdaşmayacak yerler çıkarılırsa ortaya toplumcu gerçekçi anlayışa ait bir anlatının çıktığı görülecektir. Bu anlamda, büyülü gerçekçilik roman geleneğine en yakın duran anlayışın toplumcu gerçekçilik olduğunu söylemek mümkündür. Doğüstüye yakın kullanımlar, metni gerçekten uzaklaştırmak için değil bilakis sosyal gerçekliği öne çıkarmak için kullanılır.

Eugene Arva ve Hubert Roland (2014: 9-11), büyülü gerçekçi yazı ile tarihsel travmalar arasında da önemli bir bağ bulunduğuna dikkat çeker. Bu bağ teorik olarak izah içinse “travmatik hayal gücü” adıyla disiplinlerarası bir kavram öne sürer. Bu kavram, yazarın ve onun en büyük yardımcısı konumunda olan okurların, büyülü gerçekçi metinler yardımıyla tarihsel travmaları hatırlaması ve olaylarla empati yapabilmesini sağlar. Travmatik hayal gücü, çeşitli sebeplerle yazılması çok zor olan bazı edebiyat metinlerinin bir dönüşümle yeniden ortaya çıkarılmasını sağlar. Şiddet ve kayıp duygularını içeren kimi olayların hatırlanmasının zorluğu, bu travmaların yarattığı unutma isteği, onları herhangi bir yolla aktaramama hali, büyülü gerçekçi yazı kullanılarak travmatik hayal gücü aracılığı ile aşılabılır ve yazıya aktarılabilir. Almanya’da dünya savaşlarının yarattığı yıkımların bu tarz romanlarda işlenmesi, bunun örneklerindendir.

Travmalar yalnızca savaşlar ya da uluslararası problemler neticesinde oluşmaz. İşin içerisinde her zaman şiddet de olması gerekmez. Bir ülke sınırlarında devlet-halk çekişmesi yaşanması; diktatöryal bir düzende, baskıcı bir polis devletinde yaşıyor olmak; aile içi

sorunlarla boğuşulması, şiddetsiz fakat yoğun stresli bir hayatın idame ettirilmesi gibi durumlar da kişide çeşitli travmalar yaratabilir. Yaşar Kemal'in *Hüyükteki Nar Ağacı* (1982) adlı anlatısı bunun önemli örneklerinden biridir (Arva ve Roland, 2014: 13). Bahsi geçen eser üzerine çalışan Franziska Stürmer, Yaşar Kemal'in bu romanını büyülu gerçekçilik ve travma ilişkisi üzerinden incelemiştir.

Kemal'in bu romanı Çukurova köylülerinin travmatik deneyimlerini aktarmak amacıyla büyülu gerçekçi stratejilerden faydalanır. Açlık sınırındaki beş çaresiz arkadaş, sabahları boğucu sıcak, akşamları kana susamış sivrisineklerle uğraştıkları engin Çukurova platosunda, mide bulandırıcı, sarımtırak su birikintileri hariç susuz bir yolculuğa çıkarlar (Stürmer, 2014: 118).

Romanda, yaşadıkları köyde zor zamanlar geçiren, ekonomik olarak sıkıntılar çeken Memet, Yusuf, Hösük, Aşık Ali ve Memet Çocuk'un çalışıp para kazanmak için Çukurova'ya inişleri anlatılmaktadır. Fakat çıktıkları bu umut yolculuğunda umduklarını bulamayıp türlü sorunlarla karşılaşır. Gittikleri köylerde kendilerine uygun bir iş bulamadıkları gibi bir de açlık, susuzluk ve arkadaşları Yusuf'un sıtmaya tutulması ile uğraşırlar. Yaşadıkları bunca soruna rağmen vazgeçmeden köylere gidip iş aramaya devam ederler. Buraya kadar aktarılanlar romanın sosyal gerçeklikleridir.

Romanının toplumcu gerçekçi tarafının yanında onu büyülu gerçekçilik dairesine yaklaştıracak kimi olağanüstü yönler de vardır. Bunlar temelde karakterlerin inançlarından kaynaklanmaktadır. Romanda aranan nar ağacı, bu beş arkadaşın gerek ekonomik gerekse sağlık sorunlarını ortadan kaldıracak aktif bir figür olarak öne çıkar. Bu ağaç için "al çiçekli nar ağacının dibindeki ışık gibi bir su kaynar", "Yusuf da iyi olacak, o nar ağacını bulursak, biz de iş bulacağız" (Kemal, 2020: 55) gibi yorumlar yapılır.

Türk edebiyatında büyülu gerçekçi olarak değerlendirebileceğimiz birçok romanda tarih ve travmalar merkezde yer almaktadır. Metinlerdeki doğaüstü taraflar ise bu toplumsal gerçekliğin ve acı hatıraların, anlatı belleğine geçmesine hizmet etmiş durumdadır.

1. 6. 2. Teknik Özellikler

1. 6. 2. 1. Yabancılaştırma (defamiliarization)

Büyülu gerçekçiliğin önemli ilkelerinden biri olan "yabancılaştırma"³⁰ (ostranenie/defamiliarisation) Rus biçimcilerinden Victor Shklovsky'nin edebiyat bilimine kazandırdığı bir kavramdır.

³⁰ Tzvetan Todorov'un *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri* (2016: 78) eserinde Mehmet Rifat, Sema Rifat tarafından "farklılaştırma" olarak çevrilmiş; Ömer Faruk Huyugüzel'in *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*'nde (2019: 35) ise "alışkanlığı kırma" başlığı altında aktarılmıştır.

Shklovsky, “Teknik Olarak Sanat” adlı yazısında insan eylemlerinin giderek alışkanlık haline dönüştüğünü ve onların otomatikleştiğini belirtir (Todorov, 2016: 76). Yabancılaştırmayı ise sanatın nesneleri olduğundan farklı hale getirmesi olarak ifade eder. Böylece nesnelerin insan zihni tarafından algılanma süresi uzayacaktır. Bu yolla daha önce pek çok kez algıladığımız ve artık aşına olduğumuz nesneler için yeniden tanıma yoluna gidilmek zorunda kalınır (Todorov, 2016: 76).

Ömer Faruk Huyugüzel (2019: 35) bunu dil üzerinden örnekler. Günlük dil de bizim için sıradanlaşmış ve özel bir tepki uyandırmayacak bir ifade aracı haline gelmiş durumdadır. Edebî dil ise kişinin bu alışıldık tepkilerini parçalayan, anlatılanlara karşı özel bir dikkat yöneltmesine neden olan çarpıcı bir araç olarak karşımıza çıkar. Bu durum, günlük dilin sıradan ifade şeklini bozarak onun yadırgatıcı ve alışılmadık bir düzene sokuluşu şeklinde gerçekleşir.

Dramatik sanatlarda Bertold Brecht’in epik tiyatrosuyla ön plana çıkan yabancılaştırma kavramı; şiirde günlük dilden “sapma” şeklinde gerçekleşirken roman ve öykülerde anlatım şeklinin değiştirilmesiyle yapılır (Huyugüzel, 2019: 36). Toplumcu gerçekçi olarak değerlendirilebilecek bir romana büyülü gerçekçi bir hüviyet kazandırmanın yolu olarak başvuru en önemli kavram yabancılaştırmadır. “Büyülü gerçekçilik sıradan şeyleri olağanüstü tarzda tasavvur ettirip bunları çevreleyen alışkanlık halkasını kırarak (büyülü) anlamlar yaratma kapasitesiyle tanımlanabilir” (Zamora’dan akt. Arargüç, 2017: 27). Burada doğaüstü; alışıldık durumları, olayları ifade eden metinleri farklılaştırmak, yabancılaştırmak için kullanılan bir araç konumundadır.

Franz Roh’un resimde ifade ettiği yeni sanat anlayışı da Shklovsky’nin yabancılaştırma teorisinin etkisiyle ortaya konmuştur (Warnes, 2019: 24). Bu teknik yalnızca nesnelerin olduğundan farklı hale getirilmesini değil, yerleşmiş gerçeklik algılarının da farklılaştırılmasını ifade eder. (Warnes, 2019: 87).

Büyülü gerçekçiliğin yabancılaştırma tekniğini kullanma amacı, nesneleri ya da gerçekliği doğaüstü yardımıyla yadırgatıcı bir hale getirip onları okur için güvensiz kılmak veya sorgulatmak değildir. Burada asıl amaç, yerleşik sabit fikirleri kırmak ve inşa edilen alternatif gerçeklik içinde savunulanları ilgi çekici hale getirmektir.

1. 6. 2. 2. Üstkurmaca (metafiction)

Türkçeye “üstkurmaca” olarak çevrilen “metafiction” kavramı, klasik yansıtmacı ve modernist romanlarda da görülmesine karşın günümüzde postmodern edebiyatla birlikte anılmaktadır ve onun en önemli özelliklerinden biri konumundadır. Hatta postmodern yönelimin edebiyatta görülmeye başlaması sonrası, bu yeni anlatı tarzı için “postmodern”

kelimesi eleştirmenlerce hemen kabul görmemiş ve onu tanımlamak için “metakurmaca” (metafiction) sözcüğü yaygın olarak kullanılmıştır (Lucy, 2003: 127).

Kavramın özelliklerini aktarmadan önce onu oluşturan kelime ve ön eki ifade ettiği anlamlara bakmak gerekir. “Fiction” sözcüğü Türkçede fiktif, itibarî, yapıntı, baloncuk, fiksiyon, gerçeksî, gerçeğimsî gibi farklı çevirilere sahiptir (Sazyek, 2015: 211). Gürsel Aytâç (2009: 349) onu “gerçek gerçekliğe uymak iddiasında olmayan yani ‘mümkün’ ve ‘muhtemel’ olanı anlatan veya oynayan eserler” olarak tanımlar. Kurmaca, insan zihninin biri ürünü olarak bilimsel gerçeklik dışında başka bir gerçeklik katmanının içerisinde yer alır. Bu alan, insan yaşayışına ve fizik kurallarına yakın olabilse de tarih, biyografi, otobiyografi, anı vb. türlerdeki gibi kayıt esasına dayanmaz; yaratıcı hayal gücünü temel alır.

“Meta” ön eki ise “aşmayı, daha üst düzeyde ele almayı” (Cevizci, 1999: 587) ifade etmesinin yanında “ötesi” (Cevizci, 1999: 588) anlamında da kullanılır. Dolayısıyla “metafiction”, kurmacanın sınırlarını aşan, kurmacayı kendisiyle ilgili daha üst bir anlamsal düzeyde ele alan bir terimdir.

Tuncay Bolat (2021: 68), kavramı bir anlatım tekniğinden öte çeşitli teknikler vasıtasıyla metinlere kazandırılmış olan bir “üst kimlik” olarak görme eğilimindedir. Araştırmacıya göre gerçeklik ve kurmaca arasında bulunan yapay sınırlar, okura aktarılacak suretiyle ortadan kaldırılır.

Bahsi geçen teknikler, yazarın metinde etkin bir şekilde yer alması, eserin yazılış sürecinin onun konusu haline getirilmesi ve metindeki yazma eyleminin kurgusallığını ortaya koymak için yapılan söz oyunlarıdır. Buna göre yazar metinde aynı zamanda anlatıcı ya da karakter hüviyetiyle yer alabilir; eser içerisinde iki farklı kurmaca oluşturup metnin oluşum sürecini bir iç hikâye olarak aktarabilir veya söz oyunları, absürt bölümler, fantastik vasıtasıyla okura metnin gerçek olmadığını gösterebilir (Koçakoğlu, 2012: 107-109). Bütün bu teknikler, metni üstkurmaca haline getirir. Türk edebiyatında Ahmet Mithat’ın *Müşahedat*’ı hem yazarı metne dâhil etmesi hem de kendi yazılış sürecini aktarmasıyla bu tekniklerin ilk örneklerindendir. Bunun dışında yakın dönem eserlerine bakıldığında İhsan Oktay Anar’ın romanlarında yazarın kendisini bir karakter olarak eserlere soktuğu (Uzun İhsan Efendi), Hasan Ali Toptaş’ın *Kayıp Hayaller Kitabı*, *Gölgesizler* gibi eserlerinde gerçek ile hayali iç içe geçirdiği, yine Orhan Pamuk, Pınar Kür gibi yazarların aktarılan üstkurmaca tekniklerine sıkça başvurdukları görülebilir.

Bu doğrultuda, Gürsel Aytâç (2009: 369-370) kavramı “kurmacanın örtülü veya açıkça bozulup (mesela figürlerin olay alanını terk edip anlatı çerçevesinde ortaya çıkarak anlatıcıya

ya da yazara hitap edilmesiyle veya anlatıcının hikâyeyi nasıl kurguladığını anlatmasıyla) başka bir kurmacaya yer oluşan ‘kurmaca içinde kurmaca’” olarak tanımlar.

Üstkurmacanın bugün postmodern edebiyat anlayışının başat bir unsuru olarak gerçekliğe karşı, oyunsuluğu önceleyen bir tavrı olduğunu düşünen araştırmacıların yanında (Huyugüzel, 2019: 524; Ecevit, 2018: 71), eserin kendi oluşum sürecini gerçekçi roman anlayışı çerçevesinde aktaran yazarların da olduğu görülmektedir. Onlar, kurmaca ve gerçekliği bir sorunsal olarak merkeze almadıklarından ötürü bu eserlerin oyunsu bir tavra sahip olmadıklarını söylemek gerekir. Bu tip romanlarda amaç, okuru aldatmak veya kurgu üzerinden okura gerçekliği sorgulatmak değildir (Bolat, 2021: 70-71). Büyülü gerçekçilik dairesindeki romanlarda da üstkurmacayı kullanma eğilimi bu görüşe yakındır. Büyülü gerçekçi romanlarda bu bağ daha ziyade tarih ve metinsellik noktasında kurulur.

1. 6. 2. 3. Metinlerarasılık

19. yüzyılın eleştiri anlayışı; bir eseri tarihsel arka planı, içinde yazıldığı toplumun sosyolojik durumu, yazarının hayat hikâyesi veya psikolojiye göre incelemeyi ön görmekteydi. 20. yüzyılın başlarında ise metnin kendi bütünlüğü içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini savunan Rus Biçimcileri ortaya çıkar. Onlar, eleştirinin merkezine dış unsurlardan ziyade eserin kendisini konumlandırırlar. Bu tavır henüz kuramsal olarak ortaya çıkmamış metinlerarasılığın ilk adımları olarak değerlendirilebilir (Aktulum, 2000: 19-21). Bir kuram bağlamında anılması ise 1960’larda Julia Kristeva tarafından gerçekleşir.

Metinlerarasılık, hiçbir metnin özgün olarak değerlendirilemeyeceği ve muhakkak kendinden önceki ya da çağdaşı bir metinle bağlantılı olduğu savı üzerine kurulmuştur. Kuram, “anıştırma”nın basmakalıp yapısından ayrı ve eser sahibinin uhdesinde olmakla, daha kişiye özgü bir yapı olarak düşünülmelidir. Her metin, inşa aşamasında farklı metinlere göndermeler yapabilir, onları yeniden yazıma tabi tutabilir veya metinlerden aldığı çeşitli parçalarla yeni bir metin ortaya koyabilir. Bu etkileşim yalnızca içerik bağlamında değil biçimsel anlamda da gerçekleşebilir. Dolayısıyla metinler arasında bitmeyen bir alışveriş vardır ve bu devam edecektir. Metinlerarasılık, bu ilişkiler ağının çözümlenmesini ön gören bir kuramdır.

Kuramın altyapısını oluşturan birkaç temel kaynak vardır. Bunlardan ilki Bahtin’in “söyleşimcilik” (dialogisme) kavramıdır. Bahtin’e (2020: 69) göre dil, somut bir çoksesli dünya anlayışını temsil eder. Dili oluşturan sözcükler, farklı kişi, grup, meslek, yönelim gibi birçok farklı unsurun katkısı ile şekillenir; onlardan izler taşır. Yani kullandığı dil, kişiye özgü değildir. Bahtin bunu “dilde sözcük yarı yarıya bir başkasının sözcüğüdür” şeklinde ifade eder. Bir diğer kaynak daha önce bahsettiğimiz “palimpsest”tir. Yüzeydeki metnin kazınarak aynı düzlemde

farklı bir metin oluşturmayı ifade eden kavram, farklı metinlerin birbiri içine geçmesiyle metinlerarasılık kuramı için temel teşkil eder. Başka bir kaynak ise “pestimento”dur. Resim sanatının literatüründeki bu kavram, “tuvaldeki resmi astarlayıp silerek üzerine yeni bir resim yapmak anlamını taşır.” Yansıtmacı roman anlayışı ve modernist yönelimde de yer almasına rağmen bugün metinlerarasılık postmodern eleştirinin kullandığı bir kavram olarak öne çıkmaktadır. (Sazyek, 2015: 225). Kavramı tanımlarken Julia Kristeva “tek bir metin içerisinde oluşan ve belli bir metinsel yapının farklı kesitlerini (ya da düzgünün) dönüşümleriymiş gibi algılamamıza olanak sağlayan metinsel bir etkileşimdir” (Aktulum, 2000: 42) ifadesini kullanır.

Gürsel Aytaç’ın metinlerarasılık tanımı ise şu şekildedir:

İster edebi ister teknik hiçbir metnin dışı kapalı olmadığı görüşüyle edebi metin dokusuna hem edebiyat alanından hem de başka alanlardan metin parçaları katılabileceğinin, böylece de dilin bütüncül bir deney (univervalexperiment) olma niteliğinin ortaya konması (Aytaç, 2009: 351).

Kuram, metinleri dönüştürmek için birçok farklı yöntem kullanır. Bunlardan ilki “alıntı ve gönderge”dir. Alıntı, bir metnin başka bir metin içerisindeki varlığını doğrudan gözler önüne serer. Alıntı ile kaynak metnin anımsanması sağlanmış olur (Aktulum, 2000: 94). Bu alıntı açık bir şekilde ayraç ve italik yazı ile verilerek yapılabileceği gibi yazar-eser adı yahut herhangi özel bir yazım biçimi olmadan gizli şekilde de yapılabilir. Buna “gizli alıntı-aşıırma” denir (Aktulum, 2000: 103). Yine sık kullanılan bir diğer teknik “anıştırma”dır. Burada alıntıdan farklı olarak doğrudan bir ifade kullanılmaksızın sezdirme, telkin yöntemi ile kaynak eser akla getirilir. Yani, anıştırma için alıntının dolaylı olarak yapılan şekli denilebilir (Aktulum, 2000: 108).

“Parodi” (yansılama), metinlerarasılığın yeniden yazma işlevini sağlayan tekniklerdendir. “Bir şarkıyı başka bir tonda söylemek” anlamındaki “parodia” kelimesinden gelmektedir. Edebiyat alanında ise “bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemek” (Aktulum, 2000: 117) manasında kullanılır. Gürsel Aytaç ise kavramı “bir edebi eserin biçimini konusundan koparıp, o konunun yerine başka ve aykırı bir konu yerleştirerek gülünç bir uyumsuzluğu (idealle gerçeklik arasında) ortaya çıkarmak ve böylece alaya alan bir taklit etkisi uyandırmak” (2009: 358) şeklinde tanımlar. Parodide biçimden ziyade içerik taklidi yapılır. Bu taklit, soylu olanı sıradanlaştırmak, gülünç hale getirmek şeklinde olabilir. Bu anlamda parodi, büyük anlatılara karşı sorgulayıcı ve yıkıcı görünür. Fakat Linda Hutcheon (2020: 224), yeni tarihselci bakış açısına göre, parodinin geçmişi yok etmek için değil aslında hem geçmişi muhafaza etmek hem de sorgulamak için kullanıldığını söyler. Hutcheon’ın tespiti parodi ve büyülü gerçekçi romanlar arasındaki ilişkiyi özetler niteliktedir. Zira bu tip romanlar, geçmişe/geleneğe ait hikâyeleri yeni bir bağlamda okura aktarırlar.

“Pastiş” (öykünme) ise metnin biçimsel olarak taklidini ifade eder. Yazar, bir başka eserin dil ve anlatım özelliklerinden faydalanarak ortaya yeni bir metin koyar. Eğlendirme ve gülünç etki yaratma dışında “öykünmede yazarın taklit ettiği metnin özelliklerini dizgeleştirerek, bazen de onun özünü değiştirerek eleştirel, yergisel ve/ya övgüsel erekler de vardır” (Aktulum, 2000: 134). Burada amaç, özgün bir metinden ziyade kaynak metne bizi aşına kılan öykünölmüş yeni bir metin ortaya çıkarmaktır. İsmet Emre (2006: 162), pastişin bir kültür aktarımı sağlamak için geçmişin bugüne taşınmasındaki etkin rolüne dikkat çeker.

“Kolaj” (montaj), resim sanatından edebiyata aktarılmış bir tekniktir. Basit bir ifadeyle “kes-yapıştır” yöntemi olarak tabir edilebilir. Köken metinden/metinlerden alınan farklı parçalar, yeni bir metin oluşturmak üzere bir araya getirilir. “Burada her bir unsur, sembol niteliği taşıyan bir bütün içinde organik bir yapı ögesi kazanır” (Aytaç, 2009: 348). Büyülü gerçekçi romanlarda gelenekle bağlantı kurmak ve okuru kurmaca metne inandırmak için bu yönetime başvurulmuştur.

Gürsel Aytaç (2009: 367), “tersinme” kelimesiyle karşıladığı “ironi” için “sözlerle ve davranışlarla tersini ortaya koyma sanatı” tanımını yapar. Kökü Eski Yunan’a kadar uzanan ironi, modern söylemde “işsel bir eleştiri aygıtı”na dönüşmüş; postmodernizmin parçalı yapısının içerisinde ise eleştirilen kült metinlere karşı kullanılmıştır (Tuğluk, 2019: 59-63). Bu teknikte doğrudan bir tavırdan ziyade örtölü bir kullanım esastır. Kubilay Aktulum (2000: 126) ironiye başvurulma amacını yergi ve eğlence olarak açıklar. Northrop Frye (2015: 70), ironiyi altnmetiğin bir mirası olarak görür. Ona göre Gerçekçilik akımında ironi “hissiz gözlemle” belirir. Fakat ironinin istikameti bilimsel gerçeğe değil mite doğru ilerler.

Büyülü gerçekçilik dairesindeki romanlar da çoksesli bir yapının ürünüdürler. Aksettirdikleri toplumsal görünüm, içerisinde, ideolojilerden inançlara, farklı sesleri barındırır. Dolayısıyla bu unsurların kaynaklarına göndermeler yaparak ya da onları dönüştürme yoluna giderek metinlerarası tekniklerden faydalanırlar.

İKİNCİ BÖLÜM

1980 SONRASI TÜRK ROMANINDA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİĞİN UNSURLARI

3. 1. Geleneğin/Geçmişin Büyüsü ve Toplumsal Sorunların Gerçekliği

Her ne kadar postmodern edebiyat ile ilişkilendirilip onun şemsiyesi altında değerlendirilmek istense de büyüülü gerçekçilik ondan çok daha kadim ve gerçeklik dairesine daha yakın bir anlatma biçimidir. John Burt Foster (1995: 268), birçok eleştirmenin postmodern temayülle sınırlama eğilimine karşın büyüülü gerçekçiliğin ondan farklı karaktere sahip bir kavram olduğunun altını çizer. Ona göre “‘postmodern’ yirminci yüzyıl başlarındaki modernist edebiyat eleştirisini Rönesans’tan bu yana modern Batı tarihi hakkındaki daha geniş çaplı sorularla birleştirirken ‘büyülü gerçekçilik’ gerçekçiliğe karşı tartışmalı bir duruşu belirtir.” Foster, büyüülü gerçekçilik ve on dokuzuncu yüzyılın klasik gerçekçi roman anlayışını D. M. Thomas’ın *Beyaz Otel* (1981) anlatısının karakterleri üzerinden irdeler.

Seymor Menton’ın büyüülü gerçekçiliğin doğduğu zaman olarak I. ve II. Dünya Savaşı sıralarını işaret etmesi (Foster, 1995: 270) yönelimin tarihî olaylarla bağlantısını ortaya koyması bakımından önemlidir. Almanca konuşan ülkelerdeki insanların yenilgiler ve umutsuzluklarla şekillenen hayatları ise onun büyüüyüp gelişeceği bir ortam sağlamıştır. Bu da onun toplumsal problemlerle ve travmalarla ilişkini ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir. Büyüülü gerçekçilik, modern dünyanın acı gerçeklerine karşı barış ve huzuru tesis etmek için çaba gösteren yazarların sarıldığı bir kurtarıcı gibidir. Belçika’da ve Hollanda’da Johan Daisne gibi yazarların savaş sonrası Avrupa’sında barışı sağlamak adına büyüülü gerçekçiliğe başvurmaları bunun bir örneğidir.

Büyüülü gerçekçiliğin en önemli malzemesi olarak doğaüstü öne çıkmaktadır. Lakin bu kıstas, herhangi bir eseri yönelimin dairesine dâhil etmek için yeterli değildir. Onu fantastik, gotik, bilimkurgu gibi türlerden ve Gerçeküstücülük akımından ayıran önemli farklar olarak aynı zamanda geçmişle ilişki kurması ve/veya toplumsal sorunlara odaklanması gösterilebilir. Bunu yaparken başvurulan kaynaklar neredeyse tamamen yereldir. Eserin üretildiği toplumun inancı, geçmişi ve problemleri fantastik öğelerle harmanlanarak ortaya Gerçekçilik dairesinin bir alt kümesi olmasa da onunla geniş kesişim alanına sahip büyüülü gerçekçi bir yapıt çıkar. Fikret Arargüç (2017: 99), “Gerçekçiliğin bilgi üretimiyle olan doğrudan ilişkisinden dolayı büyüülü gerçekçilik bilginin doğası ve nasıl üretildiği konusunu sorgular ve bu konuda alternatif yaklaşımlar da sunar. Bu yüzden birçok büyüülü gerçekçi eser tarihle ilgilidir” tespitinde bulunur. Gerek büyüülü gerçekçiliğin modern anlamda yeşerdiği ve Gerçeküstücülük akımından

ayrışmaya başladığı Avrupa romanında gerekse Latin Amerika edebiyatında üretilen eserlerde bunun örneklerine rastlamak mümkündür.

Carpentier, Kenneth Reeds'in (2013: 79) tespitiyle ifade edersek, tarihe yeni bir bakış yöneltmesi sayesinde edebiyatın mevcut konumunun ötesine nasıl ustaca geçebileceğini ve kendini aşabileceğini göstermiştir. Reeds, -onu büyümlü gerçekçi bir yazar olarak tanımlamasa da- Carpentier'in hem geçmişe ait sabit fikirleri hem de o güne dek göz ardı edilen geleceğe yönelik görünümüleri kurgularında bir araya getirdiğini aktarır. Ona göre Borges'in "yeni fantastik" (neo-fantastic) kullanımı ve Carpentier'in tarihi edebiyatla yeniden yapılandırma çabası, büyümlü gerçekçiliği ortaya çıkaran etmenlerdir. Reeds, tarihi dönüştüren şeyin artık fantastik değil, büyümlü gerçekçilik olduğunu vurgular.

Bugün büyümlü gerçekçiliğin dünya edebiyatındaki en büyük temsilcisi olarak anılan Márquez'in bir röportajında kendisini büyümlü gerçekçi bir yazar olarak görmediğini aktarıp sosyal gerçekçi olduğu konusunda görüş bildirmesi de (Zamora ve Faris, 1995: 4) bu yazın tarzının kimliğini gösterir niteliktedir.

P. Gabrielle Foreman (1995: 286), Şilili Isabel Allende ve Amerikalı Toni Morrison gibi isimlerin de içinde yaşanan postmodern dünyaya rağmen hâlâ "tarihsel deneyimi yeniden sahiplenilen" yazarlar olduğunu vurgular. Allende'nin *Ruhlar Evi* (1982) "ülkesi Şili'nin hafızasını canlı tutmak" amacıyla yazılmışken Morrison'ın *Süleyman'ın Şarkısı* (1977) ve *Sevilen* (1987) romanları "hatırlama" olgusu ile ilgilidir. Kenneth S. Reeds (2013: 214) de bahsi geçen Morrison romanlarının geçmişi korumanın önemini vurgulayan didaktik birer kurgu olduğunu, aksi takdirde bu toplumların geleceklerinin kaybedilebileceğini aktarır.

Hint asıllı ünlü yazar Salman Rushdie "büyümlü gerçekçiliği, yeni ve eskinin bir arada olduğu ve politik, sosyal ve ekonomik sorunların Batı'dakinden daha fazla olduğu bir dünyada ortaya çıkan bir Üçüncü Dünya bilincinin ifadesi olarak algılar" (Rushdie'den akt. Tarakçıoğlu, 2018: 37). Onun büyümlü gerçekçiliğin gözde eserlerinden *Geceyarısı Çocukları* (1981) adlı eseri, doğaüstü karakteri Salim Sina'nın ötesinde Hindistan'ın bağımsızlığı meselesine odaklanır.

Avrupa anlatısında da büyümlü gerçekçilik aynı istikamette seyrederek. Kavramın olgunlaşma aşamasında Alman Ernst Jünger ve İtalyan Massimo Bontempelli gibi yazarlar, büyümlü gerçekçiliğe milliyetçilik fikrini toplumda tesis etmek gibi siyasî amaçlarla başvurmuşlardır.

Eugene Arva ve Hubert Roland'ın (2014) büyümlü gerçekçiliği "travma" olgusuyla ilişkilendirmesi bu bağlamda önemlidir. Avrupa ve dünyadaki savaşlar, terör olayları, polis şiddeti gibi sosyopolitik iklimin getirdiği şiddet eylemlerinin yanı sıra baskıcı bir rejimde ya da

toplumda yaşamak, aile içi şiddet veya istismara maruz kalmak gibi deneyimler de travmatik unsurlar olarak karşımıza çıkar. Büyülü gerçekçilik bu noktada aktarılması güç durumları yazıya dökme yoludur. Yazarlar, bu toplumsal meseleleri doğaüstünün yardımıyla edebiyata dökerek “travmatik hayal gücü” olarak tanımlanan bir bilinci ortaya çıkarırlar.

Elbette büyülü gerçekçiliğin tarihe ve toplumsal problemlere yaklaşımı, geleneksel tarih anlatıcılığı ya da 19. yüzyılın klasik gerçekçiliği ile kurgulanan romanlarla aynı değildir. Burada onun, daha önce her toplumun kendine has inanma ve anlatma biçimi olarak ifade ettiğimiz kökenine rağmen, bugünkü görünümüne kavuşmasını sağlayanların modern dünyanın eğitilmiş yazarları olduğunun altını çizmek gerekir. Dolayısıyla aktarılan tarihî perspektif, birebir gözlemlenen ya da belgeler yardımıyla kurgulanan bir metne dayanmaktan ziyade, modern ve postmodern edebiyat eğilimine uygun bir şekilde kurgulanmış bir anlatı hüviyetindedir. Yeni tarihselci bir bakışla oluşturulan, üstkurmaca ve kimi metinlerarası tekniklere desteklenen bir kurgudur söz konusu olan. Bütün detaylarına vakıf olunamayan, bulanık yüzeyinin altında barındırdığı gizemli yönlerle kurgusalığa kapı aralayan geçmiş, doğaüstü unsurlarla ve masalsı bir anlatımla büyülü gerçekçiliğe evrilir. Böylece bireyleri ve toplumları derinden etkileyen göç, savaş vb. olaylar, onların yarattığı travmalar, gerçekliği tamamen kırmadan ancak onun acı yönlerini romantize ederek yazarın bilincinden okurunkine aktarılır.

Büyülü gerçekçilik dairesinde eserleri bulunan Türk yazarlar da Batılı bir eğitim sisteminin ürünü olarak Avrupa ekollerini takip etmiş ve romanlarını buna göre inşa etmişlerdir. İncelenen eserlerin birçoğunda Türk siyasî tarihinden izlerle, siyasî ve toplumsal dönüşümün yarattığı atmosfer fark edilir. Bunlara bağlı olarak yaşanan sürgün, göç, savaş, darbe vb. olayların dayandığı gerçekçi anlayış, “yabancılaştırma” (ostranenie/defamiliarisation) başta olmak üzere yine birtakım teknikler vasıtasıyla esnetilerek yapıt “büyülü” bir çehreye büründürülür. Toplumcu gerçekçi olarak değerlendirilebilecek bir romana büyülü gerçekçi bir hüviyet kazandırmanın yolu olarak başvuru en önemli kavram yabancılaştırmadır.

Anlatılar bağlamında “geçmiş” denildiğinde yalnızca toplumların deneyimleri akla gelmemelidir. Aynı zamanda onların inançları ve kültürlerine bağlı anlatımları ve roman yazarlarının geçmişleri de büyülü gerçekçi kurguyu oluşturan temel sebeplerdendir. Faruk Duman, Hasan Ali Toptaş, Latife Tekin, Kaan Murat Yanık gibi isimler masalsı anlatımla ördükleri üsluplarını küçükken dinledikleri masallara bağlarlar. Anlattıkları mekânlar, kendi doğup büyüdüğü ya da hâkim oldukları coğrafyalardan; hikâyeleri, ailelerinden duydukları masallardan, efsanelerden beslenmektedir. Romanlarda geçmiş, illaki belli bir tarihî olay ya da dönemin edebiyat vasıtasıyla yeniden inşasını ifade etmez. Anlatılan zaman dilimi ne olursa

olsun geleneksel yaşayış ve inanın, teknoloji ve modernliğe kıyasla daha ön plana olduğu her roman, geçmişin ve geleneğin albenisine sahiptir.

Türk edebiyatında büyümlü gerçekçi romanın en önemli örneği olarak bilinen Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*'ü (1983) aslında bir göç romanıdır. Huvat, eşi Atiye, çocukları Nuğber, Halit, Seyit, Dirmit ve Mahmut'un köylerinden (Alacüvek) şehre taşınmaları ve burada yaşama tutunma mücadeleleri eserin sosyal yönünü oluşturur.

Huvat ve ailesi şehre gittikten sonra buradaki yaşama kolayca alışamazlar. İşsizlik ve parasızlıkla mücadele ederler. Halit uzun süre iş bulamaz, iş bulan ve iyi bir usta olan Seyit'in malzemeleri ailesinin maddî sıkıntıları yüzünden satılır (Tekin, 2020: 111), delikanlı çırak yevmiyesiyle çalıştırılmak istenir. İş bulamayan Seyit sonunda mafyaya girmek zorunda kalır (s. 119). Ailenin kızları şehre ayak uydurmak için açık giyinmeye başlar ve geleneklerinden uzaklaşır, Dirmit okul arkadaşı Aysun yüzünden yanlış yollara sapma tehlikesiyle karşılaşır (s. 142). En küçük kardeşleri Mahmut kuaförlükten tombalacılığa, reklamcılıktan sigara dağıtıcılığına, korsan kitapçılıktan kaloriferci çıraklığına kadar birçok iş yapar. Huvat, Seyit'in kabadayılığına ve Mahmut'un tombala oynatmasına kızıp bunları günah saysa da geçim sıkıntıları yüzünden ses çıkarmaz. Roman bunun gibi pek çok sosyoekonomik sorunu barındırır. Atiye bu anlamda ailesini şehirde bir arada tutmaya çalışan güçlü bir kadın figür olarak öne çıkar. Anlatıcının romandaki Cinci Memet'i şeytana benzetmesi ve ona "dürzü" demesi, (s. 18), sakallı hocaların milleti galeyana getirip kaçtıklarından bahsetmesi (s. 146-148), romanda ölen Menşur adlı kıza bakirelik testi yapılması ve annesinin ölü kızı bakire çıktığı için sevinmesi (s. 29) toplumsal ironi örnekleri olarak gösterilebilir.

Tekin, verilen örnekler ışığında toplumcu gerçekçi bir roman olarak da okunabilecek bu anlatıyı, dinî ve folklorik unsurlarla masalsı bir yapıya büründürerek onu büyümlü gerçekçi bir eser haline getirmiştir. Atiye'nin, ailesinin karşılaştığı problemleri çözmek için pek çok kez büyüye başvurması ve Azrail ile konuşması; Dirmit'in çevresindeki pek çok tabiat unsuru ile iletişim kurabilmesi, eşyalarla konuşabilmesi romandaki doğaüstü taraflardır. Böylece Shklovsky'nin sözünü ettiği "yabancılaştırma" tekniği ile, aşına olduğumuz görünümlere farklı bir bakış kazandırılır; algılarımızla oynanarak görmeye alıştığımız nesneler çarpıcı bir şekilde aktarılır.

Latife Tekin, efsane ve destanlarda görmeye alışık olduğumuz bir üslupla romanı kaleme almıştır. "Romanda eş zamanlı giden iki katman vardır. Bu katmanlardan güçlü olup öne çıkanı, masalsı motiflerle dokunmuş olan katmanıdır" (Türkmenoğlu, 2015: 420). Bütün bu göç hadisesi ve sosyal problemlerin okura aktarımı kısa eylem cümleleri ile gerçekleştirilir. "Konuşan kutu Alacüvek'in altını üstüne getirdi. Herkes uykudan, yemeden içmeden kesildi.

Korkudan yüreği ağzına gelen iki gelin çocuk düşürdü. Köyün yarısından çoğu radyonun başında fenalık geçirdi” (Tekin, 2020: 12). Psikolojik çözümlemelerden ziyade eylem odaklı ifadelerin yer alması büyülü gerçekçiliğin özelliklerindendir.

Ayrıca romanda, “üç gün üç gece” (Tekin, 2020: 30), “kırklar yediler” (s. 107), “yedi gün” (s. 140) gibi halk edebiyatına ait motifler bulunması; masal ve tekerlemelerin (s. 110) yer alması da büyülü gerçekçiliğin yerel unsurlarla sağlandığının birer kanıtıdır.

Kayseri’nin Bünyan ilçesi Karacafenk Köyü’nde doğan Latife Tekin’in, dokuz yaşına kadar burada geçirdiği masalsi dönem ve sonra 1966’da İstanbul’a göç etmesi, *Sevgili Arsız Ölüm*’ün altyapısını gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla Latife Tekin’in kendisinin de göç rüzgârıyla savrulmuş ve şehirde ailesiyle yoksulluğu tatmış bir çocukluk geçirmesi (Balık, 2011: 24) romanın gerçekçi tarafını besler. “Bıldır” (Tekin, 2020: 21), “sohurdan-” (s. 86), “zorsun-” (s. 96) gibi yerel ağızdan kullanımlar da romanın gerçekçiliğini güçlendiren etmenlerdendir.

Tekin’in 1984 yılında yayımlanan *Berci Kristin Çöp Masalları* anlatısı da şehrin âtıl bölgelerinde kurdukları bir gecekondu mahallesinde (Çiçektepe) hayata tutunmaya çalışan insanların hikâyesidir. Buradaki insanlar bir yandan şehre tutunma çabasıyla karşılaştıkları yeni kültürün etkisi altına girip yozlaşmaya maruz kalma tehlikesiyle yüzleşirken diğer yandan gelenekleri, görenekleri ve inançlarıyla bir mahalle kültürü inşa ederler. Hem rüzgâr hem de devlet tarafından sürekli yıkılan gecekonducularını yılmadan yeniden yapan (Tekin, 2019: 14-15), soğuktan, fabrikanın kimyasal atıklarından çocuklarını ve kendilerini korumaya çalışan Çiçektepeliler, varlıklarını kabul ettirirler. Çöplerin yanı başında kurulan gecekonduculara birer numara almayı (s. 57), burayı geliştirerek yerleşim yerine dönüştürmeyi başarırlar. Devlet buradaki yapılanmayı önleyemeyince “Nato Caddesi” adıyla resmileştirir. Mahalleli fabrikalara işçi olmaya, paralarını bankaya yatırmaya, muhtarlarını seçmeye başlar. Kurulan fabrikada çalışanlar üzerinden yaşanan işçi sorunları, sendikalaşmalar, (s. 78-79, 81), yapılan grevler (s. 41-44) okuyucuya aktarılır. Bütün bunlar, eserin göç romanı bağlamında toplumcu tarafını gözler önüne serer.

Romanı büyülü gerçekçi yapan unsurlar ise tıpkı *Sevgili Arsız Ölüm*’de olduğu gibi dinî ve folklorik malzemedir. Kırsaldan kente göç edenler, kendi yaşayış ve inanmalarını şehir hayatına da taşırlar. Evlerini yıkan, hastalıklar yayan rüzgârın yolunu büyü ile kesmeye (Tekin, 2019: 13) çalışır; her türlü problemlerinde Güllü Baba adlı zata başvururlar. Bu kişi türlü kehanetlerde bulunan, insanlara akıl veren, onları iyi eden hikmetli bir kişi görünümündedir. İnsanların kaderlerini okur ve söyledikleri gerçekleşir. Grev çadırında kurban kesen, oraya çaputlar bağlayan (s. 45) insanların bu eylemleri, toplumsal problemlerin inançla aşılma

çalışılmasının ve doğaüstünün bir kurtarıcı misyonu ile kullanılmasının örneklerindendir. Bunun yanında ölen kızının mezardan çıkıp geldiğini söyleyerek onu insanlarla görüştüren ve gıda yardımları alan Hacı Müezzîn üzerinden bir ironi de yapılır (s. 133). Adam kızının bu sahte doğaüstü durumunu fırsat bilerek muskalar yazmaya, insanların sorunlarını üfürükle çözmeye kalkar.

Herhangi bir başkarakterin yer almadığı romanda çoğulculuk esastır. Yalnızca mahallelinin ve toplumun farklı kesiminden insanların (fabrika müdürü gibi) bakış açıları değil aynı zamanda roman içinde farklı edebî metinlerin yer alması da bu çoğulcu tavra örnek teşkil eder. Metne iliştilen şiir benzeri parçalar (Tekin, 2019: 42, 46, 53, 79, 106), “Bir vardı bir yoktu/Allah’ın kulu çoktu” (s. 60) şeklindeki tekerlemeler, türküler (s. 34, 35, 121) ve bir ağıt (s. 73), roman türünün sınırlarını esneten kullanımlar olarak öne çıkar.

Temelindeki toplumcu gerçekçi muhtevaya rağmen inanç ve kültür bağlamında doğaüstü ile desteklenen metnin dili de masalsı bir anlatımla yoğrulmuş durumdadır. Romanın daha ilk cümlesi “Bir kış gecesinde...” (Tekin, 2019: 1) şeklinde başlar ve metin başından sonuna kadar görülen geçmiş zaman kipiyle kurulur.

Latife Tekin’in *Buzdan Kılıçlar* (1989) adlı romanı da diğerlerine benzer bir konu üzerinden ilerler. Eserde yine varoşlarda yaşayan yoksul insanlar merkezdedir. Yazarın bir “leitmotiv” kullanım olarak “pılık pırtık adamlar” şeklinde nitelendirdiği bu insanlar, paraya ulaşma çabaları ve bu uğurda yaşadıkları problemlerle ele alınırlar. Halilhan Sunteri bunlardan biridir. Hazmi ve Mesut adında iki kardeşi ve Gogi (Dursun Ahmet), isimli bir dostu bulunan Halil; hem batık şirketleri Teknojen’i yeniden hayata geçirme hem de çok sevdiği Volvo marka arabasını koruma amacındadır. Fakat kardeşlerine göre daha hırslı olan ve parayı seven Halilhan, kardeşleri tarafından güvenilmeyen biridir. Araba sahibi olmak için ailesini ve dostunu dahi kandırmıştır. Arabasına olan düşkünlüğüyle o, Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* (1898) adlı romanındaki Bihruz karakterine benzetilebilir. Ancak ondan farklı olarak Halilhan, kendine ait bu arabayla dertleşir onu dostu olarak görür. Canan Öktemgil Turgut (2003: 78) da onu dili yanlış kullanması ve hayalperest tarafıyla Bihruz’a benzetir. Bunun yanında insanların sefaletine vurgu yapan üsttenci bakış açısının oluşturduğu söylemi eleştirmesini *Sayın Başkan* adlı romana göndermeler olarak ifade eder. Bu anlamda esere, Miguel Ángel Asturias’ın büyümlü gerçekçi romanıyla da bir paralellik atfeder.

Halilhan’ın sürekli başka kadınlarla birlikte olması, Gogi’nin bulduğu bir sermayedardan aldığı paraları harcaması sonucu dostunun üç gün karakolda kalması gibi sebepler, adamın güvenilmez yanını ortaya koymaktadır. Teknojen’in kazandığı ilk para bile onun dolandırıcılıktan elde ettiği gelirdir. Bu parayla arasının bozuk olduğu kardeşinin gönlünü

alamadığı gibi yolda giderken kaza yapar ve bütün parayı arabanın tamiri için harcar. Buna rağmen arabası istediği gibi olmaz.

Latife Tekin, romanında yoksulluk ve onun farklı dillerini bir izlek olarak belirler. Onların dünyasında para sembolik olarak yaratıcı ile eş tutulur. “Seher denen gurbette yaşayışlarını yüzyıllardır kendini gökyüzünde var ederek cevaplayan Vacib-ül vücut sonunda yoksullara sırt çevirdi. Kendini aşağı bıraktı ve dokunulabilen binlerce cisme dönüştü” (Tekin, 2018: 73). Yoksulluk ve paraya ulaşma çabasının neden olduğu problemler, romanın toplumcu tarafını oluşturur.

Volvo’nun bazı bölümlerde adeta kendi kendine hareket ederek kadınları selamlaması (Tekin, 2018: 26), Rübeyya’nın ettiği bedduaların tutması (s. 37-38) ve ruh çağırma (s. 60) gibi olaylar, eserdeki toplumcu yanın doğaüstü ile birleştiğini gösterir niteliktedir.

Ayrıca romanın içerisinde mektup türünün de kullanıldığı görülmektedir (Tekin, 2018: 75-76, 78-79, 89-90). Gogi ile bir kızın yazışmalarını içeren bu mektuplar, eserdeki tür çeşitliliğini ortaya koymaktadır. Masalsi fakat hızlı eylem cümleleri ile kurgulanan bu metin, büyülu gerçekçiliğin dinî inançtan kaynaklanmayan doğaüstü unsurla da oluşturulabileceğinin bir örneğidir.

Hasan Ali Toptaş, Türkiye’de postmodern edebiyat denildiğinde akla gelen isimlerden biridir. Bilhassa bazı romanlarında, biçimsel olarak, bu edebiyat yöneliminde kullanılan pek çok tekniği uygular. Ancak içerik anlamında Anadolu insanının yaşayışı, inançları ve sorunlarına da sıkça yer vermesi, onu “postmodern edebiyat” dairesinin içine sıkışmaktan kurtarır. Zira Süreyya Evren, Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar gibi yazarların aksine onun romanlarında inanç ve kültür birer kurgu aracı olarak değil Anadolu insanının hayatı algılayışlarının, gerçeklik anlayışlarının farklı ifadeleri olarak yer bulur. Toptaş’ın birçok romanı büyülu gerçekçilik altında değerlendirilebilirken gerçekliği sorunsallaştıran eserleri, postmodern edebiyata daha yakın bir görüntü arz eder. Bu noktada romanlarının konumları hususunda hüküm verirken gerçekliğin ne kadar zedelendiği ve günlük hayat ile toplumsal sorunlara ne derece yer verildiği üzerinde durulmalıdır.

Yazarın 1994 yılında yayımlanan *Gölgesizler* adlı anlatısı bahsedilen durumun örneklerindendir. Eser, birbirinden kopuk gibi görünen ancak zamansal ve uzamsal olarak belli bölümlerde birbirine bağlanan iki farklı mekânda geçer. Bunlardan ilki şehirde bir berber dükkânı, diğeri ise tıpkı G. G. Márquez’in Macondo’su ve Juan Rulfo’nun Comala’sı gibi var olan ancak adı konmamış bir köydür. İsmi ve konumunun belirsizliğine rağmen bu köy; halkın yaşayışı, inanışı ve sorunları bakımından Anadolu taşrasına ait herhangi bir yerleşimle neredeyse birebir aynıdır. Bu anlamda gerçekçi bir yapıda çizilmiştir. Köydeki insanların

esrarengiz bir şekilde kaybolmaları ve onların bulunması için köyün muhtarının devletin çeşitli kurumları ile irtibat kurması, romanın toplumsal yönünü oluşturur. Köy halkının devletle ilişkisi toplumcu gerçekçi romanlarda olduğu gibi korku ve ilgisizlik üzerine kuruludur. Zira muhtar, kayıplar için gittiği yerlerden hiçbir sonuç alamaz ve bu manada kendi köyünü “Tanrıya ve devlete en uzak köy” (Toptaş, 2020: 10) olarak tanımlar. Dolayısıyla ifadeden hareketle romanda kuvvetli bir devlet eleştirisi olduğu görülür. Anlatıdaki bekçi karakteri de sembolik olarak bir eleştiri unsurudur. Elindeki silahla kendini Azrail’in yetkileriyle donatılmış gibi hisseder.

Devletin köye yansıması olan bekçi, elindeki silahla o büyük gücün tek temsilcisidir. Bekçinin Rıza’nın karısı ile ilişki yaşaması, bir devlet eleştirisi olarak da değerlendirilebilir. Zira anlatıda, muhtar tarafından köydeki kayıplar için kapısı çalınan devlet daireleri ciddi bir yardımda bulunmazlar. Yani aslî görevlerinden biri olan vatandaş koruma, onların huzur ve refahını sağlama işini yapmazlar. Bekçi de koruması gereken malı, mülkü kendininmiş gibi görerek ona emanet edilen namusa göz diker” (Yücel, 2017: 100).

İmam karakteri de anlatıda eleştirilen bir tip olarak öne çıkar. Kaybolan Cıngıl Nuri’nin karısı, bir süre isyan ettikten sonra tövbe etmek için imamın evine gider fakat din adamı onu doğru yola sevk etmek yerine önce taciz eder, sonra günlerce kadınla birlikte olur (Toptaş, 2020: 57-58). Nitekim köyde yaşayan insanlar da imama çok güvenmezler.

Aktarılan toplumsal unsurların ve eleştirilerin yanında köyde, inanç ve kültüre bağlı doğaüstü kullanımlar da vardır. Örneğin imam, Nuri’nin karısını taciz ederken duvarda asılı olan Hz. Ali resmi hareket eder ve sahabe gözlerini kapatır (Toptaş, 2020: 58). Bununla beraber muska ve büyü gibi işlerle uğraşan imamın yaptığı bir büyüün tuttuğu (s. 154-157) da görülür. Son olarak kayıp kız Güvercin köye hamile olarak döndükten sonra doğurduğu çocuk bir insandan çok yaratığa (ayıya) benzemektedir. Bütün bunlar, eseri büyülü gerçekçiliğe yaklaştıran unsurlardandır.

Anlatıdaki bir diğer mekân olan berber dükkânı ise köy ile anlaşılabilir bir şekilde bağlı durumdadır. Köyde kaybolanlar burada belirir, berberden çıkanlar köye giderler. Berber dükkânındaki anlatıcı, bazı karakterlerle bu yerde karşılaşır. Dükkândan çıktıktan sonra mekânı tekrar bulamayışı ve hem berberde hem de gittiği sabahçı kahvesindeki uyuklamaları eserin gerçeklik algısını zedeler niteliktedir. Bu detaylar eseri daha ziyade postmodern edebiyata yakınlaştırır. Anlatıcının eve döndükten sonra yazma eylemiyle ilgili cümleler kurması ve romanın sonunda anlatıcının oğlunun gazetede “bir ayı tarafından kaçırılan kız” haberini aktarması, metni üstkurmacaya yaklaştıran işaretlerdir. Zira anlatıcı aynı zamanda bir yazardır ve köydeki hikâyenin sonunda kayıp olan Güvercin adlı kız hamile olarak geri gelip insan dışı

bir varlık dünyaya getirmiştir. Kızın dönüşüyle beraber köyün çevresinde bir de ayı dolaşmaya başlamıştır. Üstkurmacanın, imama yönelik yapılan ironik eleştirinin ve metinlerarasılığın bir göstergesi olarak masaldan hareketle oluşturulmuş roman kurgusunun da eseri postmodern edebiyat alanına yakınlaştırdığı söylenebilir.

Anlatıda Nuri'nin hikâyesi masalsı bir anlatımla sunulmuş; “Zaman kim bilir ne zamanmış; artık berber yorulmuş” (Toptaş, 2020: 65) gibi masallara özgü cümleler, duyulan geçmiş zaman kipiyle çekimlenmiştir. Ayrıca bir Anadolu anlatısı olan *Ayığabak Masalı* ve roman içerisinde aktarılan “Aynalı Fatma ve Asker Hamdi”nin hikâyesi, onun halk anlatılarından da beslendiğini gösterir. Eserdeki Aynalı Fatma'nın “kuş olup uçuşması” halk edebiyatında sıkça görülen don değiştirme ve uçuşma motiflerinin örnekleridir.

Hasan Ali Toptaş bir röportajında büyülü gerçekçiliğin Anadolu'da da doğabileceğini belirtir. Yazar, Latin Amerika'ya mal edilen tarzın ve G. G. Márquez romanlarının Anadolu coğrafyasında da geçebileceğini, onun anlattığı hayatla bu coğrafyanın birbirinden farklı yerler olmadığını vurgular. Hatırlanacağı gibi Salman Rushdie de Latin Amerika'ya gittiğinde Márquez'in burada bahsettiği hayatın kendi tanıdığı Hindistan ve Pakistan coğrafyasına benzerliğine dikkat çekmiştir. Toptaş bu röportajda, annesinin çok konuşkan birisi olduğundan ve kendilerine durmadan iç içe geçmiş hikâyeler anlattığından söz eder. Bu durum, kuşkusuz, yazarın iyi bir hikâye anlatıcısı olmasındaki etkenlerdendir. Ayrıca aynı sohbette Toptaş, okuduğu yazarları sayarken büyülü gerçekçiliğin öncü isimleri Borges ve Kafka'nın yanı sıra Türkiye'nin belli dönemlerdeki sosyoekonomik durumunu halkın inançları, efsane ve masallarıyla harmanlayarak anlatan Yaşar Kemal, dönemin yaygın göç ve işçi meseleleri üzerine romanlar yazmış olan Orhan Kemal ve yine birçok romanını tarihsel meselelerden hareketle kurgulayan Kemal Tahir'in adını anar. Batı edebiyatından ise Gerçekçilik akımının önemli isimleri Balzac ve Hemingway'i okuduğunu belirtir (Oskay, 2016).

Ebru Onay (2011: 221), *Gölgesizler*'deki şaşırma, ürperme gibi kelimelerden hareketle ve gerçekliğin bulanıklaştırılması ile onun büyülü gerçekçiliğe dâhil edilemeyeceğini ifade eder. Bu tespitlerin, anlatıyı net bir şekilde postmodern edebiyatın ya da büyülü gerçekçiliğin içerisinde konumlandırmamıza engel teşkil edeceği noktasında haklılık payı yüksektir. Fakat postmodern anlatılarda öne çıkarılmayan toplumsal sorunlar, sistem eleştirisi gibi tezli romanlara özgü meselelerin yanında, köyün hem yaşanan olayların hem de inanca, kültüre bağlı uygulamaların gerçekliği noktasında görüngü dünyasındaki muadillerinden farksız olması gibi unsurlar, onu büyülü gerçekliğe ait kılan etkenlerdir.

Toptaş'ın *Beni Kör Kuyularda* (2019) adlı eseri, fantastik ve büyülü gerçekçilik farkının örneklenebileceği romanlardan biridir. Her ne kadar romanın odağında başkarakter Güldiyar'ın

ağladığında gözlerinden yaş yerine taş dökülmesi bulunsa da temel izlek bu sıra dışı durum değil onun Güldiyar ve ailesinin başına açtığı sorunlardır. Fantastik edebiyatta gördüğümüz doğaüstü hadiseye odaklanma ve bunun nedenlerini açıklama durumuna Toptaş'ın romanında rastlanmaz. Güldiyar'ın gözlerinden dökülen taşların nedeni ne gittikleri doktor tarafından ne de anlatıcı tarafından aktarılır. Romandaki asıl mesele, genç kıza yardım etmek bahanesiyle onu bir sirk hayvanı gibi para karşılığı halka sergilemek isteyen kötü niyetli insanların, Güldiyar ve babası Muzaffer'e verdikleri zararlarıdır: Kızına yapılanlara itiraz eden Muzaffer, kapıda bekleyen takım elbiseli adamlardan dayak yer (Toptaş, 2019b: 87), Güldiyar'ı görmeye gelenleri memnun etmek amacıyla kızı sürekli ağlatmak için bir perde arkasından ona bıçak batırılır ve böylece kızın ölümüne neden olunur (s. 120). Kapıdaki adamlar, Güldiyar'ın ölümünden sonra aileyi rahat bırakmak yerine bu kez de boş gözlerle hiç kıpırdamadan boş mindere bakan Muzaffer'i halka sergilemeye başlarlar (s. 234). İnsanlar, adamın ölen kızını minderde gördüğünü düşünerek onu izlemek için yine para öderler.

Romanın toplumsal ve gerçekçi bir öze sahip olması, birkaç anahtar kavram aracılığı ile ortaya konabilir. İlk olarak, anlatıda, postkolonyalist edebiyatta da görülen “ötekileştirme” durumunun izlerini bulmak mümkündür fakat ondan farklı olarak toplumsal değil bireysel bir ötekileştirme yapılmıştır. Burada Batılı toplumun Latin Amerikalıyı veya başka bir ırkı değil, Türk insanının yine kendi insanını ötekileştirmesi durumu görülmektedir. Romandaki Güldiyar; sahip olduğu farklılıklarla, acizliğiyle, çaresizliğiyle “toplumun ötekisi konumuna itilmiş” (Reis, 2021: 133) bir karakterdir. “Şiddet” de burada önemli unsurlardan biridir. Nedim ve adamları tarafından hem Güldiyar'a hem de babası Muzaffer'e sistematik bir şekilde fiziksel ve psikolojik şiddet uygulanmaktadır. Bu şiddetin başlama ve sürme nedeni paradır. Güldiyar'ı kurtarmak istemenin, Nedim ve adamlarının ekonomik çıkarlarına ters düşmesi, onların önce Dursun sonra Muzaffer ve en son Güldiyar'a şiddet uygulamaları sonucunu doğurmuştur (Eser, 2020: 258). Eserdeki eleştirilerden biri de toplumsal yozlaşma konusundadır. Zira Güldiyar'ın maruz kaldığı bu şiddete ve yaşadığı acılara rağmen komşuları dâhil hiç kimse onun yardımına koşmaz. Hatta yardım etmedikleri gibi bir de para ödeyerek onun gözlerinden taş dökmesini izlemeye gelirler (Toptaş, 2019b: 74). Muzaffer, kendilerini kurtarmaya gelecek sağduyulu insanlar beklerken (s. 113) bu asla gerçekleşmez. Ramazan Kandemir Eser (2020: 264), bu durumu “seyirci etkisi”yle açıklar. Bibb Latané ve John Darley adlı iki sosyal psikoloğun araştırmalarına dayanan bu kavram, bir olaya şahitlik eden insanların sayısı arttıkça ona müdahale etme oranını düştüğünü ortaya koymaktadır.

Şahit oldukları zulme müdahale etmeyen ve kızın ölmesine göz yuman halkın bu davranışı G. G. Márquez'in ünlü romanı *Kırmızı Pazartesi*'yi akla getirmektedir. Hatırlanacağı

gibi orada da Santiago Nasar isimli gencin öldürüleceği belli iken kimse bir şey yapmaz ve Nasar sonunda öldürülür.

Romanda toplumsal eleştirilerin yanında devlete ve bürokrasiye yönelik eleştiriler de yer almaktadır. Örneğin bir bölümde defalarca aranmasına rağmen polisin bir türlü gelmediği aktarılır (Toptaş, 2019b: 133). Hatta birilerinin gelmesinin ancak dilekçe yazılmasına bağlı olduğu söylenir (s. 134). Uzun zaman sonra geldiklerinde ise polisler Güldiyar'ı kurtarmak yerine onu izleyip izlememek üzerine kendi aralarında tartışır ve sokakta simit satan bir çocuğu hırpalayıp karakola götürürler (s. 142). Burada devlete yönelik ironik bir bakış söz konusudur. Anlatıdaki şiddet, ötekileştirme, seyirci etkisi gibi sosyal problemler; tıpkı Latife Tekin'in romanlarındaki gibi göç olgusuna bağlanır. Zira Muzaffer, kendi anne babasını dinlemeyerek ailesiyle birlikte şehre taşınmış biridir. Bu yaşadıkları sonrasında köyüne dönmek istese de takım elbiseli adamlar ona izin vermezler.

Güldiyar'ın taş ağlaması, ölmüş annesinin rüyalara girip babasına iz bırakması (Toptaş, 2019b: 62), tabiat unsurlarının yaşanan zulme karşı kendilerince tepki vermeleri (s. 89), zaman zaman olacaklar konusunda uyarılar yapıp kaybolan bir hikmetli Aksakallı kişinin görülmesi anlatıdaki doğaüstü taraflardır.

G. Lukacs (1975: 59), Kafka'dan bahsederken “Öyle büyük gerçekçi yazarlar vardır ki, bunların eserlerinde içinde yaşanan toplumsal ve tarihsel gerçeklik aşılmış, gerçekçiliğin ayrıntıları doğaüstü bir başka dünyadan seçilmiştir” ifadelerini kullanır. Araştırmacının bu tespiti Yıldız Ecevit (2018: 171) tarafından “Türk edebiyatında bir Kafka” olarak imlenen Hasan Ali Toptaş için de söylenebilir. Toptaş, gerçekliği yadırgatıcı üslubuna rağmen aslında içinde var olduğu toplumun tarihi ve sorunlarını okura anlatmaya çalışan bir yazardır. Onun bu bağlamda değerlendirilen romanları, postmodern edebiyat dairesinde değerlendirilmesinin yanında büyümlü gerçekçi yönüyle de ele alınmalıdır.

Yazarın incelemeye dâhil edilen son romanı *Kuşlar Yasına Gider* (2016), diğerlerinden farklı olarak bir mağduriyet ya da şiddet vakası üzerine kurulmuş değildir. Anlatının odağında kendisi ve çevresi için travmatik duygulara neden olabilecek evrensel bir olgu olan “ölüm” vardır. Romanda, babası Aziz'in sağlık durumu dolayısıyla Ankara-Denizli arası mekik dokuyan ve onu her iki şehirde de tedavi ettirmeye çalışan yazar-anlatıcının babasının ölümüne kadar yaşadıkları anlatılmaktadır. Babasının hikâyesi, onun tedavi süreci ve bunların yazara etkisi neredeyse tamamen gerçekçi bir üslupla aktarılmıştır. Anlatının başında yazar-anlatıcının babasının tır şoförlüğü yaptığı esnada bir kaza geçirdiği ve insanların ona yardım etmek yerine polisi beklemeleri yüzünden sol bacağına kesildiği bilgisi verilir. Burada az önce bahsettiğimiz “seyirci etkisi” üzerinden bir eleştiri getirilmektedir. Bir organının eksik olmasının yanında

giderek yaşılanan Aziz, yaşadığı diğer sağlık sorunları ile kendini yetersiz hissetmeye başlayan, insanlara yük olma korkusuyla birlikte ölüm endişesini de hisseden bir adamdır. Hatta bu yüzden Allah’a sitem dahi eder (Toptaş, 2019a: 125). Yaşadığı eksiklik ve yaşlılık sorunlarının yanında Aziz’e bir de “lenfoma” teşhisi konur (s. 132). Yaşlılık, hastalık gibi problemler, romanı gerçekçi kılan içerik unsurlarıdır.

Anlatıcının Ankara-Denizli yolculukları sırasında dinlediği türküler de metni gerçek hayata yaklaştıran etkenlerdendir. Henüz romanın başında, bir Ardahan türküsünden “Bu yol Pasin’e gider/Döner tersine gider” (Toptaş, 2019a: 6) dizeleri yer alır. Bu, metinlerarasılıktaki kolaj tekniğinin bir örneğidir. Türkünün tamamı dinlendiğinde romanın isminin de buradan geldiği fark edilecektir. Zira türkünün alıntılanmamış dizeleri şu şekildedir: “Şurda bir garip ölmüş/Kuşlar yasına gider.”

Romanda bu alıntı dışında pek çok kez ünlü türkülerden dizeler ve türkücü isimleri anılmıştır. Bu eserlerden bazıları şunlardır: Seyit Çevik “Avluda Bağlıdır Yiğidin Atı” (Toptaş, 2019a: 71), İnce Halil “İtikadın Tam Tut” (s. 91), Fatma Türkan Yamacı “Şu Karşıkı Dağda (s. 117), Talip Özkan “Yağan Yağmur” (s. 127), Zaralı Halil “Ey Hamamcı” (s. 128), “Karadır Kaşların Eğmeli Değil” (s. 129), Bekçi Bakır “Buradan Bir Atlı Geçti”, Kazancı Bedih “Ben Bir Yakup İdim Kendi Hâlimde”, Seha Okuş “Seher Vakti Bülbül Ağlar”, Neşet Ertaş “Evvelim Sen Oldun” (s. 177), Hacı Taşan “Aşağıdan Gelir Gelinin Göçü”, Okan Murat Öztürk “Dereler Buz Bağladı”, Enver Demirbağ “Yüksek Minarede Kandiller Yanar”, Nida Ateş “Gece Rüya Sohbetin” (s. 211-212). Bahsedilen türkülerin bazıları adlarıyla bazıları ise birkaç dizesi alıntılanmak suretiyle kolaj tekniği kullanılarak anlatıya dâhil edilmiştir. Türküler dışında Erkan Oğur, Muharrem Ertaş ve Çekiç Ali gibi sanatçıların da adları anılmıştır. Anadolu’nun ve bu toprağın insanların gerçeklerini anlatan eserlerden olan türküler, romanı kurmacanın dünyasını yaşanan dünya ile yakınlaştırma noktasında büyük bir öneme sahiptir.

Roman boyunca anlatıcı babasının hastalığı ile ilgilenirken önce İzzet Dayı (Toptaş, 2019a: 110), sonra da Gülfem Yenge ölmüşlerdir (s. 175). Sonunda da anlatı boyunca beklenildiği gibi babası Aziz’in ölüm haberi aktarılır (s. 243).

Bütün bu doğal akışın içerisine eklenmiş olan doğaüstü taraf, anlatıcı karakterin yolculukları sırasında farklı yerlerde birden ortaya çıkıp kendisini takip ettikten sonra yine ansızın kaybolan bir atın varlığıdır. Bu at, Ankara-Denizli yolu boyunca birçok kez yazarın önüne çıkar ve her seferinde yazarın gideceği yere daha çok yaklaşır. Önceleri hayal gördüğünü düşünen ve bu atın hikmetini sorgulayan yazar-anlatıcı, Eyüp Amca’dan bunun “ecel atı” olduğunu öğrenir (Toptaş, 2019a: 108). Öyle ki bu at, birinin öleceğini haber vermekte ve onu

almak için Denizli'ye gitmektedir. Eyüp Amca'nın sözlerinden, hayal olduğu düşünülen bu atın inanç ve kültür düzleminde bir gerçekliği olduğu anlaşılır.

Romanın otobiyografik bir niteliği olup olmadığı tam olarak bilinmese de Toptaş'ın hayatından beslendiği muhakkaktır. Zira tıpkı yazar-anlatıcı gibi Toptaş da Denizlidir ve Ankara'da ikamet etmektedir. Ayrıca bir bölümde, babası Aziz, anlatıcıya “Noktanın Sonsuzluğu diye bir romanın var ya hani, vaktiyle, onu biraz okumaya çalışmışım ben” (Toptaş, 2019a: 146) demiştir. Burada bahsedilen *Noktanın Sonsuzluğu*, Hasan Ali Toptaş'ın 1993 yılında yayımlanan *Sonsuzluğa Nokta* adlı romanıdır. Kelimelerin yeri değiştirilmek suretiyle yazarın başka bir eserine metinlerarası bir göndermede bulunulmuştur. Bununla beraber, romanın sonunda Ankara'daki evine dönen yazar-anlatıcının masasına oturarak bir şeyler yazmaya başlamak üzere olduğu haber verilir. Yaşanan olayların anlatıcıda bıraktığı etki ve onun aynı zamanda bir roman yazarı oluşu yazacağı şeyin bu roman olduğunu akla getirir. Bu durum eseri bir üstkurmaca olarak düşündüren nedenlerdendir.

Faruk Duman'ın *Sus Barbatus! (1-2-3)* serisi, Türk edebiyatında büyülü gerçekçilik bağlamında en kuvvetli örneklerden biridir. Adını kızıl sakallı yaban domuzundan (*Sus Barbatus*) alan eser, 1979 kışından 1980 Eylül'üne kadar uzanan Türk siyasî tarihinin bu çalkantılı dönemini, Artvin-Ardahan-Kars coğrafyası üzerinde kurduğu bir taşra hikâyesinde, yöre insanı üzerinden anlatır. Kendisi de Ardahan doğumlu olan yazar, 10 Kasım 2019'da kazandığı Cevdet Kudret Edebiyat Ödülleri Töreni'nde anlatıyı oluşturan hikâyeleri 2015 yılında Artvin'in köylerinde dinlediğini, mekân ve karakter seçimlerinde ise yine Ardahan ve Kars bölgelerinde gördükleri ve dinlediklerinin etkili olduğunu aktarmıştır (Cevdet Kudret Ödül Töreni – Konuşma Metni...). Dolayısıyla okurun karşılaşacağı hikâyelerin ve tanışacağı insanların gerçekliği, yazarın kendisi tarafından okurla paylaşılmış olur. Anlatılan olaylarda mekân isimleri açık olarak verilmez. Bunun yerine Ç., Ç. Gölü, H. Köyü, A. Dağları, K., K. Nehri, A. Dağları, ve Ş. gibi kısaltmalar kullanır. Her ne kadar yerel malzemeler de kullanılsa anlatının belli bir coğrafyaya sıkışmaması, evrensel olduğunun gösterilmesi için bu kısaltmalar önemlidir.

Sus Barbatus! (1-2-3), kalabalık şahıs kadrosunun yanında zengin bir anlatı haritasına sahiptir. İlk roman, zorlu kış şartlarında geçinebilmek için domuz avlamaya giden Kenan'la başlar. Niyeti, avladığı domuzu büyük şehirlerdeki otellere satarak para kazanmaktır. O ve karısı Zeynep'in yaşadığı köy, devrimci gençlerin jandarma ve köy yönetimiyle mücadele ettiği; soğuk, açlık ve fakirliğin yanında ülkenin siyasî atmosferinin de yoğun olarak hissedildiği bir yerdir. Dağlarda barınan bu gençler jandarma tarafından terörist olarak görülmekte (Duman, 2018: 299) ve yakalananlara işkence yapılmaktadır (s. 84). Köy öğretmeni

Mustafa'nın baldızı Aynur da bunlardan biridir (s. 289). Genç kız düşünceleri yüzünden işkence gördüğü gibi hapis de yatar. Devletin köydeki yansıması olan jandarma ve başındaki Bekir Komutan; halka korku salan, yakaladığı devrimci gençlere işkence eden ve evli olmasına rağmen Aysel isimli kadını kendine dost tutan bir adam olarak çizilir.

Mustafa Öğretmen'in 12 Mart sonrası kitaplarını yok ettiğini söylemesi (Duman, 2018: 112), şimdi de kitapları gömüp devrim sonrası çıkarma fikri (s. 119) dönemin siyasî havasıyla uyusmaktadır. Zira bilindiği gibi darbe dönemlerinde toplum üzerinde yoğun bir baskı ortamı oluşmaktadır. Bu karanlık dönemlerde birçok filmin, kitabın yasaklanıp toplatıldığı hatta yakıldığı; insanların düşüncelerinden ötürü işkence görüp hapis yattığı bilinmektedir. Halil, Murat, Aynur gibi gençler sol görüşlere sahiplerdir. Onlar devrime inanmışlardır ve ülkenin çehresinin değişeceği gün için mücadele etmektedirler. İkinci romanın bir bölümünde Halil, devrimcilerin hikâyelerinin yazarlar tarafından belgelenmesi ve gelecek nesillere aktarılması gerektiğini ifade eder (s. 172). Anlattığı hikâyelerin gerçek olduğundan bahseden Faruk Duman, bu anlamda, Halil'in bahsettiği işi üstlenmektedir. Serinin son kitabında, 1980 Eylül'üne gelindiğinde, Ş.'de düzenlenen bir mitinge katılan devrimciler, kolluk kuvvetlerinin açtığı ateş sonucu ölürlür.

Serinin üçüncü romanında yine bir devlet eleştirisi söz konusudur. Demiryollarında çalışan Mehmet, eşyalarının trenle taşınması için öncelik isteyen albayın arzusunu yerine getirmeyince önce içeri alınır sonra da sürgün yer. İktidar eleştirisinin yanında anlatıda başka sosyal meselelere de vurgu yapılır. Bunlar; köydeki Kadir Ağa'nın Bekir Komutan'la birlik olarak köylüye karşı durması, onun oğlu Atalay'ın evde kocası Kenan'ı bekleyen hamile Zeynep'e göz koyması ve Âşık Kerem ile evlenecek olan Elif'in köyün âdetleri gereği önce gece şeyhin evine gönderilmek istenmesi gibi meselelerdir. Buraya kadar bahsedilen konular, toplumcu gerçekçi bir romanı işaret etmektedir. Ayrıca romandaki ağız özellikleri, onu gerçekçi bir roman yapan diğer bir noktadır. Anlatı boyunca “koşat”, “çokuş-”, “havutçu”, “zeyra”, “nezik”, “çalak”, “çağıldak”, “çağşak”, “mökkem”, “feselli” ve “morbet-” gibi yöresel kullanımlara sıkça rastlanır.

Romanı büyülü gerçekçiliğe taşıyan doğaüstü taraflardan biri, Sus Barbatus öldükten sonra bedeninden ayrılan ruhunun çevrede gezinmesi ve farklı bedenlere girerek bütün bu yaşananlara tanık olmasıdır. Domuzun ruhu yalnızca olaylara şahitlik etmekle kalmaz, aynı zamanda bedenine girdiği kişiye kendi özelliklerini kazandırarak onları özgüvenli, atak bireyler haline getirir. Bunun dışında tabiatın ve hayvanların hikâyenin gidişatını etkileyecek şekilde etkin kullanıldıkları ve onlara doğaüstü özellikler yüklendiği görülmektedir.

Siyasî ortamın toplumsal yaşamla masalsı bir kurguyla birleştiği anlatıda, ana izlek dışında halk inancı ve kültürüne ait birçok farklı hikâye de aktarılır. Herhangi bir özel başlığı bulunmayan bu hikâyeler, Hz. Ali'nin zülfikârı (Duman, 2018: 29), Hz. Yusuf'un hikâyesi (s. 51; 2021b: s. 394); Köroğlu ve Koca Yusuf (Duman, 2020: s. 28, 166), Hz. İbrahim ve İsmail (s. 48), Hz. Muhammed (s. 76), Hz. Yunus (s. 207), Hz. Âdem ile Havva (s. 218), Nuh Nebî (s. 297), Azrail ve insanın yaratılması (s. 374; 2021b: s. 275), Habil ile Kabil (s. 374), Hz. Süleyman (s. 406), Zümrüdüanka (s. 437), Bir ağacın kız çocuk doğurması (s. 472), Âşık Kerem (s. 536); Dede Korkut (Duman, 2021b: s. 36), Sarı Saltık (s. 61), Tepegöz (s. 114), Âşık Şenlik (s. 160), Nemrut (s. 208), Hz. İlyas (s. 359), Ferhat (s. 372), Hz. Yusuf'un hikâyesi (s. 394), Şeytan ile Hz. Âdem (s. 422), Mevlana (s. 444), Piri Reis (s. 465), Hz. Musa'nın denizi ayırması (s. 509) ve Evliya Çelebi (s. 562) hakkındadır. Bunlar, anlatının içerisinde ama izlekten bağımsız parçalardır ve anlatının çoğulcu yapısına işaret eder. Hikâyelerin muhtevaları incelendiğinde ise yazarın onları geleneksel olarak anlatılagelen istikâmetin dışında farklı bir şekilde aktardığı görülmektedir. Yazarın anlatı içerisine konumlandığı bu hikâyeler, Türk edebiyatında öncü (avangart) bir tavidir. Zira onları önce yapı bozuma uğratmış sonra yapıyı yeniden inşa ederek ortaya öncekini andıran ama ondan farklı bir kurgu çıkarmıştır. Örneğin, Hz. Yusuf'un bir yolculuğu sırasında soğuktan donduğu fakat ertesi gün çözülerek yoluna devam ettiğini (Duman, 2018: 51), Hz. İbrahim'e oğlu İsmail yerine gönderilen kurbanlık oğlağın kaçtığını (Duman, 2020: 48), Hz. Muhammed'in Anadolu'ya gelerek ceylan donuna girdiğini ve bir avcı tarafından oklandığını (s. 76) aktarmıştır. Bunlar, Borges'in *Alçaklığın Evrensel Tarihi* (1935) eserindeki hikâyeleri andırırlar.

Ayrıca anlatıda birçok metinlerarası gönderme söz konusudur. Guy De Maupassant'ın *Horla* hikâyesi, Victor Hugo'nun *Sefiller*, Howard Pyle'ın *Robin Hood*, İvan Gonçarov'un *Oblomov*'u, Émile Zola'nın *Germinal*'i gibi dünya klasiklerinin yanında Yaşar Kemal'in *İnce Memed* ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* romanlarına da anıştırmalar bulunur. Hatta *Sus Barbatus!* 3'te yazar, Lev Tolstoy'un *Savaş ve Barış* (1867) romanındaki karakterler Piyer ve Nataşa'yı anlatıya dâhil ederek kendi roman kişileriyle aynı ortama sokar (Duman, 2020: 414-418).

Bunun dışında birçok nazım parçası da kolaj tekniğiyle anlatıya eklenmiş durumdadır. Bunlar; Nazım Hikmet'in "Kerem Gibi" şiirinden "sen yanmasan... ben yanmasam..." (Duman, 2021b: 405), yine onun "Ben içeri düştüğümden beri/güneşin etrafında on kere döndü dünya" (Duman, 2021b: 244-248), Ahmet Muhip Dıranas'ın ünlü şiiri "Kar"dan "Kardır yağın üstümüze gecedен/Yağmurlu karanlık bir düşünceden/Ormanın uğultusuyla birlikte" (s. 595) ve Zülfü Livaneli'nin *Ceylan* türküsünden "Süre süre indirdiler dağlardan/Mor sümbüllü

bahçelerden bağlardan/Kerem der ki şu geçtiğim yollardan/Kaç kuzulu ceylan kaç avcı geldi” (Duman, 2020: 74) dizeleridir. Ayrıca, anlatıdaki devrimci gençlerden biri olan ve öldükten sonra ruhu, Aysel ve Sus Barbatus’la beraber ilerleyen Faruk ve ilk romanda görülen Duman Dede, yazarın kendisini romana parçalanmış bir şekilde de olsa dâhil ettiğini göstermektedir (Duman, 2018: 161-162). Bunun da bir üstkurmaca olduğu söylenebilir.

Anlatının büyülü gerçekçi olarak değerlendirilmesini sağlayan etkenlerden birisi de anlatıcının tutumudur. Meddah tarzı müdahalelerle akışa yer yer dâhil olan anlatıcı, bir olayın sebeplerini aktarırken “Neden dersen...” ifadesini sıkça kullanır ve okurla kısa da olsa diyalog kurar. Fakat buna rağmen romandaki doğaüstü olaylar, durumlar hakkında bir yorum yapmaz; onlara şaşırılmaz ya da onları açıklamaya girişmez. Bu anlamda büyülü gerçekçiliğin özelliklerinden biri olan “yazarın ketumluluğu” ilkesini uygulamış olur.

Faruk Duman’ın *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur* (2012) romanı, “1974’te, Beypazarı’nda vurulan son Anadolu Parsı’na adanmıştır” şeklinde bir ithafla başlar. Ardından ise Jorge Luis Borges’in *Yolları Çatallanan Bahçe* (1941) eserinden “leopar” konulu bir epigraf yer alır. Yazarın ithafından hareketle, odağında bir parsın yer aldığı anlatının -tarihi verilmemiş olsa da- 74 öncesinde geçtiği düşünülebilir. Bu roman aynı zamanda yazarın ustalık eseri olan *Sus Barbatus!* için bir prototip gibidir. Zira, o da hayvanların ve tabiatın etkin olarak kullanıldığı, toplumsal ve bireysel problemlerin kaynaştırılarak masalsı şekilde aktarıldığı bir eserdir. Romanın başkışısı olan delikanlı okulunu yarıda bırakıp askerliğini tamamladıktan sonra yaşadığı kasabaya geri dönmüştür. Burada hem çocukluk aşkı Ceren’le karşılaşır hem de tesadüf eseri Ceren’in ailesinin uzun süredir avlamak için peşinde koştuğu pars ile ormanda karşılaşır. Kendisine zarar verilmeyeceğini anlayan pars, delikanlıya zarar vermediği gibi ona yardım eder. Ailesinin baskı ve şiddeti yüzünden delikanlı ile kaçmaya karar veren Ceren’i, ormanda onları takip eden ailesinden kurtaran yine pars olmuştur. Hayvan, bu iki genç için Ceren’in abisi ve babasının karşısına çıkıp kendisini avlamalarına izin verir.

İncelenen birçok romandan farklı olarak burada işlenen toplumsal problem; savaş, göç ya da benzeri bir olay değildir. Faruk Duman, en az onlar kadar önemli olan, tabiatın tahrip edilmesi, nesli tükenmekte olan hayvanların yasa dışı avlanması gibi ekoeleştirel meseleleri merkeze almıştır. Bunun yanında Ceren’in ailesi tarafından yatağa bağlanması (s. 41), kemerle dövülmesi (s. 71), tacize uğraması (s. 84) gibi eylemler; anlatıdaki kadın merkezli toplumsal problemler olarak karşımıza çıkar.

Ceren’in tabiat aracılığıyla pars ile kurduğu telepatik ilişki, hayvanın bu ikili için kendini feda etmesi gibi unsurlar ise anlatıdaki doğaüstü yönlerdir.

Faruk Duman romancılığına daha geniş bir perspektifle bakılırsa onun eserlerinde postmodern, fantastik ve büyülü gerçekçi öğelerin birlikte var olduğu ve bazen birinin diğerine üstün geldiği görülecektir. Doğa ve hayvan konusunun eserlerinde önemli bir yer tuttuğu görülen Duman'ın kalemi, gün geçtikçe insana ve topluma dair problemleri de bunlarla sentezlemiş ve ortaya bütün canlıların paydaş olduğu bir anlatı kültürü çıkmıştır. *Sus Barbatus!* serisi, yazarın diğer eserlerine kıyasla, bu anlamda zirvededir. Yazarın 2010 yılında yayımlanan romanı *İncir Tarihi*, postmodern edebiyata daha yakın görünen ancak insana ve tabiata yönelttiği sorumlu bakışıyla yazarın üslubunu büyülü gerçekçi alana taşımakta olduğunu haber veren bir eserdir.

2011 yılı Yunus Nadi Roman Ödülü'nü alan *İncir Tarihi*, başkışisi Zeyrek'in başından geçen çoğu doğaüstü birtakım olayları anlatır. Onun bütün bunları deneyimlemesinin temelinde toplumsal bir olay yatmaktadır. Zeyrek ormanda gezerken ölmek üzere olan bir genç kız bulur. Kızın etleri parça parça vaziyettedir ve Zeyrek onu alıp bir müddet taşır. Fakat kızı kurtaramaz ve son nefesini kollarında verir. Zeyrek bu ölümden sorumlu tutulma korkusundan kızı ormana bırakır. Onu bulan yakınları ise kızın ölümünü Zeyrek'ten bilir ve delikanlının peşine düşerler. Dolayısıyla burada kamuoyu vicdanını susturmak için delikanlının kurban edilmek istenmesi durumu vardır. Halk suçlu olup olmadığına bakmaksızın onun ölümünü arzulamaktadır. Zeyrek başına geleceklerden korktuğu için yanındaki Ümmik ve sincap Tas ile kaçır. Kızın yakınları ve kızgın halk ise Zeyrek'in babasının Üsküdar'daki dükkânına giderek adamı öldürür, dükkânı yakarlar. Anlatının sonunda gerçek katil bulunmuş olsa da Zeyrek, uğradığı iftiralarla türlü sıkıntılar çeker. Bu anlamda yine G. G. Márquez'in *Kırmızı Pazartesi* eseri akıllara gelir. Hatırlanacağı üzere eserde Santiago Nasar, bekaretini kendisine verdiğini söyleyen Angela adlı kızın ağabeyleri Pablo ve Pedro Vicario tarafından öldürülmek istenmektedir. Gerçek böyle olmasa da Nasar, bu potansiyel cinayeti herkesin bilip kimsenin engellememesi nedeniyle anlatı sonunda öldürülür.

İncir Tarihi'ndeki sosyal problem, büyülü gerçekçi bir romana göre çok az işlenmiştir ve odakta değildir. Burada daha ziyade Zeyrek'in yaşadığı doğaüstü olaylar merkeze alınmıştır. Hepsi hayal ürünü olarak görülebilecek bu tecrübelerin Zeyrek tarafından yaşanmış ve bir anı olarak "sarı deftere" (Duman, 2021a: 11) aktarılmış olması, kendisi de sarı bir kapağa sahip olan *İncir Tarihi*'ni hem gerçekliğe yaklaştırır hem de ona üstkurmaca hüviyeti kazandırır. Kitabın başkışisi, anlatıcısı ve yazarı konumunda bulunan Zeyrek, olağanüstü olaylar ve gerçek hayat hakkında söyledikleriyle Angel Flores'in (1995: 112), "gerçekliğin ve fantezinin alışımından oluşan bir yenilik" tanımına yakın bir tespitte bulunur:

Olağanüstü olaylarla çevremizde gördüğümüz, yaşadığımız sıradan olaylar arasında nasıl bir bağ bulunduğunu, bulunabileceğini soracak olursan sana şunu söylerim: Sufilerin söyledikleri gibi, bir ağacı

ya da hayvanı asla yalnızca bir ağaç ya da hayvan olarak görme. Bunlar Allah'ın yeryüzündeki işaretleri olmakla birer kitap gibi okundukça büyür ve anlam kazanırlar... Kaldı ki, ne gerçek yaşamı ne de gerçeğin işaretleri ile bezenmiş olağanüstü olaylar dünyasını deneylerle kanıtlayabiliriz. Yani elimizde hiçbir şey yoktur ki, işte bu bildiğimiz, bilmediğimiz her anlamda gerçektir, diyebilelim (Duman, 2021a: 10).

Tıpkı *Sus Barbatus!* eserinde olduğu gibi bu romanda da yazar, esas izleğin dışında onlardan bağımsız birtakım hikâyeyi anlatı içine konumlandırmış durumdadır. Anlatıda geçen Hicazlı Fil Oğlan, Yayla Adamları (Duman, 2021a: 8), zeytin (s. 14), tül balıkları (s. 15), Vehbî (s. 16) gibi isimlerin hikâyeleri anlatı sonundaki “Bazı Bilgilerin Açıklanması” başlıklı bölümde detaylandırılmıştır. Bunlar, anlatıya çoğulcu bir yapı kazandırmış durumdadır. Ayrıca, Kabusnâme, Hz. Süleyman, Geyikli Dede, Hz. Musa'nın asası, Hz. Yusuf'un ve Hz. Yunus kıssaları gibi pek çok anlatıyla metinlerarası ilişki kurmuş durumdadır (Bay Gülveren, 2015: 123-129). Eserde anlatıcı bir meddah üslubuyla dâhil olur, yer yer araya girerek Ahmet Mithat Efendi'nin okuruna “ey kari” şeklinde seslenmesi gibi onlara “sevgili efendim”, (s. 198) “sevgili okur” (s. 204) diye hitap eder, karakterlere dualar eder. Anlatıcının dili, masal üslubuna denk bir şekilde kısa ve eylemsilerle kurgulanmış bir dildir.

Anlatı boyunca bir hançerin canlı bir varlık gibi kurbanını izlemesi, Zeyrek'in kopan kolunu yol boyunca koynunda taşıması, insanların uzun yaşamaları (s. 31), hayvanların rehberlik etmeleri, taş kesilmeleri (s. 31) gibi birçok detay anlatıdaki doğaüstü unsurlardır. Bu anlamda *İncir Tarihi* postmodern romana daha yakın bir görüntü çizse de yazarı Faruk Duman'ı büyülü gerçekçi üsluba götüren kimi unsurlar barındırması nedeniyle incelemeye dâhil edilmiştir.

Kaan Murat Yanık, son dönem Türk romanının öne çıkan kalemlerinden biridir. 2015 yılında yayımlanan *Butimar* adlı romanı, aynı yıl ESKADER tarafından Yılın En iyi Romanı Ödülü'nü kazanmıştır. Yanık'ın eserleri, postmodern edebiyat ve büyülü gerçekçiliğe yakın bir çizgide seyreder. Yazarın ilk romanı olan *Butimar*, Avrupa'da Gerçeküstücülük akımından temellenen büyülü gerçekçi romanın izlerini taşır gibidir. Zira, eserde rüya motifi önemli bir konumdadır. Fakat yazar rüyayı gerçekliği bulandırmak ya da alternatif bir üstgerçeklik oluşturmaktan ziyade inanca bağlı bir gerçeklik olarak kullanır.

Eser, çerçeve hikâye³¹ yöntemiyle kurgulanmıştır. Dış yüzeyde, modern zamanlarda yaşayan bir psikiyatristin rüyalarda gördüğü Butimar adlı genç kıza büyük amcası Yusuf'tan kalan mektupların içinde rastlaması (Yanık, 2020a: 49) ve bunun bir rüya ya da hayal değil

³¹ “Bir ana hikâye içinde başka bir hikâyenin ya da hikâyelerin konumlanması şeklinde oluşan anlatım formudur. Bu biçim, adını, içeriği başlatan ilk yaşantı dizisinden alır. Ancak, öykülemeli bir kurmaca yapının çerçeve hikâye olabilmesi için, söz konusu ilk dizinin içinde yuvalanmış bir başka yaşantı dizisini/dizilerini barındırması gerekir” (Sazyek, 2015: 93).

gerçek olduğunun anlaşılması yer alır. Aynı zamanda psikiyatr yaşadığı çağın tanığı olarak bir “modernizm” eleştiri de yapar. O, çarşafli kadınların yolda yürürken hissettiklerini anlamak için çarşafa bürünüp onlar gibi dışarı çıkmıştır. Bu kısa gezinti esnasında, insanların onu görünce nasıl şaşırarak baktıklarına ve seküler kesimin yine onu görür görmez 10. Yıl Marşı’nı açmalarına şahit olur (s. 30). Bu durum romandaki sosyal yönlerden biridir.

İç yüzeydeki hikâye ise 20. yüzyılın başlarında geçmektedir. Bolşevik Devrimi, Rusların coğrafya üzerindeki etkisi, Türkler ve Ermeniler arasında devam eden sıkıntılar romanın tarihî ve toplumsal tarafını oluşturur. Bir yandan Rusların “Adana, Sivas, Erzurum, Mardin ve Diyarbakır” (Yanık, 2020a: 129) gibi şehirlerden getirdikleri Ermenileri Revan şehrine yerleştirerek mevcut Türk sayısını azaltma çabaları, diğer yandan Müslüman gençlerin Ruslara karşı örgütlenmeleri ile haç ile hilâlin savaşı roman sayfalarına aktarılmış durumdadır. Bu mücadelede, Sarı Medrese’nin mollalarının Rus hayranlıkları aktararak Türklerin varlıklarını ve kimliklerini koruma mücadelelerinde içerde karşılaştıkları engellerden de dem vurulur. Medresede Rusça dersleri bile verilmektedir. Hatta medrese hocalarından Hoca Hanifi ile Molla İravâni’nin talebeleri Yunus, bir münazara yarışmasında Rusları iyi gösterecek hadisler bile icat etmiştir (s. 149). Bu iç hikâyenin başkişisi, psikiyatrin akrabası Yusuf, düşmana yaranmak için hadis uyduran çocukla kavgaya tutuşmuş durumdadır. Bu tarihî arka plan ve Rusların Türklere yaptıkları baskı ve zulüm üzerinden aktarılan toplumsal problemler, eserin izleklerindendir.

Bunun dışında romanda Yusuf ve Ermeni kızı Varujan (Butimar) arasındaki aşk da aktarılır. Rüyalarında gördüğü kızla bir düğünde karşılaşan Yusuf, kızını bir Müslüman Türk’e verme noktasında isteksiz olan babasına rağmen onunla evlenecektir. Mevcut savaş ortamından kaçmak ve yeni bir hayata başlamak isteyen Yusuf, Butimar ve Behzad’ın yapacakları yolculuk aynı zamanda karakterlerin kendilerini bulacakları bir sınavdır. Behzad bu süreçte tasavvuf yoluna girecekken Yusuf, simya ile uğraşarak altın elde etmeye ve böylece hayatını kurtarmaya karar verir. Hiçbir uyarıya kulak asmadan simyanın peşinde koşan, bu uğurda çok sevdiği eşi ve arkadaşını dahi gözü görmeyen Yusuf, istediği altınlara ulaşmak için Butimar’ın ölümüne sebep olacaktır. Bu hırs da romanda örtük eleştirisi yapılan konulardandır.

Türk mitolojisinden ve dinden beslenmesi, görülen rüyaların gerçekleşmesi, geleceği görme, ölümlerden haber alma gibi doğaüstü unsurlarla bezenen roman; savaşlar, göçler, devrimler, büyüler ve rüyalarla gerçek ile hayalin harmanlandığı bir eserdir.

Ayrıca eserde metinlerarasılık ve üstkurmaca da görülür. Romanın çeşitli kısımlarına “Küçelere su serpmişem” (Yanık, 2020a: 35), “Yığdın Bu Dünyanın Malın” (s. 114), “İrevanda Bir Guyu Var” (s. 131), “Sensiz Yaşayabilmerem” (s. 346) gibi türkülerin yanında Nesimi’nin

“sıgmazam” redifli gazelinden beyitler (s. 161) ve Mâide Suresi’nden (5/32), Bakara Suresi’nden (2/216) parçalar, kolaj tekniği ile eklenmiş durumdadır. Bir bölümde Behzad tarafından çizilen bir kişi, Yusuf’un karşısına çıkmıştır ve ona şu an bir romanın içinde olduğunu söylemiştir (s. 298). Bu da metni üstkurmaca hüviyetine büründürür. Zira yazar, okuru romana sokarak karakterle konuşturmuş ve ona bir romanda olduğunu hatırlatmıştır. Bu durum aynı zamanda eserin gerçeklik algısını zayıflatan ve postmodern edebiyata yaklaştıran etkenlerdendir.

Onu büyüğü gerçekçilik ile kesiştiren detaylar ise başta bugünkü Azerbaycan-Ermenistan coğrafyasındaki Rus-Ermeni-Türk mücadelelerini tarihî gerçekliğe yakın bir şekilde aktarıyor olması ve romandaki doğaüstünün inanç ve kültüre dair öğelerle oluşturulmuş olmasıdır. Bu anlamda Kaan Murat Yanık’ın *Butimar*’ı Latin Amerika tipi bir büyüğü gerçekçilikten ziyade Avrupa tipi bir kurguyu andırmaktadır. Yanık’ın romanda Márquez, Kafka, Hesse (Yanık, 2020a: 26) gibi büyüğü gerçekçi olarak değerlendirilen yazarların adını anması ve psikiyatrin kütüphanesinde onların kitaplarının bulunması, *Butimar*’ı oluşturan etkiyi gözler önüne sermektedir.

Yazarın ikinci romanı *Uzakların Şarkısı* (2017), tıpkı ilki gibi çerçeve hikâyeye yöntemiyle kurgulanmıştır. Dış yüzeyde, bir yazar olan Bünyamin’in yeni romanını kaleme almak amacıyla inzivaya çekilmek için Kars şehrine gidişi ve burada Besti Nine ve papağan Zencefil ile tanışması konu edilir. Yazar, şehirdeki kişileri ait oldukları yörenin ağzına göre konuşturmuştur. Örneğin Bünyamin’in ev tutmak üzere gittiği emlakçı “Gardaş diyesen südüñ daşmadı eve?” (Yanık, 2017: 17) şeklinde, Kars’a özgü bir ağızla konuşur. Bu kullanım romanı gerçekçi yapan özelliklerdendir. Yaşlı ve bilge bir görünüşe sahip papağan Zencefil ise onun hayat hikâyesini yazması karşılığında Bünyamin’e geçmişini anlatacağından bahseder. Böylece romanda yeni bir hikâyeye katmanı daha oluşur. Burada ise Hindistan’dan Osmanlıya uzanan tarihî bir anlatı kurgulanır. Hint diyarında bir vezir oğlu olan Gülbadem, ele avuca sığmayan yapısı yüzünden Sultan Mahmut Dönemi İstanbul’una bir “ilimkâr ve mühendis” olarak gönderilmiş; burada Sunullah Efendi’nin yanına çırak verilmiştir. Delikanlı giderken saraydaki papağanlardan Zencefil’i de alır. Gülbadem’in yetenekleriyle Osmanlı toprağında sivrilmesi, Ruhsar adlı kadının padişaha karşı planladığı darbe girişimi önlemesi romanı tarihî ve polisiye türüne yaklaştıır. Ayrıca tarihî dönemin gerçekliğine uygun bir şekilde romanda halkın kendi kendisini yönetmesi gerektiğine inanan isyancılara yer verilir. Yine eserde, Sunullah Efendi’nin öldürülmesi üzerinden masumların zarar görmesi ve Gülbadem’in âşık olduğu İpek Böceği adlı kız üzerinden de cariyelik olgusunun sorgulanması romanın toplumsal sorgulamalarına örnek olarak gösterilebilir.

Tarih ve insanın odakta olduğu romanda doğaüstü de önemli bir konumdadır. Yazar, basit kelimelerle insana yakın sesler çıkarabilen papağanların bu özelliklerini daha da abartarak onlara tıpkı insan gibi konuşmanın yanı sıra resim çizebilme, şiir yazabilme gibi yetenekler kazandırmıştır. Yazarın bu anlamda anlatıyı oluşturmada beslendiği nokta Doğu hikâyelerinden *Tûtînâme*'dir. Hint edebiyatı kaynaklı anlatı, bilge bir papağanın ticaret amacıyla evinden ayrılan bir adamın karısının âşığı ile buluşmasını engellemek için anlattığı hikâyelerden oluşmaktadır (Kaçar ve Ölmez, 2020: 89, 91). Çerçeve hikâye şeklinde kurgulanmış olan eserin yapısı, Doğu'nun bir başka kült anlatısı olan *Binbir Gece Masalları*'nı hatırlatmaktadır. Kaan Murat Yanık'ın *Uzakların Şarkısı* adlı eseri de gerek benzer kurgusu ve karakteri ile onun çağdaş bir tekrarı sayılabilir. Dolayısıyla eserin, *Tûtînâme* ile metinlerarası bir ilişki kurduğu, onun bir parodisi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Zira Zencefil, Bünyamin'e hayatını anlatmayı bitirdiğinde aradan "iki gece, iki gündüz" (Yanık, 2017: 383) geçmiştir. İki eserde yer alan papağanlar arasındaki temel fark, *Tûtînâme*'de nasihatleriyle öne çıkan hayvanın *Uzakların Şarkısı*'nda eleştirileri, haylazlıkları ve hatta küfürbazlığıyla görünmesidir. Buna karşın o da Gülbadem'in yoldaşı olmuş ve ona yardım etmiştir. Eserde bir başka doğaüstü öge olarak ise Nebatîler olarak bilinen eski bir topluma ait tarikat tarafından renklerle efsunlanmış olan Galata Kulesi altındaki bir zaman geçidine yer verilmiştir.

Nebatîler Arabistan'ın kuzeybatı taraflarında yaşamış bir topluluktur. Savaşçılığının yanı sıra inanışları ile de bilinen bu topluluk, cahiliye dönemi Arapları gibi büyük bir tanrı fikrinin altındaki ikincil tanrılara inanan politeist bir inanç yapısına sahiptir (Gündüz, 1998: 368-369).

Eserde metinlerarası tekniklerden kolajın da kullanıldığı ve bu doğrultuda ünlü türkü ve şiirlerin romana yapııştırıldığını söylemek mümkündür. "Aman Avçu Vurma Meni" (Yanık, 2017: 63) türküsünün yanı sıra Hâfız-ı Şîrâzi 'nin "Ey derviş, ne halden anladığın var ne hal hatır sorduğun..." dizeleri (s. 113), Ömer Hayyam'ın "Ey kör!" şiiri (s. 113), Nedîm'in "Tahammül mülkünü yıktın Hülâgû Han mısın kâfir/Aman dünyayı yaktık ateş-i sûzân mısın kâfir" (s. 148) ve "Sînede bir lahza ârâm eyle gel cânım gibi/Geçme ey rûh-i revân ömr-i şitâbânım gibi" (s. 185) dizeleri, Bakî'nin "Derd-i aşkı gayrıdan sorma ne bilsin çekmeyen/Anı yine âşık-ı nalana söylen söylesin" (s. 263) ve Neşâtî'nin ünlü gazelinden "Gittin ammâ ki kodun hasret ile cânı bile/İstemem sensiz olan sohbet-i yârânı bile..." (s. 380) dizeleri romana aktarılan nazım parçalarıdır. Bünyamin'in Zencefil ile yaptığı anlaşma gereği onun hikâyesini romanlaştıracak olması ise eserin bir üstkurmaca olduğunu göstermektedir.

Kaan Murat Yanık'ın *Dünyasızlar*'ı (2020), yazarda büyümlü gerçekçi anlatım tarzının iyice yerleştiği ve tarihe yönelişin yanı sıra toplumsal problemlerin de etkili şekilde aktarıldığı

bir eserdir. *Dünyasızlar* ile yazarın anlatım üslubunun da artık net olarak sınırlarının olduğu görülmektedir. Zira diğer iki romanı gibi bu da bir ucu modern zamanlar diğeri tarihî bir dönem olmak üzere çerçeve hikâye şeklinde kurgulanmıştır. Ayrıca, tıpkı önceki romanlarda olduğu gibi yazar, burada da postmodern metinlerde dikkat çeken “anlatıcı çokluğu”ndan faydalanmıştır. Buna göre modern zamanlarda geçen olay, 1. kişi anlatıcı (ben) ve kahraman bakış açısı vasıtasıyla aktarılırken iç hikâye 3. kişi anlatıcı (o) ve hâkim bakış açısıyla oluşturulmuştur.

Dünyasızlar anlatısının günümüze bakan yüzünde bir kadının yaşadığı trajedi gözler önüne serilmektedir. Üniversite öğrencisi olan Nergis, hocası tarafından tacize uğramış bir genç kızdır. Üniversite yönetiminin baskısı sonucu bu olay gizli tutulmuş, ailesi de karşı tarafın gücünden çekinerek sessiz kalmıştır (Yanık, 2020b: 17-18). Bu sessizlik, mezuniyet gününde Nergis’in yüzüne asit atılmasına ve genç kızın hayatının kararmasına neden olacaktır. Yüzündeki yarayla geleceği de yitip giden Nergis, babasının da ölümünün ardından, önce annesinin telkini ile dayısının yanına taşınır ve Firuz adlı bir yaşlı adama bakıcılık yapmaya başlar; sonra dayısı bu yaşlı adamla aralarında bir dedikodu çıkacağından endişelenerek Nergis’i Antalya’da bir tarikat evine gönderir. Buraya kadar aktarılan kısım, romanın toplumsal yönünü oluşturur. Zira yazar, bir kadının trajik hikâyesi üzerinden güçlünün adaleti ve güçsüzün mağduriyetine vurgu yaparak sisteme bir eleştiri yöneltir. Toplumun Nergis’in yaşadıklarına kayıtsız kalmasının yanında onun hakkında dedikodu etmesi, sistemin yanında topluma da kuvvetli bir eleştirinin varlığını gösterir.

Firuz Dede, torunu Akif ile Bakü’ye yapacağı yolculuk öncesi Nergis’i oradan kurtarır ve yanına alır. Romandaki ikinci hikâye katmanına giriş böyle sağlanır. Bu katman, Firuz Dede’nin II. Dünya Savaşı’nda Nazi Almanyası ile Sovyetler Birliği mücadelesine dair anılarından oluşmaktadır. Roman içerisine “Ağustos sonu, 1941” (Yanık, 2020b: 198), ve “28 Eylül 1941 / Leningrad Batı Cephe Hattı” (s. 250) şeklinde başlıkların düşülmüş olması, yaşananların zamanı ve yer hakkında net bir bilgi verirken onu anı türüne yaklaştırmakta ve gerçek algısını artırmaktadır.

Verilen tarihlerden hareketle dönemin “Barbarossa Harekâtı” olarak adlandırılan Nazi saldırısının yaşandığı döneme rast geldiğini söylemek mümkündür. 23 Ağustos 1939’da Nazi Almanyası ile yapılan “Molotov-Ribbentrop Paktı”, Sovyetlerin batı sınır güvenliğini temin eden bir saldırmazlık anlaşmasıydı. Pakтын imzalanmasından yaklaşık iki yıl sonra (22 Haziran 1941), Almanyası bunu ihlal etmiş ve Sovyetlere saldırmıştır (Gülada, 2019: 54). Anlatının tarihe dönük yüzünde, bu savaşın Bakü ve Azerbaycan Türklerine yansımaları aktarılır.

Firuz ile Ayvaz Azerbaycan Türk'ü iki yakın arkadaşdır. Stalin'in bizzat geldiği bir etkinlikte oynadıkları tiyatro oyunu ile onun tarafından Sovyet ordusu moral ekibine alınırlar. İkili, orduda iken bir Türk casusu olan Alacakurt ile tanışır ve Sovyetlerin Türkiye'ye saldıracağı yönündeki duyumlardan hareketle bilgi toplama işine girerler. Romanda savaşın insanlar üzerindeki fizikî ve psikolojik etkileri de yer yer aktarılmaktadır.

Tarihî ve toplumsal izleğin dışında eserde doğaüstü unsurlar da yer alır. Bunların ilki, Alacakurt tarafından bilgi aktarımını sağlaması için Firuz ve Ayvaz'a verilen Nohut adlı bir sincaptır. Bu hayvan, kendi türünden beklenmeyecek şekilde eğitilmiştir ve kilometrelerce mesafeyi kısa zaman içerisinde gidip gelebilmektedir. Bunun dışındaki doğaüstü öğeler, eski Türk inancına uygun bir şekilde kurtların ve geyiklerin insanlara rehberlik etmesi, gizemli bir piramidin içindeki Türk bilgesi Tumbaga'nın varlığı ve yine onun tarafından Firuz ile Ayvaz'a verilen sihirli kırmızı bir yumurtadır. Bu yumurtayı anlatı sonunda Firuz Dede Nergis'e verir. Yumurtayı yüzüne süren genç kızın asitle yanmış olan çehresi bu sayede iyileşir. Doğaüstü, bu anlamda, görüngü dünyasındaki gerçekliğin yarattığı tahribatı telafi eden bir kurtarıcı durumunda kullanılmıştır. Bunun yanında iç hikâyedeki yumurtanın modern zamanlarda yer alan Nergis'in eline geçmesi, çerçeve hikâyeyi birbirine bağlayan ve romanı masaldan gerçeğe taşıyıp ona büyümlü gerçekçilik kimliği kazandıran önemli bir detaydır.

Eserde Firuz ile Ayvaz'ın Maral adlı bir kıza âşık olması da önemli kollardan bir tanesini oluşturur. Bu iki iyi arkadaşın arasının Maral'a olan aşkları yüzünden açılması, anlatı başlarında Habibe Nine tarafından yapılan bir kehanetin (Yanık, 2020b: 68) doğrulandığını gösterir. Buna göre Habibe Nine onlara Harut ile Marut anlatısındaki kaderi yaşayacaklarını haber vermiştir. Araları Maral yüzünden bozulan arkadaşların, kızın ölümü sonrası onun ardından "Zühre" (s. 399) diye bağırımları kehanetin gerçekleştiğini haber verir ve eserde metinlerarası tekniklerden parodinin de kullanıldığına işaret eder. Bunun dışında Fuzulî'nin "Küfr-i zülfün salalı rahneler îmânımıza/Kâfir ağlar bizim ahvâl-i perîşânımıza" (s. 76) dizeleri, "Laleler" (s. 158), "Gözlerem Yolunu Her Ahşam Çağı" (s. 169), "Meni Attın Ay Gız Ataşa" (s. 305) türküleri ve çeşitli mektupların (s. 200, 360) esere kolaj tekniği ile eklenmiş olduğu görülmektedir.

Tarihî bir Türk bilgesi konumunda olan Tumbaga, "Kuz keliği yazın yayın bilgürer belgölüğü" (Güzün gelişi yazdan bellidir) ve "Nece yitik biçer erse öz sapın yonumas" (Bıçak ne kadar keskin olursa olsun, kendi sapını yontamaz) (Yanık, 2020b: 342) şeklinde eski Türk atasözlerini kullanır. Bu, anlatının eski Türk tarihi, kültürü ve inancının etkisinde oluşuna bir işarettir.

Dünyasızlar romanında kullanılan tekniklerden biri de üstkurmacadır. Eserde hem yazarın metne bir şekilde dâhil olması hem de metnin kurmaca olduğuna dair bir anma vardır.

Anlatının henüz başında, bir kitaplıkta, *Butimar*, *Uzakların Şarkısı* ve *Dünyasızlar* adlı romanların bulunduğu haber verilir (Yanık, 2020b: 28). Yine, Ayvaz'ın “ne tuhaf bir romanın içindeyim sanki” (s. 168) söylemi sonrası ikili, yazara kendi hikâyelerini nasıl yazması gerektiği konusunda tavsiyelerde bulunurken ona “sakallı” şeklinde hitap etmeleri, yazarın romandaki varlığına gönderme yapar.

Kaan Murat Yanık'ın romanları, tarihî bir dönemi bir şekilde yeniden hatırlatmak ve çeşitli toplumsal/bireysel problemlere vurgu yapmak için büyülu gerçekçiliğin imkânlarını kullanır. Onun *Uzakların Şarkısı* ve *Dünyasızlar* romanları, Sovyetler Birliği'nin Azerbaycan Türkleri üzerindeki etkisi ve baskısını ortaya koyan tarihsel arka plana sahip eserlerdir. Bu anlamda, postkolonyalist etkide yazılmış Latin Amerika romanlarını andırırlar. Yanık, gerçekliğin altını çizmek ve onu ön plana çıkarmak için inanç ve kültüre dayanan doğaüstü unsurlar kullanır. *Dünyasızlar* romanının henüz başlarında, gerçekçi edebiyat bahsine dair bazı ifadeler yer alır. Akif, Firuz ile Ayvaz gerçekçi romanın topluma ayna olup onu rahatsız edişi üzerine bir sohbete girişirler. Burada Dostoyevski, Tolstoy gibi isimlerin “toplumu tahrik etmeyi” Gogol'dan öğrendiklerini ifade ederler (Yanık, 2020b: 50-51). Bu bölümde büyülu gerçekçiliğe zemin hazırlayan öncü hikâyeleri (*Palto*, *Burun*) kaleme alan Gogol'un adının, gerçekçi romanın işlevini aktarmak için zikredilmesi önemlidir. Ayrıca Yanık'ın eserlerinde anlattığı Kars, Iğdır, Revan ve Bakü gibi bölgeler, yazarın kendisinin de mensubu olduğu Azerbaycan Türklerinin yoğun olarak görüldüğü bir coğrafyadır.

Yanık'ın romanları postmodern özellikleri yoğun bir şekilde bünyesinde barındırır. Hatta onun eserleri, bugün, büyülu gerçekçiliğin postmodern edebiyat tarafından başvurulmuş bir anlatım tekniği olarak görülmesine verilecek örneklerdendir. Zira onda karşımıza çıkan tarihe yöneliş, inanç ve kültür temelli doğaüstü kullanımlara rağmen özellikle *Butimar*'daki rüya tasarımının gerçeklik algısını zedelemesi ve *Uzakların Şarkısı*'nda toplumcu bakıştan ziyade fantastik-polisiye türüne yakın bir anlatım benimsenmesi, onun bu iki romanını yalnızca büyülu gerçekçilik etiketiyle açıklamamıza manidir. Bilindiği gibi büyülu gerçekçilik ve postmodern edebiyat arasındaki ayrımlardan biri de gerçekliğe yaptıkları vurgu üzerinden ifade edilir.

Yüzünde Bir Yer (2009) anlatısı, 1938 Dersim (Tunceli) sürgününü merkeze alan bir romandır. Osmanlı zamanından beri sorunlu bir bölge olan Tunceli'ye “20 Mart 1937 tarihinde başlayan ve 19 Ekim 1937 tarihine kadar süren askeri harekât” (Poyraz, 2013: 74) düzenlenmiştir. Bu harekât sonucu yöredeki isyanın başı Seyit Rıza ve destekçileri idam edilmiş ve birçok kişi sürgün edilmiştir. Yazarı Sema Kaygusuz'un babaannesinin anılarından hareketle kaleme aldığı bu eser, otobiyografik özellikler göstermesi ile onu gerçeğe yaklaştırır. Sürgün

esnasında yaşananların yarattığı toplumsal ve bireysel travmalar, inanç ve kültüre bağlı doğaüstü unsurlarla bezenerek aktarılmıştır.

Sürgüne uğrayanların gittikleri yerde camiye girmek yerine cem etmeleri ve türkü söylemelerinden ötürü taşa tutulmaları, Samsun’a girmelerine izin verilmemesi (Kaygusuz, 2018: 34), 1938’de yapılan harekatta onlarca kişinin öldürülmesine göndermede bulunulması (s. 67), Alevi dedesi olan Ferik’in, darbe sırasında bir subay tarafından oğlunun yakılarak öldürülmesi sonrası dilinin bağlanması (s. 71) gibi olaylar, romanın tarihî bir dönemde yaşanan toplumsal bir meseleye vurgu yapıldığını göstermektedir. Bölgedeki isyana dair sahneler ve sürgün süreci, anlatı içerisinde bir yaşanma değil hatırlama zamanı olarak yer bulur. Roman kahramanlarından Zülfü, bu olayı yaşayanlardan birisi olmamasına rağmen, aktardıklarıyla acı hadiseleri gün yüzüne çıkarır. Yatak arkasına saklanan ailelerin mitralyözlerle taranması, insanların devletin eline geçmesin ya da açlıktan ölmesin diye bebeklerini süngüleyerek nehre atmaları ve Munzur’un cesetlerle dolması, erlerin kadınlara tecavüz etmeleri (s. 80-81) vb. kötü olaylar, Zülfü vasıtasıyla okura aktarılır.

Türk romanında konuyla alakalı pek çok roman yazılmasına rağmen Sema Kaygusuz’un eseri, bunlar içinde farklı bir yere sahiptir. Fethi Demir (2014: 241-242), tarihî olayla alakalı bugüne dek yazılmış romanları üç gruba ayırarak inceler. İlk grupta, olayı Kemalist ideoloji bağlamında inceleyen politik romanlar; ikinci grupta ise meseleyi toplumcu gerçekçi bir bakışla aktaran eserler vardır. Bu romanlar, katı bir ideolojik bakıştan ziyade halk nezdinde bir “direniş-başkaldırı” teması bağlamında kurgulanmıştır. Demir, üçüncü grup romanlarda daha öncü (avangart) bir tarzın kullanıldığına işaret eder. Bunlar, “bilinç akışı, iç monolog, iç çözümleme, büyülu gerçekçilik” gibi tekniklerle tarihî olaya yaklaşırlar ve onu politik ya da toplumsal bakıştan ziyade daha insanî ve içsel olarak değerlendirirler. Sema Kaygusuz’un *Yüzünde Bir Yer* anlatısı da bu grupta yer alır.

Kaygusuz, fotoğrafçılık yapan bir kadının iç sesinden hareketle oluşturduğu metinde sürgündekilerden biri olan Bese’nin hikâyesini, yörenin yaygın inancı olan Hızır kültü üzerinden ve başka diğer mitolojik/folklorik unsurlardan faydalanarak aktarır. Anlatıda, büyülu gerçekçi romanlarda görmeye alışık olunan eylemsel cümlelerin yerine kolektif hafızayı açığa çıkarmak için daha durumu ve düşüncüyü aktaran cümlelere yer vermeyi tercih eder. Bu anlamda sembolik ve aktarmadan çok yorumlayıcı bir dil tercih edilmiştir. Eserde anlatıcı kızın ve sürgündekilerin bilinçleri birleşmiş gibidir. Kaygusuz ayrıca nadir olarak görülen 2. kişi (sen) anlatıcıyı kullanır.

Yüzünde Bir Yer, büyülu gerçekçiliğin “travmatik hayal gücü”nü kullanmasına önemli bir örnektir. Hızır, romandaki doğaüstü unsurlardan biri olarak darda olanın yardımına

gelmemesi yönüyle aslında ironik bir şekilde anılır. Ayrıca metindeki “bu öyle bir hatırlayış ki, şu anda harf harf yazıya düşüyoruz ikimiz de” (Kaygusuz, 2018: 131) ifadesi, onun kurmaca bir eser olduğuna işaret ettiğinden üstkurmaca hüviyeti taşıdığını göstermektedir.

Eylemden çok düşüncelerin ve hatırlamanın ön planda olduğu eser, iç çözümleme ve iç monolog gibi tekniklerle Gerçeküstücü-Modernist bir çizgide gibi görünse de tarihî bir olayı ve onun yarattığı travmaları inanca ve kültüre dayanan doğaüstü unsurlarla aktarması hasebiyle büyümlü gerçekçilik dairesine dâhil edilebilecek bir romandır. Zira metindeki doğaüstü, tarihî bir gerçekliği ön plana çıkarmak amacıyla kullanılmıştır. Anlatıda geçen “büyünün gerçeklerle yapılabileceğini kabul eden bir alçakgönüllülükle yemin et benim için” (Kaygusuz, 2018: 126) cümlesi bu anlamda önemlidir.

Emine Sevgi Özdamar’ın *Hayat Bir Kervansaray*’ı (1991), incelemeye konu edilen romanlar arasında Türkçeden farklı bir dilde yazılmış iki eserden biridir. Roman, 1993’te Türkçeye çevrilmiştir. Özdamar, sanat hayatının hemen hepsini 1965 yılında işçi olarak yazılıp Bertolt Brecht’in öğrencisi Benno Besson’la çalışmak için gittiği Berlin, Paris, Viyana gibi şehirlerde geçirmiş ve eserlerini Almanca kaleme almıştır (Timuroğlu Bozkurt, 2010: 61). Özdamar, bu romanı ile 1991’de Almanya’nın prestijli ödüllerinden “Ingeborg Bachmann”ı, 1992’de “Walter Hasenclever”, 1999’da “Adelbert von Chamisso”, 2001’de “Kuzey Ren Vestfalya sanatçı ödülü” ve 2004’te “Kleist” ödülünü kazanmıştır (Ekiz, 2007: 39).

Almanya’da ve Almanca yazıyor olmasına rağmen Özdamar’ın eserlerinde göç, uyum sorunları, vatan hasreti ya da dışlanmışlık gibi göçmenlere özgü konular görülmez. O daha ziyade Türkiye’yi, Türk kültürü ve yaşayışını Alman dili vasıtasıyla anlatmayı tercih eder. Bu anlamda Özdamar’ı ve onunla benzer sanat anlayışlarını taşıyan Türk romancıları tanımlamak için kullanılan “göçmen edebiyatı”, “misafir işçi edebiyatı” gibi ilk kuşak yazarları kapsayabilecek bir etiket doğru olmayacaktır. Bunun yerine konuları göçmenlik dışı olan ve estetik kaygılarla hareket eden yazarlar için “Avrupa Türk Edebiyatı” kavramı daha uygun düşecektir (Ekiz, 2007: 34-37). Bu anlamda, ülke sınırları dışında olmasına ve farklı bir dille yazılmasına rağmen *Hayat Bir Kervansaray* romanı da 1980 sonrası Türk romanı bağlamına dâhil edilmiştir.

Roman, bir Türk ailesinin 1950’li yıllar 60’ların başındaki yaşam öyküsü üzerine kurulmuştur. Dönemin Türkiye’si esere sosyal, ekonomik ve siyasal yapısıyla panoramik bir bakışla yansıtılmış vaziyettedir. Babasının işi dolayısıyla Malatya’dan İstanbul’a, Bursa’ya ve Ankara’ya taşınmak zorunda olan küçük bir kız başkarakter konumundadır ve eser, onun bakış açısı ile oluşturulmuştur. Hemen her karakterin bir adı varken eserde küçük kızın ismi anılmaz. O, “babasının ‘aslan kızı’, annesinin ‘şeytan kızı’, ninesi için ‘kardeş’, köydeki dayısının

gözünde ‘şehir kızı’, ilkokul öğretmeni için ‘kuyruklu kürt’tür” (Timuroğlu Bozkurt, 2010: 63). Farklı şehirler, farklı mahalleler, insanlar gören küçük kız; annesinin karnında anlatmaya başladığı öyküsünü 17 yaşında işçi olarak Almanya’ya gideceği trene binene kadar aktarmayı sürdürür. Dolayısıyla romanda Türkiye’nin tek partili sistemden çok partiliye geçtiği, insanların yaşam biçiminin gelenekselden Amerikan tarzına evrildiği on yedi yıllık bir süreçten bahsedilebilir. Demokrat Parti Dönemi’nden 27 Mayıs Darbesi’ne ve Adnan Menderes’in yargılanması sırasındaki “Bebek Davası³²” bahsine kadar anlatılan birçok şey dönemin gerçekliğinden beslenerek aktarılmıştır. Yazar, sistemdeki bozukluklara karşı devlete, insandaki bozukluklara karşılık onlara ironik/eleştirel bir bakış sergilemiştir.

Küçük kıza öğretmeni ve arkadaşları tarafından etnik kökeninden dolayı “kuyruklu kürt” lakabının takılması (Özdamar, 2021: 28), öğretmenin sınav kağıdına “bismillahirrahmanirrahim” yazan öğrencilere yüksek puan vermesi (s. 44), Amerika’dan gelen süt tozlarının öğrencilere zorla içirilmesi sonucu herkesin kusması (s. 104) ve Demokrat Partili belediyelerin getirdiği bu sütleri köpeklerin dahi içmemesi (s. 130), aynı partinin komünist gazeteleri kapatması (s. 134), karışık görüşlü insanları sürmesi (s. 153), devletin köpekleri zehirlemesi (s. 104, 111), CHP’lilere seçim kağıdı verilmeyip insanların “oyumuzu Demokrat Parti’ye vereceğiz” diyerek kağıtlarını alabilmeleri, CHP oyları çıkan sandıkların kaybolması (s. 167-168) gibi ülkedeki seçimlerin güvenilirliğine dair eleştirilerin yanında, küçük kızın farklı zamanlarda çeşitli tacizlere maruz kalması (s. 123, 139), esnafın peynir istiflemesi ve karaborsacılık yapmaları (s. 199), kadınları küçük gören atasözlerine yer verilmesi (s. 172, 269) gibi örnekler eserin toplumsal tarafını oluşturur. Böylece yazar; küresel bir sorun olan ırkçılığa, Demokrat Parti Dönemi’ndeki antidemokratik faaliyetlere, Amerika’nın ülke üzerindeki etkisine ve insanların giderek ahlaki ve vicdani değerlerden uzaklaşmasına eleştiriler yöneltir.

Eserde, toplumsal ve siyasal yanların dışında doğaüstü unsurlar da bulunmaktadır. Bunlar çoğunlukla inanç ve kültüre dayanan öğelerdir. Hz. Fatma’nın elinin kızın ninesine geçmesi (Özdamar, 2021: 76), rüya sonucu Hz. Muhammed’in kirpiklerinin kutsal kitabın içinde bulunması (s. 72), dualarla tabiata hükmedebilme durumu (s. 104), küçük kızın anne karnında hikâyesini anlatmaya başlaması (s. 6-8), geleceği görebilmesi (s. 179, 188) ve buna benzer durumlar, eserdeki doğaüstü kullanımının bazı örnekleridir.

Ayrıca romanda Orhan Veli’nin “Giderayak” şiiri (Özdamar, 2021: 8) ve bir rubaisi (s. 162), Fatiha ve İhlas sureleri (s. 12, 42, 127, 157, 235, 253, 300), çeşitli atasözleri (s. 83, 95,

³² Adnan Menderes’in Yassıada Mahkemeleri’nde yargılanması esnasında beraat ettiği tek davadır. Ayhan Aydan ile gayrimeşru ilişkisinden olma bir bebeğin Menderes tarafından doktor Fahri Atabey’e öldürtülmesi iddiasına dayanmaktadır. İstanbul’da başhekim olarak görev yapan Fahri Atabey de Adnan Menderes ile yargılanır. Aydan ve Menderes’in, bebeğin eceliyle öldüğünü söylemeleri üzerine dava 22 Kasım 1960’ta düşmüştür (Topçu ve Akılmak Topçu, 2017: 69).

184, 185), Arap kızı tekerlemesi (s. 59), bir masal (s. 77), “Papatya Gibisin” (s. 82), “İç Bade Güzel Sev”, “Niçin A Sevdığım Niçin”, “Bakmıyor Çeşm-i Siyah Feryâde” şarkılarının sözleri (s. 101), “Andımız” (s. 82) ve Nasreddin Hoca fıkrası (s. 160-161) kolaj tekniği ile aynen metne dâhil edilmiş durumdadır. Örneklerden de anlaşılacağı üzere *Hayat Bir Kervansaray* romanı, inanç ve kültüre dair öğelerden sıkça faydalanmıştır. Küçük kızın çevresi de kendisi de namaz kılar; kız anlatının başından beri tanıdığı herkesi ekleyerek genişlettiği bir duayı sürekli tekrarlar. Bununla birlikte inançtaki bazı yanlış noktalar da burada hicvedilir. Örneğin, dua bile etmediği halde Şavkı Dayı isimli bir kişinin kimsesiz ve bitli olmasından ötürü mübarek olarak görüldüğü söylenir (s. 85-87).

Yazar Emine Sevgi Özdamar’ın roman sonuna iliştirdiği not, eserdeki olayların ve alıntıların gerçekliğini teyit eden bir “kaynakça” hükmündedir.

Orhan Veli’nin *Giderayak*, *Kitabe-i Seng-i Mezar*, Kurt, *Gemliğe Girerken* adlı şiirleri Adam Yayınları’nın izniyle *Bütün Şiirleri* kitabından alınmıştır. 155, 156, 157. sayfalardaki tarihi bilgiler Doğan Avcıoğlu’nun *Türkiye’nin Düzeni* kitabından; 263, 264, 265. sayfalardaki aşk pantomimi, Ahmet Rasim’in *Fuhş-u Atik* kitabından esinlenilmiştir. 299. sayfada Pakize’nin duvar yazısı Ece Ayhan’dan alınmıştır (Özdamar, 2021: 305).

Bu anlamda *Hayat Bir Kervansaray*, tarihî gerçekliğin toplumsal meselelerin doğaüstü öğelerle birleştiği bir roman olarak Türk edebiyatında büyülü gerçekçiliğin en önemli örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Nazan Bekiroğlu’nun ilk baskısını 2012 yılında yapan romanı *Nar Ağacı*, incelenen pek çok diğer eser gibi geçmişle bağlantılı bir anlatıdır. 21. yüzyılın ilk yarısında yaşayan akademisyen bir kadının, köklerinin izini sürmesi esnasında yaşadığı olağanüstü durumlar, romanın tarihle bağını kurar. Dedesi Settarhan’dan kalan Farsça bir mektubu bulan kadın, onu Tebriz’den (İran) Trabzon’a getiren ve ninesi Zehra ile evlendiren nedenleri bulmak için Tebriz’e uzanan bir yolculuğa çıkar. Maksudı hem dedesinin doğduğu toprakları görmek hem de oradaki akrabalarına ulaşabilmektir. Fakat tercüme ettirdiği bu mektuptaki bilgiler çok kısıtlıdır. İçinde yalnızca bir adres vardır. Eldeki bilgiler yetersiz iken akademisyenin köklerini araması ve dedesi Settarhan’ın neden Trabzon’a geldiğini öğrenmesi sürecinde ise doğaüstü devreye girer. Akademisyen kadın, mektuplar ve sonradan göreceği fotoğraflar vasıtasıyla zaman ve mekân değiştirerek (tayy-i zaman, tayy-i mekân) kendini Balkan Harbi’nden (1912-1913) I. Dünya Savaşı’na (1914-1918) kadar uzanan tarihî olayların içinde bulur. Bu geçmişe gidişler ne belli bir kronolojiye göredir ne de belirli bir mekâna yöneliktir. Aksine Balkan Seferleri sırasındaki Trabzon’dan I. Dünya Savaşı esnasındaki Tebriz’e kadar pek çok farklı zaman diliminde farklı mekânlarda bulunur.

Halı ticareti yapan Settarhan, işi dolayısıyla Tebriz, Bakü, Tiflis ve Batum güzergahını sıkça gezer. İçten içe sevdiği kuzeni Azam’la nişanlanmadan önce de bir halıyı teslim etmek için Yezd’e gider. Burada tanıştığı Mecusi Piruz ile ahbab olur, onu Tebriz’de ağırlar. Fakat Piruz ve Azam’ın birbirlerine âşık olup kaçmaları sonrası adam Batum’a gider. Bu sefer de Bolşevik İhtilali olur ve Settarhan bir daha Tebriz’e geri dönemez. Buradan bir motorla Trabzon’a geçer. Şehirde çay ocağında çalışan adamın niyeti tez zamanda İstanbul’a geçmektir. Fakat burada Zehra ile tanışıp evlenir ve buraya yerleşir.

Zehra da Settarhan gibi memleketinden göçmek zorunda kalmış biridir. Trabzon’da dedesi ve anneannesi ile yaşayan genç kız, gönüllü olarak cepheye giden abisi İsmail’in akıbetini öğrenmek için ve Kafkas cephesindeki olumsuz durumdan dolayı (Ruslar Trabzon’a dayanmıştır) İstanbul’a gider. Trabzon kurtulduktan sonra ise geri döner, Settarhan ile tanıştırılıp evlenir.

Balkan Savaşları ve I. Dünya Savaşı, eserin hem tarihî arka planını hem de toplumcu tarafını oluşturur. Zira Zehra’nın abisi İsmail ve gönlünü kaptırdığı Celil Hikmet, buradan sağ dönememezler. Savaş süreci ve çatışmaların insanlar üzerinde bıraktığı derin acı, ikilinin mektupları vasıtasıyla okurla paylaşılır (Bekiroğlu, 2021: 393-413). Bu bağlamda esere tarihleriyle çeşitli mektuplar eklenmiş ve çoğulcu bir anlatım oluşturulmuş durumdadır.

Romanda savaşların getirdiği maddî manevî yıkımların yanı sıra Rum ve Ermeni çetecilerin faaliyetleri ve Tehcir Kanunu³³ ile Trabzon’daki Ermenilerin göç ettirilmesi konuları da işlenir. Zehra’nın annesi İstanbul’a göç etme nedenlerini “Urus gâvuru geliyor. Rum ve Ermeni çeteleri de iyice azıttı, baksana evler şimdiden bayraklandı. Bu şehirde durulmaz artık” (Bekiroğlu, 2021: 282) sözleriyle aktarır. Onlarla komşuluk eden Ermeni Siranuş ve ailesi ise aynı sebeplerle göç etmeye zorlanır. Bu uzun ve belirsiz yolculuk öncesi aile, küçük kızları Anuş’u, Zehra’nın ninesi “Büyükhanım”a bırakır.

Romanda tehcir bahsinin yanında Gürcistan’da faaliyet gösteren “Gence Milli Komitesi”nin de adı anılır. Kafkaslarda Ruslara esir düşen Türklere yardım etmeyi amaçlayan bu kurum, farklı isimlerle farklı yerlerde faaliyet göstermiştir. Bahsedilen bu kurum, tarihsel bir gerçekliğe sahiptir.

Bekiroğlu, *Nar Ağacı* romanında üç farklı anlatıcı kullanmıştır. Bunlardan ilki akademisyen kadının gözüyle modern zamanların anlatıldığı bölümlerde kullanılan 1. kişi (ben) anlatıcı/kahraman bakış açısıdır. Diğer kadının geçmişe gittiğinde yaptığı gözlemlerle

³³ Osmanlı-Rus Savaşı (93 Harbi) sonrası başlayan ve önce Ayastefanos, sonra Berlin Anlaşması sonrası uluslararası bir boyut kazanan Ermeni meselesi, Osmanlı İmparatorluğu’nun iç sorunlarından biridir. Bölgede bağımsız bir devlet kurmak için isyanlar ve terör olayları başlatan Ermeniler, Balkan Savaşlarının ardından I. Dünya Savaşı’nda da katliamlarına devam edince 27 Mayıs 1915 tarihinde çıkarılan “Sevk ve İskan Kanunu” ile göç ettirilmişlerdir (Alkan, 2014: 92-93).

oluşturulan 3. kişi (o) anlatıcı/müşahit bakış açısidir. Sonuncusu ise karakterlerin geçmişlerini bilen ve aktaran hâkim bakış açısidir. Aynı zamanda karakterler ait oldukları yörenin ağzına uygun olarak konuşurlar, bu da romanın gerçekçiliğini artıran etkenlerdendir. “‘Uşağım’ dedi, ‘Ha o paraların artık hükmi yoktur. Çünkü bu gün aldığını yarın alacak gücü yoktur onların. O paralar artık kağıttır. Tök olari yaliya.’” (Bekiroğlu, 2021: 445).

Eserde kolaj tekniği ile pek çok roman dışı unsurun da metne dâhil edildiği görülmektedir. “Yolcu Yolunda Gerek” şarkısından bir kıta (Bekiroğlu, 2021: 97), Ahmet Yesevi’den ilahiler (s. 365, 366), *Hafız Divanı*’ndan pek çok beyit (s. 112, 143, 265), “Hamd ü minnet Hüdâ’ya bize verdi devleti/Hazret-i Selmân-ı Pâk’tır pîrîmizin şöhreti” (s. 113) dizeleri, “Bahçelerde Mor Meni” türküsünden bir kıta (s. 358) bunlardan bazılarıdır. Ayrıca, eser bir üstkurmaca hüviyetindedir. Akademisyen kadın, anlatının birçok bölümünde başından geçenleri romanlaştırdığına dair cümleler eder.

Ve ki bütün o yaşadıklarından sonra, sadece dedemin değil, roman kahramanımın da geçtiği yollardan geçiyorum, kurguya, gerçekle kesiştiği koridorda tanık oluyorum” (Bekiroğlu, 2021: s. 166). “Sanki bu dünyada sadece ben yaşıyorum. Tanrım, bu roman hali, işte yazıyorum” (s. 215). “Sen evet, de ki ben olayım, ben doğayım... evet de ki benim de mutlu bir roman kahramanım, mutlu biten bir romanım olsun (Bekiroğlu, 2021: 513).

Nazan Bekiroğlu, *Nar Ağacı* romanında tarihle günümüzü, gerçekle doğaüstünü hassas bir denge ile birleştirmiş durumdadır. Eserde, tarihî gerçekliklere ulaşmak için inanca sırtını dayayan (tayı-i zaman/tayı-i mekân) doğaüstü kullanılmıştır. Akademisyen kadının geçmişte öğrendiği adresleri kendi zamanında da bulması, geçmişte yazılışına şahit olduğu mektuba kendi zamanında da rastlaması hem iki farklı zamanın hem de gerçek ile doğaüstünün birleştiğine işaretir.

Elif Şafak’ın ilk romanı olan *Pinhan* (1997), Mevlânâ Edebiyat Ödülü’nü almış ve hem ulusal hem de uluslararası alanda yazara şöhret kazandırmıştır. Tasavvufu merkezine alan anlatıda Pinhan isimli bir çocuğun kendini bulma sürecinde çıktığı yolculuk anlatılmaktadır. Fakat eseri farklı kılan, bu yolculuğun geleneksel tasavvuf anlayışındaki manevî hedeften ziyade, günümüzün kutuplu dünyasında erkek ile kadın cinsiyeti (çift cinsiyetlilik) arasına sıkışmış olan Pinhan’ın kendi cinsiyetini bulma sürecine odaklanmasıdır. Bu doğrultuda eser, modern dünyada tartışılan cinsiyet bahsi üzerine “queer edebiyat³⁴” bağlamında bir bakış yöneltilmiş durumdadır.

³⁴ Doğulunun Batılı karşısında bir ötekileştirilmiş olması gibi, eşcinsel de yaşadığı kültürde egemen olan heteroseksist kültüre karşı öteki konumundadır. Queer edebiyat erkek ve kadın cinsiyeti dışında kalan kimliklerin, hegemonik düzen içerisindeki konumlarını ön plana çıkarır (Ula, 2012: 2).

Pinhan, Dürri Baba tekkesine mürit olur fakat ruz-ı muhabbet törenlerine katılamaz. Onun çift cinsiyetli oluşu, şeyh tarafından bilinmektedir. Böylece Pinhan, kendi hikâyesini bulmak için bir yolculuğa çıkması gerektiğini anlar. Tekkenin dışında, kendisi gibi çift başlılıktan mustarip olan Nakş-ı Nigâr (eski adıyla Akrep Arif) Mahallesi'ne yolu düşer. "Mahalle çift cinsiyetli hem erkek cinsel organını simgeleyen "babafingonun" hem de kadın cinsel organını simgeleyen "kesikbaşın" sokak ismi olarak kullanıldığı bir yerdir" (Taş, 2019: 72). Bir paşa kızı olan Nakş-ı Nigâr, hamam yaptırıp evsiz birçok insana burada barınma imkânı verince mahalleye onun adı verilir. Fakat o günden sonra mahallede türlü uğursuzluklar baş gösterir (Şafak, 2020: 96-97). Burada sembolik olarak bir eski-yeni çatışması, modernleşme eleştirisi vardır. Ayrıca Denizli'de bir tekkeden İstanbul'a gelen Pinhan'ın hikâyesi, aynı zamanda bir göç romanı olarak da okunabilir.

İstanbul'da Dürri Baba'nın emanetini kaybetmesi, Hüner Kahvesine alışması, âşık olması, birçok badireler atlatması, hep taşradan İstanbul gibi büyük şehirlere gelen insanların yaşadıkları dramları içerir. Bu bağlamda Pinhan, sosyolojik bir roman olarak okunabilir" (Taş, 2019: 75).

Romanda doğaüstü, tasavvuf ve inanca bağlı olarak yer bulur. Cinlerin ortalıkta dolaşması, kıyamet habercisi karıncaların mahalleyi basması, şeyhin bir kuşa dönüşebilmesi ve buna benzer daha birçok doğaüstü olay, eserde ne karakterlerin ne de okurun şaşırmayacağı şekilde aktarılmıştır.

Düzyazının yanında dize kırılmalarının görüldüğü nazım parçalarının kullanılması (s. 157, 176, 2017, 220) eserin çoğulcu yapısına işaret eder. Ayrıca, İ. H. Erzurumi'nin "Katreyiz âlemde, lâkin/Dilde derya olmuşuz" (s. 25), dizeleri gibi Yunus Emre'den (s. 35, 54), Mevlânâ Celaleddin'den (s. 48), Ömer Hayyam'dan (s. 57), Tao Te Ching'den (s. 67), Âşık Cevlani'den (s. 76, 77), Teslim Abdal'dan (s. 97) çeşitli nazım parçaları ve *Binbir Gece Masalları*'ndan (s. 85) bir kısım romana kolaj yöntemi ile dâhil edilmiştir.

Pinhan, sosyal meseleler ve doğaüstünü birleştirmesiyle büyümlü gerçekçi kurguya ve bu doğaüstünün yer yer korkuya dönüşmesi ile gotik türüne yakınlaşır.

Cin Kepoz'un İsmihan Kadın'ın kılığına girmesi ve bir şeytan ikiz durumunun ortaya çıkması sonucu cinayet işlenmesi, küçük kız Nevres'in doğaüstü güçleri, yılan, erda vb. öğeler Doğu ve Batı kaynaklarından beslenen *Pinhan*'ın yararlandığı gotik unsurlar olarak karşımıza çıkar (Arslan ve Demirtaş Önder, 2020). Bunun dışında karakter isimlerindeki sembolik seçimler ile yine roman kişilerinin zaman zaman gerçeklikten uzaklaşması bu büyümlü gerçekçilik kimliğini zedeler niteliktedir.

Şafak'ın *Baba ve Piç* (2006) romanı, büyümlü gerçekçiliğin önemli temsillerinden bir tanesidir. İngilizce olarak kaleme alıp sonradan Türkçeye çevrilmiştir. Eser, bir yanıla Türk-

Ermeni meselesini merkeze alır ve bu bağlamda geçmişle (1915) bağ kurarken diğer yanıyla ile kadın sorunları, aile içi istismar vb. olaylara vurgu yapar.

Romanın bir kolunu, Ermeni Barsam'la olan evliliği adamın ailesi yüzünden biten Amerikalı Rose'un intikam için bir Türk'le evlenmesi oluşturur. Barsam'dan olma kızı Amy (Armanuş), iki aile arasında sıkışıp kalmış durumdadır. Çünkü baba tarafına gittiği zaman kendisine Türk düşmanlığı aşılanır fakat annesinin evlendiği Mustafa adlı adam sakın ve sevecen bir insandır. Amy, bu sebeple köklerinin izini sürmek için İstanbul'a, üvey babasının ailesinin yanına gider.

Mustafa Kazancı, Amerika'da yaşayan bir jeologdur. Annesi ve 4 kız kardeşleri İstanbul'da yaşarlar. Adam; ailenin Banu, Cevriye ve Feride'den sonra 4. çocuğudur. Zeliha isimli bir de kız kardeşi vardır. Fakat Mustafa uzun süredir ülkesine gitmemiş, ailesiyle bağlantı kurmamıştır. Kazancı ailesi kadınlarının her biri birbirinden farklı karakterlere sahiptir. Ablaları Banu evli olmasına rağmen annesi ve kardeşleriyle yaşayan dindar biri iken Cevriye bir tarihçi, Zeliha agnostik bir dövmeci, Feride ise uçuk bir tiptir. Bunun dışında Zeliha'nın, babası belli olmayan bir çocuğu vardır. Asya adlı bu genç de muhalif ve asi bir yapıya sahiptir.

Amy'nin (Armanuş) Amerika'daki Ermeni arkadaşları, diasporanın etkisiyle Türklere düşman durumdadır. Onları “Eğitim görmüşleri bile ya milliyetçi ya cahil” (Şafak, 2021: 140) olarak nitelerler. Hatta kızın Türkiye'ye gitme planını öğrendiklerinde “aklını mı kaçırdın...Pasaportundaki Ermeni isimle nereye kadar gidebileceğini zannediyorsun...Onun yerine İstanbul'da dosdoğru emniyet müdürlüğüne git de kendini bir güzel tutuklat” (s. 138-139), şeklinde tepkiler verirler. Buna rağmen Amy, Ermeni meselesi konusunda soru işaretlerini gidermek ve ırkını katlettiklerini düşündüğü Türklerden bir özür istemek için İstanbul'a gider.

Amy, burada Kazancı ailesi ve Asya'nın arkadaşlarıyla tanışır. Başta tehcirle ilgili konuları açıp onlara atalarının suçlarını kabul ettirmeye çalışsa da karşısındaki insanların geçmişle değil gelecekle ilgilenen ve Osmanlı mirasını değil Türkiye Cumhuriyeti'nin ideallerini taşıyan kişiler olduklarını fark eder. Buna rağmen Asya, Türk milleti adına Ermenilerden özür dilemiş ve sözde soykırım iddialarını kabul etmiş durumdadır. “İnsan belleğindeki devamlılığın önemini kabul edebilirim...bunu yapabilirim...ve atalarımın sizin atalarınıza verdiği bütün acılar için özür dileyebilirim” (Şafak, 2021: 290). Dolayısıyla Ermeni meselesine dair yapılan tartışmalar, eserin siyasî ve toplumsal tarafını teşkil eder.

Romanda işlenen diğer toplumsal meseleler aile odaklıdır. Amy'nin boşanan anne babası yüzünden sağlam bir psikolojide olmadığı görülür. Genç kız, iki taraftan da ilgi ve baskı görmektedir. Baba tarafı onun Ermeni kimliğine vurgu yapıp kızı Armanuş diye seslenirken

Amerikalı annesi Amy diye çağırır. Bu durum genç kııda bir kimlik bunalımına neden olur. Zeliha'nın kıızı için de benzer bir durum söz konusudur, zira Asya babasını hiç görmediğı gibi onun kim olduğunu da bilmez. Annesi bu konuda konuşmamakta fakat anneannesi ve teyzelerinin kendisine ve annesine bu konuda yargılayıcı bakışlarına da tanık olmaktadır. Asya felsefe okumayı seven, Nihilist ve “Türk müziğı mi? Eksik olsun” (Şafak, 2021: 195) diyecek kadar sanatına; Amy'nin İstanbul'a gelmesini ise “İslam ve Kadınlara Uygulanan Baskı”, “Ortadoğı'da Ataerkil Teamüller” (s. 168-169) konulu araştırma yapacak olmasını sanacak kadar da kültürüne muhalif bir karakterdir. Bir babanın eksikliği onun karakterinde etkili olmuştur. Eser sonunda bu bağlamda ortaya konulan en büyük problem aile içi cinsel istismardır. Zira Asya'nın aslında dayısı Mustafa'nın çocuğı olduğu, geçmişte adamın kıız kardeşi Zeliha'ya tecavüz ettiğı anlaşılır.

Baba ve Piç'in büyülu gerçekçilik kategorisine dâhil edilmesini sağlayan neden, bu tecavüzün ortaya çıkarılması ve Ermeni meselesini anlamak için geçmişe bakılması noktasında doğaüstüye başvurulmasıdır. Kazancı ailesinin en büyük kıızı Banu, falcılık yapmasının yanı sıra cinlere hükmedebilme gücüne de sahiptir. Cinlerinden Ağulu Bey vasıtasıyla hem bu tecavüz olayını hem de Ermeni tehcirini görür. Buna göre Amy'nin babaannesi Şuşan, babası Ohannes Çakmakçıyan'ın askerler tarafından götürölmesi sonrası yetimhaneye verilmiş; buradan Rıza Selim isimli bir gençle evlenerek çıkmış ve bir erkek çocuğı doğurmuştur. Levon adını vermek istedikleri çocuğı yetkililerin engel olması sonucu isim Levent olarak yazılır. Şuşan yıllar sonra ağabeyini görüp onunla Amerika'ya gitmiştir. Rıza Selim ise başka bir kadınla evlenmiştir. Dikkat çekici olan nokta, Levent'in aynı zamanda Kazancı ailesinin ölen babası olmasıdır. Bu anlamda Amerika'daki Ermeni aile ile İstanbul'daki Türk ailesinin ortak noktaları, doğaüstü yardımı ile açığa çıkarılır.

Cin Ağulu Bey'in yardımı ile 2005'ten 1915'e yapılan zaman yolculukları, romana çift katmanlı bir hikâye yapısı kazandırır. Dış tarafta aktarılan zaman 2005 dönemi İstanbul'u iken iç yüzeyde, 1915 İstanbul'unda yaşayan Ermeni Çakmakçıyan ailesinin hikâyesi takip edilir. Bunun yanında romanda “İstanbul (not Constantinople)” (s. 132) şarkısından dizeler ve Kâf Suresi'nin 16. ayeti “And olsun ki, biz insanı yarattık. Nefsinin onu ne gibi vesveselere düşürdüğünü biliriz. Biz ona şahdamarından daha yakınız” (s. 213) kolaj yöntemi ile metne eklenmiştir.

Kar (2002), Orhan Pamuk'un ilk ve tek siyasî romanıdır. Eserde Kars şehri üzerinden Türkiye'nin politik, ekonomik ve toplumsal yapısı aktarılır. Başkarakter, Kerim Alakuşoğlu adlı bir şairdir. Siyasî sürgün olarak Almanya'da yaşamış ve on iki yıl boyunca ülkesine ayak basmamıştır. Annesinin vefatı üzerine geldiğı İstanbul'da *Cumhuriyet* gazetesinde çalışan bir

arkadaşıyla karşılaşır ve onun telkini ile Kars'taki belediye seçimleri ile kadın intiharlarını araştırmak amacıyla şehre gider. Onu Kars'a gitmeye ikna eden bir diğer sebep de İpek adlı bir kadındır.

Eserde Ka olarak anılan şair, şehre ayak bastıktan sonra şehirde İslamcı toplulukların ve siyasî partilerin etkin olduğuna, başörtüsü sorunları yüzünden kadınlar arasında çeşitli direniş gruplarının kurulduğuna şahit olur. Başörtülü kızların okula alınmadığı, yaşlı adamlarla nişanlandıkları ve gönül meselelerinden intihar ettikleri görülür. Şair Ka'nın konakladığı Karpalas Oteli'nin sahibesi İpek de eski kocasıyla arasındaki bu uyumsuzluktan dolayı boşanmıştır. Refah Partisi il başkanı olan Muhtar, karısının inancına uygun giyinmesi ve davranması konusunda baskıcı olmuştur. Boşandıktan sonra isteklerinden dolayı pişmanlık yaşayıp geri dönmesini istese de İpek'i ikna edemez. İstanbul'la kıyaslandığında Kars şehri daha muhafazakâr ve baskıcı bir yer görünümündedir. Şehre gelen kişiler önce polise görünür (Pamuk, 2006: 16). Eserde karla kaplanan şehirde, gezici bir kumpanya tarafından darbe girişimi dahi yapılır. Bütün bu olayların yanı sıra şehirdeki yoksulluğa, insanların cehaletine çeşitli vurgular yapılır.

Kars'ın neden bu kadar fakir düştüğü konusunda pek çok açıklama dinlemişti. Soğuk savaş yıllarında Sovyetler'le olan ticaretin azalması, gümrük kapılarının kapatılması, 1970'lerde şehre hakim olan komünist çetelerin zenginleri tehdit edip kaçırmaları, biraz sermaye biriktiren zenginlerin İstanbul'a Ankara'ya gitmesi, devletin ve Allah'ın Kars'ı unutması, Türkiye'nin Ermenistan ile bitip tükenmez kavgaları gibi...(Pamuk, 2006: 30)

Romana ismini veren kar, yolları kapatarak insanları belli bir alana hapseder. Bu anlamda eserde Türkiye'yi Kars sınırlarına indirgeyen ve olaylara daha dar bir çerçevede fakat kühüne vakıf olarak bakılmasını sağlayan en önemli unsur olarak karşımıza çıkar. Anlatıda aktarılan yoksulluk, Türk ve Kürt milliyetçileri arasındaki çatışmalar, laik-muhafazakâr kavgaları aslında Türkiye'nin bir dönemki gerçekliğini yansıtır. Kenneth S. Reeds (2013: 244), kar fırtınasının “Türkiye'deki siyasi gerilimlerin bir mikrokozmosunu” yarattığını ifade eder. Bütün bu meseleler, romanın odağının tarihî ve toplumsal sorunlar olduğunu gösterir niteliktedir.

Pamuk, Türkiye'nin problemlerini küçük bir şehre indirgemek için doğaüstünün gücünden faydalanır. Kar yağışı, Kars şehrini izole ederek onu adeta Macondo gibi, Comala gibi yazarının mensubu olduğu ülkeden bağımsız ama onun bütün problemlerini de içeren özel bir coğrafya haline getirir. Reeds (2013), karın bütün bu olayların yaşanacağı ve karakterlerin hayatlarını etkileyeceği kadar uzun sürmesini neo-fantezi unsuru olarak değerlendirir. Ayrıca

eserde yerel bir gazetenin henüz yaşanmamış olayları ve yazılmamış şiirleri önceden haber verdiği görülür.

Reeds'in (2013: 245) de bahsettiği gibi *Kar* romanı, büyülü gerçekçi öğelerle dolu bir roman değildir. Toplumsal meseleleri merkeze alan ve bir dönem panoraması çizen eserde iki doğaüstü öge vardır. Bu öğeler, kimsenin şaşırmayıp sorgulamayacağı bir incelikle esere yerleştirilmiş durumdadır. Reeds (2013: 251), Orhan Pamuk tarafından uygulanan büyülü gerçekçiliğin giderek daha yaygın hale geleceğini belirtir.

Sonuç olarak, incelemeye tabi tutulan romanların ekseriyetle tarih ve/veya sosyal problemlerin merkeze alındığı eserler olduğu görülmüştür. Bunlar dışında *Pinhan* tasavvufa odaklanması, *İncir Tarihi*, *Gölgesizler* ve *Butimar* da gerçeklik algısını yer yer kıran tutumlarıyla bu eserler arasında farklı bir yerde fakat yine de büyülü gerçekçilik dairesiyle kesişen bir noktada durmaktadırlar.

Romanlarda yer alan karakterler, var oldukları toplumun içinde anlam bulurlar. Bu romanlardaki doğaüstü taraflar, odakta olmadığı gibi yazar tarafından gizemlerin nedenleri açıklanmamış; bunlar üzerinde durulmamıştır. Yazarların anlattıkları olaylar genellikle kendi coğrafyalarındaki insanların başından geçen ya da geçebilecek hikâyelerdir. Anlatılarda doğaüstünün kuruluşu noktasında inancın ve kültürün payı önemli bir yer tutmaktadır.

3. 2. Halk Kültürü ve İnançları

Büyülü gerçekçilik, kurgulanışı ve teknik detayları bakımından dünya edebiyatında müşterek özelliklerle tanımlansa da bu kurgu içerisinde kullanılan motifler ve doğaüstü malzemesi bakımından bölgesel bir edebiyat yönelimidir. Her millet gerek coğrafi gerek dinî ortaklıklarından ötürü zamanla bir kültürel değerler dizgesi oluşturur. İşte bu kültür; sanattan inanca, günlük yaşamdan halk anlatılarına kadar geniş bir yelpazeden müteşekkildir. İçerisindeki doğaüstü taraflar, bilhassa geleneksel toplumlarda, bir gerçeklik dairesinin içerisinde değerlendirilir. Büyülü gerçekçi anlatılar, bu yönüyle, halk inanışlarından/değerlerinden sıkça faydalanırlar.

Edebiyat, merkezinde insan olan bir disiplindir ve dinlerle organik bir bağı bulunmaktadır. Bizzat ilahî metinlerin kendisi, sözlerin büyülü güçlerini ispatlar niteliktedir. Dininin kutsal kitabını okuyan bir kimse, yalnızca yaratıcının emir ve yasaklarını öğrenmekle kalmaz; aynı zamanda edebî bir haz duyar, manevî bir tatmin yaşar. Tarih boyunca pek çok sanat dalı gibi edebiyat da inanç sistemleri ve onların yazılı, sözlü miraslarıyla etkileşim içinde bulunmuştur. Türk edebiyat tarihinin dönemlere ayrılmasında dahi İslamiyet'in kabulü önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmiştir. Edebiyat tarihinin her döneminde edebî metinler

sıkça ilahi metinlerden, anlatılardan faydalanmışlardır. Hatta halk edebiyatının altında “Tekke Edebiyatı” olarak tasnif edilen kol, doğrudan dinî etki ile yazılmış olan manzum eserlerden oluşmaktadır.

Tanzimat Dönemi ile yazın hayatına giren ve Modernizmin fikir taşıyıcılığını yapan roman, bilindiği gibi Batılı bir türdür. Hızla yayılıp kabul gören bu yeni tür, İslamiyet başta olmak üzere çeşitli dinlerle hızla etkileşim kurmuştur. Tanzimat romanından³⁵ postmodern anlatılara³⁶ kadar dinden faydalanma durumu metinlerarası göndermeler ve dönüştürümler vasıtasıyla gerçekleşmiştir.

Dinlerin, insanları bir arada tutma noktasında, ilahî söylemler dışında, kültür oluşturma gibi bir özelliği daha vardır. Geleneklerle birleşen dinî uygulamalar bulunduğu toplumun karakterini belirler. Büyülü gerçekçi romanlar da kutsal kitaplar, dinî figürler ve halk kültürünü melez bir yapıya büründürerek kullanır. Onlar, üretildikleri toplumun inançlarına uygun bir şekilde, odağındaki sosyal gerçekliği, dinî ve kültürel gerçeklikle destekler. İnançlı bir okuru, fiktif alan içerisine konumlandırılmış toplumsal bir gerçeğe, doğaüstü ve mucizenin yardımıyla ikna etmek için dini gerçeklikten faydalanmak çok efektif bir çözümdür. Bu anlamda dinler, büyülü gerçekçilik için önemli birer malzeme olarak karşımızda durur.

Örneğin, *Butimar* romanında aynı adlı kızı rüyalarında gören Yusuf’un yaşadığı durum, arkadaşı Behsad’ın “elest bezmi” açıklamasıyla gerçek dışılıktan dinî bir gerçeklik dairesine sokulur.

‘İyi ama ben Butimar’ı sadece rüyalarımda görüyorum, gerçekte hiç görmedim ki.’

‘Ne fark eder. Sureti yok mu, sesi, nefesi yok mu rüyada?’

‘Hıı var, var ama...’

‘Görmedin mi, duymadın mı, koklamadın mı?’

‘Gördüm, duydum, kokladım.’

‘Tamam işte. Demek ki Elest bezminde göz göze geldiniz, orada aşına oldunuz birbirinize’ (Yanık, 2020a: 68).

Sözü edilen elest bezmi Kur’ân-ı Kerîm’de Araf Suresi 172. ayetine dayanır. Burada, insan ve yaratıcı arasında bir ahitleşme yapılmıştır. İnsanoğlu yaratıcıyı tanımış ve kabul etmiştir. Ayette kıyamet günü kulların bunu inkâr etme ihtimâline karşı sözleşmenin yapıldığından bahseder. Elest bezmi aynı zamanda “kālū bela” olarak da bilinir (Coşkun, 2016: 98).

Aynı romanda geçen bir başka inanç ögesi reenkarnasyondur. Mitolojilerde, ilkel dinlerde ve bazı günümüz inançlarında yer bulan bu kavram, öldükten sonra ruhun başka bir

³⁵ Tanzimat Dönemi Türk Romanlarında Din ve İnançlar için bk. (Timur, 2006).

³⁶ Postmodern Anlatılarda Din Algısı için bk. (Yücel, 2017).

bedende yeniden hayat bulmasını ifade eder. 20. yüzyılın başlarında yaşayan Yusuf'un masalsı hikâyesi ile ondan neredeyse bir asır sonra var olan psikoloğun bilimsel dünyasını birleştiren ve bizi büyümlü gerçekçiliğe ulaştıran şey de reenkarnasyondur. Hocası Ali Garbî'nin cesedine bakan Yusuf, bilincini kendinden çok sonra yaşayacak birine bağışlamayı diler.

Muhakeme yetisini başka yüzyılda yaşayan, henüz ana karnından akıp bir cana bürünmemiş birine bağışlamıştı ya da öyle olmasını diliyordu. İstiyordu ki, onun yerine başkası izlesin olup biteni, kulağına dolan çığlıkları o başkası duysun, membaı meçhul kokuları kendisi yerine o kısmeti kıt kişi solusun ve nihayetinde hepsini o başkası şerh edip kendisine anlatsın... (Yanık, 2020a: 269)

Yusuf'un bu isteği daha romanın en başında aslında gerçekleşmiştir. Zira yıllar sonra dünyaya gelecek olan yeğeni psikolog/anlatıcı, rüyalarında gördüğü Butimar'a, büyük amcası Yusuf'tan kalan mektupların arasındaki bir resimde rastlar. Okur, Yusuf ile Butimar'ın hikâyesini, psikoloğun uyku ile uyanıklık arasındaki bir rüya gibilikte aktardığı satırlardan takip eder.

Farklı anlatılarda dine dair halk inançlarının izleri görülür. *Hayat Bir Kervansaray*'da Mustafa'nın yalan yere Kur'an üzerine yemin etmesi sonucu çarpılmasından bahsedilir. Adamın ağzı, annesi tarafından düzeltilir. (Özdamar, 2021: 22). Kutsal kitaba saygı Müslümanlar için önemli bir konudur ve onun üzerine edilen yemin değerlidir. Fakat yalan yere edilmiş yemin sonrası çarpılma, dinî bir gerçekliğe değil halk inancına dayanır. Anlatıdaki insanlar, muhafazakâr karakterlerdir. Çevrelerinde olanlar, başlarına gelenler için dinî ve geleneksel açıklamaları kullanırlar. Örneğin, verem hastalığı ile mücadele eden kızın nazar değmesi sonucu bu hale geldiğine inanılır. Mavi gözlü komşular, evde Allah korkusu olmaması, babası Mustafa'nın namaz kılmaması ve içki içmesi bu hastalığın nedenleri arasında gösterilir (s. 74).

Anadolu insanı inançlarını somutlaştırmaya meyyal bir karakterdedir. Adak ağaçları, gerçekliği kesin olmayan türbeler insanların dualarını yaratıcıya ulaştırmak için araya koydukları somutlaşmış figürlerdir. Bu durum romanlara da yansımıştır. *Sus Barbatus! 2* romanındaki taşra halkı Allah'ı somutlaştırarak onu "yakışıklı Allah" olarak anarlar. Bunun dışında Allah'ın yaşadığı yer olarak gökyüzü tahayyül edilir (Duman, 2020: 249).

Uzakların Şarkısı romanında kimsenin geçerken para vermediği kör bir dilencinin üstüne ağaçtan bir elma düşer. Bunun üzerine adam "Rızkımı veren Hüda'dır, kula minnet eylemem" cümlesini sarf eder. Dilenciye ilahi bir yardımın geldiği bu bölümde Allah, adama fizik yasalarına uyarak somut bir yiyecek sunmuş olur. Dolayısıyla bu romanlarda metafizik bir dairenin içerisinde yer alan inanca ve kültüre dair öğelerin, yaşanan dünyanın

algılanabilen/somut tarafına yaklaştırılmak istenildiği görülür. Büyülü gerçekçiliği teşkil eden öz burada saklıdır.

Baba ve Piç romanında ise müminleri ibadete davet eden ezanın, Zeliha'yı gınahtan alıkoyduğu görülür. Karnındaki çocuğu doğurmak istemeyen ve kürtaj kararı alan kadın, doktorla konuşurken birden ezan okunmaya başlar. Bundan etkilenen Zeliha, operasyon öncesi bayılırken çığlıklar atar, küfürler eder. Bu nedenle doktor kürtajı yapmaktan vazgeçer (Şafak, 2021: 26, 29). Eve gittiğinde ise Zeliha, Allah'ın kendisine bir mesaj gönderdiğini ve bu yüzden çocuğu aldırmadığını söyler.

Bir yanımda doktor bir yanımda hemşire, uyuşturulmuş vaziyette yatıyordum. Her şey bitti bitecek. Bir iki dakika sonra operasyon başlayacak, bebek gidecek! Ebediyen! Ama tam ameliyat masasında bilincimi kaybetmek üzereyken yakınlardaki bir camiden ikinci ezanı okunmaya başladı...Ezan kadife gibi yumuşaktı. Bütün vücudumu sardı. Sonra ezan daha bitmeden kulağıma bir meleğin fısıldadığını duydum: 'Ey Zeliha, bu çocuğu öldürmeyeceksin! (Şafak, 2021: 39).

Ezanın tam operasyon esnasında okunması ve Zeliha'nın gaip ten bir ses işitmesi, inanca bağlı doğaüstü bir yardımdır. Bu örnekler dışında dinin eserlerde doğaüstünü teşkil eden farklı unsurlarına da rastlanır.

3. 2. 1. Kutsal Kişiler

Dünyada ilkel ve semavi birçok dinin inananı bulunmaktadır. Bunların her birinde başta ilahi buyrukları yayan ve karakterleri çevresinde oluşan anlatılarla dinlerin yayılmasına hizmet eden kimi kutsal kişiler bulunmaktadır. Bahsi geçenlerin başında tanrının mesajını insanlığa ileten peygamberler gelir. Onlar, kutsal kitaplardan mülhem, gerçekleştirdikleri mucizelerle insanları hak gördükleri yola sevk etmeye çalışırlar. Müminler, peygamberlere ve onların mucizelerine iman etmiş kimselerdir. Kutsal kitaplarda geçen mucizeleri sorgulamaz ve buna kalpleriyle inanırlar.

Peygamberler dışında onları yakından görmüş, dostluk etmiş ve dinin yayılımına katkıda bulunmuş kişiler de vardır. İnananlar tarafından onlara da kutsiyet atfedilir ve normal insanlardan ayrı tutulurlar. Bunlardan bazılarının halk nezdinde kimi kerametler de atfedildiği görülür. Büyülü gerçekçilikte, bu inançlar roman düzlemine aktarılmıştır.

Hayat Bir Kervansaray adlı romanda, sıklıkla ağlayan genç kızın susması için ninesi "Ağlama güzelim, yoksa kirpiklerin, peygamberimiz Muhammed'inkiler gibi dökülecek" (Özdamar, 2021: 72) der. Bu cümle nine tarafından uydurulmuş değildir, ailecek yaşadıkları "dindar mahalle"lerinde gece gündüz ibadet eden bir kadının gördüğü rüyaya dayanır. Hz. Muhammed bir gece bu kadının rüyasına girmiş ve onun aracılığı ile insanların "çürüyen ruhları

için” gözyaşı akıttığını dile getirmiştir. Öyle ki ağlamaktan kirpiklerinin döküldüğünü belirtmiş ve inanan kişilerin Kur’an-ı Kerîm’in sayfaları arasında bu kirpikleri bulabileceklerini söylemiştir. Buraya kadar rüya formu içerisinde aktarılan bu olaylar; küçük kızın, kardeşi Ali ve ninesiyle beraber yatsı namazından sonra kutsal kitabı açmalarıyla büyüğü gerçekçi bir mahiyete bürünür. Zira anlatılan kirpikler gerçekten de oradadır.

Aynı eserde, Hz. Muhammed’in çocuklarından Hz. Fatma’nın da bahsi geçmektedir. Romanda verem hastalığı ile mücadele eden küçük kızın ateşinin yükselmesi sonucu ninesi elini onun sırtına koyar ve şifa bulmasını bekler (Özdamar, 2021: 76). Bunun sebebi, kadının elini Hz. Fatma’nın, yani efsaneleşen haliyle “Fatma Ana’nın eli” olarak görmesidir.

Bir kült halini almış olan “Fatma Ana”, İslamiyet’teki Hz. Fatma’nın eski Türk toplumlarındaki “Umay Ana” kültü ile dinî-mitolojik bir senteze uğramış halidir. “Dünyanın Anası” (Beydili, 2004: 215) şeklinde bir inanışa konu edilen Hz. Fatma, Anadolu inancına göre mesleklerin piri³⁷ olarak görülür. Hastaları tedavi eden, onlara bakan, gebe kadınlara doğum yaptıran, evde mutfak işleri ile uğraşan kadınlar “El benim elim değil Fatma Anamızın Eli” söylemini kullanırlar (Kumartaşlıoğlu, 2015: 106). Denebilir ki dinî-tarihî karakterinden sıyrılıp efsanevî bir kimliğe büründürülmüş olan Fatma Ana’nın elinin Türk-İslam inancındaki her kadın için sembolik ama mucizevî bir anlam değeri oluşmuştur.

Hayat Bir Kervansaray’da, bu sembolik değerin somutlaştırılarak günlük hayatın içerisinde konumlandırıldığı görülmektedir. Romandaki nine, Hz. Fatma’nın ölürken Müslüman bir kadına el vermesiyle, bu mucizevî gücün asırlar boyunca aktarıldığını ve nihayet kendisine geçtiğini ifade eder. Bu durum yaşlı kadına olağanüstü bir nitelik kazandırmaktadır.

Aynı kadın, dua ettikten sonra oğlu Mustafa’nın ağzına elini götürür ve oğlunun esnemesi bittikten sonra elini yumruk yapıp ateşe tutar. Böylece kötü ruhların yandığı ifade edilir (Özdamar, 2021: 76). Kadının bu uygulaması, eski Türklerin ateşin kutsallığına duydukları inanca dayanır. Orta Asya’daki eski Türk toplulukları, ateşin insanı temizleyen ve günahlarından arındıran bir özelliği bulunduğu inanmışlardır. Batı Köktürk hükümdarı İstemi Kağan’ın, kendisini ziyarete gelen Bizanslı bir elçiyi günahlarından kurtulması için ateşten geçirdiği bilinmektedir (Yaşa, 2019: 277-278). Nitekim bu eylemin Şamanlara özgü bir hareket olduğu ve eski inanca dair bir gerçeklik olarak romanda bizlere sunulduğu söylenebilir.

Yaşlı kadının bu iki uygulamasında görüleceği üzere, romanda eski Türk inançlarının yanında, Türk-İslam kültürüne ait inançların da kullanıldığı ve romanı çevreleyen sosyopolitik atmosferin içerisine bu gerçekliği bertaraf etmeyecek kadar ölçülü bir biçimde

³⁷ Orta Asya kültüründe bu sıfat Umay Ana için kullanılırdı. Kırgız terzi kadınları, işlerine başlamadan önce “Benim elim değil, Umay Ana’nın elidir” derlerdi (Beydili, 2004: 584).

konumlandırıldığı dikkat çekmektedir. Romanda büyüğü gerçekçiliği sağlayan tutum buradan ileri gelir.

İncir Tarihi romanında Hz. Süleyman'ın İstanbul'u fethettiği bir bölüm yer alır. İstanbul hakkında efsaneleşmiş bir anlatı olan bu fetih hadisesinde, peygamberin hayvanlardan kurulu bir ordu ile şehri zapt ettiğinden bahsedilir (Duman, 2021: 13). Neml Suresi'nde (17-44) Hz. Süleyman'ın bu mucizelerinden bahseden ayetler vardır. İstanbul ile ilgili bir efsane ve dinî bir gerçeklik roman türü içerisinde birleştirilmiştir.

Gölgesizler anlatısı, postmodern edebiyatın büyüğü gerçekçilikten bir anlatım tekniği olarak faydalanmasının örneklerindendir. Anadolu'nun bir köyünde aniden ortadan kaybolan Nuri'yi bulmak için, karısı köyün imamının evine gider. Fal açmak, muska yazmak gibi işler de yapan imam, Nuri'nin karısıyla cinsel münasebette bulunur. Bu esnada adamın duvarında asılı duran Hz. Ali resminin gözlerini kapattığı görülür (Toptaş, 2020: 58). Bir din adamının ahlaka mugayir bir harekette bulunması, büyüğü gerçekçiliğin imkanları vasıtasıyla hicvedilir ve imama yönelik eleştiri ilgi çekici hale getirilmiş olur.

Tasavvuf konusu üzerine inşa edilen *Pinhan* romanında demircilik mesleğinin piri olarak görülen Hz. Davut anlatıya dahil edilir. Sarraf Ohannes Usta'nın yanında çıraklık eden Hagopik, sipariş aldığı bir yüzüğün yapımı esnasında peygamberin kendisini izlediğini anlatır. "Pirimiz Davud peygamber de bütün gece yanıbaşımdaydı. Beni dikkatle izliyor, ara sıra başını sallayarak memnuniyetini ifade ediyordu" (Şafak, 2020: 42).

Büyüğü gerçekçi anlatılarda sıkça yer alan diğer önemli figür Hz. Hızır'dır. Türk-İslam inancında bir kült haline dönüşen Hızır, en yoğun olarak *Yüzünde Bir Yer* adlı eserde kullanılmıştır. Dersim (Tunceli) sürgününü arka planına alan romanda, Hızır'ın yöre halkı için bir kurtarıcı olarak resmedildiği görülür. Diğerlerinden farklı bir şekilde "sen" anlatıcı kullanılan eser boyunca, beklenen Hızır somutlaştırılır ve bir insan hüviyetinde anlatıcının yanında konumlandırılır.

Anlatının başlarında, göç esnasında kafileden ayrılan Bese, kaybolduktan üç gün sonra yara bere içinde geri döner ve Hızır'ı gördüğünü, onun yanına gittiğini söyler (Kaygusuz, 2018: 15). Bu kayboluştan sonra hamile kalan Bese'nin çocuğunun Hızır'dan olma ihtimali vardır. Başka bir bölümde küçüklüğünde evden gelen tıkırtıların nedeninin, helva tatmaya gelen Hızır olduğunu öğrenen anlatıcı (s. 45), o günden sonra Hızır nöbeti tutmaya başlar ve kendisine acıktığını söyleyen bir dilenci kılığındaki Hızır'la karşılaşır (s. 47-48). Ayrıca Hızır orucu tutan kadınların, rüyalarında kendilerine su veren erkeklerle evlendikleri, mahallenin böyle kadınlarla dolu olduğu ifade edilir (s. 92). Bütün bunlar, Hızır'ın halk nezdinde nasıl somutlaştırıldığını ve gerçek kabul edildiğini gözler önüne serer.

İlerleyen bölümlerde Hızır hakkında daha fazla bilgi verilir. Örneğin Hıdırellez şenliğinde karşılaşılan Hızır, başparmağının olmamasından tanınır (Kaygusuz, 2018: 108). Buna göre o; deri ceketli, perçemli biri olarak tarif edilir. Hayat hikâyesi (s. 127-130) okura aktarılan Hızır ile anlatıcı, tıpkı Hz. Musa hikâyesindeki gibi birlikte geziye çıkarlar. Yolculuk boyunca Hızır önce bir tekne deler (s. 138), sonra bir çocuk öldürür (s. 144). Kehf Suresi 60-81. ayetlerde yer alan kıssa, burada, metinlerarasılığın imkânlarıyla yeniden üretilmiştir.

Yüzünde Bir Yer, Eugene Arva ve Hubert Roland'ın (2014: 9-11), büyülu gerçekçi yazın ile tarihsel travmaların birleşimi için öne sürdüğü “travmatik hayal gücü”nün bir örneğidir. Yazar, Hızır kültünü kullanarak Dersim (Tunceli) sürgününe karşı okuru empati kurmaya çağırır. “Sen” anlatıcıyı kullanmasının da sebebi bu olmalıdır.

Hz. Hızır'ın yer aldığı bir diğer anlatı *Sevgili Arsız Ölüm*'dür. Huvat'ın evlenerek şehirden köye getirdiği Atiye'nin gelişi sonrası yaşanan uğursuz olaylar, kadının ahıra atılması ile sonuçlanır. Zor zamanlar geçiren Atiye'nin yardımına “kimi zaman bembeyaz sakallı, nur yüzlü bir ihtiyar, kimi zaman bir top ışık, kimi zaman da bir ses” olarak tarif edilen Hızır Aleyhisselam koşar. Hamile olan kadın, bebeğini dünyaya getirdiğinde de Hızır yardım eder ve ona Akkadın'ı gönderir (Tekin, 2020: 13). Huvat, Atiye'yi ve çocuklarını alıp şehre göçtükten sonra Hızır yeniden kadının karşısına çıkar. Kendisinden ekmek isteyen “nur yüzlü bir ihtiyar” kapıyı çalar. Atiye önce onun karnını doyurur, sonraki gelişinde ise Huvat'ın ceketini ona verir (s. 107). Fakat bu olaydan sonra Hızır tekrar gelmez.

İslamiyet inancında önemli bir yeri olan Hızır, eski Türk inançlarında “aksakallı dede/koca” tipine karşılık gelir. İslam'la birlikte yol gösterici, bilge kişi Hızır olarak anılmaya başlamıştır (Bakırcı, 2015: 187). Buna karşın hâlâ aksakallı dede ifadesi de kullanılmaktadır. *Beni Kôr Kuyularda* adlı eserde gözlerinden yaş yerine taş akan Güldiyar'a yardıma gelen aksakallı ihtiyar, kızın babası tarafından kovulur ve “Kızın içindeki o şeytanlar başınıza çok iş açacak, benden söylemesi!” (Toptaş, 2019b: 37) dedikten sonra birden ortadan kaybolur. Gerçekten de ihtiyarın dediği çıkar ve ilerleyen bölümlerde kız bu özelliğinden dolayı istismar edilerek bir sirk hayvanı gibi para karşılığı sergilenip her an ağlamak zorunda bırakılır. İlerleyen zamanlarda yeniden görünen aksakallı ihtiyar, Muzaffer'e olacakları daha önce söylediğini ifade eder ve bu kötü durumun şiddetinin artacağını haber vererek kayıplara karışır (s. 66). Böylece gelen doğaüstü yardım, istemeden de olsa reddedilmiş olur ve kızın istismarı onun ölümüne kadar devam eder.

Sus Barbatus! 3'te, yazar tarafından romanın içine ana konudan bağımsız olarak konumlandırılmış hikâyelerin birinde, kocasının çok içmesinden şikâyet eden Sunay'ın rüyasına bir aksakallı dede girer ve kadına, onun çatısını koruyacağına dair söz verir. (Duman,

2021b: 83). Bu hikâyedeki kadın, onun kocası ve aksakallı dede, ileriki bölümlerde ana hikâyeye eklenir ve devrimci gençlerin mücadeleleriyle taşradaki sorunları merkeze alan romandaki toplumsal gerçekliğe doğaüstünün de katıldığı görülür. Adı Barak Bey olan aksakallı dede, Sunay'ın kapısının eşğinde bekleyerek roman boyunca onun evini korur. Barak Bey'i evin hanımı Sunay dışında Faruk ve Aysel'in ruhları da görür (s. 196, 197). Sunay'ın oğlu Kemal'in içine giren domuz Sus Barbatus'un ruhunun varlığı, kadına yine Barak Bey tarafından söylenir (s. 437). Evdekilerin Ankara'ya taşınmak için evi boşaltmasıyla birlikte Barak Bey dua içinde yaşadığını belirterek kadından dua ister ve kaybolur (s. 578).

Anlatılarda öne çıkan bir diğer dinî figür, “şeyh” ya da “pir” tipidir. Bu kişiler romandaki insan topluluklarına öncülük eden, özel güçleriyle onların dertlerine deva olan ve açıkça dillendirilmese de gelecekte haberdar olan doğaüstü kimselerdir.

Pinhan romanında yer alan tekkenin şeyhi Dürri Baba adında bir zattır. Çocukluğunda bir ağaç üzerinde gördüğü çocuğu tekkeye yanına alan, ona Pinhan adını veren kişi odur. Romanda Dürri Baba'nın en önemli özelliği, bilinmeyi bilmesidir. Pinhan hakkında kimsenin bilmediği bir sır, onun iki başlı (çift cinsiyetli) olduğuna, vakıftır. Çocuğun bir gün tek başınayken parmağından toprağa akıttığı bir nokta şeklindeki kan damlası ve onun çevresine çizdiği halkalar (Şafak, 2020: 34) ilerleyen bölümlerde şeyhin kaşının arasındaki bir nokta olarak Pinhan'ın karşısına çıkar (s. 60). Halbuki bu olayın tek şahidi, olay anında onun üzerinde uçan bir “incili kuş”tur. “Dürr” Farsçada “inci” anlamına gelmektedir. Dolayısıyla buradaki kelime oyunundan şeyh ile bu kuş arasında bir bağlantı olduğu çıkarılabilir. Bu anlamda şeyhin kerametlerinden biri de kuşa dönüşebilmesi olmalıdır.

Anadolu'da tasavvuf ehli kimi velilerin bir hayvanın silüetine bürünebilme yeteneklerine dair anlatılar bulunmaktadır. Buna halk bilminde “don değiştirme” denir. Eski inançlardan kalma “tenasüh³⁸” fikrinin günümüz kültürüne aktarılmasıyla ortaya çıkan bu motife tasavvufta rastlamak mümkündür. Ahmet Yesevî'nin turna donuna girmesi³⁹, Abdal Musa'nın Kaygusuz Abdal'ı irşat etme yolunda bir geyik donuna girmesi⁴⁰ bu motifin örnekleridir (Kaya, 2014: 272).

³⁸ Batı'da “reenkarnasyon” olarak geçen bu kavram, Türkçede “ruh göçü” olarak adlandırılır ve ruhların muhtelif zamanlarda farklı bedenlerde yeniden hayat bulmasını ifade eder. Ruhun, yalnızca insandan insana değil, insandan hayvana ve bitkiye geçişi de mümkündür. Budizm'de yaygın olan bu inanış, ehlişünnette -halk edebiyatı bakiyesi hariç- pek görülme de Şiîler, Nusayriler, Bektaşiler vb. topluluklarda etkindir (Kaya, 2014: 778).

³⁹ Yedi Horasan ereni, tasavvufta eriştiği mertebeye şahitlik için turna donuna girip Ahmet Yesevî'yi ziyaret ederler. Yesevî onların kim olduğunu bilir ve kendisi de turna donuna girer (Kaya, 2014: 272).

⁴⁰ Alaiye Sancak Bey'inin oğlu olan Gaybî Bey (Kaygusuz Abdal), bir av esnasında karşılaştığı geyiği okuyla vurur. Kendisinden kaçan bu ahuyu takip eden Gaybî, kan izlerinden hareketle bir tekkeye girer, orada koltuğunun altına saplanmış bulunan bir okla oturan Abdal Musa'yı görür. Gaybî vurduğu geyiğin aslında karşısındaki veli olduğunu anlar (Kaya, 2014: 273).

Berci Kristin Çöp Masalları'ndaki Güllü Baba da bu tipe bir örnektir. Köyden kente göç eden ve burada atıl bir arazide derme çatma evlerden kurulu bir mahalle inşa eden yoksul insanlar her türlü sıkıntılarında ona koşarlar. Zabıta tarafından evleri yıkıldığında onlara Güllü Baba akıl verir, derdi olanlar için gözyaşı döker. Şehre göç sonrası yaşanan sıkıntıları odağına alan romandaki büyümlü gerçekçi taraf, Güllü Baba'nın yol göstericiliği yanında onun hastalara şifa vermesi ve geleceği görebilmesidir.

Evi yıkıldıktan sonra fenalaşan ve kriz geçiren Sırma'yı, okuyup üfleyerek ve kör gözlerinden yaşlar akıtarak iyi eden kişi Güllü Baba'dır (Tekin, 2019: 17). Çiçeklitepe'deki gecekonduların artacağı ve herkesin evlerinden otlar çiçeklerin fışkıracığı bir görünüme kavuşacağı şeklindeki kehaneti gerçekleşecektir (s. 34). Bunun yanında Güllü Baba'ya tanrı tarafından bağışlanan özelliklerden biri kader okuyabilmesidir. Çiçeklitepe'de açılacak fabrikaları, insanların burada çalışmaya başlayacaklarını ve bu fabrikaların hem yaşadıkları yere hem de insanlara büyük zararlar vereceğini önceden görür (s. 39). Fabrikalara karşı grev yapan işçilerin yanında yer alarak onlara bu eylemin başarılı olacağını söyler ve rüyalarını yorumlar (s. 46). Bütün bu özellikler onun keramet sahibi bir insan olarak saygı görmesini sağlar.

Büyümlü gerçekçi romanlarda geçen kutsal kişiler; peygamberler, veliler, tarikat şeyhleri ve birer kült halini almış önemli dinî şahsiyetlerdir. Bunlar, İslamiyet ve Şamanizm algısı çerçevesinde kerametleriyle ön plana çıkarlar. Romanlarda bu kişilerin şifa dağıtma, kader okuma, bilinmeyen bilme gibi özellikler taşıdıkları görülür. İncelenen *Sevgili Arsız Ölüm*, *Hayat Bir Kervansaray*, *İncir Tarihi*, *Gölgesizler*, *Yüzünde Bir Yer*, *Beni Kör Kuyularda*, *Sus Barbatus! 3*, *Pinhan* ve *Berci Kristin Çöp Masalları* gibi romanlarda kutsal kişilerin varlığı dikkat çekmektedir.

3. 2. 2. Ruhani Varlıklar

İlkel ya da semavi dinlerde, peygamberler ve keramet sahibi insanların yanında bu inançlar için önem arz eden bazı ruhani varlıklar bulunur. Bunlardan biri meleklerdir. Onlar, yaratıcıya hizmet için yaratılmış saf varlıklar olarak bilinmektedir. İslamiyet'te iman şartlarından bir tanesi de meleklerle inanmaktır.

Sevgili Arsız Ölüm romanında İslamiyet'teki dört büyük melekten biri olan Azrail etkin bir figür olarak karşımıza çıkar. Kocasını Huvat ile yeniden nikahlanan Atiye, ani bir hastalığa tutulur. Günden güne eriyen kadının yanına gelen Azrail, onun nabzını kontrol edip kalbini dinledikten sonra kadınla bir konuşma yapar. Ardından kendine gelen ve çocuklarını toplayan Atiye, meleğin kendisine iki gün vakit verdiğini ve bu mühletin sonunda öleceğini ilan eder

(Tekin, 2020: 90). Bu vesileyle çocuklarına kimi isteklerde bulunan Atiye, ertesi gün uyandığında Azrail tarafından “ömrünün üç vakit uzatıldığını” aktarır (s. 91). İfadede geçen “üç vakit”, sözlü kültürün bir yansımasıdır.

Anlatı boyunca Atiye birçok kez Azrail ile konuşur. Meleği kimi zaman canını alması için yanına çağırır (Tekin, 2020: 149) kimi zaman hastalıktan başını kaldırıp yaşamak için onunla kavgaya tutuşur. Azrail, Atiye’ye Tanrı’ya isyan etmemesi noktasında tavsiyelerde bulunur, kadındaki hastalıkları kendisine söyler (s. 172-173). Atiye ve Azrail’in son konuşması yine hasta yatağında olur. Melek bir gece kadını ziyaret eder ve hastalığının son durumunu aktararak vaktinin dolmak üzere olduğunu söyler. Kadın ailesini öne sürüp vakit ister fakat Azrail onun canını almakta kararlıdır. Bu esnada kendisine isyan etmeye başlayan Atiye’ye gücenen Tanrı, Azrail’e kadının canını almamasını buyurur. Böylece Tanrı ona “sancılılarıyla ve yaralılarıyla yaşama” (s. 218- 219) cezası verir. Azrail ile konuşma motifi, Dede Korkut hikâyelerindeki Deli Dumrul ve Azrail’i hatırlatır. Bu modern anlatıda da aynı motif tekrarlanmıştır.

Aynı romanda diğer meleklerden de bahsedilir. Atiye canının bağışlandığını öğrendiği gece, kendisini ziyaret eden meleklerin kanatlarına çıkarak onlarla göğün yedi katını gezdiğini çocuklarına anlatır (Tekin, 2020: 91). Bu anekdot, bize Hz. Muhammed’in Miraç hadisesini hatırlatır. Dolayısıyla hikâye dinî bir gerçekliğe dayandırılır, okuru tereddütte bırakmaz. Atiye hastalıkla boğuştuğu başka bir günde, Dirmit’in okulda kötü bir çocukla arkadaşlık yapmasını önlemek için yine meleklerin yardımına başvurur. Ölüm döşeğinde sayıklayan kadın Tanrı huzuruna çıkarken meleklerle Dirmit’in durumunu sorduğunu ve arkadaşı Aysun’un sonunun iyi olmayacağından dolayı onunla konuşmasını istemediğini anlatır (s. 150). Bu kısımda meleklerin insan kaderine dair bilgi verdikleri görülür.

Hayat Bir Kervansaray’da, karnı ağrıyan küçük kızı ninesi Şamanlara özgü bir şekilde tedavi eder. İçinde şeytan bulunduğunu düşündüğü kızın göbeğine işaretparmağını sokan kadın, “Şeytan, karından dışarı çık, şeytan, masum karından dışarı çık” diyerek vücudunun çevresinde döner. Ertesi gün, kızın içinden şeytan değilse de “on beş santim uzunluğunda bir sürü kurt” çıkar (Özdamar, 2021: 87).

Büyülü gerçekçi anlatılarda sıkça karşılaştığımız bir diğer ruhani varlık cinlerdir. *Kur’an-ı Kerim*’de cinlerin yalın ateşten yaratıldıkları (er-Rahmân 55/15) ve insanlar gibi dünya hayatından mesul tutuldukları bildirilir (el-En’âm 6/130). İslamiyet’te yer alan bu varlıklar, yalnızca dinsel bir gerçeklik olmakla kalmaz; Türk halkının kültürel belleğinde de önemli bir yer tutar.

Yüzünde Bir Yer romanında babaannesinin yaşadığı ve sürgün edildiği topraklara giden fotoğrafçı kadın, bir gece eğlenceyle inilti arasında gidip gelen tuhaf sesler duyarak yatağında kalkar ve pencereden dışarı bakar. Bu sırada yanına, evinde kaldığı Sırma gelir ve onu pencereden bakmaması için uyarır.

Hızır ayı içinde bulunduklarını, bütün cinlerin ve perilerin Hızır'ı yâd etmek için Yılan Dağı'na gitmek üzere toplandıklarını anlattı. Gece vakti onlar tarafından fark edilersen, uzaklara götürülüp dağlarda kaybolabilirdin (Kaygusuz, 2018: 69).

Romanda bahsedilen durum, Anadolu'da yaşayan birçok kişi tarafından deneyimlendiği aktarılan olağanüstü bir hadisedir. Halk bilimine bu anlatıya benzeyen pek çok memorat⁴¹ ile karşılaşmak mümkündür. Romandakine benzer bir şekilde bu memoraatların kimisinde insanlar akşam vakti kaybolan hayvanlarını ararken cinlerin düğün sesleri duymuş (Polat, 2020: 140) kimisinde ise dağda düğün yapan ruhani varlıklarla karşılaşmışlardır (Polat, 2020: 156). Yalnızca dış mekânlarda değil ev, yurt odası gibi kapalı mekânlarda da cinlerin bazı insanlara tanıdıkları herhangi birinin kılığında göründükleri ve onlara zarar vermeye çalıştıkları kaydedilmiştir (Sevindik ve Yaman, 2018: 391). Aktarılan memoraatların her biri, insanlığın kolektif bilincine ve bilinç dışına dair örnekler barındırması bakımından dikkate değerdir.

Sus Barbatus! romanındaki devrimci gençlerden biri olan Faruk, bir gün evinin bacasına çıktığında orada yaralı bir “yeşil cin” görür. Yeşil ve pırl pırl tüyleri olan bu cin yaralıdır ve kan kaybetmektedir. Faruk'a onun anlamadığı birkaç şey fısıldadıktan sonra tüyleri solar, kanındaki yeşillik kaybolur ve cin ölür (Duman, 2018: 185).

Cin bahsinin önemli yer tuttuğu anlatılardan biri de *Pinhan*'dır. Eski adıyla Akrep Arif yeni adıyla Nakş-ı Nigâr mahallesinde yaşayan altı bilge kocakarından biri olan İsmihan Kadın, cinlerle birlikte yaşayan biridir. Kadının Kişniş, Karakura ve Kepoz adında üç cini bulunmaktadır. Bunlardan Kişniş ufak tefek ve muzip, Karakura somurtkan ve simsiyah bir cindir. Kepoz ise kötü huyludur. Sol bileğine batırılmış bir çuvaldız sayesinde İsmihan Kadın onu kendine bağlı tutmaktadır ve bu sebeple Kepoz kimseye zarar veremez (Şafak, 2020: 114). Bu üç cin de farklı kılıklara girebilmektedirler. Özellikle Kepoz her gün farklı bir kılıkta mahallelinin karşısına çıkmakta ve çuvaldızı çıkarmalarını istemektedir. Fakat Kepoz'u bu çuvaldızdan tanıyanlar ona yardım etmezler. Mahallelinin bu cinleri bilmesi, hatta onlarla yaşaması, romanı büyülü gerçekçi yapan unsurlardan biridir.

Kepoz ilerleyen bölümlerde Nevres tarafından serbest bırakılır (s. 196) ve İsmihan Kadın kılığına girerek kadının karşısına çıkıp onu öldürür (s. 209). Aynı ortamda biri kötü biri

⁴¹ Memorat, “Doğaüstü bir tecrübenin yaşayan ya da dinlenen tarafından anlatıldığı şahsi bir hikâye” (Kvideland ve Sehmsdorf'dan akt. Polat, 2020: 3) olarak tanımlanır.

iyi iki İsmihan Kadın'ın bulunması bize gotik romanlarda da rastlanan *doppelganger* kavramını, yani bir *kötü ikizi*, hatırlatmaktadır. Romandaki sahne bu anlamda gotik anlatılara yakın çizilmiş durumdadır.

Anlatıdaki Kepoz ve onun İsmihan Kadın'a bir çuvaldız vasıtasıyla bağlanması durumu, kurgusal gerçekliğin ötesinde halk inancına dayandırılmış bir hadisedir. Diyarbakır yöresinden derlenen bir memoratta, balkonda yama yapan yaşlı bir kadının sırtına çökmeye yeltenen “Kapos (karabasan)”, kadın tarafından kendisine batırılan bir iğne ile etkisiz hale getirilir ve onun isteklerini sorar (Polat, 2020: 211).

Baba ve Piç romanı, cinlerin etkin şekilde yer aldığı bir eserdir. Kazancı ailesinin büyük kızı Banu, bir muska vasıtasıyla, Ağulu Bey ve Şekerşerbet Hanım gibi cinleri kontrol altında tutmaktadır. Bu cinler, büyülu muskaların yerini söyler; geçmişte yaşananları haber verir. Cin Ağulu Bey, geçmişe dair hafızası ve doğaüstü özellikleriyle romanda 1915 dönemi Ermeni tehcirinde yaşananları aktarır. Cinler, anlatının 2005 ve 1915 arasında köprü kurmasını sağlar.

‘Sene 1915. Oradaydım. Bulutsuzdu gökyüzü. Daireler çizdim yukarlardan baka baka. Akbaba kılığına büründüm’ diye devam etti çatal çatal bir sesle. ‘Her şeyi gördüm. Her şeyi kaydettim. Yürüyenleri seyrettim; kadınların, çocukların, kundakta bebeklerin üzerinden süzıldüm. Yaklaştığımı görünce taş atanlar oldu ama yeterince uzaklaştıramadılar beni. Masmavi semada çığlıklar ata ata dizlerinin üstüne düşmelerini bekledim (Şafak, 2021: 213).

Ağulu Bey, yalnızca Ermeni tehcirini değil Zeliha'ya tecavüz eden kişiyi de açığa çıkarır. Onun aktardıklarından hareketle tecavüzcünün Zeliha'nın abisi Mustafa olduğu, dolayısıyla Asya'nın onun kızı olduğu anlaşılır. Bu sırrı uzun süredir bilen Banu, erkek kardeşi kendilerini ziyarete geldiğinde aşurenin içine kattığı zehirle onun ölümüne sebep olur. Böylece Kazancı ailesinde erkek çocuklarının 41 yaşlarını göremeden ölmelerine dair lanet devam etmiş olur.

Sevgili Arsız Ölüm'de, karnında bir bebek taşıyan Atiye, doğmamış çocuğunun kendisine seslenmesi üzerine fenalaşır. Kadına yardım için Cinci Memet çağırılır. Bu kişi bir muska yazar ve oradakileri doğacak çocuğa karşı uyarır. Çocuk doğduktan üç gün sonra ise Cinci Memet'in dağda cinler tarafından boğulduğu haberi gelir (Tekin, 2020: 18). Aynı anlatıda Bayraktar'ın bir cin tarafından çarpıldığı aktarılır. Küllükteki cinlerin üzerine işeyen çocuk, hemen orada çarpılmış ve ağzı yüzü çarpık bir şekilde yerde bulunmuştur (s. 20). Latife Tekin'in anlatısı, halk kültürü ve inançlarından yoğun bir şekilde beslenir. Yazar, aktardığı birçok doğaüstü olayı ailesi ve çevreden derleyip kullandığını belirtir (Tekin, 1984: 40). Yani bahsettiği cin olayları da aslında çeşitli memoratlardır ve halk indinde gerçekliği vardır. Romandaki Alacüvek köyünde bu cinler adlarıyla yer alırlar. Bunlardan biri Kepse'dir.

Köylüler, Huvat'ı "Kepse tuttuğunu" düşünmektedirler. Kepshe ateş, titreme ve terlemeye sebep olarak kişiye yaklaşan ve birden göğsüne oturarak görünür olan "mercimek gözlü, elsiz ayaksız, kapkara, yumak gibi bir şeydi[r]" (Tekin, 2020: 16). Eğer kişi kolunu kaldırıp bu cini tutmayı başarsa onu kendisine bağlar ve dediklerini yaptırır.

Romanda geçen bir diğher cin Kışneroğlan'dır. Okul dönüşü Dirmit'in karşısına çıkan karalar içindeki varlık, pantolonunu sıyırıp kadınları kovalar. Komşuları Kamer Kadın tarafından anlatılan Kışneroğlan, her duayı ezbere bilir ve kendine karşı kullanılmasını engeller. Yalnızca "Allahüla" (Ayetel Kürsi) duasından bir kısmı bilmez ve böylece onu kaçırmak mümkün olur. Köylüler, Kışneroğlan'ı başlarına musallat edenin Dirmit olduğunu düşünürler. Onlara göre küçük kız besmelesiz gezerek cinleri kızdırmıştır (Tekin, 2020: 64-65).

Halkın inanç sisteminde yeri olan bir diğher ruhani varlık perilerdir. Onlar, dinî bir gerçeklikten ziyade, halk anlatılarından, efsanelerinden mülhem kullanılmışlardır.

Sevgili Arsız Ölüm romanında Bayraktar adlı birinin tarlada dolaşırken bir peri kızı görüp ona âşık olduğu söylenir. Bu kızı alabilmek için altın arayan ve bu sebeple dağları delmeye girişen Bayraktar, sonunda aradığı altını bularak peri kızı ile evlenir. Bu kısım, *Dede Korkut Hikâyeleri*'ndeki "Basat'ın Tepegöz'ü Öldürmesi" hikâyesini anımsatır (Türkmenoğlu, 2015: 420). Hikâyede yaylaya göçen Oğuzlardan Konur Koca Sarı Çoban adlı kişi, Uzun Pınar denen yerde koyun otlatmaktadır. Bu sırada pınarın üzerinde duran peri kızlarını görür. Çoban, keçesini çıkarıp atarak peri kızlarından birini yakalar ve onunla birlikte olur. Peri kızı çobana, yıl bitince kendindeki emaneti almak üzere gelmesini ama Oğuzların başına bir felaket getirmiş olduğunu söyler. Bahsettiği bu felaket, peri kızı ve çobandan olma Tepegöz'dür (Ergin, 2009: 152-153).

Anlatıda geçen bir diğher peri, Sarıkız'dır. Güzelliği ile bütün erkekleri peşine takan peri kızı, köyün kadınları tarafından kovulur ve köye eşekleri musallat eder. Bir süre sonra yeniden dönen Sarıkız'ın geceleri çırılçıplak dolaştığı söylenir; köylüler erkeklerini muskalarla ondan korumaya çalışırlar (Tekin, 2020: 46-47).

Romanlarda, pirelik, pirabok, alkarısı gibi lohusa kadınlara musallat olan kötü ruh/cin taifesinden ruhanî varlıklara da rastlanır.

Pinhan romanında Akrep Arif mahallesindeki kocakarıların, yeni doğan bebeklerin başlarında üç gün süreyle nöbet tutukları söylenir. Böylece bebeklere ve doğum yapmış olan kadınlara dadanan "ciğer söken, kan emen, zulmü keyif edinen" (Şafak, 2020: 86) bu kötü varlıkları def ederler. Mardin yöresinden aktarılan bir efsane, romanda geçen Pirabok'un (Pir Abok), halk arasındaki gerçekliğini gözler önüne serer. Buna göre Pirabok, beline kadar uzanan saçlara eğri ve büyük dişlere sahip; benekli, vahşi bir varlıktır. O da tıpkı Kepoz gibi, bir iğne

vasıtası ile etkisiz hale getirilerek insana bağlanabilir. Özgürlüğüne ise ancak iğnenin başkası tarafından çıkarılması ile kavuşabilir (Sancak, 2008: 90-91). Pirelik de özellikleri itibarıyla Pirabok'a benzer. Diyarbakır efsanelerinde rastlanan bu varlığın lohusa kadınların ve bebeklerinin ciğerlerini çekerek bilhassa bebekleri çarptıkları söylenir (Helimoğlu Yavuz: 1990: 119). Lohusa kadınlara ve bebeklere musallat olan bu tarz kötücül varlıklar için Anadolu'daki yaygın adlandırma Alkarısı'dır. Albastı, Al Ana, Al Ruhü gibi adları da bulunan bu varlığın, bebekleri boğmak dışında, samanlıkta atların yelesini ördüğü inancı da hâkimdir (S. Yaman ve H. Yaman, 2020: 143).

Hayat Bir Kervansaray anlatısında alkarısı, karabasana benzer özelliklerle yer alır. Romandaki küçük kızın üstüne çöken ve nefessiz bırakan varlık, kanatlı bir kadın olarak tarif edilir. Alkarısı, giderken, kıza bir hayal olmadığını kanıtlamak için pencereyi açık bırakacağını belirtir. Bu olaydan sonra pencerenin gerçekten açık olduğu görülür. Bu anlamda okura varlığın bir rüya ya da halüsinasyon değil gerçek olduğu gösterilmiş olur.

Anlatılarda melek, şeytan, cin, alkarısı, pirelik, pirabok gibi ruhani varlıklara yer verildiği görülmektedir. İslam dini ve halk inancında yer alan bu varlıklar, günlük hayatın doğallığı içerisinde sıradan olanla yan yana getirilerek okurlara aktarılmıştır. Varlıkları içeren olayların bir rüya ya da halüsinasyon hali değil gerçekliğe dayandırılması, romanları büyülü gerçekçiliğe yaklaştırmıştır. Ruhani varlıklara yer veren romanlar, yoğunluk sırasına göre *Sevgili Arsız Ölüm*, *Pinhan*, *Baba ve Piç*, *Yüzünde Bir Yer*, *Sus Barbatus!* ve *Hayat Bir Kervansaray*'dir.

3. 2. 3. Gerçekleşen Dualar/Beddualar

İnanç sistemlerinin önemli unsurlarından bir tanesi de kulun yaratıcıdan isteklerde bulunması durumudur. Bu talepler dua ya da beddua adı altında anılır. Dua “İyi dilekleri ihtiva eden kalıplaşmış söz” (Kaya, 2014: 282) olarak tanımlanır. Eski Türkçede “alkış” sözüyle karşılanan dualara, İslamiyet öncesinde, Şaman ayinlerinde veya büyü ritüellerinde rastlamak mümkündür. İslam sonrasında duaların bazen doğrudan yaratıcının kendisine bazen de belirli araçlar (peygamberler, velîler, yatırlar, ağaçlar vb.) vesilesiyle, dolaylı olarak, yine yaratıcıya yapıldığı görülmektedir. *Kur'an-ı Kerîm*'de duanın hikmetini gösteren pek çok ayet bulunmaktadır. Kutsal Kitap'ta yaratıcı, “dua edenin duasına icâbet ede[ceğini]” (el-Bakara 2/186), O'ndan başkasına dua etmenin faydasızlığını (el-Ahkaf 46/5; el-Yunus 10/18) açıkça belirtmiştir. Aynı zamanda Hz. Muhammed'in duanın önemine dair çeşitli hadisleri vardır. “Dua müminin silahıdır, dinin direğidir, göklerin ve yerlerin nurudur”, “Darlık zamanında Allah'ın kendisine yetişmesini isteyen kimse, genişlik zamanında çok dua etsin”, “Hiçbir

tedbir, Allah'ın kaderini önleyemez, ama dua, inmiş ve inecek her şeye yararlıdır. Belâ inerken dua onunla karşılaşır, kıyamet gününe kadar birbiriyle kapışırlar” (Kaya, 2014: 283) bu hadislerden bazılarıdır.

Farsçadaki “bed” ve Arapçadaki “dua” sözcüklerinin birleşimi ile meydana gelmiş olan beddua, “çaresiz olan, acı çeken, kötülüğe maruz kalan bir insanın rahatlamak, teskin olmak gayesiyle söylediği, kötü düşünce ve dilekleri kapsayan, söze orijinallik veren, ifadeyi güçlendiren kalıplaşmış söz” (Kaya, 2014: 161) şeklinde tanımlanabilir. Eski Türkçede “kargış”, “ilenç” vb. sözcüklerle de karşılanan beddualar, halk inancında kendilerine döneceği korkusuyla teşvik edilmese de yine de kullanımda olan bir ifade biçimidir.

Gerek dinde gerekse halk inancında duaların/bedduaların yaratıcı tarafından kabul edildiğine dair kuvvetli bir ön kabul vardır. Bu toplumsal durumdan hareketle büyülu gerçekçilik dairesindeki romanlara bakıldığında inanca paralel şekilde gerçekleşen duaların ve bedduaların kullanıldığı görülmektedir.

Duaların gerçek olması durumuna en yoğun olarak *Hayat Bir Kervansaray* adlı eserde rastlanır. Genel manada, dönemin Türkiye'sinin mahalle kültürü üzerinden sosyo-politik çözümlemeler yapan romanda, inanca bağlı olarak ortaya çıkan kimi olağanüstü durumlar bulunmaktadır. Duaların gerçeğe dönüşmesi de bunlardan biridir. Romanın başkarakteri olan kızın babası, Ulu Cami'de bulunduğu inandığı bir hazine hakkında kızının ona yardım edeceğine inanır. Buna inanmasının sebebi, evine gelen hocaya da aktardığı gibi, kızın dualarıyla bir gün yağmuru durdurabilmiş olmasıdır (Özdamar, 2021: 104). Sıradan bir mahalle çocuğunun büyümesine tanıklık ettiğimiz romanda bu küçük kız, günahsız ve saf bir karakter olarak çizilmiştir. Bunun yanında çokça ibadet ve dua etmektedir. Buna bağlı olarak hem dinî açıdan hem de halk inancına uygun bir şekilde küçük kızın dua kapısı açıktır ve anlatı boyunca dilediği şeyler gerçeğe dönüşür.

İngilizce dersiyle arası pek iyi olmayan kız, bir gün öğretmenin bacaklarını sakatlaması halinde okula gelemeyeceğini düşünüp namazlarında bu şekilde dua/beddua eder. Gerçekten de öğretmenin caddede yürürken kayarak düştüğü ve ayaklarından birini sakatladığı bilgisi gelir. Buna rağmen öğretmen topallayarak da olsa derse gelir (Özdamar, 2021: 142). Kızın başının dertte olduğu diğer kişi “cimnastik öğretmeni”dir. Saçını çeken ve sınav zamanı hesaplaşacaklarını söyleyen kadını evde şikâyet etmesi üzerine ninesi “Uiyy, senden ne istedi, zalim. Korkma kardeş, ben dua ederim, Allah onun ağzını çarpıtır, sınavda konuşamaz.” der. Dönem sonu sınavları geldiğinde, kadının mide ağrısından dolayı başını masadan kaldıramadığı görülür. Dolayısıyla dua/beddua tutmuştur ve kızla hesaplaşması mümkün olmaz (s. 241). Kızın

ninesinin belli bir ağız özelliğine uygun olarak konuşturulması da eserdeki natüralist etkiyi göstermesi bakımından önemlidir.

Bedduanın gerçeğe dönüşmesi durumu *Buzdan Kılıçlar* anlatısında da görülür. Kocası Halilhan'ın Jüli adında bir kadınla birlikte olduğunu ve evlenmeyi düşündüklerini haber alan Rübeysa üzüntüsünden yataklara düşer. Burada ettiği beddualar, Jüli'nin bir sarhoşluk anında bütün yalanlarını ortaya dökmesiyle gerçekleşmiş olur (Tekin, 2018: 38). Buna göre babasının İngiltere ile hiç alakası yoktur ve adı da Jülide'nin kısaltmasıdır.

Anlatılarda dua ve bedduaların, inançla ilişkilendirilerek aktarıldığı ve yaratıcı tarafından kabul edildiği görülür. Böylece genel manada gerçekçi bir çizgiyle kaleme alınmış olan romanların doğaüstü ile kaynaştırıldıkları görülmüştür. Dua ve bedduaların gerçekleşmesi durumunun en sık görüldüğü eser *Hayat Bir Kervansaray*'dır. Onun yanında *Buzdan Kılıçlar* romanında da kimi örnekler görülmüştür.

3. 2. 4. Tayy-i Zaman, Tayy-i Mekân

“1.Dürüp bükme, dürülüp bükülme, sarma, katlama. 2. atlama, üzerinden geçme” (Devellioğlu, 2007: 1042) gibi anlamları bulunan “tayy”, zaman ve mekân sözcükleri ile kullanıldığında bulunulan zamanı/mekânı aşma ve anlık bir şekilde zamanda/mekânda yer değiştirebilme anlamlarını verir. Bu motife, veliler etrafında teşekkül eden birçok efsanevî anlatmada rastlanır. Bilhassa savaş dönemlerinde, cephenin çok uzağında olmalarına karşın velilerin, göz açıp kapayıncaya kadar mekânı aşarak Türk askerinin yardımına koştukları ve savaşların kazanılmasında büyük rol oynadıklarına inanılır.

Anadolu'nun çeşitli yerlerinde; Çanakkale Savaşı, Kurtuluş Savaşı gibi Türk'ün var olma mücadeleleri esnasında Tiryaki Koca, Ören Köylü Molla Ahmet, Yabalı Baba gibi velilerin tayy-i mekân vesilesiyle cepheye koştukları ve askerlere yardım ettiklerine inanılmaktadır (Kumartaşlıoğlu, 2020: 51). Büyülü gerçekçi romanlarda da bu motife rastlanır.

Büyülü gerçekçilikte, kronolojik, düz çizgisel akıp giden zaman algısı yoktur. Mitsel mekânların kullanımı ve geçmişe dönüş ve geleceğe gidişler sayesinde oluşturulan çevrimsel bir zaman algısı bulunur. Efsanelerdeki ‘tayy-i zaman ve ‘tayy-i mekân’ durumu, büyülü gerçekçi anlatılarda bulunan zaman ve mekân algısının işlenişiyile uyumluluk gösterir. Her ikisinde de zaman, mekân, kişi ve olaylar arasında neden-sonuç ilişkileri yer almaz (Çetin, 2020a: 09).

Nar Ağacı bu anlayış üzere inşa edilmiş bir anlatıdır. Akademisyen olarak görev yapan ve köklerinin izini süren anlatıcı, bir yandan bununla ilgili olarak İran'a ve Gürcistan'a geziler yaparken diğer yandan çeşitli fotoğraflar ve mektuplar üzerinden olağanüstü bir şekilde zaman ve mekân değiştirir. Bu yolculuk, anlatıcının ilk olarak evinde 1912 dönemi Trabzon'una ait

bir fotoğrafa bakmasıyla başlar. Birden sislenen ve bulanıklaşmaya başlayan fotoğraf bir anda yaklaşır, canlanır ve anlatıcıyı Balkan Seferberliğinin ilan edildiği 1 Ekim 1912 tarihine götürür (Bekiroğlu, 2021: 27). Zamanda geri giden anlatıcıyı kimse göremez, duyamaz fakat o olan biten her şeye bütün gerçekliğiyle şahit olur. Anlatıcı, bu olağanüstü yolculuğu şu cümlelerle açıklar: “Ama rüya olamayacak kadar gerçek olan bu ‘rüya gibi’likte tarifi mümkün olmayan çok tatlı bir kamaşma içinde de kalmıştım. Aman Allah’ım, aklım başımda benim...” (s. 33). Bu cümleler, eserin fantastik türüne değil büyüülü gerçekçiliğe ait olduğunun kanıtı gibidir. Nitekim anlatıcı olanlara şaşırmaz ve ilerleyen bölümlerde bütün bunlara tanık tutulduğunu düşünür (s. 165). “Tanık tutulma” ifadesi, bu zaman yolculuğunun ilahi bir kudret tarafından yaptırıldığı inancını gözler önüne serer.

Anlatıcı, eserde birçok kez zaman ve mekân değiştirir. Önce seferberlikten altı ay öncesi, Nisan-Mayıs 1912, Trabzon’a (Bekiroğlu, 2021: s. 43); sonra 1 Temmuz 1916 yılı Tebriz’ine (s. 103) gider. Yolculukları sırasında Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı’nın halk üzerindeki etkilerine şahitlik eder. Dedesi Settarhan’ın izini Taht-ı Süleyman’da (Temmuz 1915) sürerken (s. 168, 217) Çarlık rejimiyle mücadelelerin olduğu zamanları Batum’da (s. 421) geçirir. Zamanda ve mekânda yapılan yolculukların bir rüya hâli yahut anlatıcının kurduğu hayaller olmadığı da eserde açıkça belirtilmiştir. Günümüzde akademisyenlik yapan anlatıcı aynı zamanda kendi de bu ülkeleri ziyaret etmektedir. İlk defa gitmesine rağmen bu ülkelerde aradığı adresi, evi bulmakta; zaman yolculuğu esnasında gördüğü yerleri günümüzde de tanımaktadır (s. 187-188). Hatta İran’da akrabaları tarafından getirilen dedesine dair mektubu dahi okurken hiç zorluk çekmemiştir. Bunun sebebi, o mektubu zaman yolculuğu esnasında zaten görüp okumuş olmasıdır (s. 211). Bununla birlikte akademisyenin, daha önce bilmediği Rusçaya dair bazı konuşmaları anlaması (s. 263), Yezd’in Zerdüştilerin yaşadığı bir şehir olduğunu bilmesi (s. 322) bu yolculuk esnasında tanıdığı Zerdüş Piruz ve Sofya gibi kişiler sayesinde.

Büyülü gerçekçi romanların ağırlıklı olarak 3. kişi anlatıcı ve hâkim bakış açısıyla yazıldığı bilinmektedir. 1. kişi (ben) anlatıcı/kahraman bakış açısı bu anlatım tarzını zaman zaman zedeleyebilmektedir. Bunun sebebi, anlatıcının psikolojik durumunu açığa vurabilmesi, yaşananların buna bağlı sanrılar ya da hayaller olabilmesi gibi durumlardır. Fakat *Nar Ağacı*’nda ben anlatıcı kullanılmasına rağmen psikolojik çözümlemeler yerine eylem cümlelerini merkeze alan bir anlatım tarzı benimsendiği görülmektedir. Üslubun masalsı oluşu fakat anlatılanların tarihî gerçekler üzerine inşa edilmesi, büyüülü gerçekçiliği sağlayan en önemli unsurdur.

Yüzünde Bir Yer de tayy-i mekânı örnekleyen bir eserdir. Anlatı içerisinde aktarılan Munzur efsanesinde, Hac vazifesi için köyden ayrılan ve Suriye taraflarında kaldığı bir handa hastalıkla boğuşan ağasına, köyde eşinin yaptığı helvayı göz açıp kapayıncaya kadar götürüp getiren Munzur'dan bahsedilir. Yatağının içinde titreyen ağa, Munzur'u önce tanıdığı, sevdiği bir surete bürünmüş olan Azrail'e benzetse de sonradan onu tanır, uzattığı helvayı yedikten sonra boş tabağı geri verir. Böylece Munzur geldiği gibi gizemli bir şekilde gözden kaybolur (Kaygusuz, 2018: 75).

Baba ve Piç romanında zaman ve mekân değiştirmek için cinlerin yardımına başvurulur. Kazancı ailesinin büyük kızları Banu, kontrolü altındaki Ağulu Bey isimli cin vasıtasıyla 1915 Ermeni tehciri esnasında yaşananları görmek için geçmişe yolculuk eder ve dışardan bir göz olarak olanları izler (Şafak, 2021: 247).

Tayy-i zaman ve tayy-i mekân anlayışı, veliler etrafında anlatılan doğaüstü yolculuklardır. Bu kavramların, sözlü kültürde ve halk nezdinde karşılığı vardır ve geniş kitlelerce gerçekliğine inanılır. Büyülü gerçekçi romanlar da halk için gerçeklik dairesine yerleşmiş olan bu kavramları toplumsal gerçeklik ile birleştirerek okura sunmuşlardır. İncelenen eserler içerisinde *Nar Ağacı* romanının bu fikir üzerine inşa edildiği görülmektedir. Onun yanında *Yüzünde Bir Yer* ve *Baba ve Piç* anlatıları da aynı motifi kullanmıştır.

3. 3. Fal ve Geleceği Görme, Bilinmeyen Sırrına Erme

Gelecek hakkında bilgi sahibi olma isteği ve bilinmeyene duyduğu öğrenme tutkusu, insanların en büyük arzularından bir tanesidir. Tarih boyunca her millet bu sırlara vakıf olabilmek için çeşitli ritüeller oluşturmuştur. Kadim Türk tarihinde, kam/şaman tipi gelecekte haber verme ve kehanette bulunma işini yapan önemli bir figürdür. İslamiyet öncesi Arapların da bir iş ya da yolculuğa başlamadan önce, Kabe'deki Hubel adlı putun yanındaki fal oklarına başvurdukları bilinmektedir (Aydar, 2009: 6). İslamiyet'in kabulünden sonra dinin, gaibin yalnızca Allah tarafından bilinebileceği hususundaki açık ayetlerine karşın (Neml 27/65, Lokman 31/34, Cin 72/26), insanlar bu arzularından vazgeçmiş değillerdir. Eskiden şamanların, kahinlerin yaptığı işe bugün falcılar devam etmektedir.

Arapçadan dilimize geçmiş olan fal, (fe'l) "uğur ve uğurlu şeyleri gösteren simge" anlamındadır (Aydın, 1995: 134). Kökü Mezopotamya'ya kadar uzanan fal ve falcılığın izlerine milattan önce 4000 yılında Mısır, Çin, Babil gibi yerlerde rastlamak mümkündür (Aydın, 1995: 135). Türklerin yazılı eserlerinde de falın etkileri görülür. Örneğin, Uygurlara ait *İrk Bitig* adlı kitap bir fal kitabıdır. "İrk", Eski Türkçede "fal" demektir. Aynı sözcüğe *Dîvânü Lugâti't-Türk*'te de geçer. Oğuz Kağan destanında da kimi araştırmacılar tarafından kâhin, falcı

anlamına geldiği düşünölen “İrkıl Ata” adlı bir kişi geçmektedir. Anadolu’da bugün hala “ırkçılık” yapan kimseler bulunmaktadır (Göltekin, 2014: 121, 123). İslamiyet, tıpkı gaipden haber vermek gibi, falcılıkıa uğraşmayı da yasaklamıştır (Mâide 5/3). Buna rağmen geçmiş dönemde halifelik makamında bulunan padişahların dahi sefere çıkmadan önce falcılara başvurdukları bilinmektedir. Hatta Fatih Sultan Mehmet ve Cem Sultan gibi hanedan üyelerine falnameler yazılmıştır. Divan şairlerinden Zâti (16. yy.) falcılık (remilcilik) mesleğiyle uğraşan sanatçılardandır (Gölhan, 2015: 198). Göröldüğü gibi Türk költür hayatında fal ve kehanetin yeri önemlidir.

Şamanizm’den başlayarak İslamiyet’e kadar uzanan süreçte kişiler ve usuller değışse de fala ve kehanete dair inanç her zaman aynı kalmıştır. Dolayısıyla bu költürün halk için belli bir gerçeklik dairesinin içersine konumlandırıldığı görölmektedir. Bugün hâlâ Anadolu’nun birçok yerinde insanlar, kayıp eşyalarını bulmak, gelecekte haber almak, evleneceği kişiyi öğrenmek vb. niyetlerle falcılara başvurumaktadırlar. Falcılar tarafından verilen bilgilerin gerçekleştiğine dair anlatılar da azımsanmayacak sayıdadır.

Türk romanında fala ve falcılara ilişkin bahislere sıklıkla rastlanabilir. Ancak bakılan bir falın gerçeğe dönüşmesi, gelecekte verilen bir haberin doğruluğunun ilerleyen bölümlerde teyit edilmesi gibi durumlar romanları büyüölü gerçekçilik alanına dahil eder.

Sevgili Arsız Ölüm’de, Nuğber’in başını bağlamak isteyen Atiye, kızının kısmetinin açılması için önce ona kurşun döktürüp mavi boncuk takar; sonra da bir falcı kadına götürür. Kadın, aynalara ve kaynar sulara bakarak Nuğber’e üç vakte kadar kısmet çıkacağını söyler. Fakat genç kızın bu kısmeti açık bir alanda gece yarısı beklemesi gerekmektedir. Yaklaşık bir aylık beklemenin ardından Nuğber, falcı kadının anlattığı gibi bir kulak uğuldaması ve bacağında seyirme hisseder. O vakit kısmetin gelmesinin an meselesi olduğu anlaşılır ve hazırlıklar yapılır (Tekin, 2020: 167-169). Kızın beklediği kısmet nihayet gelir ve oğlan Nuğber’in penceresinin altından ayrılmaz. Böylece anlatıdaki fal doğru çıkmış olur. Atiye’nin ettiği dualar da kabul olur, oğlanın gözü Nuğber’den başkasını görmez (s. 192).

Romandaki falcı kadın aynaya ve suya bakarak Nuğber’in kısmetini görmüştür. Ayna ve su falı günümüzde de yer alan fal çeşitlerindendir (Gölhan, 2015: 203). Bu anlamda gerçek bir fal bakma ritüeli betimlenmiştir.

Anlatıda, ölüm anında insanların geleceğe dair merak ettikleri her şeyi sorup öğrenebildikleri, Atiye tarafından kızı Dirmit’e aktarılır. (Tekin, 2020: 240). Atiye’nin bu ifadesi ileriki bölümlerde doğrulanacaktır. Zira Atiye ölmeden hemen önce Tanrı’ya çocuklarına olacakları sorar ve bunu onlara söylemeyeceğine dair yemin verir. Fakat kadın bu yemini tutamayarak ölünce tabuttan Nuğber’e bunları anlatmaya kalkışır (s. 246-247).

Hayat Bir Kervansaray romanındaki küçük kızın bilinmeyi bilme yeteneğinden bahsedilir. Babası Bursa Ulu Cami merdivenlerinin altında gizlenmiş bir hazineyi ararken saf ve günahsız kızından yardım ister. Bir hoca ile bu ritüeli gerçekleştiren kız, başparmağının hoca tarafından mora boyanmış tırnağına baktığında gerçekten de cami merdivenlerinde yürüyen insanlar görmesine rağmen orada olduğuna inanılan hazineyi göremez. Böylece bahsedilen yerde hazine olmadığını aktarır (Özdamar, 2021: 105). Aynı kız, bu sefer evlerine gelecek olan misafirleri önceden hisseder. Mehmet Ali Bey ve eşi Müzeyyen Hanım'ı çok özleyen küçük kız, annesine onların geleceğini haber verdikten yarım saat sonra kapı çalınır ve onları karşılarında görürler (s. 178). Kızın bu doğaüstü yeteneği annesi tarafından mahalleliye aktarıldığında kimse buna şaşırılmaz, aksine kimileri çocuk sahibi olup olamayacağını kimileri de seçimleri kendi destekledikleri partinin kazanıp kazanmayacağını öğrenmek için ona başvurur.

Kızın bu özelliği akrabası Eyüp Dede'den geliyor olmalıdır. Zira annesi, bir cami imamı olan Eyüp Dede'nin kerametlerinden birini anlatmıştır. Buna göre fakir bir köylü kılığında Eyüp Dede'nin yanına gelen sultan, yaşlı adamdan bir savaşa gireceğini ve buradan sağ salim çıkacağını öğrenir. Eyüp Dede'nin dedikleri çıkar, sultan böylece adama saygı duymaya başlar (Özdamar, 2021: 188). Romanda küçük kız dışında geleceği gören bir falcı da yer alır. Dedesinin ne zaman geleceğini merak eden kız ve annesi bir falcıya giderler. Sorunun yazılı olduğu kâğıdı yakarak suya atan falcı, buradan bakarak dedesinin üç vakte kadar geleceğini iletir. O günden üç gün sonra dede valizleriyle çıkagelir (s. 242-243). Burada bir halk edebiyatı motifi olarak “üç vakit” ifadesine başvurulduğu görülür.

Pinhan'da, mahallenin kocakarılarından olan Kevser Nine'nin akkarıncayı görüp onu ölüm ve kıyamet habercisi olarak yorumlaması (Şafak, 2020: 107), İsmihan Kadın'ın cin Kepoz tarafından öldürülmesiyle (s. 209) doğrulanmış olur. Anlatıda kahve falından bir felaket görme sahnesi de yer alır. Şeyh Mehmet Mühür Efendi kendisinden kimsenin bilmediği “Min-el-evvel İl-el-ezel” adlı kitabı isteyen Mısırlı İbrahim Efendi'nin bu sözlerine şaşırır ve elindeki kahveyi yere düşürür. Fincandan dökülen kahve tavelerini takip eden Şeyh, telvedeki falda bir yangın görür (s. 124). Bu olayın ardından Şeyh'in tekkesi yanar (s. 136). Böylece fal gerçekleşmiş olur.

Elif Şafak'ın incelenen diğer romanı *Baba ve Piç*'te de fal vasıtasıyla bilinmeyenin açığa çıkarıldığı görülür. Banu Teyze, tarot falı baktığı esnada okyanus ötesinden bir misafirin kendilerini ziyaret edeceğini görür (Şafak, 2021: 97). Bu öngörü ilerleyen bölümlerde gerçekleşir ve Amy (Armanuş), Amerika'dan İstanbul'a gelerek Kazancı ailesini ziyaret eder (s. 149). Ayrıca Banu Teyze, genç kızın hayatını da bir kahve falı aracılığı ile görür. “Burada çok evhamlı bir kadın görüyorum” (s. 216) cümlesinde bahsettiği kişi Amy'nin annesi

Rose'dur. Onun karakteri, kızına sevgisi ve düşkünlüğünün yanı sıra baba tarafından akrabalarıyla birlikte çok geniş bir ailesi olduğunu söyler ki bunların hepsi gerçektir.

Yüzünde Bir Yer anlatısında, Huriye adındaki dul kadın, bu dünya ve öteki taraf arasındaki perdeyi görmesiyle nam salmıştır. Bu sebeple köylerine gelen anlatıcının tuhaf hareketlerinden onun bir Zurrek (sofralara oturarak her şeyi yiyen, aç, uğursuz peri) olduğunu düşünen kadınlar, anlatıcıyı Huriye'nin evine götürürler (Kaygusuz, 2018: 68). Huriye de cinlerin ve Hızır'ın kol gezdiği bu köydeki olağanüstü figürlerden biridir.

Butimar'da simya için ot toplayan Yusuf, kırsalda Göğçe Ana ile karşılaşır. Kadın Yusuf'un neden bu otları topladığını o daha anlatmadan bilmektedir. Otu toplamasına müsaade ettikten sonra Göğçe Ana Yusuf'a simya ile uğraşmamasını, bunun en sevdiği kişinin canına mal olacağını anlatır (Yanık, 2020a: 209). Tıpkı kehanette bulunduğu gibi Yusuf'un eşi Butimar, adamın peşinde olduğu simyayı gerçekleştirmesi sonucu altına dönüşerek can verir (s. 377).

Romanda geçen olağanüstü mekânlardan biri Taşyuva'dır. Burası çok eski bir dergâh görünümündedir. Mekânı sıra dışı kılan durum ise Taşyuva girişindeki tabelada yer alan "Taşyuvanın Şeyhleri" bölümünde, buraya hayatında ilk kez gelen Behzad'ın adının 8. ve son şeyh olarak yazılı olmasıdır (Yanık, 2020a: 283). Nitekim ilerleyen bölümlerde Taşyuva'nın etkisiyle Behzad bu karaktere bürünecek ve yazılı olduğu şekilde Taşyuva'da kalacaktır. Buranın varlığını bilen, Behzad'ın şeyhlik makamına erişeceği bilgisine vakıf olan ve Yusuf ile arkadaşlarını Taşyuva'ya gönderen Baba Abdullah da doğaüstü bir karakterdir. Ölmeden önce kızına Behzad'ın bir trans haline geçip başka âlemlere gideceğini, kendine gelene kadar ve sonrasında buranın şeyhi olan adamın yanında kalmasını tembihler. Buna karşın Yusuf'un simyayla uğraşmayı bırakması halinde Taşyuva'da kalabileceğini, aksi takdirde başka bir yer bulmasını kızı vasıtasıyla iletir (s. 286).

Anlatıda kehanette bulunan karakterlerden biri de Şifacı Besmo'dur. Ermeni Nubar Usta'ya, Varujan (Butimar) henüz doğmadan önce bu kız çocuğunu ve onun güzelliğini önceden haber vermiş ve ileride bir Müslüman ile evleneceğini ifade etmiştir. Bu evlilik sonrası Nubar Usta kızını bir daha göremeyecektir (Yanık, 2020a: 217). Besmo'nun dediği gibi Butimar ergenliğinde Yusuf'u görecektir, ona sevdalanacak ve babasının karşı çıkışlarına rağmen sevdiği adamla birlikte gidecektir.

İlerleyen bölümlerde, Behzad'ın kâğıda çizmiş olduğu "çiçek, dağ, hurma ağacı, siyah gözlüklü adam..." gerçek hayatta Yusuf'un karşısına çıkar. (Yanık, 2020a: 291-293) Siyah gözlüklü adam, Yusuf'un simya için aradığı lal taşına sahip olan kişidir ve gelecekte okuduğu bir kitapta kendisini aradığını gördüğü için buraya geldiğini söyler (s. 298). Adam burada hem

yazarı tarif eder hem de roman içinde bir roman kurar. Bu durum metne üstkurmaca hüviyeti kazandırır. Anlatıda “deli” olarak bahsedilen bu kişi, Yusuf’un hayatı hakkında her şeyi bilmektedir ve taşı ona vermeden önce simyayı Taşyuva’da yapmaması konusunda kendisini uyararak bir kehanette bulunur. “Al bakalım, ama sözünden dönersen Butimar’ın birer birer diş düşer, orada kaldığın her güne bir diş!” (s. 299). Siyah gözlüklü adamın kehaneti Yusuf’un sözünü tutmayıp simyaya devam etmesiyle gerçekleşir. Yusuf Butimar’ın yanına gittiğinde kadının ön dişlerinden birinin düşmüş olduğunu görür (s. 302).

Bir *Tutinâme* parodisi olan *Uzakların Şarkısı* romanında yer alan papağan Zencefil, bir roman yazmak üzere Kars’a gelen Bünyamin’in gizlice Besti Kadın’ın sesini kaydettiğini bilir ve yaşam öyküsünü anlatırken kendi sesini de kaydedebileceğini ekler. Bünyamin, papağanın bu sözleri karşısında afallar; zira bu ses kaydetme meselesini bilmesine anlam veremez (Yanık, 2017: 71). Bu bölümde bilinmeyi bilen bir insan değil, papağan olduğu görülmektedir.

Geçmiş ve günümüzü birbirine tasavvufi karışık bir doğaüstü ile bağlayan roman, *Binbir Gece Masalları*’na öykünen yapısına rağmen, çerçeve hikâyelerini kronolojiye bağlı kalmaksızın birleştirerek gerçekliğe yaklaştırır. Hikâyede yer alan geleceği görme motifi, romanı yönlendiren unsurlardan bir tanesidir. Gülbadem, omuzunda papağan dostu Zencefil ile yürüyüş yaparken kendisinden para isteyen yüzü yara ve irinle kaplı bir dilenci kadınla karşılaşır. Bu kadın Gülbadem’i başına gelecek bir musibete karşı uyarır ve bundan kurtulacağını söyler. Fakat daha önemlisi, sürekli parmağı kanayan adamın üç vakte kadar âşık olacağını ve böylece kanamanın duracağını söylemesidir. Dilenci kadının kehanetine göre bu aşk, Gülbadem’in aklını başından alacak ve ona zamanı deldirip kimsenin daha önce yapmadığı bir şey yaptıracaktır. Kadın bu kehanette bulunduktan sonra kaybolur, onun yerinde deri değiştirmiş siyah bir yılan bulunmaktadır. (Yanık, 2017: 140). Dilenci kadının bahsettiği musibet hızlı bir şekilde gerçekleşir. Gülbadem ve Zencefil’in peşine takılan birtakım adamlar, papağanı almak için baskı yaparlar fakat ikilinin akıl oyunları sayesinde bu adamlardan kurtulurlar (s. 159). İkinci kehanet ise Gülbadem’in âşık olduğu İpek Böceği adlı cariye kaybolmasıyla gerçekleşir. Padişah tarafından öldürülen sevgilisi Adolfo’yu diriltmek için Galata Kulesi’nin altında yer alan tünelin kapısını açmaya çalışan Ruhsar, bu plana ikna etmek için Gülbadem’e karşı İpek Böceği’ni kullanmıştır. Gülbadem kadına âşık olur, Ruhsar’ın taraftarı gibi görünerek onun yaptıklarını ortaya çıkarır. Bir gün İpek Böceği ortadan kaybolur ve Gülbadem onun için zaman değiştireceği bu tüneli açma işine girer.

Dünyasızlar romanında da gelecekte haber verme motifi karşımıza çıkar. Firuz ve Ayvaz’ın ziyaret ettikleri Habibe Nine, onların yüzlerine bakarak geleceklerini okur. Buna göre Ayvaz’ın bir ayağı aksayacak ve sağlık sorunlarıyla boğuşacak, Firuz ise bunama illeti ile

yüzleşecektir (Yanık, 2020b: 67). Habibe Nine'nin kehanetleri bununla da sınırlı kalmaz. Firuz'un bir rüyası üzerinden, iki can arkadaşın ileride Hârût ile Mârût'un kaderini paylaşacaklarını açıklar. Bununla birlikte yaşlı kadın öleceği zamanı da bildirir (s. 68). Bu bölümde Habibe Nine'nin yaptığı şey rüya üzerinden fal bakmaktır. Günümüzde de geçerliliği olan bu uygulamada rüyada görülen nesneler veya yaşanan olaylardan hareketle bir yorum getirilir ve geleceğe yönelik kehanette bulunulur.

Rüya falı dinî bir gerçekliğe sahiptir. Nitekim kutsal kitaplarda bununla ilgili pek çok anlatı yer almaktadır. Bunlardan en bilineni Hz. Yusuf kıssasıdır. Yusuf Suresi'nde (4-6) peygamberin henüz küçükken gördüğü bir rüya babası Hz. Yakup tarafından yorumlanır ve bu rüyayı kardeşlerine anlatmaması gerektiği, onun Allah tarafından seçildiği, rüya yorumunu öğreneceği ve yorumlayabileceği kehanetinde bulunur. İlgili ayette Hz. Yakup tarafından söylenenler gerçekleşir ve kardeşleri tarafından kuyuya atılan Hz. Yusuf, ileride peygamberlik vasıflarından bir tanesi olan rüya tabiri ile bilinir.

Kitab-ı Mukaddes'in Eski Ahit bölümünde de bu anlatı yer almaktadır. Kutsal kitabın Yeni Ahit kısmında ise Plâtus'un karısı ve Mağusların rüyalarını anlatan bölümler vardır (Duvarcı, 2001: 118). Dolayısıyla üç semavi dinde de rüya yorumunun geçtiği görülmektedir.

Habibe Nine'nin kehanetlerinin gerçekleşmesi romana büyülu gerçekçilik hüviyetini kazandırır. İkinci Dünya Savaşı ortasında tanıştıkları Maral yüzünden iki arkadaş birbirlerine düşerler, yıllar sonra yaşlandığında Firuz Dede'ye alzaymır başlangıcı teşhisi konur (Yanık, 2020b: 26) ve yeniden Bakü'de bir araya geldiklerinde Ayvaz'ın bastonla dolaştığı ve topalladığı görülür (s. 403).

Kar romanında gelecek, Kars şehrinin yerel gazetesi *Serhat Şehir* ile aktarılır. Kars'a gazeteci kimliğiyle giden şair Ka, gazete sahibi Serdar Bey'le tanışır ve ertesi günün gazetesine atılacak manşete, yazılacak habere tanık olur. Haberde henüz sergilenmemiş bir müsamerenin Kars halkı tarafından coşku ve tezahüratlarla izlendiğinden bahsedilirken şairin de gecede "Kar" isimli şiirini okuduğu belirtilir.

Fakat bu haber, Ka tarafından beğenilmez. "Kar adlı bir şiirim yok, akşam da tiyatroya itmeyeceğim. Haberiniz yanlış çıkacak" (Pamuk, 2006: 34) der. Bu sözler üzerine gazete sahibi Serdar Bey'in cevabı önemlidir:

O kadar emin olmayın. Daha olaylar gerçekleşmeden haberini yazdığımız için bizi küçümseyen, yaptığımızın gazetecilik değil, kehanet olduğunu düşünen pek çok kişi daha sonra olayların tamı tamına bizim yazdığımız gibi gelişmesi üzerine hayretlerini gizleyememiştir. Pek çok olay sırf biz önceden haberini yaptığımız için gerçekleşmiştir. Modern gazetecilik de budur (Pamuk, 2006: 34).

Öncesinde “Kar” adlı bir şiiri bulunmasa da Serdar Bey’in söylemiş olduğu gibi gerçekten de haber gerçekleşir ve ilerleyen bölümlerde şair Kerim Alakuşoğlu, kaldığı otel odasında “Kar” adlı bir şiir kaleme alır (Pamuk, 2006: 90). Müsamere günü geldiğinde tıpkı gazete haberinde verildiği gibi ünlü kaleci Vural sahneye çıkıp anılarını anlatmaya başlar (s. 140) ve nihayet Ka sahneye davet edilip yazdığı şiiri okur (s. 146).

Sus Barbatus! 2’deki karakterlerden Elif, Civan Yusuf’un gece kendisini kaçırmaya geleceğini hissettiğini “ben de gece ne olduysa birden içime doğdu da. Kalkıp seni beklemeye başladıydım” (Duman, 2020: 97) sözleriyle açıklar. Burada herhangi bir ilahi vasfı olmamasına rağmen genç kıza durumun malum edildiği görülmektedir. Serinin son romanı olan *Sus Barbatus! 3*’te ise gelecekte haber verme işini Saçlı Bibi yapar. Bir demiryolu memurunun eşi olan Sunay’a evlendiği günlerde görünen adam, kocasına devlet tarafından birtakım işlerin açılacağını, çocuklarının da başlarına bazı olaylar geleceğini aktarır (Duman, 2021b: 348). Saçlı Bibi’nin kehanetleri ilerleyen bölümlerde gerçekleşir. Sunay’ın kocası Mehmet, bir albayın eşyalarını trene yüklemek konusunda ayrıcalık göstermediği için evini askerler basar, yasaklı kitaplar bulup soruşturma açar (s. 355-356). Bununla beraber Sunay’ın oğlu Kemal’in içine *Sus Barbatus*’un ruhu girer.

Fal, geleceği görme ve bilinmeyeni bilme birçok romanda görülen motiflerdendir. Fakat diğerlerinden farklı olarak bu tarz romanlarda fallar çıkar, kehanetler gerçeğe dönüşür. Semavi dinlerde de yer alan fal, kehanet, bilinmeyeni bilme gibi durumlar büyümlü gerçekçiliği sağlayan tematik özelliklerden bir tanesi olarak karşımıza çıkmaktadır. *Sevgili Arsız Ölüm, Hayat Bir Kervansaray, Pinhan, Baba ve Piç, Kar, Butimar, Uzakların Şarkısı, Dünyasızlar, Sus Barbatus! 2* ve *Sus Barbatus! 3* romanları bu motiflerin görüldüğü romanlardır. Bunlar; kısmet bulmak için falcılara gitme, saf ve temiz kalpli insanlara bazı bilgilerin malum olması, başkalarının hayatlarını görebilmeleri, ölüm anında gaip ile bu dünyanın geleceğinin de sırrına erebilme, mübarek insanların gelecekte haber vermesi gibi şekillerde gerçekleşmiştir. Birçoğu kadın olan bu olağanüstü özelliklere sahip kişilerin hemen hepsi insanken birinin papağan olduğu göze çarpmaktadır.

3. 4. Rüyaların Gerçeğe Dönüşmesi

Arapçada rü’yet (görmek) kökünden türemiş olan rüya, “uyku sırasında zihinde beliren görüntülerin bütünü” (Çelebi, 2008: 306) şeklinde tanımlanabilir. Rüya; halk biliminden felsefeye, tasavvuftan psikolojiye, tarihten edebiyata kadar pek çok farklı disiplinin ilgi alanına girmektedir. Günümüzde modern psikolojinin yardımıyla bilinçaltı süreçlerini anlamak üzere incelemelere tabi tutulan rüyalar, eski toplumlarda “önemli bilgi kaynakları olarak kabul

ediliyorlardı” (Jung, 1996: 29). Tarih boyunca rüyaların mitolojik, dinî ya da kültürel manada toplumun yaşayışını şekillendiren işlevsel bir unsur olduğu görülmektedir. Bu anlamda birçok inanç sisteminde, rüyalarla ilgili özelliklere rastlamak mümkündür.

Babilliler ve Asurlular, “Mamu” adında bir rüya tanrısı inancına sahiplerdir. Ona dua ederek rüyalarında kendilerine kötülük edebilecek ölü ruhlardan korunacaklarına inanmışlardır. Mısırlılar rüyalara ilahî bir nitelik yükleyerek onların tanrı kaynaklı mesajlar olduğunu düşünmüşlerdir. İnançlarına göre, rüyalarda tanrılar kullarını günahlarına ya da karşılaşılabilecekleri tehlikeli durumlara karşı uyarırlar. Çin medeniyetinde rüyalar, insanın manevî ruhunun bedenden ayrılıp diğer ruhlarla iletişim kurabildiği ve sonra yeniden bedene döndüğü bir süreci ifade etmektedir. Hintliler, rüyaların gerçekleşeceğine dair kuvvetli bir inanç taşırlar ve onların gerçekleşme zamanları üzerine hesaplamalarda bulunurlar. “Bu görüşe göre gecenin başlangıcında görülen rüyaların bir yıldan önce, gece yarısından sonra görülen rüyaların 8 aydan önce gerçekleşmeyeceğine inanılır ve gecenin sonunda görülen rüyalar yarı yarıya olmuş farz edilirdi.” Eski Yunan’da rüyaların kişileştirildiği ve bir tanrı yahut kişinin hayatının bir bölümü olarak insanı uyku esnasında ziyaret ettiği düşünülürdü (Günay, 2008: 117-118). Yalnızca eski medeniyetler ve inançlarda değil semavi dinlerde de rüyanın önemli bir konumda bulunduğunu söylemek mümkündür.

Semavi dinlerin kutsal kitapları incelendiğinde her birinde rüyaların, bilhassa peygamberlerin hayatlarında önemli bir yer tuttuğu görülecektir. Örneğin, Allah’tan hayırlı bir evlat isteyen Hz. İbrahim’in oğlunu kurban etmesi, peygamberden rüyasında istenmiştir (es-Sâffât 37/102). Hz. Yusuf, rüya tabir etmedeki hüneriyle bilinen bir peygamberdir. Henüz bir çocukken gördüğü rüyalar (Yûsuf 12/4; Yaratılış 37/7-9), onun geleceğini sembolik olarak göstermesi bakımından önemlidir. “Rüya ve Hülya İncil’in oldukça büyük bir bölümünü kaplamaktadır” (Günay, 2008: 119). İslam filozoflarından Farabî ve İbni Sinâ, uyku sırasında aklın gerçek bilgiyi bir hayal suretinde aktardığı görüşünü ileri sürerler (Maroth, 1999: 268). Kur’an’da bir “imtihan” (el-İsrâ 17/60) olarak ve Hz. Muhammed’in rüyasında Allah tarafından peygambere doğrunun gösterildiği (el-Fetih 48/27) şeklinde çeşitli yerlerde rüyadan bahsedilmektedir.

Tarihsel perspektiften bakıldığında kut anlayışının hâkim olduğu Türk devlet geleneğinde rüyaların, iktidarı meşrulaştırma aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Bir imparatorluk halini alacak olan Osmanlı Devleti’nin kurucusu Osman Bey’in Şeyh Edebalı’nın evinde görmüş olduğu ağaç sembolüne dayanan rüya, devletin geleceğini haber vermesi bakımından önemlidir. Selçuklu Devleti’nin kurucusu Selçuk Bey’in babası Dukak da ağaç sembolünün yer aldığı benzer bir rüya görmüştür. Bu rüya çocuklarının cihan padişahı

olacakları şeklinde yorumlanmıştır. Gazneli Mahmud'un babası Sebük Tegin tarafından görülen rüya, tabirciler tarafından oğlunun bir fatih olacağı şeklinde yorumlanmıştır (Temizkan ve Aktaş, 2012: 16-17). Görülen bu sembolik rüyaların ortak özelliği, tabircilerin yorumladığı üzere her birinin gerçekleşmiş olmasıdır. Yalnızca tarihî değil aynı zamanda *Türeyiş Destanı*, *Oğuzname*, *Manas Destanı* vb. anlatmalarda da rüyaların benzer işlevler üstlendiği görülmektedir.

Türk Halk edebiyatında halk hikâyelerinde ve âşıklık (saz şairliği) geleneğinde rüya motifinin önemli bir yeri vardır. Kişinin “âşık” hüviyetine bürünmesi ve evleneceği kadını görmesi durumu rüyalar vasıtasıyla gerçekleşir.

Hikâye kahramanı bu rüya ile bir elinden bade içerek Tanrı aşkını, sevgilinin aşkını ve kendisine toplum içinde müstesna bir yer sağlayacak saz şâiri olmak için gerekli bütün hünnerleri ve bilgileri kazanmaktadır. Uyandığı andan itibaren yeni kişiliği ile çevresinden ilgi, sevgi ve saygı görmeye başlamaktadır (Günay, 2008: 129).

Türk tahkiye geleneğinde sıkça rastlanan bu rüya motifi, eski Türklerdeki Şaman merasimlerinin İslam'ın kabul edilmesi ile süreç içerisinde değişime uğraması ve Osmanlı kültür şemsiyesi altında şu anki halini almasıyla oluşmuştur. Şamanizm'den İslamiyet'e kadar bu kültürün devam etmesi, Türk milletinin kolektif bilinç dışında yıllarca saklı kalması ve rüya motifi şeklinde açığa çıkmasıyla mümkün olmuştur (Günay, 2008: 129). Rüyayı “ruhun en karanlık, en gizli köşelerine yerleşmiş dar bir kapı” olarak tanımlayan C. G. Jung (1996: 49), onun bireysel bilincin ötesine, kökensel tarafa doğru açıldığını söyler. Ona göre rüyalar, içinde bulundurdıkları mitolojik temalarla “ırksal (kolektif)” bir manaya sahiptir (Jung, 1996: 57). Mitler ve masallarla birlikte rüyaların da (kolektif) bilinç dışının üretimleri olduğunu söylemek mümkündür. Bu ortak paydaya rağmen rüyaların ırksal/kolektif olanın dışında aynı zamanda kişisel bilinç dışının da bir parçası olduğu gözden kaçırılmamalıdır (Saydam, 1997: 46).

Büyülü gerçekçi romanlarda rüya sıkça başvurulan bir unsurdur. Fakat burada Gerçeküstücülük akımı ya da fantastik türünden farklı bir şekilde kullanılır. Rüyalar ne karakterlerin bilinçaltını ortaya çıkarır ne eserin gerçekliği ile karıştırılarak bir belirsizlik yaratılır ne de yaşanan dünyanın dışında yeni bir alan yaratır. Bunun yerine rüyalar, Türk-İslam inanç ve geleneğindeki algılanışına uygun bir şekilde kullanılır ve romandaki gerçekliği destekler mahiyettedir.

Hayat Bir Kervansaray adlı romanda, mahallelinin gördüğü bir rüya, yaşanan dünyadan bir haber verir. Buna göre mahalleden bir kadın rüyasında Hz. Muhammed'i görür ve peygamber ona kirpiklerinin *Kur'an-ı Kerim*'in sayfaları arasında olduğunu söyler. Küçük

kız ve ailesi kutsal kitabı açtıklarında gerçekten de aralarda kirpiklerin olduğu görülür (Özdamar, 2021: 72). Kirpiklerin bulunması, bu rüyanın gerçek olduğunu göstermektedir.

Aynı durum *Butimar* romanında da karşımıza çıkar. Eserin başında, rüyalarında sürekli olarak aynı kadını gören psikolog, onun kara kalemle yapılmış resmine büyük amcasından kalan eski mektuplar arasında rast gelir (Yanık, 2020a: 49). Butimar'ın gerçekliği, bu resimle doğrulanmış olur. Psikoloğun büyük amcası Yusuf'un kadını tanınması da rüya vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Arkadaşı Behzad, rüyasında Butimar'ı görüp duyabildiğini, hatta kokladığını söyleyen Yusuf'un sözlerine karşı elest bezminden bahsederek kadının varlığının gerçek olabileceğine işaret eder. Nitekim Yusuf, rüyalarından ibaret sanılan bu kadınla bir Ermeni düğününde karşılaşır (s. 145-146). İkilinin kaderlerinin birbirine yazıldığı iki tarafa da gösterilen rüyalarla okura aksettirilir. Yusuf'un ileride evleneceği kadın olan Butimar'ı rüyasında görmesi, âşık edebiyatında ozanların sevgiliyi rüyada görmesi motifini akıllara getirmektedir.

Dünyasızlar anlatısında savaş ortamından uzaklaşıp gizemli piramidin peşine düşen Firuz ve Ayvaz yorulup uyuyakaldıkları sırada, piramidin içinde olduğunu iddia eden Tumbağa adlı bir bilgenin Firuz'un rüyasına girdiği görülür. Bu kişi Firuz'a kim olduklarını ve kurtlara niçin yiyecek verdiklerini sorduktan sonra onlara güvenir ve piramide giriş yolunu söyler (Yanık, 2020b: 338-339). Firuz uyandığında Tumbağa'nın giriş için bahsettiği geyiği görür ve onun yardımı ile ikili piramide girmeyi başarır, bilge kişiyle tanışırlar. Böylece Firuz tarafından görülen rüyanın gerçekliği doğrulanmış olur. Romandaki bu gizemli piramidin varlığı evvela Firuz'un gördüğü bir rüya ile ortaya çıkar. Tepesindeki eski zamanlardan kalma askerlerin kendini selamladığı bir rüya gördüğünü anlatan Firuz, burayı Almanlar veya Ruslardan önce bulmaları gerektiğini ifade eder (s. 239). Başta Firuz'un rüyasını çok ciddiye almasa da Ayvaz da bir süre sonra aynı rüyayı görür (s. 249). İki arkadaşın birebir aynı şeyleri görmeleri, bu piramidin gerçekliğine inanmaları ve peşine düşmelerini sağlayan en önemli unsurdur.

Anlatıda Ayvaz'ın gördüğü bir başka rüyanın, ikilinin kaderlerini tayin ettiği görülür. Habibe Nine'yi ziyaretleri sırasında ona rüya tabiri yaptıran arkadaşlar, Nine'nin "Bu rüyanın tabiri açıktır. Siz ikiniz, Harut ile Marut olacaksınız!" (Yanık, 2020b: 68) sözlerine başta çok inanmasalar da aralarına giren Maral yüzünden gerçekten de meleklerin durumuna düşeceklerdir.

Kuşlar Yasına Gider romanında babasının sağlık sorunlarından dolayı Ankara-Denizli arasında sıkça seyahat eden anlatıcı, bazen köyünde beyaz gömlekli bir çocuk görmektedir (Toptaş, 2019a: 74) İletişim kurmadığı ve kim olduğu hakkında bilgi verilmeyen bu çocuğun, anlatıcının annesi tarafından da, birkaç günde bir, rüyada görülmesi söz konusudur (s. 192).

Halkın rüyaların gerçekliğine duyduğu inanç, romanın kurgusal gerçekliğine de yansımış durumdadır. Görülen bazı rüyaların hayra çıkması için gerçekte olduğu gibi romanda da hayır işlenmesi gerektiği vurgulanır (s. 148).

Rüyaların gelecekte haber vermesi durumu da romanda karşımıza çıkan özelliklerden bir tanesidir. Yakın zamanda ölen İzzet Dayı'nın, anlatıcının baba tarafından akrabası Bekir'in rüyasına girmesi, adamın ağzından aktarılır. Buna göre Bekir bağdan gelirken kefeniyle sokakta duran ve boyu normalden çok daha uzun görünen İzzet Dayı ile karşılaşır. Bekir, ölmüş olmasına rağmen neden burada olduğunu sorar. İzzet Dayı, eniştesi Aziz'i almak için geldiğini aktarır; fakat henüz vakit olduğunu, bu yüzden kendisinin boşa geldiğini ifade eder (Toptaş, 2019a: 147). Bu rüyanın gerçekliği romanın sonlarına doğru ortaya çıkacaktır zira anlatıcının babası Aziz, oğlunun her gelişinde ölüme bir adım daha yaklaşır. Dolayısıyla okura Bekir'in rüyası vasıtasıyla aslında Aziz'in öleceği önceden bildirilmiştir.

Toptaş'ın *Beni Kör Kuyularda* romanında gözlerinden yaş yerine taş döken Güldiyar'ın babası Muzaffer, bir gece rüyasında karısı Bahriye'nin kanatlanıp uçtuğunu görür. Adam uyandığında yatağında üç tane tüy ile karşılaşır (Toptaş, 2019b: 62). Bu sembolik rüya ve sonrasındaki işaretler ölmüş olan karısı Bahriye'nin ruhunun kendisi ve kızlarını ziyaret etmiş olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Sevgili Arsız Ölüm, rüyalardan yoğun bir şekilde faydalanılan anlatılardan bir tanesidir. Huvat tarafından gelin getirildiği köyde cinli ilan edilen ve dışarı atılan Atiye, ahırda kaldığı ilk gece rüyasında bir demir beşik görür. Beşiğin içinde bir bebek uyumaktadır ve kadın uzanıp bu bebeği öptükten sonra yanından ayrılır. Atiye önceleri yalnızca geceleri uyurken gördüğü bu rüyayı sonraları uyanıkken de görmeye başlar (Tekin, 2020: 13). Görülen bu rüya, Atiye'nin bir çocuğu olacağının habercisidir. Nitekim dokuz ay sonra, birden sancılanır ve ahırda samanların üstünde doğum yapar. Atiye, babasının öldüğünü de rüya yoluyla öğrenir. Bir gece vakti kocası Huvat'ı uyandıran kadın, ona babasının konuşmadan elindeki çakmağı kendisine verdiği ve çıkıp gittiği bir rüya gördüğünü söyler. Bu rüyanın, babasının ölümüne ve kardeşi Mahmut'u ona emanet ettiğine işaret ettiğini ekler (s. 43). Bir dönem kontrolden çıkan, karısı Zekiye'yi döven ve serkeş bir yaşam süren oğlu Halit'in yaşlanınca düzeleceği evine bağlanacağı da rüyada Atiye'ye gösterilir (s. 211). Bu rüya hem annesi Atiye hem de karısı Zekiye için bir umut olur. Halit rüyadaki gibi giderek durulmaya başlar.

Halit'e yapılan ve evlendiği gece iktidarının bağlanmasına sebep olan büyümlü nesnenin yerini de bulan kişi Atiye'dir. Onu bulabilmek için sürekli rüyaya yatan kadın, kırkinci rüyasında büyü aracı olan kırmızı ipin yerini bulur. Rüyasına giren aksakallı dede, Cingitaş Bekir'in tarlasına gizlenmiş olan ipi gösterir ve Atiye'nin tarifiyle Huvat ve köylüler oraya

gidip kuyuya gizlenmiş olan ipi çıkarırlar (Tekin, 2020: 56). Atiye'nin büyülu nesneyi bulmak için rüyaya yatması, İslam inancındaki “istihareye yatmak” ile eş anlamlıdır. Arapçada “hayr” kökünden türeyen istihare kelimesi, bir konuda Allah’a danışmayı, onun rehberliğiyle hareket etmeyi, karar almayı belirtir. Müslümanlar arasında çok yaygın olmasına karşın Kur’an’da böyle bir ifade ya da uygulama yer almamaktadır (Aydar, 2009: 8). İstihare için, İslamiyet öncesindeki fal uygulamalarının dinin kabulüyle değişime uğramış halidir, denilebilir.

Romanda rüyaya ilişkin bütün deneyimler Atiye aracılığı ile aktarılır. Azrail tarafından canının alınmasını beklediği gece, rüyasında meleklerin kanatlarında göğün yedi katını dolaşan da odur (s. 91). Burada, Hz. Muhammed’in Miraç Olayı anıştırılır.

Romadaki rüyalar, yalnızca gelecekte haber alma ya da kayıp nesneleri bulma işlevinde değildir. Ölülerle iletişim kurmak için de rüyalara başvurulmuştur. Atiye, vefat eden kayınvalidesi Nuğber Dudu ile rüyasında buluşur. Kadının ruhu, Atiye’ye rüyasında sitem eder ve neden uzun süredir kendisini ziyaret etmediklerini öğrenmek ister. Nuğber Dudu, Akçalı’daki mezarlıkta ailesinin ziyaretini beklediğini aktarır. Ter içinde uyanan Atiye, derhal kocası Huvat’ı uyandırır ve köye gitmeleri gerektiğini haber verir (Tekin, 2020: 122). Ölen kayınvalidesi ile Atiye’nin buluşmaları bununla sınırlı kalmaz. İleriki bölümlerde yine kadının ruhuyla rüyalarında konuşmaya başlar. Bu rüyalarda Nuğber Dudu, kendi mezarının üzerindeki otları yolmaktadır. Bir süre buna anlam verememiş olsa da nihayet Atiye bu rüyaların hikmetini çözer ve kocası Huvat’a durumu anlatarak onu köye, annesinin mezarındaki otları yolmaya gönderir (s. 213).

Pinhan romanındaki kocakarılarından Kevser, mahallelerini içinde bulunduğu çift başlılıktan ve bu sebeple başlarına gelen kötü olaylardan kurtaracağına inandığı kişiyi rüyaya yatarak görür. Önce Kur’an’dan bir ayet okuyan Kevser Nine, istihare duası ettikten sonra uykuya yatar. Derelerin, kayık, elma, asa gibi nesnelerin girdiği rüyada bir karartı şeklinde de olsa kendilerine rehberlik edecek kişiyi görür (Şafak, 2020: 108-109). Bu nesnelerden hareketle gelişini gördüğü kişi, kendi hikâyesini arama yolculuğuna çıkmak üzere dergâhtan ayrılmış olan Pinhan’dır. Nitekim, hamamda onu bekledikleri sırada Kevser Nine, rüyada görülen kişinin bu “yaradılıştan hüsnâ⁴²” Pinhan olduğunu doğrular (s. 212-213).

Yüzünde Bir Yer anlatısında rüyanın kullanımı, ad koyma geleneğini olağanüstü bir çehreye bürümüşdür. Doğumundan sonra ailesi ve akrabalarının birçok isim önerisiyle meşgul

⁴² “Sözlükte ‘kırılmak, kırılıp bükülmek’ mânasına gelen hanes kökünden ‘kadınsı davranışlar gösteren erkek’ anlamında bir sıfat olup İslâm hukukunda, doğuştan hem erkeklik hem de dişilik organına sahip bulunan veya erkek mi kadın mı olduğu tesbit edilemeyen kişiyi ifade eder. İnsanlarda çok ender rastlanan bu yapısal bozukluk veya çift cinsiyetlilik (er dişilik) vücutta hem er bezleri hem de yumurtalıkların bulunması, dış üreme organlarının her iki cinse ait özellikler taşıması, hatta hücrelerin bazısında erkek bazısında dişi kromozom çiftlerinin görülmesi şeklinde ortaya çıkar” (Çeker, 1998: 491).

ettikleri babaannesi Bese'nin rüyasına giren anlatıcı, kimseye gerek kalmadan kendi adını yaşlı kadının kulağına fısıldar. (Kaygusuz, 2018: 35). Bunun üzerine uyanan kadın, sanki bir vahiy gelmişçesine, torununu kucağına alır ve rüyasında kendisine fısıldanan adı koyar. Anlatıcı ve babaannesi Bese, bu anlamda, doğaüstü bir karaktere büründürülür.

Anlatıda, âşık edebiyatındakine benzer bir şekilde, rüyada görülen kişi ile evlenme motifi de vardır. Bu ritüel, romanda geçen Tunceli yöre kızlarının üç günlük Hızır orucunu tutmasından sonra uygulanır. Yalnızca açlığı değil sessizliği ve aşırılıktan kaçınmayı da içeren bu oruçta yöre kızları etten uzak durur, oruçlarını ayran ve ekmekle açar, üç günlük susuzluktan sonra Hızır'dan dilek dileyip rüyaya yatarlar. Rüya esnasında kendilerine su veren kişi gerçek hayattaki kocaları olacak kişilerdir. Romanda, yöre kızlarının eşlerini bu rüyalar vasıtasıyla bulduklarından bahsedilmiştir (Kaygusuz, 2018: 92). Tunceli hakkında yapılan çalışmalara bakıldığında eserde anlatılan bu ritüelin yörede bir gerçeklik olarak uygulanmakta olduğu görülecektir.

Hızır orucunun Ovacık'ta tutulma şekli şöyledir: 'Oruç tutma çağına gelen ve oruç tutmasında herhangi bir engeli bulunmayan herkes bu orucu tutabilir. Gençler, üç gün oruç tutmalı. Yaşlılar, bir gün veya sağlıkları müsaitse daha fazla tutabilirler. Hızır orucunu tutan gençler, isterlerse oruçlarını açtıkları zaman su içmez. Tuzlu yiyecekler yemeye özen gösterirler. Dualarını yaptıktan sonra muratlarının kim ile olacağı amacıyla niyet ederek uyurlar. Rüyalarında suyu nerede veya kimin elinden içerlerse muratlarının o kişi ile olacağına inanılır' (Perk, 2021: 54).

Kurgusal gerçeklik ile dinî/kültürel gerçekliğin uyuşması romana büyümlü gerçekçilik hüviyetini kazandırmaktadır. Zira bu inanış, romanın sosyal gerçekliğine zarar vermeyecek bir şekilde konumlandırılmıştır.

İncir Tarihi de rüyaların gerçek çıktığı anlatılardan biridir. Yaşadığı sıradan/sıra dışı olayları defterine aktaran Zeyrek, farklı zamanlarda rüyasına giren celladın (Duman, 2021a: 34, 36) ilerleyen bölümlerde gerçekten var olduğuna şahit olur. Herkesten gizlediği karısı ve kızının ortaya çıkması üzerine padişah tarafından ölüme mahkûm edilen cellat, Zeyrek'in rüyalarında onu piri olarak çağırarak yardım dilemektedir (s. 36). Zeyrek, gemileri battıktan sonra uzun yollar aşarak vardıkları bir şehirde Ümmik tarafından kendisinin Osmanlı gemilerini yöneten bir paşa olduğunun söylenmesi üzerine, Kral tarafından alıkonur ve idama mahkûm edilir. Onu öldürmek üzere gelen kişi ise rüyalarında gördüğü cellattır. Zeyrek, gördüğü rüyalarından hareketle cellada gizli karısı ve kızından bahsederek ölümden kurtulur (s. 225-227).

Rüya motifi, halkbilimi çalışmalarında, âşık edebiyatının önemli özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkar. *Sus Barbatus! 2* romanında bu motifin izlerini görmek mümkündür. Yattığı "aşk uykusu" yüzünden ahali tarafından öldü sanılan Âşık Kerem, üç gün sonra

uyanarak kahveye gider ve duvarda gördüğü sazı alıp sanki bir usta gibi çalmaya başlar (Duman, 2020: 506-507). Bu beceri ona Allah tarafından bağışlanmıştır. Âşık Kerem'e gelen bir başka ilahi bilgi de onun kiminle evleneceği yönündedir. Delikanlı bu kızı rüyasında bir kır atın sırtında görmüştür. Bir zaman sonra kendisi de Kerem'i düşünde görmüş olan Aysa ile tanışan âşık, bu kızla evlenir (s. 508). Romanın gizli coğrafyasına bakıldığında (Kars, Ardahan, Artvin dolayları) buraların âşıklık kültürü ile önce çıktığı görülecektir.

Yöre ozanlarından Âşık Şenlik'in anlatısı incelendiğinde romandakine benzer şekilde asıl adı Hasan olan Şenlik'in rüyada pir elinden bade içerek âşıklığa adım attığı ve ismi Salatın olan sevgili ile de rüyasında gördüğü bir cennet bahçesinde karşılaştığı belirtilir (Günay, 2008: 147). Âşık Şenlik *Sus Barbatus!* serisinde adı sıkça anılan ozanlardan biridir. Bu anlamda romandaki rüya motifi ile halk edebiyatında âşıklık geleneğindeki motif birbiriyle örtüşmektedir. Seriyi büyümlü gerçekçilik dairesi içine dâhil eden önemli özelliklerden bir tanesi budur.

Sus Barbatus! 3 anlatısında Sunay'ın uzun zamandır rüya aracılığı ile gaipten bilgi aldığı söylenir. Bir gün rüyasında kapının çaldığını duyan kadın, kasklı bir askerin elindeki zarfı kendisine doğru uzattığını görür. Sunay bu zarfı almak istemez, bu sebeple asker üzülmek oradan ayrılır (Duman, 2021b: 522). Kadının gördüğü bu rüya hem gerçekleşecek bir olayı haber verir hem de sembolik bir değere sahiptir. Rüyanın hemen ardından kocası Mehmet'e gördüklerini anlatan Sunay, içindeki korkuyla beraber çalan kapıyı açmaya gider. Kapının önünde kasklı bir demiryolu çalışanı vardır ve elindeki sarı zarfı ona uzatır. Mehmet, duyduğu rüyaya benzeyen bu durum karşısında afallar; kalkıp karısının elindeki zarfı alır ve açar. İşçi tarafından getirilen sarı zarfta Mehmet'in sürüldüğü yazmaktadır (s. 525). Bu kısımda görülen rüyadaki zarf getirme eyleminin birebir gerçekleştiği fakat getiren kişinin bir asker değil demiryolu işçisi olduğu görülmektedir. Sunay'ın rüyasında zarfı getiren kişinin asker olması, aslında Mehmet'in sürgün nedenini ortaya koyar. Mehmet, tayini çıktığı için eşyalarını vagonlara yüklemesi için kendisinden ayrıcalık bekleyen bir albayın bu isteğine karşı çıkmıştır. Aldığı cevaptan hoşnut olmayan albay, Mehmet'le uğraşmaya başlar. Görülen rüyadaki asker bu durumu temsil etmektedir.

Büyümlü gerçekçilik etkisinde yazılan romanlarda rüya, yoğunlukla başvurulmuş bir kaynaktır. Anlatılarda görülen çoğu rüya belli bir süre içerisinde gerçekleşmiş ya da gaipten/gelecekte haber vermiştir. Bunun yanında kayıp eşyaları bulma, ölümlerle iletişim kurma da rüyalar vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Romanlarda, bunlar dışında kalan pek çok rüyaya da anlatılarda rastlamak mümkündür. Bunlardan sadece gerçeklerle münasebeti bulunanlara yer verilmiştir. Yoğunluk sırasına göre *Sevgili Arsız Ölüm*, *Butimar*, *Dünyasızlar*, *Kuşlar Yasına*

Gider, Pinhan, Yüzünde Bir Yer, Hayat Bir Kervansaray, İncir Tarihi ve Sus Barbatus! 3 rüyalarından en sık faydalanan romanlardır.

3. 5. Büyü Ritüelleri ve Tutan, Bozulan Büyüler

İlkel inançlardan semavî dinlere birçok kültürde yeri olan büyü, “tabiat üstü gizli güçlerle ilişki kurularak yahut kendilerinde gizli güçler bulunduğu inanılan bazı tabii nesneler kullanılarak zararlı, faydalı veya koruma gayeli bazı sonuçlar elde etmek için yapılan işler” (Tanyu, 1992: 501) olarak tanımlanır. Büyünün temelinde birtakım ruhanî varlıkları ve gizil güçleri kontrol etmek, bunlar vasıtasıyla iyilik ya da kötülük odaklı bir eylem gerçekleştirmek ve bundan bir çıkar sağlamak niyeti yatar.

Sedat Veyis Örnek (1966: 34-39), büyüleri yapılış, gayelerine, temelindeki kanunlara ve psikolojik durumlara çeşitlerine ayırır. Buna göre büyüler; sempatik büyü, ak büyü, kara büyü, aktif büyü ve pasif büyü şeklinde ayrılır. Sempatik büyü kendi içinde taklit ve temas büyüsü olmak üzere ikiye ayrılır. Taklit büyüsü, bir kimsenin fotoğrafı ya da onu temsil eden bir figürün yakılarak kişinin etkisiz hale getirilmesini sağlarken temas büyüsü kişinin saç, tırnak vb. parçalarından hareketle onda tahakküm kurmayı ifade eder. Ak büyüler insanların çeşitli hastalıklardan, doğal afetlerden korunması gibi iyilik temelli uygulamalardır. Dinlerle ve din adamları ile bağlantılıdır, kurban ritüeli gibi dinî uygulamaları içerir. Kara büyüler ise bir kimsenin sağlığı, mutluluğu veya maddi sahipliklerine zarar vermek için yapılır. İnsanların aralarını bozmak, kişilerin kısmetini bağlamak, evli çiftlerin her türlü ilişkilerini bozmak gibi amaçları vardır. Dinlere uymayan tutumlar sergilenir, bu yüzden tasvip edilmez. Aktif büyüler doğa olaylarını kontrol altına almayı ifade ederken pasif büyülerde esas amaç uğursuz ve zararlı olarak görülen kimi objelerden kaçınmaktır.

Eski Türk topluluklarından günümüz modern Türk insanına gelene kadar büyü uygulamaları çeşitli değişikliklere uğramışsa da önemini kaybetmemiştir. Eskiden Şamanlarca uygulanan büyü ritüelleri, bugün kimi din adamları veya bu işin ilmini bildiğini iddia eden kimselerce gerçekleştirilmektedir. Bilim ve teknolojinin imkânlarına, dünya düşünce tarihindeki hâkim bakış olan pozitif düşünceye rağmen büyü vb. uygulamalar hâlâ halk indinde gerçekliğini korumaktadır. Ayrıca ilahî dinlerin de büyülerin gerçekliğine dair kabulleri mevcuttur. Türk romanı, tarih boyunca, kurduğu yapıdaki karakterler üzerinden inşa ettiği sosyolojik, antropolojik arka planın bir gereği olarak büyü vb. uygulamalara yer vermiştir.

Sevgili Arsız Ölüm romanında büyü yapımı veya bozumuna dair pek çok örnek bulunmaktadır. Bunlardan biri, güvercin ve keklik beslemeye başladıktan sonra kendini tamamen bunlara adayan ve artık bu hayvanlar gibi sesler çıkarmaya başlayan Huvat'ı, kötü

huyundan kurtarmak için karısı Atiye tarafından yaptırılan muskadır. Kocasının davranışları üzerine endişelenen Atiye, adamın saçından üç tel aldıktan sonra bunları hocaya okutur, yazdırdığı muskayı da adamın kuşları beslediği yere gömer. Bunun üzerine Huvat, normale döner, kuş sevdasından vazgeçer (Tekin, 2020: 17). Büyü bozmaya ilişkin bu örnekte muska kavramının kullanıldığı görülür.

Muska, Türk-İslam kültüründe bir büyüleme nesnesi olarak sıkça kullanılmaktadır. Arapçada “yazılı, yazılmış şey, yazılı bir şeyden çıkarılan suret” (Devellioğlu, 2007: 848) anlamına gelen “nüsha” sözcüğü ile ilişkilidir. Muska, elektronik güncel Türkçe sözlükte “İçinde dinsel veya büyüleyici bir gücün saklı olduğu sanılan, taşıyanı, takanı veya sahip olanı zararlı etkilerden koruyup iyilik getirdiğine inanılan bir nesne, yazılı kâğıt vb.” olarak tanımlanmıştır. Genellikle küçük kâğıt veya deri parçalarının üzerine yazılmış kimi ayetler veya bunların üzerine işlenen kimi dinî/mitolojik sembollerden oluşur. Romadaki birçok büyü ritüelinde muskaya başvurulduğu görülmektedir. Dirmit’in doğumu esnasında dişleri kilitlenen ve kendinden geçen Atiye’ye gözlerini açtıran Cinci Mehmet tarafından yapılan muskadır. Bu muska, bir kaynar suyun içerisine konulur ve türlü dualarla okunup üflenerek su Atiye’ye içirilir (s. 18). Kadının kendine gelmesi bu sayede gerçekleşir.

Romanda, büyü çeşitlerinden biri olan kara büyüünün uygulanması ve çözülmesi söz konusudur. Evin büyük oğlu Halit ve eşi Zekiye’nin evlendikleri gece halvet olamamaları, Halit’in erkekliğinin bir büyü ile bağlanması yüzündendir. Kapı önünde kanlı çarşaf bekleyen annesi Atiye ve babası Huvat, istediklerini alamayınca sorunun çözümü içi oğullarını Şıh Hacı Mustafa’ya götürürler. Adam önce Halit’i okur üfler, sonra yazdığı muskalardan birini oğlanın eline verir, diğerini bir siyah kaba koyup dualarla yakar. Önüne aldığı kitaba göz gezdirdikten sonra ise yapılan büyüü tespit ettiğini bildirir, hatta yapan kişiyi fiziksel özellikleriyle tarif eder. Bu büyüü nesne, nikah esnasında kırk yerinden düğümlenmiş kırmızı bir iptir. Karanlık bir mekâna bırakılmış, üzerine de üç avuç toprak atılmıştır. Şıh büyüünün bozulması için yalnızca muskaların yetmeyeceğini, bu kırmızı ipin muhakkak bulunup her gün birer düğümünün çözülmesi gerektiğini belirtir. Bunun yanında, Halit’in yastık altına taze bir ölünün mezarından üç avuç toprak konması gerekmektedir. Uzun zaman bulunamayan ip, Atiye’nin rüyasıyla tespit edildiği yerden çıkarılır ve söylenenler yapılır. Böylece Halit’in bağı çözülür. (Tekin, 2020: 55-57). Romanda işlenen büyü bozum şekli, Anadolu’nun çeşitli yerlerinde hâlâ başvurulan bir yöntemdir. Bir düğümün çözülmesi, makasın, kilidin ya da bıçağın dualarla açılması Güneydoğu Anadolu, Orta Toroslar ve bazı şehirlerde yaygın durumdadır (Sipahi, 2006: 54). Güveyi bağlamayı amaçlayan bu tip büyülerde daha pratik olması bakımından ip kullanılırken makas, kilit, bıçak, deri gibi malzemelere de başvurulduğu bilinmektedir. Bu büyü

pratiği kara büyüünün alanına girmektedir (Örnek, 1966: 83). Din tarafından tasvip edilmeyen bu tip eylemlerle uğraşanlar günahkâr olarak değerlendirilirler.

İlerleyen bölümlerde kendine hayranlık duymaya başlayıp karısı Zekiye'den soğuyan Halit için yeniden büyüye başvurulur. Ne yaptıysa Zekiye'yi oğlunun koynuna sokamayan Atiye, bunun için oğluna büyü yapar.

Kırk karabiberi okuyup üfledi. Bir sac üstünde kavurdu. Halit'i karabiber dumanıyla aynı odada kapadı. Üstünden kapılara kilit vurdu. Bir yerden eşek dili buldu. Tuzlayıp haşladı, oğluna yedirdi. Sonunda oğlunu bir ateş bir çırpınmayla deli gibi eve koşturdu. Zekiye'yi kaş göz edip oğlunun koynuna koydu. Zekiye'nin hakkını oğlundan aldı. Zekiye çocuğa kaldı (Tekin, 2020: 88).

Görüldüğü üzere, romanda Atiye tarafından yapılan büyü tutmuştur. Fakat bu durum Tanrı'nın hoşuna gitmez. Tanrı, Atiye'nin yaptığı bu büyüye karşılık kızı Nuğber'i aşk derdine düşürür. Bu aşkla genç kız değişir, başını açar, süslenmeye başlar, saçına kâkül yapar (Tekin, 2020: 88-89). Bu durum, insanların büyü ile uğraşmalarının dinen uygun görülmemesi ile ilgilidir. Kutsal Kitap, insanların büyüye meyletmelerini yasaklamıştır. Felak Suresi'nde (113/4), Rabbe sığınılması gerekenlerden birisi olarak “dügümlere üfleyen (büyücü)lerin şerri”⁴³ gösterilir. Bakara Suresi'nde (2/102) ise şeytana uyup Hârût ile Mârût'a indirilen sihri/büyüyü öğrenenlerin ahiretten nasipleri olmadığı buyurulmuştur.

Başına gelenlere rağmen Atiye zor durumda kaldığında büyüye başvurmayı sürdürür. Kızı Nuğber'i isteyen gencin saçını, yaşını ve saygısını beğenmeyen, bu yüzden de vermek istemeyen Huvat'a yaptırdığı büyü ile damat adayına karşı onun dilini bağlar, kızını istedikleri gece vermek zorunda kalır. Atiye okuttuğu bir mendil vasıtasıyla bunu gerçekleştirir. Kocasını bu mendille uyutur, uçlarını kördüğüm haline getirir ve Huvat'ın koynuna koyar. Böylece adamın dili de mendilin köşeleri gibi bağlanmış olur (Tekin, 2020: 194-195).

Mendilin köşelerinin bağlanması ritüeline *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda da rastlanır. Çöp sahasının yakınlarına derme çatma yapılarla kurulan gecekondu mahallesinde çok kuvvetli bir rüzgâr ortaya çıkar. Bu rüzgâr o kadar güçlüdür ki evlerin çatısıyla birlikte içindeki bebekleri de savurur. Mahalleliler rüzgârın önünü kesmek için ağıtlarla beraber mendil ve yazmalarının uçlarına düğüm atarlar (Tekin, 2019: 13). Burada insanların iyiliği için doğa olaylarını kontrol altına alma çabasıyla yapılan bir büyü uygulaması görülmektedir. Bu, aktif büyülere örnek olarak gösterilebilir.

Anlatıda, evlerini yıkmak üzere gelen dozerlerin önüne çıkarak fenalaşan Sırma adlı genç kızı birtakım ritüellerle Güllü Baba iyileştirir. Elleri bağlanmış olan Sırma'nın başına

⁴³ Çalışma boyunca verilen ayetler için bk. (Feyizli, 2013). Bundan sonra kullanılacak ayetlerde sadece ad ve sayı bilgisi kullanılacaktır.

gidip elini onun vücuduna koyan ve onu okuyup üfleyen Güllü Baba, kızın acısını paylaşarak gözyaşı döker, böylece kız kendine gelir. Sonra yüzünü kıza yaklaştırarak “Sırma bıldırcın, ağlama, çözsünler seni teneke topla,” (Tekin, 2019: 17) der. Bunun üzerine Sırma’nın sakın bir şekilde kalkarak teneke toplamaya gittiği görülür. Güllü Baba, gerçekleşen kehanetleri, sırlı hâli ve insanları dualarla tedavi etmesi ile keramet sahibi bir karakter olarak öne çıkar. Çiçeklitepe’de yavaş yavaş oluşan topluluk kültürünün bir parçası olarak bilge, ermiş kişi rolünü üstlenir.

Gölgesizler anlatısında da yapılan bir büyüün tuttuğu, fakat istenen sonucun dışında kötü bir olaya vesile olduğu görülür. Anlatıda, köyün imamının büyü yapabileceğine inanmayan Reşit’e bunu ispatlamak isteyen Rıza, oğlu Ramazan’ı imama gönderir. Planı, sahibini yalnızca Reşit’in bildiği bir kızdan koparılmış üç tel saç kullanarak büyü yoluyla bu kızı Ramazan’a âşık etmektir. Reşit bu üç teli, bir genç kız yerine ahırında duran attan alarak Ramazan’a verir. Genç adam sahibini bilmeden almış olduğu tüylerle imama gider; imam bunları okuyup üfledikten sonra cebine koymasını ister. Büyü tamamlandıktan sonra köyde yürüyen Ramazan, birden at kişnemeleri duyar. At, kapısını devirerek bulunduğu yerden çıkar ve onu kovalamaya başlar. Ramazan, ardındaki atla köy meydanına kadar gelir. Burada at adamı yakalar ve ön ayaklarıyla ona vurmaya başlar. Bunu yaparken kişneyen hayvan bundan zevk alıyor gibidir. At, böylece herkesin gözü önünde Ramazan’ı öldürür (Toptaş, 2020: 145-157). Burada imamın yaptığı büyü tutmuş, at Ramazan’a âşık olmuştur. Fakat bu durum aynı zamanda onun ölümüne sebep olmuştur. İslamiyet’te yasaklanmış olan büyüün, köyde bir din adamı tarafından yapılıyor olması ilginç bir durum olarak göze çarpar. Bu durum imamı yalnızca din adamı kimliğiyle değil aynı zamanda büyücülüğüyle ortaya çıkan şamanlara yaklaştırmaktadır.

Sonuç olarak insanlığın iyiliği veya kötülüğü gözetilerek yapılan büyü uygulamalarının, halk kitleleri üzerindeki gerçeklik algısına sadık kalınarak romanlarda da işlendiği görülmektedir. Dinî bir gerçekliği de bulunan bu uygulamaların romanlarda birini âşık etme, erkekliği bağlama, dili bağlama, doğayı kontrol etme, kişiyi kontrol etme gibi amaçlarla yer aldığı ve bunun yanında büyüleri bozmak için yapılan kimi uygulamaların da işlendiği söylenebilir. Muska, ip ve mendil gibi büyü nü nesnelerin yanı sıra kıllar ve sözler de büyü ritüelleri için başvuru lan unsurlardır. *Sevgili Arsız Ölüm*, *Berci Kristin Çöp Masalları* ve *Gölgesizler* anlatıları, büyü yapımı ve bozumu konusunu ele alan eserlerdir.

3. 6. Ölümler ve Ruhların Görüngü Dünyasında Yer Alması

Ölümler ve ruhların en yoğun olarak işlendiği anlatı, *Sus Barbatus!* serisidir. Eseri büyülü gerçekçi yapan doğaüstü unsur, odağında ölmüş bir domuzun ruhunun bulunması ve ruhların farklı canlıların bedenine girebilmesi durumudur. Bu durum, Guy de Maupassant'ın ünlü hikâyesi *Horla*'yı andırmaktadır. Nitekim eserin çeşitli bölümlerinde bu hikâyeye göndermeler bulunmaktadır.

-Ben bu arada sana sözünü ettiğim kitabı anımsadım, dedi. -Öyle mi, neymiş, diye ilgiyle sordu Mustafa Öğretmen. -*Horla*, dedi Orhan. Babası anımsayamadı. -Belki buradan çıkar, dedi Orhan, küçük bir kitap. Bir uzun hikâye. Maupassant'ın. -Yok yahu, anımsayamadım, dedi Mustafa, anlat bakalım biraz. -Baba, dedi Orhan, kendine yeni bir beden arayan bir hayaletin hikâyesi bu (Duman, 2020: 482).

Sus Barbatus romanın başlarında bir boynuz darbesiyle kan kaybederek öldükten sonra farklı insanların ve hayvanların bedenlerine girerek yaşanan olaylara şahit olur. Böylece insanî bilgiyi deneyimlemek ister. Bazen bu olaylar karşısında içinde bulunduğu bedeni yönlendirir, onu korumaya çalışır. Anlatı boyunca bedenlerde dolaşan tek ruh *Sus Barbatus* değildir. Faruk da öldükten sonra aynı işlevi gerçekleştirir. Ruhlar, bedenine girdiği kişiyi etkileyerek farklı duygu ve düşünceler de uyandırabilir. Örneğin Faruk'un ruhu Civan Yusuf'un ağzından girdiğinde Yusuf'un ara ara ideolojik bir dil kullanarak sol jargonla konuştuğu görülür. Bunun sebebi içinde bulunan Faruk'tur (Duman, 2020: 562). Ayrıca domuzun ruhu Kemal'in içindeyken çocuğun koku alma duyusunun geliştiği (Duman, 2021b: 362, 364), burnunun kalınlaşıp sulandığı (s. 164, 426, 526) görülür. Yine Toprak ve Çetin bir duvarın altında kaldıklarında Faruk ve Aysel'in ruhları onların ağızlarından bedenlerine girerek duvarı kaldırmalarına yardım edecek bir güç sağlar (s. 430). Domuzun, Aysel'in ve Faruk'un ruhları roman boyunca bu şekilde beden değiştirir ve yaşanan olaylara şahit olurlar.

Sevgili Arsız Ölüm romanında, babasının öldüğünü gördüğü rüya aracılığı ile öğrenen Atiye, adamın kendisi yüzünden azap çekmemesi için Allah'a yakarır, onun günahlarını bağışlamasını diler. Abdest alır, iki rekât namaz kılar ve çocuklarını şahit tutarak babasını bağışladığını söyler. Bunun üzerine yerin altından çığlık sesleri gelmeye başlar. Atiye, çocuklarına korkmamalarını tembihler. Bu sesler, sorgusu başlayan Atiye'nin babasına aittir. Üç gün süren çığlıklar nihayet kesilir ve Atiye babasının sonunda kurtulduğunu ifade eder. Bundan sonra ise Atiye'nin ölmüş olan babasıyla iletişim kurduğu görülür. Babası Atiye'nin yanına kadar gelir, omzuna dokunur ve ayak ucuna oturur. Kızına ve karısına yaptıklarından dolayı azap çeken adamın yüzü sapsarı olmuştur. Kızından nar pekmezi ister ve çağırması halinde tekrar geleceğini söyleyerek kaybolur (Tekin, 2020: 43-44). Romanda görülen bir diğer ölü, Nuğber Dudu'dur. Huvat ve ailesi köylerinden ayrılırken kamyonun arkasından bakan

kadın, bir mezarlığın duvarına yaslanmış bastonuyla toprağı eşıleyip arkalarından sallarken görülür (s. 78).

Anlatıda görülen son ölü Atiye'nin kendisidir. Cenazesine gelenleri saymak için başını tabuttan dışarı çıkarmaya çalışan kadın, kafasını tabutun kapağına çarpınca öldüğünü hatırlar (Tekin, 2020: 247). Bu olayın halk arasında bir gerçekliği vardır. Ölmüş olan kişilerin bu şekilde tabuttan çıkmaya çalışırken kafalarını vuracakları ve öldüklerine bu şekilde inanacakları anlatılır.

Latife Tekin'in diğer anlatısı *Buzdan Kılıçlar*'da ise bir ruh çağırma sahnesi görülür. Mesut ve Hazmi, çağırdıkları ruhun kendilerine “beyaz Pejo” ve “Casio Ekolayzır” gibi şeylere sahip olacaklarını yazdığında iki arkadaş çok sevinirler. Hazmi daha sonra ruhun yalan söylediğini iddia ederek ona çıkışır ve onunla laf dalaşına girer. Bu kısımda ruhun kendisini fincana hapsedmek isteyen Hazmi'ye cevap verdiği ve onu etrafına duvar örmekle tehdit ettiği aktarılır (Tekin, 2018: 60). Ruh çağırma Orta Çağ'dan bu yana büyü ile ilişkilendirilen bir uygulamadır. Genellikle ölen kişinin vasıtasıyla gaipden haber alma amacı güdülür çünkü ölmüşlerin gaip ve gelecekte haberdar olduğu inancı vardır. Kabile büyücüleri çağırdıkları ruhlarla çeşitli nesnelerin hareket etmesiyle iletişim kurarlar. Günümüzde hala varlığını sürdüren bu uygulama *Kitâbı Mukaddes*'te de yer alır (Güç, 2008: 200-201).

Osmanlı'da “huddâmcılık” terimiyle bilinen ruh çağırmanın Türk-İslam inancında da yeri vardır. Ayrıca modern dünyada Amerika, Almanya, Fransa, Kanada gibi gelişmiş ülkelerin bu uygulamalara başvurdukları bilinmektedir. Günümüzde dünyayı maddeden ibaret görmeyen araştırmacılar, metapsişik ve parapsikoloji gibi adlar altında metafizik araştırmalar yaparak ruhanî varlıklarla temasın olasılığı hakkında çalışmaktadırlar (Çelebi, 2008: 202). Eski inançlardan modern bilime kadar ruhun varlığı ve ruhlarla iletişim yolları üzerinde durulmuştur. Bu anlamda hem dinsel hem kültürel olarak bir gerçeklik olarak kabul edildiği görülmüştür. Bilimin metafizik varlıklara ilgisi, insan zihninde, onu bir fantezi olmaktan ziyade gerçekliğe yaklaştıran bir başka nedendir.

Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur romanında ailesinden kaçan Ceren, çocukluk arkadaşı olan delikanlının evine sığınır. Kızın evden kaçış haberini aldıktan sonra yüksek sesle şaşırان genç, annesinin bu sese uyanıp uyanmadığını kontrol etmek için ona bakar. Kız yanaklarını öpmek için atıldığında delikanlı annesinin göreceğini söyleyerek onu yanından uzaklaştırır. Bunun üzerine Ceren, delikanlıya annesi öleli altı ay olduğunu söyler (Duman, 2014: 89). Böylece, delikanlının gördüğü ve konuştuğu kişinin annesinin ruhu olduğu anlaşılır. Ölü kadın, Ceren'in yanına yaklaşıarak oğlunun onu kurtaracağını söyledikten sonra kapıdan çıkar ve bir ışıkla kaybolur.

İncir Tarihi romanında yoldaşı Ümmik’le bindiği gemide saldırıya uğrayan Zeyrek’in önüne kesik bir korsan başı düşer. Bir hançerle parçalanmış olan bu başı görünce Allah’a onu affetmesi için dua eden Zeyrek, vücuttan tamamen ayrılmış olan baştan bir cevap alır. Baş ona “Senin Allahın beni affetmez, benim Allahım da seni affetmeyecek” der (Duman, 2021a: 155). Burada hiçbir canlılık belirtisi göstermemesi gereken organın konuşması, büyüğü gerçekçiliği sağlayan unsurlardandır.

Hayat Bir Kervansaray’da, piknikte gördüğü bir askerî öğrencinin isteği ile şarkı söylemeye başlayan kızın sesini duyan ölülerin, başlarını topraktan kaldırdıkları ve yaşlı gözlerle onu dinledikleri aktarılır (Özdamar, 2021: 223).

Beni Kör Kuyularda romanında da ölülerle ve ruhlarla iletişime dair ipuçları vardır. Güldiyar’ın evinin önünde, onun gözlerinden taş dökmesini seyretmek üzere toplanmış olan kalabalığın içinde Halil adlı bir kişi vardır. Bu genç, ahaliye “siz yaşayanlar” şeklinde hitap eder (Toptaş, 2019b: 157) ve onlara mezara gömüldüğünü, üzerine toprak atıldığını anlatır (s. 164). Ancak ahali, adamın anlattıklarına pek ihtimal vermez. Ölmüş olan komşusu Bahriye’nin evini temizlemeye giden Emine de mutfakta kadının ruhu ile karşılaşır fakat şaşırıp hayal olduğunu düşünür (s. 181-182). Roman karakterlerindeki bu şaşkın tavır, eserdeki büyüğü gerçekçiliği biraz zedelese de eseri bu daireden uzaklaştırmaz.

Butimar’da düşman askeri tarafından öldürülmüş olan Ali Garbî’nin, rüya vasıtasıyla Baba Abdullah ile iletişim kurduğu görülür. Ali Garbî’nin Baba Abdullah’tan Yusuf’a ayağını öptüğü için teşekkür ettiğini iletmesini istemesi, (Yanık, 2020a: 278) bunun sadece bir rüya olmadığını ve gerçeğe bağlantılı olduğunu gösterir niteliktedir.

Romanlarda ölülerle kurulan iletişim, büyüğü gerçekçiliğin öncü eserlerinden *Pedro Paramo*’yu hatırlatmaktadır. Bilindiği gibi bahsi geçen romanda annesinin vefatı üzerine Comala’ya giden Juan Preciado, buraya vardığında kimsenin kendisini tanımayacağını zannederken Eduviges Dyada isimli kadını kendisini beklerken bulur. Kadın, Juan’ın geleceğini ona ölmüş annesi Dolores’in (öldükten sonra) söylediğinden bahseder (Rulfo, 2019: 14-15).

Pinhan romanında geçen mahalleye adını veren Nakş-ı Nigâr’ın ruhu Nevres isimli bir kız çocuğu ile iletişime geçer. Kıza akkarıncayı yollayanın kendisi olduğunu iletten Nakş-ı Nigâr, Nevres’in güvenini kazanır ve ismini çağırdığı anda geleceğini haber verir (Şafak, 2020: 193-194). İlerleyen bölümlerde Nevres’in Kepoz’u serbest bırakması da Nakş-ı Nigâr’ın kız üzerinde bıraktığı etki yüzünden olacaktır.

Sonuç olarak büyüğü gerçekçi romanlarda ölülerle çeşitli şekillerde iletişim kurulduğu, onların gelecekte, gaipten haber verebilme niteliklerine atıfta bulunulduğu, ruh çağırma uygulamalarına yer verildiği ve insan ya da hayvana ait ruhların canlıların vücutlarına girerek

onların gözlerinden hayatı deneyimledikleri hatta onlara yardım ettikleri, varlıklarını onların bazı davranışlarını değiştirmek suretiyle gösterdikleri tespit edilmiştir. Bu anlamda ruhların en sık işlendiği romanlar *Sus Barbatus!* serisidir. Onun dışında yine Faruk Duman'ın *İncir Tarihi* ve *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur*; Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Buzdan Kılıçlar*, Elif Şafak'ın *Pinhan*; Kaan Murat Yanık'ın *Butimar*, Hasan Ali Toptaş'ın *Beni Kör Kuyularda* romanlarında ölümler ve ruhlarla iletişime dair örnekler mevcuttur.

3. 7. Tabiatın Etkin Bir Figür Olarak Kullanımı

Tabiatın kutsandığı bir kültürden gelen Türkler, değişen inançları ve etkilendikleri farklı kültürlerle rağmen doğadan kopuk bir yaşam sürdürmemişlerdir. Her enstrümanıyla tabiat Türklerin yaşamlarında, sanatlarında ve edebiyatlarında varlığını gösterir.

Eski Türkler, tabiatı canlı bir varlık olarak tahayyül eder; ona insana özgü nitelikler atfederler. “Türkler bulutları konuşturur, yağmur ve dolu tanelerini bir insan gibi yarış ettirir, koşturur ve bütün bu olaylara sahne olan göğü de unutmaz ve göğe de, analık ettirirlerdi” (Ögel, 1995: 267). Tabiatın birçok farklı unsuru, Türk toplumları için ayrı ayrı önem taşırlar. Örneğin, Ağaç (Hayat Ağacı), Türk mitolojisinde yer altı, yer üstü ve gökyüzünü birbirine bağlayan kozmik bir unsur olarak görülür (Ergun, 2004: 18). Bununla beraber Tanrıyla iletişim kurmak, tabiat olaylarına yön vermek, kötü ruhları kovmak, bereket artırmak vb. amaçlarla ağacın manevî gücüne başvurulur. “Kar da, eski Türk edebiyatının, en önemli motiflerinden biridir. Eski Türklerde kar, aynı zamanda temizlik ve saflığın bir sembolü idi” (Ögel, 1995: 275). Göktürkler suya kutsiyet atfederler. Onların yer-su inancı adeta vatani ifade eder. Onlara göre Türklerin başlarında bir kağan olması bile “Tanrı Türk'ün yeri ve suyu sahipsiz kalmasın diye”dir (Ögel, 1995: s. 315).

Tabiat, eski Türklerin edebiyatlarında da önemli bir yer tutar. Oğuz Kağan destanında, hakanın çocuklarının adlarının “gök, gün, ay, deniz, dağ, yıldız” olması da Türklerin doğaya bakışlarını gösterir niteliktedir.

Geleneksel toplumlardan modern bireye geçiş sürecinde tabiata yüklenen doğaüstü anlam da giderek yerini materyalist ve faydacı bir bakışa bırakır. Ağaç sanayileşme ile bir ham madde halini alır. Ormanların yok edilmesi, doğanın ticari amaçlarla sömürülmesi modernleşme döneminin önemli açmazlarından biridir ve hâlâ devam etmektedir.

Ekoeleştirici, bu anlamda, modern toplumun tabiata karşı tutumu göz önüne alarak yaptığı bir öz eleştiri görünümündedir. 1990'lerden itibaren giderek gelişmekte olan ekoeleştirici günümüze kadar üç farklı evreden geçmiştir. Lawrence Buell'e göre bu evrelerden ilki edebiyatta “doğal çevre”ye odaklanılmasıdır. Doğa ve insan etkileşimi çerçevesinde

insanoğlunun doğayı bilinçsizce sömürmesi, onu kendinden aşağıda görmesi gibi konularda eleştiriler getirilir. İkinci evrede çevre kavramının kapsamının genişletildiği ve “doğal çevre”nin yanında “kültürel çevre”nin de bu eleştiri biçimine dâhil edildiği görülür. 2000’lerde ortaya çıkan bu yaklaşım, çevre sorunlarını sınıf farkları, ırk, cinsiyet gibi kavramlarla birlikte ele alır. Bu anlamda sosyal ve kültürel hayatın doğa ve çevre ile ilişkilendirildiği söylenebilir. Üçüncü ve son evrede ise ekoeleştirici sömürgecilik sonrası süreçle yan yana getirilerek sosyo-kültürel kimlik oluşturma, iktidar ve güç ilişkileri gibi toplumsal meselelerle bağdaştırılır. Bu anlamda ekonomi, tarih ve politika konuları da çevre ile değerlendirilmeye başlanır. Bu üçüncü evreyle birlikte “kültürel çevre” bağlamında farklılıkların değerli görüldüğü çoğulcu bir bakış öne çıkar (Oppermann, 2012: 20-31).

Ekoeleştirici yalnızca edebiyat eserlerinde doğanın nasıl yansıtıldığını incelemeyi, doğaya yüklenen simgesel anlamları, bu anlamların oluşturduğu düşünce kalıplarını, nehirlerin, denizlerin, toprak, bitki ve hayvan türlerinin insan kültürlerini nasıl şekillendirdiğini, dilin nasıl kullanıldığını, çevre sorunlarına nasıl yaklaşıldığını, metin içindeki değer yargılarını ve benlik kavramlarını da mercek altına alır (Oppermann, 2012: 25).

Büyülü gerçekçilik hem geleneksel insanın tabiata yüklediği doğaüstü 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.

1980 sonrası Büyülü gerçekçi Türk romanlarında tabiata en fazla yer veren yapıt, Faruk Duman’ın *Sus Barbatus!* serisidir. Duman, ürettiği birçok eserde doğadan, hayvanlardan azami ölçüde faydalanmış; onların insan hayatındaki yeri ve önemini yarattığı kurgular aracılığı ile aksettirmiştir. Onun eserlerinde tabiat yalnızca bir manzara, bir arka plan resmi değildir. Bunun ötesinde hikâyeye yön veren, yeri geldiğinde karakterleri koruyup kollayan, onlara yol gösteren etkin bir figürdür. Hatta çoğu kez romanlarda yer alan karakterlerden bir tanesi konumundadır.

Sus Barbatus! serisinin her kitabında hâkim bir mevsim vardır. Birinci kitapta 1979 kışında başlayan hikâye, yoğun kar yağışı altında geçer. Roman mekânlarından Ç. Gölü buz tutmuş, bütün köyler karla kaplanmış. Romanın başlangıç noktası da bu zorlu kış şartlarında karnını doyurmak isteyenlerin mücadelesidir. Ormana avlanmaya giden Kenan, gecenin karanlığında tüfeğiyle bir sakallı yaban domuzu (*Sus Barbatus*) vurur (Duman, 2018: 79). Avının henüz ilk gecesinde, vurmanın zor olduğu bir hayvanı nerdeyse ilk görüşünde avlayışı, tabiatın bu hayvanı Kenan’a hediye etmesidir aslında. Zaten bir mücadeleden çıkmış ve boynuz darbesiyle yaralanmış olan *Sus Barbatus*, Kenan’ın karşısına çıkmış ve ona boyun eğmiştir. Kenan da bu gerçeğin farkındadır (s. 515). Domuzunu önce ormanda muhafaza etmek sonra da

şehre götürüp satmak isteyen adamın o gece hayvanla karla örtülü ormanda yatması gerekmektedir.

Akşama doğru Kenan iyice yorgun düşüp de, topladığı biraz çalı çırpıyla zayıf, söndü sönecek bir ateş yakıp da domuzunun başında uyuyakaldığı zaman. Henüz tipi başlamıştı. Akşamın, ormanın bir yerlerinden belli belirsiz bir ışık geliyordu. Sanki ağaçlardan biri durup dururken ışımaya başlamıştı. Birden, buzdan değil de gümüşten bir ağaç olup. Bu gümüş de kendi kendine yeni bir yıldız gibi ışıyarak. Ormanın bir bölümü apaydınlık oluvermişti. Ne kar tozuyor ne de rüzgâr bir yerlerden gelip de dalları kırıyordu (Duman, 2018: 135).

Bu bölümde tabiatın doğaüstü bir şekilde Kenan’a yardım etmek amacıyla hem ormanı aydınlatmak hem de soğuğu bir nebze olsun kırmak için harekete geçtiği görülmektedir. Sus Barbatus’un ruhunun bedeninden ayrılması süreci de buna benzer şekilde gerçekleşir. “Ormanın işte o ışıldayan ağacı esneyip açıldı. Işık süzülüp Kenan’la SUS BARBATUS’un yattığı ağacın altına yayıldı. Sonra biri bir fener tutmuş gibi, domuzun üstünde bir parlak ışıltı belirdi” (Duman, 2018: 136). Böylece domuzun karnı hareketlenir, bu karından onun hayaleti çıkar.

Anlatıdaki kar, romanın siyasi atmosferi için de önemlidir. Zira dağlarda ve ormanlarda saklanan devrimci gençler için bir koruyucu konumundadır. Hatta ilk romanda karın altında gömülü kalan işlemeli tüfek, ikinci romanda karların erimesiyle devrimci genç Aynur’un eline geçer (Duman, 2020: 492). Bu tüfek, doğa tarafından onlar için bunca zaman saklanmış gibidir. Nitekim Aynur da bulduğu silahı Allah’ın bir hediyesi olarak anar.

Sus Barbatus! 2 romanında hâkim mevsim bahar başlarıdır. Karlar erise de bu kez yoğun yağmurlar hikâyeyi etkisi altına alır. Aynur ve Orhan’ı bulmak için herkesi seferber eden Kadir Ağa, o vakte kadar görülmedik bir yağmurun şiddeti yüzünden kulübeye sıkışıp kalır (Duman, 2020: 288). Romanda tabiata ve onun her parçasına şahsiyet atfedilir. Civan Yusuf’un babası Âşık Kerem, oğluna istediği Elif kızı şeyhine göndermek isteyen Fehmi Ağa’ya ve şeyhe haddini bildirmek için yola koyulmadan önce ardındaki ormana bakar ve “Burada mısın, bak şimdi gidip Fehmi Ağa’ya kafa tutacağım, belki de onu öldüreceğim, arkamda mısın” (s. 573) diye sorar. Köyde Ağa’nın adamları tarafından yakalanıp dövülürken de tabiatın yaşananlara tepki verdiği görülür. Âşık köy meydanında oğlu ve gelinini isterken lacivert göğü yırtarcasına bir şimşek çakmakta, yukarıdan bir kartal acı çığlıklar atarak geçmekte, yağmur tüm şiddetiyle yağmaktadır. Âşık Kerem dövülerek dışarı atılacakken atları Cennet ile Civan Yusuf ve Elif ahırını yıkarcasına çıkarlar. Ağa’nın adamları onları yakalamak için harekete geçmesine rağmen at birkaç dakikada uçarcasına oradan kaçmış, azgın yağmur izlerinin sürülmesini imkânsız kılmıştır (s. 578). Böylece yağmurun altında kaybolur giderler.

Sus Barbatus! 3'te artık mevsim yazdır. Bu romanda yer alan bir pınara kutsiyet atfedilir. Olağanüstü bir özelliği olan bu pınar ak elmastan boncuklar vermektedir. Peygamberin devesi soyundan bildiği deve Davut'a boncuklardan bir eyer yapmak isteyen Dede Sultan, bu boncukları Antep'te bir evliyanın sözünü ettiği bu kutsal ve efsanevi pınarda bulabileceğini düşünür. Bu pınar, yaşadıkları K. iline yakın bir yerdedir fakat onu kimse görmemiş kimse elini sürememiştir. Bunun sebebi pınarın yerini göstermemesi, içindeki ak elmastan olma boncukları kimseye vermemesidir. Bu boncuklar ancak pınarın sevdiği birine verilebilir. Bu kişinin evvela inançlı, merhamet duygusu yüksek ve iyi yürekli olması gerekmektedir. Kutsal pınar ancak o zaman boncuklarını paylaşır (Duman, 2021b: 31). Dede Sultan, arkadaşı Gülali'nin devesi Davut'a eyer yapacağı bu boncukları alabilmek için Şeytan Kayalıkları'na gider (s. 35). Yolda birçok zorluk yaşayan ve sarp kayaları tırmanan Dede Sultan, sonunda mor bir kayanın arkasındaki yosun tutmuş bir taşla kulağını verir ve su seslerini duymaya başlar. Hareket ettirip aşağı yuvarladığı taşın altından akan suyu gören adam, çok sevinir ve suyun yanında uyuyakalır. Dede Sultan'ın bu suyun başında gördüğü tabiata dair rüya, aslında onu gerçeğe ulaştıran bir anahtardır. Adam rüyasında sisli bir yolda ilerlerken Şeytan Kayalıkları'nın kendisini istemediğini ve buraya geliş nedenini sorguladığını görür. Dede Sultan rüyasında bu yerden kurtulmaya çalışırken sisin ardından bulutlar da yere iner ve artık ayağının altını da göremeyecek duruma gelir. Ardından kuvvetli bir dolu başlar, sağanak şeklinde inen dolulara bakan Dede Sultan bunların aradığı boncuklar olduğunu fark eder. Rüyadan uyanan adam su içmek için ağzını dayadığında ise rüyasındaki boncukların pınardan aktığına şahit olur (s. 108-109). Antepli evliyanın anlattığı pınarın da onun gizemli ak elmastan boncuklarının da gerçek olduğu böylece anlaşılır. Bu zorlu yolculukta ona eşlik eden ve neticeye ulaştıran tabiatın kendisidir.

İlerleyen bölümlerde Mustafa Öğretmen ve eşi evlerinden dışarı çıktıklarında o zamana dek yağın yağmurun sanki onların çıkışını beklemiş gibi birden kesildiği aktarılır. Mustafa Öğretmen bu andan biraz önce pencereden dışarıyı seyrederken yağmurun durması ve biraz gün ışığı görebilmeyi dilemiştir (Duman, 2021b: 150-151). Tabiatın diğer unsurları gibi yağmurun da bu anlamda karakterlere yardım ettiği görülür.

Kar ve yağmurun yanı sıra roman karakterlerini koruyan bir diğer unsur sistir. Köyden orman yoluna girip tepelerdeki sığınaklarına ilerleyen Murat, koyu bir sis eşliğinde, ezbere bildiği ağaçların arasında ilerler. Yukarı doğru tırmandıkça etraf daha da bulanıklaşır. Bu esnada karakol tarafından bir silah sesi işitir. Köyden epey uzaklaştıktan sonra ise sis görevini tamamlamışçasına dağılır, Murat sığınağa gider (Duman, 2021b: 226).

Romanda tabiat devrimci gençler ve Mustafa Öğretmen'in yanında Dede Sultan'a da yardım eder. Devesi Davut'u Antepli evliyaya götürmek üzere yola çıkan adam, yolda yorgun düştüğü bir anda tabiat ona dinlenebileceği bir ağaç kovuğunu işaret eder. “Önlerindeki iri gövdeli ağacın köküne cılız bir ışık düşmüştü. Ay ışığı burada yaprakların arasından geçerek fenerleniyor ve. Gövdenin içindeki kuru, büyük kovuğu aydınlatıyordu. Dede Sultan bunu görünce, eve varmış kadar sevindi” (Duman, 2021b: 520). Işığın aydınlattığı kovuğa giren adam, burada dinlenme fırsatı bulur. Ona bir zarar gelmemesi için kovuğun önünü kapatan da deve Davut olmuştur.

Sus Barbatus! serisinde anlatıcı yalnız insanların değil hayvanların ve doğanın da sözcülüğünü yapar. Olaylara onların gözünden de bakar, atfettiği canlılık özelliğiyle onların bilincini okura yansıtma görevi üstlenir. Romanda birçok kez tabiat tasviri yapılmıştır. Gök gürlemesi, şimşek çakması, yağmur yağması gibi sıradan hava olayları anlatıcının tasvirleriyle büyümlü bir anmış gibi okura sunulur. Tabiat bu romanlarda etkin bir figür olarak kullanılmıştır.

Faruk Duman'ın incelenen diğer anlatıları *İncir Tarihi* ve *Bir Pars Hüzünle Kaybolur* da tabiata dair büyümlü gerçekçiliği destekleyici anlatımlara sahiptir. *İncir Tarihi*'ndeki unsurlar fantastik anlatıma biraz daha yakındır. Örneğin, anlatıda “yayla adamları” olarak anılan insanların kafalarında saç yerine ot çıktığı söylenir (Duman, 2021a: 8). Zeyra kuşlarından kaçarak bir çukura sığınan Erzurum Horasan'ından köylülerin, gün geçtikçe toprakla bütünleşir ve başlarında saç yerine ot bitmeye başlar (s. 248). İlerleyen bölümlerde Zeyrek, babası tarafından kendisine anlatılan bir anıyı defterine yazar. Bu, konuşan bir ağacın öyküsüdür. Geçmiş zamanlarda yaşanan kıtlıktan ötürü savaşa tutuşan orduların kanlarının nehre akması ve oradan da bir sedir ağacının köklerine sızması, bu ağacın nicedir kanla beslenmesine sebep olmuştur. Savaşlardan yıllar sonra Zeyrek'in babası bu ağaçtan birtakım fısıltılar geldiğine şahit olduğunu anlatır. İlkbahar aylarında tomurcuklanan bu ağaçta yaprak yerine insan kafalarının çıktığı görülmektedir (s. 41-43). Bu kafalar, kanlarıyla ağacı sulayan askerlere ait olmalıdır.

Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur romanında tabiat, önemli bir olayın gerçekleşip gerçekleşmediğini uzaktakilere aktarma noktasında bir haberci konumundadır. Romanın ana karakterlerinden birisi Anadolu parsıdır. Nadir görülen bu hayvan, Ceren'in babası ve ağabeyi tarafından avlanmak istenmektedir. Baba oğul her gün ormana gider ve akşama dek hayvanın izini sürerler. Ceren ormana pek de yakın olmayan evlerinden sıra dışı bir şekilde gerek parsın gerekse ailesinin hareketlerinden haberdar olur. Buradaki aracı tabiatın kendisidir zira ne zaman ağabeyi ve babası parsı görse havada birtakım değişiklikler olur. Ceren bu durumu şöyle aktarır:

Yıllardır böyle bu. Kapları gördükleri zaman burada hafif bir rüzgâr eser. Evın çatısından, işte şu ormana bakan taraftan çatırtılar gelir. Zaten çok geçmeden bir el ateş edilir. Köprünün öte yakasındaki ormanın

sağ tarafa doğru biraz esnediğini hissederim. Ama ikinci bir atış asla olmaz. Biliyor musun, ormanda ikinci bir atış duyarsan bil ki kaplan ölmüştür. Ama bu olmaz. Yıllardır hiç olmadı (Duman, 2014: 65).

Ceren'in aktardıkları bununla sınırlı değildir. Konuştuğu genç adam, ailesi parsa ateş ettikten sonra ne olduğunu merak eder. Kızın bunu da hissedip hissetmediğini sorar. Bunun üzerine Ceren “İlk atıştan sonra orman hafifçe aydınlanıyor. Sonra yağmur yağmaya başlıyor” şeklinde cevaplar ve hem parsın hem de ailesinin ne yaptığını, nereye doğru gittiğini söyler (Duman, 2014: 65). Bu pasajda, tabiat-hayvan-insan arasındaki açıklanamayan bağ göze çarpar. Bu büyülü bağ, romanı tabiat ve hayvan çalışmaları kapsamında büyülü gerçekçiliğe yaklaştıran temel unsurdur.

Tabiatın etkin bir figür olarak kullanıldığı bir diğer anlatı, *Sevgili Arsız Ölüm*'dür. Köyden kente göç ana temasına sahip olan romanda, geleneksel insanın doğayla kurduğu ilişkilere de sıkça yer verilir. Sıra dışı bir şekilde aktarılan bu iletişim, romandaki Dirmit karakteri aracılığıyla ortaya çıkar. Küçük kız, köyden kente kadar çevresindeki birçok tabiat unsuru ile konuşabilmektedir. Bunlardan ilki “dam uçuran rüzgâr”dır. Dirmit'i önüne katıp farklı yerlere sürükleyen, elindeki ve cebindeki uçuran, saçlarını dağıtıp ağzı ve burnunu kanatan rüzgârla Dirmit arasında küçük bir diyalog gerçekleşir:

-Dam uçuran rüzgâr, karnım acıktı.

-Toprak ye.

-Anneme dersin.

-Demem (Tekin, 2020: 31).

Dirmit ile arasında geçen bu konuşmanın ardından rüzgâr, kızı cinlerle korkutarak evine götürür ve onu annesine toprak yediği gerekçesiyle şikâyet eder. Rüzgârın Dirmit'in yanı sıra annesi Atiye ile de iletişim kurması, onun çocuğun hayal gücünün eseri değil tamamen bir gerçeklik olarak algılanmasını sağlar.

Dirmit gördüğü bir rüya üzerine çıktığı dağlarda kayalarla da konuşur. Onlardan kendisini saklamalarını ister fakat “Kovuklarımız tavşanlara yuvadır” cevabını alır. Çok dil döken kız sonunda isteğini kabul ettirir, taşlar yemin vererek onu saklayacaklarını söylerler. Bu arada kıza, çaputlu çalının ona küstüğünü, nicedir dallarını okşayıp bez bağlayıp dilek dilemediğini hatırlatırlar. Dirmit çalının yanına gider, onunla konuşur, dileğini diler (Tekin, 2020: 74). Ailesiyle şehre taşınmaktan korkan ve kamyon beklerken kaçarak Kara Tepe'ye tırmanan küçük kıza evine döndüren yine tabiattır. Tepenin başında duran bir ak kayaya yaslanan Dirmit, bulunduğu yerde kıyamete benzer şekilde gök ve yerin yarıldığı, otların yanıp tutuştuğu bir kısa an yaşar; korkup köyüne doğru koşmaya başlar. Annesinin sesine doğru giden Dirmit'e karşıdaki dağın kafa salladığı görülür (s. 77). Olanların hepsi gökyüzü, toprak, kayalar

ve dağların evden kaçan Dirmit'i geri döndürmek için yaptıkları şeylerdir. Ona evden kaçtığı için bir korku vermiş ve geri gitmesini sağlamışlardır. Köyden ayrılmak üzere olan Dirmit'i uğurlayanlardan biri de çiçektir. Kendisiyle vedalaşan kızın ardından duygulu bir sesle “-Güle güle, Dirmit kız” (s. 78) der.

Dirmit kentte en çok kuşkuotu ile konuşur. Parkta karşılaştığı ota, görüp hoşlandığı sivilceli oğlandan bahseder, onun hakkında tavsiyeler alır. Kuşkuotu, sivilceli oğlana kızdan haber iletir, onlara buluşma ayarlar fakat çocuk arkadaşlarını alarak Dirmit’le dalga geçer (Tekin, 2020: 92-93). Kız, belli aralıklarla kuşkuotunu ziyaret edip ona yaşadıklarını anlatır. Ondan birçok kez tavsiye alır. Kuşkuotu Dirmit’e kitap okumasını, utangaç olmamasını öğütler. Utanma anlarında nasıl davranması gerektiğini söyler (s. 100). Bir ara sabah altını ıslattığı için annesinden dayak yiyen Dirmit, bu kez kuşkuotundan yatmadan önce su içmemesi gerektiğine dair tavsiye alır. Dirmit bütün bu tavsiyeleri uygular, çevresi tarafından sevilir (s. 109). Ablası Nuğber’in, sevdiği sarı oğlana ördüğü yeleği ileten (s. 115) de göğüsleri olgunlaştığında Dirmit’in sevincini paylaşmak için koştuğu yer de kuşkuotudur (s. 138). Bu anlamda Dirmit için adeta bir yol arkadaşı, bir rehber görevindedir.

Annesi Atiye ve babası Huvat tarafından şiir defteri bulunan ve okuyup dalga geçildikten sonra yırtılıp atılan Dirmit, bu kez derdini, öfkesini yağan “köpek karı” ile paylaşır. Kar, hâline üzüldüğü kızın elinden tutar ve onu kalabalık bir yere götürür. Kıza kalabalığa karışmasını, avazı çıktığı kadar bağırp rahatlamasını öğütler (Tekin, 2020: 188-189). Bunlar dışında Dirmit’in konuştuğunu belirttiği diğer öğeler ay, yıldız ve sokaktır (s. 241-242).

Aktarılanlar dışında romanda tabiat unsurlarını kullanarak büyülü gerçekçiliği sağlayan birkaç unsur daha bulunmaktadır. Bunlardan biri Alacüvek’e gelip yerleşirken ellerindeki torbada bulunan tohumları köylüye dağıtan yaşlılar yüzünden köyü kötü huylu bir otun istila etmesidir. Köylüler mis kokulu çiçekler açılacağını beklerken hayvanların bile yemediği, sürekli uzayan ve her yere yayılan “gavur otu” ile karşılaşır. Bu ot, bahçelerden ağaçlara, evlere, damlara, yollara ve hatta bulutlara varana dek her yeri istila etmiş durumdadır. Bütün ahali üç gün üç gece durmadan yolup temizlese de otun yayılmasını engelleyemez (Tekin, 2020: 26). İlerleyen bölümlerde köyü bu kez bir kara duman tabakası kaplar. Büğlek Deresi tarafında görülen kara duman köyün üzerine gelip yerleşir. Fakat bu durum köydeki kızlara olumsuz olarak yansır. Dumandan dolayı köyde ne kadar nişanlı ya da yeni evlenmiş kız varsa hepsinin dili bağlanır. Üç gün köyde kalan kara duman sonra başka köylere giderek oradaki kızları etkilemeye başlar. Tutulan dillerin açılması ancak o kışı geçirdikten sonra mümkün olmuştur (s. 49).

Romanın sonunda, Huvat'ın duvara sürdüğü tükürükte açan bir karanfilin Dirmit tarafından alınıp göğsüne takıldığı aktarılır. Gözleriyle oynadığı kara nokta oyunu sayesinde öte dünyadaki annesinden haber alan Dirmit, bunu ailesine anlattığında onları inandıramaz. Babası Huvat, karısı Atiye'nin ölümünden sonra Dirmit'in akıl sağlığını yitireceğini söyleyerek “buraya yazıyorum” minvalinde parmağını ıslatır ve duvara sürer. Duvardaki ıslaklıktan bir karanfilin bittiği görülür (s. 247). *Sevgili Arsız Ölüm* gerek geleneğin mucizevi taraflarını kullanması gerekse tabiata ilişkin olağanüstü örnekleriyle büyümlü gerçekçiliğin en önemli temsillerindendir.

Bir diğer Latife Tekin anlatısı olan *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, tabiat unsurlarından rüzgârın insana özgü özelliklerle betimlendiği ve ona bir şahsiyet kazandırıldığı görülür. Çiçektepe yakınlarındaki fabrikanın atıklarından artık toprağın renginin değişip kızıla döndüğü gecekonduların mavi boyalı dış cephelerinin çürüdüğü aktarılır (Tekin, 2019: 40). Gerek çalışanlar gerek çocuklar fabrikanın kimyasal atıklarından, çöpün kokusundan hasta olup ölmeye başlarlar. Yaşanan kirliliğe dayanamayan Çiçektepeliler Güllü Baba'nın desteğiyle greve girişirler. Bu konuda mahalle halkının en büyük destekçisi rüzgârdır. Ve sokaklarda esen rüzgâr neredeyse dile gelerek herkesi greve davet eden sarı kâğıtları sokaklara yayar.

Çiçektepe halkı!

Uyan!

Üç kara gölge gördüm, biri on adım geride durdu

Biri ıslık öttürdü. Biri konduların bahçesinde süzüldü

Kâğıtlar attı. Kâğıtları uçurup uzaklara götürdüm (Tekin, 2019: 49).

Anlatıdaki rüzgâr, klasik Türk edebiyatının haber taşıyıcısı bâd-ı sabâyı akıllara getirir. Nitekim onun için “Çiçektepe'nin ses taşıyan rüzgârı” (Tekin, 2019: 54) ifadesi kullanılır. Fakat bâd- sabâdan farklı olarak Çiçektepe rüzgârı yardan haber getirmez, halkı greve teşvik eder.

Çiçektepe halkı!

Grevi destekle! (Tekin, 2019: 49)

Rüzgâr romanda gecekondu mahallesinin bir parçası gibi aktarılır. Adeta roman karakterlerinden biri durumundadır. Yalnızca bir doğa olayı gibi görülmez, Çöp Bakkal ve karısının evlerinde yaşadıkları olaya gülen (Tekin, 2019: 56), muhafazakâr mahallenin marjinal kadını Fidan tarafından yoldan çıkarılan (s. 54), yani her şeyiyle insanî davranış özellikleri gösteren bir varlıktır. Ayrıca bir bölümde, rüzgârın şiddetinin abartılarak işlendiği de tespit edilmiştir. Çiçeklitepe yeni kurulmaya başlandığı sıralar esen bir rüzgâr, evlerin çatılarını uçurmakla kalmayıp kundaktaki bebekleri uçurup dışarı atmıştır. (s. 13). Kısacası anlatıda geçen rüzgâr, büyümlü gerçekçiliği teşkil eden en önemli parçalardan bir tanesidir.

Rüzgâr, *Pinhan* romanında da önemli bir işleve sahiptir. Akrep Arif (yeni adıyla Nakş-ı Nigâr) Mahallesi'nin koruyuculuğunu üstlenen güçlerden biri olarak çeşitli rüzgârların adı anılır. Bunlardan ilki demirden yapılmış kuzey kapısından gelen “bâd-ı şahbaz”dır. Mahalle halkına cesaret verdiği söylenen rüzgâr, soğuk esmesiyle bilinir. Kurşun ile kaplı olan güney tarafındaki kapıdan esen rüzgârın adı “bâd-ı pîçân”dır. Bu ılık rüzgâr, halkın yüzüne güzellik getirir. Bakırdan dökülen batı kapısından ise “bâd-ı berin” girer. Bu rüzgâr, aheste bir şekilde eserek mahallelileri daha yumuşak huylu (mülayim) yapar, güzel huylar kazandırır. Son olarak baştan aşağısı gümüş olan doğu kapısından “bâd-ı pürgû” eser. Sesiyle nam salan bu nemli rüzgâr, konuşma ve ıslık benzeri bir esintiyle mahallelinin arasına girer ve onları küfrettirir (Şafak, 2020: 85).

Akrep Arif mahallesi, bu rüzgârların getirdiği bütün özelliklere sahiptir. Kızları ve huyları güzel, delikanlıları ise bıçkıdır. Bu anlamda bir tabiat unsurunun roman karakterlerinin özelliklerini belirlediği görülmektedir.

Romandaki bir diğer tabiat unsuru deredir. *Pinhan*, gördüğü bir rüyayı tabir etmesi için dere kıyısına iner ve onunla konuşmaya başlar. Bu satırlarda dere dile gelir.

Hoşgeldin ya *Pinhan*. Ne iyi ettin gelmekle.

Anlat bana.

Karabasanlarını bir bir anlatı ki, topunu birden alıp götüreyim uzaklara, gözden ırak gönüller içre diyarlara. Bırak yükünü rahlasın yüreğin; sen kuşlar gibi hafifledikçe, senin yerine ben ağırlaşayım. Yalanım yok, inan ki bunu seve seve yaparım. Her kâbusun sabahında, kapımı çalanları ellerimle yuğar, sularım ile pür ü pak eder, tek bir sözümle elemelerinden arındırırım. Bil ki ben her rüyayı hayra yorarım (Şafak, 2020: 32).

Pinhan bunun üzerine dere ile dertleşir, onun rüyasını tabir etmesini dinler ve öğütler alır. Dere kadim bir bilgeliğe sahiptir. Romanın sonunda olacakları okura, *Pinhan*'ın yapması gerekecek tercihleri delikanlıya en baştan fakat kapalı bir dille söyler. Onun iki başlılığının (çift cinsiyet), bir tırtılın dönüşümünü tamamlaması gibi nihayete ereceği ve bütüncül bir güzelliğe sahip olacağını bildirir.

Derenin bahsettiği bu durum romanın sonlarında gerçekleşecek ve *Pinhan* çıktığı içsel yolculuktan güzel bir kadın olarak dönecektir. Ruhu ve bedeni iki başlılıktan kurtulan *Pinhan*, saçından bir tutamı kesip yakınlarda gördüğü bir güle bağlar ve çiçeğin renginin genç kadının saçlarını kıızıla çevirdiği görülür (Şafak, 2020: 228). Bu bölümde gülün, herhangi bir ekstra işleme gerek kalmadan doğaüstü bir şekilde kadının saçlarına rengini vermesi söz konusudur. Rüzgârlarla birlikte romanda büyümlü gerçekçiliği tabiat bağlamında sağlayan unsurlardan bir tanesi de bu güldür.

Butimar romanında rüzgâr, bulut ve su büyüğü gerçekçiliğı sağlayan tabiat figürlerindendir. Karısıyla refah içinde yaşamak için simya ile uğraşan Yusuf, arzu ettiğı altınlara kavuşma yolunda çeşitli malzemeler toplamak için dağa çıkar. Formül için gereken çanakotunu arayan Yusuf, otun bulunduğu kara bataklığı ararken bir düzlükte can çekişmekte olan bulutla karşılaşır. Aktarılanı göre bu bulut gökyüzünde diğerleriyle çarpışmış fakat yenilgiye uğrayıp yer yüzüne düşmüştür. "...yorgun görünüyordu bulut. Şişkinliklerinin bombelerinde böğürtlen böcekleri fink atıyordu. Bir şey söyleyecek gibi kıpırdanıyor fakat sessizliğe imreniyordu, o da" (Yanık, 2020a: 201). Bulutun yer yüzünde bütünlüğünü koruyarak bulunabilmesi, Yusuf'un bu gök cisminin yanına giderek onun karnını okşayabilmesi ve yine buluta mal edilen insansı davranış biçimleri, ona bir canlılığın yanında şahsiyet yüklendiğini gösterir.

Otu bulmak içi yürümeye devam eden adamın karşısına bu kez bir kuyu çıkar. Yorgun ve bıkkın bir vaziyette çok uzun süredir yolda olan Yusuf, su bulmak umuduyla baktığı kuyunun boş olduğunu görür. O ana dek yaşadıkları ve yaptıkları kendisine ağır gelmiştir ve dertleşmek için kuyunun içine kafasını eğip ona her şeyi anlatmaya başlar. Konuşmanın vermiş olduğu rahatlamayla yoluna devam eden Yusuf'un ardından boş kuyunun birden taşıdığı aktarılır (Yanık, 2020a: 202). Aktarılan bu olay, Hz. Ali'ye mal edilen "Neyin Sırrı" hikâyesini akla getirir. Anlatıya göre İslam peygamberi Hz. Muhammed'den büyük bir sır emanet alan damadı Ali, kimseyle paylaşmadığı bu ağır yükün içini yakıp kavuracak hale gelmesi üzerine, onu boş bir kuyuya haykırır. Sır o kadar büyük ve efsunludur ki bunu işiten kör kuyu da dayanamaz, içinden sular fışkırmaya ve kuyu dolup taşmaya başlar. Kuyunun çevresi su ile kaplanır, bu alanda sazlar bitmeye başlar. Bir gün rüzgârın etkisiyle sazlardan çıkan sesi fark eden çoban, onlardan birini koparır ve üflemeye başlar. İçinden çıkan ses fevkaladedir, çünkü dünyaya bu ilahî sırrı haykırdığına inanılır ("Ney"ın sırrı neydi...). Anlatıda geçen olay, *Butimar* ile kıssa arasındaki metinler arası bağı gözler önüne serer.

Rusların baskın yapıp birçok kişiyi katlettiğı, camisini yakıp kutsal kitaplarını sokaklara saçtığı kasabada, rüzgâr ilahî bir el aracılığıyla hareket ediyormuş gibi sokaklarda eserek yerdeki *Kur'an-ı Kerim*'den Yasin Suresi'nin bulunduğu kısmı açar. Yusuf yaşadığı üzüntüyle bu mucizevi olayın yaşanmasını izler (Yanık, 2020a: 265).

Hasan Ali Toptaş'ın *Beni Kör Kuyularda* romanında sis, rüzgâr, toprağın hikâyede kısa ama etkin bir rolde kullanıldıkları görülür. Henüz romanın başında Güldiyar'ın ardından avluda ortaya çıkan sis, mekânın ilerleyen bölümlerdeki durumunu gösterir gibidir. Güldiyar'ın annesi Bahriye, genç kızın çıktığı avluda oluşan sisin içinden bir sürü erkeğın çıkmış olduğunu görür. Mahşer yerine dönen yerde her tipten erkek vardır. Bu insanlar o kalabalığın içerisinde ne bir

söz ne bir temas olmaksızın seri adımlarla bir süre gezindikten sonra aniden kaybolurlar (Toptaş, 2019b: 14-15). Gerçekle hayal arasında hayalin sınırına daha yakın duran bu tablo, romandaki toplumsal gerçekliğe işaret etmesi bakımından büyülu gerçekçilik dairesinde kabul edilebilir. Zira ilerleyen bölümlerde, ağladığı zaman gözünden yaş yerine taş döken Güldiyar'ı görmek için gerek o muhitten gerekse civar yerleşimlerden pek çok kişi gelecek ve avluyu dolduracaklardır. Genç kız, sorunun çözümü için yardım görmekten ziyade bir sirk hayvanı gibi para karşılığı insanlara sergilenecektir.

Rüzgâr ve toprak, bir bölümde, Güldiyar'ın maruz kaldığı kötü muameleye tepki verirler. Onun üzerinden para kazanan adamlardan biri, evlerini satıp kızıyla buradan ayrılmak isteyen Muzaffer'e çıkıştıktan sonra bir hışımla “SATILIK” yazısını alıp avluya çıkar. Bu esnada kaynağı belirsiz bir rüzgârın avluda esmeye başladığı aktarılır. Ulumaya yakın bir sesle evin çatısından sokaktaki lambalara kadar her yanı titreten bu rüzgâr, avluyu sallayacak kadar kuvvetlidir. Onun yanında toprağın da hareket ettiği göğsünü birkaç kez indirip kaldırdığı söylenir (Toptaş, 2019b: 89). Hasan Ali Toptaş'ın rüzgârı diğer anlatılardaki gibi doğrudan insanî özelliklerle donatılmış, tamamen şahsiyet kazandırılmış bir figür değildir. Buna rağmen, elinden bir şey gelmese de tabiatın bahsi geçen unsurlarıyla Güldiyar'a yapılan haksızlıkları hissettiği anlaşılmaktadır.

Yüzünde Bir Yer anlatısının odağındaki Hızır imgesinin yanında incir ağacı ve Munzur Nehri, ona büyülu gerçekçilik hüviyetini kazandıran doğaüstü taraflardır. Romanda incir, hikâyeye doğrudan etkisiyle değilse bile ilahî anlamından kocakarı malzemelerine, lanetlenmiş bir meyveye dönüşmesi çerçevesinde ele alınmıştır. Başkarakterin bahçesinde bulunan bir yaşlı incir ağacı üzerinde yapılan girişte anlatıcı tarafından önce onun nasıl ortaya çıkmış olabileceği sorgulanır. Kadının Zevraki adını verdiği ağacın Âdem ile Havva'dan önce bile var olduğu söylenir (Kaygusuz, 2018: 18). Gerçekten de incir, kutsal kitaplarda yer alan önemli bir meyvedir. Kur'an'da anılan meyvelerden birisi de odur.

Tîn (İncir) Suresi (95/1) “Tîn'e ve zeytûne...andolsun ki...” ayetiyle başlar, İslam peygamberi bir hadisinde onun faydalarından bahsedip tüketilmesini tavsiye eder. Hz. Ali'nin de incirin faydalarına dair sözleri rivayet edilir. *Kitab-ı Mukaddes*'te Âdem ile Havva'nın meyvesini yemeleri yasaklanan ağacın incir ağacı olduğu görülür. Onu yedikten sonra ikisi de çıplak olduklarını fark edip incir yapraklarıyla örtünürler (Bulut, 2014: 455-456). Sema Kaygusuz'un anlatısında peygamberin ve sahabenin övdüğü incir ağacının dallarının artık kadınlara düşük yaptırmak için kullanıldığı, cinlerin onun dibine yuvalandığı söylenir (Kaygusuz, 2018: 20). Böylece incir ağacı, yanına gidenlerin zarar gördüğü lanetli, büyülu bir nesneye dönüşmüştür.

Munzur Nehri, oluşumuna dair bir efsane ile romanda yer bulmuştur. Dersim'in (Tunceli) Ovacık ilçesinin bir köyünde çobanlık yapan Munzur adlı genç, içe kapanık, uysal ve şefkatli biridir; insanlara da hayvanlara da saygı ve sevgi gösterir; eşit davranır. Köyün erenlerinden olan ağası, hac vazifesi için köyden ayrıldığında yolda bir hastalığa yakalanır. Üşüyen, titreyen, böbrekleri sancıyan adam Suriye'de bir handa çaresizce yatmaktadır. Aynı gece vakti köyde, ağanın hanımı helva kavurmaktadır. Kadın yaptığı helvadan herkes gibi Munzur'a da götürdüğünde aklına kocası gelir ve onun bu helvayı yiyemiyor oluşuna içlenir. Munzur ağasının hanımına dönerek kendisinin bu helvayı ona götürebileceğini söyleyip kapıdan çıkar. Burada ermişlere has bir özellik gösterip tayy-i mekân yaparak ağasının kapısından içeri girer. Başta Azrail zannetse de sonraları tanıdığı Munzur'un elinden alıp helvayı yiyen adam boş tabağı geri uzattığı an onun kaybolduğunu fark eder. Bu olaydan yıllar sonra ağa köyüne geri döner. Herkes ağanın elini öpmeye koşarken o Munzur'u işaret ederek onun keramet gösterdiğini cümle âleme ilan eder ve asıl eli öpülmesi gereken kişinin o olduğunu vurgular. Utangaç ve sıkılgan tavırlarıyla Munzur arkasını dönüp kaçmaya başlar. O kaçarken bastığı topraktan sular fışkırır ve bir nehir peyda olur (Kaygusuz, 2018: 73-76). Munzur Nehri efsaneye göre bu şekilde oluşmuştur. Tabiatla alakalı bu anlatı, romana olduğu gibi alınmıştır.

Nehre ait inanış, köydeki alevi dedesi Frik Dede'nin akşam ritüellerini bir mantığa bürür. Uzun bir yol yürüyerek Munzur Nehri'nin kıyısına varan Dede, önce cebinde getirdiği ekmeği bir kayanın üzerine bırakır. Sonra erimiş mumlarla dolu bir diğerin yanına giderek oraya başka bir mum diker (Kaygusuz, 2018: 71). Bu ritüel, yöre halkının tabiatla kurduğu ilişkiyi göstermesi bakımından önemlidir.

Orhan Pamuk'un *Kar* romanına adını veren kar yağışı, eserdeki olaylar üzerinde etkisi olan işlevsel bir tabiat unsuru olarak karşımıza çıkar. "Bu anlatı, Türkiye'nin siyasî gerilimlerinin mikrokozmos biçimindeki bir temsilidir. Pamuk, şehri dünyanın geri kalanından izole eden kar fırtınasıyla Türkiye'yi Kars'a indirger" (Pamuk, 2006: 246). Yağan kar sonucu Kars'a giden bütün yolların kapanması, şehirde ufak çaplı bir darbenin yapılmasına, laik ve muhafazakârların hesaplaşmasına ve şair Ka'nın hayatının en önemli anlarını yaşamasına sebep olur. Dolayısıyla eserde kar ögesine önemli bir misyon yüklenmiş, adeta karakterlerden biri haline getirilmiştir.

Sonuç olarak, incelenen romanların çoğunda büyümlü gerçekçiliği sağlamak için tabiat unsurlarının doğaüstü bir şekilde ele alındığı görülmektedir. Bu anlamda, rüzgâr, kar, ağaç, nehir, dere, pınar, bulut, toprak, gül, kuşkuotu vb. bitkiler gibi tabiat unsurlarına yer verilmiştir. Genel itibarıyla tabiata bir şahsiyet kazandırılmış, roman karakterlerini koruyan, onlara yol

gösteren, haber taşıyan, yaşadıkları acı olaylara tepki veren, düşmanlarını yavaşlatan figürler olarak ele alınmıştır. Büyülü gerçekçiliği tesis etme noktasında tabiatı merkeze alan anlatılar *Sus Barbatus!* (1,2,3) ile *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur* romanlarıdır. Bunlar dışında yoğunluk sırasına göre *Sevgili Arsız Ölüm*, *Yüzünde Bir Yer*, *Pinhan*, *İncir Tarihi*, *Butimar* ve *Beni Kör Kuyularda* romanlarında tabiata aynı amaçla başvurulmuştur.

3. 8. Doğaüstü Özellikleriyle Hayvan Görünümleri

İlkel çağlardan modern zamanlara kadar gelen süreçte değişen ilişkilerden belki en önemlisi insan, doğa ve hayvan arasında olmuştur. Eski inanışlarda ve geleneksel hayat tarzlarında bu üçünün ayrılmaz bir bütünün parçaları olduğu görülürken modernleşme öncesinde doğa ve hayvana yüklenmiş olan kimi manevî anlamların giderek değerini yitirdiği, sanayileşme ve kentleşmeyle doğanın tahrip edilip hayvanların yerinden edildiği bir sürecin başladığı görülmektedir.

İnsanlık, tarihin başından beri hayvanlardan çeşitli amaçlarla faydalanmıştır. Onları avlayarak besin, evcilleştirerek binek ya da yük hayvanı olarak kullanmıştır. Bunun dışında bazı hayvanların toplumlar için manevî anlamlar taşıdıkları ve destanlarına, inançlarına konu edilerek mitolojik bir hâl aldıkları görülmektedir. Örneğin Eski Türklerin kültürlerinde hayvanlar önemli bir yere sahiptir. *Dede Korkut Hikâyeleri*'ndeki şu satırlar, onlara duyulan saygıyı gösterir niteliktedir.

Gitdükde yirüñ otlakların geyik bilür. Gögez yirler çemenlerin kulan [yaban eşiği] bilür. Ayru ayru yollar izin deve bilür. Yidi dere қоһuların dilkü [tilki] bilür. Dünle karvan köçdüğün turğay [kuş] bilür. Oğul kimden olduğın ana bilür. Erüñ ağırın yiynisin at bilür. Ağır yükler zaһmetin қатır bilür (Ergin, 1964: 2).

Eski Türklerde güç, kudret ve temsil ettiği diğer sembolik değerlerle pek çok hayvana manevî bir kıymet atfedilmiştir. *Oğuz Kağan Destanı*'nda doğan çocuk “Ayak(lar)ı sığır ayağı gibi, beli (4) kurt beli gibi, sırtı samur sırtı gibi, göğsü (5) ayı göğsü gibiydi. Vücudunun tamamı (6) tüylerle kaplıydı. At sürüleri güderdi (7) (ve) atlara binerdi. Vahşi hayvanları (8) avlardı” (Ağca, 2019: 67) şeklinde hayvanlar üzerinden betimlenmiştir.

Eski Türklerde hayvanlara verilen kıymet, tuğ ve bayrak gibi sembollerinde göze çarpar. Türkler ait oldukları Totemist-Animist inanca uygun şekilde kendi boylarını koruduklarına inandıkları çeşitli hayvan figürlerinin (kurt, at ya da yırtıcı kuşlar) kuyrukları, yeleleri ya da tüylerini tuğlarına takmışlar ya da bu hayvanların siluetlerini bayraklarına nakşetmişlerdir (Şirin User, 2007: 843-844). Bunun dışında başta kurt, at ve yırtıcı kuşlar olmak üzere geyik, aslan, balık, ayı, boğa, deve, kaplumbağa vb. hayvanların da Türk kültür ve inanç hayatında önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

İslamiyet'in kabulünden sonra da Türk-İslam devletlerinde hayvanlara bakış olumsuz yönde değişmiş değildir. Zira İslamiyet, hayvanlara değer veren bir dindir. *Kur'an-ı Kerim*'de; Bakara (İnek), Nahl (Bal Arısı), Neml (Karınca), Ankebut (Örümcek), Fil gibi sureler adını hayvanlardan almıştır. Ayrıca “Yerde hareket eden hiçbir hayvan ve (havada) kanatlarıyla uçan hiçbir kuş yoktur ki (yaratılış ve yaşayışta) sizin gibi bir toplum teşkil etmesinler...” (En'âm 6/38), “Görmez misin ki göklerde ve yerdekiler ve havada kanat çırparak uçan (sıra sıra) kuşlar, bizzat Allah'ı tesbih ederler! Her biri duasını da, tesbihini de kesin şekilde bilir...” (Nûr 24/41) gibi ayetlerde, dinin hayvanlara bakışı ve verdiği önem görülmektedir.

Meselenin edebiyattaki yansımalarına bakılırsa hayvanların edebiyatın hemen her döneminde farklı anlatı türlerine konu edilmiş olduğu fark edilir. *Ezop Masalları*, Beydaba'nın *Kelile ve Dimne*'si, La Fontaine'in *fablları* bunun ilk örnekleri olarak karşımıza çıkar. Batı'da Herman Melville'in *Moby Dick* (1851), Jack London'ın *Vahşetin Çağrısı* (1903), M. Bulgakov'un *Köpeğin Kalbi* (1925), G. Orwell'in *Hayvan Çiftliği* (1945) adlı eserlerinde başkarakterler hayvanlardır. McHug (2006/2021: 163), “Her çağın ve kültürün edebiyatında bolca hayvan bulunmaktadır ancak edebiyatta hayvanlar hakkında sistematik çalışmaların odak noktası nadiren hayvanlar olmuştur” der. Ona göre hayvanların odakta olduğu eserlerde dahi, onları metafor olarak görüp üstü kapalı şekilde birer insan temsili olarak sunma gayreti vardır. Hayvan çalışmaları bu ötekileştirme üzerine inşa edilir.

Türk anlatı geleneğinde de hayvanlar sıkça işlenmiştir. Halk edebiyatında aslan, at, ayı, geyik, kurt, kaplumbağa, karınca, köpek, kuş ve yılan (Yıldız, 2011) gibi hayvanlar üzerine kurulu birçok anlatı vardır. Divan edebiyatı eserlerinde başta Şeyhî'nin *Harname* adlı mesnevisi olmak üzere kuşların ağırlıkta olduğu pek çok hayvana yer verilmiştir (Ertap, 1996). Roman bağlamında ise 1980 öncesinde doğa ve hayvan konuları üzerinde en fazla duran, eserlerinde bunları merkeze alıp halkın yaşayışı ile bütünleştirerek aktaran kişilerden biri Yaşar Kemal'dir.

Büyülü gerçekçi romanlarda tıpkı tabiatın etkin ve canlı bir şekilde kullanılması gibi hayvanlar da anlatı içerisinde kendi doğaları, yaşam tarzları ve sorunlarıyla var olurlar. Bilhassa Avrupa ve Amerika merkezli büyülü gerçekçi anlatılarda hayvanlar postkolonyalist çalışmalar bağlamında incelenmektedir. Tanja Schwalm (2009: 8) büyülü gerçekçi eserlerdeki hayvan bolluğuna dikkat çekerken bunun insanın kendinden başkasını ötekileştiren tutumuna karşı karnavaleskin eşitlikçi ruhuna uygun bir şekilde yapıldığını belirtir. Meseleye Latin Amerika, Avustralya ve Kanada üzerinden bakan Schwalm (2009: 3-4), hayvanat bahçesi, sirk ve rodeo gibi Batı'nın emperyalist amaçlarıyla iç içe geçmiş uygulamaların yazarlarca kullanımı üzerinde durur. Türk edebiyatında Yaşar Kemal ve Faruk Duman gibi yazarların, doğa ve

hayvan sorunlarına değindikleri görölse de ağırlıklı olarak hayvanların, geleneksel anlatılarda olduğu gibi, Türk kültür ve inanç dairesindeki algılanışlarına uygun bir şekilde doğaüstü özelliklerle aktarılmış olmaları söz konusudur.

Sus Barbatus! serisi, hayvanların ön planda olduğu anlatılardan en dikkat çekenidir. Anlatı boyunca tabiatın yanı sıra hayvanların da aktif bir şekilde olaylarda yer aldığı görülür. Bununla birlikte onlar yalnızca ait oldukları türün adıyla anılmakla kalmaz, aynı zamanda her birine bir özel ad verilir. Bu suretle onlara şahsiyet kazandırılmış, hayvanlar roman karakteri haline getirilmiştir. *Sus Barbatus!* serisi boyunca geçen hayvanlar, isimleriyle birlikte şu şekildedir: *Sus Barbatus* (domuz), Karagöz (köpek), Dilber (kuş), Gümüş (at), Cennet (at), Gökyüzü (ceylan), Davut (deve), Coco (kertenkele). Bunlar dışında özel ada sahip olmayan ama anlatıda yer alan kurt, kartal vb. hayvanlar da bulunmaktadır.

Eserde yer alan hayvanlar içerisinde en önemli olanı, romana da ismini vermiş bulunan *Sus Barbatus*'tur. Bu, kızıl sakallı yaban domuzunun Latince ismidir. Faruk Duman, terimin aynı zamanda emir kipiyle kurulmuş bir yapı olarak da görülebileceğini düşünerek sonuna kipin gerektirdiği duyguyu temsilen ünlem işareti koymuş ve terim üzerinden bir anlam oyunu yaratmıştır. *Sus Barbatus*, bu roman serisinin ana karakterlerden biri konumundadır ve büyüülü gerçekçiliği teşkil eden doğaüstü bir figür olarak karşımıza çıkar. Bu domuz başta, kış günü hamile karısıyla aç kalmamak için zorlu kış şartları ve yoğun kar altında gece vakti ormana avlanmaya giden Kenan'a doğa tarafından hediye edilmiş bir avdır. İnancı gereği onu yiyemeyecek olan Kenan, şehre giderek bu koca hayvanı satmak ve para kazanmak niyetindedir. Ancak domuzun ölümü aslında hayvan için farklı hayatları tecrübe edeceği, insanların dünyasına kapı aralayacağı yeni bir başlangıç olacaktır. Domuzun bedeninden kurtulan ruhu, roman karakterlerinin (insan ve hayvan) bedenlerinden içeri girerek hem onların yaşayışlarını gözlemleyecek hem de onlara yardım edecektir.

Sus Barbatus'un ruhu, avcısı Kenan'ın kendisini vurmasına minnettar gibidir. Zira bir geyik boynuzundan aldığı yaranın acısı sona ermiş, bir tüy gibi hafifleyerek gök yüzüne çıkmış ve hızla hareket edip bambaşka bir yaşama yelken açmıştır (Duman, 2018: 158). O ruhu gören tek canlı, vefatından önce Faruk olmuştur. Ağır yaralı olan adam sedyeyile taşındığı esnada gökte domuzun silueti ile karşılaşır (s. 181). Köyün en üst düzey askerî yetkilisi Bekir Komutan'ın evine giren *Sus Barbatus*, burada devrimci gençlerden Faruk'un yanı sıra komutanla birlikte yaşayan Aysel adlı kadının hikâyesini de okura yansıtır. Hayvanın ruhu kadının ağzından içeri girer (s. 212) ve olayları onun gözünden izlemeye başlar.

Aysel zaman zaman içindeki yabancının farkına varır. Sanki bir şeyin kıpırdanıp homurdandığından bahseder. Koku alma duyusu gelişmiş, tehlikelere karşı duyarlı hale

gelmiştir (Duman, 2018: 294-295). Bütün bunlar kadının, içindeki domuzun iç güdülerine sahip olduğu anlamına gelmektedir. Domuzun hayatı da Aysel'in ruhuna işlemeye başlar. Geyiğin boynuzunun hayvanı yaralama anı kadının gözlerinin önüne gelir (s. 304). Sus Barbatus ve Aysel birbirleriyle bütünleşmiş gibidirler. Domuzun ruhu Aysel'i daha hareketli ve konuşkan biri haline getirir. Onun aklından geçenleri kız söylemekte, yapmaktadır. Uzun süre bilinçsiz yattıktan sonra nihayet kendine gelen Faruk'la Aysel'in konuşmasında aslında kadının değil Sus Barbatus'un sesi duyulur. Zira anlatılan onun ölüm hikâyesidir.

...Aysel birden, yalnızca gözleriyle değil de tüm bedeniyle ışıldadı sanki. O kadar sevindi ki, çocuğu kendisi gibi biri olmakla sarılıp okşayası geldi. -Demek sen o kadar yol dolaştın da kendine bir çalılık bulamadın öyle mi? Bak. Bak. Neredeyse ölüyormuşsun. Neredeyse için içinden çıkıyormuş. Benimki çıktı, bir daha giremedim. -Neden, diye sordu Faruk. -Çünkü, dedi kız, benim içinden çıktığım şeyin üstüne kar yağdı, zaten, yağmasaydı da artık orası çok katı ve soğuk. Bence çıktığımız yere bir daha giremeyiz (Duman, 2018: 390).

Kadın aktardıkları, Sus Barbatus'un yaşadıklarıdır. Bir geyikle mücadele ederken boynuz darbesi ile gözünden yaralanan domuz, bir çalılığa sığınmış fakat tarifsiz acıları onu avcısı Kenan'ın önüne götürmüştür. Ölen hayvan Kenan tarafından kar altında muhafaza edilmektedir. Domuzun ruhu Aysel'i gözetmeye devam ederken cansız bedeni bir süre sonra Kenan tarafından şehre götürülüp satılmak üzere yola çıkarılır. Yoğun kar altında gece vakti ormanda uyumak zorunda kalan, hayvanın ölüsünü şehre götürürken kurtlardan kurtulan, türlü zorluk atlatan Kenan'ı da bu cansız beden koruyor gibidir.

Eski Türklerde kurt, at, geyik vb. hayvanlar önemlidir. Fakat bir domuzun koruyucu bir hayvan figürü olarak ortaya çıkmasına pek rastlanılmaz.

'Yaban domuzu', Türklerde kötü ruhlu ve yırtıcı bir hayvan olarak görülüyordu. Dış tesirlerden uzak bazı Altay dualarında, 'Gök kaban, (yani yaban domuzu), sen cinlerin en yamanı ve en kötüsüsün', deniyordu. Ancak yaban domuzu da 'gök' ile tanıtıldığına göre, onun da Tanrı ile ilişkisi olan kötü bir ruh olması gerekirdi. Manas destanında ise, 'Kara-Kaban' sözü geçiyordu: Bu söz, bazan da 'kaman' şeklinde söylenirdi. Anadolu masallarında da domuz, kötü bir motiftir (Ögel, 1995: 541).

Bu anlamda romanın yeniliği, Türk-İslam toplumunca müspet görülmeyen hayvana karşı yeni ve olumlayıcı bir bakış getirmiş olmasıdır.

Domuzun ruhu hikâyenin devamında yanına iki yoldaş ruh daha bulacaktır. Bunlar, kendisi gibi hayvan ruhları değil Bekir Komutan'ın evinde hayat hikâyelerini öğrendiğimiz Faruk ve Aysel'in ruhlarıdır. Faruk'u tedavisi için kasabaya götüren atlı kızağın yoldan çıkıp Aysel ve Faruk'u göle sürüklemesi, ikilinin ölümüne neden olur (Duman, 2018: 494). Artık onlar da domuzu görebilen, onunla havada süzülen, sohbet eden serbest ruhlardır. Bu üç ruh, roman serisi boyunca hem devrim hayaliyle planlar yapan gençleri -bedenlerine girmek ya da

yanlarında bulunmak suretiyle- onların maceralarını, sorunlarını ve ideallerini hem de yine aynı yöntemle bu kez taşra insanının sıkıntılarını ve inançla, mucizeyle örülü yaşamlarını okura yansıtırlar.

Sus Barbatus anlatı boyunca insan ve hayvan olmak üzere çeşitli karakterlerin bedenlerine girer. Bu hayvanlardan birisi Civan Yusuf'un atıdır. Huzursuz bir havada dışarda bekleyen Cennet adlı atın yanına sokulan domuz, o ağzını açtığı anda içeri girer (Duman, 2020: 85) ve böylece hem yediği otun tadını hem bulunduğu ormanın kokusunu alır. Hem de Civan Yusuf'un, yavuklusu Elif'in ve onların yanında bulunan Jilet'in hikâyelerini okura anlatan gözlerden biri haline gelir. Sus Barbatus'un atın içindeki varlığı, onu fark eden canlı bir domuzu görünceye kadar devam eder. Sus Barbatus, daha sonra Jilet tarafından kovalanan bu domuzun bedenine girer fakat adam tarafından vurulmasından dolayı buradaki varlığı uzun sürmez.

Sus Barbatus! 3'te, domuzun serbest kalan ruhu bir süre başıboş dolaştıktan sonra istasyonda trenlere binerek yumurta-lavaş satan on üç yaşındaki Kemal'in bedenini seçer. Tren görevlisi tarafından çocuğun azarlandığına şahit olan domuz, Kemal hapsirdiği sırada ağzından içeri girerek çocuğun oradan kaçmasına yardım eder (Duman, 2021b: 97). Bu süreçten sonra yaşanan hadiseler, çocuğun babası Mehmet'in bir komutanın istediğini yerine getirmediği için evinde arama yapılması ve yasaklı kitap bulunması, çalışmış olduğu demiryolundan aynı sebepten sürgün edilmesi, annesi Sunay'ın çocuğun içindeki domuzun varlığını öğrenmesi gibi olaylar, Sus Barbatus Kemal ile birlikteyken gerçekleşir.

Sus Barbatus'un ruhunun görünmesi, bedenlere girmesi bir rüya ya da hayal olmadığı gibi romandaki toplumcu gerçekçi tavra alternatif bir anlatım tarzı oluşturması niyetiyle kurgulanmış değildir. Domuzun varlığı, anlatı karakterlerinin yaşam biçimlerini, ideallerini ve sorunlarını aktarmak yolunda yazar tarafından oluşturulmuş farklı bir bakış açısını teşkil eder. Hayvanının ruhunun, hayattaki Faruk tarafından görülmesi, Aysel'in konuşurken domuzun yaşadıklarını anlatması, bedenine girdiği kişilerin koku alma duyularının gelişmesi, beden sahipleri, onların aileleri ya da başka bazı hayvanlar tarafından bu ruhun fark edilmiş olması, Sus Barbatus'un ruhu vasıtasıyla öne çıkan doğaüstünün toplumcu gerçekçi damarla bütünleşmiş olduğunu göstermektedir. Romanda büyümlü gerçekçiliği meydana getiren de budur.

Cennet ve Gümüş, anlatıda yer alan iki attır. Cennet, Civan Yusuf'a; Gümüş ise devrim hayalleriyle yabanda yaşayan Halil'e aittir. Gümüş sarp yamaçları tırmanabilen, gençlere yarenlik eden bir at olmasına karşın, doğaüstü yanlarıyla öne çıkmaz. Cennet ise anlatıda neredeyse efsanevî bir hayvan olarak aktarılır. Civan Yusuf çok sevdiği kır atını roman boyunca "Köroğlu'nun atının soyundan gelmiş" olarak anar. Sus Barbatus, atın ağzından girdikten sonra Cennet'in sıra dışı hareketler sergilemeye başladığı söylenebilir. Domuzun ruhu girer girmez

önce atı yere bağlayan çivinin yerinden çıkmış olduğu görülür. Artık serbest kalan kır at, koku alma yeteneğiyle Civan Yusuf'un penceresinin önüne kadar gider (Duman, 2020: 85). Hayvanı fark eden Yusuf, onunla konuşmaya başlar. Elif'i ailesinden istemek için kızın köyünde bulunan Civan Yusuf ile babası Âşık Kerem, burada bir evde misafirdirler. Fakat istedikleri Elif kızın köyün âdetleri gereği önce şeyhlerinin evine gidecek olması Yusuf'u çok rahatsız eder. Sevdiği kızı başkasının kollarında düşünemeyen delikanlı, Cennet'in de gelişinden etkilenerek sevdiğini kaçırmaya karar verir.

Sağanak yağmurun altında dışarı çıkan ve atını aldığı gibi Elif'in evine giden Civan Yusuf, kızı kaçıır. Bu bölümde köylülerin “atın başını ayrı, kuyruğunu ayrı yerde görüyor” (Duman, 2020: 91) oldukları aktarılır. Atın hızı, hareketleri, karanlık ve yağmurun yoğunluğu ortaya böyle sıra dışı bir görüntü çıkarmıştır. Elif'le birlikte ormana kaçan fakat ileriki bölümlerde tekrar köye dönmek zorunda kalan Yusuf, buradan bir kez daha kaçmak için yine atın doğaüstü hünerlerine başvuracaktır. Babası Âşık Kerem, köyün ortasında Fehmi Ağa ve adamlarından dayak yerken çocukların ve Cennet'in bulunduğu ahır yıkılırcasına açılmış ve üstündekilerle kır at dışarı çıkmıştır. Saniyelerle ölçülecek kadar kısa bir zaman içinde Cennet ahırını yıkmış, Yusuf'un babası ve Elif'i üstüne almış, kendilerine atılan kurşunlardan hızla uzaklaşmıştır (s. 578). Koşmaktan ziyade uçtuğu söylenen atın bu kadar kısa bir zamanda böylesi bir kalabalığın arasından ve kısa mesafeden yara almadan kurtulmuş olması onun doğaüstü özelliklerini kanıtlar niteliktedir. Cennet'e böylesi mucizevi hareketler kazandıran unsur, içindeki Sus Barbatus'un ruhudur. Daha önce Aysel'e ve Kemal'e yardım ettiği, onlara kendi baş eğmez karakterini aşıladığı gibi kır ata da öncülük etmiştir.

Türk-İslam kültür ve inancında at önemli bir figürdür. *Köroğlu Destanı*'da Koca Yusuf'un yetiştirdiği kırt at da Battalgazi'ye gazalarında yardım eden Aşkar da doğaüstü özellikleriyle ön plana çıkan hayvanlardır. Romandaki atlar da temelde bu hayvanların yansımaları olarak değerlendirilebilir.

Anlatıdaki hayvanlardan biri de *kartaldır*. Seri boyunca üç kez görülür. İlkinde Kenan ormana avlanmaya giderken üzerinde uçan kırmızı bir kartal fark eder. Az bulunduğu için hürmete layık olduğunu düşündüğü bu hayvanın bir süre adama eşlik ettiği görülür (Duman, 2018: 15). İkinci görüşü ise domuzu satmak için gittiği şehirdeki bir kahvehanede olmuştur. Geceyi burada geçirecek olan Kenan, uyku ile uyanıklık arasında bir kartalın gelip göğsüne konduğunu fark eder. Ölü domuzun iri cüssesinden korkmuş gibi görünen hayvan, Kenan tarafından sakinleştirilir (s. 532). Bu iki örnekte de kartaldan bahsedilmesine karşın, hayvanın doğaüstü bir şekilde sunulmadığı, dolayısıyla büyümlü gerçekçilik için malzeme sunmadığı düşünülebilir. Fakat serinin ikinci romanında, Fehmi Ağa ve adamları köy meydanında Âşık

Kerem'e zulmederken görünen kartalın tabiatla birlik olarak yaşanan bu haksızlığa tepki gösterdiği fark edilir. Ağa'nın adamları Âşık Kerem'i yerde tekmelerken şimşeklerle yırtılan göğün içinden bir kızıl kartal gelir. Hayvan bir şeylere öfkelenmiş gibi bağırmaktadır (Duman, 2020: 576). Kır at Cennet'in ahırını yıkıp geçmesi bu olaydan sonra gerçekleşir. Tabiat gibi kartal da mazlumun yanında bir duruş sergilemiştir. Bu anlamda anlatıdaki her kartalın, yaşananların farkında olarak olaylarda yer aldığı düşünülmelidir.

Ormanda kısa bir bölümde işlenmesine rağmen Dilber adlı *kuş*, romanın doğaüstü figürlerinden bir tanesi durumundadır. Askerlerle beraber Ferit ve arkadaşlarını yakalamak için onları takip eden Jilet'i, etrafa yaydığı turuncu bir ışıkla şaşırtır ve ormanda düşmesine neden olur. Yerde yatan adamın göğsüne konan bu küçük kuş, kendisini yakalamasına müsaade etmese de onu takip etmekten vazgeçmez (Duman, 2020: 426). Kendisine biçilen görevi tamamlayarak hem ormandaki çocukların kurtulmasını sağlayan hem de Jilet'in katil olmasını önleyen Dilber, onunla dost olur, adamın göğsünde uyur. Ferit'in yerini tespit ettiğini Kadir Ağa'ya bildirmek üzere köye giden Jilet'in sağlık durumu çok kötüdür. Ağa'nın evine vardığında yere serilir, paltosunun içinden bu küçük kuşun ölüsü çıkar (s. 465).

Romandaki Aynur karakterinin *köpeği* Karagöz de çok etkin bir figür olmamasına rağmen sıra dışı özelliklere sahiptir. Önce ormana çıkmasından önce Aynur tarafından aldığı nöbet tutma görevini anlayarak uygulamış (Duman, 2020: 101), sonra Dede Sultan ve Hulusi arasında geçen konuşmayı dinlemiş ve dertlendiğini anladığı adamı teselli etmek istercesine ayaklarına dolanmıştır (Duman, 2021b: 323). Anlatının sonlarında, ayrıldıkları noktadan çok uzaktaki Aynur'u bulan Karagöz, sahibi öldürüldükten sonra ruhunu gökyüzünde görüp onun yanına havalanmış ve dile gelerek Aynur'a "Bir an için ... her şeyin bittiğini sandım" demiştir (s. 589). Köpek Karagöz anlatıda, sıradan ya da olağanüstü özellikleriyle sadakati temsil eden bir hayvan olarak öne çıkmıştır.

Serinin son romanında üzerinde sıkça durulan, Davut adlı *devedir*. Dede Sultan'ın arkadaşı Gülali'ye ait olan bu hayvan, adam tarafından kutsal görülür ve peygamberin devesinin soyundan gelmekle nitelendirilir. Dede Sultan önce Antepli bir evliyanın bahsettiği gizemli pınarı bularak oradan çıkan boncuklarla hayvana bir eyer yapmak sonra da onu bahsettiği evliyaya götürmek niyetindedir. Gülali'nin ölümünden sonra oğulları deveyi kesmek isteyince Dede Sultan onu kaçıtır.

Peygamber devesiyle eş tutulan hayvan, iki defa sıra dışı özellik göstermiştir. Bunlardan ilkinde Gülali'nin oğlu Hulusi'nin kendisini cenazede kesmek istediğini duyarak öfkelenmiş ve adamın üzerine yürümüştür. Hulusi'den dayak yiyen hayvan, Dede Sultan'ın kendisini kaçıracığını anladığında ise gülümser ve ona zorluk çıkarmaz (Duman, 2021b: 324-325).

İkincisini, Dede Sultan’la yol üzerinde konaklamak zorunda kaldıklarında gösterir. Ormanda, ilahi bir ışık yardımıyla fark ettiği ağaç kovuğuna yerleşip uyumaya hazırlanan Dede Sultan’ı korumak için deve Davut, kovuğun önüne gelir ve girişi kapatır (s. 520). Bu anlamda anlatıdaki koruyucu hayvanlardan biri olarak nitelendirilebilir.

Eserde deveye yüklenen manevî anlamın kökeni Türk-İslam inancına uzanır. “Deve, eski Türklerde, Selçuklu ve Osmanlılarda, halk ve devlet ile benzeşmiş bir hayvandır” (Ögel, 1995: 538). Bunun yanında Hz. Muhammed’in Medine’ye vardığında hangi eve misafir olacağını tayin edenin de devesi olduğu bilinmektedir. Peygamber’in devesi, Ebû Eyyûb el-Ensârî’nin evinin önünde durmuş ve sahabeye “Mihmandâr-ı Nebî” sıfatını kazandırmıştır.

Anlatı serisinde yer alan diğer hayvanlar, Gökyüzü (ceylan), Coco (kertenkele), geyik, yılan ve kurttur. Bunlar bahsi geçen diğer hayvanlar kadar sık görünmeseler de birtakım sıra dışı özelliklere sahiptirler. Örneğin yavru *ceylan*, Elif’in kucağına gökyüzünden düştüğü için bu adı almıştır. Tam olarak nereden geldiği bilinmese de bir kartal tarafından yakalanıp düşürüldüğü sezdirilir (Duman, 2020: 49). Anlatıda *yılan*lardan, Dede Sultan’ı okura tanıtırken bahsedilir. Anlatıcı, yılanların Allah’tan gelen bir görev gibi adamın önünde deri değiştirdiklerini aktarır (Duman, 2021b: 16). *Geyik*, zor bir zamanda kasvetli bir havada ormandan gelen sisin içerisinden çıkıp Gülşen’e yaklaşan, devasa boynuzlara sahip bir hayvan olarak anlatılır. Gülşen’i sırtına alıp götürmek ister gibidir fakat kadın onu sadece sevmekle yetinir. Gülşen, bunun geyik donuna girmiş Hz. Hızır olabileceğini düşünür (s. 146).

Son olarak serinin son romanındaki bir kertenkele olan Coco’nun alışılmışın dışında yolculuğuna tanık olunur. Coco önce bulunduğu mağarada Murat’ın paltosunun cebine girer (Duman, 2021b: 80), buradan Toprak’ın çantasına geçer (s. 202) ve nihayet hapisteki Aynur’un cebine girerek ona yoldaşlık etmeye başlar (s. 246). Coco bir kavanozda Aynur’la birlikte hapisten kaçacak ve kavanozdan da kadının çantasına geçecektir (s. 492). Kertenkelenin yolculuğunu sıra dışı kılan şey, Aynur’a gelene kadar kimsenin onun varlığından haberi olmamasıdır. Coco sürekli karakterlerin üzerinde bir yere taşınır ve sonunda Aynur’a ulaşır.

Sus Barbatus! (1-2-3), 1980 darbesi öncesi siyasi atmosferi, devlet ile devrime inanan gençler arasındaki mücadeleyi; tabiat ve hayvanların etkin şekilde kullanıldığı bir kurguyla ortaya koymuştur. Romanın tarihi ve toplumcu gerçekçi tarafını bu atmosfer ile mücadeleler oluştururken tabiat unsurları ile hayvanlar sahip oldukları doğaüstü taraflarla anlatıya büyümlü gerçekçi bir kimlik kazandırmışlardır. Bu anlamda gerek çevre ve edebiyat çalışmaları gerek hayvan çalışmaları gerekse büyümlü gerçekçilik konusunda zengin bir malzemeye sahiptir.

Faruk Duman’ın çalışma kapsamında incelenen diğer eserlerinde de olağanüstü hayvan görünümlerine sıkça rastlanır. Bunlardan *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur* romanı, doğrudan bir

Anadolu parsı üzerine kurulmuş olmasıyla dikkat çeker. Romanın başında “1974’te Beypazarı’nda vurulan son Anadolu Parsı’na adanmıştır” şeklinde bir epigraf bulunmaktadır. Yazarın yaptığı bu atıf, hayvanlara verdiği önemi daha en baştan okura sezdirir.

Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur anlatısındaki pars, avcılar tarafından vurulmak istenen değerli bir hayvandır. Fakat onu vurmak kolay değildir. Ceren’in ağabeyi ve babası bu avcılardandır. Her gün ormana giderek parsın izini sürerler. Vahşi doğanın tehlikeli hayvanlarından biri olan pars, yaradılışına uymayan sıra dışı bazı eylemleriyle aktarılır. Bunlardan biri çizmeleri çıkan ve bağcıkları çözülmüş durumda olan delikanlıya zarar vermeyerek çizmelerini ona getirmesidir (Duman, 2014: 38). “Açık kahverengi bir kürkü vardı, arada beyaz çizgiler bulunuyordu, sırtında, boğazının altında, gözlerinin çevresinde bulunan bu beyaz çizgiler tertemizdi” (s. 37) cümleleri ile betimlenen hayvan, kendisinden beklendiği gibi saldırıda bulunmamış bunun yerine delikanlıya yardım etmiştir. İkinci görüşmelerinde ise bu kez yardım gören pars olmuştur. Avcılar tarafından yaralanan hayvan, bu yaraları gösterir (s. 58) ve delikanlı ona yardım etmeye karar verir.

Anlatıdaki Ceren karakteri ile parsın arasında telepatik bir ilişki vardır. Zira kız, ormandaki ağabeyi ve babasının atışlarından parsın karşı hamlelerine kadar her şeyi hisseder. Tabiat bu konuda ona anında mesaj ileten bir haberci gibidir. Uzun zamandır kurşunlardan kaçan pars, kendisinin dostu olan delikanlı ve Ceren için hayatını da feda edecektir. Baskıcı ailesinden kurtulmak isteyen kız, delikanlı ile kaçtıktan sonra ağabeyi ve babası onların peşine düşer. Çift yakalanmak üzere iken parsın sislerin içinden çıkarak onları kurtarmak için avcıların üzerine yürüdüğü görülür. Bu esnada iki el silah sesi duyulur ve hayvan ölür (Duman, 2014: 97-98). Parsın, doğasına aykırı bir şekilde, gençlerle dostane ilişki kurması, onlar için kendini feda etmesi sıra dışı bir durumdur ve bu anlatıyı büyülü gerçekçiliğe yaklaştırır.

Anlatıdaki pars, Orta Asya’daki bir kaplan türüdür. Türkler bu hayvanlara “bars” ya da “yolbars” derler. Bu kaplanlar eski Türklerde yiğitlere akıl veren, yol gösteren kutlu hayvanlar olarak algılanırlar (Ögel, 1995: 536). Bu bağlamda doğaüstü özellikleri bakımından eserdeki pars ile eski Türk inancındaki “bars” arasında ilişki kurulabilir.

Duman’ın diğer anlatısı *İncir Tarihi*, olay örgüsünde etkin bir role sahip olmasalar da içinde fantastik özellikler gösteren birçok hayvanı barındırır. Bunlar; fil, balık, kuş, kaplan, ceylan, at, geyik, ejderha ve sincaptır.

Fil, anlatıda iki farklı yerde geçer. Bunlardan ilki, fil burnuna sahip bir insandır. Anılarını yazan başkarakter Zeyrek, insanı bir rüzgâra teşbih ederek çevresindeki hangi nesneden toz alırsa ona benzediğini ifade eder. Bu noktada bazılarının “Hicazlı Fil Oğlan”a bazılarının “Yayla Adamları”na benzeyebileceğini vurgular (Duman, 2021a: 8, 246).

Zeyrek'in adlarını andığı bu iki figürün hikâyesi, roman bittikten sonra yazar tarafından verilen "Bazı Bilgilerin Açıklanması" başlıklı kısımda dikkatlere sunulur. Anlatılana göre Hicaz'da doğdu doğalı ağlayan bir çocuk, artık anne ve babasını usandırmış ve evin küçük arka odasına kapatılmıştır. Burada beslenen ve büyüyen çocuğun giderek hacmi genişler, odaya sığmaz olur. En sonunda onun insan bedeninin üzerinde bir fil burnu taşıdığı görülür. "Bu, Hicaz tarihlerinde yazılıdır" (s. 246-247) denerek fantastik olay tarihi bir gerçeklik olarak aktarılır.

"İstanbul'un Hazreti Süleyman Tarafından Ele Geçirilmesi" başlıklı bölüm, filin yer aldığı diğer kısımdır. Burada İstanbul'u yöneten ve herkese zulmeden bir hükümdarın sırf Boğaz'daki akıntıyı ölçmek için bir fili katlettiği hikâyesine yer verilir. Birden çok kasabın marifetiyle öldürülen filin kanı denize akıtılır ve akıntı yönü tayin edilir. Durumu olağanüstü kılan, hayvandan akan kanın olması gerekenden çok daha fazla çıkmasıdır. Öyle ki çevredeki gemiler tahrip olmuş, sandallar devrilmiş, kıyıdağlar kırmızıya boyanmış, deniz bir bataklığa çevrilmiştir (Duman, 2021a: 12). Anlatıda, bu hadisenin de tarihi kaynaklara dayandığı bilgisi verilir.

Anlatı sonunda hikâyesi aktarılan bir diğer hayvan *Tül Balığı*'dir. Zeyrek nerede gördüğünü ve neye benzediğini bir hatırasından hareketle anlatır. Buna göre bir gün sokakta yürürken güzel bir kadın gören Zeyrek'in aniden başı döner ve bayılır. Gözlerini açtığında kendisini bu kadın ve kocasının yaşadığı evde bulur. Zeyrek, misafir olduğu çiftin neredeyse bir günlük yaşamına tanıklık eder. Sabah kocasına hizmet eden akşam ise onunla sevişen kadın, adam uyuduktan sonra tül geceliğini giyerek akvaryuma girer ve bir balığa dönüşür (Duman, 2021a: 15, 250). Zeyrek, bu fantastik olayı bizzat yaşadığını söyler ve bunu anı defterine kaydeder.

Kuşlar anlatıda gerek konuşturulması gerekse savaşmaları yönüyle sıra dışı bir karaktere sahiptirler. İstanbul'u yöneten zalim hükümdara karşı Hz. Süleyman'ın ordusunda yer almış ve bir yağmur gibi gökten inerek düşman askerinin göğsüne hançer misali saplanmışlardır (Duman, 2021a: 15). Hz. Süleyman hayvanlara ve cinlerle hükmetmesi mucizesiyle bilinen bir hükümdardır. Anlatıda kuşun yanı sıra kaplan, yılan, böcek vb. hayvanların onun ordusunda yer aldıkları bilgisine yer verilir. İleriki bölümlerde omzundaki bir kuşla dünyayı gezen ve geçimini sağlayan bir seyyah aktarılır. Omzundaki bu kuş, insana has bir şekilde konuşabilmektedir (s. 32). Bazı kuş türlerinin konuşabildikleri bilinse de bunu adeta bir insan gibi gerçekleştirebilmeleri mümkün değildir. Bu anlamda kuşun sıra dışı bir özellik gösterdiği söylenebilir.

Başında boynuz yerine ağaç taşıyan bir *geyik*, romanın doğaüstü hayvan figürlerinden biri olarak karşımıza çıkar (Duman, 2021a: 18). Bu hayvan, Geyikli Dede'nin karşısına çıkmış

ve onu bir kızla tanışıp evleneceği köye kadar götürmüştür. Yalnızca kafasındaki ağaçla değil herhangi bir doğa olayından (kar, sel) etkilenmemesiyle, varlığıyla köye bolluk ve bereket getirmesiyle bu geyik kutsal bir hayvan olarak çizilir (s. 30). Dede'nin 138 yaşında vefat etmesiyle bu hayvanın da bir gecede taş kesildiği aktarılır (s. 31).

Anlatıdaki Geyikli Dede karakteri İslamiyet öncesi Türklerdeki “Geyikli Baba” figürünü hatırlatır. Kuş veya istedikleri herhangi başka bir hayvanın kılığına girebilen Şamanlar, başlarına geyik boynuzları takıp yine binek olarak onu kullanabilirler (Ögel, 2010: 29).

Hayvanlar diğer anlatılarda olduğu gibi burada da bazı karakterlere yardım ederler. Yusuf adlı masum bir genç hırsızlık iftirası ile sorgusuzca hapsedildiğinde onu kurtaran, Allah tarafından gönderildiği söylenen bir *attır*. Hayvanın hem diğerlerinden çok üstün bir hızı vardır hem de ormanlık alanda Yusuf'u hayatta tutacak çalı çırpıya ve baruta dönüşebilmektedir (s. 82). Sığındığı mağaranın önünde bekleyen düşmanları atını okla öldürünce Yusuf, ona bir mezar kazıp ölümü beklemeye koyulur. Fakat bu sırada bir mucize daha gerçekleşir. Bu kez bir *geyik* peyda olarak onu sırtına alır ve kaçıır. Geyiğin bir ara “kutlu bir kılıç gibi ikiye yarılarak” (s. 83) adamları yok ettiği aktarılır. Başka bir bölümde, Allahuekber Dağı'nda soğuktan ölmek üzere olan Sabit Efendi, bir *katır* yardımı ile donmaktan kurtulur. Hayvan vücut sıcaklığı ile Sabit Efendi'yi hayatta tutar (s. 102). Zeyrek'e yolculuğunda eşlik eden Ümmik'in evcil hayvanı *sincap* Tas, onlar için fındık toplar; Zeyrek'i uyandırarak “*al bu sanadır*” deyip adamın ağzına atar (s. 122).

Zeyrek ve Ümmik, bu uzun yolculukları esnasında konaklamak üzere bazı köylere konuk olmaktadır. Bu köylerden birinde köyün yaşlılarından, dertli bir adamla tanışır. Adamın kızı, köye dadanan bir *kaplan* tarafından kaçırılmıştır. Olaydan bir ay önce köye gelen, uysal görünüşü ve insanlarla iletişimiyle kendini kabul ettiren kaplan, bir akşam köyde düzenlenen düğün esnasında konuklar arasındaki kızı sırtına yükleyip kaçırmıştır. O günden beri ne kızdan ne de kaplandan haber alınamaz (Duman, 2021a: 59-60). Kızı kaçırmak için plan kuran, rol yapan ve insanlara uysal davranan hayvan, alışılmışın dışındaki bu davranışlarıyla büyümlü gerçekçilik için bir malzemedir.

Romanda son olarak bahsi geçen hayvan *ejderhadır*. Masallarda ve efsanelerde rastlanan bu hayvan, Zeyrek tarafından gerçekçi bir şekilde tanıtılır, Çin'deki ateş saçan türlerinden, Hindistan'da ve Mısır'da kutsal görülerek evde beslenen ateşsiz olanlarından bahsedilir; bunların yapısı detaylıca aktarılır. Ayrıca ejderhaların gerçekliği, Hz. Musa ve Firavun kıssası yeniden kurularak dinî bir gerçekliğe de bağlanır. Anlatıda Firavun tarafından bir mucize göstermesi istenen Hz. Musa'nın asasını yere attığı ve onun bir ejderhaya dönüştüğü

aktarılır. Aktarılan hadise, *Kitab-ı Mukaddes*'te (Mısırdan Çıkış 4/2-4) peygamberin Tanrı buyruğuyla asasını yere attığı ve onun yılanı dönüşüştüğü şeklindedir. Daha sonra yine Tanrı buyruğuyla Hz. Musa yılanı kuyruğundan yakalar ve hayvan asaya dönüşür. Bu mucize, Kur'an'da, Şuara Suresi 32. ayette de benzer şekilde anlatılır. Dolayısıyla yazar, diğer birçok eserindeki gibi burada da kült anlatıları yapı bozuma uğratarak postmodern edebiyat yönelimine has bir şekilde onları dönüştürmektedir.

İncir Tarihi'nde sıra dışı özellikleriyle birçok hayvan yer alsa da bunların işlenen olaya etkileri neredeyse yok denecek kadar azdır ve çoğu, müstakil fantastik kısa hikâyelerle okura aktarılmışlardır. Anlatıda geçen olayların ve aktarılan fantastik türe yakın hikâyelerin tarihî kayıtlarda geçtiğinin ya da bizzat yaşandığının söylenmesi, bunları büyülü gerçekçilik dairesine yaklaştırmaktadır.

Uzakların Şarkısı romanının başkarakterlerinden bir tanesi Zencefil adlı papağandır. Bir roman yazmak üzere Kars'a gelen ve Besti Nine ile komşuluk eden Bünyamin, bu yaşlı hayvanı kadının evindeki bir odada görür. Ona sıra dışı bir hayvan hüviyeti kazandıran özelliği, insanlar gibi akıcı ve hatta onlardan daha bilgece konuşabiliyor olmasıdır. Papağan güçlü hafızası ve hikmetli sözleriyle diğer hayvanlardan çok farklıdır. Ayrıca Bünyamin'in romanı için Besti Nine'nin sesini gizlice kaydetmesi gibi şeyleri de bilmektedir. Bünyamin'le karşılaşmalarında papağan 266 yaşında olduğunu ifade ederek ona hayat hikâyesini anlatacağını, bunları yazmasını istediğini söyler (Yanık, 2017: 67-70). Bundan sonra Bünyamin'e yaşadığı yeri, can dostu olacak olan Gülbadem'i, onunla gittikleri Osmanlı ülkesinde yaşadıkları maceraları, âşık olduğu Fülful'ü ve sevdiklerini teker teker nasıl kaybettiğini anlatır.

Zencefil yalnızca konuşabilen, bilge bir papağan değildir. Gülbadem ile hayatları tehlikeye girdiğinde kurtulmak için vebalı taklidi yapabilen (s. 158), resim çizebilen (s. 298), şiir yazabilen (s. 320) bir canlıdır. Bütün bu özellikleri onu olağanüstü bir hayvan figürü haline getirerek anlatıyı büyülü gerçekçiliğe yaklaştırmaktadır. Çerçeve hikâye şeklinde kurgulanan bu romanda, papağanın gençliğinde Gülbadem ile yaşadığı maceralar, bunları duyan Bünyamin'in Zencefil'i de alarak bahsedilen geçidi bulması ve Fülful ile karşılaşması ile kronolojisiyle oynanmış bir gerçekliğe bağlanır.

Dünyasızlar romanında karakterlere yaptıkları doğaüstü yardımlarla sincap, kurt, geyik ve akbaba gibi hayvanlar yer almaktadır. Hemen hepsi olay örgüsü için kilit bir konumdadır.

Sincap Nohut, II. Dünya Savaşı'nda Sovyetler tarafından askere alınan iki Azeri Türk'ü Firuz ile Ayyaz'ın Türkiye ile haberleşmek için kullandıkları eğitilmiş bir casus hayvandır. Sovyetlerin Türkiye'ye saldırma riskine karşı istihbarat sağlamak isteyen Alacakurt isimli Türk

görevli tarafından onlara verilmiştir. Nohut, tüylerinin arasına saklanan herhangi bir notu, istenen yere taşımakla görevlidir (Yanık, 2020b: 152). Hayvanın nerede olduğu fark etmeksizin çok uzun bir yolu kısa zamanda kat edebiliyor oluşu ve gideceği adresi her seferinde bilmesi onun sıra dışı bir canlı olduğunu gösterir.

Kurtlar, eski Türk kültüründeki algılanışına yakın şekilde bir rehber olarak karşımıza çıkar. Firuz ve Ayvaz'ın gizli bir planda görüp aramaya koyuldukları piramide giden yolu, onlara kurtlar göstermiştir. Bu arayış esnasında yorulan ve kayaçlardaki oyuklara kamp kuran ikilinin karşısına bir gece vakti birkaç kurt çıkar. Ayvaz tüfeğine davranıp onları vurmaya niyetlense de Firuz buna izin vermez. Hatta yolda bulup çantalarına attıkları tavşanı kendileri yemek yerine kurtların önüne atarak onların karnını doyurur. Sabah vakti ise kurtları takip etmeleri gerektiğini hissederek piramidin yanına varırlar (Yanık, 2020b: 331-333). Burada hayvanlara yapılan yardımın ikiliyi aradıkları hedefe ulaştırdığı görülmektedir. Karınları doyurulan kurtlar onlara zarar vermemekle kalmaz, gitmek istedikleri gizemli piramide kadar rehberlik ederler. Onlar sayesinde piramidi bulan Firuz ve Ayvaz'ı bu yapının içine sokması için ikna eden de kurtlar olmuştur.

Eski Türkler için kurt kutsal bir hayvandır. Onun öldürdüğü hayvan mundar sayılmaz. *Türeyiş* ve *Bozkurt* destanlarında Türklerin bir dişi kurttan türedikleri anlatılır. Bu anlamda folklorik olarak kurt, Türk soyunun atası ve sembolü olarak kabul görür.

Piramidin içindeki Tumbaga, gece Firuz'un rüyasına girer ve buraya neden geldiklerini sorgulamaya başlar. Adamın onları içeri almaya niyeti yoktur fakat bu sırada yanında beliren kurt konuşarak “bunları içeri al Tumbaga. Bize yiyecek verdiler” der. Firuz uyandığında Ayvaz'la ikisini piramidin içine götürmek üzere gelen bir başka hayvanı karşılarında bulurlar. Bu bir geyiktir.

Geyik yere çökerek onları sırtına aldıktan sonra bütün hızıyla piramide doğru koşarken birden havalanır. Böylece onları piramidin içine sokar (Yanık, 2020b: 339-341). Bu hayvanın ikiliye yardım etmesi, eski Türklerin kültür ve inancındaki geyik algısına da uygundur. “‘Geyik’ insanlara hem maddi hem manevi yol gösteren bir hayvan olarak bilinir, çoğunlukla bir yere ya da sevgiliye giden yolu gösterir” (Gülbüz, 2016: 439). Geyik, kurtla birlikte Türkler için kutsal bir hayvan hüviyetindedir. Sibiryâ taraflarında Ren geyikleri ile ilgili pek çok inanış vardır. Türk kültüründe bilhassa dişi geyikler birer dişi tanrı, dişi ruh olarak algılanmaktadır (Ögel, 2010: 569).

Akbaba anlatıdaki son doğaüstü hayvan figürüdür. Romanda ona biçilen görev, Harut ile Marut kıssasının parodisi olarak okunabilecek Firuz ve Ayvaz'ın hikâyesindeki Maral'ı “Zühre” yapmaktır. Maral, iki yakın arkadaşın aynı anda sevdalandığı ve bu yüzden aralarının

açıldığı güzel bir kadındır. Romanın sonlarında Maral öldüğünde gökten gelen devasa bir akbabanın kadını kapıldığı gibi gökyüzüne götürdüğü aktarılır. Firuz ve Ayvaz, cansız bedeni bir akbabanın pençelerinde göğe doğru yükselen Maral'ın ardından “Zühre” diye bağırlar (Yanık, 2020b: 399). Bilindiği gibi Zühre, günah işlemeyeceğini düşündüğü için insanların arasında yaşamaya başlayan Harut ile Marut'u kendisine âşık ettikten sonra onlara türlü günahlar işletmiş ve onlardan öğrendiği dua ile göğü yükseldikten sonra bir yıldız dönüşmüştür.

Butimar romanında da kurtlar karakterlere yaptıkları yardımla öne çıkarlar. Rus askerler tarafından yakalanan Yusuf, Behzad ve Butimar elleri bağlı bir şekilde kaderlerini beklerlerken yamaçtan aşağıya doğru bir kurt sürüsü iner. Bulundukları mevsime bakıldığında kurtların oraya gelmesi pek mümkün değildir ancak hayvanlar askerlerin etrafını sarmışlardır. Tüfeklerine davranan askerler birkaç kurdu öldürmelerine rağmen kendileri kurtulamazlar. Kurtlar arabanın içindeki tutsaklarla hiç ilgilenmezler. Askerleri öldürdükten sonra Yusuf, Behzad ve Butimar'a bakıp uluyarak geldikleri yamaca geri çıkarlar (Yanık, 2020a: 254-255). Kurtlar âdeta onlara yardım etmek için gelmiş ve görevlerini tamamladıktan sonra geri dönmüşlerdir.

Kuşlar Yasına Gider romanının öne çıkan karakteri, *ecel atı* olarak bilinen bir canlıdır. Babasının hastalığı dolayısıyla sürekli Ankara-Denizli arasında seyahat eden anlatıcı, her seferinde yolun belli bölümlerinde bu atın dört nala koşarak kendisine bir süre eşlik ettiğini görür. Önceleri onun gerçek olduğunu düşünülen sonra anlatıcının hayalinde yarattığı bir figür olduğuna kanaat getirilen atın varlığı Eyüp Amca'nın sözleriyle folklorik bir gerçekliğe dayandırılır:

Evlâdım, dedi sonra yüzünü yavaşça kaldırarak; seni takip eden o at, ecel atıdır. Arabanın hızına denk bir hızla onca mesafeyi koştuğuna ve bana mısın demediğine göre evet, öyledir muhakkak, ecel atıdır (Toptaş, 2019a: 108).

Ölümün at ile ilişkilendirilmesi pek yaygın değildir. Romandaki bu kullanım bize Cahit Sıtkı Tarancı'nın “Şaşırdım Kaldım” şiirindeki “Ve ölüm, kapımda kişner, sabırsız/Bir at oldu nihayet” (Tarancı, 1982: 19) dizelerini hatırlatır.

Anlatıcının yolculuklarında görüp anlamlandırmakta zorluk çektiği bu atın, ölecek bir kişiyi haber veriyor olduğu Eyüp Amca tarafından aktarılır ve bu konuda anlatıcının sessiz kalması istenir:

Gördüğün o ecel atı, diye devam etti Eyüp Amca; mutlaka birini almaya gidiyordur. Bu sen de olabilirsin, bir başkası da. Şayet başkasıysa, at sana ayan oluyordur sadece, seyrini o şekilde sürdürüyordur (Toptaş, 2019a: 108).

Ecel atı olarak tanımlanan bu hayvan, farklı zamanlardaki yolculuklarda, her seferinde Denizli'ye biraz daha yakın bir konumda çıkar anlatıcının karşısına. İlk Polatlı'ya ilerlerken görünmüş ve Haymana yol ayrımına kadar arabanın yanında koşmuştur (Toptaş, 2019a: 72). Anlatıcının sonraki yolculuğunda ise kaybolduğu yer olan Haymana yol ayrımında belirerek Sivrihisar taraflarında Aşağıkepen Köyü'ne yaklaşınca birden yok olur (s. 78-79). Her yolculukta kaybolduğu mevkide ortaya çıkarak Denizli'ye biraz daha yaklaşmaktadır. Aşağıkepen'den Köroğlu Beli'ne (s. 91), buradan başlayıp Sandıklı'ya (s. 118), Sandıklı'dan Uşak Çardak'a (s. 129) ve son olarak Denizli'deki köyüne 11 km mesafe kalana dek koşmuş ve yine ortadan kaybolmuştur (s. 219). Anlatıcı atın almaya geldiği kişinin hasta babası olduğunu düşünmekte fakat bunu dillendirememektedir. Acı haber Ankara'da iken telefon vasıtasıyla anlatıcıya iletilmiş, babası vefat etmiştir (s. 248). Adamın ölümüyle ecel atının varlık nedeni anlaşılmış hayvan misyonunu tamamlamış olur.

Pinhan romanında kuş, karınca ve yılan gibi hayvanlar olağanüstü sahnelerle okura aktarılır. Pinhan'ın intisap ettiği tekkenin şeyhi olan Dürri Baba, anlatıda *incili kuş* donuna girmiştir. Bu kuş Pinhan'ı izlerken onun bir halka çizip ortasına kendi kanından bir damla akıttığı yere aynı şekilde gagasından kan akıtır. Farsçada “inci” anlamına gelen “dürr” kelimesi kuş ile şeyh arasındaki bağı gözler önüne serer (Şafak, 2020: 34).

Genç dervişin kendi hikâyesini bulmak üzere gittiği Akrep Arif Mahallesi'nde tuhaf olaylar olmaktadır. Bir bayram sabahı aniden kötüleyen ve simsiyah kesilen havadan yağan *karıncalar* bu olaylardandır. Ortalığı saran bu karınca fırtınası bir süre devam edip mahalleyi birbirine kattıktan sonra sona erer (Şafak, 2020: 200). Ahalinin başına gelenler, mahallenin isminin değişerek Nakş-ı Nigâr olmasından kaynaklanır. Buna göre mahalle ikiliği kabul etmez ve bu durum çözülene kadar olayların arkası kesilmez.

Genç derviş Pinhan'ın da geldiği bu mahallenin kurtuluşu için tek yol, ikilikten arınmasıdır. Mahalleyi koruyan kocakarılar, kurtuluş için çift başlı (çift cinsiyetli) Pinhan'ın hamamda tamamlanması gerektiğini bildirirler (Şafak, 2020: 214). Bunun üzerine hamamın Pinhan içsel bir yolculuğa çıkarak kadın olmak istediğine karar verir. Fakat bu yolculuk esnasında gizemli bir *yılan* tarafından ısırılıp zehirlenmiştir. Hamamda kendine geldiğinde güzel bir kadın hüviyetinde olan Pinhan, tamamlanmış bir halde Dürri Baba tekkesine giderken bu zehirden dolayı ölür (s. 221).

Gölgesizler anlatısındaki aksiyon köyde yaşayan Güvercin adlı bir kızın kaybolmasıdır. Muhtar ve köylülerin onu bulmak için didindiği genç kız, romanın sonunda Cennet'in oğlu tarafından dağda bulunur. Köye getirilen kız hamiledir ve doğum yaptığında ortaya insandan çok yarattığı andıran bir bebek çıkar (s. 254). Bu bebek, anlatıda bahsedilmemesine rağmen bir

ayı yavrusu olmalıdır. Zira kız geldikten sonra bir ayı köyün civarlarında gezinmeye başlamış ve nihayet köylüler tarafından öldürülmüştür. Romanın sonunda anlatıcı ve oğlunun diyaloglarından hareketle bir gazete haberi okurla paylaşılır. Haber bir kızın ayı tarafından kaçırılması hakkındadır (s. 256). Verili bilgilerden hareketle kızı kaçıran ve hamile bırakanın ayı olduğu söylenebilir. Kurmaca bir metne konu edilmesine rağmen buna benzer bir olayın gerçek hayatta da haber değeri olarak bir karşılığı vardır. 1929 yılı *Cumhuriyet* gazetesinde çıkan bir habere göre, Dalaman'ın Boynuzbükü köyünde kereste bekçiliği yapan bir kadın, uyandığında bir ayının kendisini aşkla öptüğünü görmüştür (1929'da Bir Ayı Tarafından Kaçırılan Genç Kızın Hikayesi...).

Hayvanların sıra dışı görünümleriyle yer aldığı son anlatı *Sevgili Arsız Ölüm*'dür. Burada keçi, kuş, eşek ve malak gibi hayvanlar yer almaktadır. Onları sıra dışı kılan unsur konuşabiliyor olmalarıdır. Köye gelin geldiğinde Alacüvekliler tarafından cinli olduğunu düşünülüp ahıra kapatılan kadının, konuşan bir keçi tarafından saldırıya uğradığı görülür (Tekin, 2020: 13). Saldırı esnasında Atiye, keçinin söylediklerini pek anlamaz. Fakat onun kızı Dirmit, hayvanlarla açık bir şekilde konuşabilmektedir. Alacüvek'e gelen göçmen kuşlarla sohbet eden Dirmit onlardan isteklerde bulunur:

- Artçı kuş, seni bırakırsam, bana ne verirsin?
- Kum yumurta.
- İstemem.
- Ne istersin Dirmit kız?
- Babamı (Tekin, 2020: 30).

Dirmit dertli kara *malak* ile konuşurken hayvanın gözünden yaşlar geldiği görülür (Tekin, 2020: 73). Ağlamasından hareketle malağın Dirmit'in sözlerini anladığı söylenebilir. Anlatıda yer alan son hayvan *eşektir*. Erkeklerini ayarttığı için taşlanarak köyden kovulan Sarıkız tarafından ahaliye musallat edilen hayvanlar “ayağı yaralı, çulsuz, uyuz” olarak tanımlanır (s. 46).

Sonuç olarak 1980 sonrası büyülü gerçekçi Türk anlatılarının birçoğunda, tabiat gibi hayvanların da doğaüstü özelliklerle donatılarak aktif bir figür haline getirildiği görülmektedir. Anlatılarda işlenen domuz, at, kurt, geyik, deve, pars, kaplan, ayı, fil, yılan, köpek, sincap, kuş, akbaba, kartal, papağan ve karınca gibi hayvanlar, geniş bir ekolojik yelpazeye aittir. Bu hayvanlar ruh olup bedenlere girmek, roman karakterlerini korumak, onlara yön gösterip rehberlik etmek, onlarla konuşabilmek gibi olağanüstü özelliklerle çizilmişlerdir. Hayvanların varlığı, genellikle folklorik ya da dinî bir gerçekliğe dayandırılarak sunulmuş durumdadır. Bu anlamda, doğrudan bir hayvanı odağına alanlar; *Sus Barbatus!* (1-2-3) (domuz), *Ve Bir Pars*

Hüzünle Kaybolur (pars), *Uzakların Şarkısı* (papağan) ve *Kuşlar Yasına Gider* (at) romanlarıdır. Bunlar dışında *Dünyasızlar*, *İncir Tarihi*, *Gölgesizler*, *Pinhan* ve *Sevgili Arsız Ölüm* romanlarında çok çeşitli hayvan figürleri, sıra dışı görünümleriyle işlenmişlerdir. Hayvanlara yüklenen olağanüstü nitelikler, çoğunlukla, Türk inanç ve kültüründen hareketle belirlenmiştir. Bu anlamda metni ve hayvanları daha iyi anlamlandırmak için meseleye antrozoolojik bir perspektifle bakmak gerekir. Yapılan incelemede büyümlü gerçekçi romanların son dönem edebiyat çalışmalarında popüler olan “Hayvan Çalışmaları” konusunda da önemli malzemeler sunduğu tespit edilmiştir.

3. 9. Büyümlü Gerçekçi Romanlarda Kadının Yeri

Büyümlü gerçekçilik, kurmaca bir evren inşa etmenin yanında, kendine özgü diliyle yaşanan dünyanın örtülü problemlerini de ifşa etme işlevine sahiptir. Bu problemlerden biri kadınların toplum içerisindeki konumlarıdır. Kadın sorunları, büyümlü gerçekçilik yönelimi öncesinde de dünyada roman türünün yükselişiyle pek çok esere sirayet etmiş durumdadır. Charlotte Perkins Gilman’ın *Sarı Duvar Kağıdı* (1892) adlı öyküsü, Kate Chopin’in *Uyanış* (1899) romanı, Doris Lessing’in *Altın Defter*’i (1962) dünya edebiyatında kadını sosyolojik, psikolojik ve politik yönlerden ele alırken toplum içinde maruz kaldıkları çifte standartlara da vurgu yapan eserlerdendir.

19. yüzyılda büyümlü gerçekçiliğin dünyada popüler bir yazın eğilimi olarak ortaya çıkması sonrası, kadın sorunları bu eğilime özgü bir dille aktarılmaya devam etmiştir. Büyümlü gerçekçilik etkisindeki bir “kurmaca yalnızca bir öykü anlatmayı değil aynı zamanda sömürgeci ya da erkek egemen bir toplum veya her ikisi de olabilen bir zalim tarafından kasten gizlenen gerçeği ortaya çıkarmayı amaçlar” (Saribaş, 2020: 721). Yönelimin kadın yazarlarından Angela Carter *Büyümlü Oyuncak Dükkanı* (1967) ve *The Passion of New Eve* (1977), Toni Morrison ise *En Mavi Göz* (1970) ve *Sevilen* (1987) romanlarıyla kadınları merkeze alıp kurgularını onları üzerine inşa ederler.

Türk edebiyatında da roman türünün gelişim çizgisi içerisinde kadın karakterlerin zorlu şartları ve yaşam serüvenlerinin önemli yer tuttuğu görülebilir. Esaret altında olan (Dilber, *Sergüzeşt*, 1887) ya da Berna Moran’ın tasnifiyle ölümcül kadın ve kurban tipiyle (Moran, 2019: 39) öne çıkan (Mehpeyker-Dilaşub, *İntibah*, 1876) Tanzimat romanı kadınları ileriki süreçte daha eğitilmiş, özgüvenli ve idealist bireylere dönüşürler. Özellikle Millî Mücadele Dönemi romanlarında gerek kurtuluşa destek veren gerekse millî hassasiyetler güden aydın kadın tipleri öne çıkmaktadır. Örneğin *Gönül Hanım* (1920) romanındaki Gönül Hanım, Paris’te eğitim görmüş Fransızca ve Rusça bilen aydın bir Türk kadınıdır. *Ateşten Gömlek*’teki

(1922) Ayşe, İzmir’de ailesi şehit edildikten sonra millî mücadeleye katılıp cephe içlerinde hemşirelik yapmaya başlayan yine iyi eğitilmiş, yabancı dil konuşabilen biridir. Bu dönem romanlarında öğretmen karakterler hem halka millî bilinç aşılması hem de onların cehaletten arındırılması noktasında etkindirler. Romanda bu vazifeyle Anadolu’ya giden ve mücadele veren karakterlerin bir kısmının kadın olduğu görülür. *Çalılıkusu* (1922) romanındaki Feride, öğretmenlik yapmak için İstanbul’dan gittiği Anadolu’da çocukların eğitimi ve yetersiz fizikî imkânları iyileştirme mücadelesiyle eğitilmiş, idealist bir kadın tipi olarak dikkat çeker. *Vurun Kahpeye* (1923) romanındaki Aliye Öğretmen ise görev yaptığı Anadolu kasabasında mesleğini sürdürmenin yanı sıra Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin gibi millî mücadelenin ve aydınlanmanın karşısındaki kişilerle mücadele eder.

Eğitilmiş olsun ya da olmasın kadınların sosyal hayatta cinsiyetlerinden ve/veya fikirlerinden dolayı yaşadığı olumsuzluklar, Türk yazınına da yansımış durumdadır. Büyülü gerçekçilik dairesindeki Türk romanlarında; aldıkları sorumluluklarla, maruz kaldıkları sıkıntılı durumlarla kadınların yaşadığı zorlukları daha görünür kılmak için bu gerçekliğin doğaüstü ile yan yana getirilerek sunulduğu görülmektedir. Sahip oldukları sıra dışı özellikler ya da yaşadıkları doğaüstü olaylarla romanların odağında yer alan pek çok kadın figürü vardır.

Sevgili Arsız Ölüm anlatısında üç kadın karakter dikkat çekmektedir. Bunlardan Atiye, Dirmit ve Zekiye’dir. Özellikle Atiye ve Dirmit, hikâyenin odağında yer almaları bakımından önemlidirler.

Atiye, Huvat’la evlenip köye gelin giden şehirli bir kadındır. Evliliğinin ardından ailesi için her türlü fedakârlığı yapan, şehre göç ettiklerinde onları bir arada tutmak için çabalayan, yalnızca eşi ve çocuklarına değil gelinine de her zaman destek olan anaç bir figürdür. Şehirde çocuklarının örf ve âdetlerinden kopmamaları için çırpınacak kadar muhafazakâr, kocası Huvat şeyhlerin eline düştüğünde ona kızıp kurtaracak kadar modern bir kadındır. Atiye, bütün bunları yaparken dinî ve kültürel inançların mucizevî unsurlarından sıkça faydalanmaktadır.

Köye yeni geldiğinde Alacüveklilerin “cinli” olduğuna inanıp ahıra kapattıkları kadın, bir çocuğu olacağını rüyasında görür; aynı ahırda Hızır’ın yardımını alır (Tekin, 2020: 13). Huvat’ı güvercinden kurtarmak (s. 17), oğlu Halit’i karısı Zekiye’ye tekrar ısındırmak (s. 88) için büyü yapar. Rüyasında babasının öldüğünü görür, adamın seslerini duyar, onunla konuşur (s. 43). Ölmüş olan kayınvalidesi Nuğber Dudu ile konuşur (s. 122, 213). Azrail ile birçok kez karşı karşıya gelir, kimi zaman canını almasını ister kimi zaman da can vermemek için kavgaya tutuşur, ondan biraz daha süre ister (s. 90, 149, 172, 184, 218). Hatta öldüğü zaman zebanilere kafa tutar (s. 247).

Dirmiş, ailenin ufak kızıdır. Meraklı ve yaşıyla birlikte hızla değişen bir karaktere sahiptir. Anlatı içerisinde çalışkan ve tembel, uslu ve yaramaz olmak üzere sürekli değişir. Hem küçük hem de kız çocuğu olduğundan dolayı ailesi kendisini bir birey olarak görmez. Şiirlerini yazdığı defterin ailesinin eline geçtikten sonra dalga geçilip yırtılması (s. 188), şehre taşınmadan önce evden kaçıp geri döndükten sonra bir gece annesi Atiye tarafından çocuğun kızlığının yoklanması (Tekin, 2020: 206-207) maruz kaldığı sorunlardır.

Küçük kız sosyal hayatta karşılaştığı bu problemlerin yanında bazı sıra dışı özellikleriyle de ön plana çıkar. Henüz doğmadan anne karnından Atiye'ye seslenen (Tekin, 2020: 18) Dirmiş, çevresindeki birçok tabiat figürü ile konuşabilmekte ya da bir şekilde iletişim kurabilmektedir. Kızın konuştuğu/iletişim kurduğu canlı ve cansız varlıklar şunlardır: Kuş (s. 90), rüzgâr (s. 31, 52), tulumba (s. 33, 34, 51, 61, 66, 70), kaya (s. 74), malak (s. 73), kara tepe (s. 77), kırmızı çiçek (s. 78), kuşkuotu (s. 92, 93, 100, 103, 115, 24, 138), kar (s. 190), sokak (s. 225), yıldız, ay, şehir (s. 241, 242).

Anlatıda öne çıkan son büyülü gerçekçi kadın figürü Zekiye'dir. Halit'in karısı olan Zekiye, gelin olduktan sonra kocasının ailesi ile yaşamaya başlar. Maddi durumları kötüye gittikçe genç kızın altınları alınır, bozdurulur, kullanılır. Zekiye buna hiçbir zaman karşı çıkmaz. Bu anlamda fedakâr bir ev kadını görünümündedir. Kocasını kendisinden soğuduğunda kayınvalidesi Atiye'den yardım isteyerek Halit'i geri döndürmek için elinden geleni yapar. Aldatılan bir kadın olmasına rağmen evini terk etmez, kocasını geri kazanır.

Zekiye çok pasif bir karakterdir ve uzun süre hiç konuşmamıştır. Kadının dilinin açılması Atiye'nin ondan dileğini sorduğu an gerçekleşmiştir. Bütün altınları bozdurulmuş olan Zekiye birden dile gelerek altın küpe istediğini söyler (Tekin, 2020: 112).

Sevgili Arsız Ölüm, okur için geleneksel bir anlatı niteliğine sahip görünse de alt metninde “zaman zaman kent yaşamı, iktidar, din ve erkek merkezli topluma yönelik sert eleştiriler” (Sarıbaş, 2020: 718) yer almaktadır.

Dünyasızlar romanındaki hikâyeye katmanlarından birisi kadın problemleri üzerinden okunabilir. Zira anlatının yüzeyinde Nergis karakteri üzerinden kadının sosyal hayatta yaşadığı sorunlar, karşı cins tarafından maruz kalınan şiddet ve aile içi baskılar işlenmektedir. Roman Nergis odağında okunduğunda ortaya çile, yolculuk ve çözümü kapsayan bir kadın anlatısı çıkar. Başarılı bir üniversite öğrencisi olan Nergis, aynı zamanda sözlüdür. Buna rağmen hocalarından Halit tarafından sürekli olarak rahatsız edilip, tacize uğramaktadır. Genç kız, kendisine âşık olduğunu ifade eden hocasına durumundan bahsedip sürekli reddetmesine rağmen takıntılı adam onun peşini bırakmaz. Kızı odasına kapatıp silah zoruyla tecavüz etmeye dahi kalkışır (Yanık, 2020b: 16). Sesleri duyup gelen asistanlar ve idari personelin çabasıyla

kurtulan Nergis her ne kadar şikayetçi olmak istese de dekanlık Halit'i görevden uzaklaştırıp olayın üstünü örtmekte ısrarcı olur. Kızın babası da karşı tarafın gücünden çekinerek kızını ikna eder ve olay kapatılır (s. 19) Her şeyin geride kaldığının düşünüldüğü bir anda, mezuniyet sonrası yapılan baloda tekrar Halit'le karşılaşan Nergis'in yüzüne adam tarafından asit atılır (s. 21). Yüzü tahrip olan genç kız çeşitli ameliyatlar olmasına, tedaviler görmesine rağmen yüzünde izler kalır. Üstelik bu esnada babası vefat eder, tedavilerden dolayı ekonomik olarak sıkıntıya düşerler.

İçinde bulundukları zor durum karşısında annesinin teklifiyle Fethiye'deki dayısına gitmekten başka çaresi kalmayan Nergis, burada da huzuru bulamaz. Sözlüsü tarafından terk edilen kız, önce dayısı tarafından yaşlı Firuz Dede'nin hasta bakıcısı olarak işe sokulur; sonra bu yaşlı adamla aynı evde bulunmasının dedikodulara yol açtığı söylenerek zorla Antalya'ya bir dinî cemaatin yanına gönderilir (Yanık, 2020b: 37).

Nergis'in hikâyesi tarih boyunca kadınların yaşadığı pek çok sıkıntının roman düzlemine aktarılmış hâlidir. Dolayısıyla romandaki gerçekçi damar, kadın problemleri üzerinden kendini gösterir. Nergis'in mağduriyetinin giderilmesi noktasında ise devreye doğaüstü girer. Firuz Dede ve torununun kendisini Antalya'dan alıp Bakü'ye götürdüğü esnada aktarılan anılardan müteşekkil ikinci hikâye katmanında bahsi geçen sihirli kırmızı yumurta, romanın sonunda kızın yüzünü iyileştirmek için kullanılmıştır (s. 408). Böylece sosyal gerçekliğin oluşturduğu mağduriyet mucize ile ortadan kaldırılmış olur. Yumurtanın, Nergis'in yüzü için kullanılması aynı zamanda iki hikâye katmanını birbirine bağlar; Firuz ve Ayvaz'ın olağanüstü motiflerle örülü maceralarının uydurma değil gerçek olduğu vurgulanmış olur. Bu da romandaki büyülu gerçekçiliği sağlar.

Butimar romanının başkarakterlerinden biri de kadındır. Varujan adlı bu Ermeni kızı romanda "Butimar" ismiyle anılır. Sakin, sabırlı, sadık ve fedakâr bir karakter olan Butimar, Müslüman genç Yusuf'u sevmesine rağmen babasının bu evliliğe izin vermemesi nedeniyle zor zamanlar yaşamıştır. Bu engel aşıldıktan ve ikili evlendikten sonra ise kendini Yusuf'a adayan kadın, onun simya tutkusu yüzünden hayatını kaybetmiştir. Yani Butimar hem babası hem de eşi tarafından mağdur edilmiş, pasif bir karakterdir.

Kadının yaptığı evlilikte de ölümünde de doğaüstü unsurların kullanıldığı görülür. Yusuf ve Butimar arasındaki aşk, ikili henüz birbirlerini görmeden, rüyalar vasıtasıyla ilan edilmiştir. Yusuf sürekli olarak rüyalarında gördüğü bu kadına bir Ermeni düğününde rastlar. Butimar'ın da onu gördüğünde doğum lekesinin kızardığı aktarılır (s. 169). Yusuf'un simya tutkusu, kadının sonunu hazırlayan en önemli nedendir. Yusuf bununla uğraşmaya devam ederse karısı Butimar'ın dişlerinin dökülmeye başlayacağına dair kehanet bir süre sonra

gerçekleşir ve kadının bir dişi düşer (s. 302). Yusuf buna rağmen hırsından vazgeçmez. Formülün tamamlanması için karısının kanının lazım olduğunu öğrendiğinde meseleyi Butimar'a açar. Kocasını simyadan caydıramayan kadın, onun isteğine rıza gösterir. Fakat Yusuf bıçağı deşdirdiğinde uzun bir süre kan akmaz. Yusuf hırsıyla daha sert bir şekilde bıçakla müdahale ettiğinde akan kanları fark etmez ve karısını yaralar. Sonunda hazır olan formülün Butimar'ı altına döndürdüğü ve Yusuf'un çok arzu ettiği altınlar için karısını kaybettiği görülür (s. 377-378). Yusuf ve Butimar'ın hikâyesindeki rüya, kan akmaması ve altına dönüşme gibi motifler anlatıyı büyülü gerçekçi yapan doğaüstü taraflardır.

Romanda kadın sorunları hususunda ilginç bir gözlem de paylaşılır. Amcası Yusuf gibi Butimar'ı rüyalarında görmüş ve sonra eski mektuplarda kadına rastlamış olan anlatıcı konumundaki karakter, bir psikiyatrdır. Bu adam kadınlara -özellikle çarşafli kadınlara- yönelik bakışı ve halkın tutumunu anlamak için bir çarşafın altına girerek şehirde dolaşmaya başlar. Böylece gözlemlerini okurla paylaşır. Psikiyatr, kadın kılığında gezerken ona tuhaf gözlerle bakan insanları aktarır.

Beni Kör Kuyularda anlatısı baştan sona bir kadın mağduriyeti üzerine kuruludur. Normal bir hayat yaşarken bir gün ağladığında gözlerinden taşlar düşmeye başladığını (s. 18) fark eden Güldiyar, o vakitten sonra büyük acılar çekmeye başlar. Fakat yaşadıklarının sebebi gözlerinden dökülenler değil insanlardır. Çünkü yardım etme bahanesiyle kıza ve ailesine yanan mafya kılıklı insanlar, onları kendi evlerine hapsederek Güldiyar'ı bir sirk hayvanı gibi sergilerler.

Çevrelerindeki hiçbir insan, Güldiyar'ın gördüğü zulme karşı çıkmaz; bunun yerine herkes, para karşılığı, kız ağladığında gözlerinden döktüğü taşları izlemeye gider. Hatta Güldiyar ağlamadığı zamanlarda paralarının boşa gittiğini düşünerek olay çıkarır (s. 219). Kızın üzerinden para kazanmak isteyen adamlar için Güldiyar'ın günde pek çok kez ağlaması gerekmektedir. Bu yüzden onun salonda oturduğu yere mor perde çekip arkasından bıçakla onu dürterek sürekli canını acıtırılar. Bu anlamda romanın doğaüstü tarafını oluşturan taş ağlama durumu aynı zamanda bir mağduriyet de oluşturarak kadının maddi manevi sömürülmesi gerçeğine dikkat çeker.

Pinhan anlatısının başkişisi romanla aynı adı taşıyan Pinhan'dır. Dürri Baba'nın tekkesinde mürit olan bu kişi, çift cinsiyetli (s. 52, 169) olmasıyla öne çıkarılır. Roman, onun kendi hikâyesini bulması için tekkeden çıkışı ve kendisiyle benzer durumda bulunan (iki başlı = Akrep Arif/Nakş-ı Nigâr) bir mahalleye gelerek burada kocakarılar gözetimindeki bir iç yolculukla cinsiyetine karar verip kadın olmasını anlatır.

Bu yolculuk esnasında Pinhan, doğaüstü olaylar da yaşar. Örneğin bir dere ile konuşur, ona rüyasını yorumlatır (s. 32); bir güle dokunmasıyla saçları kıpkırmızı olur (s. 227). Ölümü de cinsiyetini seçme anındaki iç yolculukta kendisini ısırarak yılanın zehrinden dolayı gerçekleşir.

Elif Şafak'ın incelemeye konu edilen diğer romanı *Baba ve Piç*, siyasal meseleleri olduğu kadar kadın problemlerini de odağına alan ve bunları doğaüstü ile birleştiren eserlerdendir. Zeliha, Asya ve Amy (Armanuş), anlatıda problemleriyle işlenen kadın karakterlerdir. Bunlardan en öne çıkanı, öfkeli ve disiplinli babası tarafından sevgisiz bir şekilde büyütülüp o öldükten sonra da abisi Mustafa'nın tecavüzüne uğrayan ve ondan bir kız çocuğu (Asya) dünyaya getiren Zeliha'dır. Bu acı olayı hiçbir zaman dile getirmeyen ve ailesi tarafından babası belli olmayan bir çocuk doğurduğu için yer yer eleştirilen Zeliha, dik başlı ve agnostik bir kadındır. Annesi, kızı ve üç ablasıyla birlikte yaşayan Zeliha, ailesine aykırı bir giyim tarzıyla dövmeçilik mesleğini yapmaktadır. Öz abisi tarafından istismar edilen kadının tecrübe ettiği acı gerçekler, doğaüstünün yardımıyla açığa çıkarılır ve okura aktarılır. Ailenin en büyük çocuğu Banu, dinine düşkün bir kadın olmasının yanında cinlere hükmedebilme gücüne sahiptir. Asya'nın babasını öğrenmek üzere cinlerinden yardım almış ve geçmişte yaşanan bu kötü olaya şahit olmuştur (Şafak, 2021: 342). Fakat o da kimseye hadiseden bahsetmez. Zeliha, içinde büyüdüğü ailenin kendinde yarattığı travmanın etkisiyle kızı Asya ile de sağlıklı bir iletişim kurabilmiş değildir. Onun hikâyesine ve hayata karşı tavrındaki haklılığa, belgelerin ya da bilimin değil doğaüstünün yardımıyla ulaşılır. Ayrıca romanda kadınların sosyal hayatta yaşadığı problemlerden biri olan taciz, Zeliha vasıtasıyla okura yansıtılır. Sokakta yürüyen kadının yanında duran taksici, aracın camından başını çıkararak kadına laf atar ve onu tacize kalkışır (s. 13).

Romandaki diğer kadın karakter Asya, on dokuz yaşında, babasız büyümüş, hırçın bir kızdır. Annesi Zeliha'nın ağzından, babasına dair tek kelime duymamış; onun kim olduğunu öğrenememiştir. O da annesi gibi ailesiyle yakın ilişkilere sahip değildir. Evinde bulamadığı mutluluğu, hemen hepsi muhalif görüşlere sahip arkadaş grubunun yanında aramaktadır. Amy'den gelen mektupla, onun Müslümanların kadınlara yaptığı baskıları ve Orta Doğu'daki ataerkil düzeni araştırmak isteyen bir öğrenci olduğunu düşünür (Şafak, 2021: 169). Türkiye'ye gelen Amy ile yaptıkları müzik sohbetinde ise Türk müziğine olan antipatisini "Türk müziği mi? Eksik olsun" (s. 195) sözleriyle ortaya koyar. Batılı müzikler dinleyen, felsefe okumaları yapan Asya ne içinde bulunduğu aileye ne de ülkeye kendini ait hissetmektedir. Onun geçmişi önemsemeyip anda yaşamayı benimsemesinin de asıl nedeni babasızlığıdır. Bu anlamda Asya'nın anlatıdaki temel problemi bir "piç" oluşudur.

Amy (Armanuş) ise annesi Amerikalı (Rose), babası Ermeni (Barsam) olan bir genç kızdır. Barsam'ın ailesinin baskıcı tutumu yüzünden, annesi ve babası boşanmış; annesi Rose da bu Ermeni aileden intikam almak için onların nefret ettiği Türk milletinden Mustafa adlı bir jeolog ile evlenmiştir. Amy (Armanuş) kendisine aşırı düşkün olan iki taraf arasında sıkışıp kalmıştır ve kimlik problemleri yaşamaktadır. Zira baba tarafında Armanuş, annesinin yanında ise Amy'dir. Mustafa'nın da Türk oluşu, Amy'yi kendi köklerini ve kimliğini bulmak üzere İstanbul'a götüren nedenlerdendir. Burada tanıştığı Asya, onun ailesi ve arkadaşları sayesinde sorularının bir kısmına cevap bulur. Amy'nin hikâyesindeki doğaüstü taraf, onun gelişinin ve hayatının Banu tarafından bilinmesidir. Kadın, okyanus ötesinden gelecek olan bu beklenmeyen misafiri çok önceden tarot kartlarıyla açtığı falda görmüştür (Şafak, 2021: 87). Ayrıca kızı konusunda endişelenen Rose'u ve Barsam'ın ailesini de kahve falında görmüştür (s. 216).

Bu üç kadın anlatıda, büyük oranda, aile içinde yaşadıkları problemlerle işlenmişlerdir. Bunun yanı sıra bazı sosyal ve siyasal sorunları romana konu edilmiştir. Doğaüstü onların mağduriyetlerini ortaya koyma yolunda başvurulan işlevsel bir yöntemdir.

Sus Barbatus! kalabalık karakter kadrosuna sahip anlatılardan biridir. Eserde doğaüstü ile birleşen siyasi atmosferin ve toplumsal sorunların yanı sıra bireysel problemler de ön plandadır. Anlatıda sosyal, siyasi ve ahlaki bağlamda mağduriyetleri ile işlenen pek çok kadın karakter bulunmaktadır. Bunlardan en öne çıkanları; Aysel, Aynur, Ece, Zeynep ve Elif'tir.

Serinin ilk romanında okurun karşısına çıkan Aysel, Bekir Komutan'ın metresi konumundadır ve zorlu kış şartları yüzünden onun evinde kalmaktadır. Öğrencilik yıllarında evinden kovulan (Duman, 2018: 293) yanlış bir adama âşık olan Aysel, herhangi bir güvencesi olmayan, kendi ayakları üzerinde duramayan bir kadındır. Bu yüzden çevresi tarafından istismar edilmeye açık bir durumdadır. Evli olan Bekir Komutan'ın yanında, onunla dost hayatı yaşamasına rağmen yüreği temiz bir insandır. Komutan'ın evine ağır yaralı olarak getirilen Faruk, kadının kendi üzerine düşünmesi ve mevcut pozisyonuyla hesaplaşması noktasında etkili olmuştur. Faruk dışında Aysel'in karakteri üzerinde etkili olan bir diğer karakter Sus Barbatus'tur. Sakallı yaban domuzunun ruhu kadının ağzından içeri girdikten sonra Aysel'de birtakım değişiklikler olur. Daha hareketli, konuşkan, koku alma duyusu yüksek bir Aysel ortaya çıkar (s. 295) Bedeninin ölümüyle özgürleşen domuzun ruhu, Aysel'i de hapis bulunduğu bu evden ve kötü durumdan azat etmek ister gibidir. Kadın yer yer onun gibi davranır, domuzun aklından geçenleri dillendirir (s. 428). Buna rağmen doğaüstünün yardımıyla başlayan kadının özgürlük hareketi, Aysel hayattayken nihayete ermez. Yolda maruz kaldıkları kazada Faruk gibi Aysel de ölür. Ç. Gölü'nden (s. 486) Sus Barbatus ve

Faruk'la beraber ruhları göğe yükselen kadın, yaşarken kazanamadığı özgürlüğünü öldükten sonra elde eder ve ruhu anlatı boyunca gezer.

Aynur anlatının siyasi karakterlerinden biridir. Devrime inanmış ve bu uğurda mücadele eden bir genç kızdır. Zayıf, çelimsiz görüntüsünün altında dirayetli ve tutkulu bir kişiliğe sahiptir. İdealleri yüzünden Bekir Komutan'ın idare ettiği jandarma tarafından pek çok kez karakola çekilmiş, işkence görmüştür (Duman, 2018: 146). Buna rağmen davasından vazgeçmemiş; bir süre ormanda, dağda yaşamış; hapse girip çıkmış ve sonunda Ş. Ovası'nda düzenlenen bir miting sırasında havaya açılan polis kurşunlarıyla ölmüştür (Duman, 2021b: 586). Tıpkı Aysel gibi o da arzuladığı özgürlüğe öldükten sonra kavuşmuştur. Aynur'un ruhu da kendisiyle beraber ölen deve Davut ve kertenkele Coco ile göğe yükselir, özgürlüğe kavuşur (s. 588). Aynur'un ruhunu gökyüzünde gören köpeği Karagöz ile ilişkisi, Coco'nun sıra dışı bir yolculuk sonrası hapishaneye kadar gelip kadına yoldaş olması ve ruhu göğe yükseldikten sonra bile idealleriyle ilgili cümleler kurması anlatıdaki kadın problemlerinin doğaüstü ile ifade edildiği yerlerdir.

Romandaki sorunlu karakterlerden biri de Ece'dir. Devrimci gençlere karşı cephe alan ve jandarma komutanı Bekir ile iş birliği yaparak onları arayan Kadir Ağa'nın kızı olan Ece, ailesinin aksine Aynur ve arkadaşlarının düşüncelerini benimsemiş biridir. Aynur tarafından verilen, Halkevinde çoğaltılmış devrimci kitaplar okumaktadır (s. 127). Onun maruz kaldığı en ciddi problem aile baskısıdır. Bilhassa babası ile kafa yapısı uyuşmaz bu sebeple evi dahi terk eder. Evden kaçmadan önce babasının ceketinin astarına gizlediği siyasi kitap köyün yeni komutanı Eyüp tarafından bulununca Kadir Ağa'dan intikam almış olur.

Zeynep, serideki siyasi ortamın dışında evine ve kocasına bağlı bir Anadolu kadını olarak öne çıkar. Serinin ilk kitabında zorlu geçen kış şartlarında aç kalmamak için kocası Kenan'ı uzun sürecek bir av macerasına yollamış ve hamile haliyle evinde tek başına kalmıştır. Onun yaşadığı sorun günümüzde hemen her kadının başına gelen taciz vakasıdır. Kadir Ağa'nın oğlu Atalay, Kenan'ın gidişini fırsat bilerek onun evine gitmiş ve kocasının bu av macerasından sağ çıkamayacağını ima ederek kadını ayartmaya kalkmıştır. Zeynep, evine ve kocasına düşkün, namuslu bir Anadolu kadını olarak ölümü göze alıp Atalay'ı evden uzaklaştırmıştır. Bu uğurda evin dışında gezen kurda yem olma tehlikesi geçirse de namusunu kurtarmıştır. Tabiat ve hayvan, bu mücadelede Zeynep'in yardımına koşan unsurlardır. Yoğun kar altında Zeynep'in üstünden fırlayan kurt, boğazına yapıştığı Atalay'ı öldürerek hamile kadını kurtarmıştır, denilebilir.

Anlatıdaki son mağdur kadın karakter Elif'tir. Civan Yusuf tarafından babasından istenilen genç kız, köyünün gelenekleri gereği evlenmeden önce şeyhinin evine gitmeye

zorlanır (Duman, 2020: 80). Burada, gelenek ve inanç kisvesi altında yozlaşmış ve köhnemiş bir adetin Elif ve onun gibi nice genç kızı mağdur ettiği görülmektedir. Civan Yusuf, Elif'in istismar edilmesini önlemek için onu kaçıtır. Bu kaçtırmada doğaüstünün rolü büyüktür. Zira Elif, henüz Civan Yusuf gelmeden onun geleceğini hissetmiş (s. 92), kır at Cennet de onu kaçırmaya ön ayak olup köyden çıkışta mucizevi bir hızla hareket etmiştir. Ayrıca yol boyunca onlara yarenlik edecek olan Gökyüzü adlı ceylan da gökten Elif'in kucağına düşen bir hayvandır (s. 49).

Sus Barbatus! romanının kadın karakterleri; sosyal, siyasi ve ahlaki yönlerden çeşitli mağduriyetler yaşamış etkin figürlerdir. Her kadın karakter kendi özelinde farklı değerleri temsil etmektedir. Kimi idealleri uğruna katlandıklarıyla kimi yozlaşmış adetlerle mücadele noktasında kimi evine ve namusuna düşkünlüğüyle kimi de güçlü ve özgür bir yaşam hayaliyle öne çıkmaktadır. Bu yolda onlara beşerî unsurlardan çok doğaüstü yardımların geldiği görülmektedir.

Yüzünde Bir Yer anlatısında öne çıkan kadın Bese'dir. Onun üzerinden Dersim (Tunceli) sürgününün yarattığı travmalar okura aktarılır. Bese, bu yolculuk sırasında birkaç gün ortadan kaybolur; onun yokluğu müddetince kadının cinlere karıştığına ya da görünmez olduğuna dair efsaneler türetilir. Sonra perişan halde ve yarı çıplak bir şekilde geri dönerek kendisinin Hızır tarafından çağrıldığını ve ona gittiği söyler (Kaygusuz, 2018: 15). İleriki bölümlerde Bese'nin karnı büyüdüğü için saf bir delikanlı bulunarak alelacele evlendirilmesi, anlattıklarının doğru olmadığını gösterir (s. 39). Kadın Tunceli'den Samsun'a doğru gerçekleşen yolculukları sırasında kaçırılıp tecavüze uğramış olmalıdır. Bese sürgünün ve yoldaki istismarın yarattığı travmayı doğaüstüne bir ögeye, Hızır inancına, sığınarak atlatmaya çalışır. Yazar Sema Kaygusuz bir röportajında Bese karakterini kendi babaannesinden hareketle oluşturduğunu aktarır. Babaannesi de tıpkı Bese gibi Tunceli'den Türkiye'nin çeşitli yerlerine göçen insanlardan biridir ve o da anlatı karakteri gibi Karadeniz'e, Çarşamba'nın bir köyüne yerleştirilmiş oradan Samsun'a geçmiştir. Hem gerçek hayattaki babaannesi hem de romandaki Bese yaşadıklarını dillendirmekten ziyade Hz. Hızır üzerinden bunları atlatmaya çalışan insanlardır. Kaygusuz bu anlamda Bese için "O hayatta ve ayakta kalmak için bir maneviyat biçmiş kendisine" ifadesini kullanır (*Yüzünde Bir Yer...*). Tarihi bir gerçeklik üzerine kurulan romanın gerçek hayattan birini karakter olarak kullanması ve Hızır anlatısı üzerinden doğaüstü unsurlarla bütünleştirmesi bu travmatik hadisenin büyümlü gerçekçilik yoluyla aktarıldığını gösterir.

Hayat Bir Kervansaray anlatısında da başkişi bir kız çocuğudur. Onun bakış açısı üzerinden sıradan bir Türk ailesinin 50'li yıllar ve 60'ların başındaki yaşam öyküsü aktarılır.

Eser, Türkiye'nin o dönemki sosyal, ekonomik ve siyasî durumunu merkeze almış olsa da ülkede kadının durumu ve kadınların yaşadıkları sorunlara da yer verildiği görülmektedir. Bunlardan en fazla görüleni, küçük kızın başına gelen taciz olaylarıdır. İlkinde kokan elbisesini yıkatmak için mahalleden bir kadının evine giren kız, burada onun kocası tarafından taciz edilir.

Elbisemi ona da yıkattım, kocası pijamasıyla bir kanepede oturuyordu, ben, odada don fanila ayakta duruyordum, adam beni bacaklarının üstüne oturttu, bacaklarında sağa sola, yukarı aşağı oynattı, sağ eliyle karnıma vurup, 'Kızım, dereye mi düştün, dikkat et, dikkat et,' dedi, bu arada kutumu birkaç kez elledi (Özdamar, 2021: 123).

Bir başka bölümde, kaldırımında yürüyen kızın yanına çevredeki adamlardan birinin geldiği ve kulağına eğilerek "Canım, yalayayım seni" (Özdamar, 2021: 139) dediği görülür. Manava alışverişe giden küçük kız, ince bıyıklı bir adamın kendisini bir perde ile dükkândan ayrılmış arka bölüme götürdüğünü ve orada kendisini kucağına alarak elini eteğinin arasından göbeğine götürdüğünü söyler (s. 164). İlerleyen kısımlarda İstanbul'dan ziyarete gelen Pamuk Teyze'nin subay öğrenci torunu Kenan, kız yatarken yanına sokulur (s. 171) ve tek başına yolculuk yaptığı zamanlarda ise kız "otobüslerde kalçalarımı sıkıştıran ve vücutlarını arkadan bana sürten adamlar da vardı" (s. 266) diyerek yaşadığı taciz olaylarını okura aktarır.

Romanda ayrıca kadınları küçük düşürücü kimi atasözlerine de yer verilmiş durumdadır. "Yedi yaşından itibaren bir kız, ya kocaya ya toprağa", "Delikli taş yerde kalmaz, biri onu mutlaka kaldırır", "Kızı gönlüne bırakırsan, ya davulcuya ya zurnacıya kaçır", "Kız doğdu – kıyamet koptu" (Özdamar, 2021: 172) gibi örnekler, gelenekten gelen eril söylemin dildeki karşılığı olarak eserde yer bulmuş durumdadır.

Sonuç olarak incelenen romanlarda birçok kadın karakterlerin öne çıkmış olduğu görülmektedir. Romanların hemen hepsinde kadın karakterler etkin bir konumda bulunurken bazılarında doğrudan başkişi durumundadırlar. Kadınların başkarakter olduğu romanlardan bazıları; *Sevgili Arsız Ölüm*, *Pinhan*, *Beni Kör Kuyularda*, *Baba ve Piç* ve *Yüzünde Bir Yer*, *Hayat Bir Kervansaray*'dır. Bu romanlardaki kadınlar ailevi, sosyal ve ahlaki bağlamdaki farklı mağduriyetleriyle ele alınmışlardır. Görüşlerinden ötürü kolluk kuvvetlerinden işkence görmeleri, sosyal hayatta ve aile içinde baskı ve tacize maruz kalmaları hatta tecavüze uğramaları, zorunlu göç nedeniyle çeşitli travmalara maruz kalmaları, romanlardaki kadınların yaşadıkları sorunlardır. Doğaüstüye çoğunlukla karşılaşılan problemlerin çözümü noktasında başvurulurken nadir de olsa probleme yol açan unsur olarak da kullanılmış olduğu görülür. Başlıkta incelemeye tabi tutulanlar dışında, *Nar Ağacı* romanında da başkişi akademisyen bir kadındır. Büyülü gerçekçilik ve doğaüstünün kullanımı yalnızca inancın ve kültürün aktarımı

için değil kadın sorunlarına dikkat çekmek ve bu toplumsal gerçekliğin altını çizmek için de kullanılan popüler bir yöntem olarak karşımıza çıkar.

3. 10. Sıradan Olanın Abartılması Yoluyla Sağlanan Olağanüstü Durumlar

Büyülü gerçekçilik dairesindeki Türk romanlarında doğaüstüyü sağlayan özelliklerden bir tanesi de “abartma” sanatıdır. Yazarlar günlük hayatta görülebilecek sıradan olayları, durumları olduğundan fazla göstermek suretiyle ona doğaüstü bir hüviyet kazandırır. Böylece dikkatleri bu sıradan olayların üzerinde toplarlar.

Sevgili Arsız Ölüm’deki Dirmit karakterinin, henüz doğmamışken annesinin karnından kadına seslendiği görülmektedir. O sırada ambarda un elemekle uğraşan Atiye, kızının sesini duyunca ona “Geberesin e mi!” diyerek tepki vermiş ve ardından bir kriz geçirerek hareketsiz yere yığılmıştır (Tekin, 2020: 18). Bir çocuğun erken yaşta anne demesi sıradan bir olayken romanda bu konuşma henüz doğmamış bir çocuğa yaptırılmıştır. Bu şekilde olaya doğaüstü bir nitelik kazandırılır.

Aynı romanda uzun süre hiç konuşmayan Zekiye’nin dili, bilezikleri bir borç meselesi yüzünden bozdurulduktan sonra açılmıştır. Bu bölümde Zekiye, altınların parasını kayınvalidesi Atiye’ye verdikten sonra ondan bir çift altın küpe istediğini beyan eder. Atiye gelinin ağzından çıkan bu ilk sözleri duyunca afallar ve paraları yere düşürür. Zekiye, arzu ettiği altın küpelere kavuşuncaya dek ağzından çıkan tek cümle “Bir çift altın küpe isterim” olmuştur. Küpelerine kavuşan kadın, bu olaydan sonra sessizliğini kısa bir süre daha sürdürür (Tekin, 2020: 112-113). Bir kadının konuşmıyor oluşu, sıradan bir hadise iken dilinin altın küpe istemek için açılması sıra dışıdır. Zekiye’nin çocuğu da romandaki sıra dışı kişilerdendir. Bir yaz sonu dünyaya gelen çocuk “çenesinin altında kara bir et dut bulunan uzun saçlı, tırnaklı bir kız” (s. 94) olarak tarif edilir.

Atiye’nin kayıp oğlu Halit gelmeden ölmeyi reddetmesi ve ruhunu bedeninden bırakmaması da (Tekin, 2020: 184) bu abartılı anlatıma örnektir. Gelen ecel üzerinde bir tasarrufu bulunmayan insanoğlunun bunu durduracak bir iradesi yoktur. Buna karşın romanda Atiye’ye bu irade verilir ve kadın oğlu gelene kadar ruhunu bırakmaz.

Sıradanın abartıldığı bir diğer durum, Dirmit’in sesiyle duvarları yerinden oynatıp tavandaki tahta tozlarının aşağı gelmesine neden olmasıdır. Gece yatarken kızlığını yoklamak üzere annesi Atiye tarafından eteği kaldırılan Dirmit, utanç ve hırsıyla titremeye başlar ve kriz geçirir. Ailesi okuyup üflemesine rağmen durulmayan Dirmit, bağırarak evin duvarlarını titretir, yerinden oynatır (Tekin, 2020: 207). Seslerin kuvveti olup nesnelere basınç uygulayabiliyor olsa da bir insanın, hatta küçük bir kız çocuğunun, duvarları oynatacak,

tavandan tahta tozlarını dökecek kadar kuvvetli bağırması pek olası değildir. Dolayısıyla yazar burada abartma sanatına başvurmuştur. Romanda geçen bir olay, Günter Grass'ın ünlü romanı *Teneke Trampet*'teki Oscar'ın sesiyle camları kırması, nesneleri hareket ettirmesi özelliğini hatırlatır. Oscar da tıpkı Dirmit gibi bir çocuk görünümündedir. Kızdan farklı olarak Oscar, bu bedende kalmayı ve büyümemeyi kendisi tercih etmiştir.

Buzdan Kılıçlar anlatısında Volvo marka bir araba, sürücüsünden bağımsız olarak kendi kendine hareket eder. Volvo'nun sahibi olan Halilhan, araba ile derin bir bağ kurmuştur. Bu öyle bir tutkudur ki bazı geceler evine gitmek yerine aracın içinde kalmıştır. Arkadaşı Gogi'ye bundan bahseden adam, arabayı göz hapsine almasını ister. Volvo, Halilhan'ı bazı geceler Bella adlı bir pavyona götürür. Bazen de yolda giderken gördüğü sarışın kadınları selamlamak üzere burnunu kaldırır (Tekin, 2018: 26-28). Burada araca bir ruh, bir can atfedildiği görülmektedir. Gerçekleşen olaylar, Halilhan'ın psikolojik durumundan mı kaynaklanmakta yoksa gerçekten mi olmaktadır, bu konu da muallaktır. Bu anlamda, roman içerisindeki yoğun sosyal gerçekliği de hesaba katarak zedelenmiş de olsa büyümlü gerçekçilik dairesine dahil edilebilir.

Hayat Bir Kervansaray romanı, sıradan abartarak doğaüstü hale getirmeye en sık başvuran romanlardandır. 27 Mayıs'a uzanan süreçteki sosyal hayatı ve mahalle kültürünü anlatan eserde günlük yaşamda karşılaşılabilecek birçok olay, sıra dışı hale getirilmiştir. Bunlardan ilki, mahallede erkek kardeşinin öldüğünü işiten bir kadının saçlarının bir gecede beyazlamış olmasıdır (Özdamar, 2021: 5). İnsan fizyolojisi gereği yaş aldıkça beyazlaması gereken saçların bunu bir gece gibi kısa bir zamanda yaşamış olması, durumu sıra dışı bir hale getirir.

Romanda yedi yaşındaki bir kızın, dedesini sırtına alıp taşıdığı da aktarılır. Anlatıcı konumunda bulunan bu kız, sırtladığı dedesini evine kadar getirir (Özdamar, 2021: 36). Her ne kadar genç birinin başka bir insanı sırtına alabilmesi mümkün olsa da bunu yapanın hem küçük hem de kız olması, durumu sıra dışı yapar. Benzer bir motif, *Yüzünde Bir Yer* romanında da geçer. Hızır'ı doğuran kadın olarak verilen Ebiha'nın yer aldığı efsanevî anlatıda, kadının 90 kiloluk bir adamı tek eliyle kaldıracak kadar kuvvetli olduğu söylenir (Kaygusuz, 2018: 24). Kadınlara yüklenen bu sıra dışı özellik, onları büyümlü gerçekçiliğin bir parçası haline getirir.

Hayat Bir Kervansaray'daki küçük kız, bir bölümde, üç yaşındayken bir kuyuya düştüğünü anlatır. Giderek suyun dibine doğru çekilen ve beline bağladığı organla kuyuya inen bir adam tarafından kurtarılan kızın, karnından bir ay boyunca su çıktığı aktarılır (s. 55). Boğulma tehlikesi geçiren ve su yutan bir kimsenin su çıkarması normal olsa da bunun bir ay devam etmesi abartılı bir durumdur.

İnsanî bir eylem olan gaz çıkarmanın da romanda olduğundan fazla gösterildiği görülmektedir. Buna göre, mahallede yaşayan Deli Saniye'nin "osurduğunda veya kedileriyle konuşurken" seslerinin yan mahalledeki ahşap evde yaşayan insanlar tarafından duyulduğu aktarılır (Özdamar, 2021: 126). Mahallede "osuran amca" lakabıyla tanınan adamın da bu eylemi normalden çok daha fazla gerçekleştirdiği söylenir. Adam bunu karnının sağ tarafına bastırmak suretiyle istediği zaman yapabilmektedir (s. 167). Bir gün, misafirlğe geldiği evin küçük kızı Siyah Gül'ü eğlendirmek için bunu yirmi iki kere yapmıştır (s. 168). Gerek sayı gerekse ses bakımından gaz çıkarma eylemi normalden fazla gösterilmiş ve böylece bu gerçekçi romanda sıra dışı unsurlar türetilerek eser büyüğü gerçekçiliğe yaklaştırılmıştır.

Romanın anlatıcısı konumundaki kızın yaşıyla çelişen bir diğer özelliği genel kültürüdür. Henüz 9-10 yaşlarında iken ailesini ziyarete gelen Mehmet Ali Bey'in tarih sorularını anında cevaplamaktadır:

"Söyle bana, Sultan Abdülhamid ne kadar süre hükmetti?"
 "32 yıl."
 "Onu kim devirdi?"
 "Jöntürkler."
 "Ne zaman?"
 "1909'da."
 "Jöntürkler ne yaptı?"
 "Hürriyeti getirdiler ve parçalanmış Osmanlı İmparatorluğu'nu yeniden kurtarmaya çalıştılar."
 "Birinci Dünya Savaşı'nda kimlerle birlikteydik?"
 "Almanlarla birlikte."
 "Kime karşı?"
 "İngilizlere, Fransızlara, Ruslara karşı" (s.153).

Okul çağında olsa bile o yaşlardaki bir çocuğun bu derece tarih bilgisine hâkim olması, normal değildir. Dolayısıyla burada da bir abartma söz konusudur.

İncir Tarihi romanında Zeyrek'in başından geçen olayların da yer yer abartılarak doğaüstüne yaklaştırıldığı görülür. Bunun en önemli örneği, anlatının başlarında kolu kesilen Zeyrek'in bu organı romanın sonuna dek koynunda gezdirmesidir. Kelime Sultan tarafından satması ve parasını gömmesi için verilen yüzük ise kesik kolun avucunda kapalı haldedir. Her ne kadar bir kimsenin kolunun kesilmiş olması normal bir durum olsa da Zeyrek'in kolu koynunda uzun bir yol gitmesi, türlü zorluklar atlatması sıra dışı bir durumdur (Duman, 2021a: 241). Anlatıda abartılmış olarak işlenen bir diğer organ burundur. Zeyrek ve arkadaşlarını takip eden bir grup adam içerisinde bir tanesi, kapıyı koklayarak ardında kimlerin olduğunu bilmektedir (s. 123). Bazı insanların koku alma hisleri gelişmiştir. Bu sıra dışı değildir. Lakin

kapıyı koklayarak ardındaki insanların kim olduğunu anlayabilmek abartılı bir gelişmişlik seviyesidir. Bu özellik, Avrupa büyülü gerçekçiliğinin önemli romanı *Koku*'da da görülür. Bilindiği gibi romanın başkarakteri Jean Baptiste Grenouille kokulara karşı çok hassastır ve genç kızların güzel vücut kokularını elde ederek kendine bir parfüm hazırlamak ister.

Anlatının içerisinde Zeyrek'in maceralarından bağımsız olarak kimi kısa hikâyeler yer almaktadır. Bu hikâyelerdeki karakterler, Zeyrek'in hatıralarında ismen bulunurlar ancak onların anlatıları tamamen bu hatıralardan bağımsızdır. Bunlardan biri Konyalı Vehbî'dir. Bir kavga esnasında sol gözü çıkan adam, düşmanının gözünü yerinden sökerek kendine takar ve böylece eskisinden çok daha iyi görür (Duman, 2021a: 253). Bir organın başka birine aktarılması, cerrahi bir operasyonla mümkündür. Buna rağmen anlatıda sökülen gözün doğrudan göz boşluğuna konulduğu aktarılır. Yani teknolojik imkânlarla mümkün olabilecek bir eylem sıra dışı bir şekilde verilmiştir.

Zeyrek'in hatıralarının başında yer alan Geyikli Dede isimli kişinin 138 yaşına dek yaşadığının söylenmesi (Duman, 2021a: 31) de abartılı bir durum olarak karşımıza çıkar. İnsan ömrünün modern tıp ve teknolojinin imkânları sayesinde giderek arttığı bilinse de 138 yaş, sıradan bir insan ömrü değildir.

İlerleyen bölümlerde Zeyrek'in zehirli bir dala basarak 5 ay sürecek bir uykuya daldığı aktarılır (Duman, 2021a: 200). Bu uzun uyku masallara ve efsanelere has bir özellik olarak öne çıkar.

Faruk Duman, kadim metinlerden faydalanan ve bunlara içerik anlamında müdahale ederek bir çeşit dönüştürümle kısa hikâyeler üreten bir yazardır. Bu tarz metinleri çeşitli romanlarının içerisine yerleştirir, onlara çoğulcu bir yapı kazandırır. Bunlardan birisi *İncir Tarihi*'nde geçer. "Hz. Yusuf'un Öyküsü" başlıklı 43. bölümde, Kur'an'daki Yusuf kıssasına yakın bir hikâyeye aktarılır. Kralın karısının Yusuf'a duyduğu tutku ve şehvetle ona sahip olmak için saldırması ve gömleğini yırtmasına kadar her kısım kıssayla aynı olmasına karşın, bundan sonra yaşanacaklar yazar tarafından kurgulanır. Karısı Yusuf'a sarılmışken kral aniden odaya girer ve karısı ona Yusuf'un saldırdığını söyler. Olay yaşanırken odanın içerisinde ikisinden başka bir de kralın kundaktaki bebeği bulunmaktadır. İddiayı reddeden Yusuf, kraliçenin kendisine saldırdığını söyler ve bebeği kendisine şahit tutarak ona sormalarını ister. O an, gerçeküstü bir şekilde bebek dile gelir fakat Hz. Yusuf'u değil annesini haklı çıkararak peygamberin ona saldırdığını gözleriyle gördüğünü aktarır. Zindana atılan Yusuf'un masumiyeti ise kralın karısının başka bir adamla sevişirken yakalanması sonucu yaptığı itirafla anlaşılır. İftiracı bebek ise bir süre sonra ölür (Duman, 2021a: 183). Postmodern edebiyata özgü

bu tavır, büyük (meta) anlatıların dönüştürümüne bir örnektir. Postmodern edebiyatla gündeme gelen büyüü gerçekçilik, bu yönelimle pek çok ortak noktaya sahiptir.

Tıpkı *Sevgili Arsız Ölüm* romanındaki gibi burada da henüz konuşma yetisi olmayan bir bebeğin konuşturulduğu görülmektedir. Latife Tekin'in romanında konuşan bebek henüz doğmamıştır, burada ise kundakta olmasına rağmen konuşmakta hatta masum birine iftira atmaktadır. İnsanoğlu çıkar sağlamak için yalana başvurabilir ancak masumiyetin, temizliğin sembolü olan bebeklerin bu eylemle anılması temsil ettiği değerlere zıt bir durumdur. Dolayısıyla abartma, zıtlık, gelenekten yararlanma gibi hem postmodern yönelime hem de büyüü gerçekçiliğe ait özelliklerin eserde yer aldığı görülmektedir.

Tasavvuf temelinde kurulmuş bir anlatı olan *Pinhan*'da da bazı karakterler abartılı özellikleriyle ön plana çıkarılır. Bunlardan ilki Pinhan'ın şeyhi Dürri Baba'dır. Bilge adam dış dünyadan kopmuş bir şekilde ebru yaparken Pinhan köşeden onu izlemektedir. Bu esnada adamın gözlerinden yaşlar dökülmeye başlar. Yaşlara rağmen yüz ifadesi pek ağlıyor gibi görünmemektedir. Hatta Pinhan onun ağladığından haberi dahi olmadığını düşünür. Köşede duran genç dervişi fark eden şeyh Dürri Baba, konuşmak için ağzını açtığında uzun zamandır açılmamış olan dudakları birbirinden ayrılırken kan aktığı görülür (Şafak, 2020: 12). Burada ağlama eylemi ve dudak kanaması, sıradanlığın dışına çıkarılmıştır. Bir insanın ağlarken neredeyse bunu yaptığını bilmeyecek kadar hareketsiz bir çehreye sahip oluşu normal değildir. Ayrıca dudakların kanaması alışıldık bir durumken burada "konuşmama" durumunun uzunluğuna dikkat çekilerek onların birbirlerine yapıştıkları söylenmiş ve ağız açıldığında yapışan derinin kalktığı ifade edilmiştir. Derinin ayrılırken parçalanacağı kadar birbirine yapışık kalması alışılmışın dışındadır.

Romanda ağlama eylemi abartılmış olan bir diğer karakter Dertli Hagopik'tir. Pinhan'a hayat hikâyesini anlatırken evlenmek üzere olan bir kadına içine zehir koyabileceği ve gerdek gecesi bunu içip ölebileceği bir yüzük yaparken ona âşık olduğunu aktaran Hagopik, birden ağlamaya başlar. Bu gözyaşını sıra dışı kılan şey, gözünden dökülenlerin su değil, kan damlaları oluşudur (Şafak, 2020: 43).

Beş duyu organından biri olan koku alma duyusu, anlatıdaki Nevres adlı kız çocuğu üzerinden abartılı şekilde aktarılan bir başka unsurdur. Sıra dışı birçok yeteneği olan kızın en normal görülebilecek özelliği aldığı kokuları hafızasında tutması ve onları asla unutmamasıdır (Şafak, 2020: 101-102). Hafızanın kuvvetli oluşu her ne kadar ayırıcı fakat sıradan bir özellik olsa da alınan kokuyu bir daha unutmuyor olmak sıra dışı bir yetenektir ve anlatıyı büyüü gerçekçi yapan detaylardan biri budur.

Pinhan'da sıradanın abartılmasına dair son örnek Akrep Arif, yeni adıyla Nakş-ı Nigâr, mahallesinde gerçekleşen doğumlardır. Ramazan ayının ilk günlerinde mahallede önce altı parmaklı bir kız çocuğu dünyaya gelmiş; sonraki gün ise kaşları burnuna uzanacak kadar uzun ve gür bir erkek çocuk doğmuştur. İleriki günlerde bu kez on bir dişe sahip bir başka bebek dünyaya gelir (Şafak, 2020: 183). Dünyada bu tarz doğum vakalarına rastlansa da birçoğunun aynı mahallede ve sırayla olması, olağanüstü bir durumdur. Ayrıca doğan bir çocuğun göbek bağı âdet olunduğu gibi cami duvarına iştirilmiş fakat mahallenin köpekleri onu alıp eve getirmişlerdir (s. 183). Bu da anlatıdaki sıra dışı olaylardan biridir.

Beni Kôr Kuyularda anlatısında büyülü gerçekçiliği sağlayan doğaüstü taraf, Güldiyar adlı kızın ağladığı zaman gözlerinden yaş yerine taş dökülmesidir (Toptaş, 2019b: 18). Bu sıra dışı durum için doktora gittiklerinde onlar ilk kez karşılaştıkları bu vaka karşısında yapılacak bir şey olmadığını söylerler (s. 58). Güldiyar ve ailesinin başına gelen bütün kötü olayların nedeni, kızın bu sıra dışı özelliğidir. Romanın kurgusal dünyasında karşılaşılan bu durum, aslında gerçek dünyada da yaşanmıştır. 2014 yılında Yemen'de yaşayan 12 yaşındaki bir kız çocuğunun gözlerinden yaş yerine taş benzeri kristaller dökülmesi, tıp dünyasını şaşkına çevirmiş ve o dönem dijital ya da basılı medyada hakkında pek çok haber çıkmıştır (Gözünden yaş değil taş akıyor...).

Butimar romanında simya ile uğraşan ve bu uğurda akıl sağlığını kaybeden Yusuf, karısı Butimar'ın kanını alabilmek için onu yanlışlıkla öldürür ve kadın kocasının gözü önünde altına dönüşür. Nicedir hazırladığı iksiri tamamlamak için karısının üç damla kanına ihtiyaç duyan Yusuf, onun parmağına hançeriyle çizik atar fakat kan akmaz. Bunun üzerine daha derin kesikler yapsa da canı acıyan kadından bir türlü kan gelmez. Göz kararan Yusuf sonunda bıçağını genç kadının bileğine sokar ve kanının akmaya başladığını görür. Fakat bu eylem, onun ölümünü getirir. Elde ettiği iksirle birçok altına kavuşmayı hayal eden adamın gözleri önünde, çok sevdiği karısı altına dönüşür (Yanık, 2020a: 377-378). Butimar'dan kan akmaması, büyülü gerçekçiliğin en önemli ismi olarak bilinen G. G. Márquez'in *Kırmızı Pazartesi* romanını hatırlatır. Santiago Nasar'ı öldürmek için bıçağını birkaç kez onun bedenine saplayan Pedro Vicario, duyduğu çığlıklara rağmen adamdan kan akmadığını görerek sırtına son bir darbe daha indirir ve buradan hızla kan fişkırmaya başlar (Márquez, 2020b: 104). Butimar'ın altına dönüşmesi olağanüstü bir durum olarak karşımıza çıkar. Bilindiği gibi simya değersiz madenleri altına dönüştürmeyi amaçlayan bir ilimdir. Bir insanın altına dönüşmesi, romanı büyülü gerçekçi yapan unsurlardandır.

Sus Barbatus! 3 adlı eserdeki bazı karakterlerin yaşam sürelerinin abartılı bir şekilde aktarıldığı görülür. Örneği Dede Sultan'dan bahsedilirken onun bin yaşında olduğu söylenir.

Buna karşın adam, saçlarının çoğu hala siyah, sırtı dik bir delikanlı gibidir (Duman, 2021b: 19-20). Dede Sultan geçmiş zamanı anımsamak için gözlerini kapattığında gözünün önüne gelen zaman Selçuklular Dönemi'dir (s. 52). Adam, adındaki "Dede" ifadesinin ulu bir kişiliğe işaret ettiğini söyleyerek hiç yaşlanmayacak olmasını buna bağlar. (s. 53). Bu durum, Türklerin ünlü siması Dede Korkut'u hatırlatmaktadır. Aynı anlatıda geçen Kör Fatma Nene de çok uzun yaşayan bir başka karakterdir. Bu kişi Dede Sultan tarafından anlatılan kendi ninesidir. Dede Sultan onun evliya sayılabilecek, hikmetli biri olduğundan bahseder (s. 60).

Sonuç olarak büyümlü gerçekçilik dairesindeki Türk romanlarında, günlük hayatta yaşanan sıradan olayların, her insanda görülebilecek özelliklerin abartılarak onların olağanüstü bir hale getirildikleri görülmektedir. Bu anlamda kadınlar ve çocuklar olduğundan daha güçlü, daha bilgili gösterilmiş; doğmamış ya da henüz kundakta bulunan bebekler konuşturulmuş; gözyaşları bazen kan bazense taş şeklinde düşmüş; koku alma duyusu ve hafıza olması gerekenden çok daha kuvvetli bir şekilde aktarılmış; kesilmiş vücut uzuvları konuşturulmuş, canlılığını yitirmemiş; insanlar ortalama bir ömürden çok daha fazlasını yaşamış; anormal doğumlar, bir mahalle öteden duyulan sesler ve gaz çıkarmaların yanında kişilerin ölmek için ruhlarını sımsıkı tuttıkları görülmüştür. Bütün bunlar, büyümlü gerçekçiliğin özelliklerinden biri olan abartma sanatı ile romanlarda ilgi çekici hale getirilmiş örneklerdir. Bu doğrultuda sıradanın abartılması yoluyla olağanüstü durumlar yaratan anlatılar yoğunluk sırasına göre, *Hayat Bir Kervansaray*, *Sevgili Arsız Ölüm*, *İncir Tarihi*, *Pinhan*, *Sus Barbatus! 3*, *Beni Kör Kuyularda*, *Butimar*, *Yüzünde Bir Yer* ve *Buzdan Kılıçlar*'dır.

3. 11. Büyümlü Nesneler

Büyümlü gerçekçi Türk romanlarında kişiler, tabiat, hayvanlar, ölümler gibi pek çok figürün doğaüstü özelliklerle aktarılmasının yanında bazı nesneler de olayın akışını ya da karakterlerin kaderlerini etkileyen olağanüstü niteliklere sahip olarak öne çıkarılır.

Pinhan romanındaki gizemli kocakarılarından Şebgir Kamer'in Nevres'e verdiği gümüş yüzük ve cin Kepoz'a saplı çuvaldız büyümlü nesnelerden bazılarıdır. Nakş-ı Nigâr'ın ruhu tarafından yönlendirilen Nevres'in kötü bir şey yapmaması için Şebgir Kamer ona diş kirası adı altında bu gümüş yüzüğü verir. Fakat kız bunu atar ve gidip Kepoz'u tutsak eden çuvaldızı çıkartır. O nesne sayesinde bu zamana kadar İstemi Kadın'a tutsak olan Kepoz, böylece serbest kalır (Şafak, 2020: 196) ve İsmihan Kadın'ı öldürür (s. 209). Buradaki çuvaldız cin Kepoz'un kötülüklerini sona erdiren ve onu İsmihan Kadın'a tutsak eden büyümlü bir nesne olarak öne çıkar. Nevres onu çıkarıncaya kadar da misyonunu yerine getirir. Şebgir Kamer'in verdiği gümüş yüzük ise Nevres'in bu eylemine mâni olamaz.

Anlatıda, Dürri Baba tekkesinden çıkmadan önce mekânda gizli bir oda keşfeden Pinhan'ın gizemli bir kapıyla konuştuğu görülür. Kendisine geçit vermesi için kapı hakkı olarak ne dilediğini soran Pinhan'a "Kıllarını ver," diye seslenen kapı, karşısında kıyafetlerinden ve kıllarından arınan bu çift başlı (ne erkek ne kadın) kişinin güzelliğine hayran olur ve kibrini bir kenara bırakarak ona müsaade eder (Şafak, 2020: 51-53).

İncir Tarihi romanında geçen büyümlü nesnelerden ilki bir kukladır. Kukla Kavuklu olarak geçen figür ölmüş bir kadının mezarının başucuna asılmıştır. Annesini ziyarete giden adam burada bir nöbetçi edasıyla bekleyen kuklayla konuşur:

-Burada üşümüyor musun ey Kavuklu, dedim. -Üşümek bilmezim, dedi. -Ama bacakların takırdıyor, dedim. -O rüzgârın bileceği iştir, dedi. -Aç, susuz olmaklığın var mıdır, diye sordum. -Dünyayı yemekle karnım herkesinkinden evladır, dedi, mene şimdi sessizlik gerek (Duman, 2021a: 238).

Anlatıda geçen diğer büyümlü nesneler bir yüzük ve hançerdir. Bunların hikâyeleri ve işlevleri birbirine bağlıdır. Yüzük, dükkâna gelen Kelime Sultan tarafından Zeyrek'e verilmiştir. Kadın ondan bu yüzüğü satıp parasını toprağa gömmesini ister çünkü bu yüzük sahibinin ölümüne neden olan uğursuz bir nesnedir. Zeyrek bir kızın ölümüne neden olduğu düşünülerek ahali tarafından kovalanırken yüzüğü tutan kolu dirsek altından kesilir. Zeyrek kolunu koynuna alarak oradan kaçır. Hatıralarında bahsettiği üzere büyümlü hançer, anlatı boyunca onun peşinden gider ve her gördüğü düşmanı öldürür. Fakat yüzük kopuk kolun avucunda olduğundan hançer Zeyrek'e zarar veremez (Duman, 2021a: 242-243). Bu iki nesne, Zeyrek'in maceralarına sebep olan en önemli unsurlardandır.

Sevgili Arsız Ölüm'de defter, tulumba ve bir nesne olmasa da sokağa olağanüstü bir karakter kazandırılmış durumdadır. Nuğber'in nişanlısı tarafından Dirmit'e hediye edilen anahtarlı defter yere düştüğünde kız eniştesinden utandığı için onu alamaz. Bunun üzerine defterin "anahtarını çın çın yere vurarak Dirmit'i eniştesinden korkutduğu için ayıpladı[ğı]" (Tekin, 2020: 208) görülür. Romandaki Dirmit, bahçelerindeki tulumbayla iletişim kurabilen bir çocuktur. Bir bölümde tulumba Dirmit'e "sabah açan gül tomurcuklarının yeri"ni (s. 34) söyler. Başka bir yerde Dirmit ona Elmas'ı ne kadar çok özlediğini anlatırken tulumba "O da seni özlemiş, Dirmit kız" (s. 61) diye cevap verir. Ağladığı zaman kızı teselli eden (s. 66), ona Elmas'a gitmesi için akıl veren (s. 70), şehre taşınacaklarını öğrendiği gün sabaha kadar uluyup kuyruğuna sallayarak ağlayan (s. 76) da tulumbadır. Kızın gidiş haberi üzerine suyu çekilir, beli bükülür. Dirmit onu teselli etmeye uğraşır (s. 76). Bu şekilde nesneye bir can ve duygu atfedildiği görülür. Şehre taşındıklarında oğlu Halit'le tartışan annesi Atiye'nin gözyaşlarını görüp üzülen Dirmit'in gözleri dolar ve başını cama yaslar. Bu esnada oturdukları sokağın dile

gelip Dirmit'e "Kaç bana gel!" diyerek el ettiği aktarılır. Tıpkı tulumba gibi o da Dirmit kızın derdini paylaşmak ister (s. 225).

Uzakların Şarkısı romanındaki büyülu nesne bir aynadır. Bünyamin Besti Nine'nin evinde kadını olduğundan çok daha genç gösteren bir ayna ile karşılaşır (Yanık, 2017: 67). Genellikle masallarda karşımıza çıkan büyülu ayna motifinin bu romana da aksetmiş olduğu görülür.

Dünyasızlar, büyülu bir nesnenin kullanıldığı son roman örneğidir. Burada söz konusu nesne kırmızı bir yumurtadır. Bu yumurta hem roman karakterleri hem de okur için önemlidir. Zira Firuz ile Ayvaz'ın Tumbaga'nın piramidinden aldıkları yumurta, bu olaydan yıllar sonra Nergis'in yaralı yüzünü iyileştirecektir (Yanık, 2020b: 408). Ayrıca çerçeve hikâyeler şeklinde kurgulanan romandaki geçmişe ait kısımların gerçekliği noktasında, okurun kafasındaki soru işaretlerini de bu yumurta giderir. Firuz ile Ayvaz'ın olağanüstü olaylarla örülü olan anılarının gerçekliği, kendilerine bu yıllardan kalan yumurtayla ispatlanmış olur. Gerçek ve doğaüstünü birleştirerek romanı büyülu gerçekçiliğin odağına getiren şey bu büyülu nesnedir.

Sonuç olarak büyülu gerçekçi romanlarda çeşitli büyülu nesnelere başvurulduğu tespit edilmiştir. Romanlarda geçen nesneler gerek karakterlere gerekse hikâyeye yön veren, doğaüstü özelliklerle kuşanmış malzemelerdir. Anlatılarda kullanılan nesneler, sahibini kötü şeylerden koruyan bir yüzük, cinleri tutsak eden bir çuvaldız, konuşan bir kapı, yine konuşabilen bir kukla, tulumba ve defter, sahibine uğursuzluk getiren ve ölümüne neden olabilen bir yüzük, kendi kendine hareket eden ve düşmanlarını öldüren hançer, insanları genç gösteren bir ayna ve tedavi edici özelliği bulunan sihirli bir kırmızı yumurtadır. Bu anlamda büyülu nesnelere yer veren romanlar, *Pinhan*, *Sevgili Arsız Ölüm*, *İncir Tarihi*, *Dünyasızlar* ve *Uzakların Şarkısı*'dır.

SONUÇ

Gerçeklik, insanlık tarihî boyunca sorgulanan bir problem alanıdır. Eski Yunan'dan Aydınlanma Çağı düşünürlerine, felsefeden edebiyata kadar her alanda gerçekliğin tanımı ve zihinlerdeki algısı tartışılmıştır. Başlarda mitolojiler ve dinî inançlar gibi insan dışı kaynaklarda aranan gerçek, Rönesans sonrasında bireysel yaşantının ön plana çıkmasıyla akıl ve bilim vasıtasıyla tanımlanır. 19. yüzyılda Pozitivizmin yayılmasıyla bilim, gerçek bilginin tek kaynağı olarak kabul görmeye başlar. Sanatın bir taklit etme (mimesis) işi olduğu kabulüyle başlayan yansıtmacı anlayış; bu yüzyılda yerini duyular aracılığı ile kavranan, görüngü dünyasına tutulan bir ayna olarak algılanan, katı bir Gerçekçilik (Realism) akımına bırakır. Gözlem ve deneyimlerden hareket eden gerçekçi anlayış, belirli ideolojik kalıplar içerisinde, toplumcu ve eleştirel damarlarla yayılmaya devam eder. Buna rağmen, değişen dünya düzeni ve insan profiliyle beraber onda da değişimler meydana gelir.

Yirminci yüzyıl, yarattığı diktatörler ve iki büyük dünya savaşı ile, modernleşmenin insanlığa vaat ettiği mutlulukla refahı veremediğinin anlaşıldığı bir dönemdir. Büyük yıkımlara uğrayan ve derin bir yalnızlığa gömülen insan ne akıl ve bilimin ne de teknoloji ve sanayileşmenin kurtarıcı bir güç olamadığını fark etmeye başlar. Bu doğrultuda, yaygın gerçeklik anlayışına karşı anarşist bir tavır baş gösterir; gerçeklik algısı değişmeye başlar. Özellikle edebiyat alanında; mevcut dünya düzenine karşı hayallerin, rüyaların bir kaçış yolu olarak görüldüğü bu dönemde, mucizelere ve doğaüstü unsurlara da kurtuluş için başvurulduğu fark edilir. Dünya edebiyatında büyülü gerçekçiliğin ortaya çıkışı bu şartlarda gerçekleşir.

Bir oksimoron olan büyülü gerçekçilik kavramı, gerçek ile doğaüstüyü organik bir şekilde yan yana getirerek dünyada roman türünün öldüğüne inanılan bir dönemde alternatif anlatım arayışlarının sonucu olarak belirir. 20. yüzyılda ortaya atılan kavram, sahip olduğu özelliklerle, aslında köklerinin çok daha geriye dayandığını gösterir. Zira büyülü gerçekçilik, doğaüstünün kurgulanması noktasında geleneksel insanın kolektif bilinç dışından faydalanarak onların ilkelden moderne kadarki inançlarına, kültürlerine başvurur. Bunlara bağlı olarak, bir zamanlar veya hâlâ, halkların zihninde gerçeklik dairesine dâhil edilen doğaüstü varlıklar, mucizevi olaylar ve insanüstü güçlere yer verir. Bu anlamda, vücut bulduğu roman türünde, modern dünya ile antik olanı birleştirmeye çalıştığı söylenebilir. Bugün en ünlü örneklerinin bulunduğu Latin Amerika topraklarına mâl edilse de kavramsal olarak büyülü gerçekçiliğin doğduğu yer Avrupa'dır.

Almanya'da sanattan önce felsefe disiplinde adına rastlanan büyülü gerçekçilik, Alman romantik şair Novalis (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg) ile Alman idealist

düşüncesinin içerisinde ele alınır. Fakat kavram, Novalis'in felsefe ve şiiri iç içe geçirerek dil ile dünya, özne ile nesne arasındaki çelişkileri gidermeyi hedefleyen "büyülü idealist" teriminin gerisinde kalır. 1920'de sanat eleştirisine girişi Alman ressam Franz Roh ile olur. Roh, Novalis'e kıyasla kavramı mistik alandan ziyade gerçekliğe yakın olarak kullanır. Roh'un resim sanatında eleştirdiği soyut ve gerçeğe uzak dışavurumcu (expressionist) hareketin yerine konumlandığı gerçekçi ve detaycı Dışavurumculuk sonrası (Post-Expressionism) anlayışı, başta büyümlü gerçekçilik olarak isimlendirilse de sonradan "Yeni Nesnellik" adını alır.

Kavram, resim sanatından sonra siyaset felsefesinde de kullanılır. Yine Almanya'da, Ernst Jünger, ülkesinin kurtuluşu olarak gördüğü milliyetçilik fikrine taraftar toplamak amacıyla gelenek ile güçlü bağları bulunan büyümlü gerçekçilikten faydalanır.

Avrupa'da büyümlü gerçekçiliği edebiyat alanında kullanan ilk kişi ise İtalyan Massimo Bontempelli'dir. Onun vurguladığı kavram; Gerçeküstücülük (Surrealism), Roh'un fikirleri ve fantastik anlatım türünün bir karışımı gibidir. Bontempelli kavramı, İtalyan ırkının liderlik ettiği bir Güney Avrupacılık/Akdeniz Avrupacılığı ideali için taraftar toplamak amacıyla kullanır. İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkımla birlikte Belçika ve Hollanda gibi ülkelerde Johan Daisne ve Hubert Lampo gibi sanatçılar, Avrupa'da kalıcı barış tesis etmek amacıyla büyümlü gerçekçiliğe başvururlar. Buradaki hedef, ortak kültürel değerler ve kolektif hafıza üzerinden Avrupa ırklarını birbirine yakınlaştırma çabasıdır.

Meseleye edebiyat eserleri üzerinden bakılırsa 19. yüzyılın ikinci yarısında Rusya'da Gogol'un *Burun* (1836) ve *Palto* (1842) gibi hikâyelerinde de rastlayabileceğimiz toplumsal sorunların doğaüstüyle bütünleştiği anlatım örneklerinin Avrupa'da 20. yüzyılda büyümlü gerçekçilik etiketiyle yeniden oluşturulmaya başlandığı görülecektir. *Dönüşüm* (1916), bu doğrultuda, yeni anlatım tarzını haber veren bir ses gibidir. *Ağaca Tüneyen Baron* (1957) ile Italo Calvino, *Teneke Trampet* (1959) ile Günter Grass, *Usta ile Margarita* (1966) romanıyla M. Bulgakov, *Büyümlü Oyuncakçı Dükkanı* (1967) başta olmak üzere pek çok eseriyle Angela Carter, *Koku* (1979) ile Patrick Süskind, *Garajdaki Giz* (1998) ile David Almond vb. isimler, Avrupa'da büyümlü gerçekçilik eğilimiyle eser veren yazarlardan bazılarıdır.

Kavramın bugünkü kimliğine bürünmesindeki en önemli neden, Latin Amerika topraklarındaki serüvenidir. Diktatörlerden ve diğer siyasî sebeplerden dolayı kendi topraklarını terk edip Avrupa'ya (özellikle Paris'e) yerleşen sanatçılar, burada Gerçeküstücülüğün önemli isimleriyle tanışmışlar; akımın nitelikleri ve eserlerin kurgulanışı hakkında bilgi sahibi olmuşlardır. Akımın rüya, hayal, halüsinasyon gibi bilinçaltı süreçlerden hareketle oluşturduğu doğaüstü unsurların, kendi topraklarında yaşayan insanlar için günlük hayatın gerçekleri olduğunu fark eden Perulu C. Vallejo, Kübalı N. Guillén, A. Carpentier,

Guatemalalı M. A. Asturias, Venezüellalı A. Uslar Pietri gibi yazarlar, ülkelerine döndüklerinde bu anlatım tarzını kendi edebiyat geleneklerine uyarlamışlardır. Pietri, büyüülü gerçekçiliği ilk kez Latin Amerika edebiyatı için kullanan kişidir. J. L. Borges'in *Yolları Çatallanan Bahçe* (1941), M. A. Asturias'ın *Sayın Başkan* (1946), A. Carpentier'in *Bu Dünyanın Krallığı* (1949) gibi eserleri, kendilerinden sonra bu anlatım tarzını yaygınlaştıracak pek çok yazar için önemli örneklerdir. Ancak büyüülü gerçekçiliğin doruk noktası, G. G. Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) adlı eseridir. Roman, bugün de hâlâ eğilimin en önemli eseri olarak kabul edilmektedir.

Büyüülü gerçekçiliğin kadim bir anlatım üslubundan bugünkü kimliğine ulaşarak bir edebiyat eğilimine dönüşmesinde, içinde doğduğu siyasal ve toplumsal şartların etkisi büyüktür. Zira dönemin savaş ortamı, diktatörlük yönetiminde yaşayan halkların yaşadığı problemler, akıl ve bilimin çare olmayacağı derecededir. Bu doğrultuda insanlar, kendilerine bir kurtarıcı olması noktasında doğaüstüye başvurma eğilimi göstermişlerdir. Özellikle Latin Amerika, Afrika ve Hindistan gibi coğrafyalarda üretilen eserlerin sömürgecilikle mücadele konularını içerdikleri görülmektedir. Eserler, sömürgeci Batı'ya karşı bu milletlerin kendi kimliklerini ortaya koyma çabalarının bir ürünüdür. Bu yönüyle büyüülü gerçekçilik, çokça karıştırıldığı dönemin farklı edebiyat türleri ve akımlarıyla da ayrılmaktadır.

Rönesans döneminin hümanist ve dengeli sanat anlayışına karşı süslü ve gösterişli bir tarz olarak ortaya çıkan barok; abartı, çirkinlik ve çarpıcılık içeren doğaüstü unsurların aktarılması hususunda büyüülü gerçekçilik için önemli bir zemin hazırlar. Ancak toplumsal problemlerin aktarımı ve gerçekliğe yaptığı vurgu noktasında büyüülü gerçekçilik, baroktan ayrılır.

Gotik edebiyat; karanlık mekânları, gizemli ortamları ve karakterleriyle fantastik ve büyüülü gerçekçi romanlara bir yol açmıştır. Gotik tarzda karşılaşılan “doppelgänger”, büyüülü gerçekçilikteki “öteki” kavramına dönüşmüş gibidir. Gotiğin kimlik kaybı yaşayan karakterleri, büyüülü gerçekçilikte kültürel bilinç kaybına uğramış şekilde karşımıza çıkar. Her ikisinde de abartma vardır. Fakat gotikteki doğaüstü unsurlar korku duygusu yaratmasına karşın büyüülü gerçekçilikte bunlar sıradan olarak görülür, doğal karşılanır.

Dünyadaki “Büyük Buhan” sonrası popüler olan bilimkurgu türü, diğer türlere göre gerçekliğe daha yakın durması ile büyüülü gerçekçiliğe benzer. Tıpkı onun gibi alternatif bir tarih kurgular. Fakat bilimkurgu, doğaüstüyü kurgulamak için teknolojinin imkânlarından faydalanarak geçmiş ve gelecek dâhil tüm zamanları kapsayan bir anlatı oluşturur. Büyüülü gerçekçilik ise daha ziyade toplumun günlük yaşayışı ve basit uğraşları üzerinden anlatılarını kurgular.

Büyülü gerçekçiliğin en fazla karıştırıldığı tür fantastiktir. Kavramsal olarak Aydınlanma Dönemi'nde ortaya çıkan fantastik, aslında bilim öncesi zamanlarda toplumun zihninde birer gerçeklik olarak kabul gören doğaüstü unsurların, bilimle beraber gerçek dışı alana dâhil edilmesini ifade eden bir terim olarak ortaya çıkmıştır. Fantastikte başat unsur doğaüstüdür; kurgu bunun üzerine inşa edilir. Todorov, klasik fantastik eserleri teşkil eden unsurun, anlatı karakterlerinde ve okur üzerinde doğaüstüye karşı oluşan “tereddüt” duygusundan doğduğunu ifade eder. Doğaüstü ile karşılaşıldığında bunun ne olduğuna anlam verilemez ve gerçeklik mi yoksa hayal mi olduğu konusunda kararsız kalınır. Fantastik bu noktada oluşur. Büyülü gerçekçilikte ise doğaüstüye karşı bir tereddüt söz konusu değildir. Ne karakterde ne de okurda şaşkınlık, korku vb. duygular görülmez. Yakın dönem fantastik eserler daha ziyade alternatif evren kurgulama yoluna giderler. Yazar, doğaüstüye odaklanır; onun sebeplerini açıklar, okuru kurduğu evrenin düzenine ikna eder. Büyülü gerçekçilikte ise böyle bir çaba söz konusu değildir. Her şeyden önce bu eğilim, gerçeklik üzerine kurulmuştur ve ağırlıklı olarak buna odaklanır. Kurgudaki doğaüstü unsurların varlık nedeni açıklanmaz, üzerinde durulmaz. Toplumsal veya bireysel bir problemi çarpıcı hale getirmek veya ona bir çözüm üretmek amacıyla doğaüstüye başvurulur. Fantastik, gerçeklikten bir “kaçış edebiyatı” olarak görülürken büyüülü gerçekçilik tam tersine onu merkeze alır.

Gerçeküstücülük, büyüülü gerçekçilik için bir kaynak akım hüviyetindedir; onun içinden çıkmıştır, denilebilir. Savaş sonrası insanının psikolojisi üzerinden ilerleyen akım, Latin Amerikalı yazarların dikkatini çekmiş; onlar, kendi coğrafyalarında bu akımda gördükleri doğaüstü unsurların tabii bir şekilde var olduğunu fark edip kurgularını oluşturmuşlardır. İkisi de dönemlerinde “devrimci” karakterde görülürler fakat politik güç anlamında büyüülü gerçekçilik ön plandadır. Gerçeküstücülük, üretilmiş bir gizem barındırır. İçindeki doğaüstü unsurlar, görüngü dünyasının dinamiklerine değil insanın iç dünyasına, psikolojisine dairdir. Büyülü gerçekçilik ise psikolojik çözümlemelere değil, toplumsal sorunlara ve dolayısıyla bunları oluşturan aksiyonlara odaklanır. Örneğin, eserdeki doğaüstü unsur bir rüya veya halüsinasyon ise bunu büyüülü gerçekçiliğin işareti saymak mümkün değildir. Rüyaların gerçeğe dönüşmesi, ayırıcı bir kıstastır.

Büyülü gerçekçilik, pek çok araştırmacı tarafından postmodern edebiyatın bir özelliği olarak görülmektedir. Aynı ortamda doğan iki edebiyat yöneliminin de benzer teknikler kullandığı fark edilmektedir. İkisinde de doğaüstü önemli bir konumdadır. Aynı zamanda postmodern edebiyat, alternatif anlatım arayışlarıyla folklorik anlatıma da kapı açmıştır. Bugün postmodern olarak imlenen pek çok yazarın büyüülü gerçekçilikle de anıldığı görülmektedir. Aralarındaki temel fark ise gerçekliğe mesafeleridir. Zira postmodern edebiyat bir tezin

savunucusu olma işlevinde değildir. Mesaj verme kaygısı yoktur. Toplumsal problemlerin çözümü noktasında bir sözü de yoktur. Tarihten yalnızca bir arka plan olarak faydalanır. Gerçek ile hayal arasındaki çizgiyi ortadan kaldırarak netlikten ziyade bulanık bir atmosfer oluşturmak niyetindedir. Büyülü gerçekçilik ise “gerçeklik” üzerine kurgulanmıştır. Okura örtülü de olsa, çoğunlukla, belli mesajlar sunar. Ancak büyülü gerçekçiliğin dünya çapında yayılışı da postmodern edebiyatın oluşturduğu ortam ile mümkün olmuştur.

Bu doğrultuda, büyülü gerçekçilik için birtakım özellikler öne çıkmaktadır. İçerik özelliklerinden ilki, “Büyü ile Gerçek Arasındaki Denge”dir. Burada, toplumcu bir söylemle insanların günlük yaşayışlarını aktaran metnin içerisine, hiçbir zaman odakta olmayan ama hayatın içerisine girmiş bulunan doğaüstü unsurlar konumlandırılması kastedilmiştir. Gerçek ve doğaüstü arasındaki denge, hassas bir ölçü gözetilerek kurulmuş gibidir. Öyle ki gerçeklik biraz daha ağır bassa bu tip romanlara “gerçekçi”, doğaüstüye daha fazla odaklansa “fantastik” demek gerekir.

İkinci özellik, “Zıt durumların Bir Arada Kullanılması ve Melezlik”tir. Bu durum, Batılı dünya görüşü ile Üçüncü Dünya ülkelerinin geleneksel inançlarının birlikte yer aldığı ve hatta iç içe geçtiği; bilim ile büyülerin, zengin ile fakirin, köylü ile ağanın, sömürgeci ve sömürülenin bir arada bulunduğu kurguları ifade eder.

Üçüncü özellik, “Sözlü Kültürden ve İnançtan Yararlanma”dır. Bu, doğaüstü unsurlar kullanmasına rağmen büyülü gerçekçiliğin fantastik edebiyattan ziyade gerçekliğe daha yakın durmasının nedenlerindendir. Zira, roman karakterinin ya da okurun karşılaştığı doğaüstü durumlara normal bir şekilde yaklaşması, onları sorgulamaması, bu unsurlara aşına olmasından ileri gelir. Günlük hayatında büyüye inanan bir okurun, romanda da bununla karşılaştığında şaşırması tabii bir durumdur.

Dördüncü özellik, “Tarihe Yönelme ve Sosyal Sorunlara Eğilme”dir. Büyülü gerçekçi romanlarda, sıkça, tarihî bir olaya odaklanıldığını ya da gönderme yapıldığını ve bununla beraber toplumsal, siyasal bir durumun insanlar üzerinde yarattığı problemlerin vurgulandığını görmek mümkündür.

Teknik özellikler olarak ise “yabancılaştırma”, “üstkurmaca” ve “metinlerarasılık” gibi kavramların kullanıldığı fark edilir.

Tespit edilen bu özellikler, büyülü gerçekçilik eğilimi için bir çerçeve çizmemizi sağlamıştır. Bu anlamda onu diğer türler ve akımlardan ayırma noktasında da yol gösterici olmuştur.

Büyülü gerçekçiliğin kavramsal olarak Türkiye’ye girişi, 20. yüzyılın son çeyreğine rastlarsa da bir anlatım tarzı olarak çok daha uzun bir geçmişe sahiptir. Tarihleri boyunca farklı

inançlara sahip olan Türklerin gerek mitolojileri ve dinî inançlarında gerekse destan, efsane, masal ve halk hikâyesi gibi sözlü kültür ürünlerinde, doğaüstü unsurların, geleneksel insanın gerçeklik anlayışına uygun şekilde, bir arada kullanıldığını görmek mümkündür. Tanzimat’la başlayan değişim hareketiyle bunlar birer “kocakarı masalı” olarak görülmeye başlanmışsa da halk kitlesi tam manasıyla bu kültürden kopmuş değildir. 20. yüzyılda Yaşar Kemal gibi toplumcu gerçekçi bir yazarın eserlerinde belirtileri görülen büyüğü gerçekçilik, yüzyılın son çeyreğinde Latife Tekin’le beraber adını ülke çapında duyurmaya başlar.

Belirlenen özellikler ve buna bağlı olarak oluşturulan sınır çerçevesinde 1980 sonrası Türk romanında büyüğü gerçekçilik kurgusunu oluşturan unsurlar belirlenmiştir. Bu doğrultuda dikkat çeken ilk şey, anlatıların geçmişle/gelenekle kurduğu bağ ve içerisinde barındırdığı toplumsal problemlerin varlığıdır. Büyüğü gerçekçilik, I. ve II. Dünya Savaşı ortamında kavramsal olarak gelişmeye başlamış bir yönelimdir. Onu geliştiren fikirler, Borges’in “yeni fantastik” anlayışının da ötesinde Carpentier’in tarihi edebiyatla yeniden yapılandırma çabasıdır. Modern dünyanın yarattığı problemlerin insanların üzerinde yarattığı travma ve bundan doğan “travmatik hayal gücü”, sorunların doğaüstü yardımıyla edebiyat dökülmesine katkı sağlamıştır. İncelenen eserlerin çoğunda, Türk siyasi tarihinden izler ve sosyopolitik dönüşümün yarattığı atmosfer etkidir. Geçmişe yöneliş hem romanların muhtevalarında hem de yazarların doğaüstüyü kurgularken kendi çocukluklarında dinledikleri masallardan hareket etmeleri şeklinde ortaya çıkar. Bu manada romanlar, geçmiş/gelenek ve toplumsal problemler açısından incelendiğinde ortaya çıkan tablo şu şekildedir:

Sevgili Arsız Ölüm, temelde bir göç romanıdır. Köyden kente göçen bir ailenin orada başta kültürel sonra da ekonomik olarak tutunma mücadelelerini anlatır. Latife Tekin’in incelemeye konu edilen diğer anlatıları *Berci Kristin Çöp Masalları* ve *Buzdan Kılıçlar* da şehrin varoşlarında hayata tutunmaya çalışan insanların mücadeleleri üzerinden ilerler.

Hasan Ali Toptaş’ın romanları, Anadolu insanının sıradan yaşamları ve problemlerine odaklanmıştır. *Gölgesizler*’de, adı verilmeyen bir köyde, kaybolan insanlardan bahsedilirken bu kayıplar karşısında hiçbir şey yapmayan devlete karşı bir eleştiri yapılır; köyde dini ve silahı kullanarak fayda sağlamaya çalışan insanların varlığı hicvedilir. *Beni Kör Kuyularda* romanında yine köy hayatı odaktadır. Sıra dışı özelliği olan genç bir kızı sirk hayvanı gibi diğer köylülere izletip onun üzerinden çıkar elde eden insanlar sorgulanır. Buna ses çıkarmadığı gibi kızı izlemeye gelen insanlar eleştirilir. *Kuşlar Yasına Gider*, köydeki babasının ölümcül hastalığı ile ilgilenen ve onun için Ankara’dan sürekli olarak aracıyla seyahat eden yazarın çoğunlukla sıradan hayatı mücadelesini aktarır. Burada travmatik bir olgu olan “ölüm”ün Türk-İslam geleneğindeki bakışla doğaüstü değerlendirmelerine şahit olunur.

Faruk Duman'ın *Sus Barbatus* serisi, 1980 İhtilali'nden bir yıl öncesinde 79 kışında başlayarak üç mevsim şeklinde Artvin, Ardahan, Kars civarında yaşanan sosyal ve siyasî mücadeleleri merkeze alır. Sol görüşlü gençlerin kolluk kuvvetiyle, köylülerin ağayla, memurların amirlerle, gençlerin şeyhlerle, fakirlerin zenginlerle mücadeleleri üzerinden hareket edilir. *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur* romanı, doğrudan tarihî-siyasî bir olaydan beslenmese de eserin başında da belirtildiği üzere, 1974 yılında Beypazarı'nda öldürülen son Anadolu parsından hareketle kurgulanmıştır. Burada aslında evrensel bir problem olan doğanın tahrip edilmesi, nesli tükenmekte olan hayvanların öldürülmesi ve kaçak avcılık gibi konularla yerel bir çerçevede aktarılır. *İncir Tarihi* ise büyük çoğunluğu doğaüstü maceralar olarak görünmesine rağmen, çıkış noktasını bir kadın cinayeti ve toplumun meselelerin aslını bilmeden giriştiği linç kültürü oluşturur. Tıpkı *Kırmızı Pazartesi*'de olduğu gibi kimse kızı öldüren kişinin Zeyrek olmadığına inanmaz; babasının dükkânını tahrip eder ve delikanlıyı bulup cezasını vermek ister.

Elif Şafak'ın *Baba ve Piç* romanı, içerisinde hem sosyal hem de siyasî sorunlar barındırır. Eser bir yandan kadın istismarına odaklanırken diğer yandan sözde Ermeni soykırımıyla ilgili meseleleri irdeler. İki problem de doğaüstü yardımıyla açığa çıkarılır. Yazarın *Pinhan* romanı da doğrudan siyasî ya da tarihî bir problemi işlememesine rağmen Pinhan isimli, çift cinsiyetli bir çocuğun kendini bulma yolculuğu üzerinden ilerler. Bu süreç, modern dünyada tartışılan cinsiyetler konusu üzerine “queer edebiyat” bağlamında bir bakış yönetilmesiyle kurgulanır. Meseleyi çarpıcı kılan, Pinhan'ın kendi cinsiyetini arama hikâyesinin tasavvuftaki yolculuk fikri üzerinden ilerletilmesidir.

Kaan Murat Yanık'ın romanları, bir yanıla tarihle iç içe ilerlerken diğer taraftan hem geçmişin hem de modern dünyanın sosyal sorunlarına odaklanır. *Butimar*, dış yüzeyde çarşafli kadınların günümüzde maruz kaldıkları rahatsız edici bakışları ve eylemleri aktarır bir modernizm eleştirisi yapar; iç katmanda ise Bolşevik Devrimi, Rusların Anadolu topraklarındaki etkileri ve Türk-Ermeni çekişmesi üzerinden insanların o dönemde yaşadıkları sıkıntıları doğaüstünün de yardımıyla ön plana çıkarır. Yazarın ikinci romanı *Uzakların Şarkısı*, modern zamanlarda yaşayan bir yazarın, yeni bir roman kaleme almak için Kars'ın bir köyüne yerleşmesi sonucu oradaki hayatı tecrübe edişiyle başlarken iç yüzeyde, Hindistan'dan Sultan Mahmut Dönemi İstanbul'una kadar uzanan bir tarihî dönemde, halkın kendi kendisini yönetmesi gerektiğine inanan isyancıların padişahı yok etme planlarını ele alınır. *Dünyasızlar* ise modern dünyada şiddet mağduru olan bir kadının doğaüstü yardımıyla eski sağlığına kavuşmasını, II. Dünya Savaşı'nda Nazi Almanyası ve Sovyetler Birliği mücadelesine odaklanan tarihî bir olay üzerinden anlatır. Burada iki Azerbaycan Türk'ü arkadaşın, Sovyet

ordusunda askerlik yaparken aynı zamanda Türkiye için casusluk faaliyetlerinde bulunmaları da işlenir. Bu anlamda Yanık'ın, geçmişi ve geleceği birbirine bağlayarak anlatılarını oluşturduğu görülmüştür.

Bu isimler dışında çalışmaya bir eserleriyle dâhil edilen yazarlardan Orhan Pamuk'un *Kar* romanı, yine siyasî ve toplumsal problemleri ele alır. Siyasî sürgün şair Kerim Alakuşoğlu, Kars'taki belediye seçimleri ve kadın intiharlarını araştırmak üzere Almanya'dan şehre gelir. Dinî yaşayışın ve politik görüşlerin yaşam kültürünü oluşturduğu şehirde bastıran kar sonucu yolların kapanmasıyla küçük bir tiyatro kumpanyasının darbe girişimine şahit olur. Kar, ulaşımını durdurduğu Kars şehrini, Türkiye'nin mikro modeli haline getirir.

Sema Kaygusuz'un *Yüzünde Bir Yer* romanı, 1938 Dersim (Tunceli) Sürgünü sırasında oluşan toplumsal ve bireysel travmaları inançsal ve kültürel odakla aktarır. Yazarın kendi geçmişinden izler taşıyan roman, kullandığı doğaüstü unsurlara rağmen, gerçek bir olay üzerinden hareket etmiştir.

Emine Sevgi Özdamar'ın *Hayat Bir Kervansaray*'ı, Türkiye dışından bir yazarın Almanca yazmış olduğu bir eser olmasına rağmen işlediği konu itibarıyla yereldir. Zira merkezde 1950-1960 dönemi Demokrat Parti Türkiye'sinde yaşayan insanların ekonomik, siyasal, sosyal ve eğitime dair sorunları işlenir.

Nazan Bekiroğlu'nun *Nar Ağacı* romanı da tarihle ilişkili bir kurguya sahiptir. 21. yüzyılda yaşayan akademisyen bir kadının, bulduğu bir mektupla, dedesinin Tebriz'den Trabzon'a kadar uzanan hayat hikâyesini araştırma çabası ön plandadır. Yaptığı doğaüstü yolculuklarla Balkan Harbi'nden I. Dünya Savaşı'na kadar uzanan bir döneme ve bu süreçte yurtlarından olan insanların yaşadığı sıkıntılara tanıklık eder.

Genel olarak ifade etmek gerekirse *Butimar*, *Uzakların Şarkısı*, *Dünyasızlar*, *Sus Barbatus* serisi, *Nar Ağacı*, *Hayat Bir Kervansaray*, *Yüzünde Bir Yer* ve *Baba ve Piç* gibi romanların, doğrudan tarihleri bilinebilecek, Dünya Savaşları, Osmanlı tarihi ve yakın dönem Türk tarihini anlattıkları görülmektedir. Bunun dışında kalan romanlar, tarihleri tam olarak belli olmamasına rağmen, köyden kente göçlerin yoğun olduğu dönemlerdeki köy ya da şehir hayatını ya da içerdikleri tasavvufî ve geleneksel bazı öğelerle eski zamanları işaret eden anlatılardır.

İncelenen eserler, tarihî dönem ve toplumsal sorunları işlerken doğaüstü unsurlara da yer vermişlerdir. Bu anlamda, hemen her eserde, doğaüstüyü oluşturan öğelerin ağırlıklı olarak inanç ve kültürden üretildiği görülmüştür.

Kur'an-ı Kerîm'in kullanılması, yemin sonrası çarpılmalar, elest bezmi anlayışı, tayy-i zaman ve tayy-i mekân gibi olağanüstü hareketler; Hz. Davut, Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz.

Fatma gibi peygamber ve sahabeler; Hızır gibi yardımcı doğüstü figürler, Azrail'le konuşmalar, perilerle görüşmeler; cinleri yakalama, hapsetme, onlar tarafından öldürülme olayları, duaların ve bedduaların, yapılan büyülerin tutması, kehanetlerin görülen rüyaların gerçeğe dönüşmesi; ölümlerle, ruhlarla iletişim kurulması inanç ve kültüre dayanan doğüstü unsurlardır.

Bu anlamda kutsal kişilerin görüldüğü eserler; Hz. Muhammed'in kirpiklerinin Kur'an'ın sayfaları arasında çıkması ve "Fatma Ananın Eli"nin nesiller sonra bir kadına aktarıldığı inancıyla Hz. Fatma'dan bahseden *Hayat Bir Kervansaray*, Davut Peygamber'in bütün gece demir işlerken kendisini izlediğini aktaran Hagopik'le ve hayvan donuna girebilen şeyh Dürri Baba ile *Pinhan*, kocası kaybolan bir kadını taciz ederken evindeki resimde gözlerini başka yöne çeviren Hz. Ali ile *Gölgesizler*, Hızır'ı odağına alan *Yüzünde Bir Yer* ve yine yardımlarıyla ondan bahsedilen *Sevgili Arsız Ölüm*, hastalara şifa veren, insanlara akıl veren ve geleceği görebilen veli tipi Güllü Baba ile *Berci Kristin Çöp Masalları*, yine Güldiyar'a yardıma gelen ve gelecekte olacak kötü olayları haber veren aksakallı dede ile *Beni Kör Kuyularda* ve Sunay'ın evini koruyarak oğlu Kemal'in içinde bulunan domuzun ruhunu haber veren aksakallı dede Barak Bey ile *Sus Barbatus 3* ve hayvanlardan kurulu bir ordu ile İstanbul'u zapt ettiği haber verilen Hz. Süleyman'dan bahseden *İncir Tarihi*'dir.

Ruhanî varlıkların en çok görüldüğü eserler sırasıyla; Azrail ile konuşarak canını vermeye yanaşmayan, meleklerle birlikte göğe çıkan, onlardan kızının geleceğini öğrenen Atiye'nin bulunduğu ve cinlerin insanları boğduğu, perilerin insanlarla evlendiği *Sevgili Arsız Ölüm*, cinlerin etkili bir şekilde yer alarak insanlara hizmet ettiği ve onları öldürdüğü görülen, bebeklere musallat olan alkarısının (pirabok) yer aldığı *Pinhan*'la birlikte yine cinlerin insanlara hizmet ettiğini ve geçmişten bilgi almalarını sağladığını aktaran *Baba ve Piç*, köylüleri kandırıp uzaklara götüren cinlerin bulunduğu *Yüzünde Bir Yer*, onların somutlaştırılarak anlatıldığı *Sus Barbatus 1* ve insanların üzerine çıkıp nefeslerini kesen karabasandan bahseden *Hayat Bir Kervansaray*'dır.

Gerçekleşen dua ve beddualar, yoğun olarak *Hayat Bir Kervansaray*'da görülür. Buradaki küçük kız, dua ile yağmuru durdurur; edilen beddua sonucu kızın İngilizce hocası ve jimnastik hocası okula gelemez ve kız sınav olmaktan, ceza almaktan kurtulur. *Buzdan Kılıçlar*'da ise aldatılan bir kadının duası sonucu kocasının sevgilisi sarhoşluk anında bütün yalanlarını, kötü yanlarını itiraf eder.

İslam inancında görülen tayy-i zaman ve tayy-i mekân, *Nar Ağacı* romanındaki akademisyen kadının mektuplar ve fotoğraflar aracılığı ile geçmişte farklı yerlere seyahat

etmesiyle karşımıza çıkar. *Baba ve Piç* romanında ise Banu, cini Ağulu Bey yardımıyla zaman ve mekân değiştirir.

Fal, geleceği görme, bilinmeyenin sırrına erme gibi özellikler pek çok romanda karşımıza çıkmaktadır. *Butimar*, gelecekte haber veren Göğçe Ana, Şifacı Besmo ve Taşyuva'daki yazılarıyla buna en fazla yer verendir. Ayrıca anlatıya kendini dâhil eden yazar, karakterlerin geçmişini de bildiğini aktarır. *Sevgili Arsız Ölüm*'de falda görülen kısmet Nuğber'in ayağına gelmiş, Atiye ölüm anında kızının geleceğini görüp gömülmeden ona haber vermek istemiştir. *Hayat Bir Kervansaray*'daki küçük kız, Ulu Cami'de hazine olup olmadığını tırnağının üzerinden görmüş, misafirlige gelecek kişileri hissetmiş biridir. Dedesi de sultanlara savaş sonucunu daha olmadan haber verebilen biridir. *Pinhan*'daki Kevser Nine akkarıncalardan kötü olaylar olacağını bilmiş, *Baba ve Piç*'te Banu tarot falından okyanus ötesinden gelecek misafiri görmüştür. *Dünyasızlar*'da Habibe Nine, *Sus Barbatus 2*'de Elif, *Sus Barbatus 3*'te Saçlı Bibi olacak olayları önceden görürler. *Kar* romanında ise gelecek, bir insandan değil gazete haberinden öğrenilir. *Uzakların Şarkısı*'nda ise bir papağan yazarın niyetini bilir ve ona söyler. Dilenci kadın ise karakterlere geleceği söyleyip yılana dönüşür.

Rüyaların gerçeğe dönüşmesi unsurunu da birçok romanda görmek mümkündür. En sık işlenen eserler sırasıyla; bebek sahibi olacağını, babasının öleceğini, oğlu Halit'in evine bağlanacağını ve düzeleceğini rüyalarında gören, kayıp büyü nesnelerini rüyayla bulan, ölen kayıvalidesi ile rüyalarda iletişim kuran Atiye'nin yer aldığı *Sevgili Arsız Ölüm*, psikoloğun ve Yusuf'un rüyalarında gördükleri kadına gerçekten rastlamalarını anlatan *Butimar*, gizemli bir piramidi, onun içerisindeki bilge Tumbağa'yı ve piramide nasıl girileceğini rüya vasıtasıyla öğrendiğimiz *Dünyasızlar*, ölen birinin rüyaya girerek bir başkasını almaya geldiğini söylemesinin ardından bunun gerçeğe dönüştüğü *Kuşlar Yasına Gider*, mahalledeki iki başlıktan ve kötü olaylardan nasıl kurtulacaklarını öğrenmek için rüyaya yatılan ve orada görülenlerle huzura kavuşulan *Pinhan*, doğmamış çocuğun annesinin rüyasına girerek kendi adını fısıldadığı *Yüzünde Bir Yer*, Hz. Muhammed'in kirpiklerinin Kur'an'ın yaprakları arasında olduğunu haber veren rüyasıyla *Hayat Bir Kervansaray*, yolculukları boyunca rüyasında gördüğü celladın anlatı sonunda gerçekten kahramanın karşısına çıktığı *İncir Tarihi*, rüyada aşıklık kazanıldığını gösteren *Sus Barbatus 2*, evlerine kötü bir haberin mektup aracılığı ile geleceğini önce rüyasında gören Sunay'ın bulunduğu *Sus Barbatus 3*, son olarak da ölen karısı Bahriye'yi rüyasında uçarken gören adamın uyandığında yatağında üç adet tüy bulduğunu haber veren *Beni Kör Kuyularda* romanlarıdır.

Eserlerde; muska, ip ve mendil gibi birtakım nesnelerle büyülerin yapıldığı ve çeşitli ritüellerle bunların bozulduğu da görülmektedir. Büyülerin en yoğun olarak kullanıldığı

romanlar sırasıyla; kocası Huvat, oğlu Halit ve damadına farklı zamanlarda farklı nedenlerle birçok kez büyü yaptıran, muska yazdıran Atiye ile *Sevgili Arsız Ölüm*, evlerin çatısını uçuran şiddetli rüzgârı kesmek için büyüye başvurup yazmalarına düğümler atan gecekondlu insanlarıyla *Berci Kristin Çöp Masalları* ve bir imamın yaptığı aşk büyüünün tutması sonucu insana âşık olan atın onu öldürmesiyle sonuçlanan *Gölgesizler*'dir.

Ölümlerle ve ruhlarla iletişim kurulması da romanlardaki unsurlardandır. *Sus Barbatus* serisi, bunun en yoğun olarak görüldüğü eserdir. Serinin başında ölen domuzun ruhu, üç kitap boyunca farklı insanların ve hayvanların bedenlerine girer, bunun yanında anlatıda ölen diğer insanların da ruhları dünyada dolaşmayı ve olayları gözlemlemeyi sürdürür. *Sevgili Arsız Ölüm* romanında da ölmüş babası ve Nuğber Dudu ile iletişim kuran Atiye, son olarak kendisi öldüğünde gömülmeden evvel kızına geleceği haber vermek amacıyla tabuttan doğrulmaya çalışırken görülür. Bu unsuru barındıran diğer romanlar sırasıyla; ölü Nakş-ı Nigar'ın Nevres'le konuştuğuna şahit olunan *Pinhan*, anlatı boyunca konuştuğu annesinin aslında ölmüş olduğunu öğrendiğimiz *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur*, gövdeden ayrılmış bir başın Zeyrek'e cevap verdiği *İncir Tarihi*, küçük kızın söylediği şarkıyla yerinden kalkan ölümlerin olduğu *Hayat Bir Kervansaray*, ölen komşu Bahriye'nin ruhuyla karşılaştığımız *Beni Kör Kuyularda*, şehit edilen Ali Garbî'nin rüya vasıtasıyla Baba Abdullah'la iletişim kurduğu *Butimar* ve ruh çağırıldığı görülen *Buzdan Kılıçlar*'dir.

İnanç ve kültür odaklı doğaüstü unsurların yanı sıra tabiat da büyümlü gerçekçilik dairesindeki romanlarda sıkça faydalanan bir öğedir. *Sus Barbatus* serisi, tabiatı doğaüstüyü teşkil etme noktasında en yoğun olarak faydalanan eserdir. Tabiat aç insanlara hayvan hediye eder; kar, yağmur ve rüzgâr devrimci gençleri kolluk kuvvetlerinden ve ağanın zulmünden korur. Onlar için silah saklar. Yaşanan olaylara tabiat tepki verir, âşıkları doğa olayları ile gözetir. *Sevgili Arsız Ölüm* anlatısının başından sonuna kadar Dirmit, ağaçtan kayaya kadar pek çok tabiat unsuru ile konuşurken, dertleşirken görülür. *Yüzünde Bir Yer*'de Munzur Nehri'nin doğaüstü oluşumu anlatılır. *Beni Kör Kuyularda* romanında tabiat Güldiyar'ın yaşadıklarına tepki verir gibidir. *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur*'da gizemli pars görüldüğünde bir rüzgâr başlar, hava aydınlanır, yağmur yağmaya başlar. *Kar* romanında Kars şehrinin Türkiye'nin minyatürü olarak ortaya çıkmasında yolları kapatan kar yağışı etkilidir. *Pinhan*'daki rüzgârlar, Akrep Arif mahallesini korur, Pinhan dereyle dertleşir. *Berci Kristin Çöp Masalları*'ndaki rüzgâr, gecekondlu sakinlerini oradan atmak isteyen bir insan gibi çizilir. *Butimar*'da bir bulut, insan gibi yere düşer; rüzgâr, Kur'an'dan bir sayfa açar.

İncelen romanların birçoğunda, tabiat gibi hayvanların da doğaüstü özellikleriyle aktif bir figür olarak kullanıldıkları görülür. Eserlerde at, kurt, geyik, deve, pars, köpek, kaplan,

yılan, karınca ve akbaba, kartal, papağan vb. çeşitli kuşlar gibi Türk-İslam kültüründe yeri olan hayvanların yanında domuz, ayı, fil, yılan, köpek, sincap gibi geniş bir ekolojik yelpazeye ait hayvan türlerine yer verilmiştir.

Doğrudan bir hayvanı odağına alan anlatılar, *Sus Barbatus* serisi (domuz), *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur* (pars), *Uzakların Şarkısı* (papağan) ve *Kuşlar Yasına Gider* (at) romanlarıdır.

Sus Barbatus serisi doğaüstü hayvan görünümünün en fazla olduğu eserdir. Ölen bir domuzun ruhunun anlatı boyunca dünyada dolaşmasının yanı sıra eserde geçen hayvanlara bir isim de verilerek onlara şahsiyet kazandırılır. Romandaki deve Davut, Dede Sultan'ı korur, kollar. Peygamber soyundan geldiği söylenir. Cennet isimli at, Köroğlu'nun atı gibi çeviktir ve âşıkları düşmanlarından kaçırır, onları korur. Bunlar eserde doğaüstü nitelikleriyle çizilen hayvanlardan bazılarıdır. *Uzakların Şarkısı*'ndaki papağan Zencefil, insan gibi konuşur; bir hayvana göre çok akıllıdır. *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur*'daki pars, kendisine yardım eden çocuğa saldırmadığı gibi anlatının sonunda kendini masum gençler için feda eder. *Dünyasızlar*'daki sincap Nohut, çok uzak mesafeleri hızla gidip gelerek çeşitli mesajlar taşır. Eserde kurtlar yol gösterir, geyikler insanlara yardım eder. Akbaba bir kadının cesedini göğşe çıkararak ona "Zühre" özelliği kazandırır. *Sevgili Arsız Ölüm*'de Dirmit; malak, kuş, eşek, keçi gibi hayvanlarla konuşur. *Gölgesizler*'de ayı kız kaçırır; *İncir Tarihi*'nde ise kaplanın kız kaçırdığı görülür. Romanda aynı zamanda at kurtarıcı bir figür olarak, geyik de bir rehber olarak ele alınır. *Pinhan*'da şeyh Dürri Baba kuş donuna girer, karıncalar mahalleyi istila eder. *Butimar*'da kurtlar tutsakları kurtarır. *Kuşlar Yasına Gider*'de ise bir at, ölümün gelmekte olduğunu haber verir.

Kadın sorunları, büyü büyü gerçekçi romanlarda değinilen meselelerdendir. Birçok eserde, çeşitli mağduriyetleriyle kadınların ön plana çıkarıldığı görülür. Doğüstü, bu problemlerin aktarımı veya çözümü noktasında kullanılmıştır. En fazla sorunlu kadın figürü *Sus Barbatus* serisinde yer alır. Eserdeki Aynur, jandarma komutanı Bekir'in metresi olarak onun evinde yaşamaktadır. Zayıf bir profile sahiptir. İçine giren domuzun ruhu ile karakteri değişir, hareketleri farklılaşır. Aynur devrimci bir genç kızdır, işkence görür, zor şartlarda yaşar. Ancak doğa ona ve yanındaki gençlere yardımcı olur. Karlar sakladığı silahı eriyerek kadına ulaştırır. Ece, ağanın kızıdır ve onun yanlış bir iş yaptığının farkındadır. Devrimci gençlere yardım etmek için kendi babasına oyun oynar. Elif, Civan Yusuf'u seven bir genç kızdır. Evlenmeden önce bir şeyhin yatağına girmesi istenir. Onu doğüstü özelliklere sahip atları ile Civan Yusuf kurtarır. Zeynep ise Kenan'ın hamile karısıdır. Vurduğu domuzu satmak için gidip uzun süre

eve dönmeyen kocasını beklerken ağanın oğlu Atalay'ın tacizlerine maruz kalır. Bir kurdun Atalay'ı parçalamasıyla kurtulur.

Baba ve Piç romanında erkek kardeşi tarafından tecavüze uğrayan Zeliha bunu kimseyle paylaşamaz. Bu acı durum, cinlerin Banu'ya geçmişi göstermesi ile anlaşılır. Asya bu istismardan doğan kız çocuğudur. Onun da ailesi ve yaşadığı ülkeyle sıkıntıları vardır. Armanuş (Amy), ABD'li bir anne ile Ermeni bir babanın kızıdır. Üvey babası ise bir Türk'tür. Sözde Ermeni soykırımını sorgulamak ve Türkleri tanımak için Türkiye'ye gelir. *Sevgili Arsız Ölüm*'de ailesinin baskısı altında yaşayan, tabiat unsurları ve hayvanlarla konuşan Dirmit'in yanında şehirde ailesinin dağılmaması için çabalayan ve büyü yapan, Azrail ile konuşan, ölümlerle iletişim kuran Atiye ön plandadır. Gelinleri Zekiye ise kocası ile zor zamanlar yaşayan, zaman zaman aldatılan ve hiç konuşamazken altınları istemek için birden dili açılan bir kadın olarak öne çıkar. *Dünyasızlar* romanında hocası tarafından tacize uğradıktan sonra yüzüne kezzap atılan Nergis'in yaşadığı sosyal ve ailevi sorunlar, doğaüstü bir şekilde, bir yumurta ile yapılan tedavi sonrası sona erer.

Beni Kör Kuyularda romanında Güldiyar gözlerinden yaş yerine taş döktüğü için kötü niyetli insanlarca bir sirk figürü gibi kullanılır, istismar edilir, sonunda ölür. *Yüzünde Bir Yer*'deki Bese sürgün sırasında kaybolur, döndüğünde üstü başı perişandır ve hamile kalmıştır. *Butimar*'daki Varujan (Butimar) önce Ermeni babasının kendisini Yusuf'a vermemesiyle sıkıntı yaşar, sonra da kocasının simya merakı yüzünden giderek sağlığını kaybeder. Sonunda da altına dönüşerek ölür. *Hayat Bir Kervansaray*'da ise küçük kız doğaüstü yetenekleriyle ön plana çıkmasına rağmen belli aralıklarla uğradığı tacizlerle okura yansıtılır. *Pinhan* romanındaki ana karakter çift cinsiyetli olarak doğduktan sonra kendini aramak için çıktığı yolun sonunda bir kadın olur fakat hayatını kaybeder.

Aktarılan unsurların yanı sıra incelenen romanlarda doğaüstünün sıradan durumların abartılması yoluyla da meydana getirildiği görülmüştür. Bu duruma en sık rastlanan roman *Hayat Bir Kervansaray*'dır. Bir gecede saç beyazlayan insanlar, yedi yaşında bir kızın dedesini sırtlaması, yuttuğu suyun bir ay boyunca karnından çıkması, yaşından beklenmeyecek derecede bilgili olması ve tarihle ilgili bütün soruları cevaplaması, gaz çıkarma eyleminin birden çok kez ve isteyerek yapılabilmesi gibi unsurlar bunun örneğidir.

Sevgili Arsız Ölüm Dirmit'in henüz annesinin karnındayken ona seslenmesi, yine kızın sesini kullanarak duvarı yerinden oynatabilmesi, konuşamayan Zekiye'nin dilinin bilezikleri için açılması, Atiye'nin ölüm anında bunu reddederek hayatta kalabilmesi gibi örneklerle öne çıkan bir diğer eserdir. *Pinhan*'daki şeyh Dürri Baba uzun süre konuşmadıktan sonra ağzını açtığında birbirine yapışmış olan dudakların kanayarak ayrıldığı görülür. Dertli Hagopik

ağladığında gözlerinden kanlı yaş gelir. Nevres hiçbir kokuyu unutmaz. Akrep Arif Mahallesinde, ramazan ayının ilk günlerinde altı parmaklı bir kız, sonra kaşları burnuna kadar uzun erkek ve on bir dişli bir başka bebek doğar.

İncir Tarihi'nde Zeyrek, anlatı başında kopan kolunu yolculuğu boyunca yanında taşır. Başka biri, koklayarak kapının ardındakileri bilir. Zehirli bir dala basan Zeyrek, beş ay uykuya dalar. Vehbî, eksik olan gözünün yerine bir başkasından aldığı gözü takar. Bunun yanında yüz otuz sekiz yaşına kadar yaşayan Geyikli Dede'den bahsedilir. *Beni Kôr Kuyularda* romanındaki Güldiyar da ağladığında gözünden yaş yerine taşlar dökülür. *Yüzünde Bir Yer*'de Ebiha isimli kadın, tek eliyle doksan kiloluk adamı kaldırır. *Butimar*'da karısının birkaç damla kanına ihtiyaç duyan Yusuf, hançeriyle ona çizikler atmasına rağmen kadından bir türlü kan gelmez. *Sus Barbatus* serisinde ise Dede Sultan ve Kôr Fatma'nın uzun yıllar yaşadığı kastedilir.

İncelenen romanlarda doğaüstü özellikleri olan büyümlü nesneler de yer alır. Bunlar, en yoğun şekilde, *Pinhan* romanında görülür. Nevres'in kötü şeyler yapmasını engelleyen gümüş bir yüzük, cin Kepoz'u esir tutan bir çuvaldız ve Pinhan'ın konuştuğu gizemli kapı büyümlü nesnelerdir. *İncir Tarihi*'nde ise bir mezarın başında asılı durup annesini ziyarete gelen adamla konuşan kukla Kavuklu göze çarpar. Dile gelen bu kuklanın yanı sıra kesik kolun avucunda duran yüzük ve anlatı boyunca Zeyrek'i takip ederek düşmanlarını öldüren gizemli hançer de diğer büyümlü nesnelerdir. *Sevgili Arsız Ölüm*'de Dirmit'in konuştuğu tulumba ve defter, *Uzakların Şarkısı*'nda insanları genç gösteren ayna ve *Dünyasızlar* romanında Nergis'in yaralı yüzünü iyileştiren kırmızı yumurta anlatılardaki büyümlü nesnelerdir.

Sonuç olarak büyümlü gerçekçiliğin Avrupa'dan Latin Amerika'ya ve oradan dünyanın diğer ülkelerine uzanan evrensel bir edebiyat eğilimi olmasına rağmen, temelde yerel kaynaklardan beslendiği görülmüştür. Özellikle Türkiye'de kadim bir anlatım üslubu olarak uzun yıllar kullanımda olan bu tarzın, başta inanç ve kültürün etkisiyle, daha sonra ise tabiat, hayvanlar, nesneler ve sıradan olaylar gibi unsurlarla doğaüstüyü teşkil edildiği belirlenmiştir. Doğüstü unsurlar çoğunlukla toplumsal bir sorunu çarpıcı bir hale getirerek ön plana çıkarmak ve/veya bahsedilen problemin çözümünü sağlamak amacıyla kullanılmıştır.

KAYNAKÇA

1. İncelenen Romanlar

- Bekiroğlu, N. (2021). *Nar Ağacı*. Timaş Yayınları, İstanbul.
- Duman, F. (2014). *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur*. Can Yayınları, İstanbul.
- Duman, F. (2018). *Sus Barbatus!*. Hep Kitap, İstanbul.
- Duman, F. (2020). *Sus Barbatus! 2*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Duman, F. (2021a). *İncir Tarihi*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Duman, F. (2021b). *Sus Barbatus! 3*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kaygusuz, S. (2018). *Yüzünde Bir Yer*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Özdamar, E. S. (2021). *Hayat Bir Kervansaray*. (çev. A. Sabuncuoğlu). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Şafak, E. (2020). *Pinhan*. Doğan Kitap, İstanbul.
- Şafak, E. (2021). *Baba ve Piç*. (çev. A. Biçen). Doğan Kitap, İstanbul.
- Pamuk, O. (2006). *Kar*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Tekin, L. (2018). *Buzdan Kılıçlar*. Can Yayınları, İstanbul.
- Tekin, L. (2019). *Berci Kristin Çöp Masalları*. Can Yayınları, İstanbul.
- Tekin, L. (2020). *Sevgili Arsız Ölüm*. Can Yayınları, İstanbul.
- Toptaş, H. A. (2020). *Gölgesizler*. Everest Yayınları, İstanbul.
- Toptaş, H. A. (2019a). *Kuşlar Yasına Gider*. Everest Yayınları, İstanbul.
- Toptaş, H. A. (2019b). *Beni Kör Kuyularda*. Everest Yayınları, İstanbul.
- Yanık, K. M. (2020a). *Butimar*. Kapı Yayınları, İstanbul.
- Yanık, K. M. (2020b). *Dünyasızlar*. Turkuvaz Kitap, İstanbul.
- Yanık, K. M. (2017). *Uzakların Şarkısı*. Everest Yayınları, İstanbul.

2. Yararlanılan Diğer Kaynaklar

- Adorno, T. W. (2018). *Edebiyat Yazıları*. (çev. S. Yücesoy, O. Koçak). Metis Yayınları, İstanbul.
- Ağca, F. (2019). *Uygur Harfli Oğuz Kağan Destanı Metin-Aktarma-Notlar-Dizin-Tıpkıbasım*. Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.
- Ahmet Oktay. (2003). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. Everest Yayınları, İstanbul.
- Alangu, T. (1990). *Keloğlan Masalları*. Afa Yayınları, İstanbul.
- Alkan, M. N. (2014). “1915 Ermeni Tehcir Kanunu ve Almanya’nın Etkisi”. *Akademik Bakış*, 8(15): 31-104.
- Amado, J. (2017). *Mucizeler Dükkânı*. (çev. B. Özkul). İletişim Yayınları, İstanbul.
- And, M. (2012). *Oyun ve Bügü Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Apaydın, M. (2008). “Postmodernizmin değeri dışlayan çoğulcu estetik’i ve bunun 1980 sonrası Türk romanına yansımaları”. *1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. 27-28 Mart 2008, Kayseri, 27-35.
- Aragon, L. (1966). *Çağımızın Sanatı*. (çev. B. Onaran). Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Arargüç, F. (2017). *Büyülü Gerçekçilik ve Louis de Bernières’nin Latin Amerika Üçlemesi*. Çizgi Kitabevi, Konya.
- Aristoteles. (2004). *Poetika*. (çev. İ. Tunalı). Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Arslan, F. ve Demirtaş Önder, Ç. (2020). “Elif Şafak’ın Pinhan Romanında ‘Gotik Kazı’”. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(47): 504-511.
- Arva, E. ve Roland H. (2014). “Writing Trauma: Magical Realism and Traumatic Imagination”. *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, 14: 7-14.
- Aslan Ayar, P. (2018). *Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür: Fantastik Roman (1876-1960)*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Asker, N. (2018). “Köroğlu ve Türk Destancılık Geleneği”. *Oğuz-Türkmen Araştırmaları Dergisi*, (2)1: 53-63.
- Aydar, H. (2009). “İstihare ve Rüya Yoluyla Geleceği Önceden Öğrenme Girişimi”. *Araştıran Sosyal Bilimler Enstitüsü İlmî Dergisi*, 7-8: 5-16.
- Aydın, M. (1995). “Fal”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, XII, 138-139.
- Aytaç, G. (2009). *Genel Edebiyat Bilimi*. Say Yayınları, İstanbul.
- Aytaç, G. (2016). *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*. Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Bacchiega, C. (2016). *Postmodern Masallar: Toplumsal Cinsiyet ve Anlatı Stratejileri*. (çev. F. B. Helvacıoğlu). Avangard Yayınları, İstanbul.

- Bahtin, M. (2020). *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. (çev. C. Soydemir). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bakırcı, N. (2015). "Ignacz Kunos'un Derlediği Masal Metinlerinde Yer Alan Mitolojik Unsurlar Üzerine Bir İnceleme". *International Journal Of Eurasia Social Sciences*, 6(20): 183-210.
- Balık, M. (2011). *Latife Tekin'in Romancılığı*. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bars, M. E. (2012). "Oğuz Kağan Destanı'nda Büyülü Gerçekçilik". *The Journal of Academic Social Science Studies*, 5(6): 27-38.
- Bars, M. E. (2013). "Mitlerde Büyülü Gerçekçilik". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 2(2): 219-230.
- Başer Çoban, S. (2011). "Dede Korkut Kitabı'nda Büyülü Gerçekçilik". *Millî Folklor*, 23(91): 195-203.
- Baudrillard, J. (2020). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (çev. Oğuz Adanır). Doğu Batı Yayınları, İstanbul.
- Bay Gülveren, Ö. (2015). "Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Faruk Duman'ın "İncir Tarihi" Adlı Romanı Üzerine Bir İnceleme". *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 10/12: 117-136.
- Bayat, F. (2005). *Mitolojiye Giriş*. Karam Araştırma ve Yayıncılık, Çorum.
- Beşir Fuad. (2019). *Şiir ve Hakikat*. (hızl. H. İnci). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bettelheim, B. (2019). *Masalların Büyüsü: Masalların İşleniş, Önemi ve Psikanalitik Anlamları*. (çev. S. G. Elibal). İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Belge, M. (2016). *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Beydili, C. (2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. (çev. E. Ercan). Yurt Kitap-Yayın, Ankara.
- Bolat, T. (2021). *Romanın Kendini Keşfi Türk Romanında Üstkurmaca*. İz Yayıncılık, İstanbul.
- Boratav, P. N. (1969). *Az Gittik Uz Gittik*. Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Boratav, P. N. (2002). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Borges, J. L. (2019). *Alçaklığın Evrensel Tarihi*. (çev. C. Üster). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bowers, M. A. (2004). *Magic(al) Realism*. Routledge, London and New York.
- Buch, W. (2003). "Masal ve Efsane Üzerine". M. O. Öcal vd. (Ed.), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar I*. Millî Folklor Yayınları, Ankara, 304-313.
- Budak, A. (2010). *Muhâverât-ı Hikemiyye*. Bilge Kültür Sanat, İstanbul.
- Bulgakov, M. (2019). *Usta ile Margarita*. (çev. A. Emeç). Can Yayınları, İstanbul.

- Bulut, H. İ. (2014). “Bir Kur’an Meyvesi Olarak İncir ve Türk Kültüründe İncir Yorumları”. *Turkish Studies*, 9(5): 453-464.
- Can, T. (2011). *Magical Realism in Postcolonial British Fiction: History, Nation And Narration*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Canbaz Yumuşak, F. (2013). “Kenan Hulusi Koray’ın Korkutan Öyküleri”. *Millî Folklor*, 25(97): 135-144.
- Carpentier, A. (2017). *Bu Dünyanın Krallığı*. (çev. Murat Tanakol). h2o Yayıncılık, İstanbul.
- Carpentier, A. (1995a). “On The Marvelous Real in America”. L. P. Zamora ve W. B. Faris (Ed.), *Magical Realism Theory History Community*. Duke University Press, Durham&London, 75-88.
- Carpentier, A. (1995b). “The Baroque and the Marvelous Real”. L. P. Zamora ve W. B. Faris (Ed.), *Magical Realism Theory History Community*. Duke University Press, Durham&London, 89-108.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Cevizci, A. (2019). *Felsefe Sözlüğü*. Say Yayınları, İstanbul.
- Chanady, A. (2003). “Magic Realism Revisited: The Deconstruction of Antinomies”. *Canadian Review of Comparative Literature/ Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 30(2): 428-444.
- Choi, M. J. (2018). *New Frames for New Pictures: Sociocultural Reading of Magical Realism in Tibet and China*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. University College London School of European Languages, London.
- Cihankar, Ü. K. (2019). *İhsan Oktay Anar’ın Romanlarında Bir Tür Olarak Fantastiğin İzleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Giresun.
- Clauson, S. G. (1972). *An Etymological Dictionary Of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. Oxford University Press, London.
- Cooper, B. (2004). *Magical Realism in West African Fiction Seeing With A Third Eye*. Routledge, London and New York.
- Coşkun, M. (2016). “Tefsir Literatüründe Elest Bezmi”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2(57): 97-120.
- Çelebi, İ. (2008). “Rüya”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, XXXV, 306-309.

- Çelebi, İ. (2008). “Ruh Çağırma”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, XXXV, 201-203.
- Çelik, Y. (hızl.). (1999). *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çeker, O. (1998). “Hünsâ”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, XVIII, 491-492.
- Çetin, H. (2020a). *Ezeli Siyasi Dinin Ebedi Edebi Dili Büyülü Gerçekçilik: Büyünün Gerçekliğinden Gerçekliğin Büyüsüne Cilt-I*. Kadim Yayınları, Ankara.
- Çetin, H. (2020b). *Ezeli Siyasi Dinin Ebedi Edebi Dili Büyülü Gerçekçilik: Büyünün Gerçekliğinden Gerçekliğin Büyüsüne Cilt-II*. Kadim Yayınları, Ankara.
- Çetin, N. (2004). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Basımevi, Ankara.
- Çetişli, İ. (2020). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çoraklı, Ş. (2002). “Pikaresk Roman ve ‘Picaro Jacop’”. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(28): 23-32.
- Delbaere-Garant, J. (1995). “Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English”. L. P. Zamora ve W. B. Faris (Ed.), *Magical Realism Theory History Community*. Duke University Press, Durham&London, 249-263.
- D’haen, T. L. (1995). “Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers”. L. P. Zamora ve W. B. Faris (Ed.), *Magical Realism Theory History Community*. Duke University Press, Durham&London, 191-208.
- D’haen, T. L. (1997). “Postmodernisms: From Fantastic to Magic Realist”. H. Bertens and D. Fokkema (Ed.), *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. John Benjamins, Amsterdam, 283-293.
- Demir, F. (2014). “Sema Kaygusuz'dan Dersim Trajedisine Dair Modern Bir Roman: Yüzünde Bir Yer”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(29): 239-249.
- Demir, R. ve Öztürk, M. (2022). “‘Âşık Garip Hikâyesi’nin Yeni Bir Varyantı ve Çözümlemesi”. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 5(1): 72-81.
- Devellioğlu, F. (2007). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat Eski ve Yeni Harflerle*. Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Dilek, E. D. (2011). “Efsaneden Büyülü Gerçekçiliğe”. *Millî Folklor*, 23(91): 204-209.
- Dillon, S. (2017). *Palimpsest Edebiyat, Eleştiri, Kuram*. (çev. F. B. Aydar). Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar/Uygulamalar*. İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

- Duvarcı, A. (2001). “Halk Kültürü Uygulamalarından Biri Olan Fal Geleneğinin Değerlendirilmesi”. *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 13(37): 117-130.
- Ecevit, Y. (2018). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Echevarría, R. G. (1974). “Isla a Su Vuelo Fugitiva: Carpentier y El Realismo Mágico”. *Revista Iberoamericana*, 86: 9-63.
- Eco, U. (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. (çev. K. Atakay). Can Yayınları, İstanbul.
- Ekici, M. (2004). *Türk Dünyasında Köroğlu*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Ekiz, T. (2007). “Avrupa Türk Edebiyatı ve Bir Temsilcisi: Emine Sevgi Özdamar”. *Çankaya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Journal of Arts and Sciences*, 7: 33-47.
- Elaltuntaş, Ö. F. (2016). “Bektaşî Fıkralarında Siyasi Yansımalar”. *Yaşam Bilimleri Dergisi*, 6(2/1): 26-41.
- Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Anı Yayıncılık, Ankara.
- Erdem, S. (2011). “Büyülü Gerçekçilik ve Halk Anlatıları”. *Millî Folklor*, 23(91): 175-188.
- Ergin, M. (1964). *Dede Korkut Kitabı Metin-Sözlük*. Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Ergin, M. (2009). *Dede Korkut Kitabı*. Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Ergun, P. (2004). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Erkman-Akerson, F. (2019). *Edebiyat ve Kuramlar*. İthaki Yayınları, İstanbul.
- Ertap, Ö. (1996). *Divan Şiirinde Hayvan Motifi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir.
- Eser, R. K. (2020). “Şiddet, ‘Kötülüğün Sıradanlığı’ ve ‘Seyirci Etkisi’ Bağlamında Hasan Ali Toptaş’ın Beni Kör Kuyularda Romanı”. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 16: 251-278.
- Etkind, A. (2009). “Stories of the Undead in the Land of the Unburied: Magical Historicism in Contemporary Russian Fiction”. *Slavic Review*, 3(68): 631-658.
- Evin, A. Ö. (2004). *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Faris, W. B. (1995). “Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction”. L. P. Zamora ve W. B. Faris (Ed.), *Magical Realism Theory History Community*. Duke University Press, Durham&London, 163-190.
- Faris, W. B. (2004). *Ordinary Enchantments Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Vanderbilt University Press, Nashville.
- Feyizli, H. T. (2013). *Feyzetü’l Furkân Açıklamalı Kur’ân-ı Kerîm Meali*. Server İletişim, İstanbul.

- Flores, A. (1995). "Magical Realism in Spanish American Fiction". L. P. Zamora ve W. B. Faris (Ed.), *Magical Realism Theory History Community*. Duke University Press, Durham&London, 109-117.
- Foreman, P. G. (1995). "Past-On Stories: History and the Magically Real, Morrison and Allende on Call". L. P. Zamora, W. B. Faris (Ed.). *Magical Realism Theory History Community*. Duke University Press, Durham&London, 285-303.
- Furseth, I. ve Repstad, P. (2011). *Din Sosyolojisine Giriş Klasik ve Çağdaş Kuramlar*. (çev. İ. Çapcıoğlu ve H. Aydınalp). Birleşik Yayınevi, Ankara.
- Frye, N. (2015). *Eleştirinin Anatomisi Dört Deneme*. (çev. H. Koçak). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Gesicka, B. (2003). "On the Carnavalesque in Magical Realism: Reflexions on Robert Kroetsch's What the Crow Said". *The Canadian Review of Comparative Literature*, 2(30): 393-409.
- Gogol, N. (2019). "Palto". *Bir Delinin Hatıra Defteri*. (çev. M. Ortaç). Ren Kitap, İstanbul, 41-85.
- Gogol, N. (2019). "Burun". *Bir Delinin Hatıra Defteri*. (çev. M. Ortaç). Ren Kitap, İstanbul, 87-128.
- Guenther, I. (1995). "Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic". L. P. Zamora ve W. B. Faris (Ed.), *Magical Realism Theory History Community*. Duke University Press, Durham&London, 33-73.
- Güç, A. (2008). "Ruh Çağırma". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, XXXV, 200-201.
- Gülada, U. O. (2019). "İkinci Dünya Savaşı'nda Sovyetler Birliği'nin Casusluk Karşısı Propagandasının Posterlerdeki Sunumu". *Medeniyet ve Toplum Dergisi (METDER)*, 3(1): 49-68.
- Gülensoy, T. (2011). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü (A-N)*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Güler, M. (2004). "Öyküde Fantastik/Düşlem". *Adam Öykü*, 51: 118-124.
- Gülhan, A. (2015). "Türk Kültüründe Fal ve İsimlerle İlgili Bir Manzum Falname Örneği". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 15: 195-222.
- Gülsoy, M. (2021). *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık Kurmacanın Bilinen Sırları ve İhlal Edilebilir Kuralları*. Can Sanat Yayınları, İstanbul.
- Gültekin, M. (2014). "Türk Kültüründe 'Fal' ve 'Falcılık' Bağlamında Manisa/Selendi Yöresi 'İrkçileri' Ve 'İrk Ocakları'". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 49: 119-137.

- Günay, U. (1998). “Dede Korkut Kitabı’ndaki Karakterlerin Tahlili”. *Milli Folklor*, (37): 3-12.
- Günay, U. (2008). *Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Gündüz, Ş. (1998) “Cahiliye Dönemi Arap politeizmine Nebatîlerin etkileri”, *Dinler Tarihi Araştırmaları-I: Sempozyum*. 08-09 Kasım 1996, Ankara, 355-378.
- Güneş Ulus, A. (2018). “Bektaşî fıkralarında büyüğü gerçekçilik”. *IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşîlik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. 18-20 Ekim 2018, Ankara, 607-615.
- Gürbüz, D. Ö. (2016). “Ritüelden Tiyatroya ‘Geyik’ Motifi ve Geyikler Lanetler Oyunu”. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(31): 436-451.
- Güven, M. (2003). “Oğuz Kağan Destanı’nda Hayvanlar”. *Milli Folklor*, 15(57): 82-91.
- Helimoğlu Yavuz, M. (1990). *Diyarbakır Efsaneleri – 2 ve Diyarbakır Üzerine Sekiz Bildiri*. SAN Matbaası, Ankara.
- Huyugüzel, Ö. F. (2019). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Hutcheon, L. (2020). *Postmodernizmin Poetikası Tarih Teori Kurgu*. (çev. Y. Balcı). Hece Yayınları, Ankara.
- Indusoodan, I. ve Geetha, S. (2017). “Understanding Magical Realism”. *Roots International Journal of Multidisciplinary Researches*, 3(1): 58-60.
- İlhan, M. E. (2018). *Kültürel Bellek Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Hatırlama*. Doğu Batı Yayınları, İstanbul.
- İlim, F. (2016). *Bahtin: Diyaloji, Karnaval ve Politika*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- İnneci Bozkaplan, D. (2010). *1990-2008 Arası Çocuk Edebiyatımızda Fantastik ve Bilim-Kurgu Romanlar Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Jameson, F. (2018). *Gerçekçiliğin Çelişkileri*. (çev. O. Koçak). Metis Yayınları, İstanbul.
- Jung, C. G. (1996). *Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi*. (çev. E. Büyükinâl). Say Yayınları, İstanbul.
- Kacıroğlu, M. (2016). “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında (1923–1940) Toplumcu-Gerçekçi Edebiyat Tartışmaları”. *ETÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(2): 27-71.
- Kaçar, I. ve Ölmez, Z. (2020). “Latîfi’nin Mazharu’l-Acâyib’inin Türkçe Tûtinâme Tercümeleleri Arasındaki Yeri”. *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (ASOBİD)*, 8: 89-106.
- Kafka, F. (2019). *Dönüşüm*. (çev. G. Sert). İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Karaca, A. (2008). “İhsan Oktay Anar’ın romanlarında din ve tasavvuf”. *1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. 27-28 Mart 2008, Kayseri, 197-209.

- Karaca, A. (2011). “Gölgesizler’in Kurgu Tekniği ve Teması”. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6(2): 547-560.
- Karakaş, R. (2010). *Kemal Tahir’in Romanlarında Halkbilimi Unsurları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır.
- Kaya, D. (2014). *Türk Dünyası Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kefeli, E. (2017). *Batı Edebiyatında Akımlar*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Kekeç, N. (2011). “Karnavalıdan Büyülü Gerçekçiliğe: Berci Kristin Çöp Masalları”. *Millî Folklor*, 23(91): 210-220.
- Kemal, Y. (2020). *Hüyükteki Nar Ağacı*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kırbaçoğlu, F. (2017). “Köroğlu’nun Doğuşu Varyantlarında Köroğlu ve Kırat’ın Ortaya Çıkışıyla İlgili Farklı ve Benzer Unsurlar”. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 58: 231-258.
- Koç, A. (2018). “Kutsal mekânlarda büyüsel bir uygulama: somutlaştırma”. *Motif Vakfı Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu*. 08-10 Kasım 2018, Çanakkale, 92-102.
- Koçakoğlu, B. (2012). *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*. Hece Yayınları, Ankara.
- Kumartaşlıoğlu, S. (2015). “Fatma Ana Üzerine Anlatılan Efsaneler”. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 3(6): 106-115.
- Kumartaşlıoğlu, S. (2020). “Tayy-i Mekân Motifli Efsanelerde Savaşların Gizli Kahramanları”. *Millî Folklor*, 16(128): 48-59.
- Leal, L. (1995). “Magical Realism in Spanish American Literature”. L. P. Zamora ve W. B. Faris (Ed.), *Magical Realism Theory History Community*. Duke University Press, Durham&London, 119-124.
- Lucy, N. (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı*. (çev. A. Aksoy). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Lukács, G. (2003). *Roman Kuramı*. (çev. C. Soydemir). Metis Yayınları, İstanbul.
- Lukács, G. (1975). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. (çev. C. Çapan). Payel Yayınları, İstanbul.
- Lyotard, J. F. (2019). *Postmodern Durum*. (çev. İ. Birkan). BilgeSu Yayıncılık, Ankara.
- Maroth, M. (1999). “İslâmî Kültürde Rüyalarda Bilimi”. (çev. B. Açıkalın). *Öneri Dergisi*, 2(12): 265-269.
- Marx, K. (1979). *Grundrisse: Ekonomi Politikin Eleştirisi İçin Ön Çalışma*. (çev. S. Nişanyan). Birikim Yayınları, İstanbul.
- Márquez, G. G. (2020a). *Yüzyıllık Yalnızlık*. (çev. S. Selvi). Can Yayınları, İstanbul.
- Márquez, G. G. (2020b). *Kırmızı Pazartesi*. (çev. İ. Kut). Can Yayınları, İstanbul.

- Moran, B. (2016). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Moran, B. (2019). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mumcu, Y. (2020). "Sürrealizm (Gerçeküstücülük)". O. Yivli (Ed.), *Batı Edebiyatında Akımlar*. Günce Yayınları, Muğla, 203-227.
- Nabokov, V. (2020). *Edebiyat Dersleri*. (çev. A. L. Batur ve F. Özgüven). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Nakıboğlu, G. (2014). "Türk Roman Kurgusunda İkili Kahramanlar Üzerine Genel Bir Değerlendirme". *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 4: 71-89.
- Namık Kemal. (1309/1891). *Mukaddime-i Celâl*. Kitabhane-i Ebüzziya, Kostantiniye.
- Nazlı, E. (2019). "History as Fiction: D. M. Thomas's The White Hotel as an Example of Historiographic Metafiction". *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 18(1): 13-28.
- Onay, E. (2011). "Gölgesizler'de Masal, Efsane ve Büyülü Gerçekçilik". *Millî Folklor*, 23(91): 221-225.
- Onay, İ. (2013). "Türk Kültür Tarihi Bakımından Oğuz Kağan Destanı ve Önemi". *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (171)171: 29-44.
- Oppermann, S. (2012). "Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat Çalışmalarının Dünü ve Bugünü". S. Oppermann (Ed.), *Ekoeleştiri Çevre ve Edebiyat*. Phoenix Yayınevi, Ankara, 9-57.
- Oskay, Ç. (2016). "Hasan Ali Toptaş:1970'leri özlüyorum, düşmanlığın bile bir zarafeti vardı". *Hürriyet*.
- Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar)*. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Ögel, B. (2010). *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar)*. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Ökten, A. (2019). "Platon ve Aristoteles Felsefelerinde Gerçeklik Algısına Dair Kısa Bir İnceleme". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(65): 676-682.
- Öktemgil Turgut, C. (2003). *Latife Tekin'in Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi Ekonomik ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Örnek, S. V. (1966). *Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Bâtlı İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki*. Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Özcan, D. ve Kaval Y. (2019). "Tunceli Masallarında Şekil Değiştirme Motifi". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(26): 317-329.

- Öz Açık, G. (2017). *Dil Akrabalığı ve Altay Dillerinin Akrabalığı Araştırmaları Hakkında Bir Değerlendirme*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özlük, N. (2011). *Türk Edebiyatında Fantastik Roman*. Hiperlink Yayınları, İstanbul.
- Özsevgeç, Y. (2010). *Angela Carter'ın Büyülü Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toy Shop) Adlı Romanında Büyülü Gerçekçilik*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Öztürk, Y. (2020). "Dadaizm ve Letrizm". O. Yivli (Ed.), *Batı Edebiyatında Akımlar*. Günce Yayınları, Muğla, 187-202.
- Özüm, A. (2009). *Angela Carter ve Büyülü Gerçekçilik*. Ürün Yayınları, Ankara.
- Parveen, A. ve Tariq, M. (2020). "Magic Realism And Historical Hermeneutics In The Select English Literary Texts". *The Journal of Indian Art History Congress*, 2(26): 127-136.
- Penier, I. (2008). "Magical Realism in Literary Quest for Afro-American Identity". Łódź: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej.
- Reis, Ö. (2021). "Hasan Ali Toptaş'ın Beni Kör Kuyularda Romanında Ötekileştirmeye Genel Bir Bakış". *İzmir Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2): 132-143.
- Perk, S. (2021). *Tunceli/Ovacık'ta Hızır Orucu Rüyaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Polat, İ. (2020). *Memorat Yapı, Tasavvur ve Metinler*. Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Poyraz, B. (2013). "'Cesaret Et Hatırla!': Dersim 1938 Tertelesi". *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 68(3): 63-93.
- Punter, D. (2005). "Angela Carter's Magic Realism". J. Acheson ve S. Ross. (Ed.), *The Contemporary British Novel Since 1980*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 48-58.
- Recaizade Mahmut Ekrem. (2018). *Araba Sevdası*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Reeds, K. (2013). *What is Magical Realism: A Explanation Of A Literary Style*. The Edwin Mellen Press, Leviston, Quester, Lampeter.
- Ríos-Cordero, H. J. (2003). *Charting To Route: From Gothic To Magic Realism*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. University of Puerto Rico, Mayagüez.
- Roh, F. (1995). "Magic Realism: Post-Expressionism". L. P. Zamora ve W. B. Faris (Ed.), *Magical Realism Theory History Community*. Duke University Press, Durham&London, 15-31.
- Rulfo, J. (2019). *Pedro Paramo*. (çev. S. Doğru). Doğan Kitap, İstanbul.

- Sağlık, Ş. (2017). “Postmodernizmin Modern Türk Edebiyatındaki Üç Hali”. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(2): 71-86.
- Sakaoğlu, S. (1976). *101 Anadolu Efsanesi*. Damla Yayınevi, İstanbul.
- Sakaoğlu, S. (2014). *101 Türk Efsanesi*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Sancak, N. (2008). *Mardin Efsaneleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Sarıbaş, S. (2020). “Magical Realist Elements in Postcolonial Feminist Fiction: a Comparative Study of Sevgili Arsız Ölüm and Beloved”. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (21): 715-723.
- Sasser, K. (2014). *Magical Realism and Cosmopolitanism: Strategizing Belonging*. Palgrave Macmillan, New York.
- Saydam, M. B. (1997). *Deli Dumrul’un Bilinci “Türk-İslam Ruhu” Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Sazyek, H. (2015). *Roman Terimleri Sözlüğü -Roman Sanatından Yüz Terim-*. Hece Yayınları, Ankara.
- Schwalm, T. (2009). *Animal Writing: Magical Realism and the Posthuman Other*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. University of Canterbury, Christchurch.
- Sertkaya, O. F. (2018). *Kelime Dağarcığımızdan Etimoloji Araştırmaları*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Sevinçer, M. (2022). *Yaşar Kemal’in Romanlarında Mitolojik ve Fantastik Unsurlar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siirt.
- Sevindik, A. ve Yaman, S. (2018). “Tokat’ta öğrenci yurtları ekseninde şekillenen cin memaratları ve bunların ortak motifleri”. *Atlas I. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Tam Metin Kitabı*. 19-21 Ekim 2018, Nevşehir, 387-394.
- Sipahi, A. (2006). *Türk Halk İnançlarında Büyü ve Büyü ile İlgili Uygulamalar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Steinmetz, J. L. (2006). *Fantastik Edebiyat*. (çev. H. F. Nemli). Dost Kitabevi, Ankara.
- Stendhal. (2013). *Kırmızı ve Siyah*. (çev. Ş. Hulûsi). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Stone, P. (1981). “Gabriel García Márquez, The Art of Fiction No. 69”. *The Paris Review*, 82.
- Suçkov, B. (2009). *Gerçekçiliğin Tarihi*. (çev. A. Çalışlar). Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- Sullivan, C. W. (2001). “Folklore and Fantastic Literature”. *Western Folklore*, 60(4): 279-296.
- Süskind, P. (2019). *Koku: Bir Katilin Hikâyesi*. (çev. T. Turan). Can Yayınları, İstanbul.

- Stürmer, F. (2014). “Magical Realism and Trauma in Yaşar Kemal’s *The Pomegranate on the Knoll*”. *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, 14: 115-28.
- Şandru, C. (2008). “A Bakhtinian Poetics of Subversion: The Magical Realist Fiction of the 1980s in East-Central Europe”. *Critique Studies in Contemporary Fiction*, 50(1):17-34.
- Şirin User, H. (2007). “Eski Türk Çağında Hayvan Tözlerinden Devlet Sembollerine”. *Belleten*, 71(262): 843-856.
- Tanyu, H. (1992), “Büyü”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, VI, 501-506.
- Tarakçıoğlu, A. Ö. (2018). “Magic Realism: The Making of Frailty in Human Nature with a Desire to Resist It”. A. Ö. Tarakçıoğlu vd. (Ed.), *From Diversity to Synergy: New Perspectives in English Literature, Linguistics and Translation Studies*. LAP Lambert Academic Publication Press, London, 36-54.
- Tarancı, C. S. (1982). *Otuz Beş Yaş*. Varlık Yayınları, İstanbul.
- Taş, M. R. (2019). “Postmodern Bir Kurgu Denemesi Olarak Elif Şafak’ın *Pinhan Romanı*”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 23 (1): 64-79.
- Teker Garcia, A. (2010). *Latin Amerika Edebiyatında Büyülü Gerçekçilik*. Ürün Yayınları, Ankara.
- Tekin, L. (1984). “İnsanımız Ruh Derinliğinin Farkında Değil”, *Hürriyet Gösteri*, (40): 88-89.
- Temizkan, A. ve Aktaş, E. (2012). “Türk Devlet Geleneğinde İktidarın Meşrulaştırılmasında Rüyanın Kullanımı”. *Karadeniz Araştırmaları*, 33: 13-22.
- Tietze, A. (2002). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı (A-E)*. Simurg Kitapçılık, İstanbul-Wien.
- Tietze, A. (2009). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı (F-J)*. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.
- Timur, K. (2006). *Türk Romanında Dinler ve İnançlar*. Elips Kitap, Ankara.
- Timuroğlu Bozkurt, S. (2010). “‘Anne Dili’ Arayışında Minör Bir Roman: Hayat Bir Kervansaray”. *Lacivert Öykü ve Şiir Dergisi*, 33: 61-68.
- Todorov, T. (2016). *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri*. (çev. M. Rifat ve S. Rifat). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Todorov, T. (2017). *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. (çev. N. Öztokat). Metis Yayınları, İstanbul.
- Tolkien, J. R. R. (1999). *Peri Masalları Üzerine*. (çev. S. Erincin). Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.

- Topçu, İ. ve Akılmak Topçu, S. (2017). “Adnan Menderes’in Yargılanması ve İdamı”. *Akademik Bakış Dergisi*, 61: 59-80.
- Tuğluk, A. (2019). *İroni ve Roman Postmodern Türk Romanında İroninin Serüveni*. Efe Akademi Yayınları, İstanbul.
- Tunç, G. (2007). A’mâk-ı Hayal Fantastik Bir Roman mı? *Türk Edebiyatı*, 406(35): 60-65.
- Tunç, G. (2018). *Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri İncelemeleri*. Hece Yayınları, Ankara.
- Türk Dil Kurumu. (2009). *Türkçe Sözlük*. TDK Yayınları, Ankara.
- Türkmenoğlu, S. (2015). “Latife Tekin’in Sevgili Arsız Ölüm Romanında Büyülü Gerçekçilik”. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]*, (54): 417-426.
- Uğur, V. (2011). “Türk Edebiyatında Fantastik Roman”. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 42(42): 133-154.
- Uğur, V. (2019). *Türk Bilimkurgu Edebiyatı ve Arketipler*. Günce Yayınları, Ankara.
- Ulutürk, Y. (2019). “Köroğlu Destanı’nda büyülu gerçekçilik”. *5. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi Bildiri Tam Metin Kitabı*. 11-14 Temmuz, Bandırma, 15-25.
- Ula, D. (2012). *Twentieth Century Queer Literature And Orientalism*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sabancı Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Ankara.
- Ulusoy Aranyosi, E. (2011). “Edebiyatta Büyülü Gerçekçiliğin ‘Büyü’sünün Menşei Üzerine: Sosyal Adaptasyon Araçları Olarak Masallar”. *Millî Folklor*, 23(91): 189-194.
- Yakıcı, A. (2017). “Halk Anlatılarında Yer Alan Köroğlu Tipleri ve Âşık Köroğlu’nun Bu Tipler Arasındaki Yeri”. *Millî Folklor*, 19(76): 113-123.
- Yaman, S. ve Yaman H. (2020). “Derleme Sözlüğü Bağlamında Anadolu Ağızlarında Olağanüstü Varlıklarla İlgili Söz Varlığı”. *Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi Sonbahar Özel Sayısı*, 1(1): 141-148.
- Yaşa, R. (2019). “Eski Türk Cenaze Törenlerinde Ölü Yakma Âdeti”. *Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi Prof. Dr. Bahaeddin Ögel Sayısı*, 4(1): 275-295.
- Yener Gökşenli, E. (2013). “İç Savaş ve Savaş Sonrası İspanyası’nın İlk Döneminde Toplumsal Değişim”. *Sosyoloji Dergisi*, 1(26): 145-170.
- Yalçinkaya, F. (2019). “Anadolu Efsanelerinde Kadın ve Çocukların Kuşa Dönüşmesi Motifi”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(28): 945-955.
- Yıldırım, D. (1999). *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Yıldız, H. (2017). “Platon’un Devlet Diyalogunda Sanata ve Sanatçıya Bakış Açısı”. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(15): 199-210.

- Yıldız, Ş. N. (2011). *Türk Halk Anlatılarında Hayvan Motifleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Yılmaz, D. (2002). *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*. Ozan Yayıncılık, İstanbul.
- Yivli, O. (2013). “Hasan Ali Toptaş’ın Kayıp Hayaller Kitabı’nda Büyülü Gerçekçilik”. *Turkish Studies*, 8(8): 1541-1549.
- Yonar, G. (2011). *Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri: Harikulade ve Olağandışı*. Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Yücesoy, Ö. (2007). *Korku Edebiyatı (Gotik Edebiyat) ve Türk Romanındaki Örnekleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yücel, H. İ. (2017). *Postmodern Anlatılarda Din Algısı (1985-2000)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Zamora, L. P. ve Faris, W. B. (1995). “Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s”. L. P. Zamora ve W. B. Faris (Ed.), *Magical Realism Theory, History, Community*. Duke University Press, Durham&London, 1-11.
- Walter, R. (1993). *Magic Realism in Contemporary Chicano Fiction*. Vervuert Verlag, Frankfurt.
- Warnes, C. (2009). *Magical Realism and Postcolonial Novel Between Faith and Irrevelence*. Palgrave Macmillan, New York.
- Watt, I. (2022). *Romanın Yükselişi Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*. (çev. F. B. Aydar). Metis Yayınları, İstanbul.
- Wellek, R. ve Yüksel, S. (1998). “Edebiyat Biliminde Barok Kavramı”. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11(1): 209-235.
- White, H. (2008). *Metatarih Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupası’nda Tarihsel İmgelem*. (çev. M. Küçük). Dost Kitabevi, Ankara.
- Wood, J. (2013). *Kurmaca Nasıl İşler?* (çev. E. Bodur). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

3. İnternet Kaynakları

- Duman, F., “10 Kasım 2019 Cevdet Kudret Ödül Töreni – Konuşma Metni” <http://www.cevdetkudretodulleri.com/faruk-duman-sus-barbatus/> (erişim tarihi: 22.05.2022).
- Elektronik TDK Sözlük, www.sozluk.gov.tr (erişim tarihi: 02.01.2021).
- Gölgesizler, “Cumhuriyet Gazetesi’nde 1929 yılında çıkmış bir haber, Hasan Ali Topbaş’ın "Gölgesizler" isimli romanını hatırlattı. <https://www.medyafaresi.com/foto-galeri/ayi->

[tarafindan-kacirilan-ve-tecavuze-ugrayan-genc-kizin-hikayesi/956583](#) (erişim tarihi: 21.03.2023).

Rogers, B. H., “What Is Magical Realism, Really?”. <https://www.writing-world.com/sf/realism.shtml> (erişim tarihi: 02.01.2021).

Márquez, G. G., “The Art of Fiction No. 69”. <https://www.theparisreview.org/interviews/3196/the-art-of-fiction-no-69-gabriel-garcia-marquez> (erişim tarihi: 01.02.2021).

Milliyet, “Gözünden yaş değil taş akıyor” <https://www.milliyet.com.tr/dunya/gozunden-yas-degil-tas-akiyor-1831830> (erişim tarihi: 10.04.2022).

Kaygusuz, S., “Yüzünde Bir Yer”. http://www.dipnotkitap.net/ROMAN/Yuzunde_Bir_Yer.htm (erişim tarihi: 11.05.2021).

Oskay, Ç., “Hasan Ali Toptaş:1970’leri özlüyorum, düşmanlığın bile bir zarafeti vardı” <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hayat/hasan-ali-toptas-1970leri-ozluyorum-dusmanligin-bile-bir-zarafeti-vardi-40249534> (erişim tarihi: 20.05.2022).

Rushdie, S., “Inverted Realism”. <https://pen.org/inverted-realism> (erişim tarihi: 28. 03.2021).

Tok, V. A., “Ney”in sırrı neydi?” <https://dergi.diyanet.gov.tr/makaledetay.php?ID=12887> (erişim tarihi: 21.03.2023).

<https://kutsalkitap.info.tr> (erişim tarihi:12.02.2022).

<https://kuran.diyanet.gov.tr/> (erişim tarihi:15.02.2022).

DİZİN

A

A'mâk-ı Hayâl, 56, 57
 Abbas Sayar, 7
Absalom Absalom!, 65
Açlık, 10
Ağaca Tüneyen Baron, 36, 235
Ağrı Dağı Efsanesi, 59
 Ahmet Hamdi Tanpınar, 8
 Ahmet Mithat, 55, 75, 111, 132
 Ahmet Rasim, 142
 Ahmet Yesevi, 144
Albaya Mektup Yok, 44
 Albert Camus, 9
 Albert Einstein, 1
Alçaklığın Evrensel Tarihi, 41, 129
 Aldous Huxley, 69
Alef, 41
 Alexander Dumas, 55
 Ali İhsan Tokgöz, 70
 Ali Rıza Seyfi, 65
Altın Defter, 215
Ana, 6
 André Breton, 37, 39, 84, 85
 André Gide, 8
 Angela Carter, 36, 68, 71, 90, 215, 235
Araba Sevdası, 2, 16, 120
 Aragon, 7, 85, 249
 Aristo, 22, 63
 Aristoteles, 1, 2, 3, 4, 6, 72
 Arthur Conan Doyle, 69
Arzu Sapağında İnecek Var, 76
 Asturias, 28, 37, 39, 40, 43, 45, 85, 86, 120, 236
Âşık Şeytan, 74
Ateşten Gömlek, 215
 Auguste Comte, 4
Aya Seyahat, 69

B

Baba ve Piç, 145, 147, 152, 160, 162, 166, 168, 172, 220, 224, 240, 241, 242, 243
 Bakî, 135
 Balzac, 6, 123
 Beckett, 10
Belleğin Azmi, 87
 Ben Okri, 90, 94
Beni Kör Kuyularda, 124, 155, 157, 176, 186, 187, 196, 199, 219, 224, 230, 231, 239, 242, 243, 244
Benim Hüzünlü Orosupularım, 44
Berci Kristin Çöp Masalları, 81, 104, 119, 157, 182, 183, 194, 239, 242, 244
 Beşir Fuat, 56
Beyaz Otel, 115

Beydaba, 200
Bilge Çocuklar, 36
 Bilge Karasu, 76
Binbir Gece Masalları, 90, 135, 145, 170
 Bontempelli, 28, 31, 32, 37, 61, 116, 235
 Borges, 28, 35, 36, 41, 42, 43, 45, 67, 116, 123, 129, 130, 236, 239
Bu Dünyanın Krallığı, 14, 18, 24, 40, 41, 94, 102, 106, 236
Bulanıtı, 9
 Bulgakov, 35, 200, 235
Burun, 33, 34, 138, 235
Butimar, 132, 134, 138, 149, 150, 169, 172, 175, 179, 186, 187, 196, 199, 212, 218, 230, 231, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 247
Buzdan Kılıçlar, 120, 164, 185, 187, 226, 231, 239, 242, 244
Büyülü Oyuncakçı Dükkanı, 36, 215

C

Cadı, 56, 65
 Cahit Sıtkı Tarancı, 212
 Calvino, 24, 36, 235
 Carl Gustav Jung, 7, 57, 20, 32, 33, 77, 173, 174
 Carlos Fuentes, 43, 45
 Carpentier, 14, 17, 18, 22, 23, 24, 25, 26, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 54, 62, 63, 64, 85, 87, 88, 103, 104, 106, 116, 235, 239
Castle Rackrent, 105
 Charles Darwin, 6
 Charlotte Perkins Gilman, 215
 Cyrano de Bergerac, 69

Ç

Çalikuşu, 216
 Çehov, 6
Çengi, 75
Çıkrığın Dönüşü, 65, 74 (Yürek Burgusu)
Çıplak Deniz Çıplak Ada, 59
Çingeneler Zamanı, 83

D

D. M. Thomas, 37, 115, 257
 Daisne, 32, 33, 61, 115, 235
 Dava, 34
 David Almond, 36, 235
Dede Korkut Hikâyeleri, 52, 103, 161, 199
Dehşet Gecesi, 65, 66
Demirciler Çarşısı Cinayeti - Akçasazın Ağaları 1, 59
 Descartes, 1, 4
 Devlet, 2

Devlet Ana, 65
 Dickens, 6, 55
Dirilen İskelet, 56
Dîvânü Lugâtî't-Türk, 12, 166
Doktor Hoffman'ın Şeytanî Arzu Makinaları, 36
Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, 8
 Don Kişot, 17, 63
 Doris Lessing, 215
 Dostoyevski, 8, 33, 138
Dönüşüm, 10, 34, 35, 74, 235
Dr. Moreau'nun Adası, 69
Drakula İstanbul'da, 65, 66
 Durkheim, 16, 78
 Dursun Akçam, 7, 58
Dünyalar Savaşı, 69
Dünyasızlar, 135, 136, 137, 138, 170, 172, 175, 179, 210, 215, 217, 233, 240, 241, 243, 245, 246, 247

E

Edgar Allen Poe, 65, 69, 78
 Elif Şafak, 144, 168, 187, 220, 240
 Eliot, 6
 Emile Zola, 6
 Emine Sevgi Özdamar, 140, 142, 241, 253
 Emir Kusturica, 83
En Mavi Göz, 215
 Ernest Hemingway, 6
Eylül, 8
Ezop Masalları, 200

F

Fakir Baykurt, 7, 58
 Farah Yurdözü, 66
 Faruk Duman, 81, 117, 127, 128, 130, 131, 132, 187, 188, 191, 200, 201, 206, 228, 240
Faust, 22, 63
 Fénelon, 55
Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana, 60
 Fontenelle, 55
 Francisco Contreras, 22
Frankenstein, 65, 67, 71
 Friedrich Engels, 4
Fuhs-u Atik, 142

G

Garajdaki Giz, 36, 235
Gargantua, 63
 Gautier, 74
Geceyarısı Çocukları, 91, 106, 116
 George Orwell, 29
Germinal, 129
 Glaukon, 2
 Goethe, 22, 63
 Gogol, 33, 34, 35, 74, 138, 235, 254
 Gorki, 6

Gölgesizler, 80, 111, 121, 123, 149, 154, 157, 183, 213, 215, 239, 242, 244, 245
Gönül Hanım, 215
Görünmez Adam, 69
Gözleri Açık Gidenler, 39
 Grimm Kardeşler, 33, 49
Guatemala Efsaneleri, 39
Guatemala'da Hafta Tatili, 39
 Guillén, 37, 235
Gulyabani, 56, 65, 66, 76, 80
Gülüştün ve Unutuşun Kitabı, 27
 Günter Grass, 36, 81, 90, 106, 226, 235

H

H. G. Wells, 69
Hafız Divanı, 144
 Hâfız-ı Şîrâzi, 135
 Hakan Bıçakçı, 67
 Hakan Günday, 67
 Halide Edip Adıvar, 8
 Halit Ziya, 56
 Hamsun, 10
Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi, 56
 Handan, 8
Harname, 200
Harry Potter, 83
 Hasan Ali Toptaş, 80, 111, 117, 121, 123, 125, 127, 187, 196, 197, 239
Hayaller ve Hikâyeler, 41
Hayat Bir Kervansaray, 140, 142, 151, 152, 153, 157, 158, 162, 163, 164, 168, 172, 174, 180, 186, 223, 224, 226, 231, 241, 242, 243, 244
Hayvan Çiftliği, 200
 Hemingway, 123
 Henri Saint Simon, 4
 Henry James, 65, 74
 Herman Melville, 200
 Hesse, 134
 Hippolyte Taine, 6
 Hoffmann, 33, 65, 72, 74
 Horacio Quiroga, 41
Horla, 74, 129, 184
 Howard Pyle, 129
Huzur, 8
 Hüseyin Rahmi Gürpınar, 56, 65, 66, 67, 76, 80
Hüyükteki Nar Ağacı, 59, 109

I

Irk Bitig, 166
 Isaac Asimov, 69
 Isabel Allende, 45, 116

İ

İ. H. Erzurumi, 145
İbret-nüma, 55

İhsan Oktay Anar, 76, 111, 121
İnce Memed, 59, 129
İncir Tarihi, 131, 132, 149, 154, 157, 178, 180, 186, 187,
 191, 199, 207, 210, 215, 227, 228, 231, 232, 233, 240,
 242, 243, 244, 245
İntibah, 55, 215
İtalyan Masalları, 24
 İvan Gonçarov, 129
İyi Kalpli Eréndira, 44

J

J. R. R. Tolkien, 73, 78
 Jack London, 200
 Jacques Cazotte, 74
 James Joyce, 39
Jane Eyre, 65
 Jean Paul Sartre, 9
 Jeanette Winterson, 37
 Jeannette Winterson, 90
 John Fowles, 37
 John Locke, 4
 John Steinback, 6
 José Saramago, 45
 Jules Verne, 69, 70
 Julio Cortazar, 42, 43
 Jünger, 28, 31, 61, 116, 235

K

Kaan Murat Yanık, 117, 132, 134, 135, 138, 187, 240
 Kafka, 10, 24, 33, 35, 41, 57, 74, 123, 125, 134, 255
 Kar, 80, 129, 147, 149, 171, 172, 198, 241, 243, 244
Kara Kitap, 65
 Karl Marx, 4, 5, 16
Kasırğa, 39
 Kate Chopin, 215
Kayıp Hayaller Kitabı, 111
Kayıp Zamanın İzinde, 8
Kelile ve Dimne, 200
 Kemal Tahir, 7, 58, 59, 65, 123
 Kenan Hulusi Koray, 66
Kerem ile Aslı, 55
 Kerime Nadir, 65, 66
Kırmızı Pazartesi, 44, 125, 131, 230, 240
Kırmızı ve Siyah, 2
Koku, 27, 36, 67, 228, 235
Kolera Günlerinde Aşk, 44
Köpeğin Kalbi, 200
Köroğlu Destanı, 48, 204
 Kundera, 27, 37, 95
Kuşlar Yasına Gider, 125, 175, 180, 212, 215, 239, 243,
 245

L

La Fontaine, 200
 Lampo, 33, 61, 235

Lanetli Genler, 66
 Latife Tekin, 27, 76, 81, 104, 117, 118, 119, 120, 121,
 125, 160, 185, 187, 194, 229, 239
Letâif-i Rivâyat, 56
 Louis de Bernières, 37
 Luis Albamonte, 42

M

Madrid'te Metafizik Aşk, 66
 Mahmut Makal, 7
Manas Destanı, 174
 Marcel Prost, 8, 33, 57, 63
 Maria Edgeworth, 105
 María Luisa Bombal, 42
 Mario Vargas Llosa, 43, 45
 Márquez, 17, 19, 27, 35, 42, 43, 44, 45, 68, 90, 94, 106,
 116, 121, 123, 125, 131, 134, 230, 236
 Mary Shelley, 65, 69
Matmazel Noralya'nın Koltuğu, 58, 76
 Maupassant, 6, 74, 129, 184
 Mehmet Rauf, 8
 Mérimée, 74
 Mevlânâ Celaleddin, 145
Mezarından Kalkan Şehit, 56, 65, 67
 Mine Söğüt, 67
Moby Dick, 200
Muhâverât-ı Hikemiyye, 54
Muhayyelât, 54, 55, 75
Mukaddime-i Celâl, 75
Muska, 66, 183
Muz Üçlemesi, 39
 Münif Paşa, 55
Müşahadat, 111

N

Nabizâde Nazım, 8
 Namık Kemal, 55, 75, 257
Nar Ağacı, 142, 143, 144, 164, 165, 166, 224, 241, 242
 Nazan Bekiroğlu, 142, 144, 241
 Nazlı Eray, 76
 Necati Cumalı, 58
 Necip Fazıl, 65
 Nedim, 135
 Nergisi, 63
 Nerval, 72, 74
 Neşâtî, 135
 Novalis, 21, 28, 29, 234

O

Oblomov, 129
Oğuz Kağan Destanı, 47, 48, 103, 166, 187, 199, 249,
 250,
Oğuzname, 174
 Orhan Kemal, 58, 123
 Orhan Pamuk, 27, 76, 111, 121, 147, 149, 198, 241

Orhan Veli, 141, 142
 Ortadirek, 59
 Otranto Kalesi, 65
 Oyun Sonu, 10

Ö

Ölü Adam, 41
 Ömer Hayyam, 135, 145

P

Palto, 34, 138, 235
 Paul Borget, 8
 Pedro Paramo, 44, 80, 100, 186
 Peyami Safa, 8, 58, 76
 Pietri, 23, 37, 38, 39, 40, 45, 85, 236
 Pinhan, 144, 145, 149, 154, 156, 157, 159, 161, 162, 168,
 172, 177, 180, 186, 187, 195, 199, 213, 215, 219, 224,
 229, 230, 231, 233, 240, 242, 243, 244, 245
 Platon, 1, 2, 3, 4, 15, 34, 257
 Poetika, 3

R

Rabelais, 22, 63
 Rezaizade Mahmut Ekrem, 2, 16, 120
 Reis Bey, 65
 Robert Kroetsch, 90
 Robert Nye, 37
 Robin Hood, 129
 Roh, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 38, 40, 110,
 235
 Ruhlar Evi, 116
 Rulfo, 42, 44, 121, 186
 Rushdie, 27, 44, 67, 90, 94, 106, 116, 123
 Rüzgârlı Tepeler, 65

S

Sabahattin Âli, 7, 58
 Sadri Ertem, 58
 Salvador Dali, 87
 Samim Kocagöz, 7
 Sarı Duvar Kağıdı, 215
 Savaş ve Barış, 129
 Sayın Başkan, 37, 39, 120, 236
 Sefiller, 129
 Seksen Günde Devr-i Âlem, 70
 Sema Kaygusuz, 138, 139, 197, 223, 241
 Sergüzeşt, 215
 Servet-i Fünûn, 57, 70
 Sevgili Arsız Ölüm, 118, 119, 155, 157, 160, 161, 162,
 167, 172, 176, 179, 180, 183, 184, 187, 192, 194, 199,
 214, 215, 216, 217, 224, 225, 229, 231, 232, 233, 239,
 242, 243, 244, 245
 Sevilen, 27, 116, 215
 Shakespeare, 22, 63

Sigmund Freud, 7, 16, 20, 32, 57, 77, 85
 Silvina Ocampo, 42
 Simmel, 16
 Sir Horace Walpole, 65, 71
 Sirk Geceleri, 36
 Sonsuzluğa Nokta, 127
 Stendhal, 2, 6, 16, 259
 Suat Derviş, 65
 Sus Barbatus!, 80, 81, 127, 130, 131, 132, 157, 159, 162,
 179, 184, 187, 188, 191, 199, 201, 206, 214, 221, 223
 Sus Barbatus! 2, 151, 172, 178, 189
 Sus Barbatus! 3, 129, 155, 157, 172, 179, 180, 190, 203,
 230, 231
 Süleyman'ın Şarkısı, 116
 Süreyya Evren, 121
 Süskind, 27, 36, 235

Ş

Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi, 56
 Şemsettin Sami, 75
 Şeyhî, 200
 Şinasi, 55

T

Talip Apaydın, 7, 58
 Tecrübi Roman, 6
 Télémaque, 55
 Teneke Trampet, 36, 81, 106, 226, 235
 Tercüman-ı Ahval, 55
 The Captive, 63
 Thérèse Raquin, 6
 Todorov, 35, 70, 73, 74, 75, 77, 81, 82, 95, 99, 109, 110,
 237
 Tolstoy, 6, 129, 138
 Toni Morrison, 27, 90, 94, 116, 122, 215
 Tûtinâme, 135, 255
 Türeyiş Destanı, 174

U

Ulûm-ı İktisadiye ve İçtimaiye, 57
 Usher'in Evinin Çöküşü, 65
 Usta ile Margarita, 35, 235
 Utanç, 67
 Uyanış, 215
 Uzak Akrabalar, 91
 Uzakların Şarkısı, 134, 135, 138, 151, 170, 172, 210,
 215, 233, 240, 241, 243, 245

V

Vahşetin Çağrısı, 200
 Vallejo, 37, 235
 Ve Bir Pars Hüznle Kaybolur, 130, 185, 187, 191, 199,
 206, 207, 215, 240, 244
 Ve Sonra Bir Gün, 66

Veysî, 63
 Victor Egger, 8
 Victor Hugo, 55, 129
 Voltaire, 55
 Vurun Kahpeye, 216

W

Walter Scott, 55, 105
 Waverly, 105
 Weber, 16
 William Faulkner, 65
 William James, 8

Y

Yaban, 129
 Yabancı, 9, 39
 Yağmurcuk Kuşu, 59
 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, 129

Yalnızız, 58
 Yaşam Bir Korku Filmidir, 66
 Yaşar Kemal, 7, 27, 59, 60, 109, 123, 129, 200, 239
 Yeni Havva'nın Çilesi, 36
 Yeşil Papa, 39
 Yolları Çatallanan Bahçe, 41, 130, 236
 Yunus Emre, 145
 Yusuf Kâmil Paşa, 55
 Yüzüklerin Efendisi, 81
 Yüzünde Bir Yer, 138, 139, 154, 155, 157, 159, 162, 166,
 169, 177, 180, 197, 199, 223, 224, 226, 231, 241, 242,
 243, 244
 Yüzyıllık Yalnızlık, 19, 42, 43, 44, 45, 67, 80, 83, 91, 94,
 100, 106, 236

Z

Zaman Makinesi, 69
 Zehra, 8
 Zola, 129

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve SOYADI	Halil İbrahim YÜCEL
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	Çağlayan Lisesi, Antalya
Lisans Diploması	Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Isparta
Yüksek Lisans Diploması	Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı ABD, Antalya
Yabancı Dil / Diller	İngilizce
İŞ DENEYİMİ	
Çalıştığı Kurumlar	Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Araştırma Görevlisi, Tokat