



**BARIŞ MÜSTECAPLIOĞLU'NUN GERÇEKLER
KIRILDI VE ŞAMANLAR DİYARI ADLI
ESERLERİNDE BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK**

**2021
YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI**

Melike KALEMCI

**Danışman
Doç.Dr. Türkan GÖZÜTOK**

**BARIŞ MÜSTECAPLIOĞLU'NUN GERÇEKLER KIRILDI VE ŞAMANLAR
DİYARI ADLI ESERLERİNDE BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK**

Melike KALEMCI

Danışman

Doç. Dr. Türkan GÖZÜTOK

T.C.

Karabük Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında

Yüksek Lisans Tezi

Olarak Hazırlanmıştır

KARABÜK

OCAK 2021

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|----|
| İÇİNDEKİLER..... | 1 |
| TEZ ONAY SAYFASI..... | 5 |
| DOĞRULUK BEYANI. | 6 |
| ÖN SÖZ..... | 7 |
| ÖZ | 10 |
| ABSTRACT..... | 12 |
| ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ..... | 15 |
| ARCHIVE RECORD INFORMATION | 16 |
| ARAŞTIRMANIN KONUSU..... | 17 |
| ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ..... | 18 |
| ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ | 19 |
| ARAŞTIRMA HİPOTEZLERİ/PROBLEM..... | 20 |
| KAPSAM VE SINIRLILIKLAR/KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER..... | 22 |
| BİRİNCİ BÖLÜM: BARIŞ MÜSTECAPLIOĞLU | 23 |
| 1.1. Barış Müstecaplıoğlu'nun Hayatı..... | 23 |
| 1.2. Barış Müstecaplıoğlu'nun Eserleri..... | 24 |
| 1.3. Barış Müstecaplıoğlu'nun Sanat Anlayışı | 25 |
| 1.4. Barış Müstecaplıoğlu'nun Hikâye ve Romancılığı..... | 27 |
| İKİNCİ BÖLÜM: BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK | 29 |
| 2.1. Büyülü Gerçekçilik Kavramı ve Kökeni..... | 29 |
| 2.2. Büyülü Gerçekçilik Akımının Ortaya Çıkışını Hazırlayan Nedenler | 30 |
| 2.3. BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK AKIMININ GELİŞİMİ..... | 32 |
| 2.3.1. Avrupa'da Büyülü Gerçekçilik Akımının Gelişimi..... | 32 |
| 2.3.2. Latin Amerika Kıtasında Büyülü Gerçekçilik Akımının Gelişimi | 35 |
| 2.3.3. Türk Edebiyatında Fantastik ve Büyülü Gerçekçilik | 38 |
| 2.4. BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK AKIMININ GENEL ÖZELLİKLERİ..... | 42 |
| 2.4.1. Büyülü Gerçekçilik Akımında Zaman ve Mekân | 44 |
| 2.4.2. Büyülü Gerçekçilik Akımı ve Melezlik..... | 45 |
| 2.4.3. Büyülü Gerçekçilik Akımı ve Yabancılaştırma | 45 |
| 2.4.4. Büyülü Gerçekçilik Akımı ve Yazarın Ketumluğu | 46 |
| ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: <i>GERÇEKLER KIRILDI</i> ADLI HİKÂYE KİTABINDA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK | 48 |

| | |
|--|-----------|
| 3.1.BİRİNCİ BÖLÜM: HAYALÎ ZAMANLAR | 49 |
| 3.1.1.Empatan | 49 |
| 3.1.1.1.Hikâyenin Özeti | 49 |
| 3.1.1.2.Hikâyede Zaman ve Mekân | 50 |
| 3.1.1.3.Hikâyede Melezlik | 53 |
| 3.1.1.4.Hikâyede Yabancılaştırma | 54 |
| 3.1.1.5. Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi | 57 |
| 3.1.2. Yabancı | 58 |
| 3.1.2.1. Hikâyenin Özeti | 58 |
| 3.1.2.2. Hikâyede Zaman ve Mekân | 59 |
| 3.1.2.3. Hikâyede Melezlik | 61 |
| 3.1.2.4.Hikâyede Yabancılaştırma | 61 |
| 3.1.2.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi | 64 |
| 3.1.3. Avcı | 65 |
| 3.1.3.1. Hikâyenin Özeti | 65 |
| 3.1.3.2.Hikâyede Zaman ve Mekân | 66 |
| 3.1.3.3. Hikâyede Melezlik | 67 |
| 3.1.3.4.Hikâyede Yabancılaştırma | 67 |
| 3.1.3.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi | 69 |
| 3.1.4.Gerçek Beni Öldürmek | 70 |
| 3.1.4.1.Hikâyenin Özeti | 70 |
| 3.1.4.2.Hikâyede Zaman ve Mekân | 70 |
| 3.1.4.3.Hikâyede Melezlik | 72 |
| 3.1.4.4.Hikâyede Yabancılaştırma | 73 |
| 3.1.4.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi | 75 |
| 3.1.5.Gezenin Oyunu | 76 |
| 3.1.5.1.Hikâyenin Özeti | 76 |
| 3.1.5.2.Hikâyede Zaman ve Mekân | 76 |
| 3.1.5.3.Hikâyede Melezlik | 77 |
| 3.1.5.4.Hikâyede Yabancılaştırma | 78 |
| 3.1.5.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi | 79 |
| 3.2.İKİNCİ BÖLÜM: HAYALÎ DİYARLAR | 80 |
| 3.2.1. İksir Ustaları | 80 |
| 3.2.1.1. Hikâyenin Özeti | 80 |

| | |
|--|-----|
| 3.2.1.2. Hikâyede Zaman ve Mekân..... | 81 |
| 3.2.1.3.Hikâyede Melezlik..... | 81 |
| 3.2.1.4.Hikâyede Yabancılaştırma | 83 |
| 3.2.1.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi | 84 |
| 3.2.2. <i>Büyücü ve Çocuklar</i> | 85 |
| 3.2.2.1.Hikâyenin Özeti | 85 |
| 3.2.2.2.Hikâyede Zaman ve Mekân..... | 85 |
| 3.2.2.3.Hikâyede Melezlik..... | 87 |
| 3.2.2.4.Hikâyede Yabancılaştırma | 87 |
| 3.2.2.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi | 90 |
| 3.2.3. <i>Ölümden Betер</i> | 90 |
| 3.2.3.1.Hikâyenin Özeti | 90 |
| 3.2.3.2.Hikâyede Zaman ve Mekân Unsuru | 91 |
| 3.2.3.3.Hikâyede Melezlik..... | 92 |
| 3.2.3.4.Hikâyede Yabancılaştırma | 93 |
| 3.2.3.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi | 96 |
| 3.2.4. <i>Hayal Makinesi</i> | 97 |
| 3.2.4.1.Hikâyenin Özeti | 97 |
| 3.2.4.2.Hikâyede Zaman ve Mekân..... | 97 |
| 3.2.4.3. Hikâyede Melezlik..... | 98 |
| 3.2.4.4. Hikâyede Yabancılaştırma | 98 |
| 3.2.4.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi | 100 |
| 3.2.5. <i>Kayıp Rıhtım</i> | 101 |
| 3.2.5.1. Hikâyenin Özeti..... | 101 |
| 3.2.5.2.Hikâyede Zaman ve Mekân..... | 102 |
| 3.2.5.3.Hikâyede Melezlik..... | 102 |
| 3.2.5.4.Hikâyede Yabancılaştırma | 103 |
| 3.2.5.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi | 105 |
| 3.3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: HAYALÎ YAŞAMLAR | 107 |
| 3.3.1. <i>Rıfat Efendi ve Mucizeler Konağı</i> | 107 |
| 3.3.1.1. Hikâyenin Özeti..... | 107 |
| 3.3.1.2.Hikâyede Zaman ve Mekân..... | 107 |
| 3.3.1.3.Hikâyede Melezlik..... | 108 |
| 3.3.1.4.Hikâyede Yabancılaştırma | 108 |

| | |
|--|------------|
| 3.3.1.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi | 112 |
| 3.3.2. <i>Enkazdaki Dost</i> | 113 |
| 3.3.2.1.Hikâyenin Özeti | 113 |
| 3.3.2.2.Hikâyede Zaman ve Mekân | 114 |
| 3.3.2.3.Hikâyede Melezlik | 114 |
| 3.3.2.4.Hikâyede Yabancılaştırma..... | 115 |
| 3.3.2.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi..... | 116 |
| 3.3.3. <i>Albert Long Hall'in Hayaletleri</i> | 116 |
| 3.3.3.1.Hikâyenin Özeti | 116 |
| 3.3.3.2.Hikâyede Zaman ve Mekân..... | 116 |
| 3.3.3.3.Hikâyede Melezlik..... | 117 |
| 3.3.3.4.Hikâyede Yabancılaştırma | 118 |
| 3.3.3.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi | 120 |
| DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: ŞAMANLAR DİYARI ADLI ROMANDA BÜYÜLÜ | |
| GERÇEKÇİLİK..... | 122 |
| 4.1. Şamanlar Diyarı | 122 |
| 4.1.1. Romanın Özeti | 122 |
| 4.1.2 Romanda Zaman-Mekân | 123 |
| 4.1.3. Romanda Melezlik | 133 |
| 4.1.4 Romanda Yabancılaştırma | 142 |
| 4.1.5 Romanda Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi..... | 158 |
| SONUÇ VE ÖNERİLER | 168 |
| KAYNAKÇA..... | 171 |
| ÖZGEÇMİŞ | 176 |

TEZ ONAY SAYFASI

Melike KALEMCİ tarafından hazırlanan “Barış Müstecaplıoğlu’nun *Gerçekler Kırıldı* ve *Şamanlar Diyarı* Adlı Eserlerinde Büyülü Gerçekçilik” başlıklı bu tezin Yüksek Lisans Tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Türkan GÖZÜTOK

.....

Tez Danışmanı, TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ABD

Bu çalışma, jürimiz tarafından oy birliği ile Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir. 27.01.2021

Unvanı, Adı SOYADI (Kurumu)

İmzası

Başkan : Doç. Dr. Türkan GÖZÜTOK (KBÜ)

.....

Üye : Prof. Dr. Ayşe DEMİR (YBÜ)

.....

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Selçuk ATAY (KBÜ)

.....

KBÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu, bu tez ile Yüksek Lisans Tezi derecesini onamıştır.

Prof. Dr. Hasan SOLMAZ

.....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

DOĞRULUK BEYANI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum bu çalışmayı bilimsel ahlák ve geleneklere aykırı herhangi bir yola tevessül etmeden yazdığımı, araştırmamı yaparken hangi tür alıntılarım intihal kusuru sayılacağını bildiğimi, intihal kusuru sayılabilecek herhangi bir bölüme araştırmamda yer vermediğimi, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserlere metin içerisinde uygun şekilde atıf yapıldığını beyan ederim.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak ahlákî ve hukukî tüm sonuçlara katlanmayı kabul ederim.

İmza:

Adı Soyadı: Melike KALEMCI

ÖN SÖZ

Bu çalışmada, modern dönem Türk edebiyatının hikâye ve roman yazarlarından “Barış Müstecaplıoğlu’nun *Gerçekler Kırıldı* ve *Şaman Diyarı* Adlı Eserlerinde Büyülü Gerçekçilik” konusu ele alınmıştır.

Barış Müstecaplıoğlu, 1977’de Kocaeli’de doğmuştur. Günümüzde fantastik roman yazımının en iyi yazarlarından biri olarak anılan Müstecaplıoğlu, bu türün yanında öykü ve roman eleştirileri de kaleme almıştır.

Büyülü gerçekçilik kavramı, literatürde çoğunlukla “Magical Realism, Magic Realism, Marvellous Realism” olarak kullanılmaktadır. “Magic” kavramı bilinmeyeni ve gizemli olanı ifade ederken, “Realism” kavramı ise var olanı-alışılmışı ifade etmektedir. Büyülü gerçekçilik akımı; büyülü olanın gerçek, gerçek olanın da büyülü olabileceğini savunan modern bir yazım üslubudur. Büyülü gerçekçilik akımında yazar, modern dünyanın dayattığı gerçekleri büyü unsuru ile yok ederken, büyülü olan şeyleri gerçeklik algısı ile okuyucusuna aktarmaktadır.

XIX. yüzyıl sonlarında Avrupa’da yıkıma uğrayan insan modeli için mevcut öncü akımlar sağlıklı bir cevap üretememiş ve bu dönemde Avrupa’da aklın ve bilimin açıklamakta güçlük çektiği her şey, gerçektışı olarak tanımlanmıştır. Bu durum Avrupa’da gerçek ile gerçektışı arasında seçim yapmaya zorlanan bir insan tipi yaratmıştır. Böyle bir ortamda gerçek ile gerçektışılık arasında bir köprü kurulmasına gereksinim duyulmuştur. Bu gereksinim, büyülü gerçekçilik ile giderilmiştir. Büyülü gerçekçilik akımı ile insanlar, gerçek ile gerçektışılık arasında seçim yapmak zorunda kalmaktan kurtulmuştur. Büyülü gerçekçilik akımı, gerçek ile gerçektışıyı birbirine öncelemeksizin iki zıtlığı bünyesinde kaynaştırmıştır.

Büyülü gerçekçilik akımının gelişimini, tarihsel olarak üç aşamada ele almak mümkündür. Bu üç aşamanın ilki Avrupa’daki büyülü gerçekçilik kavramına dair gelişmelerdir. 1930 ile 1950’li yıllar Latin Amerika kıtasında büyülü gerçekçilik akımının gelişme gösterdiği ve akımın ikinci dönemini oluşturan yıllar olmuştur. Büyülü gerçekçilik akımının üçüncü dönemi, yine Latin Amerika kıtasında 1955’te

başlamış ve günümüze değin uzanan süreci kapsamaktadır. Bu dönemde Latin Amerika'da özellikle de postkolonyalizme karşı takınılan tavrın vücut bulduğu bir tarz şeklidir.

Türk edebiyatının belki de öz niteliklerini sergileyebileceği bir saha olarak 1980 başlarında bünyesine aldığı büyülü gerçekçilik, her ne kadar köken itibari ile farklı topraklardan ortaya çıkmışsa da felsefesi itibari ile Türk edebiyatı ile hemen kaynaşmış ve uzun yıllar da bu türde verilen eserlerin sayısının büyüterek artacağı anlaşılmaktadır. Büyülü gerçekçilik akımının Türkiye'deki öncülerine ve eserlerine bakacak olursak; Nazlı Eray, Latife Tekin, Buket Uzuner, Elif Şafak, İhsan Oktay Anar, Sadık Yemni, Barış Müstecaplıoğlu, Onat Kutlar, Buket Uzuner, Ayla Kutlu, Murathan Mungan, Leyla Erbil gösterilebilir.

Çalışma dört bölümden oluşmaktadır. “Birinci Bölüm”de; Barış Müstecaplıoğlu'nun hayatı, eserleri, sanatı, hikâye ve romancılığı hakkında bilgi verilmiştir. Çalışmanın “İkinci Bölüm”ünde; büyülü gerçekçilik kavramı ve kökeni, büyülü gerçekçilik akımının ortaya çıkışını hazırlayan nedenler, Avrupa'da büyülü gerçekçilik akımının gelişimi, Latin Amerika kıtasında büyülü gerçekçilik akımının gelişimi, Türk edebiyatında fantastik ve büyülü gerçekçilik ve büyülü gerçekçilik akımının genel özellikleri ele alınmıştır. Ayrıca, edebî eserleri incelemede kullanılan, büyülü gerçekçilik akımında zaman ve mekân, büyülü gerçekçilik akımı ve melezlik, büyülü gerçekçilik akımı ve yabancılaştırma, büyülü gerçekçilik akımı ve yazarın ketumluğu gibi büyülü gerçekçilik unsurları hakkında da bilgi verilmiştir.

Çalışmanın “Üçüncü Bölüm”ünde ise Barış Müstecaplıoğlu'nun, *Gerçekler Kırıldı* adlı hikâye kitabı büyülü gerçekçi unsurlar açısından incelenmiştir. Barış Müstecaplıoğlu'nun *Gerçekler Kırıldı* adlı hikâye kitabı “Hayalî Zamanlar”, “Hayalî Diyarlar” ve “Hayalî Yaşamlar” adlı üç bölümden oluşmaktadır. “Hayalî Zamanlar”ın alt bölümünde beş (5); “Hayalî Diyarlar”da beş (5); “Hayalî Yaşamlar”da üç (3) hikâye olmak üzere toplamda on üç farklı hikâye bulunmaktadır.

“Hayalî Zamanlar” başlığı altında; *Empatan*, *Yabancı*, *Avcı*, *Gerçek Beni Öldürmek*, *Gezegenin Oyunu* adlı beş öykü yer almaktadır. “Hayalî Diyarlar” başlığı

altında; *İksir Ustaları, Büyücü ve Çocuklar, Ölümden Beter, Hayal Makinesi, Kayıp Rıhtım* adlı beş öykü yer almaktadır. “Hayalî Yaşamlar” başlığı altında ise; *Rıfat Efendi ve Mucizeler Konağı, Enkazdaki Dost, Albert Long Hall’in Hayaletleri* adlı üç öykü yer almaktadır.

Çalışmanın “Dördüncü Bölüm”ünde ise yazarın *Şamanlar Diyarı* adlı romanı, büyüülü gerçekçiliğin temel özellikleri açısından incelenmiştir.

Çalışmanın esas bölümleri olan üçüncü ve dördüncü bölümlerde metin inceleme yöntemi kullanılmıştır. Tematik ögeyi bulup çıkarma anlayışının hâkim olduğu bu yöntemde, yazarın eserinde kullandığı büyüülü gerçekçilik unsurları, edebî eserden alıntılarla desteklenerek incelenmiştir. İncelenen roman ve hikâyelerdeki zaman ve mekân, melezlik ilkesi, yabancılaştırma ve yazarın ketumluğu gibi büyüülü gerçekçi unsurların edebî eserde nasıl kullanıldığının tespitinden önce, olay örgüsünün, dolayısıyla metnin daha iyi anlaşılması için her metinde özetleme tekniği kullanılmıştır.

Barış Müstecaplıoğlu’nun *Gerçekler Kırıldı* ve *Şamanlar Diyarı* adlı eserlerinde olduğu gibi anavatanı Latin Amerika olan ve modernizmin çıkmazlarına bir tepki olarak doğan bu akımın, Türk yazarlarınca da yoğun bir ilgiyle karşılandığı görülür. Bu çabalar, Türk edebiyatının dünya edebiyatındaki yeni akım ve anlayışları çok yakından takip etmesi ve yeni yönelişler keşfetmesi açısından son derece önemlidir.

Çalışma süresince benden maddî ve manevî yardımlarını esirgemeyen kıymetli aileme teşekkürü bir borç bilirim.

ÖZ

Bu çalışmada, modern dönem Türk edebiyatının hikâye ve roman yazarlarından “Barış Müstecaplıoğlu’nun *Gerçekler Kırıldı* ve *Şaman Diyarı* Adlı Eserlerinde Büyülü Gerçekçilik” konusu ele alınmıştır. *Gerçekler Kırıldı* adlı eser, hikâye türünde; *Şamanlar Diyarı* ise roman türünde kaleme alınmıştır. Çalışmada, yazar-eser ilişkisini belirlemede biyografi yöntemi (hayatı-eserleri ve sanatı) kullanılırken, büyülu gerçekçilik kavramı hakkında literatür bilgisine başvurulmuştur. Ayrıca Barış Müstecaplıoğlu’nun söz konusu eserlerindeki büyülu gerçekçilik unsurlarının tespiti için de metin çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Büyülu gerçekçilik kavramı, genel olarak literatürde “Magical Realism, Magic Realism, Marvellous Realism” adıyla anılmaktadır. “Magic” kavramı, bilinmeyen ve gizemli olanı ifade ederken, “Realism” kavramı ise var olanı-alışılmışı ifade eder.

Büyülu gerçekçilik akımı, daha çok Latin Amerika kıtası ile özdeşleştirilse de günümüzde uluslararası bir olgu konumundadır. Olgunun bu gelişiminde sekülerleşmenin itici rolü olduğu kadar olgunun kendi iç dinamiklerinin de büyük bir etkisi vardır. Olgunun uluslararası bir akım haline gelmesindeki iç dinamiklerine bakıldığında, büyülu gerçekçilik kavramına dair tartışmaların genişliği, kavramın ortaya çıkışını hazırlayan ekonomik, siyasi, kültürel etmenler ve kavramın çok kültürlü yapısı göze çarpmaktadır. Böylece denilebilir ki büyülu gerçekçilik, değişen dünya sistemine karşı duyulan tedirginliğe karşı bir refleks olarak ve farklı disiplinleri içerecek şekilde geliştirilmiş, gücünü ise kendisinden alan oksimoron bir kavramdır. Bu çalışmada, bu refleksin edebiyat dünyasındaki durumu ele alınmış olup elde edilen veriler ışığında da Barış Müstecaplıoğlu’na ait *Gerçekler Kırıldı* ve *Şamanlar Diyarı* adlı eserleri büyülu gerçekçi unsurlar bağlamında incelenmiştir.

Çalışma dört bölümden oluşmaktadır. “Birinci Bölüm”de, Barış Müstecaplıoğlu’nun hayatı, eserleri, sanatı, hikâye ve romancılığı hakkında bilgi verilmiştir. Çalışmanın “İkinci Bölüm”ünde, büyülu gerçekçilik akımına dair kavram tartışmaları, büyülu gerçekçilik akımının belirleyici özellikleri, akımın ortaya çıkışını hazırlayan ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel ortam ve akımın farklı kültürlerin edebiyatlarındaki gelişimi ele alınmıştır. Çalışmanın “Üçüncü Bölüm”ünde ise Barış

Müstecaplıoğlu'nun, *Gerçekler Kırıldı* adlı hikâye kitabı büyülu gerçekçi unsurlar açısından incelenmiştir. Hikâye kitabı üç bölüm ve *Empatan, Yabancı, Avcı, Gerçek Beni Öldürmek, Gezegenin Oyunu, İksir Ustaları, Büyücü ve Çocuklar, Ölümden Beter, Hayal Makinesi, Kayıp Rıhtım, Rifat Efendi ve Mucizeler Konağı, Enkazdaki Dost, Albert Long Hall'ın Hayaletleri* olmak üzere toplamda on üç hikâyeden oluşmaktadır.

Yazar, *Gerçekler Kırıldı* adlı eserinde yer alan hikâyelerinde, gelecekteki yenedünya yaşamını, uzaylı ve insan savaşlarını, gezegenler arası oynanan gizemli oyunları, ölümün ardındaki büyülu yolculuğu, esrarengiz icatları, biçim değiştirerek hayvana dönüşebilme gibi gerçek dışı temaları, günümüz gerçekliğinden kopmayan bir anlayışla işlemiştir.

Çalışmanın son bölümü olan “Dördüncü Bölüm”de ise yazarın *Şamanlar Diyarı* adlı romanı büyülu gerçekçiliğin temel özellikleri açısından incelenmiştir. Yazar, *Şamanlar Diyarı*'nda, yabancılaştırma ilkesini patlayış ile form değiştirme ağırlıklı olarak kullanmıştır. Melezlik unsurunu zamanda, mekânda ve oğuda zıtlıklar, dengeleme stratejisini ise gizemli olaylar etrafında okuyucusuna sunmuştur.

Bu çalışmanın amacı, büyülu gerçekçilik akımının Türk edebiyatındaki durumunu ve Türkiye'deki gelişimini ortaya koymak olduğu kadar, Barış Müstecaplıoğlu'nun söz konusu eserlerinde büyülu gerçekçilik unsurlarını nasıl kullandığının tespit edilmesidir. Bu çalışmada, Barış Müstecaplıoğlu'nun eserleri üzerine yapılan çözümler sonucunda, Türk edebiyat kültürünün tarihsel sürecinin büyülu gerçekçilik akımının temel argümanları ile genellikle uyumlu bir bütünlük oluşturduğu görülmüştür. Bu bütünlüğün vermiş olduğu zenginlik ile büyülu gerçekçilik akımının Türk edebiyatındaki yerinin daha da kuvvetlendiği, Barış Müstecaplıoğlu'nun, akımın bu gelişiminde Türk edebiyatına büyük katkılar sağladığı ve incelenen iki eserde de büyülu gerçekçilik akımının temel özelliklerinin başarılı bir şekilde uygulandığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Barış Müstecaplıoğlu, Büyülu Gerçekçilik, *Gerçekler Kırıldı, Şamanlar Diyarı, Hikâye, Roman.*

ABSTRACT

In this study, the subject of “Magical Realism” in the works of Barış Müstecaplıoğlu, one of the story writers and novelists of contemporary Turkish literature, titled *Truths Are Broken* and *The Land of Shamans* was discussed. The work named *Truths Are Broken* was written in the story genre and *The Land of Shamans* as a novel. In the study, the biography method (his life, works, and art) was used in determining the author-literary work relationship, and the literary information was consulted for the concept of “Magical Realism.” In addition, the method of literary work analysis was used in order to determine the elements of “Magical Realism” in Barış Müstecaplıoğlu’s works in question. The concept of “Magical Realism” is also mentioned as “Magic Realism and Marvelous Realism.” The concept of “Magic” expresses the unknown and the mysterious while the concept of “Realism” expresses the existing and the ordinary.

Although the “Magical Realism” movement is mostly identified with the Latin American continent, it is an international phenomenon today. The internal dynamics of the phenomenon has a strong influence on this progress of the phenomenon as well as the driving role of secularization. Considering the internal dynamics of the phenomenon becoming an international movement, the wide range of discussions on the concept of magical realism, the economic, political, and cultural factors paving the way for the concept, and the multicultural nature of the concept stand out. Accordingly, it can be expressed that magical realism is an oxymoron concept that was developed as a reflex to the changing world system in a way that includes different disciplines while drawing its strength from itself. In this study, the status of this reflex in the literary world was discussed and, in the light of the data obtained, the works of Baris Mustecaplioglu, titled *Truths Are Broken* and *The Land of Shamans*, were analyzed in the context of magical realist elements.

The study consists of “Four Sections”. In the “First Section”, information was given about Baris Mustecaplioglu’s life, works, art, and his story writer and novelist identities. In the “Second Section” of the study, the conceptual debates on the “Magical Realism” movement, the defining characteristics of the magical realism movement, the economic, political, social, and cultural environment that prepared the emergence of the movement, and the progress of the movement in the literature of different cultures were discussed. In the “Third Section” of the study, Baris Mustecaplioglu’s storybook titled *Truths Are Broken* was analyzed in terms of magical realist elements. The storybook is composed of three chapters and 13 stories titled *Empatan, The Stranger, The Hunter, Killing the Real Me, The Planet’s Game, Potion Masters, The Wizard and the Children, Worse than Death, The Dream Machine, The Lost Dock, Mr. Rifat and the Mansion of Miracles, The Friend in the Wreck, and Albert Long Hall’s Ghosts*.

In the stories in his book titled *Truths Are Broken*, the author treats unreal themes such as the new world order in the future, wars between aliens and humans, mysterious interplanetary games, the magical journey behind death, mysterious inventions, and shapeshifting into animals without drifting away from today’s reality.

In the last section of the study, the “Fourth Section”, the author’s novel titled *The Land of Shamans* was analyzed in terms of the main features of magical realism. In *The Land of Shamans*, the author uses the principle of alienation predominantly to change form through bursting. He presented the element of hybridity through contrasts in time, space, and phenomenon, and the balancing strategy through mysterious events to his readers.

The aim of this study is to reveal the current status of “Magical Realism” in Turkish literature and its progress in Turkey as well as to determine the elements of “Magical Realism” in the mentioned works of Barış Müstecaplıoğlu. As a result of the analyses performed on the works of Barış Müstecaplıoğlu, it was observed that the historical process of Turkish literary culture generally forms harmonic integrity with the main arguments of the magical realism movement. Considering the richness provided by this integrity, it was determined that the place of the “Magical Realism”

movement in Turkish literature will extend even more, Baris Mustecaplıoglu has made a great contribution to Turkish literature regarding this progress of the movement, and the main features of the magical realism movement were successfully applied in both works analyzed.

Keywords: Baris Mustecaplıoglu, Magical Realism, *Truths Are Broken*, *The Land of Shamans*, Story, Novel.

ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ

| | |
|---------------------------|---|
| Tezin Adı | Barış Müstecaplıoğlu'nun <i>Gerçekler Kırıldı</i> ve <i>Şamanlar Diyarı</i> Adlı Eserlerinde Büyülü Gerçekçilik |
| Tezin Yazarı | Melike KALEMCİ |
| Tezin Danışmanı | Doç. Dr. Türkan GÖZÜTOK |
| Tezin Derecesi | Yüksek Lisans |
| Tezin Tarihi | 27.01.2021 |
| Tezin Alanı | Yeni Türk Edebiyatı |
| Tezin Yeri | KBÜ/LEE |
| Tezin Sayfa Sayısı | 176 |
| Anahtar Kelimeler | Barış Müstecaplıoğlu, Büyülü Gerçekçilik, <i>Gerçekler Kırıldı</i> , <i>Şamanlar Diyarı</i> , Hikâye, Roman. |

ARCHIVE RECORD INFORMATION

| | |
|------------------------------|--|
| Name of the Thesis | MAGICAL REALISMIN BARIŞ MÜSTECAPLIOĞLU'S WORKS TITLED TRUTHS ARE BROKEN AND <i>THE LAND OF SHAMANS</i> |
| Author of the Thesis | Melike KALEMÇİ |
| Advisor of the Thesis | Assoc. Dr. Türkan GÖZÜTOK |
| Status of the Thesis | Master Thesis |
| Date of the Thesis | 27.01.2021 |
| Field of the Thesis | New Turkish Literature |
| Place of the Thesis | KBU/LEE |
| Total Page Number | 176 |
| Keywords | Bariş Müstecaplıoğlu, Magical Realism, <i>Truths are Broken, The Land of Shamans.</i> |

ARAŞTIRMANIN KONUSU

Çalışmanın konusu, Barış Müstecaplıoğlu'nun *Gerçekler Kırıldı* ve *Şamanlar Diyarı* adlı eserlerinde büyümlü gerçekçilik akımının yansımalarını incelemektir. Büyümlü gerçekçilik, Batılı kaynaklarda "Magical Realism", "Marveleous Realism" adlarıyla bilinen bir edebiyat akımıdır. Doğuş yeri Latin Amerika olsa da günümüzde tüm dünyada görülmektedir. Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Arturo Uslar Pietri, Carlos Fuentes, Julio Cortazar, Mario Vargas Llosa, Gabriel Garcia Marquez, Jorge Luis Borges, Isabel Allande, Juan Jose Arreola, Juan Rulfo, Laura Esquivel, Isabel Allande, Jorge gibi dünyaca ünlü yazarlar büyümlü gerçekçilik akımının temsilcileri arasındadır.

Büyümlü gerçekçilik akımı, günümüzde Türk edebiyatında da etkisini göstermiş ve Nazlı Eray, Latife Tekin, Buket Uzuner, Elif Şafak, İhsan Oktay Anar, Sadık Yemni, Onat Kutlar, Buket Uzuner, Ayla Kutlu, Murathan Mungan, Leyla Erbil gibi yazarların kaleminde giderek güçlenmiştir. Bu yazarlardan biri de Barış Müstecaplıoğludur. Bu çalışmada, Modern Türk edebiyatının önemli temsilcilerinden biri olan Barış Müstecaplıoğlu'na ait *Gerçekler Kırıldı* adlı hikâye kitabı ve *Şamanlar Diyarı* adlı romanı büyümlü gerçekçi unsurlar açısından incelenmiştir. *Gerçekler Kırıldı* adlı eser, hikâye türünde; *Şamanlar Diyarı* ise roman türünde kaleme alınmıştır.

Müstecaplıoğlu, *Gerçekler Kırıldı* adlı eserde yer alan hikâyelerinde, gelecekteki yenedünya yaşamını, uzaylı ve insan savaşlarını, gezegenler arası oynanan gizemli oyunları, ölümün ardındaki büyümlü yolculuğu, esrarengiz icatları, biçim değiştirerek hayvana dönüşebilme gibi gerçek dışı temaları, günümüz gerçekliğinden kopmayan bir anlayışla işlemiştir.

Yazar, *Şamanlar Diyarı* adlı romanında, yabancılaştırma ilkesini patlayış ile form değiştirme ağırlıklı olarak kullanmıştır. Melezlik unsurunu zamanda, mekânda ve olguda zıtlıklar, dengeleme stratejisini ise gizemli olaylar etrafında okuyucusuna sunmuştur.

ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bu çalışmanın amacı, modern dönem Türk hikâye ve roman yazarı olan Barış Müstecaplıoğlu'nun *Gerçekler Kırıldı* ve *Şamanlar Diyarı* adlı eserlerinde büyüülü gerçekçilik öğelerini incelemek ve postmodernizm akımının edebiyata bir yansıması olan büyüülü gerçekçilik akımının Türk edebiyatındaki gelişiminin izini sürmektir.

Anlatma sanatı, insanlığın en temel ihtiyaçlarından birisidir. İnsanlığın gelişimi ve değişimine göre de çeşitlenir. Geleneksel anlatılardan (mit, destan, efsane, masal, halk hikâyesi vs.) modern anlatılara ve hatta post-modern anlatılara kadar bu anlatı çeşitliliği, değişen dünya ve insanı tanımlar. Bir anlamda, edebiyat ürünleri üzerinden insanı anlamak mümkün olur. Nitekim büyüülü gerçekçilik kavramı, insanın içinde bulunmuş olduğu durumun ürünü olarak ortaya çıkan bir anlatı türüdür. Türk edebiyatı, 19.yüzyılın ortalarından itibaren Batı'yı yakından takip eden ve Batılı edebî anlayış ve akımlardan etkilenen bir edebiyattır. Büyüülü gerçekçilik, postmodern arayışın edebiyata bir yansımasıdır ve bu arayış, insanı insanî öze ve idelere döndürme arayışıdır. 2000'li yıllar yazar kuşağı arasında yer alan Barış Müstecaplıoğlu'nun eserlerinde de fantastik kurgu ve büyüülü gerçekçiliğin söylemleri göze çarpmaktadır. Bu çalışmada, Barış Müstecaplıoğlu'nun *Gerçekler Kırıldı* (2019) ve *Şamanlar Diyarı* (2012) adlı eserleri incelenerek büyüülü gerçekçilik öğelerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Ayrıca, bu yolla, bu akımın Türk edebiyatında ulaştığı aşama ve Türk edebiyatının kendini daima yenileme hamlesi de görülmüş olacaktır.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Çalışmanın “Birinci Bölüm”ü olan “Barış Müstecaplıoğlu”nda, Barış Müstecaplıoğlu’nun hayatı, sanatı, eserleri bağlamında biyografi yöntemi kullanılmış ve bu bölümün yazımında yazarla iletiőime geçilmiőtir. Biyografi bilgisi, yazarın yönlendirmeleri vasıtasıyla oluőturulmuőtur.

Çalışmanın “İkinci Bölüm”ünde yer alan “Büyülü Gerçekçilik” kavramı, kökeni ve akımın tarihsel sürecine dair literatürdeki kitaplar, makaleler, tezler ve elektronik kaynaklar taranmıőtir. Aynı bölümde büyülu gerçekçiliği diğer anlayıőlardan ayıran temel ilkeler tasnif yöntemi ile belirlenmiőtir. Bu tasnif ile büyülu gerçekçiliğin temel ilkeleri ortaya konmuőtur.

Çalışmanın esas metin inceleme bölümleri olan üçüncü ve dördüncü bölümlerinde, yazarın *Gerçekler Kırıldı* adlı hikâye kitabı ve *Şamanlar Diyarı* adlı romanı incelenmiştir. Yazarın söz konusu eserlerindeki büyülu gerçekçilik unsurlarının tespiti için eser çözümlene yöntemi kullanılmıőtir. Bu incelemeler sonucunda, Barış Müstecaplıoğlu’nun büyülu gerçekliği, rasyonel ve irrasyonel unsurları roman ve hikâye kurgusu içinde nasıl birleőtirdiđi ortaya konmuőtur.

ARAŞTIRMA HİPOTEZLERİ/PROBLEM

Bu çalışmada, “Barış Müstecaplıoğlu’nun *Gerçekler Kırıldı* ve *Şamanlar Diyarı* Adlı Eserlerinde Büyülü Gerçekçilik” konusu ele alınmıştır. Bu çalışmada üç temel hipotez vardır. Bunların birincisi, büyüülü gerçekçilik akımı nasıl bir edebiyat akımıdır ve bu akımın kaynağı ve ortaya çıkış sebepleri nelerdir? İkinci hipotez ise, Türk edebiyatı, postmodern edebiyatın Latin Amerika’dan Batı’ya ve tüm dünyaya uzanan bu etkisini nasıl izlemektedir? Üçüncü hipotez ise, 2000’li yıllar edebiyat kuşağı içinde yer alan Barış Müstecaplıoğlu’nun *Gerçekler Kırıldı* ve *Şaman Diyarı* adlı eserlerinde büyüülü gerçekçi edebiyatı ne derece uyguladığı sorunudur.

Birinci ve ikinci hipotezler, üçüncü hipotezi daha iyi çözümleyebilmek adına giriş niteliğindedir. Tezin ana hipotezi, üçüncü hipotezdir. Burada asıl olan, Barış Müstecaplıoğlu’nun *Gerçekler Kırıldı* ve *Şaman Diyarı* adlı eserlerinde büyüülü gerçekçilik unsurlarını nasıl kullandığını ortaya koymaktır.

Büyülü gerçekçilik akımı, başlangıçta Avrupa ve Latin Amerika ile özdeş bir akım olmasına ve iki kıta arasında sahiplenilme yarışında olan bir akım olmasına rağmen içerdiği derin felsefe ve farklı disiplinlerden aldığı zenginlikler sayesinde bu kısır sınırlarını çoktan aşmış ve evrensel nitelikte bir akım haline gelmiştir. Bu yönü ile de büyüülü gerçekçilik akımını salt postkolonyal bir edebiyat alanında değerlendirmek yerine bu akımın postkolonyal edebiyat teorisinden evvel de var olduğunu hatıra getirmek faydalı olabilir.

Hikâye kitabındaki hikâyelerde mekân unsurları gerçeğe yakın kullanılmış ve melezlik ilkesi, çoğunlukla hikâye kişilerinin iç dünyaları arasında geçen çatışma ikilemi üzerinden kurulmuştur. İncelenen romanda ise çoğunlukla mitsel nitelikte mekân kullanımlarına yer verilmiştir. Bu farklılığın, yazarın büyüülü gerçekçilik yazımının yanı sıra iki farklı türün kendi sınırlarından kaynaklandığı düşünülmüştür.

Şamanlar Diyarı adlı romanda patlayış ile form değişimi, büyüülü nesnelere ve canlılar geniş bir şekilde işlenmiştir. Romanda melezlik ilkesinin iyilik-kötülük, insan-insan dışı canlılar arasında kurgulandığı görülmüştür. Yabancılaştırma ilkesinin

kullanımında ise şamanların yapmış olduğu büyülerin sıradanlaştırılmasına yoğunlaştığı bu yapılırken de yazarın ketum tavrını roman boyunca sürdürdüğü, büyü ile sıradan arasındaki dengeyi sürekli olarak koruma gayreti gösterdiği görülmüştür.

KAPSAM VE SINIRLILIKLAR/KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER

Çalışmada büyülü gerçekçilik akımı, kavramın gelişimi ve farklı milletlerin edebiyatlarındaki yansımaları ele alındıktan sonra Barış Müstecaplıoğlu'na ait *Gerçekler Kırıldı* ve *Şamanlar Diyarı* adlı eserleri büyülü gerçekçi unsurlar açısından incelenmiştir. Çalışma boyunca büyülü gerçekçilik ile ilgili yerli literatürün eksikliği hissedilmiştir. Yine kavrama dair net bir tanımın yapılamamış olması da incelemede sınırlayıcı olmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM: BARIŞ MÜSTECAPLIOĞLU

1.1. Barış Müstecaplıoğlu'nun Hayatı

Barış Müstecaplıoğlu, 1977'de Kocaeli'de doğmuştur. Boğaziçi Üniversitesi'nde İnşaat Mühendisliği bölümünde öğrenim görmüştür. Günümüzde fantastik roman yazımının en iyi yazarlarından biri olarak anılan Müstecaplıoğlu, bu türün yanında öykü ve roman eleştirileri de kale almıştır. Yazdığı eleştiri yazıları *Varlık*, *Altyazı*, *Kitaplık* gibi dergilerde yayımlanmıştır. Müstecaplıoğlu 1995 yılında İffet Esen Öykü Ödülü almıştır.

Yazdığı kitaplarında okuyucusunun hayal gücünü geliştirmeye yönelik katkılarda bulunan Müstecaplıoğlu, “Hayal gücü, yaratıcılık, fikir üretimi, yaratıcı çözümler, liderlik” gibi kişisel gelişim konularında çeşitli seminerler vermektedir. Müstecaplıoğlu aynı zamanda BM'nin yetkili kuruluşu Uluslararası Sivil Havacılık Örgütü Chicago Konvansiyonu'nun sertifikalı bir eğitmenidir. Müstecaplıoğlu Güney Kore, Güney Afrika, İrlanda, Moğolistan ve Suudi Arabistan'da insan kaynakları uzmanı olarak eğitimler vermektedir (Ürmer, 2019, s. 32, 33).

Yazarlığın yanı sıra 20 yıla yakın süredir uluslararası şirketlerde İnsan Kaynakları ve Eğitim alanında yöneticilik yapmaktadır. 2010-2016 yılları arasında, Güney Kore'den Güney Afrika'ya, Moğolistan'dan İrlanda'ya birçok ülkede, TAV Akademi Genel Müdürü ve eğitimci kimliğiyle seminerler ve eğitimler vermiştir. Arabistan'da düzenlediği değişim ve gelişim programlarıyla Türkiye Eğitim ve Gelişim Platformu'ndan ödül almıştır. Mühendis, yazar ve yönetici kimliklerini buluşturduğu “Yaratıcılık Kodu” seminerlerinde, yaptığımız işleri geliştirecek yaratıcı fikirler bulabilmek için zihinlerimizi nasıl kodlamamız gerektiğini anlatmaktadır.*

* <http://www.barismustecaplioglu.com/tr/ozgecmis.htm> ET: 11.04.2019.

1.2. Barış Müstecaplıoğlu'nun Eserleri

Hikâye ve roman eleştirileri *Varlık*, *Altyazı*, *Kitaplık* gibi dergilerde yayımlanmıştır. 1995'te İffet Esen Öykü Ödülü'nü kazanmıştır. 2002 - 2004 yılları arasında, Türkiye'nin ilk fantastik kurgu dizisi olan ve dört romandan oluşan *Perg Efsaneleri*'ni kaleme almıştır. Bu seriden sonra, farklı türlerde *Kardeş Kanı*, *Şakird* ve *Bir Hayaldi Gerçekten Güzel* isimli üç roman yazmıştır. 2012'de *Şamanlar Diyarı* ile fantastik kurguya geri dönmüştür. Üç kitaptan oluşan bu seriyle, geçmişten bugüne dünyanın her yerinde yaşanan düşmanlıkların anlamsızlığına büyüdü bir ayna tutmuştur. Son eseri *Osmanlı Cadısı*'nda, uçan arabalarla leventleri, robotlarla semazenleri sıra dışı bir kurguda ustalıkla buluşturmuştur. Hem Osmanlı döneminde hem de gelecekteki İstanbul'da geçen bu roman, edebiyatımızda bilim kurgu ve distopyanın en başarılı örnekleri arasında gösterilmiştir.

İlk roman denemelerine 2002 yılında başlayan Müstecaplıoğlu, *Perg Efsaneleri*'ni 2004 yılında tamamlayarak fantastik roman serisini yayımlamıştır. Bu serinin ardından 2005 yılında toplumsal gerçekleri ele aldığı *Şakird* adlı romanını yayımlamıştır. Fantastik serinin ardından gerçekçi konulara yönelen yazar, gerçekçi roman denemeleri yapmaya başlamıştır. Bu denemelerin ilk ürünleri *Kardeş Kanı* (2007) ve *Bir Hayaldi Gerçekten Güzel* (2009) adlı romanlardır. Çocuk edebiyatı alanında kaleme almış olduğu *Hodi Podi Gökyüzünde Ülke* adlı hikâyeyi 2008 yılında yayımlamıştır. 2012 yılında fantastik roman türünde *Şamanlar Diyarı* adlı romanını yayımlayan yazar, okuyucularından büyük beğeni toplamıştır. Ayrıca yazarın düşmanlık temasını işlediği *Şamanlar Diyarı* (2012), *Keşifler Zamanı* (2013) ve *Özgürlük Uğruna* (2014) adlı eserleri fantastik roman üçlemesidir. Yazar 2016 yılında yayımladığı *Osmanlı Cadısı*'yla fantastik roman türünde son örneğini vermiştir. Yazarın kişisel gelişim alanında ise; *Hayallere Ulaşma Rehberi* (2018) karşımıza çıkmaktadır.

Müstecaplıoğlu'nun hikâye türünde kaleme aldığı *Gerçekler Kırıldı* adlı hikaye 2019 yılında yayımlanan son hikâye kitabıdır. *Gerçekler Kırıldı* 13 kısa hikâyeden oluşmaktadır. Buna göre; Müstecaplıoğlu'nun *Gerçekler Kırıldı* adlı hikâye kitabı "Hayalî Zamanlar", "Hayalî Diyarlar" ve "Hayalî Yaşamlar" adlı üç bölümden

oluşmaktadır. Bu bölüm alt başlıklarında ise toplamda on üç öykü bulunmaktadır. Hayalî Zamanlar başlığı altında; *Empatan, Yabancı, Avcı, Gerçek Beni Öldürmek, Gezegenin Oyunu* adlı beş öykü yer almaktadır. “Hayalî Diyarlar” başlığı altında; *İksir Ustaları, Büyücü ve Çocuklar, Ölümden Beter, Hayal Makinesi, Kayıp Rıhtım* adlı beş öykü yer almaktadır. “Hayalî Yaşamlar” başlığı altında ise; *Rıfat Efendi ve Mucizeler Konağı, Enkazdaki Dost, Albert Long Hall’in Hayaletleri* adlı üç öykü yer almaktadır.

Müstecaplıoğlu’nun çeşitli eserleri bugüne kadar İngilizce, Lehçe, Romence, Bulgarca, Çince, Arapça, Sırpça, Almanca ve Hintçe dillerine çevrilmiştir. Dünyanın pek çok ülkesinde edebiyat festivallerinde konuşmalar yapmıştır. 2012’de, Fantazy ve Bilim Kurgu Sanatları Derneği’nin kurucuları arasında yer almıştır. Boğaziçi, Bilgi, Koç gibi üniversitelerde yaratıcılık üzerine seminerler vermektedir.

1.3. Barış Müstecaplıoğlu’nun Sanat Anlayışı

Barış Müstecaplıoğlu’nun sanat anlayışı, fantastik edebiyatın bir parçası olan hayal kavramı üzerinde biçimlenmiştir. Bilimkurgunun çeşitli alanlardaki gücünü, hayal unsuru ile yoğuran yazar, okuyucusuna farklı bir dünyanın mümkün olabileceği izlenimini resmetmiştir. Eserlerinde oldukça farklı imge ve mecazlara yer veren yazar, günümüz duygu ve düşüncelerini farklı kapıları aralayarak dile getirmiştir (URL 1).

Müstecaplıoğlu, hayal gücünün yanında yaratıcılık kavramına da önem vermiştir. Yaratıcılığın bilimkurgu ve fantastik eserlerle birleştirilip geliştirilmesi düşüncesini savunmaktadır (URL 3). Bir örnek verecek olursak çalışmamızda detaylı şekilde incelediğimiz *Şamanlar Diyarı* ve *Gerçekler Kırıldı* adlı eserlerinde günümüz dünyasının gerçeklerini ön plana alan yazar, aşına olmadığımız sıra dışı varlıklara, mekânlara ve olaylara yer vererek hayal gücünün ve yaratıcılığının ürünlerini çarpıcı bir şekilde işlemiştir.

Gerçek dünyanın ürünlerini, olduğu gibi işleyerek farklı bir formda sunmak yazarın sanat anlayışına terstir. Çünkü ona göre var olanı değil, var olmayı işlemek asıl meseledir. Yazar günümüz dünyasının duygularını, farklı renkler altında değil de

yeni bir dünyanın gerçekliğinde işlemeyi tercih etmiştir (URL 13). Yazarın bu anlayışına bir örnek olarak incelediğimiz *Gerçekler Kırıldı* adlı hikâye kitabında gelecekteki yenedünya yaşamını, uzaylı ve insan savaşlarını, gezegenler arası oynanan gizemli oyunları, ölümün ardındaki büyülu yolculuğu, esrarengiz icatları, biçim değiştirerek hayvana dönüşebilme gibi gerçek dışı temaları, günümüz gerçekliğinden kopmayan bir anlayışla işlemiş ve hayal ötesi düşüncelerinin sınır tanımayan özelliğini çarpıcı bir şekilde ortaya koymuştur.

Müstecaplıoğlu'nun sanat anlayışı her ne kadar sinematik özellikleri bünyesinde barındırır da yazar, motamot bir sinema tekniğini edebiyata uygulamak gayesinde de değildir. Nitekim Müstecaplıoğlu, sinemada izleyicinin görselliğine sunulan olayların yaratıcılık ve hayal gücünü bir noktada kesintiye uğrattığı düşüncesindedir ve okurun kitap okurken hayal gücünü sinema izleyicisine göre daha fazla kullanacağını ve kullandıkça da gelişeceğine inanmaktadır. O, sanat anlayışına kaynaştırdığı sinema tekniğini okuyucusunda tamamlanmayı bekleyen bir giz olarak kullanmıştır. Öyle ki yazarın kendisine ait şu sözleri bu gizi ortaya koymaktadır:

“Yazarın anlattığı yaratığın iki büyük kırmızı kanadı olduğu, kanatlarının ucunun bıçak gibi keskinliği belki satırlarda mevcuttur ama o kanatların şeklini, kitapta tasvir edilmeyen kuyruğunun biçimini ve diğer detaylarını kendi yaratıcılığımızla tamamlarız (...)” (URL 14).

Müstecaplıoğlu'nun sanat anlayışıyla ilgili önemli bir ipucu da kendisine ait şu ifadelerde görülmektedir:

“(...)ilk fantastik romanımı yayınladığımda, kitabımı okumadan röportaja gelen genç bir gazeteci, bana ileride ciddi şeyler yazmayı düşünüp düşünmediğimi sormuştu. Benim için oldukça enteresan bir soruydu, çünkü ben yıllarımı verdiğim o romanı en az bir siyasi roman kadar ciddi buluyordum! Hâlâ da öyle olduğuna inanıyorum (...)” (URL 9).

Bariş Müstecaplıoğlu'nun ilk fantastik romanı *Korkak ve Canavar* adlı eseridir. Yazarın kendisine gazeteci tarafından yöneltilen soruyu enteresan bulduğunu ifade etmesi, aslında toplumun ciddi bulduğu konuların yazar için görece bir özellik gösterdiğini bizlere sunmaktadır. Nitekim sonrasında bu eserini son derece ciddi

bulduğunu ifade etmesi, röportajında dahi bazı dogma algıları yine bazı farklı gerçekliklerle kırmak istediğini ortaya koyar. Yazarın bu tavrı, edebiyatı yanlışlarla bir mücadele aracı olarak da gördüğünü anlamamız açısından önemlidir. Bu tespitimiz yazarın kendi ifadeleriyle de desteklenmektedir. Buna göre Müstecaplıoğlu:

“Yazmak bazen benim için yanlış bulduğum şeylere karşı bir mücadele aracı oluyor, bazen tamamen bencilce, zevk için yaptığım bir uğraşa dönüşüyor, kimi zaman hayatın içindeyken yaşadığım olaylar beni yazmaya sevk ediyor kimi zamansa sadece hayallerim ve tutkularım... Bazen kendimden bile sakladığım korkularım, ukdelerim beni yönlendiriyor (...)" demiştir (URL 10).

1.4.Barış Müstecaplıoğlu'nun Hikâye ve Romancılığı

Müstecaplıoğlu, hikâye ve romanı ayrı ayrı kendi içerisinde hoş bulmakla roman yazımına daha meyilli bir anlayış içerisinde. Bunun sebebi ise romanın kendi dünyasının olması ve hem okuyucuyu hem de yazarı bir miktar dizginlemesidir. Yazar kendi ifadeleriyle bu durumu şöyle izah etmiştir:

“Romanın kurgusu, kurgusal gerçekliği içinde sesinizi fazla çıkarmamanız gerekir, yoksa akış bozulur. Hatta bazen öykünün akışı öyle gerektiriyorsa, karakterlerinizin ağzından size çok ters gelen şeyleri de savunmalısınız” (URL 9).

Yazarın roman tarzındaki yazımları sinematik bir özellik göstermektedir. Örneğin incelediğimiz *Şamanlar Diyarı* adlı romanından hareketle, okuyucusuna bir sinema filmi izletiyormuşçasına hava katan yazar, bilimkurgu bağlamında sinema tekniklerini de kullanmıştır. Nitekim *Şamanlar Diyarı*'nin kurgusunda kişiler bazen anlatıcı rolünde iken bazen de asıl kişinin yerini de alabilmektedir. Romanın kişileri ya da sıra dışı canlıları hem birebir yakınlıkta anlatılmakta iken hem de kahraman bakış açısıyla anlatılmaktadır (Demiryürek, 2013, s. 120, 125). Hikâye kurgusunda asıl konuya dikkati çeken yazar, okuyucusunu bazen bu kurgunun dışında tutmuş bazen de asıl kişilerden ya da canlılardan birisi haline getirmiştir. Bu tavır ve düşüncelerin arkasında yazarın sinemaya karşı olan şu düşüncesi yatmış olabilir:

“Edebiyat benim aşkımsa, sinema da yakın dostumdur, her hafta en az üç dört film seyrederim, bunu da mümkün olduğunca sinema salonunda yaparım, çünkü televizyon ekranları ne kadar büyüse de sinema perdesi hâlâ efsunlu bir tat veriyor bana” (URL 12).

Müstecaplıoğlu, sinemayı yazımlarında bir metot olarak kullanmıştır. Yazar sinemadaki görselliğin gücünden etkilendiğini şöyle açıklamıştır:

“(…) fantastik filmlerde senaristlerden görsel yönetmene, illüstratörlerden özel efekt uzmanlarına sayısız kişinin hayal gücü birleştii için ortaya bir yazarın kurgulamakta zorlanacağı, hayal etse bile romanına sığdıramayacağı kadar görkemli diyarlar çıkabilir” (URL 12).

Müstecaplıoğlu roman türündeki yazımlarında sinemaya has teknikler kullanmış ve bu tekniği gizemli, büyülü temalarıyla birleştirmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM: BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

2.1. Büyülü Gerçekçilik Kavramı ve Kökeni

Büyülü gerçekçilik kavramı genellikle “Magical Realism, Magic Realism, Marvellous Realism”, olarak kullanılmaktadır. “Magic” kavramı bilinmeyi ve gizemli olanı ifade ederken “Realism” kavramı ise var olanı-alışılmışı ifade eder. Bu birbirine iki zıt kavram yan yana geldiğinde ise daha bütüncül ve yepyeni bir anlam kazanmaktadır. Büyülü gerçekçiliğin popülerliğinin en büyük nedenlerinden birisi belki bu iki zıt kavramı bünyesinde birleştirerek ortak bir paydada buluşturmasıdır. Nitekim farklı disiplinler bu iki zıt kavramın oluşturduğu bütüncül kavrama dair epey ilgi göstermişlerdir.

Büyülü gerçekçilik kavramı üzerine açıklamalar oldukça fazladır. Bu fazlalık ise beraberinde pek çok karışıklığı meydana getirmiştir. Burada öncelikli olarak büyüülü gerçekçilik kavramının edebiyat disiplinindeki ilk yorumlamalarına bakacak olursak karşımıza Florence ve Leal çıkmaktadır. Bu kişiler, büyüülü gerçekçilik kavramını İspanyol edebiyatı sınırlarında ve akademik olarak inceleyerek kavramın edebiyat alanında teorileştirilmesinde büyük fayda sağlamışlardır. Yine Roberto Gonzales Echevarria da büyüülü gerçekçiliği, sınıflandırarak kavramın epistemolojik ve ontolojik ayrımına gitmiştir. Buna göre metinde geçen büyüülü durum gözlemci kaynaklıysa epistemolojik, metin dışı bir gerçeklikle ilgili ise “Ontolojik büyüülü gerçekçilik” söz konusudur. Echevarria'nın sınıflandırması gibi Jean Weisgerber de büyüülü gerçekçiliği akademik büyüülü gerçekçilik ve “Mitik büyüülü gerçekçilik” olarak sınıflandırmıştır. “Akademik büyüülü gerçekçilik” daha çok Avrupalı yazarlarla ilişkilendirilirken “Mitik büyüülü gerçekçilik” ise Latin Amerikalı yazarların odağında görülmüştür. Denilebilir ki bu sınıflandırmada biri yaşanan biri de uzaktan görülen yazımlar arasındaki farka odaklanmıştır. Bu sınıflandırmalar bilim camiasında birbirlerinin itici unsuru olmuş ve büyüülü gerçekçiliğe olan ilgi sürekli olarak artmıştır. Örneğin William Spindler Weisgerber de büyüülü gerçekçiliği metafizik, antropolojik, ontolojik diye üç gruba ayırmıştır. “Metafizik büyüülü gerçekçilik sıradan şeylerin olağanüstüleştirildiği sınıftır.” Antropolojik büyüülü gerçekçilik, iki başlı bir yapıyı ifade eder. Anlatıcı, akılla davranan birey ile büyüye inanan birey arasında zikzaklar

çizerek bu ikisi arasındaki çelişkiyi farklı gruplarla ilişkilendirerek çözümler. Üçüncü ve son grup olan “Ontolojik büyü gerçeççilik” ise doğüstü olayların akılla çelişmediğini aktaran bir üslup söz konusudur. Her ne kadar anlatıcı okuru ikna etmeye çabalamasa da büyü bu sınıfta ontolojik bir gerçeççiliğe bürünür (Arargüç, 2016, s. 48, 51).

Ağustos 1973’te Uluslararası Latin Amerikan Edebiyat Enstitüsü’nün bir toplantısı özellikle kavramın tanımına ilişkin kesinlik kazandırma gayesine yönelik olarak gerçeççleştirilmişse de bu toplantı, büyü gerçeççilik kavramı üzerine oybirliği sağlanamadan kapatılmıştır (Er, 2010, s. 23).

2.2.Büyü Gerçeççilik Akımının Ortaya Çıkışını Hazırlayan Nedenler

Büyü gerçeççilik akımı, “Latin Amerika Edebiyatı” olarak da anılır. Akımın öncü eserlerinin kıta yazarları tarafından ortaya konulmasının bu konuda büyük rol oynamaktadır (Emir & Diler, 2011, s. 52, 61). Fakat akım sadece Latin Amerika edebiyatına aittir demek de yanlış olur. Büyü gerçeççilik akımının yirmi birinci yüzyıl Avrupa’sının birikimlerinin bir sonucu olduğu anlaşılmaktadır. Avrupa’daki teknik ilerlemelerin ve mevcut öncü akımların büyü gerçeççilik akımını beslediği aşikârdır. Nitekim büyü gerçeççilik akımına mensup yazarların pek çoğunun Avrupa’nın yazınsal alandaki önde gelen kişileri ile temas halinde içerisinde olduğu anlaşılmaktadır. Ülkelerinden pek çok nedenle ayrılan Latin Amerikalı yazarın o dönemin öncü akımlarına ev sahipliği eden Paris’te bulunduğu görülmektedir. O dönemde (on dokuzuncu yüzyıl sonlarında) Avrupa’da yıkıma uğrayan insan modeli için öngörülen gerçeççüstücü akım popülerdir. Nitekim Sanayi Devrimi sonrası değişen toplumun sosyolojik yapısına mevcut öncü akımlar sağlıklı bir cevap üretememektedir. Böyle bir ortamda en ideal yanıtı veren ekol gerçeççüstüçlük olarak görünmektedir. Latin Amerikalı yazarlar da Paris’te tam da bu elverişli ortamda kendilerini bulmuşlardır (Teker, 2010, s.36, 57). Akımın bu kıtada ortaya çıkması elbette ki tesadüf değildir. Latin Amerika o dönemde bir üçüncü dünya ülkesi olarak batının

ezici kapitalizmi karşısında direnmeye çalışan bir ülke görünümündedir (Emir & Diler, 2011, s. 52, 61).

Değişen dünyanın algılamaları ideolojik romanların yazılmasında temel belirleyici olmuştur (Eyigün, 2007, s. 264). Avrupa'da on dokuzuncu yüzyılın sonları yirminci yüzyılın başlarında görülen karmaşık konjonktür büyüğü gerçekçilik akımının ortaya çıkışında etkili olmuştur (Arargüç, 2016, s. 34). Avrupa'nın bu dönemde aklın ve bilimin açıklamakta güçlük çektiği her şeyi gerçekdışı olarak tanımlayan pozitivist algısı, Avrupa insanının gerçek-gerçek olmayan karşısında keskin bir sınır seçmesini zorunlu kılmıştır. Avrupa insanının bu bunalımını atlatabilmesi için bu dönemde Avrupa'da fantastik edebiyat akımı ön plana çıkmıştır. Denilebilir ki bu akım salt gerçeklik ile gerçek dışılık arasına geçişte yumuşak bir süreçtir. Özellikle Kafka gibi yazarların fantastik yazımda başarılı örnekler ortaya koyduğu görülmektedir. Fakat her ne kadar fantastik yazım Avrupa insanının kaygılarını hafifletse de kapitalizm sonucu hızla yayılan Batı felsefesi hali hazırda zaten fantastiği doğal karşılayan toprakların halklarına ulaştığında bir şok geçirmiştir. Burada Latin Amerika'ya göz atacak olursak modernite kendilerine ulaştığında Batı'nın bilim ve teknolojisi kendilerine gerçekdışı gelmiştir. Böylece iki zıt kültür ve kendi doğruları ve doğru olmayanları olan iki kutuplu bir sorunsal ortaya çıkmıştır. Latin Amerika'da Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Jacques Stephen Alexis, Juan Rulfo, Carlos Fuentes gibi yazarlar Batı gerçekliği ile kendi gerçekliklerini yeni bir metotla fakat bir başkaldırı algısıyla dışa vurmuşlardır. Bunu yaparken Edmond Husserel'in fenomenolojisinden, Sigmund Freud'un bilinçaltı çalışmalarından, James Frazer'in sosyal antropoloji açıklamalarından da etkilendiklerini vurgulamak, yeni akımın esasında ne kadar karmaşık bir sürece dayandığını anlamamız açısından önemlidir (Arslan, 2015, s.118-119). Burada bu isimlerin bahsedilen disiplinlerdeki çalışmalarının içeriğine değinilmeyecek olup sadece soyut kavramlar üzerinden bazı şeyleri açıkladıklarını vurgulamak yeterli olacaktır. İşte bu silsile, bahsedilen yeni akımın yani büyüğü gerçekçiliğin ortaya çıkmasında birer mihenk taşlarıdır.

Üçüncü dünya ülkeleri genel olarak efsaneler, mitler, halk hikâyeleri, destanlar gibi sözlü edebiyat ürünlerini hayatının gerçekliğinde yaşayan ülkelerdir. Büyüğü gerçekçilik akımının kökenleri de sözlü edebiyata dayanır. Esasen bu ülkeler

kendilerinde zaten var olan bir şeye modernitenin itici gücü ve başlık altında belirttiğimiz diğer nedenlerle bir isim koymuşlardır (Bars, 2012, s. 998). Büyülü gerçekçilik akımının yaptığı şey ise üçüncü dünyanın, Avrupa'nın gerçeküstücülerinin sanal kurgularının karşısına zaten özlerinde olanı ortaya koymalarıdır (Teker, 2010, s.36, 57). Bu aynı zamanda bir kimlik arayışıdır (Arslan, 2015, s. 118, 119).

2.3. BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK AKIMININ GELİŞİMİ

2.3.1. Avrupa'da Büyülü Gerçekçilik Akımının Gelişimi

Büyülü gerçekçilik akımının gelişimini tarihsel olarak üç aşamada ele almak mümkündür. Bu üç aşamanın ilki Avrupa'daki büyümlü gerçekçilik kavramına dair gelişmelerdir. Bu gelişmeler ise 1800'li yılların sonuna doğru Alman filozof Novalis'in kavrama dair söylemleri ve 1920'lerde Alman sanat eleştirmeni F. Roh'un büyümlü gerçekçilik kavramına dair tanımlamalarını içermektedir (Özsevgenç, 2010, s. 15).

Avrupa'da büyümlü gerçekçilik akımının öncelikli olarak felsefe ve sanat özellikle resim gibi soyut disiplinlerde ortaya çıktığını daha sonra ise edebiyat alanına uyarlandığını görmekteyiz. Avrupa'da Alman filozof Novalis, büyümlü gerçekçilik kavramından henüz 1800'lü yıllarda bahseden ilk kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Novalis'in ortaya koyduğu kavram, her ne kadar bugünkü kavramı tam olarak karşılamasa bile kavramın çıkış noktası olması açısından önemli bir yerdedir. Novalis'in bu akımı ortaya atarkenki çıkış noktasının, din olduğu görülmektedir. Öyle ki ona göre cennetteki bilgelik ağacının yasaklı meyvesinden yiyerek dünyaya sürgün edilen insanoğlu, dünyada da bilgelik arzusuna mahkûm kılınmış ve bu mahkûmiyet yaratıcısı ile insan arasındaki uçurumu derinleştirmektedir. Novalis'in burada tahayyül ettiği filozof şair, akılın karşısına romantikliği başka bir deyişle idealizmi koymaktadır. Novalis'e göre büyümlü olan eseri ortaya koyan sanatçı iken bugünkü büyümlü gerçekçilik akımında büyümlü olan sanatçı değil ortaya koyduğu eseridir (Arargüç, 2016, s. 23, 30).

Avrupa’da Novalis’in ilk kez ortaya atarak temellendirdiği büyülü gerçekçilik kavramının gelişimi, 1923-1925’te Alman sanat eleştirmeni Franz Roh’un ortaya attığı birtakım söylemlerle sürdürülmüştür. Burada öncelikle Roh’un kavrama dair ortaya koyduğu ilerlemelere değinilip sonrasında Novalis ile benzer ve ayırıcı özelliklerin belirtilmesi uygun olacaktır. F. Roh’un, büyülü gerçekçilik kavramına dair açıklamalarında Avrupa’da ortaya konulan bazı ekspresyonist sonrası resimler etkili olmuştur. F. Roh, bu resimleri “Büyülü gerçekçi resimler” olarak yorumlamıştır (Şenay, 2014, s. 136; Turgut, 2003, s. 13; Er, 2010, s. 25; Yıldırım, 2011, s. 8). F. Roh, dünyayı gerçekçi olarak nitelemesine rağmen aynı zamanda da gerçeküstü niteliklerinin de bulunduğunu öne süren yeni bir görsel sanat akımından bahsetmektedir (Kidder & Oppenheim, 2012, s. 360). Roh’un büyülü gerçekçi olarak nitelendirdiği resimlerin en önemli yanı ise somut nesnelere soyut olanı gerçekçi bir düzlemde tabloya aktarabilme kabiliyetidir (Özsevgeç, 2015, s. 189). Böylece Novalis’in büyülü gerçekçilik kavramına dair olan açıklamaları somut bir disiplin olan resim alanına F. Roh tarafından uyarlanmıştır. Yine F. Roh’un 1925’te yayımladığı bir makalesinde* büyülü gerçekçilik kavramını, bu dünyadan başka bir hayat arzusu, bir giz ekseninde ele aldığı görülmektedir (Karakuş, 2018, s. 105; Yıldırım, 2011, s. 8).

Novalis ile F. Roh’un büyülü gerçekçilik kavramına dair açıklamalarını kıyaslayacağımızı daha evvel belirtmiştik. Öncelikli olarak belirtmek gerekir ki Novalis’in kavramın öncü ismi olması dolayısı ile Roh’un kendisinden esinlenmiş olması pek muhtemeldir. Her iki düşünürün de büyülü gerçekçilik kavramına dair tanımlamalarının altında yatan felsefede insan ve dünya arasında bir orta yol, bir denge ve bir uzlaşma bulma gayesi açıkça görülmektedir. Kavrama yükledikleri manâ açısından asıl farklılaştıkları nokta ise dünyaya dair öngörülerinde gizlidir. Nitekim daha evvel bahsettiğimiz üzere Novalis’in dünyaya karşı öngörülerini dinî bir romantiklik arz eder. Oysa F. Roh’un büyülü gerçekçilik kavramına dair açıklamalarında dinî argümanları kullanmaması, hem Novalis’ten kavrama dair getirdiği bakış noktasında ayrıldığını hem de Novalis’in felsefesi hakkında fikir sahibi olduğunu göstermektedir. Bu durum çok doğal ve sosyal bilimlerin doğasına uygundur. Bizim bu noktaya değinmekteki asıl

*İlgili makale için **Bkz.** Nach-expressionismus, magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei (Dışavurumculuk Sonrası, Büyümlü Gerçekçilik: Yeni Avrupa Resim Sanatındaki Sorunlar)

maksadımız da yine bilimlerin ilerlemeci doğasına fayda sağlayabilecek çıkarımlarla olaylara bakmak gayretidir.(Arargüç, 2016, s. 23, 30).

Novalis ve F. Roh'un yaşadığı konjonktürün, dünya algılamalarını şekillendirdiği anlaşılmaktadır. Öyle ki Atatürk Üniversitesi'nde Dr. Öğr. Üyesi olarak görev yapmakta olan Mehmet Fikret Arargüç, bir eserinde F. Roh'un felsefesine etki eden bir olay olarak ikinci dünya savaşının yıkıcı sonuçlarına işaret ederek okuyucusuna konjonktrel düşünmenin güzel bir örneğini sunmuştur.

Avrupa'da büyümlü gerçekçilik akımının edebiyat alanında kendisini göstermesi İtalyan yazar Massimo Bontempelli ile olmuştur (Bars, 2013, s. 219). Bontelli'nin *Novecento* adlı dergiye göndermiş olduğu bir makalesinde (Arslan, 2015, s. 117; Yıldırım, s. 9). edebiyatın gerçeklik ve gerçek olmayan arasında üçüncü bir yol yaratma gücünden bahsedilmiş ve edebiyatın amacının da bu gücü ortaya çıkarmak olduğu savunulmuştur (Turgut, 2003, s. 14; Er, 2010, s. 34). Bontempelli'nin tasarladığı büyümlü gerçekçilik kavramı da Novalis gibi idealist bir dünya algısına benzer, bu idealist dünya gerçektir fakat insanoğlunun bu idealist dünyayı keşfetmesi gereklidir; bunun aracı da edebiyattır (Arslan, 2015, s. 117).

Avrupa'da Novalis'in 1800'lerde ortaya attığı büyümlü gerçekçilik, F. Roh ve Bontelli'nin farklı felsefeler ile farklı disiplinlere uyarlanmasının ardından Avrupa'daki serüvenine uzun soluklu bir ara vermiştir. Nitekim bu tartışmalar sonrasında kavramın tarihsel gelişimindeki ikinci dönüm noktası diyebileceğimiz Latin Amerika'daki gelişmeler hızlanmıştır. Kavram adeta Latin Amerika kültürüyle büyümlü 1940'ın sonuna doğru tekrar Avrupa'nın gündemine alınacaktır. Kıtalararası bu el değiştirme kavrama zenginlik katmıştır. Öyle ki büyümlü gerçekçilik kavramı artık dar anti-postkolonyalist bir tarzın yanında batılı yazarların da kendi ülkelerindeki haksızlıkları dile getirebilecekleri bir tür olarak kendisini göstermiştir (Arargüç, 2016, s. 35, 116).

2.3.2. Latin Amerika Kıtasında Büyülü Gerçekçilik Akımının Gelişimi

Büyülü gerçekçilik akımının Latin Amerika'daki gelişiminde 1800'lü yıllarda Avrupa'da Novalis'in, 1920'li yıllarda F. Roh'un ve İtalyan yazar Bomtelli'nin kavrama getirdiği yaklaşımlar önemli bir mihenk taşı olmuş ve artık kavram kendisini yeni bir kültür sentezi ile karşı karşıya bulmuştur. Burada, Avrupa'da akıma karşı düşen ilginin etkisi olduğu kadar Latin Amerika'nın dönem itibariyle kendisini ifade etmek için ihtiyaç duyduğu itici güçlerden bazılarının da bu kavramda saklı olması da etkili olmuş olmalıdır. Nitekim burada 1910 Meksika ve Küba Devrimi'nin etkisi örnek gösterilebilir. 20. yüzyılın ilk büyük devrimi sayılabilecek olan 1910 Meksika ve Küba Devrimi sonrasında hayalî gücü ön plana çıkmış ve gerçeklerin kırılabileceği daha doğrusu yeni gerçekliklerin gizli olduğu ve ortaya çıkarılması gerektiğine duyulan inanç pekişmiştir (Özsevgeç, 2015, s. 12). Unutulmamalıdır ki devrimler ulusların tarihini her yönü ile çepeçevre etkileyen birer domino taşlarıdır. Bu devrimler, dünyanın gözünü Latin Amerika kıtasına çevirmiştir. Elbette ki büyülü gerçekçilik akımının Latin Amerika'daki gelişimini sadece 1910 Devrimi ve Küba Devrimi'nin itici gücü ile açıklamak eksik bir analiz olacaktır. Devrimler haricinde Avrupa'nın kendi iç dinamikleri de devrim tarihi ile paralellik göstererek, Latin Amerika edebiyatının kaçınılmaz parlamasına katkı sağlamıştır.

1920'li yılların sonlarında ülkeleri diktatörler tarafından yönetilen üç Latin Amerikalı yazar; Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Arturo Uslar Pietri, Paris'te toplanarak bir dizi tartışmalar yapmışlardır. Bu üç kişi, o dönem Paris'te popüler olan gerçeküstücülük akımından etkilenmiş olmalarından dolayı batının maddeci algısı karşısında eserlerinde ilkel kabilelere yönelmişlerdir. Zaten melez bir coğrafya olan Latin Amerika kıtası ise kendi yazarlarının bu fikriyatına elverişli bir uygulama sahası sunmuştur. Arturo Uslar Pietri, eserlerinde genellikle Latin Amerikanın melez kültürlerine, Carpentier siyahi unsurlara, Asturias ise maya kültürüne odaklanmıştır. (Arargüç, 2016, s. 36, 59). Miguel Angel Asturias'ın; *Mısır Toplayıcıları* (1949), *Guatemala Efsaneleri* (1930), *Guatemala'da Hafta Tatili* (1956), *Sayın Başkan* (1946), *Kasırga* (1950), *Yeşil Papa* (1946), Alejo Carpentier'in; *Bu Dünyanın Krallığı* (1949), *Guerra Del Tiempo* (1955), *Los Pasos Perdidos* (1953), *El Acoso* (1956), *El Siglo de Las Luces* (1962), *El Derecho de Asilo* (1972), *El Recurso del Metodo* (1974), *Barok*

Konser (1974), *Suların Ayrıldığı Yer* (1991), *Arp ve Gölge* (1992), Arturo Usler Pietri'nin; *El Camino de El Dorado* (1985), *Un Retrato en la Geografía* (1962), *Estación de Mascaras* (1964), *Oficio de Difuntos* (1976), *La Isla de Robinsón* (1981), *La Visita En El Tiempo* (1990) adlı eserleri bunlara örnek verilebilir (Okuyucu, 2019, s. 11, 22).

1930 ile 1950'li yıllar Latin Amerika kıtasında büyülü gerçekçilik akımının gelişme gösterdiği ve akımın ikinci dönemini oluşturan yıllar olmuştur. Pek çok Latin Amerikalı yazarın* bu dönemde özellikle F. Roh'un 1925'te yayımladığını belirttiğimiz makalesinin 1927 yılında kendi dilleri olan İspanyolca'ya çevrilmesi ile büyülü gerçekçilik akımına ilgilerinin arttığı ve bu artışın özellikle de edebiyat alanında olduğu görülmektedir. Latin Amerikalı yazarların Roh'un makalesine daha çok eleştiri mahiyetinde yazdığı eserler sonucunda Latin Amerika'da büyülü gerçekçi özellikler içeren resimlerin ortaya konulmasına neden olmuştur (Özsevgeç, 2015, s. 16).

1940'lı yıllarda Latin Amerika edebiyatında Louis Borges'in, Miguel Angel Asturias'ın, Alejo Carpentier'in, Arturo Usler Pietri'nin, Gabriel Garcia Marquez'in, Joyce Kafka'nın, Huxley Faulkner'in, Hemingway'in, eserleri İspanyolca diline çevrilen F. Roh'un etkisinin yanı sıra Latin Amerika kıtasının sözlü anlatı geleneğinin etkisi de ön plandadır. Görüldüğü üzere Latin Amerika kıtasındaki yazarların Avrupalı yazarlardan etkilenmesi ve Latin Amerika'da gelişmekte olan teknolojik gelişmeler bu kıtada yerel olan ile olmayan arasındaki ayrımı belirginleştirmiştir. Aynı zamanda kıtadaki faşist siyasal yönetimlerin de büyülü gerçekçilik akımının gelişmesinde rol oynadığı görülmektedir. Nitekim yazarlar baskı rejimlerinde yazmaktan başka yol görememişlerdir. Postmodernizmin salt bireyci anlayışı, insanları yalnızlaştırmış fakat yok ettiklerinin yerine anlamlı bir değer de koyamamıştır. Bu boşluk en azından postmodernizmin açıkta bıraktığı kısımların tekrar yerel olarak yorumlanmasını gerektirmiştir (Teker, 2010, s. 19, 30).

Latin Amerika'da büyülü gerçekçilik akımının ilk eseri olarak Louis Borges'in 1935'te yayımlanan *Alçaklığın Evrensel Tarihi* adlı çalışması görülmektedir. Borges'in

*Bahsi geçen bazı Latin Amerikalı yazarlar şöyledir: Paul Cadmus, Ivan Albright, Philip Evergood, George Tooker, Andrew Wyeth.

bu çalışması Latin Amerikalı yazarlara büyülü gerçekçi eserler vermesi yönünde yol gösterici olmuştur. Bu dönemde Latin Amerika'da verilen diğer önemli büyülü gerçekçi eserlere baktığımızda 1949'da Kübalı yazar Carpentier'in *Bu Dünyanın Krallığı* adlı çalışması, 1961'de Arjantinli yazar Gabriel Garcia Marquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* adlı romanı dikkat çekicidir. Bu eserlerde ve diğer pek çok eserde Latin Amerika'nın içerisinde bulunduğu politik olayların da etkisiyle batı modernitesi karşısında bir varlık mücadelesi gösterme çabası görülmektedir. Denilebilir ki edebiyat bazı sosyal sorunların çözümünde bir araç olarak kullanılmıştır (Karakuş, 2018, s. 105; Bars, 2012, s. 998).

1950'lerden sonra büyülü gerçekçilik akımının Latin Amerika macerasında kıtanın kozmopolit yapısı önemli bir yer teşkil eder. Kıtada doğaüstünü zaten gündelik yaşamın bir gerçekliği olarak görüp bu algıyla yaşayan yerli halk ile bu yerlileri sömüren Avrupalı efendiler ve bu efendilerin yerli halkın algısını gerçekdışı bulan algısı bir çatışma içerisine girmiştir. İşte temelde bu çatışma büyülü gerçekçiliğin ortaya çıkmasında en etkili rolü oynamıştır (Özsevgeç, 2015, s. 17).

Büyülü gerçekçilik akımının üçüncü dönemi yine Latin Amerika kıtasında 1955'te başlamış ve günümüze değin uzanan süreci kapsamaktadır. Bu dönemde Latin Amerika'da özellikle de postkolonyalizme karşı takınılan tavrın vücut bulduğu bir tarz olan büyülü gerçekçilik akımı (Er, 2010, s. 33). zaman içerisinde Latin Amerikalı yazarlar tarafından iyice özümsemiştir. Bu bağlamda Latin Amerikalı yazar Carpentier, büyülü gerçekçilik akımını sadece büyüü doğal olarak yaşayan milletlerin anlatabileceğini vurgulayarak, batı yazımlarının bu akımı anlatamayacaklarını açıkça dile getirmiştir (Arargüç, 2016, s. 193).

Latin Amerika'da büyülü gerçekçilik akımının gelişiminden bahsederken önemli bir nokta da Kolombiyalı yazar Gabriel Garcia Marquez'in 1967 yayımladığı *Yüzyıllık Yalnızlık* adlı romanı ve 1985'te yayımladığı *Kolera Günlerinde Aşk* adlı romanıdır. *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta, Buendio ailesinin Maconda adındaki hayalî bir kentteki, akraba evliliğine dayalı altı kuşağın serüveni ele alınmıştır. Roman her ne kadar tipik bir aile yaşantısını ele alır gibi görünse de gibi görülse de romanın satır aralarında siyasetten sosyolojiye uzanan temleri bu aile ekseninde ele almıştır. *Kolera*

Günlerinde Aşk adlı eserde ise kanlı ve olağanüstü olayların gündelik hayatın içerisine canlı bir şekilde katıldığı görülmektedir (Kidder & Oppenheim, 2012, s. 360).

Büyülü gerçekçilik akımının Latin Amerika edebiyatındaki başlıca temsilcileri şöyledir: Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Arturo Uslar Pietri, Carlos Fuentes, Julio Cortazar, Mario Vargas Llosa, Gabriel Garcia Marquez, Jorge Luis Borges, Isabel Allende, Juan Jose Arreola, Juan Rulfo, Laura Esquivel, Isabel Allende, Jorge (Teker, 2010, s. 35).

2.3.3. Türk Edebiyatında Fantastik ve Büyülü Gerçekçilik

Türk edebiyatına baktığımızda büyülü gerçekçilik akımının henüz tam anlamı ile olgunlaşmadığı, daha çok fantastik yazım geleneğinden gelen alışkanlıkların büyülü gerçekçilik akımı içerisine dâhil edildiği görülmektedir. Fantastik yazımın dahi batıdaki manası ile Türk edebiyatında çok eskilere dayanmaması, yine tamamen batı kökenli olan büyülü gerçekçilik kavramının ne kadar taze bir akım olduğunu açıkça ortaya koyar niteliktedir. Buna rağmen yer yer fantastik yazıma kayan yer yer ise fantastik yazımdan ayrılan çalışmalar neticesinde 1980'lerden sonra büyülü gerçekçiliğin tipik özelliklerini içeren yazımların sayısında artış eğiliminde olduğu görülmektedir.

Türk edebiyatında fantastik yazım, batıdaki fantastik yazımdan farklı nitelikler taşımaktadır. Türk edebiyatı, destan, efsane, masal, menkıbeler, halk hikâyeleri ve hâbnameler gibi olağanüstü unsurlardan beslenmektedir. Fakat bu olağanüstülük gayet olağan olarak aktarılmaktadır. Oysa batıdaki fantastik yazımlarda olağanüstülük olağanüstü olarak ele alınmaktadır. Yine Türk edebiyatında fantastik kurguda cin, peri, büyü, ele geçirilme, zamansal bükülmeler sıkça kullanılmıştır. Bu yönü ile Türk edebiyatı fantastikten çok büyülü gerçekçi yazıma daha yakın durmaktadır. Türk edebiyatında fantastik tarzdaki ilk yazım olarak, 1852'de Giritli Aziz Efendi tarafından yayımlanan *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* adlı çalışma karşımıza çıkmaktadır. Hem batı edebiyatı fantastik yazımından hem de klasik doğu edebiyatından ayrılan pek çok özellik sergileyen bu romanda mekân, İstanbul'un yaşanılan yerlerinden seçilirken

tıpkı *Binbir Gece Masalları*'ndaki gibi büyü, cin, peri gibi imgeler sıkça kullanılmıştır. Bu roman, Türk edebiyatının batı realizmine yaklaştığı, edebiyatın toplum için olduğu anlayışının benimsendiği Tanzimat edebiyatı dönemine tekabül etmektedir. Dolayısı ile dönem temsilcileri tarafından halka bir şey katmamak, batıdaki fantastik yazımlar gibi olamamak şeklinde yoğun eleştirilere maruz kalmıştır. Oysaki Giritli Aziz Efendi, yıllar sonra ortaya çıkacak olan bir edebiyat akımının içerisine dâhil edilebilecek ve kendi kültür özelliklerini barındıran önemli bir eser ortaya koymuştur. Tanzimat döneminin bazı yazarlarının bu esere tamamen batı gözlüğü ile bakarak eleştirdikleri anlaşılmaktadır. Fakat bu bakış açısına rağmen Tanzimat dönemi edebiyatçılarından da fantastiği eserlerinde kullananlar olmuştur. Recaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid Tarhan bunlara örnek olarak verilebilir. Fakat bu isimlerin fantastik yazımı, daha çok Batı tarzındadır.

Türk edebiyatında fantastik yazım örneklerine bakıldığında, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani* ve Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* adlı eserlerinde fantastik unsurların kullanıldığı görülür. *Gulyabani* romanının içeriği şöyledir: Munise adında genç yaşta yetim kalan genç bir kız, mahalleli tarafından desteklenerek evlendirilir. Fakat Munise, kocasını sevmez ve kaçar. Munise'yi annesinin eski bir ahababı olan Ayşe adlı bir kadın bulur ve onu bir köşkte hizmetçi olarak işe sokar. Dağın tepesinde bir köşk olan bu konutta çalışan Çeşmifelek ve Ruşen adlı hizmetçiler, Munise'ye bu köşkle alakalı korku dolu hikâyeler anlatırlar ve Munise korkup geri dönmek istese de ona buraya gelenin geri dönüşünün mümkün olmadığını söylerler. Cinler, periler ve gulyabani adlı yaratığın her gece evin odalarında dolaşarak hane halkını korkuttuğu bu köşkte, Munise'ye, olanlar karşısında sessiz kalmasını öğütlerler ve o da öyle yapar. Bir gece Munise'nin odasına peri sandığı Hasan adlı biri gelir ve kendisine aşkını itiraf eder ardından da peri olmadığını, insan olduğunu söyler. Munise başlarda bu kişiye güvenmese de kısa süre sonra bu kişinin çevre köylerden, eğitilmiş bir delikanlı olduğunu anlar. Hasan, Munise'nin güvenini kazandıktan sonra köşkte dönen olayların cahil insanları kandırarak çıkar sağlayan insanlar tarafından gerçekleştirildiğini ortaya çıkarır ve hepsini cezalandırarak bu olaylara son verir. Hasan ve Munise evlenerek ömürlerini bu köşkte geçirmeye devam ederler.

Gulyabani adlı romanda, köşkte dönen olaylar oldukça sıra dışıdır. Cinler, periler, gulyabani gibi unsurlar esere fantastik bir mahiyet kazandırmıştır. Bu sıra dışılıklar olağan şekilde okuyucuya aktarıldıktan sonra tüm bu olayların birer kurmaca olduğunun ortaya çıkarılarak romanın sonlandırılmış olması ise akıl ve mantığı önceleyen bir yazımın da varlığını göstermektedir.

Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* adlı romanının konusu şöyledir: İki ablası ve annesi verem hastalığından ölen, babası da Avrupa'ya gitmiş olan Ferit adlı bir genç vardır. Tıp Fakültesinde okuyan Ferit, küçük kardeşi Nilüfer'in de verem hastalığına yakalanması üzerine, onu dindar ve zengin bir kadın olan Necmiye adlı teyzesine bırakır ve kendisi de okulunu yarıda bırakarak ucuz bir pansiyonda yaşamaya başlar. Bu pansiyon romanın ana mekânlarından biridir. Bu pansiyonda çok değişik tipler bir aradadır. Felsefe öğretmeni Aziz Bey, pek az odası dışına çıkan seri katil Tosun Bey, koridorlarda çıplak dolaşan bir genç kız bu tiplerdendir. Nilüfer'in, abisini ziyaretleri boyunca teyzesi Necmiye Hanım'ın kendisine kötü davrandığından dem vurması üzerine Ferit, teyzesine karşı öfkelenir ve onu öldürebileceğini fısıldar. Bir gece pansiyondaki Zehra adlı kızın çığlıklar atarak birinin bıçaklandığını haykırması üzerine kimse Zehra'ya inanmamış fakat ertesi gün Necmiye Hanım'ın bıçaklandığı ortaya çıkmıştır. Bu cinayeti, Ferit'in "Teyzemi öldürebilirim" diye mırıldanışını işiten Tosun Bey işlemiş ve Ferit'e her şeyi anlatmıştır. Ferit, bu cinayeti kendisi işlemiş gibi vicdan azabı duymaya başlamış ve Nilüferi de alarak Büyük Ada'da, sahibi uzun yıllar önce ölmüş olan bir ev kiralar. Bu ev çevrede Matmazel Noraliya olarak bilinen Nuriye Hanım'ın evidir. Ferit, bu evde sürekli olarak Matmazel Noraliya'nın kendisini izlediği hissiyatına kapılır. Evde bulduğu Matmazel Noraliya'nın hatıra defterini okuyan Ferit, birkaç gece sonra Noraliya'nın ruhu ile konuşmuştur. Noraliya'nın kendi ruhuna verdiği telkinler Ferit'i daha sakin, ılımlı ve kendisi ile barışık bir insan haline çevirmiştir.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda, pansiyonda geçen olaylar ve yine Nuriye Hanım'ın ruhunun köşkte Fikret'e görünmesi gibi kurgular romana fantastik bir özellik katmıştır. Yine roman karakterlerinin hemen hemen tamamı psikolojik sorunlu insanlardan oluşmaktadır. Bu durum gerçekdışı unsurların roman içindeki hacmini artırmıştır.

Türk edebiyatının belki de öz niteliklerini sergileyebileceği bir saha olarak 1980 başlarında bünyesine aldığı büyülü gerçekçilik, her ne kadar köken itibari ile farklı topraklarda ortaya çıkmışsa da felsefesi itibari ile Türk edebiyatı ile hemen kaynaşmış ve uzun yıllar da bu türde verilen eserlerin sayısının büyüyerek artacağı anlaşılmaktadır. Büyülü gerçekçilik akımının Türkiye'deki öncülerine ve eserlerine bakacak olursak Nazlı Eray, Latife Tekin, Buket Uzuner, Elif Şafak, İhsan Oktay Anar, Sadık Yemni, Barış Müstecaplıoğlu, Onat Kutlar, Buket Uzuner, Ayla Kutlu, Murathan Mungan, Leyla Erbil gösterilebilir (Karakuş, 2018, s. 106).

Türk edebiyatında büyülü gerçekçi tarzda yazılmış yetkin eserlere baktığımızda; Nazlı Eray'ın *Arzu Sapağında İnecek Var* (2019), *Orphee* (1950), *Yıldızlar Mektup Yazar* (1993), *Ay Falcısı* (1994), *Uyku İstasyonu* (1994), *Deniz Kenarında Pazartesi* (1997), *Yoldan Geçen Öyküler* (1987), *İmparator Çay Bahçesi* (1997), *Eski Gece Parçaları* (2011), *Pasifik Günleri* (1981), *Âşık Papağan Barı* (1995), *Örümceğin Kitabı* (1999); Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* (1983), *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984), *Buzdan Kılıçlar* (1989); Onat Kutlar'ın *İshak* (1959); Sadık Yemni'nin *Muska* (1996) ve *Öte Yer* (1997); Barış Müstecaplıoğlu'nun *Hayallere Ulaşma Rehberi* (2018), *Perg Efsaneleri Serisi* (2013-2017), *Kardeş Kanı* (2007), *Şakird* (2012), *Hodi Podi Gökyüzündeki Ülke* (2008), *Keşifler Zamanı* (2013), *Bir Hayaldi Gerçekten Güzel* (2009); Buket Uzuner' in *Benim Adım Mayıs* (1993), *Ayın En Çıplak Günü* (1989), *Güneş Yiyen Çingene* (1998), *Karayel Hüznü* (1994); Ayla Kutlu'nun *Mekruh Kadınlar Mezarlığı* (1995), *Sen de Gitme Triyandafilis* (1990); İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* (1995), *Kitab'ül Hiyel* (1996), *Efrasiyab'ın Hikâyeleri* (1998), *Amât* (2005), *Susunlar* (2007), *Yedinci Gün* (2012); Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* (1999); Leyla Erbil'in *Cüce* (2001) adlı eserleri karşımıza çıkmaktadır (Şen, 2018, s. 13, 25).

2.4. BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK AKIMININ GENEL ÖZELLİKLERİ

Bir eserin büyülü gerçekçi olup olmadığına dair kıstasların belirlenmesine dönük çalışmalar oldukça sınırlı olsa da bu akımı diğer akımlardan ayıran genel özellikleri ortaya koyan birkaç isim mevcuttur. Bu isimlerden ilki Chanady'dir. Ona göre bir eserin büyülü gerçekçi eser sayılabilmesi için olağan ve olağanüstü unsurlar içermesi, bu iki zıt olgunun metin üzerinde çözümlenmesi ve yazarın bunlar yapılırken de tarafsız ve sert bir üslup kullanılması gerekir. Bu konuda çalışmalarda bulunan diğer bir isim ise Faris'tir. Faris'e göre ise bir metnin büyülü gerçekçi olması için o metnin büyü unsuru içermesi, okuyucusunda şüphe uyandırması, zıtlıkları yakınlaştırılarak bulanıklaştırılması gerekmektedir. Bu konuda görüş bildiren bir diğer isim ise Hegerfeldt'tir. Ona göre ise büyülü gerçekçi bir metnin tanısında şu kriter söz konusudur: Olağan ve olağandışı unsurun varlığı, eğretileme (Arargüç, 2016, s. 118, 119). Yukarıda bahsedilen üç ismin de aslında benzer noktalarda hem fikir olduğu anlaşılmaktadır.

Büyülü gerçekçilik kavramına dair, ortaya ürün koyan bu üç teorisyenin de görüşleri doğrultusunda büyülü gerçekçilik akımının genel özelliklerine bakacak olursak öncelikle bu akımla yazılmış olan bir yazımda mutlaka bir büyü unsuru bulunmalı ve bu büyü unsurunun da indirgenemez bir özellikte ele alınması gerekir. Başka bir deyişle büyülü unsurlar karşısında olağanmış gibi tepkiler verilmesi ve bu büyülü olayların gerçekten olduğuna dair algı oluşturulması gerekmektedir. Yine olağanüstü olanın ayrıntıları ile bol sıfatlı şekilde okuyucuya sunulduğu görülmektedir. Büyülü gerçekçi eserlerde okuyucu bir şüpheye düşürülür. Olayların mucize ya da sanrı olup olmadığını anlamak güçtür (Er, s. 49). Bu ikilem adeta iki farklı dünyanın birbiri ile iç içe girdiği bir kesişimdir (Özsevgeç, 2015, s. 193). Öyle ki maddeci dünya algısını büyülü bir üslupla ele alır. Böylece gerçekliğin dünyayı anlamlandırma noktasında yetersiz bir temsil tarzı olduğunu ve madde dışında aynı anda pek çok gerçekliğin bir arada olabileceği savunulur (Arargüç, 2016, s. 127, 129; Özsevgeç, 2015, s. 8). Fakat unutulmamalıdır ki büyülü gerçekçilik akımı akıl ve bilime karşı değil sadece onun dünyayı olduğu gibi anlamlandırmada eksik olduğunu savunur. Yani büyülü gerçekçilik akımına göre bütün gerçeklikler belli bir bakış açısının süzgecinden geçerek oluşturulur ve bu bakımdan da kesin doğru bir bilgi olarak görülmesi

konusunda temkinli olmak gereklidir. Yazar, bu eksik bulduğu noktayı da gerçeklere birtakım anlatımsal tekniklerle büyü unsuru eklemlendirerek metin düzleminde okuyucusu ile buluşturur. Böylece büyü olana gerçeklik kazandırılmış olur. Burada ifade etmek gerekir ki büyü gerçeğinde olaylarla ilgili illaki bir şüphe verilecekse bu yazarın şüphesi olarak değil anlatıdaki karakterlerin şüphesi olarak aktarılır. Bunun sonucu olarak da “Dediklerine göre, inanılana göre” gibi ifadelerle dolaylı bir anlatım tekniği bu metinlerde sıkça görülür (Arargüç, 2016, s. 115, 142).

Büyü gerçeğinde akımı uçlarda dolaşan bir akımdır. İçerisinde grotesk ve barok unsurlar barındıran büyü gerçeğinde akımı, bu unsurları anlatım stratejileri ile renklendirir. Örneğin; Bir adamın yüz tane gözünün olması normal iken iki tane kulağının olması tuhaf karşılanır. Böyle bir kullanımın amacı ise sayıların bilimsellik çağrıştırmamasından dolayı okurda yaratmış olduğu gerçeklik algısını kırmaktır (Arargüç, s. 174, 175). Tam tersini düşünecek olursak doğüstü durumlar aktarılırken de bilimsel ifadeler kullanıldığı görülmektedir. Yine insanlık değerleri ile bağdaşmayan olaylar büyü gerçeğinde eserlerde çok doğalmış gibi ve kayıtsız bir üslupla ele alınır. Bu tutum esasen böyle olaylara karşı akımın tepkisizliği öngörmesinden değil tam tersine insanların bu olaylar karşısındaki tepkisizliklerine bir tepkidir (Arargüç, 2016, s. 140, 158). Bu tepkide zıtlıklar bir arada sunulurken esasen toplumların eksik ya da kalıplaşmış yönlerine göndermeler yapılır (Özsevgeç, 2015, s. 8).

Olayları bir çocuğun dünyaya bakışından ele alan bu metinlerde karakterlerin başından geçen olaylar çocukların hayal dünyasındaki kadar sınırsız ve anlamsız olabilir. Bu açıdan büyü gerçeğinde anlatımda esas olan mecazdan çok ilk anlamdır. Ek olarak büyü gerçeğinde akımında böylesi sınırsız dünyanın tasviri yapılırken metin yazarının söz sanatlarına büyük ölçüde önem verdiği görülmektedir (Arargüç, 2016, s.140, 142). Özellikle de hiciv, teşbih, abartma, mecaz sanatları bu akımda dikkat çekici şekilde belirgindir. (Garcia, 2010, s. 52, 61).

Büyü gerçeğinde, fizik kanunlarının ve başat Batı dünya görüşünün sınırlarına odaklanarak postmodernizme yakın bir duruş sergiler. Hayaletler, cinler, periler, sıklıkla ve doğallaştırılarak kullanılır (Özsevgeç, 2015, s. 14, 18). Bu öğelerin

okuyucu tarafından sıradan karşılanması konusundaki tutum, Rus biçimcilerin sıklıkla kullandığı alışkanlığı kırma yöntemidir (Er, 2010, s. 59).

Büyülü gerçekçilik akımında çoğu zaman tarih yazıcılığına karşı bir tutum sergilenmektedir. Bunun dayanağı olarak da tarih yazımlarının objektiflikten uzak olduğu inancıdır. Bu tarzdaki bir inanç ise Batılı tarih yazım anlayışına ters düşmektedir. Büyülü gerçekçilik akımının tarih yazımı konusundaki bu algısı onun postkolonyal bir akım olarak değerlendirilmesinde etkili olmaktadır. Yine bu anlayış doğrultusunda tarih yazımları, başat güçler dışındaki kültürlerin bakış açısıyla ve yukarıda bahsettiğimiz genel özellikler ile okuyucuya sunulur. Fakat tıpkı büyülü gerçekçiliğin bilime ve akla karşı olmadığını daha önce belirttiğimiz gibi burada da büyülü gerçekçilik akımının tarih yazımına bütünden karşı çıkmadığını da vurgulamak gerekir. Nitekim büyülü gerçekçilik akımının karşı çıktığı şey tarih yazımında “büyü”* olarak kabul edilen ölçütlerinde kullanılması gerektiğidir. Büyülü gerçekçilik akımına göre ancak böyle bir anlayış ile her toplum dünya üzerindeki kendi yerini ve öz değerlerini daha iyi konumlandırabilecektir (Arargüç, 2016, 200, 201).

2.4.1. Büyülü Gerçekçilik Akımında Zaman ve Mekân

Büyülü gerçekçilikte zaman kavramı dairesel bir zamandır. Dairesel zamandan anlaşılması gereken, farklı zamanların iç içe girmiş olması ve belirli bir kronolojik akışın söz konusu olmamasıdır. Örneğin; geçmiş hem şu anda hem de gelecekte olabilecek iken gelecek ise çoktan yaşanmış ve bitmiş olabilmektedir. Bilinçli olarak yapılan zamansal kaydırmalar okuyucuda zaman algısını kırarak onu, zamanın doğrusal ilerlemeci doğası hakkında şüpheye itmektir (Er, s. 42). Bu şüphenin ise okuyucuda genellikle büyüün gerçek olmadığı fakat gerçeğin büyü olduğu imajı yarattığı anlaşılmaktadır (Teker, s. 31, 35; Bars, 2012, s. 999, 1000). Zamansal kaydırmaların ise genellikle hayaller, mitler, hikâyeler, masallar, efsaneler vasıtasıyla yapıldığı anlaşılmaktadır (Emir & Diler, 2011, s. 52, 61) Yani metin kahramanları gerçek bir zaman algısının dışında tamamen hayâli, hızlı değişimlere açık bir zamanın içerisinde dirler (Teker, s. 67, 70). Büyülü gerçekçilik akımında mekânının çoğu zaman

* Burada büyü unsurundan kastedilen destanlar, yerel hikâyeler, dedikodular vb. unsurlardır.

mitsel fakat dünyaya ait olduğu gör÷lmektedir (Türkmenoğlu, 2015, s. 418; Bars, 2012, s. 999, 1000; Emir & Diler, 2011, s. 52, 61).

2.4.2.Büy÷lü Gerçekçilik Akımı ve Melezlik

Büy÷ ve gerçek gibi iki zıt kavramın bir araya gelmesi ile oluşturulan büyülü gerçekçilik akımının özünde oksimoron vardır. İşte bu oksimoron büyülü gerçekçilik akımının melezliğinin de kaynağıdır (Er, s. 21, 22; Şen, s. 21). İfade etmek gerekirse büyülü gerçekçilik akımında melezlik, metin boyunca karşılaştığımız zıt kavramların etkileyici şekilde sunulmasıdır. Örneğin; iyilik- kötülük, melek-şeytan, köylü-şehirli, siyah ırk-beyaz ırk, mantık-büyü, amprik-mistik, rasyonel akıl-yerel düşünce melez unsurlardır. Bir üst başlıkta değindiğimiz dengeleme stratejisi melez unsurların metin boyunca eşit şekilde kullanılmasında da geçerlidir. Yazarın kurmaca bir sahnesi olarak melezlik unsuru yukarıdaki örneklerinin dışında zaman ve mekânda da uygulanan bir unsurdur. Nitekim büyülü gerçekçi eserlerde zaman unsuru mitsel ve doğrusal zamanın belirsiz bir kırması iken mekân ise mitsel, adeta üçüncü bir mekândır. Mekân unsurunun zıtlığı metin boyunca kendiliğinden meydana gelir (Özsevgeç, 2015, s. 192; Erdem, 2011, s. 182, 183; Bars, s. 998, 999). Büy÷lü gerçekçilik akımının böylesi melez unsurları bünyesinde barındırması ise onun çok kültürlü bir akım olmasını da beraberinde getirmekte ve zıtlıklar arasında bir köprü- bir üçüncü yol olma konusundaki önemini de ortaya koymaktadır (Er, s. 45, 46).

2.4.3.Büy÷lü Gerçekçilik Akımı ve Yabancılaştırma

Öncelikle belirtmek gerekir ki yabancılaştırma ilkesi büyülü gerçekçiliğin zıtlıklar içeren yapısı gereğidir. Büy÷lü gerçekçilik akımında yabancılaştırma ilkesi denildiğinde anlaşılması gereken, sıradanın sıradışlaştırılması, sıra dışının ise sıradanlaştırılmasıdır (Erdem, 2011, s. 178, 179). Fakat bu yapılırken sıradanın sıra dışına, sıra dışının ise sıradan olana bir üstünlüğü söz konusu edilmez ve sürekli bir denge içerisinde akış devam ettirilir (Er, s. 41). Bu ilkede kahramanların başından geçen ve günümüz dünyasının akli ile açıklanamayan doğaüstü olaylar, anlatıda

doğallaştıran bir üslup ile sunulur (Şen, s. 22). Yabancılaştırma ilkesi bir nevi metin boyunca anlatılan dünyaya çocukça bir bakışı içerir. Bu çocukça bakışın ise en çok gündelik dile yönelik uygulandığı görülmektedir. Örneğin yazar, uçan bir halıdan bahsederken burada halının uçmasını değil onun özsel özelliklerini yabancılaştırarak gerçekliğini ön plana çıkarmaktır. Yine büyülü gerçekçi eserlerde sürpriz sonlara yer verilmemektedir. Çünkü sürprizler fitratı gereği alışılmış olmayan durumları barındırır. Oysa büyülü gerçekçiliğin yabancılaştırma ilkesinde her şey olağan olarak görülmektedir. Dolayısı ile sürprizler ile yabancılaştırma ilkesi birbirine zıt düşmektedir. Burada şu soru aklımıza gelebilir: Peki zıtlıkların akımı olarak büyülü gerçekçilikte olağandışlıklar okuyucuya nasıl aktarılır? Burada büyülü gerçekçiliğin anlatımsal birtakım hilelere başvurduğu görülmektedir. Örnek olarak; bir köpeğin konuşması sıradan bir atmosferde verilirken, aynı köpeğin havlamasına şaşkınlık içerisinde bırakmaktadır (Erdem, s. 178, 179). Yabancılaştırma ilkesinin kullanılmasındaki amaç gerçeklikten uzaklaşmak ya da okuyucuya keyif vermek değil günümüz dünyasının kabul görmüş gerçekliğinin bir parodisini sunmaktır. Yine bu ilke ile büyülü gerçekçi bir eserin sanatsal değerini artırdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim gerek dil gerek üslup gerekse de kurgusal manâda yabancılaştırma ilkesinin kullanımı epey bir sanatsal bir yazım gerektirmektedir (Şen, s. 23). Bu unsurun öneminin farkında olan akım yazarları, büyülü gerçekçi yazımlarda farklı cisimlerin insana, insanın farklı cisimlere dönüştürülmesi yolu ile yabancılaştırılması yoluna sıklıkla başvurmuşlardır (Yivli, 2013 s. 1543, 1544).

2.4.4. Büyülü Gerçekçilik Akımı ve Yazarın Ketumluğu

Büyülü gerçekçilikte yazarın ketumluğundan kasıt, yazarın olaylar karşısında açıklamada ve yorumda bulunmayarak tarafsızlığını koruması, (Erdem, 2011, s. 177; Arargüç, 2016, s. 101, 102; Bars, 2012, s. 998). aksine okuyucu tarafından gizemli bulunabilecek durumların geçiştirilerek sıradanlaştırılmasıdır. Ketum yazar, doğaüstü olaylara dışarıdan ve sorgulamadan bakar. Çünkü sorgulamanın fazla olması büyünlüğün gerçekliğini yok edecektir (Karakuş, s. 106; Şenay, s. 139; Bars, 2012, s. 999). Büyülü gerçekçiliğin önemli bir ilkesi olan yazarın ketumluğu ilkesi, gerçeklikle-büyü arasında dengeyi kurmada birincil öneme sahiptir (Erdem, s. 178, 179). Böylece

büyü unsuru gerçeklik içerisinde doğallaştırılır. Denilebilir ki büyü gerçekçilikte gerçekler büyü ile çepeçevre sarılmış (Er, 2010, s. 48). ve büyü ile gerçeklik arasındaki birbirine üstünlük yok edilmiştir (Bars, s. 998). Böylece gerçeğin yeni bir boyutuna erişilmeye çalışılarak esasen modern insanın yaşamına ilkel insanın bakışından bakılır (Yivli s. 1545). Hegerfeldt, büyü gerçekçiliğin bu bilinçli dengeleme stratejisinin amacının okuyucuyu epistemolojik bir belirsizlik içerisinde bırakmak olduğunu ifade etmiş ve bunun yarattığı şüphenin okuyucunun zihnindeki sınırları bulanıklaştırdığını belirtmiştir. Böylece uç noktaların yakınlığını deneyimleyen okurda neyin gerçek neyin gerçek olmadığını anlamlandırmaya dair yeni bir iç sorgu mekanizması geliştirilir (Arargüç, 2016, s. 101, 195). Karşıtlıkların birbirine eklemlendirildiği bu iç sorgu metodu ise büyü gerçekçiliğin karnavaleks yapısını güçlendirmektedir.

Büyü gerçekçilik akımında yazarın ketumluğu ilkesi sayesinde okuyucu ile metin arasında sıkı bir ilişki kurulur. Tarafsız, kafa karıştırıcı, önyargıdan uzak metin yazarı yarattığı şüphe ile okuyucunun bakış açısını metnin anlamına katılmaya zorlar (Özsevgeç, 2015, s. 11; Emir & Diler, 2011, s. 53; Bars, 2013, s. 220). Yazarın bu noktada varmak istediği nokta korku yaratmak (Teker, s. 31, 35). ya da duyguları harekete geçirmekten çok duyguları ifade etmektir (Özsevgeç, 2010, s. 19, 20).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: GERÇEKLER KIRILDI ADLI HİKÂYE KİTABINDA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

Barış Müstecaplıoğlu'nun *Gerçekler Kırıldı* adlı hikâye kitabı “Hayalî Zamanlar”, “Hayalî Diyarlar” ve “Hayalî Yaşamlar” adlı üç bölümden oluşmaktadır. Bu bölüm alt başlıklarında ise toplamda on üç öykü bulunmaktadır. “Hayalî Zamanlar” başlığı altında; *Empatan, Yabancı, Avcı, Gerçek Beni Öldürmek, Gezegenin Oyunu* adlı beş öykü yer almaktadır. “Hayalî Diyarlar” başlığı altında; *İksir Ustaları, Büyücü ve Çocuklar, Ölümden Beter, Hayal Makinesi, Kayıp Rıhtım* adlı beş öykü yer almaktadır. “Hayalî Yaşamlar” başlığı altında ise; *Rıfat Efendi ve Mucizeler Konağı, Enkazdaki Dost, Albert Long Hall'in Hayaletleri* adlı üç öykü yer almaktadır.

Müstecaplıoğlu *Gerçekler Kırıldı*'nin ilk başlığı olan “Hayalî Zamanlar” başlığı altında; gelecekte ilerleyen teknoloji ve bilimin insan yaşamındaki etkilerini konu almış olup öykülerinde distopik İstanbul'u, sır dolu gezegenleri, uzaylıları, robot polisleri ve bu ortamdaki insanı düşsel bir bakış açısıyla okuyucusuna aktarmıştır. Müstecaplıoğlu, ikinci ana başlık olan “Hayalî Diyarlar” başlığı altındaki öykülerinde *Şamanlar Diyarı* adlı romanından aşına olduğumuz Harnanları, form değişimini ve Perg Diyarı'nı konu alırken bunun dışında büyümlü gezegenleri, efsunlu kişileri ve gizemli diyarları da bu başlıkta sunmuştur. Öykünün üçüncü ve aynı zamanda son ana başlığı olan “Hayalî Yaşamlar” başlığı altında ise hayaletleri, melekleri ve gizemli ruhları geçmiş hikâyeleriyle ele alan yazar, büyümlü temaları günümüz gerçekliği ile bütünleştirerek işlemiştir.

Gerçekler Kırıldı'nin üç ana başlığı altında toplanan on üç öykü, yer yer birbiriyle bağlantılı olsa da çoğu öykünün farklı konuları ele aldığı tespit edilmiştir. Bu nedenle büyümlü gerçekçiliğin belirgin özellikleri açısından inceleyeceğimiz öyküler, ayrı ayrı başlıklar altında ve farklı nitelikleri bakımından değerlendirilecektir.

3.1.BİRİNCİ BÖLÜM: HAYALÎ ZAMANLAR

3.1.1.*Empatan*

3.1.1.1.Hikâyenin Özeti

Empatanlar geçmişte yaşanan olaylardaki duyguları o an yaşanıldığı şekli ile hissedebilen, özel yetenekli insanlardır. Münir adındaki bir empatanın başından geçen olaylar konu alınmıştır. Münir, İstanbul Şehir Cumhuriyeti Emniyet Kuvvetleri'ne bağlı olarak çalışan bir empatandır. Münir üzerinde çalıştığı bir cinayet vakasında olayı hissetmekte zorluk çekince polisiye macera da hareketlenmiştir. Münir, bu cinayetten kısa süre sonra ikinci bir cinayet vakasında da aynı hissetme zorluğunu yaşayınca bu iki cinayet arasındaki bağı çözümlenmek istemiştir. Mesai arkadaşı olan polis memuru Hüseyin'in ve hacker olarak yasadışı faaliyetlerde bulunan Defne Uzungöl'ün yardımını da alarak cinayetler üzerine odaklanmıştır. Bu cinayetin aydınlatılması sırasında ipuçları Aylın Bıçakçı adlı profesöre çıkmıştır. Profesör hakkında araştırmalarını derinleştirdiklerinde ise bu kadının insanları robotlaştırmaya çalışan bir bilim insanı olduğunu anlarlar. Bunun üzerine profesörün çalışmış olduğu üniversiteye Münir, Hüseyin ve emrindeki ekip ile bir baskın yapmışlardır. Bu baskında ameliyat masasında yatan iki kişi olduğunu gören Münir, bu kişileri incelemeye başlamıştır. Münir, olayı çözümlenme aşamasında burada yatan kişilerden birinde tıpkı önceki iki cinayetteki gibi duygulanımda zorluk yaşarken, diğerinde ise bu zorluğu yaşamadan empatan yeteneklerini kullanabilmiştir. Daha sonra ise duygulanımda zorluk yaşadığı cesetin Aylın Bıçakçı olduğunu, diğer kişinin ise Recep adlı empatan olduğu anlaşılmıştır. Olayı çözümlenmek adına Recep'i sorguya alan Münir ve Hüseyin, Recep'in, Aylın Bıçakçı'nın robotlaştırma planının kusurlu bir ürünü olduğunu öğrenmişlerdir. Nitekim Recep, Vali Kemal Sezginkul tarafından duyguları ele geçirilmiş olup diğer iki cinayetin de katilidir. Recep'in duyguları özgür bırakılınca Vali'nin kendisine yaptırdıklarını hazmedememiş ve intikam duygularına bürünmüştür. Hüseyin ise Recep'in bu duygusunu anlamış fakat Vali'yi korumama kararı vermiştir (Müstecaplıoğlu, 2019, s. 13, 62).

3.1.1.2.Hikâyede Zaman ve Mekân

Gerçekler Kırıldı'nın “Hayalî Zamanlar” adlı bölümünün ilk hikâyesi olan *Empatan*, kitapta yer alan diğer hikâyelere göre uzunluğu ile kendi içinde beş bölüme ayrılışı açısından romanla öykü arasında bir özellik taşımaktadır.

Hikâyede geçen şu ifadeye bakıldığında zamanın günümüzden oldukça uzak olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim bahsi geçen zamanda teknoloji ve bilim günümüzdekinden çok ileri seviyededir. Bu ilerleme hikâyede okuyucuya şöyle aktarılmıştır:

“Duygu bulutlarının keşfi, hiç kuşkusuz insanlık tarihinin en ilgi çekici buluşlarından biri olmuştur (...)” (*Gerçekler Kırıldı*, s. 23).

Anlaşıldığı üzere duygu bulutu teknolojisi geliştirilmiş ve artık insanlar arası bir takım duyguların aktarımı mümkündür. İleri teknolojilerden bahsedilmesine rağmen hikâye boyunca net bir tarihten, zamandan bahsedilmiş değildir. Bu durum büyüülü gerçekçiliğin belirsiz-döngüsel zaman ilkesine güzel bir örnek oluşturmaktadır.

Büyüülü gerçekçilik akımında mekân sıradan fakat sıra dışı olayların mahalli olarak karşımıza çıkmaktadır. *Empatan*'da mekâna dair şu detaylara bakmak mekân analizi açısından önemlidir.

“(...) geçmişte bazı özel mekânlara olumlu ya da olumsuz sıfatlar atfedilirdi. İçinde huzursuz geceler geçirilen, kâbuslar görülen bir evin sırları araştırıldığında, yüzyıllar önce o evde bir katliam gerçekleştirildiği (...) ortaya çıkar, perili ev hikâyeleri ağızdan ağza dolaşırdı (...) Artık tüm duyguların yaşanılan mekânda bir iz bıraktığını ve bu izleri empati yeteneğimizin derecesine göre hissedebildiğimizi biliyoruz(...)” (GK., s. 23).

Bahsi geçen mekân unsurları günümüz gerçekliğine uygun olsa da mekânda yaşanılan duygu izlerinin empati ile yeniden hissedilebilmesi sıra dışı bir özelliktir. Burada büyüülü gerçekçiliğin sıradan mekânı sıra dışı büyü unsuru ile çevrenmiştir. Ketum yazar yıllar öncesinin geleneksel düşüncesine bir yargıda bulunmadığı gibi

geldikleri nokta itibari ile büyüü bir nitelik kazanan özelliklere de gayet sıradan bir yaklaşım sergilemiştir. Oysa okuyucu için geçmiş algılar büyüü olduğu gibi hikâyede öne sürülen yetenekli insan da yeterince büyüüdür. Yazar burada her iki algıyı da metin düzleminde aynı paralelliğe oturtarak, okuyucusunu şaşırtmıştır.

Hikâyenin devam eden satırlarında mekâna dair ayrıntılar verilmeye şu şekilde devam edilmiştir:

“(…) Duygular ne yoğunlukta yaşandıysa, mekâna o denli güçlü ve kalıcı bir damga vuruyor. Orada bulunmuş insanların diğer izleri gibi, bu duygu bulutları da zamanla soluklaşıp yokluğa karışıyor. Ama eğer yoğunlukları belirli bir eşik değerin üzerindeyse, o zaman kaybolmaları asırlarca sürebiliyor (…)” (GK., s. 23).

Yaşanılan duyguların belirli izlerinin boyutuna göre o mekânda kalıcı olması, mekâna büyüü bir nitelik kazandırmıştır. Duygu yoğunluğu ile paralel olan bu duygu bulutlarının zamanla silikleşmesi ya da asırlarca sürmesi sıra dışı bir özelliktir. Nitekim günümüz dünyasında da mekân aracılığı ile duygu aktarımı ve hissi pek mümkün değildir. Böylece yazar bu sıra dışı kurgusu ile sıra dışı olan mekânsal duygu aktarımını sıradanlaştırarak okura sunmuştur. Bu özellik ile yazar büyüü gerçekçiliğin yabancılaştırma ilkesine uygun bir örnek oluşturmuştur. Ayrıca “asırlarca” ifadesi belirsiz zaman özelliğiyle büyüü gerçekçiliğin dairesel özelliğini yansıtmıştır. Zaman algısını duygu aktarımının olduğu büyüü mekân ile kıran yazar, okuru hikâye zamanının doğrusal ilerlemeci doğası hakkında şüpheye itmştir. Büyüü gerçekçiliğin belirgin özellikleri açısından incelediğimiz yabancılaştırma, zaman ve mekân ilkelerinin örnekleri bu kısımda akıma uygun şekilde sunulmuştur.

Hikâye, empatan kavramı üzerine kurgulanmış ve bir meslek olarak adlandırılmıştır. Buna göre, empatanlık mesleğine dair şu düşünceler zaman ilkesi açısından dikkat çekicidir: “Empatanların varlığını keşfettiğimiz günden beridir onlardan şüphe duyan geniş bir kitle var (…)” (GK., s. 25).

Bahsi geçen empatanlık yeteneğine sahip insanların keşfi, belirgin bir tarih ile gösterilmemiştir. Günümüz gerçekliğinde bir keşif belirli bir tarih aralığı ile sayısal

verilerle ifade edilebilirken burada “empatanlığın keşfinden beri” şeklinde sözü edilen zaman unsuru, bizlere sayısal gerçeklik sunmamaktadır. Bu zaman unsuru, belirsiz-dairesel niteliği ile büyümlü gerçekçilik akımına uygun bir örnek oluşturmaktadır.

Hikâyede geçen mekânlardan biri olan “iki yüz katlı mega kuleler” yüksekliği itibarıyla dikkat çekicidir. Bu devasa mekânlar şöyle tasvir edilmiştir:

“(…) İstiklal Kulesi, boyutu itibarıyla İstanbul Şehir Cumhuriyeti’nin mütevazı mega kulelerinden biriydi(...)152 katıyla son yıllarda inşa edilen 200 katlı devlerin yanında oldukça ufak kalıyordu (...)106. katını tamamen kaplayan gece kulübüne her gece İstanbul’un dört bir yanından son model helimobiller uçardı (...)”(GK., s. 28).

Kuleler, teknoloji ve bilimin bir ürünü olarak kurguya katılmış ve yüksek oluşları itibarıyla de gelecekteki yaşamın adeta bir panoraması çizilmiştir. Bu kuleler devasa yapıda oluşlarıyla sıra dışı bir özellik kazanmıştır. Sayısal veriler ile ifade edilen bu yükseklik, gerçeği hacimsel bir boyutta yansıtmaktadır. Fakat bu sayısal gerçeklik okuru şaşırtırken aynı zamanda büyümlü tasvir ile çevrelenmiştir. Nitekim ileri teknoloji ürünü olan helimobillerin icadı ve empatanlık yapan olağanüstü insanların varlığı, bu büyümlü tasviri güçlendirmiştir.

Empatan cinayete kurban giden isimlerden biri olan doktor Metin Kül, bahsi geçen devasa kulelerden birinde yaşamaktadır. Bu kulede doğup büyüyen Metin Kül, yaşamı boyunca aynı kulede eğitim görmüş ve katlar arasında yükselerek kendini geliştirmiştir. Metin Kül’ün bu yaşama dair yorumu mekân analizi açısından kayda değerdir.

“(…) Hayatı boyunca İstiklal Kulesi’nden dışarı adım atmaya mecbur kalmadığı için kendisiyle gurur duyuyordu (...)”
(GK., s. 28).

Buna göre Metin Kül’ün yaşamı, kuledeki yaşamdan ibaret görmesi ve bunu bir şans olarak görüp gurur duyması iç mekân ve kişi arasındaki ilişkiyi yansıtmaktadır. Nitekim mekân özelliği sıra dışı oluşu ile dikkat çekse de asıl önemli olan kişilerin bu

sıra dışı yaşama karşılık olağan tutum sergilemeleridir. Büyülü gerçekçilikte var olan bu doğallaştırma tutumu, bu örnekte gerçeğin büyü tarafından çevrelenmesiyle okura sunulmuştur. Aynı zamanda sunulan mekânlar günümüz gerçekliğinden çok fazla kopmayışı ile büyülu gerçekçilik akımına uygun düşmektedir. Yine hikâyede geçen: “Paris Şehir Cumhuriyeti, İstanbul çalışma odaları, yemekhane ve kafeler, toplantı ve yönetim odaları, Özgürlük Kulesi” gibi mekânlar bu açıdan önemlidir.

3.1.1.3.Hikâyede Melezlik

Büyülü gerçekçilik akımının belirgin özelliklerinden olan melezlik ilkesinin özünü, zıt unsurlar oluşturmaktadır. *Empatan* adlı hikâyeden alıntıladiğimiz şu örneği incelediğimizde melezlik ilkesinin en temel argümanlarını görmek mümkündür.

“(…) yapay zekâ tarafından yönetilen, insan mürettebatı bulunmayan çöp mekiğinin altındaki binlerce kapak, belirlenen saat gelince aynı anda açıldı... Hatice, bölgenin her noktasına dağılan küçük ve beyaz IHA-21'lere bakarken, gençken kısa bir süre toplantılarına katıldığı İstanbul Eşitlik Hareketi'nin izlettiği videolardaki beyaz martıları düşündü. Devlet tarafından Şehir Cumhuriyeti'nin kurulmasından önceki hayata dair her türlü bilgi yasaklandığı için gizlice seyrettikleri bu videolarda, kuşlar İstanbul'un semalarında aynen böyle sürü halinde uçuyorlardı. Çok güzel ve huzurlu görünüyorlardı (...)” (GK., s. 41).

Bir tarafta üst düzey teknoloji yaşamı, diğer tarafta ise Hatice'nin çöp toplayan bu teknoloji karşısında eski sıradan yaşamı hatırlaması, buna göre ortaya çıkan bu ikilem geniş çerçevede düşünüldüğünde “geleneksel” ve “modern” zıtlığını göstermektedir. Kişinin iç dünyasında yaşadığı ikilem ise bu zıtlığı daha da pekiştirmektedir. Hatice'nin eski geleneksel yaşamı özlemesi ile modern yaşama uyum sağlayamaması arasında bir zıtlık görülmektedir. Geleneksel yaşam ile modern yaşam

arasında kurulan bu zıtlık, kişinin iç dünyasında yaşadığı ruhsal çözümleme ile okura sunulmuştur.

Mezlek ilkesi metin boyunca zıt kavramların dengeleme stratejisi bağlamında eşit şekilde kullanılmasına dayanmaktadır. Buna göre *Empatan* adlı hikâyede teknoloji yaşamı karşısında insanoğlunun uyum çabası, eski yaşamı arasında yaptığı kıyas mücadelesi ile sunulmuştur. Bu süreç, yukarıda alıntılanan Hatice örneği üzerinden geçmişi ya da hava araçlarının görüntüsüyle uçan bir martıyı hatırlama duygusu ile aktarılmıştır. Nitekim hava robotları ile martı arasında hacimsel bir zıtlık kuran yazar, nesnelere arası kurduğu bu zıtlık, sanatsal bir manâ kazanarak mezlek ilkesini örneklendirmiştir.

3.1.1.4.Hikâyede Yabancılaştırma

Empatan olarak çalışan Münir, işlenen cinayetleri katilin duygu bulutundaki hareketlerine göre çözümlerken son cinayette herhangi bir duygulanım yaşamamıştır. Bu durum karşısında yaşadıkları şöyle aktarılmıştır:

“(…) bu defaki cinayette de bıçağı tutan elin sahibi kurbanını delik deşik ederken hiçbir duygu hissetmemiştir. Duygu bulutu tamamen Metin Kül’ün acılarından ve korkularından oluşuyordu. Odada ikinci biri yok gibiydi, sanki adam saatler boyunca kendi kendine işkence etmişti. Hislerini böylesine bastırabilen sıra dışı birinin varlığını kabul edebilirdi (…)” (GK., s. 36).

Olağanüstü bir yetenek olan empatanlık, meslek olarak kurgulanmış ve polislerin de olay yeri incelemelerinde başvurdukları bir alan olarak görülmüştür. Yazar, hikâyenin ilk sayfalarında okura sunduğu empatan kişilerinin varlığını, sıradan bir üslupla geçiştirmiştir. Nitekim ketum yazar yine, sıradan bakış açısıyla ilk olarak empatanlığı sıradanlaştırarak doğallaştırmıştır. Empatanlığın devamında ortaya çıkan ikinci olağanüstülük ise duygu bulutlarının empatanlığın bir parçası olarak düşünülmüş olmasıdır. Duygu bulutları, alıntıladığımız kısımda cinayete dair bir ipucu sunarken son cinayette ise herhangi bir ipucu sunmamıştır. Bu durum hikâye kişisi Münir için

katilin sıra dışı biri olması ihtimalini çağrıştırmıştır. Burada şöyle ifade etmek gerekir ki yazar, empatanlığın varlığını sıradan gösterirken empatanın duygu bulutunda katilin (cinayet sırasında) hiçbir şey hissetmemesini, hikâye kişinin gözünden ve aynı zamanda yazarın kendi nazarında sıra dışı bir olay olarak aktarmıştır. Ayrıca sıra dışı bir meslek olan empatanlık sıradanlaştırılmış, duygu bulutunun empatan tarafından hissedilmemesi de sıradışılaştırılmıştır. Bu kullanımlar, büyüü gerçekçiliğin yabancılaştırma ilkesine uygun bir özellik oluşturmuştur.

Münir'in bir empatan olarak duygulanım sırasında yaşadığı tecrübelerini aktarırken kullanmış olduğu ifadeler pek çok melez unsur içermektedir.

“(…) şayet duygu yoğunluğu belirli bir düzeyin üzerindeyse, o duyguyla eşleşmiş düşünceleri bulutun içinde bazen bir yankı olarak duyabiliyor ya da bir film karesi gibi görebiliyoruz... İntihar eden bir kadınla empati kurduğumda, duygu bulutunda çakan şimşeklerin gürültüsü arasında bir ismin yankılandığını işitmişim. Bu isim, kadının birkaç gün önce bir kazada kaybettiği küçük oğlunun ismiydi (...)” (GK., s. 38, 39).

Münir empatanlık görevi boyunca yoğun bir şekilde duygulanım yaşadığı bazı durumlarda yaşanan olaya dair yankılar, görüntüler ve belirgin sesler duyabilmektedir. Bu sıra dışı meslek hayatında, şahit olunan gerçek üstü somut duygular cinayeti çözümlenmede bir yol olarak kullanılmaktadır. Sıra dışılık burada pragmatist bir bakış açısıyla sıradanlaştırılarak sunulmuştur.

Empati duygusu, günümüz gerçekliğinde düşündüğümüz vakit “bir başkasının duygularını içinde bulunduğu duruma göre düşünüp kendimizi onun yerine koyarak içselleştirme durumu ” (Özbek, 2010, s. 568). şeklinde tanımlanabilir. Bu tanımın oldukça dışına çıkan empatanlık, duygu bulutları içinde çeşitli sahnelere, somut acılara ve görüntülere şahit olarak neredeyse bire bir yaşamaktadır. Yazar duygulanım halindeki bu sıra dışılığı sıradanlaştırarak doğal bir üslupla geçiştirmiştir. Büyüü gerçekçilik akımının yabancılaştırma ilkesi sıra dışının gerçekliği, sıradanlaştırılma ile örneklendirilmiştir.

Münir ve Hüseyin Recep’i sorguya aldıklarında onun da tıpkı Hüseyin gibi bir empatan olduğunu anlamışlardır. Fakat Münir, bir empatan olarak Recep’te daha güçlü bir yetenek olduğunu duygu bulutunda hissetmiştir. Bu durumu şu örnekte inceleyebiliriz:

“(…) bugüne kadar gördüklerimin arasında en güçlüsü (…)
uykudayken bile etrafındaki duyguları sünger gibi emiyor.
Bunu görebiliyorum (…)” (GK., s. 55).

Münir’in “bugüne kadar” ifadesiyle gördüğü empatanları kıyaslamasında yazar, zaman unsurunu belirgin bir ifadeyle sunmamıştır. Okurda bir soru işareti olarak kalan zaman unsuru, büyümlü gerçekçiliğin dairesel zaman özelliğini örneklendirmiştir. Recep’in empatanlar arasında “en güçlüsü” şeklinde ifade edilmesinde ise bir derecelendirme söz konusudur. Bu ifade ile empatanlığın varlığı, empatanlar arasında yapılan bir derecelendirme ile bir kez daha sıradanlaştırılarak sunulmuştur. Yine etraftaki duyguları bir “sünger gibi çekme” benzetmesi bu sıra dışılığa sanatsal bir üslup özelliği katmıştır.

Recep’in beyin ameliyatı için bir denek olarak kullanıldığı kısımlarda başına gelenler yabancılaştırma ilkesi açısından dikkat çekicidir:

“(…) o gün tam üç yerimden bıçaklandım. Hayatta kalabilmemi acı ya da korku hissetmiyor olmama borçluydum. Beni sınırlayan hiçbir insani duygum yoktu... Öfkeli olmam gerektiğini düşünüyordum, lâkin yüreğimde koca bir boşluktan başka bir şey yoktu (…)” (GK., s. 58)

Gerçek hayatta bir insan bıçaklandığı zaman yoğun bir acı ve kanama nedeniyle bayılır, fakat empatanın hiçbir duygu hissedememesi sıra dışı bir olaydır. Yine kızgınlık halinde öfke duymaması bu sıra dışılığın bir başka örneğidir. Diğer empatanlardan daha güçlü bir duygulanıma sahip olan Recep’in yaşadığı bu sıra dışılık, sıradanlaştırılmış ve özsel özellikleri yabancılaştırılarak gerçekliği ön plana çıkarılmıştır.

3.1.1.5. Hikâyede Yazarın Ketumlugu ve Dengeleme Stratejisi

Empati yetenekleriyle dikkat çeken empatanlar ile diğler insanlar arasında yapılan şu kıyaslama büyülu gerçekçilik akımının ketum yazar ve dengeleme stratejisine uygun örnekler sunmaktadır:

“(…) onlar hakkında tek bildiğimiz, bu sıra dışı yetenekleri haricinde bizden bir farklarının olmadığı. Yaşam süreleri daha uzun değil, fiziksel ihtiyaçları, büyüme ve yaşlanma evreleri diğler insanlarla aynı... Onları özel kılan sadece bizlerden çok daha güçlü olan empati yetenekleri. Eğer yeterince odaklanabilirlerse, insanları çevreleyen anlık duygu bulutlarını ve mekânlarda iz bırakmış kalıcı duygulan görebiliyorlar (...)” (GK., s. 24).

Bu alıntıdan anlaşılacağı üzere empatanların ve insanların çoğunlukla benzer özellikler taşıdığı görülmektedir. Ayırıcı özelliğın yoğun empati kurabilme yeteneğinin olması dışında başka herhangi bir farklılığın olmaması da dikkat çekicidir. Bu sıra dışı yetenek ile empatanlar, insanlar arasında olağan bir yaşam sürmekte fakat insanların etrafındaki duygu bulutlarını görebilmeleri açısından insanlardan üstündür. Yazar sosyal yaşam sürecinde insanları ve empatanları eşit bir paydada birleştirirken empatanları ise yetenekleri sayesinde insanlardan üstün bir konumda tutmuş olsa da empati, öğrenilebilen ve uygulanabilen bir yetenektir. Sıradan insanın, bu yeteneğı etkili bir biçimde öğrenerek empatanlık seviyesine gelebilme özelliğine sahip oluşuyla öncesinde kurulan üstünlük, ketum yazar ilkesiyle denk bir seviyeye getirilmiştir. Aslında yazar insan-empatan ikileminde saydam bir üstünlük kurarken empatanlığı sahip olunabilecek yetenek oluşuyla taraflara dengeleyici bir özellik katmış ve büyülu gerçekçiliğın ketumluk ilkesi bağlamında da örneklendirmiştir.

Yine yazarın empatanlara karşı tarafsız bakışını sürdürdüğü şu ketumluk ve dengeleme stratejisini görmek mümkündür.

“(…) bir bankacı çalıştığı bankayı soyabilir, bir polis silahını kötü niyetle kullanabilir, bir doktor daha fazla kazanmak için hastasına gereksiz bir tedavi uygulayabilir... Gene de bankacılara da, polislere de, doktorlara da ihtiyacımız var. Aynı empatanlara ihtiyaç duyduğumuz gibi (...)” (GK., s. 26).

Müstecaplıoğlu, günümüz dünyasının mesleklerini ihtiyaç yönünden örnekleyerek empatanlara olan ihtiyacın aynı yönde oluşunu okuyucuya düşündürmüştür. Empatanlık bankacı, polis, doktor gibi mesleklerle denk bir seviyede tutulmuş herhangi birinin bir diğerine olan üstünlüğü de söz konusu edilmemiştir. Ketumluk ilkesinin bir gereği olan bu eşit ve tarafsız tutum, büyüü gerçekçilik akımının bir parçasıdır.

3.1.2. Yabancı

3.1.2.1. Hikâyenin Özeti

Yabancı adlı hikâyeye göre İstanbul'u uzaylılar işgal etmiş ve orada yaşayan insanların hayatı yerle bir olmuştur. Hikâye kişilerinden Recep, bu işgal nedeniyle eşini, oğlunu ve yüzünün yarısını kaybetmiş ve yaşamak için bir nedeni olmadığını düşünmeye başlamıştır. Uzaylılar, İstanbul sokaklarını uzay araçlarıyla bombalamakta ve insanları bir bir avlamaktadır. Bu bombardıman sırasında Recep, korkudan bir köşeye saklanmış, yalnız bir çocuk görmüş ve onu bombardıman geçene kadar güvenli bir yerde korumuştur. Evini ve ailesini işgal yüzünden kaybeden çocuk, Recep için yeniden yaşama tutunmanın bir nedeni olmuştur. Recep artık hayatını bu işgal sırasında yetim kalan çocuklara adamaya ve yalnızca çocuklara yardım etmeye karar vermiştir. Recep, eski yağmacıların birinden erzak dolu bir binanın yerini öğrenir ve binaya girdiğinde zincirle bağlanarak insanlar tarafından sayısız işkenceye uğramış bir uzaylı görmüştür. İşkence edilerek öldürülen uzaylı ölmeden önce doğum yapmış ve minik yavruyu gören Recep, diğer yetim çocuklara sahip çıktığı gibi bu yavruyu da kucaklayarak oradan uzaklaşmıştır. Recep, artık kimin uzaylı kimin dünyalı olduğunu ayırt edemezken yüzünde oluşan gülümsemenin farkına varmıştır. (Müstecaplıoğlu, 2019, s.63, 82).

3.1.2.2. Hikâyede Zaman ve Mekân

Gerçekler Kırıldı'nın ikinci hikâyesi olan *Yabancı*'da, hikâyenin zaman ve mekân unsurlarına bakıldığında bir önceki *Empatan* adlı hikâyeye benzer bazı mekânsal kullanımlar olduğu görülmüştür. Hikâyenin ilk sayfalarında uzaylıların işgaliyle tasvir edilen mekân ve zaman unsurları şöyledir:

“(…) İstanbul Boğazı'na daha birkaç dakika önce girmişlerdi(…) Kız Kulesi'ni asırlardır huzurla oturduğu kayalıktan bir çiçek gibi koparan piramit şeklinde uzay gemisi (…)” (GK., s. 64).

Bahsi geçen mekân unsurları dikkate alındığında hikâyenin *Empatan*'da da olduğu gibi İstanbul'da geçtiği anlaşılmaktadır. Buna göre büyülü gerçekçiliğin günümüz gerçekliğinden kopmayan anlayışı, mekân ilkesi ile örneklendirilerek yansıtılmıştır. Zaman ilkesi açısından bakıldığında “ birkaç dakika önce” ve “ asırlardır” ifadelerinin belirsizliği büyülü gerçekçiliğin dairesel özelliğini ilkeye uygun bir şekilde örneklendirmiştir.

Hikâyenin başkişisi Recep, uzaylıların İstanbul'u bombaladığı sırada olan biteni uzaktan izlemektedir:

“(…) Recep Dağıstanlı, kıyıda bir tank kalıntısının ardına gizlenmiş. (...) az evvel denize gömülen delikanlılar arasında komutanların ya da kodamanların evlatları olmadığına kalıbını basardı. (...) uzay gemisinin buldukları yöne gelmediğini, bilakis uzaklaştığını görünce rahatladı (…)” (GK., s. 65).

Recep'in bahsi geçen “kıyıda bir tank kalıntısını” kendine siper etmesi, hikâyenin dış mekânı olan istilaya uğramış şehri gözler önüne sermektedir. Bu mekân, gerçeklik açısından dikkate alındığında bir istila sonucu mümkün olabilecek bir görüntüdür fakat bu istilayı bir uzaylı tarafından yönlendirilen uzay gemisinin yapması ise sıra dışı bir aktarımdır. Bu aktarım ise hikâyenin zaman ve mekânında doğallaştırılan bir tavır ile yansıtılmıştır. Bu sıra dışılığın sıradanlaştırılması büyülü gerçekçilik akımının yabancılaştırma ilkesine uygundur.

Yine bu dış mekâna eşlik eden zaman unsurları incelendiğinde şu ifadeler belirsizliği sürdürerek büyüdü dairesel zaman ilkesine uygun bir örnekler oluşturmaktadır:

“(…) az evvel (…)”(GK., s. 65). ifadesi ve “çok uzun zamandır (…)", “Gecenin geç bir saatinde (…)", “son birkaç yılda (…)", “Az önce (…)", “Uzun zamandır (…)" (GK., s. 189).

Hikâyeye göre uzaylı işgaline uğrayan İstanbul’da çoğu yer yıkılmış ve çökmüştür. *Yabancı*’da İstanbul şöyle tasvir edilmiştir. “Ana caddede kaza olduğu için telesaatindeki haritaya güvenerek ara sokaklara girmişti, dar sokaklara park etmiş arabalar yüzünden sürekli yön değiştirmiş, sonunda kaybolmuştur (Müstecaplıoğlu, 2019, s. 67).

Bu mekânların dışında “İstanbul” ve “İstanbul Boğazı” ifadelerinin kullanımı günümüz gerçekliğine uygundur. Bu da büyüdü gerçekçilik akımının günümüzden kopmama geleneğine mekân ilkesi üzerinden güzel bir örnek oluşturmuştur.

Hikâyede dikkati çeken bir diğer zaman imgesi Ali’nin kola kutusu üzerinde gördüğü tarihtir:

“(…) çevirip altına baktı, son kullanma tarihi Aralık 2100 yazıyordu. Daha bir sene içilebilir” dedi (…)" (GK., s. 79).

Belirtilen “Aralık 2100” ay ve yılı belirli ve kesin bir tarih olduğu için döngüsel zaman özelliğini bu örnekte kaybetmiştir. Bu da büyüdü gerçekçiliğın zaman ilkesine uygun bir kullanım değildir. Çünkü büyüdü gerçekçilik akımında zaman kronolojiden uzak ve belirsiz bir niteliktedir. Bu da okuru zaman algısında netliğe değil şüpheye iterek zaman unsurunun büyüdü bir değer kazanmasını sağlamak gibi bir işlevi yerine getirmektedir. Fakat bu belirli tarih kullanımı, okur üzerindeki zamana dair büyüdü şüpheyi ortadan kaldırmıştır.

3.1.2.3. Hikâyede Melezlik

Uzaylı istilası sonucunda uzaylıların dış görünüşü, dünya üzerindeki çocuklar arasında bir merak konusu olmuştur. Recep'in uzaylıların görüntüsü ile ilgili düşündükleri melezlik ilkesi açısından kayda değerdir:

“(…) Suratlarında burun olmayan uzaylılara çocukların basitçe burunsuz demesine aşınaydı, bazı veletler onlara tek göz de derdi (...) Garip bir şekilde, böyle laflar ona kendi noksanlarını, yıllar önce kaybettiklerini hatırlatıyordu (GK., s. 75).

Recep ailesiyle geçirdiği bir trafik kazası sonrası yüzünün yarısını kaybetmiştir. Yüzünün yarısının olmaması onda hep bir eksiklik olarak kalmıştır. Çocukların, uzaylılara burunsuz demesi ise Recep'in acı dolu eksik yüzünü hatırlatmış ve bu eksiklikle uzaylıların dış görünüşü ile kendisini eşleştirmiştir. Bu hikâyede Müsteceplioglu, insan ve uzaylı arasındaki form farklılığını ırksal bir temada birleştirirken Recep'in yüzü ile uzaylıların formunu da ayrı bir temada bütünleştirmiştir. Sıra dışı varlıkların görünüş özellikleri ile insan arasında biçimsel bir zıtlık kuran yazar, öne çıkan hikâyeye kişinin iç dünyası üzerinden melezlik ilkesini dengeleyici bir bakış açısıyla okura sunmuştur.

3.1.2.4. Hikâyede Yabancılaştırma

Hikâyenin ilk satırlarında karşımıza çıkan şu sıra dışılık yabancılaştırma açısından dikkat çekicidir. Nitekim yabancılaştırma ilkesinin argümanları burada mevcuttur.

“(…) Kız Kulesi, denizden en az yüz metre yüksekte, havada hareketsiz duruyordu (...)” (GK., s. 63, 64).

Ketum yazar ilkesini hissettiğimiz bu alıntıda günümüz dünyasında bilinen “Kız Kulesi”nin havada asılı durması gerçek dışılığın bir başlangıcı olarak görülmüştür. İlk satırlarda gerçek dışılığı ile okurunu karşılayan yazar, ketum tavrıyla bu sıra dışılığı güçlendirmiş olağan bir bakış açısıyla mekânsal yabancılaştırmayı örneklendirmiştir.

Uzaylı istilasının ardından uzaylılar, şehre bıraktığı robotlarla insanları takip edebilmekte ve hatta tehlike anında onları öldürebilmektedirler. Bu durum hikâyede şu şekilde tasvir edilmektedir:

“(…) insan avına çıkmış bir uzaylının ya da yağma peşinde bir haydudun her an pusu kurduğu köşeden fırlayabileceğini biliyordu. (...) Bir süredir ortalıkta görünmüyorlardı, gökte devasa gemileri devriye geziyor (...)” (GK., s. 196, 197).

Uzaylıların sıradan bir varlıkmış gibi “bir süredir görünmemeleri” şeklinde ifade edilişi sıra dışının sıradanlaştırılarak sunulmasına bir örnektir. Yine gemileriyle devriye gezmeleri, günümüz dünyasında polislerin bir vazifesi olarak düşünülürken hikâye kurgusunda bu görevi, uzaylıların üstlenmesi ise büyümlü gerçekçilikte günümüz dünyasının kabul görmüş gerçekliğinin bir parodisi olarak karşımıza çıkmıştır. Yabancılaştırma ilkesinin bir özelliği olan bu durum sanatsal bir üslup ile süslenmiştir.

Hikâyede, Recep’in uzaylılardan biri ile karşılaştığı anda gördükleri şöyle tasvir edilmiştir:

“(…) Uzaylının yüzü yakından daha insansı görünüyordu, burnunun ve kulaklarının olması gereken yerlerdeki rahatsız edici yarıklar ve tek gözünün iriliği sayılmazsa, başının büyüklüğü, şekli, beden yapısı ona bu dünyaya aitmiş havası veriyordu. Dayanamayıp ellerini de kontrol etmiş, söylendiği gibi bir elinde yedi diğerinde dokuz parmağı olduğunu görmüştü (...)” (GK., s. 76).

Bahsi geçen uzaylının dış görüntüsü, hikâyede fantastik bir nitelime örneği olarak karşımıza çıkmıştır. Bu dış görünüş özellikleri itibariyle insan vücuduyla kıyaslanmış ve bazı uzuvları da farklılığıyla dikkat çekmiştir. Uzaylının sıra dışılığı bir kenara bırakılıp olağan bir şekilde insan uzuvlarıyla kıyası sıradanlaştırma özelliğidir. Nitekim Recep’in, yaptığı bu değerlendirme ile yazar, yabancılaştırma ilkesinin çocuksu bakış açısını hikâye kurgusuna katmış ve sıra dışının sıradanlaştırılması ile de büyümlü gerçekçilik akımını başarılı bir şekilde yansıtmıştır.

Hikâye kişisi Recep, ailesini trafik kazasında kaybettikten sonra geçmişte yaşadığı güzel anıları şöyle hatırlamıştır:

“(…) AHK 43’ün küçük oğlunu sırtına alıp bin bir türlü hayvan sesleri çıkararak evin içinde dolaştırdığı, oğlunun bu sırada attığı kahkahaları hayal etmişti. Karısı ağır bir hastalık geçirdiğinde, sipariş ettiği ilaçları getirecek insansız hava araçlarını terasta beklerken karısını kaybetmekten duyduğu korkuyu (...) yeniden yaşamıştı (...)” (GK., s. 80).

İleri bir teknolojinin ürünü olan ev robotları ve insansız hava araçlarının ilaç teslimatı yapması fantastik bir özelliktir. Nitekim robotun çocukları, yaptığı taklitlerle eğlendirip olağanüstü özellikleri ile de sosyal hayatla bütünleştirilmesi bu fantazyayı güçlü kılmıştır. Aile hayatının içine katılan robotlar, oldukça sıradan ve kullanışlı özellikleri ile dikkat çekicidir. Robotun sosyal yaşamda bu denli normalleştirilmesi ve günümüz dünyasında düşünüldüğünde sıra dışı olarak karşılayabileceğimiz özelliklerde olması yabancılaştırmadır. Büyülü gerçekçiliğin bakış açısında yer alan zıt imgelere yer verme özelliği, yazar tarafından bu alıntıda “korku” ve “kahkaha” ifadelerinin zıtlığı ile sağlanmıştır. Nitekim yazar bu ifadeler ile yabancılaştırmayı zıt imgeler ile örneklendirirken sanatsal üslubunu da güçlendirmiştir.

Recep, gıda deposunda keşfe çıktığında hücrelerden birinde insanlar tarafından işkence edilerek öldürülmüş bir uzaylı görmüştür. Hikâyede uzaylı şöyle tasvir edilmiştir: “İki metreden uzun bir uzaylı, kemikli kollarından ve bacaklarından duvara zincirlenmişti.” Bahsi geçen uzaylı iki metreden uzun ve kemikli bir yapıya sahiptir. Hikâye kurgusunda asıl ilginç olan nokta ise işkence edilerek öldürülen bu uzaylının aslında bir “anne” oluşudur. Ölmeden önce yavrusunu dünyaya getirmiş ve yavru ise annesinin ölü bedeninin yanı başında çaresizce beklemektedir. Yavru uzaylının görünüşü ve genel durumu şöyle betimlenmiştir:

“(…) İki avuç kadardı, küçük ve dolgun dudakları, incecik kol ve bacaklarıyla çok kırılğan görünüyordu. Yeşil, sümüksü bir sıvıyla kaplıydı. Bir parmağını ağzına sokmuş, herhangi bir insan çocuk gibi masumca emiyordu. Dışarıdaki savaştan, bu hücredeki şiddetten ve acıdan bihaber, soğuk taş zeminde üşüyen bir bebektir sadece (...)” (GK., s. 81).

Yazar, yeni doğan bir uzaylıyı iki avuç oluşu, incecik kol ve bacakları ve yeşilimsi bir sıvıyla kaplı oluşuyla sıra dışı bir nitelikte sunmuştur. İlerleyen satırlarda sanatsal bir üslup ile uzaylıyı, bir “insan çocuğa” benzetmiştir. Bu benzetme ile masumiyet duygusunu okura sunan yazar, masumiyetin karşısına dışarıdaki şiddeti, savaşı ve acıyı koymuş, böylelikle de sanatsal tavrını sürdürmüştür. Zıt imgeler ile yabancılaştırma ilkesini örneklendiren yazar, dengeleyici bakış açısıyla da büyüülü gerçekçilik akımına uygun bir akış sunmuştur.

3.1.2.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi

Uzaylı istilasını sonrasında erzak bulmak için uğraş veren Recep, girdiği binaların birinde erzak bulmuştur. Yanındaki çocuğu erzakın olduğu kısma götürmüş ve binadaki diğer daireleri gezmeye başlamıştır. Recep’in bu sırada yaptığı mekân tasviri yazarın ketumluğu ve dengeleme stratejisi açısından önemli noktadadır.

“(…) her biri hatıralarla doluydu, duvarlardaki aile fotoğrafları, özenle döşenmiş zevkli salonlar, sevgiyle süslenmiş çocuk odaları, telaşla kaçarken kırılmış eşyalar, yerde unutulmuş oyuncaklar, yatakların üstünde kalmış çamaşırlar, duvarlardaki kurumuş kan lekeleri, bu evlerde yaşanan güzel ve korkunç anılara aitti (…)” (GK., s. 79).

Yazar uzaylı istilasına ve onun yol açtığı sefalet ortamına dair herhangi bir şaşkınlık göstermeksizin Recep karakterinin erzak arayışına odaklanırken, Recep’in mekân tasvirleri de gayet olağan şeylerdir. Bu bakımlardan düşünüldüğünde yazarın ketumluğunu öne çıkılmaktadır.

Recep, erzak binasında işkence edilerek öldürülen uzaylının yeni doğan bebeğini görmüştür. Bu sırada uzaylı bir bebeği, insan bebekle kıyaslamış ve şöyle bir tavır sergilemiştir:

“(…) başının iki yanında kulak yerine taşıdığı derin yarıklara dokunduğunda, bebek gıdıklanmış gibi kıkırdadı. Alnının yarısını kaplayan, gül kırmızısı gözünü tatlı tatlı kırptı. Recep

tek gözüyle ve yarık kulaklarıyla, birbirlerine ne kadar çok benzediklerini düşündü (...)" (GK., s. 82).

Bahsi edilen uzaylı bebekte duyma işlevi için kulak yerine yarıklar oluşu ve altında bulunan tek göze sahip oluşları gibi özellikler aslında insan bebek arasında farklılık gibi görünse de ketum yazar, Recep kişinin gözünden, birbirleri arasındaki benzerliğe dikkati çekerek eşit bir bakış açısı oluşturmuş ve türler arasında herhangi bir üstünlük kurmamıştır. Aynı zamanda uzaylı bebeğin insan bebek gibi gıdıklanması, gülümsemesi ve tatlı tatlı göz kırpması açısından uzaylı bebek sıra dışı olmasına rağmen sıradanlaştırılmıştır. Ayrıca Recep'in uzaylı bebeğe insan bebekmişçesine yaklaşımı ise yabancılaştırma ilkesini sıradan-sıra dışı bağlamında örneklendirmiştir. Olağan bir tavırla geçirilen bu özellikler, ketum yazar tarafından sıra dışı-sıradan, sıradan-sıra dışı bağlamında dengeleyici strateji ile büyülü gerçekçilik akımını yansıtmıştır.

3.1.3. Avcı

3.1.3.1. Hikâyenin Özeti

Hikâyeye göre dünya, uzaylılar tarafından işgal edilmiştir. Uzaylılar dünya üzerindeki yiyecek merkezlerine zarar vermemiş, ölümcül silah üretimi yapan tüm teknoloji merkezlerini yok etmişlerdir. Birçok insan ormanlara kaçarak yaşama tutunmaya çalışmış ve kabileler oluşturmuştur. Bu kabilelerden birinde yaşayan Pelin, ormana yakın olan İstanbul'a avlanmaya ve yiyecek bulmaya gitmiştir. İstanbul'un terk edilmiş sokaklarında avının izini sürerken uçan bir uzay aracı dikkatini çekmiştir. Bu uzay aracındaki adam Pelin'i fark edince elindeki enerji silahıyla ateş etmiş ve genç kız olduğu yere yığılmıştır. Bu sırada kanatlı bir kurt adamın üstüne atlamış ve onu parçalarına ayırarak yemiştir. Kendine gelen Pelin, olanları fark etmiş, yerdeki enerji silahını da alarak uzay gemisine yönelmiştir. Genç kız, kabilesine anlatacak yeni bir keşfe adım atmanın mutluluğunu yaşamıştır.

3.1.3.2.Hikâyede Zaman ve Mekân

Gerçekler Kırıldı adlı hikâye kitabının üçüncü hikâyesi olan Avcı adlı hikâye, bir önceki *Yabancı* adlı hikâyeye çeşitli benzerlikleri vardır. Bu benzerliklerden biri mekân unsurlarıdır ve hikâye kişilerinden Pelin'in ormandaki yaşamı bu benzer mekânlardan biri olan İstanbul'a yakın olmasıyla dikkat çekicidir: "Pelin, ormandaki kabilesi son günlerde kıtlığın pençesine düştüğü için, bir zamanlar İstanbul denilen bu harabeye avlanmaya gelmişti. Uzaylılar, enerji santrallerini, fabrikaları, araştırma merkezlerini bombalamış, marketlere, fırınlara ya da tarlalara pek zarar vermemişlerdi." (GK., s. 84). *Yabancı* adlı hikâyeden farklı olarak bu kez, uzaylılar şehri işgal edip artık harabeye çevirmişlerdir. Yine bu kısımda geçen enerji santrali, fabrikalar ve araştırma merkezleri yok edilirken uzaylıların marketler, fırınlar ve tarlalar gibi üretim ve tüketim alanlarına dokunmaması ilginçtir. Sıra dışı uzaylı istilası ve uzaylıların insanoğlunun üretim ve tüketim alanlarına zarar vermeme yapısı sıradan bir üslupla sunularak doğallaştırılmıştır. Bu da büyülü gerçekçilik akımının yabancılaştırma ilkesi gereği günümüz aklıyla açıklaması zor olan olağanüstü bir sıradanlaştırmaya örnektir. Ayrıca bahsi geçen mekânlar günümüz dünyasından uzak olmayışı ve benzerliği ile dikkat çekicidir. Bu noktada gerçeklik unsuru, uzaylı istilası gibi olağanüstü bir tema ile büyülü bir özellik kazanarak büyülü gerçekçilik akımına uygun bir örnek oluşturmuştur.

Hikâyenin bir diğer mekân imgelerinden olan "Çırağan Sarayı, İstiklal Caddesi, Atatürk Heykeli, Kartal Heykeli, Osmanlı Paşası Heykeli" gibi mekânlar günümüz gerçek mekânlarına örnek oluşturmaktadır. Bu kullanımlar, gerçek dünyanın izlerini hikâye mekânlarında yansıtarak büyülü gerçekçilik akımına doğal ve olağan bir bakış açısı sunmaktadır. Aynı zamanda hikâyede yer alan zaman imgelerinden "birkaç ay" ve "bir zamanlar" ifadelerinin günümüz belirli-gerçek zaman algısının uzağında olması büyülü gerçekçiliğin belirsiz-döngüsel zaman ilkesine güzel bir örnek oluşturmaktadır.

3.1.3.3. Hikâyede Melezlik

İstanbul'un uzaylılar tarafından işgali sonucunda ortaya çıkan sonuçları, ormanda bir kabile ile birlikte yaşayan hikâyeye kişisi Pelin'in nazarında şöyle aktarılmıştır:

“(…) uzaylıların İstanbul'un dört bir yanına bıraktığı bu enteresan nesnelere ve maddelerin bir amacı var mıydı acaba? Yoksa insanların inşaat alanlarında bıraktıkları tuğla, beton, harç artıklarından farksız mıydılar? (...)” (GK., s. 87).

Uzaylı işgalinin ardından bir kabilede gözlerini açan Pelin, işgalin İstanbul'daki izlerini, geleneksel yaşamla kıyaslamıştır. Sıra dışı uzaylı nesnelere ile geleneksel yaşamda var olmuş olan sıradan inşaat malzemeleri arasında bir zıtlık kurulmuştur. Olağanüstü işgalin ardından mekânda görülen bu nesnelere, her ne kadar günümüz dünyasının nesnelere ile benzer bir bakışla sunulmuş olsa da nesnelere arası bir melezleştirme söz konusudur. Nitekim bir inşaat malzemesinin işlevleri bellidir ve nereye, nasıl, ne amaçla kullanılacağı da bilinmektedir. Fakat bir uzaylının dünyaya bıraktığı ilginç nesne ve maddelerin işlevleri, ne amaçla kullanılacağı bilinmemektedir. Bu bilinmezlik zıtlığı, dengeli bir strateji ile sağlanmış ve böylelikle büyümlü gerçekçiliğin melezlik ilkesi bu örnekle pekiştirilmiştir.

3.1.3.4. Hikâyede Yabancılaştırma

Uzaylı işgalinden sonra terk edilmiş şehirler, doğaüstü hayvanların uğrak yeri haline gelmiştir. Kendilerine yem arayan bu yaratıklar saldırgan özellikleri ile dikkat çekmektedir. Metinde, bu doğaüstü hayvanlardan biri şöyle betimlenmiştir:

“(…) kanatlı kurt, üzeri yeşilliklerle kaplanmış kamyon enkazının üstünde yüzünü güneşe dönmüş, gökyüzüne bakıyordu(...) Yerden birkaç metre yükselmesini ve hızla kurbanının üstüne çökmesini sağlayan kısa ve güçlü kanatlarını karnının altında topladı, ne yapacağına karar vermeye çalıştı. Aydınlıkta çok iyi görmeyen gözleriyle etrafı süzdü, bir köpeği andıran iri burnuyla son bir defa havayı kokladı (...)” (GK., s. 83).

Hikâyenin daha ilk satırlarında karşılaştığımız bu sıra dışı yaratık, ketum yazarın betimlemesiyle dikkat çekicidir. Gerçek dünyada kurtların kanatları yoktur ve ayakları üzerinde hareket eden canlılardır. Hikâyede kötü canlılar grubunda ele alınan bu kanatlı kurt, kanatları sayesinde uçabilen doğaüstü bir yaratık olarak sunulmuştur. Bu tavrı ile yazar, sıra dışılığı sıradanlaştırmış ve olağan bir bakış açısıyla da okura sunmuştur. “Kanatlı kurt” imgesinde asıl olan kurdun uçabilmesi değil onun özel özelliklerini yabancılaştırarak gerçekliğini ön plana çıkarmaktır. Böylece hikâyenin akışına büyü bir özellik katılmış ve gerçeklik büyü ile çevrelenerek yabancılaştırma ilkesinin çocuksu bakış açısıyla yansıtılmıştır. Yabancılaştırma, fantastik bir canlı üzerinde kurgulanmış ve büyü gerçekçiliğin günümüz dünyasından kopmayan geleneği “İstanbul” şehrinin mekân unsuru olarak seçilmesi ile kendisini göstermiştir.

Pelin, şehir merkezinde keşfe çıktığında gerçek hayatta karşılaşamayacak türden şeyler görmüştür. Pelin’in gördüğü manzara hikâyede şu şekilde tasvir edilmiştir:

“(…) iki katlı bina, kırmızı ve mor renkli, yosun benzeri bir maddeyle kaplanmıştı, bu garip madde sanki canlıydı, dikkatli bakınca nefes alıp verir gibi hareket ettiğini, yer yer dalgalandığını görebiliyordu. (...)renkli yosundan fırlayacak yapışkan kolların kendisini tutup binanın içine çekmesinden korktu (...)” (GK., s. 87).

Bahsi edilen bu garip binalar hikâyeye gizemli bir hava katmıştır. Mekânın büyü bir madde ile çevrili oluşu ve canlıymışçasına betimlenmesi sıradan “İstanbul” binasına sıra dışı bir nitelik kazandırmıştır. Yazar, sıradan mekâna sıra dışılık katarak yabancılaştırma ilkesini örneklendirirken mekân da mitsel bir özellik kazanmıştır.

Pelin şehrin sokaklarında keşfe devam ederken devasa büyüde bir uzay aracının üstünden geçtiğini ve az ileride bulunan bir sokakta durduğunu görmüştür. Merakla uzay aracına doğru yönelmiş fakat araçtan inen zırhlı biri onu elektronik silahıyla olduğu yerde bayıltmıştır. Uzaylı yabancı, dünya üzerindeki bir yabaniyi ele geçirmiş ve deneylerde kullanmak için yanında götürmeyi planlarken üzerine kanatlı

kurdun gölgesi düşmüştür. Kanatlı kurt bu sırada adamın üstüne atlamış ve büyüü gerçekçilik unsurları şöyle ifade edilmiştir:

“(…) güneşi örten bu gölge, sırtında bir kartal taşıyan olağanüstü boyutlarda bir kurda benziyordu. Sanki iki görkemli hayvan tek bedende birleşmişti. (...) sivri dişleri koruyucu üniformayı ve taze eti iştahla parçalarken adamın çığlıkları tüm sokağı inletti (...)” (GK., s. 90).

Buna göre yaratık, gerçek bir kurt ile kartalın birleştirilmesi sonucu fantastik bir özellik kazanan sıra dışı bir canlı olarak yansıtılmıştır. Kartal, uçan bir kuş türü iken kurt ise dört ayaklı köpekgiller familyasının bir türüdür. İki hayvan türünün birleşimi özellikleri açısından zıt bir tema oluşturmaktadır. Nitekim biri havada diğeri ise karada yaşayan canlı türleridir. Bu bakımdan kanatlı kurt olağanüstü bir canlı grubunun yırtıcı türü olarak düşünülmüş ve hikâyede büyüü bir yaratık olarak yer almıştır. Yabancılaştırma ilkesi zıt temada birleştirilen “kanatlı kurt” imgesi ile fantastik canlı üzerinden örneklendirilmiş ve büyüü bir gerçeklik ile okura sunulmuştur.

3.1.3.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi

Pelin vahşi hayvanlara yakalanmamak için üzerine çamur sürmüştür. Kanatlı kurdun avını beklediğini görünce uzaktan onu izlemiş ve şöyle düşünmüştür:

“(…) acaba “Kanatlı Kurt” ismini taktıkları bu enteresan yaratığa geldiği gezegende ne diyorlardı? Uzaylılar onu buraya gerçekten av köpeği gibi kullanmak için mi getirmişlerdi, yoksa farklı bir sebep mi vardı? Belki insanların koyunlardan yün, ineklerden süt elde etmesi gibi, onlar da bu yaratıktan bambaşka şekillerde faydalanıyorlardı (...)” (GK., s. 84).

Bu alıntıya göre “Kanatlı kurt” uzaylılar tarafından getirildiği düşünülen vahşi bir canlıdır. Yazar sıra dışı yaratığı, insanların av köpeğine benzetmiş ve bir isimi olabileceği ihtimalini de düşündürmüştür. Aynı zamanda objektif bakışını sürdüren yazar, sıra dışı canlıyı günümüz dünyasının koyunu ve ineği olarak pragmatist bir

tavırla sıradanlaştırmıştır. Böylelikle dengeleyici strateji ile uzaylıların sıra dışı canlısını olağan bir akışta okura sunmuştur.

3.1.4.Gerçek Beni Öldürmek

3.1.4.1.Hikâyenin Özeti

Küresel ısınma nedeniyle kar yağmadığı için altmış yılda bir, Kutup ayısı adında bir hava robotu dünyayı gezerek kar yağdırmaktadır. Kar robotu, uzun yıllar sonra Türkiye'ye gelmiş ve kar yağışını seyretmek isteyen insanlar meydanlarda beklemeye başlamıştır.

Hikâyede “Gerçek Ben” adlı sanal oyun, insanlara yaşamak istedikleri hayati sanal bir gerçeklikle yaşama imkânı sunmaktadır. Hikâye kişilerinden Ahmet ise bu oyunu oynamaktadır. Oyunda kendisine âşık olduğu Meltem de bu oyunu oynamaktadır. Kar yağışı için dışarı çıkmayıp oyununa devam eden Ahmet, oyunda karaborsadan satın aldığı sanal karakteriyle Meltem’le arasına giren rakibi Mustafa’nın oyun karakterini öldürmüştür. Oyunu bitirip dışarıdaki kar yağışını seyreden Ahmet, o sırada ani bir okun göğsüne saplanmasıyla oyun karakterini öldürdüğü Mustafa tarafından gerçek hayatta öldürülmüştür. Mustafa ise Meltem’le aralarındaki rakibi ortadan kaldırdığı için mutlu olmuştur. Meltem, gerçek aşkın önemini ve sanal yaşamın soyutluğunu anlayıp artık bu oyunu oynamama kararı almıştır. Hikâye kar küresinin başka bir ülkeye kar yağdırmak için şehirden uzaklaşmasıyla sona ermiştir (Müstecaplıoğlu, 2019, s. 95, 110).

3.1.4.2.Hikâyede Zaman ve Mekân

Kitabın dördüncü hikâyesi olan *Gerçek Beni Öldürmek* adlı hikâyede, kar yağdırmak için bir insan ömründe iki defa uğrayan robot kutup ayısı gelmektedir. Hikâyedeki bu ayının hikâyenin akışı içerisinde kar yağdırmak için dakikalar içerisinde on bir aylık uykusundan uyanması ve Türkiye’yi ziyaret etmesi tasvir edilmiştir:

“(…) birkaç dakika önce Kutup Ayısı on bir aylık uykusundan uyandı ve yeni durağı olan Türkiye'ye doğru yola çıktı. İki günlük bir uçuştan sonra operasyon noktasına ulaşacak ve nerodon ateşleyicileri otomatik olarak devreye girecek” (GK., s. 93).

Hikâyeden alıntıladığımız yukarıdaki ifadeler zaman ve mekân açısından bakacak olursak “birkaç dakika”, “on bir aylık uyku”, “iki günlük uçuş”, “bir insan ömründe iki defa”, “Türkiye” gibi ifadeler karşımıza çıkmaktadır. Büyülü gerçekçilik akımında döngüsel olduğunu söylediğimiz zaman, dakikaların kaç dakika olduğunun söylenmemesi, “bir insan ömründe iki defa” ifadesinde herhangi bir aya ya da yıla değinilmemesi gibi özellikleri bakımından bu döngüsel zamana işaret etmektedir. Metinde “on bir aylık uyku” ifadesinde net bir zaman ifadesi görülmesine rağmen gerçek anlamda kutup ayıları dişiler hariç-onlar da kısmi olarak- kış uykusuna yatmamaktadır. Zaten hikâyedeki kutup ayısı da gerçek anlamda aşına olduğumuz kutup ayısı değildir. Dolayısıyla yazar burada gerçek bir hayvanı gerçek dışı bir hayvan ile eşleştirmiş ve gerçek dışı hayvanı gerçek bir zamanın dairesine sokmuştur. Bunu yapmakla gerçek zamanı gerçek dışı bir tahribata uğratmıştır. Özetlemek gerekirse “on bir aylık uyku” gerçek bir zamanı nitelerken zaman, gerçek dışı bir hayvanın zamanını nitelemesi bakımından gerçek zamanda bir kırılma meydana getirmiştir.

Mekân unsurlarına baktığımızda ise kutup ayısının Amerika Birleşik Devletleri gibi başka gerçek ülkeleri ziyaret ederek kar yağdırmasından sonra Türkiye'yi ziyaret etmesi ve operasyon mevki olan şehir meydanına gelmesi hikâyede gerçek mekânların kullanıldığını göstermiştir. Fakat büyülü gerçekçilikte gerçek mekânlar gerçek dışı unsurlarla çevrenmiştir. Burada kutup ayısının yapmış oldukları oldukça sıra dışıdır. Yukarıda gerçek zamanın gerçek dışı bir hayvan ile tahribata uğratıldığı gibi bu kez de gerçek mekânlar sıra dışı olayların gerçekleştiği bir sahne edasıyla okuyucuya sunulmuştur. Bu durum büyülü gerçekçilik akımının zaman, mekân başta olmak üzere esasen diğer tüm özelliklerine de işaret eden bir özellik göstermektedir. Nitekim yazarın bilinçli ve akımın felsefesine uygun olarak sıkça oksimeronlar kullandığı ve hatta bu oksimeronları farklı alanlar üzerinden başarıyla kaleme aldığı görülmüştür.

Kutup ayısının kar yağdırma ritüeli sonrası zaman akışına ve mekân unsurlarına baktığımızda karın yağmasının “birkaç saat” sürmesi, insanların kar heyecanıyla “sokak”lara akın etmesi, çaycı Rıza’nın “ofis” inden çıkmaya hazırlanması gibi ifadelerin hikâyede kullanıldığı görülmektedir (Müstecaplıoğlu, 2019, s. 96). Burada döngüsel zamanın sürdürüldüğü, sıradan mekânların sıradan ve sıra dışı olay ve karakterlere ev sahipliği yaptığı anlaşılmaktadır.

3.1.4.3.Hikâyede Melezlik

Kutup ayısı adı verilen kar yağdırma robotu, insanlar arasında kar yağdıracağı için heyecan ve mutlulukla karşılanmaktadır. Fakat bu kar sevinci, maliyetli olduğu için bir insan ömründe yalnızca iki defa yaşanabilmektedir. Kar yağışını bekleyen yaşlı bir adamla gazeteci arasında geçen röportaj, melezlik açısından dikkat çekicidir:

“Umarım ileride bir başka büyük insan, bu işlemin maliyetini azaltacak bir yol bulur. (...)Böylece Kutup ayısı bir ülkeye bir insan ömründe iki defa uğrayabilir. Ben doğduğumdan beri kar görmedim, ileride çocuğum olursa o da yıllarca göremeyecek.(...)” (GK., s. 95).

Kar yağışına şahit olabilmek, bir şans olarak görülürken buna şahit olamayacak olmak da olumsuz bir durum olarak görülmektedir. Zamansal bir talihsizlik sonucu bazıları ömründe kar yağışı göremeyecek olmanın mutsuzluğunu yaşamaktadır. Hikâye zaman unsurlarına bakıldığında küresel ısınma sonucu kar yağışı durmuş ve robotik bir araçla kar yağışı yapılır duruma gelmiştir. Günümüz zamanından oldukça ileride bir gelecekte kurgulanan hikâyenin zamanı, bir insan yaşamı süresince kar yağışı görebilmek ya da görememek düşüncesiyle zıt bir ikilem üzerine kurulmuştur. Buna göre melezlik ilkesi zamansal imgeler arasında kurulan zıtlık ile örneklendirilmiştir.

Ofisin çaycısı Rıza Efendi’nin Ahmet’i kar yağışı izlemek için dışarı davet ederken kar yağışına dair düşündükleri, zıt gerçekliği vermesi açısından kayda değerdir:

“Ahmet Bey (...) paltonu filan al ha, gerçek kar feci soğuk olurmuş, öyle diyorlar. Yapayına hiç benzemezmiş” (GK., s. 96).

İnsanlar arasında var olan kar gerçekliği ikili bir yapıya dayanmaktadır. Nitekim yapay ve doğal olmak üzere iki şekilde kar yağışının olması zıt bir gerçekliktir. Yapay kar yağışının gerçeğine göre soğuk olmaması durumu, insanlar arasında kabul edilmiş zıt bit gerçekliktir. Buna göre insanların kabul ettiği bu gerçeklik, doğal ve yapay imgelerinin zıtlığı ile melezleştirilmiştir. Müstecaplıoğlu, bu örnekte zıt imgeleri dengeli bir şekilde kurarak büyümlü gerçekçiliğin melezleştirme ilkesini doğa olayı üzerinden örneklendirmiştir.

Ahmet maliyeti düşük olan bir oyun karakteri satın almış ve oyuna girmiştir. Bu sırada aldığı karakteri kendisiyle kıyaslamış ve şöyle düşünmüştür:

“Normalde oyunda gerçek görüntüsüyle yer aldığı için aynalar ona ilginç gelmezdi... Oynattığı karakter oldukça kısa boyluydu, kirli sakalı ve ince bir bıyığı vardı. (...)kendisinin hiçbir zaman olmadığı kadar yapılıydı, geniş omuzlan giydiği eski ve yıpranmış cekete zor sığıyordu (...)” (GK., s. 102).

Alıntıladığımız bu kısımda Ahmet’in gerçek görüntüsüne karşılık sanal yabancı birinin görüntüsüne alışamaması ve bu görüntüler arasında yaptığı kıyas oldukça dikkat çekicidir. Buna göre gerçek-hayal ve görünümdeki farklılıklar melez bir zıtlık oluşturmuştur.

3.1.4.4.Hikâyede Yabancılaştırma

Kar yağdırması için icat edilen oldukça pahalı bir robot olan Kutup ayısı özelliği ile dikkat çekicidir. Buna göre kar robotu şöyle ifade edilmiştir:

“(...) Kutup Ayısı, gövdesinin altına eşit aralıklarla dizilmiş otuz iki motordan aldığı güçle yavaş yavaş yükselmeye başladı” (GK., s. 93).

Hikâyeye göre bir insan ömründe yalnızca bir defa kar yağması ya da yağmaması hikâyenin dikkat çeken temalarındandır. Buna göre kar yağdırması için maliyeti yüksek bir robot icat edilmiş ve gerçek kar kadar soğuk şekilde kar yağdırabilme özelliğine de sahiptir. Kar robotunun küresel ısınma nedeniyle kış mevsimi yaşanmaması üzerine icat edilmesi fantastik bir gerçekliktir. Böylelikle fantastik kar robotu insanlar arasında olağan karşılanmış ve heyecanla beklenen bir gerçek olarak sıradanlaştırılmıştır.

Ahmet uzun süredir “Gerçek Ben” adlı sanal oyunu oynamaktadır. Kar robotunun geleceği akşam yine oyuna girdiği şu kısım yabancılaştırma ilkesi açısından dikkat çekicidir:

“(…) duygu aktarım aletini boynuna taktı, ellerine kumanda eldivenlerini geçirdi, ekrandaki görüntüyü gerçek bir manzaraymış gibi görmesini sağlayan kaskı dikkatlice başına yerleştirdi. Birkaç saat önce beklemeye aldığı oyunu, gözlerinin önünde beliren ışıktan tuşlara basıp çalıştırdı (…)” (GK., s. 96, 97).

Sanal oyuna başlarken takılan duygu aktarım aleti, hareket için kumanda eldivenleri, gerçeğe yakın görüntü için takılan kask fantastik unsurlar olarak görülmektedir. Yabancılaştırma ilkesine bir örnek de şu şekilde verilmiştir:

“Yaptığı zor seçimlerle gün geçtikçe güçlenen karakteri, gerçek hayatta potansiyelinin ancak küçük bir bölümünü kullanabilen Ahmet’e göre daha sahici bir insandı... Gerçek hayatta hiç yabancı dil öğrenmediği halde, oyunda iki farklı lisanı mükemmel konuşabiliyordu. (...) gerçek hayatta karıncayı bile incitemezken “Gerçek Ben” dünyasında savaşmayı, yalan söyleyip arkadan iş çevirmeyi, bir insanın hayallerini yaktıktan sonra omuz silkip hayatına devam etmeyi öğrenmişti (…)” (GK., s. 99).

Buna göre gerçek dışı sanal ortamda oynanan bu oyun, gerçek dünyada kendini kanıtlayamamış insanların başka sanal karakterlere bürünerek oyunda özgür şekilde hareket etmelerini ve duygularını açıkça ifade edebilmeyi sağlaması açısından dikkat çekicidir. Ahmet de sıradan yaşamında aşkını ve işini istediği gibi yönetememiş, olmak istediği kişi olarak kendini sosyal hayata sunamamış, başarısız ve yalnız bir

kişidir. Sanal oyun sayesinde de olsa kendini oyunda ortaya koymuş ve bundan oldukça büyük bir zevk duymuştur. İnsanın gerçek dünyadan ve benliğinden kaçış teması bu hikâyede ön plana çıkartılırken yapay yaşama olan isteğin artması da büyülü bir gerçekliği ortaya çıkarmıştır. Postmodernizmde ortaya çıkan modern insanın yalnızlığı büyülü gerçekçilik akımında küçük şeylere tutunarak ortadan kaldırılabilmektedir. Buna göre insanın içinde bulunduğu yalnızlık ve gerçeklikten kaçış duygusu büyülü bir oyunla geçirilerek yansıtılmıştır. Aynı zamanda büyülü gerçekçilik akımına uygun olacak şekilde, “gerçek ve yapay yaşam”, “yapay ve doğal kar” ile birlikte verilmiş ve bu zıt temaların bir arada kullanılmasıyla da yabancılaştırma ilkesi örneklendirilmiştir.

Ek olarak Ahmet’in “birkaç saat önce” ifadesiyle oyunu beklemeye almış olmasında zaman unsurunun belirli şekilde değil de örneğin “kaç saat önce” sorusuna cevaben sayısal bir veri ile sunulmaması büyülü gerçekçiliğin belirsiz-döngüsel zamanına bir örnek oluşturmuştur.

3.1.4.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi

Ahmet’in gerçek dünyadan bağımsız şekilde yaşadığı sanal gerçeklik oyunundaki aşkı, onun için özel bir yere sahiptir. Bunun için oyundaki aşkına ulaşma yolunda rakip olarak gördüğü sanal karakteri uykusunda öldürmüştür. Sonrasında aşkı ile arasında hiçbir engel kalmadığını düşünmüş ve şöyle hayaller kurmuştur:

“Hayatta önemseydiği tek insan artık sadece onun olacaktı. Sahici dünyadan çok daha fazla benimsediği “gerçek ben” dünyasında kendilerine bir cennet kuracaklardı (...)” (GK., s. 109).

Bahsi edilen sanal dünyada yaşanan aşk, kurulan hayaller ve hissedilen duygular gerçektir. Fakat gerçeklik sanal bir oyuna sıkışıp kalmış ve hayalî bir gerçekliğe dönüşmüştür. Büyülü bir oyunun gerçek duyguları yine büyülüdür ve gerçek dünyanın gerçek olmayan oyununda yaşanan aşk, suni bir hayalden ibarettir. Büyülü bir mekânda yaşanan aşka olan inanç sıra dışı bir durumdur. Bu sıra dışılık gerçek

dünyadan kaçan bir insanın tutunduğu sanal gerçeklik olarak sıradanlaştırılmıştır. Yazar gerçek ve hayal unsurlarını dengeleyici bir strateji ile bir araya getirmiştir. Böylece büyümlü gerçekçiliğin ilkelerinden yabancılaştırma ve dengeleme stratejisini pekiştirmiştir.

3.1.5.Gezeenin Oyunu

3.1.5.1.Hikâyenin Özeti

Hikâyeye göre gezegenler arası uzay araçları ile keşfe çıkmak mümkün bir aktivitedir. Bu sayede Cem ve Murat kurdukları bir arkadaş grubu ile gezegenler arası yapılan bir oyuna katılmışlardır. Oyundaki amaç şehrin bir yerine gizlenmiş olan haberleşme aygıtını diğer ekiplerden önce bulmaktır. Ekibin bir diğer üyesi Hande için bu gizem dolu yolculuk, ortağına para karşılığında götürebileceği değerli bir şey bulup yanına almaktan ibarettir. Yolculuk sırasında Murat'ın dikkatini farklı bir bina çekmiştir. Hande'yi de yanına alarak binaya keşfe çıkmışlardır. Binanın içinde bir insan boyunda şehrin tamamını gösteren kusursuz bir maketi fark eden Hande, yaptığı analiz sonucunda arayışlarına bu maket üzerinden devam etmek gerektiğini söylemiştir. Tedirgin olan ekip oyunun bu kadar basit bir mekanizmada gizli olamayacağını anlamış ve kısa zamanda uzaklaşmaya başlamışlardır. Fakat bir koleksiyon meraklısı olan Hande, ekibe uymayarak maketten bir bina kopararak yanına almıştır. Bu sırada büyük bir gürültüyle binalar sarsılmaya ve gezegen kendi içinde mavi bir sıvı ile kıvrılmaya başlamıştır. Oyun ekibi, bu tersliği fark edip uzay aracına geçtiği anda gezegenin zemini yarılarak aracı içine almış ve araçtakileri yok etmiştir. Hikâye ise yeni bir oyun ekibinin gezegene inmesiyle sonlanmıştır (Müstecaplıoğlu, 2019, s. 111, 122).

3.1.5.2.Hikâyede Zaman ve Mekân

“Hayalî Zamanlar” bölümünün son hikâyesi olan *Gezeenin Oyunu* adlı hikâyede, bölümün çoğu hikâyesinde hâkim olan uzaylı teması, bu hikâyede uzaydaki farklı gezegenleri konu alışı ile bir yakınlık göstermektedir. Buna göre hikâyede

gezegenler arası düzenlenen bir oyuna katılan arkadaş grubu, bahsi geçen uzayda farklı gezegenleri keşfetmeye de başlamışlardır.

Hikâye kişilerinin gezegen yolculuğuna dair zaman unsurlarını içeren şu ifadeler büyümlü gerçekçilik akımının zaman ve mekân ilkesi açısından önemli bir örnek teşkil eder. “(...)bu sinir bozucu gezegene iki gün önce inmişlerdi (...)” (GK., s. 111). cümlesi de büyümlü gerçekçiliğin belirsiz-döngüsel zaman ifadesini yansıtmaktadır. Bahsi geçen “iki gün önce” ifadesi hikâye zamanına dair belirli bir zaman ölçütü değildir. Ayrıca gezegenler arası yolculuk günümüz dünyasında sıradan bir aktivite değildir. Günümüzde sıra dışı olarak kabul edilen bu aktivitenin “iki gün” şeklinde gerçek bir zamanla nitelenmesi yine sıra dışılığı güçlendiren bir belirsiz bir yapıdır. Dolayısıyla bu belirsiz-döngüsel zaman ifadesi, büyümlü gerçekçiliğin ilkelerine uygun bir kullanımdır.

Hikâyenin devam eden satırlarında geçen “gökdelenler(...) daha kısa binalar (...) beyaz ve siyah gökdelenler (...)” (GK., s. 113). gibi mekân unsurları, günümüz gerçekliğinde var olan şehir yapısını hatırlatmaktadır. Nitekim hikâyede “gökdelen” yapısının kullanımı büyümlü gerçekçiliğin gerçeklikten kopmayan mitsel mekânını örneklendirmiştir.

3.1.5.3.Hikâyede Melezlik

Bir oyun platformunda bir araya gelen arkadaş grubundan Cem, gezegenler arası yapılan yolculukta geçmişte yaşadığı gezegenini şu şekilde anlatmıştır:

“(...) çocukluğunun geçtiği kenti anımsamak onu hüzünlendirdi. “Salgın hastalıklar, yoksulluk, hava kirliliği, hatırlamaya değer bir şey yoktu zaten. Belki günün birinde tamamen terk edilir, oraya da bu oyunu oynamaya gideriz (...)” (GK., s. 115).

Üzerinde yaşanan gezegenin dışında farklı bir gezegende yaşama devam edebilmek günümüz gerçekliğinde olağanüstü bir durumdur. Ketum yazar, olağanüstülüğü sıradan bir tavırla geçiştirerek ikili bir yaşamın hikâyeye kurgusunda mümkün olduğunu

göstermiştir. Buna göre Cem'in geçmişte yaşadığı gezegene dair hatırladığı hastalıklar ve hava kirliliği, şu an yaşadığı gezegende belki de olmayışıyla onu iç dünyasında bir ikileme düşürmüş olabilir. Yazar bu bakış açısıyla hikâye kişinin iç dünyasında melez bir zıtlık kurmuş ve bu zıtlığı da olağan bir tavırla dengelemiştir.

3.1.5.4.Hikâyede Yabancılaştırma

Hande, gezegenler arası çıktığı yolculuklarda topladığı ilginç eşyaları satarak kazanca dönüştüren meraklı bir kadındır. Hande'nin oyun karakteri, oyundaki diğer oyuncular tarafından şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Kadın kelimenin tam anlamıyla bir maceracıydı, kendisini farklı gezegenler gezip enteresan nesnelere toplayan bir koleksiyoncu olarak tanıtmıştı (...)” (GK., s. 112).

Farklı gezegenlerde ilginç eşyalar toplayarak koleksiyon yapmak günümüz dünyasında pek mümkün olan bir durum değildir. Gezegenler arası yapılabilen bu yolculuk imkânı hikâyenin kurgusunda sıra dışı bir özelliktedir. Sıra dışılık, sıradanlaştırılarak okura sunulmuş ve yabancılaştırma ilkesi örneklendirilmiştir.

Hande, gezegenin maketinden bir binayı söküp yanına alınca etraflarındaki bina sarsılmaya başlamıştır. Bu sırada şöyle bir olay meydana gelmiştir:

“(…) az önce yerinden söktüğü binanın altında yere damlayan mavi bir sıvı ve başı olmayan yılanlar gibi kıvrılıp duran, uçları kopmuş damarlar gördü (...) Binayı aldığı yere baktı, orada da uçları yırtılmış, titreyen damarlar ve aynı mavi birikinti vardı. Damarlardan biri uzanıp koluna dolandı, üzeri yapışkan bir sıvıya bulandı. Öfkeli bir anakonda gibi kolunu sıkıyor, canını yakıyordu, ne kadar uğraşsa da ondan kurtulamıyordu (...)” (GK., s. 120).

Buna göre cansız olduğu düşünülen yapıların canlanarak onları içine hapsedmek istemesi sıra dışı bir olaydır. Yapıların yılan benzer hareketlerde bulunması ve canlılığa işaret eden damarimsi yapılarından süzülen sıvılar bu gezegene fantastik bir özellik kazandırmıştır. Bu fantazyaya büyü gerçeğin sanatsal üslubu ile

betimlenerek büyümlü bir değeri kazanmıştır. Sıradan olarak görülen binaların sıra dışı şekilde canlanması ve ürkütücü bir şekilde bürünmesi kurguya gerçek dünyadan bağımsız bir gerçeklik katmıştır. Yabancılaştırma ilkesi, sanatsal üslup ile pekiştirilmiş ve aynı zamanda fantastik kurguya olağan bir bakışın sunulmasıyla da bu ilke güçlendirilmiştir.

3.1.5.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi

Gezegenin Oyunu'nda, Hande'nin gezegen seyahatlerinin birinden eli boş dönmediğinin vurguladığı şu kısımlar incelendiğinde ketum yazar ve dengeleme ile alakalı zengin örnekler görülmektedir:

“(…) ona Anka-9 uydusundan bıçak keskinliğinde pençeleri olan, dört kanatlı bir Teregueden yavrusu getirmişti. Bir diğerinde dört asır önce koloni gezegenleriyle yaptıkları savaşta soykırıma uğrayan, ürkütücü görünümüne karşın sanatkar bir ruha sahip olan efsanevi Horalin halkının kayıp heykellerinden birini bulmuştu” (GK., s. 116).

Yazar, fantastik özelliğe sahip canlılara yer vererek özsel nitelikleri hakkında olağan şekilde bir betimleme yapmıştır. Bu sayede yazar tarafsızlığını korumuş ve fantastik unsurları dengeleyici tavrıla okura sunmuştur. Nitekim bu objektif tavır, “Teregueden yavrusu” ve “Horalin halkına” dair okuyucuda bir merak uyandırmış ve büyümlü gerçekçiliğın şüpheli özelliği de böylece bu örnekte uygulanmıştır.

Bir oyun ekibinin gezegenin gizemi içinde yok oluşu aslında oyunun dairesel yapısına işaret etmektedir. Hikâyede bu oyunun etken durumu şu şekilde okuyucuya verilmiştir:

“(…) diğer sütunların sallantısı sona erdi. Yumurtanın pembe parıltısı sakinleşti. Kayıp yerine konmuş, gezegenin öfkesi dinmişti. Acısı yavaş yavaş geçti, her zamanki sessizliğine büründü. Aynı anda birkaç kilometre uzakta bir noktaya, ikinci sıradaki ekibin mekiği iniş yapıyordu. Gezegen, yeni bir oyuna hazırdu(…)” (GK., s. 122).

Gezegen, kendi içinde olağanüstü bir özelliğe sahip olup öfkelenebilen ve sakinleşebilen bir yapıdadır. Buna göre insana ait duyguları olağanüstü bir gezegenin yaşaması kişileştirme sanatının bir örneğidir. Bu sanatsal söylemi ile ketum yazar, sıra dışı gezegeni sıradanlaştırmış ve öncesinde gezegene dair bir açıklamada da bulunmamıştır. Nitekim gezegendeki gerçek dışılık “her zamanki” ve “birkaç kilometre” gibi belirsiz zaman ifadelerinin kullanılması döngüsel bir özelliğe büründürülmüş ve büyüü gerçekçiliğin zaman unsuru da dairesel oluşuyla bu durumu pekiştirmiştir. Bu hikâyede, büyüü gerçekçilik akımının yabancılaştırma, ketum yazar ve zaman ilkesi dengeleme stratejisi bağlamında uygulanmıştır.

3.2.İKİNCİ BÖLÜM: HAYALÎ DİYARLAR

3.2.1. İksir Ustaları

3.2.1.1. Hikâyenin Özeti

Arulet bir iksir ustasıdır ve Maren ile beraber çalışmaktadır. Arulet, tüm hastalıkları tedavi edebilen bir iksir bulmuştur. Bu iksirle ilgili yeterli sonuç almak için bir deney üzerinde çalışmak istediğini Maren’le paylaşmıştır. Maren ise bu iksiri, Arulet’in elinden almak için kılıcıyla onu öldürmüştür. Bu iksirden çok para kazanacağı hayalîni kuran Maren, iksir kutusunu eline aldığı anda Arulet’in günlüğünü bulmuş ve okumaya başlamıştır. Arulet iksirin etkisini görmek için Maren’e yarattığı mikroptan vermiş ve panzehrini de saklamıştır. Arulet’in yazdıklarını okuyan Maren, iksir kutusunu yanına alarak atına binmiştir. Mikrobun etkisi iyice artmaya başlayınca bir dala çarpıp atından düşmüş ve yol üzerindeki bir bataklığa saplanarak can vermiştir. Ölü bedenle beraber çelik iksir kutusu da çamura gömülmüştür. İki sevgilinin yıllar sonra aynı bataklıkta çelik iksir kutusunu bulmalarıyla hikâyeye sona ermiştir (Müstecaplıoğlu, 2019, s. 125, 142).

3.2.1.2. Hikâyede Zaman ve Mekân

“Hayalî Diyarlar” adlı ikinci bölümün ilk hikâyesi olan *İksir Ustaları*’na göre iksir ustası olan Arulet, ormanda herkesin kolayca bulamayacağı bir kulübede yaşamaktadır. Bu kulübe şöyle tasvir edilmiştir: “Bu küçük kulübede yıllarca çalışılmıştı, belki gece gündüz(...)” (GK., s. 128). Bahsi geçen kulübe günümüz gerçek bir Mekânına çağrışım yapmaktadır. Büyülü gerçekçilik akımının da gerçek Mekân algısından kopmayan özelliği “kulübe” unsuru ile örneklendirilmiştir. Yine “yıllarca” ve “gece gündüz” ifadeleri zaman ilkesinin belirsiz-döngüsel özelliğini örnekleyen unsurlardır. Nitekim “yıllarca” ifadesinin kaç yıl süren bir dönemi kapsadığı belli değildir. Dolayısıyla bu belirsizlik, büyü gerçeği akımı açısından okuru şüpheye iterek büyü unsurunu arttıran bir nitelik taşımaktadır.

3.2.1.3. Hikâyede Melezlik

Arulet’in tüm hastalıkları tedavi eden iksirini şu şekilde anlatmıştır:

“(...) iksir hasta hücreleri öldürüyor ve sağlıklı hücrelerin hızlı çoğalmasını sağlıyor. Her türden mikrop üzerinde etkili. Bu yöntemle basit bir gripten öldürücü bir tümöre kadar her illeti tedavi edebilirim (...)” (GK., s. 130, 131).

Bu kısım incelendiğinde hastalıklı hücre-sağlıklı hücre, basit bir grip- öldürücü bir tümör gibi zıtlıklar hemen fark edilmektedir. Yazar, burada zıtlıklar çekiciliği üzerinden konuyu daha canlı bir dille okuyucuya sunarken aynı zamanda da büyü gerçeği akımının oksimoron yapısına güzel bir örnek de sunmuştur. Son olarak belirtmek gerekir ki metinde iksir tabiri edilen bir ilacın -ki iksir köken olarak büyü bir anlam ifade eder- en basit ve en zor hastalıkları tedavi ettiğinin vurgulanması ve günümüzde henüz böyle bir ilacın olmaması hasebiyle dolaylı da olsa günümüz ilaç sektörü ile büyü iksir arasında bir kıyas içermekte, en azından okuyucunun kafasında bu gibi bir kıyas oluşturmaktadır.

İksir ustası Arulet, büyüü insanların yararına kullanmak istediğini şu şekilde açıklamıştır:

“Bir yerlerde masum birilerinin acı çektiğini, benimse bunu durdurma ihtimalimin olduğunu bilirken gözlerimi yumup yaşamıma devam edemedim (...) Ben insanların hayranlığını kazanmak için değil, tüm kusurlarına rağmen onları sevdiğim için yapıyorum bunu (...)” (GK., s. 132).

Olağanüstü iksir bilgisiyle Arulet, yardıma ihtiyacı olan insanlara hazırladığı iksirleri ulaştıramamanın üzünlüğünü yaşamaktadır. Bunu bir karşılık bulmak için değil insanları sevdiği için yapmak istediğini de ayrıca belirtmiştir. Arulet, elindeki iksir bilgisi ile böylesine bir iyiliği düşünen iyimser insan grubunda yer alırken birlikte çalıştığı arkadaşı Maren ise kötümserliği ile Arulet’in zıttı bir profil çizmektedir. Nitekim şu kısımda Maren’in kötümserliğini inceleyebiliriz:

“Ah, benim şaşkın dostum (...) Ticarete hiç kafan basmıyor. (...) fakirlere ücretsiz verecekmiş! Sen bunun mümkün olduğunu düşündün mü gerçekten? Zenginler ne yapacak o zaman, yüksek bir fiyata almayı kabul edecekler mi? (...) fakir bir uşağımı gönderir, iksiri ona aldırırdım. Böylece altınım cebimde kalırdı (...)” (GK., s. 135)

Arulet’in aksine Maren insanlığa iyi gelecek iksiri, para karşılığında satıp ticaret yapmak istemektedir. Arkadaşının iyimser düşüncesi ona pek bir şey ifade etmemiştir. Hikâyenin kurgusuna göre, Arulet yardımsever düşüncesiyle iyiliği, Maren ise bencilliği ile kötülüğü temsil etmektedir. Yazar “iyi-kötü”, “fakir-zengin” imgelerini sanatsal bir bakış açısıyla sunmuş dengeleyici bir strateji ile de melezliği örneklendirmiştir.

Masallarda görülen “iyiler hep iyi, kötüler daima kötü” anlayışına aşına gibi görünen hikâye kurgusunda iyi karakter arkadaşının kılıcıyla öldürülmüş, kötü karakter de bencilliğinin bir simgesi olan bataklıkta ölmüştür. Masal kurgusunda iyiler hayatta kalıp kötüler ortadan kaybolurken bu hikâyede iyi de kötü de ölmüştür. Bu masalımsı kurgu, fantastik türden ayırıcı bir tema oluşturmuştur ki bu da büyüü gerçekçilik akımının okuyucusunun şaşkırtma eğilimini öne çıkarmıştır.

3.2.1.4.Hikâyede Yabancılaştırma

Büyücü Arulet, özel iksirlerinin yer aldığı parşömenleri özel bir kutuda saklamaktadır. Bununla ilgili şu örnek incelendiğinde:

“(…) parşömeni içindeki kâğıt tomarının üstüne koyup kutuyu kapadıktan sonra, kapağı her zamanki gibi birkaç basit büyü sözüyle mühürledi. Bu yüzden kutuyu ufak da olsa bir büyüyle korumak onu rahatlatıyordu (…)” (GK., s. 126).

Büyülü nesnelere arasında değerlendirebileceğimiz parşömen ve kutular bu hikâyede de dikkat çekmiştir. Buna göre büyüye dair yapılacakların listelendiği parşömenler hikâyedeki büyüün bir simgesi olarak da düşünebilmektedir. Arulet’in kıymet verdiği iksirlerin tarifi büyüü bir kutuda saklanmaktadır. Büyülü eşyalardan kutu, içindekileri daha güvenli şekilde saklaması için büyüü sözlerle mühürlenerek muhafaza edilmiştir. Günümüzde iyi dileklerde bulunularak sandığa, toprağa ya da güvenli olduğu düşünülen herhangi bir yere özel bir şey saklanırken iyi dilekler içeren dua niteliğinde bazı sözler de söylenegelmektedir. Günümüz dünyasından kopmayan bu geleneksel anlayış, hikâye kurgusunda büyüü bir manâya bürünmüştür. Büyülü gerçekçiliğin günümüz dünyasından kopmayan anlayışı geleneksel inanışlarla örneklendirilerek “büyü-iyi dilek” bağlamında birleştirilip okura aktarılmıştır. Yine yapılan büyüün koruyacağına dair duyulan güven ve sonucundaki rahatlama hissi geleneksel inanışlara olan benzerliği bir kez daha göstermektedir. Sonuç olarak ortaya çıkan büyüü inanış, sıradanlaştırma özelliği ile yabancılaştırma ilkesine uygun bir kullanım oluşturmuştur.

İksirlerin kullanım alanlarından biri de daha genç bir görünüme kavuşma isteği üzerinedir. Gençlik iksirinin fazla rağbet görmesi ve kullanımının da artması şöyle ifade edilmiştir:

“(…) seninle yaşıt sayılırız, ama görüyorsun, yeni yetme bir delikanlı gibi görünüyorum. İç organları etkilemiyor, bu yüzden yaşamı uzatmıyor. Lakin uzun süre körpe kızların ilgisini çekebiliyorsun! Bu iksirden iyi altın kazandım, inan bana (…)” (GK., s. 133, 134).

Maren gençlik iksiri sayesinde Arulet ile yakın yaşlarda olmasına karşılık oldukça genç görünmektedir. Zamanla iksir sayesinde genç bir delikanlı gibi görünmüş ve iksiri bir ticaret kapısı haline getirmiştir. Örneğe göre genç ve yaşlı olma durumları melez bir kullanımdır. Bu melez zıtlığı bir büyü ile sağlandığı için sıradanlaştırma söz konusu olup yabancılaştırma ilkesi uygulanmıştır. Zıt imgelerin kullanımı ile tezat sanatı yapılmış ve büyülü gerçekçiliğe uygun bir kullanım oluşturmuştur.

Büyücülerin kiralanarak istenilen yerlerde bulundurulması olağan bir durum olarak düşünülmüştür. Buna karşılık ihtiyaç halinde istenilen büyüyü yapması yine büyüün pragmatist kullanımına işarettir. Nitekim kiralık büyücünün hava durumuna etki edecek derecede rüzgârlı bir hava sağlayabilmesi yine sıradan karşılanan durumlardan biridir. Oysa günümüzde hava durumuna müdahale edebilme ihtimali zor görünürken böylesi sıra dışı bir etkileşimi yapacak olan büyücü ise sıradanlaştırılmıştır. Gerçeklik içerisindeki büyüün kullanımı, gerçeği bir çerçeve gibi sarmış ve gerçeklik özsel niteliğini koruyarak yabancılaştırmayı örneklendirmiştir.

3.2.1.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi

Maren, Arulet'in özel kutusunu ele geçirdikten sonra böylesi kıymetli iksirleri, paraya dönüştürebileceği için heyecanlanmıştır. Sonrasında yaşananlar şöyle ifade edilmiştir:

“(…) kutuyu aldı, götürüp masaya koydu. Kapağındaki büyüyü hissedebiliyordu. Basit bir büyüdü bu (...) Açması sadece birkaç saniye sürdü. İçerideki parşömenlerin çokluğu gözlerinin ışıldamasına neden oldu (...)” (GK., s. 136).

Hikâyede öne çıkan iksirler, parşömenler, gizemli kutular ve çeşitli nesnelere gizemli bir tema etrafında şekillendirilmiş olup olağan bir betimlemeyle de geçiştirilmiştir. Buna göre alıntıladığımız bu örnekte Maren, doğal bir şekilde büyü ile mühürlenmiş kutuyu eline aldığı anda büyüün “basit mi” yoksa “güçlü mü” olduğunu hissedebilmiştir. Sıra dışı bir durum olarak nitelendirdiğimiz bu olayı yazar, melez bir zıtlık ilişkisi bağlamında sıradanlaştırılmıştır. Aynı zamanda kutu ve parşömenin büyülü oluşunun okura gizemli şekilde aktarımı sayesinde büyülü gerçekçiliğin

şüpheli tavrı da ortaya çıkarılmıştır. Böylece yazar, açıklayıcı ve tanımlayıcı bir bilgi vermeyerek bu gizemi ve şüpheyi oluşturmuş olup ketum yazar ilkesini de uygulamıştır. Ayrıca Maren'in kutudaki büyüü "birkaç saniye" de bozduğu kısımda; zaman unsurunun belirli bir sayısal ifadeyle açıklanmaması ketumluğu desteklerken aynı zamanda büyüü gerçekçiliğin belirsiz-döngüsel zaman ilkesini de örneklendirmiştir. Büyüü gerçekçilik akımının ilkelerini de böylelikle dengeleyici bir tavırla uygulayan yazar, sanatsal üslubuyla bu örnekte dikkat çekmiştir.

3.2.2. *Büyücü ve Çocuklar*

3.2.2.1. Hikâyenin Özeti

Hikâyeye göre kimsesiz prom çocukları, gorile benzeyen yaratıklardır. Bu çocuklar federasyon tarafından köleleştirilmektedir. Baş büyü Sersanol ise bir çocuk yuvasının kurucusudur ve kimsesiz çocuklara bakmaktadır. Yetiştirdiği çocuklardan biri olan Nerton, on yıl sonra büyüünün yanına çalışmak için gelmiştir. Sersanol, Nerton'a güvenebileceğinden emin olmak için genç adamı gelmeden önce büyülemiştir. Büyünün bir parçası olan Federasyon ekibinin yuvayı teftişi sırasında Nerton'un büyüüyü düşünerek ve yuvayı korumak için elini kılıcına götürdüğü anlara şahit olmuş ve büyüü bozmuştur. Sersanol içlerinde prom çocuklarının da olduğu yuvayı korumak adına Nerton'u bir sınavdan geçirmiştir. Bu sınavdan Nerton'un çıkardığı ders "İnsanları, insanlara rağmen seveceksin" olmuştur (GK., s.143, 154).

3.2.2.2. Hikâyede Zaman ve Mekân

Büyücü ve Çocuklar adlı ikinci hikâyede geçen: "Avcı Kalesi" ve "köy" (GK., s. 143, 144). mekânları günümüz dünyasının gerçekliğine yakınlığı ile dikkat çekicidir. Hikâyede avcı kalesi olağan şekilde, köy unsuru da geniş mekân olarak tasvir edilmiştir. Buna göre büyüü gerçekçilik açısından bu iki mekân gerçekliği yansıtması ile akımın mekân unsuruna uygun bir örnek oluşturmuştur.

Sersanol'un, Nerton'a olan güvenini sınıadığı büyü ile oluşturduğu hayalî yuva, hikâyenin sıra dışı olaylarından biridir. Bu büyü ile çocuk yuvası olağanüstü bir dönüşüm geçirerek yenilenmiş ve yine büyüün etkisiyle bu yuvayı denetlemeye gelen ekipler büyü lü mekâna girip Nerton'un gözü önünde hayalî yuvayı teftiş etmişlerdir. Yazar (Nerton'un ağzından) büyüün etkisiyle gördüğü bu hayalî yuvayı şöyle aktarmıştır:

“Oldukça geniş bir odaydı. Duvarlarda bahar şenliklerini anlatan rengârenk tablolar, yerde geniş minderler vardı. Tam ortada duran uzun, dikdörtgen yemek masasında meyvelerle dolu tabaklar sıralıydı. Bir köşede üç demir ayağın üzerinde şık bir şamdan yükseliyordu. Camlarda çiçek motifli perdeler asılıydı” (GK., s. 149).

Oldukça sıradan bir görünüm ile doğallaştırılan bu mekân, aslında büyü ile çevrelenmiştir. Büyüün etkisiyle Nerton gözlerinin gördüğü bu mekânı gerçek olarak kabul etmiş ve benimsemiştir. Yazar büyüü, gerçeğe yaklaştırmış ve sıradanlaştırarak okura sunmuştur. Nitekim bu mekânda “renkli tabloların, minderlerin, yemek masasının, meyve tabaklarının ve perdelerin yer alması” ise günümüz gerçek mekânlarına olan benzerliği ile dikkat çekmiştir. Büyü lü gerçekçilikte mekân unsuru gerçeklikten kopmayan ama büyü ile mitsel bir değer kazanan özelliğe sahip oluşu ile bilinmektedir. Bu örnek ile gerçek dünyanın gerçeğe yakın izleri, hikâye türünde büyü lü mekânlarda yansıtılabilmektedir.

Büyücünün yetiştirdiği öğrencilerden biri olan Nerton, uzun bir aradan sonra tekrar büyüdüğü yeri ziyarete gelmiştir. Bu ziyaretin ise uzun zaman sonra oluşu şu şekilde aktarılmıştır: “(...) aradan on yıldan fazla geçti efendim (...)” (GK., s. 145). Nerton'un büyücü Sersanol ile “on yıldan fazla” bir süredir görüşmemiş oluşu ve bu zaman unsurunun on yılın üzerinde olabileceği ihtimali, bu zaman unsurunu belirsiz-dairesel bir özelliğe büründürmüştür. Bu kullanım özelliği itibariyle de büyü lü gerçekçiliğin zaman ilkesine uygun bir yapıdadır.

3.2.2.3.Hikâyede Melezlik

Sersanol, eski öğrencisi Nerton'a kendisine olan güvenini ölçmek için büyülü bir sınav hazırlamıştır. Bu büyülü sınavda kimsesiz çocuk yuvası ve yuvaya teftişe gelen federasyon ekibi büyülü bir gerçeğin içinde sunulmuştur. Nerton ise gördüğü her şeyi gerçek olarak kabul etmiş ve gelen federasyon ekibine karşı da hocasını savunarak bu sınavdan geçmiştir. Sersanol, Nerton'a güvenebileceğini anlayınca son bir sihirle yuvayı ve çocukları ortadan kaybetmiş ve ormanın derinliğinde bir yerde kendini bulan Nerton, yaşadıkları karşısında şaşkınlık geçirmiştir. Buna göre Nerton'un yaşadığı şaşkınlık şöyle aktarılmıştır: “Son bir saattir yaşadığı her şeyin hayal olması onu sarsmıştı. Hepsi bir büyüden ibaretti, öyle mi? (...)” (GK., s. 154).

Nerton hocasının bu büyüü güvenlik amaçlı yaptığını anlamış ve onu haklı da bulmuştur. Fakat gerçek olarak gördüğü ve yaşadığı olayların hayalden ibaret olması onu etkilemiştir. Kısa bir sorgulama yaşayan Nerton büyüye olan sıradan tavrı ile de dikkat çekmiştir. Büyünün bu kadar gerçekçi olmasına değil de yaşananların hayal olmasına şaşırarak Nerton'un tavrı sıradanlaştırma özelliğidir. Yazar büyülü gerçekçilik akımının ketum yazar bakışıyla bu örnekte tarafsızlığını korumuş ve dengeleyici sıradanlaştırma teması ile de akıma uygun bir kullanım oluşturmuştur.

3.2.2.4.Hikâyede Yabancılaştırma

Büyüülü gerçekçilik akımında yabancılaştırma ilkesi denildiğinde anlaşılması gereken, sıradanın sıradışılaştırılması, sıra dışının ise sıradanlaştırılmasıdır. (GK., s. 178, 179) “Büyücü ve Çocuklar” adlı hikâyede Nerton adlı iksir ustasının Sersanol'e dair düşünceleri şöyle ifade edilmiştir: “(...) onun bir zamanlar diyarın en güçlü büyücülerinden biri olduğunu unutmasına yetmiyordu (...)” (GK., s. 143). Sersanol, her ne kadar yaşlı ve göbekli görüntüsü ile sıradan bir insan olarak görülse de Nerton için güçlü bir büyüçüdür. Bu görüş, hikâye içinde kabul edilen bir gerçeklikte sunulmuştur. Nitekim sıra dışı bir güç olan “büyücülük” sıradan insan görünümüne sahip birinde de söz konusu olabilir algısını oluşturmuştur. Ayrıca yazarın olağan tavrı ile sıra dışı büyüçülük unsuru olağan karşılanmış ve Sersanol kişisi üzerinden de

sıradanlaştırılarak yansıtılmıştır. Yabancılaştırmayı örnekleyen bu kullanım “bir zamanlar” ifadesinin belirsizliği ile de zaman ilkesinin paralelliğini örneklendiren bir kullanım oluşturmuştur.

Federasyon ekibinin teftişi sırasında çocuk yuvasına yapılan denetim büyü, yabancılaştırma ilkesi açısından dikkat çeken bir örnektir. Buna göre: “(...) Efsunbaşı Ternok, içeride bir görünüm büyü olup olmadığını araştırarak (...)” (GK., s. 149). Günümüzde herhangi bir kuruma yapılacak olan teftiş belirli evraklar doğrultusunda gözlemlenerek uygulanmaktadır. Hikâyeye baktığımızda ise teftiş işlemi, bir büyü ile yapılmış ve pratik bir nitelik kazanmıştır. Dolayısıyla büyüden denetim orada bulunan kişiler tarafından olağan karşılanırsa da asıl büyü ise aynı zamanda olağan karşılayan kişilerin kendisidir. Çünkü Sersanol federasyon ekibini ve çocuk yuvasını bir büyü sayesinde oluşturmuş ve hayalî olarak kurgulamıştır. Büyü, kurguda hayalî bir gerçeklikte sunulmuştur. Nerton gördüklerini gerçek zannetmekte ve sadece denetim büyü ile iksir ustası Sersanol’ü olağan şekilde karşılamıştır. Bu nedenle gerçekliği simgeleyen Nerton’dur. Sıra dışı özellikler Nerton’un görüşü ile sıradanlaştırılmış ve hayal-gerçek melez zıtlığı oluşturularak yabancılaştırma ilkesi gerçeküstü bir temayla örneklendirilmiştir.

Büyüden denetim sırasında görevlilerden biri, küçük kızıl saçlı kızın elindeki oyuncak ayıya yoğunlaştığında büyüden bir şeyler sezmiştir. Hayalî kurgunun bir parçası olan bu durum Nerton’un sınırdığı bir deneyden başka bir şey değildir. Bu sırada oyuncak Sersanol eline alarak şöyle bir büyü yapmıştır:

“Birkaç saniye sonra ayının çevresinde ince, yeşil, ışıktan bir katman oluştu. (...) ışık birden kıvılcımlar saçarak yok oldu. Artık yerde ayıyla aynı ölçülerde, oyuncak bir tavşan duruyordu (...)” (GK., s. 150).

Oyuncak ayı, büyü ile tavşana dönüşebilen bir özelliğe sahiptir. Bu özellik ile oyuncak, hikâyenin büyüden nesnelere biridir. Ayrıca büyü ile sağlanan bu değişim yine pragmatist bir özellik taşımaktadır. Öyle ki devamında büyücünün dedikleri bu tezi kanıtlar niteliktedir: “Çocuklar tavşandan sıkılmışlardı (...) Her nazlandıklarında yenisini alamıyorum, ne yapayım (...)” (GK., s. 150).

Çocukların aynı oyuncakla oynamaktan sıkılması olağan bir gerçekliktir. Bu gerçeklik sıra dışı bir şekilde büyü ile çevrelenmiştir. Yabancılaştırma ilkesinin bir özelliği olan bu durum eski-yeni oyuncak zıtlığını da çağrıştırmıştır.

Sersanol, öğrencisine güvenebileceğinden emin olduktan sonra yaptığı büyüü bozup artık gerçek çocuk yuvasını Nerton'a göstermek istemiştir. Ellerini açarak büyüü sözleri söyledikten sonra içinde buldukları büyüü yuva hareket etmeye başlamış ve devamında şöyle bir durum yaşanmıştır:

“Duvarlar esniyor, titriyor, hamurdanmış gibi eğilip bükülüyordu. Cam sehpa olduğu yerde dönmeye başlamıştı (...) Sandalyeler zemine batıp çıkıyordu. Birden çocuklar aklında geldi. Deprem oluyordu herhalde, çocukları derhal dışarı çıkarmalıydı. O tarafa doğru bir adım attı, salondaki miniklerin de eşyalar gibi eğilip büküldüklerini, gitgide saydamlaştıklarını görünce donup kaldı. Duvardaki resimler çoktan silinip gitmişti... Etrafta sabit duranlar sadece kendisi ve Sersanol'du (...)" (GK., s. 153).

Büyüü ile oluşturulmuş bu hayalî mekânda duvarların esnemesi, titremesi ve hamurumsu bir özellikte oluşu günümüz dünyasında gerçekleşmesi pek de mümkün olmayan olağanüstü bir durumdur. Tasvir edilen mekânda bulunan cam sehpa, sandalyeler, resimler ve yuvadaki çocuklar büyüüdür. Büyüü mekânın içinde Nerton gerçeğin kendisini simgelemektedir. Büyü ile oluşturulan kurgusal mekân gerçek kişiyle büyüü bir gerçeğe bürünmüştür. Nerton mekânın gerçekliğine inanmış ve bu gerçekliğin olağanüstü bir değişim geçirdiği sırada çocukların güvenliğini düşünmüş ve onların da büyüü bir değişim geçirdiğine şahit olmuştur. Ayrıca büyü ile gerçeğin yan yana olması melez bir zıtlığı oluşturmuş ve sıra dışının sıradanlaştırılmasıyla yabancılaştırma ilkesi mekân unsuru ile örneklendirilmiştir. Nitekim mekândaki büyüün eşyalar üzerindeki sıra dışı değişimi sanatsal bir üslup ile aktarılmış ve büyüü gerçekçiliğin dengeleyici ilkesiyle de akım pekiştirilmiştir.

3.2.2.5.Hikâyede Yazarın Ketumlugu ve Dengeleme Stratejisi

Hikâyede büyük bir savaş olduğundan ve sonrasında ortaya çıkan sonuçlardan şöyle söz edilmektedir.

“Büyük savaştan sonra kurulmuş, askeri bir yapılanma olduğunu duymuştu. Başlarında savaşın kahramanlarından Durtemen vardı. Federasyon temsilcilerinin onlardan pek hazzetmedikleri söylenirdi” (GK., s. 144).

Buna göre öncesinde büyük savaşa neyin yol açtığından, kimler arasında yapıldığından ya da nerede olduğundan açıklayıcı bir şekilde bahsedilmemiştir. Yine devam eden satırlarda savaşın belirli kahramanlarından söz edilmiş fakat ayrıntılı bir bilgi aktarılmamıştır. Dolayısıyla konuya büyük savaş adını veren yazar, gizemli tavrıyla büyümlü gerçekçiliğın ketumluk ilkesini uygulamıştır.

Büyücü Sersanol, kimsesiz çocuklar arasında istenmeyen köle olarak kullanılan kimsesiz prom çocuklarına da sahip çıkmıştır. Bu tavrı ile de eski öğrencisi Nerton’a şöyle bir açıklamada bulunmuştur:

“İnsanları insanlara rağmen seveceksin Nerton (...) Eğer babanın eşkıya olduğunu öğrensem ne seni ne de onu suçlardım. Belki sadece kaderi (...)” (GK., s. 152).

Yazar hikâye kişisinin nazarında yer verdiği üzere ırk ayrımı yapmadığı düşüncesini sosyal bir temada birleştirerek okuyucuya sunmuştur. Aynı şekilde kişi üzerinden verilen örnekte de yazar objektif görüşüyle dikkat çekmiş dengeleyici bakış açısıyla da büyümlü gerçekçilik akımının ilkelerini başarılı bir şekilde uygulamıştır.

3.2.3. Ölümden Beter

3.2.3.1.Hikâyenin Özeti

Arkadaşını ziyarete giden şaman Merikon, ormanda birtakım sıkıntılarla karşılaşmıştır. Bu durumdan kurtulmak için form değişimi ile beyaz bir kaplana

dönüşmüştür. Bu sayede yoluna tekrar devam eden Merikon, arkadaşının evine vardığında oğlunun öldürüldüğünü görmüş, şamanlık yeteneği ile ölümler diyarından onu kurtarmak istemiştir. Kadim Diyar'a giden Merikon, geçmişiyile yüzleşmiş ve bu acıya dayanamayarak ruhunu kaybetmiştir (Müstecaplıoğlu, 2019, s. 155, 172).

3.3.2.2.Hikâyede Zaman ve Mekân Unsuru

Bölümün üçüncü hikâyesi *Ölümden Beter*'de şaman Merikon, elindeki nar kuşu ışığının yardımıyla ormanda ilerlerken karşısına bir Harnan'ı öldüren arkadaş grubu çıkmıştır. Bu duruma öfkelenen yaşlı şaman şöyle karşılık vermiştir: Karsolan Köyü'ne bir dostu görmeye gidiyorum. Peki ya siz? (...)" (GK., s. 156). Yaşlı şamanın sözünü ettiği köye gidiyor oluşu, gerçekliğe yakın bir Mekân kullanımındır. Bu gerçeklik ise Merikon'un sıra dışı form değiştirme yeteneği ile büyülenmiş ve sıradanlaştırılarak şöyle aktarılmıştır:

“Derme çatma köy evleri az ileride kusursuz bir sessizliğe ve karanlığa gömülmüş bekliyordu. Evlerin arasına girdiğinde, yol kenarlarına dikilmiş direklerdeki kafeslere baktı, nar kuşları oklarla vurulmuştu. Çöp çuvallarının yanında ya da duvar diplerinde yatan insan ve Harnan cesetlerini gördü, köy tümünden boşalmış gibiydi. İçinde büyüyen bir kaygıyla, aradığı yere doğru yürüdü” (GK., s. 159).

Merikon'un gözünden izlediğimiz bu köy tasvirinde geçen “derme çatma köy evleri” günümüz köy evlerinin benzer yapısını hatırlatmaktadır. Nitekim bu gerçeklikten kopmama biçimi, “yol kenarlarındaki nar kuşları” ve “Harnan cesetleri” gibi sıra dışı imgelerle büyümlü bir değer kazanmıştır. Olağanüstü canlılar grubunda değerlendirebileceğimiz Harnan ve nar kuşlarını zararsız canlılar olarak da gruplandırabiliriz. Bir nar kuşunun geceyi aydınlatan olağanüstü ışığı ve bir Harnan'ın dev kıllı cüssesi ile yılanbaşı kuyruğu, hikâyede sıradan bir bakış açısının yanında doğallaştırılan bir üslup ile okura sunulmuştur. Bu doğallaştırma, büyümlü gerçekçilik akımının gerçeğe karşı büyümlü tercih etme ilkesi olan yabancılaştırma ilkesine uygun bir örnek oluşturmuştur.

Merikon'un, Ölümler Diyarı olarak bilinen mekânda Entezil'i aradığı bölümde yer alan "Bir süre sonra", "Geç olmadan" gibi zaman imgeleri, kesin bir zamana işaret etmemesi ile belirsiz bir süreyi yansıtmaktadır. Nitekim "bir süre sonra" imgesinde herhangi bir saat, gün, hafta ya da ay gibi zamansal kavramlar belirtilmemiştir. Yine "geç olmadan" ifadesine bakıldığında, "Ne kadar" ya da "Kaç gün" geç, ifadesinde de sayısal bir veri kullanılmamıştır. Bu kullanılan ifadeler, büyümlü gerçekçiliğin döngüsel zaman ilkesine uygun bir örnek oluşturmuştur.

3.3.2.3.Hikâyede Melezlik

Merikon'un ölmüş bir ruhu geri çağırarak için gittiği Kadim Diyar'da yaşadığı olaylar melezlik ilkesi açısından dikkat çekicidir:

"Ruhsal seyahatlerde zaman, gerçek dünyaya kıyasla çok daha hızlı geçerdi. Merikon'un tanrılar diyarında birkaç gün sürecek yolculuğu, Karenat'm evinde birkaç dakikalık dansa karşılık gelecekti" (GK., s. 162).

Olağanüstü bu ruhsal yolculuk içinde geçen zaman unsuru, gerçek zamanla kıyaslanmıştır. Ruhsal yolculuğun sıra dışılığı zaman imgesinin normalden hızlı oluşuyla birleştirilmiştir. "Ruhsal-gerçek" zaman zıtlığının yanında "ruhsal-gerçek" dünya arasında da imgesel bir zıtlık kurulmuştur. Yine "birkaç gün-birkaç dakika" imgelerinde gün ve dakika arasında belirsiz sayısal bir gerçeklik söz konusudur. Zamanın akışı bu zıtlığı pekiştirirken Mekânın gerçek dışılığı da sıradanlaştırılarak okura sunulmuştur. Büyümlü gerçekçiliğin melezliği, zaman ve mekân unsurları arasında dengeleyici bir strateji ile sunularak örneklendirilmiştir.

Melezliğin bir başka örneğini de alıntılanan şu örnekte görmek mümkündür:

"Burada şekil değiştirmesi daha kolaydı, çok doğal bir hareket yapıyormuş gibi zorlanmadan dev bir kartala dönüştü(...)" (GK., s. 162).

Merikon'un Tanrılar Diyarı'nda form değiştirerek dev bir kartala dönüşmesi sıra dışı Mekânda sıra dışı bir olaydır. Melezlik açısından bakacak olursak günümüz dünyasında “kartal” belli bir büyüklüğe sahiptir. Fakat ruhsal diyarda kartalın boyutunun bir dev kadar olması ise hacimsel bir zıtlığın gerçek dışılığını göstermektedir. “Dev-kartal” arasında kurulan hacimsel zıtlık melezlik ilkesini örneklendirmiştir.

3.3.2.4.Hikâyede Yabancılaştırma

Merikon arkadaşının evine gitmek üzere orman yolu boyunca ilerlemektedir. Bu yolculukta ilginç bir detay olan “nar kuşu” imgesinin büyülu gerçekçiliğin yabancılaştırma ilkesi kapsamında kullanılması söz konusudur:

“Çubuğun ucunda bir kafes, kafesin içinde vücudundan yayılan ışıkla etrafı aydınlatan bir nar kuşu vardı. Kuş (...) öyle güçlü parlıyordu ki gecenin geç saatleri olmasına rağmen etraf rahatça görülebiliyordu” (GK., s. 155).

Bu kısımda geçen “Nar kuşu”, karanlık yolu aydınlatıcı özelliği ile büyülu canlı grubunda değerlendirebileceğimiz türdedir. Günümüzde uçan hayvan gurubunda yer alan kuş türü, hikâyede uçma özelliğinin yanı sıra ışık sağan sıra dışı canlıdır. Buna göre nar kuşunun kuş olarak bilinen bir tür olması sıradan bir gerçeklik iken büyülu fonksiyonu ise sıra dışı bir özelliktir. Yazar, sıradan bir canlıya sıra dışı bir manâ kazandırarak sıradışılaştırmıştır. Aynı zamanda sıra dışılık doğallaştırılmış ve nar kuşları ışığından faydalanmak üzere kullanılır duruma getirilmiştir.

Ek olarak belirtmek gerekir ki *şamanlar Diyarı*'nda şamanlar arasında kullanılan nar kuşları, aynı şekilde aydınlatıcı fonksiyonuyla bu hikâyede de yerini almıştır. Yine romanda aşına olduğumuz Harnanlar'dan ise *Ölümden Beter*'de şöyle söz edilmektedir: “Yılanbaşlı kuyruğu sırtına kıvrılmıştı. Tam boynunun arkasına iki ok saplıydı (...)” (GK., s. 156). Harnan ırkı iyimser canlı grubunda değerlendirdiğimiz sıra dışı yaratıklardır. Yılanbaşı şeklindeki kuyrukları ile aralarında kurdukları özel bağ dikkat çekmiştir. Aynı zamanda romanda olduğu gibi bu hikâyede de insanlar

arasında ırk düşmanlığı yüzünden istenmeyen ve katledilen bir canlı türüdür. Yazar Harnanları iyimserliği ile olağanlaştırırken ırksal farklılıkları nedeniyle de insanların kötümserliğini ön plana çıkarmıştır. Harnanlar ve insanlar arasında kurulan iyimser-kötümser düşünce zıtlığı yabancılaştırma ilkesini örneklendirmiştir.

Merikon ormanda ilerlerken bir Harnan'ı mızraklayarak öldüren arkadaş grubuna rast gelmiştir. Bu durumdan oldukça rahatsız olan Merikon'a karşı, aşağılayıcı şekilde konuşan grubun saldırısına uğramak üzereyken şöyle bir olay meydana gelmiştir:

“Genç eşkıyalar, yaşlı adamın olduğu yerde patladığını gördüler. Onlar ne olduğunu anlayamadan, ihtiyarın parçalan milyonlarca minik küre şeklinde etrafa dağıldı, aynı saniye içinde yeniden bir araya geldi. Fakat bu kez karşılarında devasa bir beyaz kaplan duruyordu. İri gözleri alev alev yanıyordu” (GK., s. 157).

Merikon karşılaştığı tehlikeli duruma karşılık sıra dışı form değiştirme yeteneği sayesinde beyaz bir kaplana dönüşmüş ve bu sayede de etrafındakilerle baş edebilmiştir. Ayrıca patlama olayıyla birlikte böylesi bir değişimin söz konusu olması yine olağanüstülüğün bir göstergesi olarak karşımıza çıkmıştır. Nitekim ilk bölümde incelenen roman türünde de patlayış ile form değişimi farklı bir temada geçmekteydi. Yazar bu iki kitabında da form değişimini çeşitli temalarda işlemiş ve fantastik bir kurguda birleştirmiştir. Alıntılanan bu kısımda bir insanın ani bir patlamanın ardından bir hayvan formuna girebilmesi günümüzde modern dünyada mümkün olmayan sıra dışı bir durumdur. Fakat Merikon, form değişimini sıradan bir aktivite olarak görmekte ve ihtiyaç halinde de bu yola başvurmaktadır. Nitekim şu sözler bu düşünceyi kanıtlar niteliktedir:

“Buraya gelirken yolun büyük bölümünde bir kartal şeklinde uçmuştu, kalan gücünü hesaplı kullanmalıydı. Köye vardığı zaman ihtiyacı olabilirdi” (GK., s. 158, 159).

Aynı zamanda yol üzerindeyken bir kartala dönüşerek uçabilmesi ve tehlike anında da beyaz kaplana dönüşmesi tür açısından “kartal-kaplan” zıtlığını oluşturmuştur. Ayrıca Merikon'un dönüşümü bir araç olarak kullanması olağan şekilde sunulmuştur. Oysa

form değişimi sıra dışı bir olaydır. Yazar sıra dışılığı Merikon kişisi ile sıradanlaştırmış olağan şekilde de geçiştirerek yabancılaştırma ilkesini uygulamıştır.

Merikon, ölen ruhu kurtarmak için kutsal diyara gitmek üzeredir. Bu kutsal yolculuk bir şaman davulunun ezgisiyle sağlanacaktır. Bu açıdan şaman davulunun ritmi ve şaman dansı yabancılaştırma ilkesi açısından dikkat çekicidir:

“Güneş ağacından oyulmuş, üzerine Kadim Güçlerin mühürleri işlenmiş davul, tanrılar diyarına açılan kapıyı aralayacak o özel melodiyi çaldıkça, odanın içindeki hava hafifliyor, fakat bunu sadece Merikon hissedebiliyordu” (GK., s. 160, 161).

şaman davulunun güneş ağacından oluşu, özel güçlerin mühürlerini taşıması ve kutsal diyara açılan bir kapı oluşu itibariyle şamanizm inancının savlarına uygundur (Eliade, 1999, s. 199, 207). Bu noktada da şaman törenlerinin doğası gereği sıra dışı olduğu unutulmamalıdır. Müstecaplıoğlu, sıradan-sıra dışı ikilemini bu örnekte öylesine iç içe kaynaştırmıştır ki sanki sıradan bir inanç sistemi yine sıradan bir şekilde aktarılmış gibi görünmektedir. Oysaki burada sıra dışı şaman töreleri sıradan bir üslupla okuyucuya sunularak sıradanlaştırılmıştır.

Ölüler Diyarı’na ulaşan Merikon, olağanüstü diyarda olağanüstü canlı grubundan Harnan ruhlarını görmüştür. Merikon’un ruhları gördüğü sıradaki tavrı oldukça doğaldır:

“Kendinden geçmiş bir halde ilerideki uçuruma doğru yürüyen ruhların çoğunluğu, yaşlısıyla, genciyle, çocuğuyla Harnanlardı. Dağların arasından durmadan yeni Harnan ruhları çıkıyordu (...)” (GK., s. 163).

Burada, ruhların çoğunluğunun Harnan oluşuna dikkat çekilmiş ve insanlar arasındaki ırk çatışması bir kez daha vurgulanmıştır. Mekânın büyülu oluşu ile içindeki doğaüstü canlıların da büyülu olmasıyla bu kısım sıra dışı bir manâ kazanmıştır. Buna karşılık şamanın ruhlar arasında gezinmesi sıradan bir üslupla geçiştirilmiş sıra dışı unsurlar sıradanlaştırılmıştır. Aynı zamanda büyülu ırk arasında “genç-yaşlı-çocuk” melez zıtlığı kurularak yabancılaştırma ilkesi güçlendirilmiştir. Ek olarak “durmadan”

ifadesinde belirli ve açık bir zaman sürecinden söz edilmeyişiyle belirsiz-döngüsel bir zaman unsuruna da yer verilmiştir.

Hikâyede kullanılan “Ölüler Vadisi”, “Bedeni ve suratı koyu gri renkte bakımsız kıllarla kaplı, ıslak vantuzlu bir ruh yiyen”, “Bulutlardan dökülen şelale”, “Kayıp ruh”, “Kadim Diyar”, ”Ruh sunma” (GK., s. 167, 168). şeklindeki ifadeler kurgudaki büyüü ve fantazyayı güçlendiren gerçek dışı imgelerdir. Buna göre yazar, günümüzde aşına olmadığımız ölüler vadisini, ruh yiyeni, bulutlardan dökülen bir şelaleyi ve Kadim Diyar’daki kayıp ruhları sıra dışı oluşlarıyla doğal bir üslupla betimlemiş ve sıradanlaştırarak okuyucuya sunmuştur. Büyülü imgeler bu üslup ile sıradan karşılanarak gerçeğe yakınlaştırılmış ve yabancılaştırma ilkesinin çocuksu bakışıyla da dengelenmiştir.

3.3.2.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi

Öncesinde Harnan türüne dair açıklama yapmayan yazar, hikâyenin ilk satırlarında ketum düşüncüyü okura hissettirerek şöyle bir ifadeye yer vermiştir: “(...) civarda yaşayan Harnanlardan biri (...)” (GK., s. 155). örnekteki “civar” kavramıyla hangi Mekânın kastedildiği belirsizdir. Aynı zamanda Harnanlara dair açıklayıcı bir anlatım sunmayan yazar büyüü gerçekçilik akımının ketumluk ilkesini uygulamıştır. Nitekim ketumluk okuyucuya hikâyenin gizemli bir gerçeğini de çağırıştırmış olup şüpheli tavrı da hissettirmiştir.

Ölüler Vadisi’nde ilerleyen Merikon’un şu düşüncelerinde de ketum yazarı ve dengeleme stratejisini görmek mümkündür:

“Bugüne dek yaşadığım her şey yürürken gözlerimin önünden geçiyordu, sanırım vadideki yürüyüşün amacı da bu. Hatırlamak (...)” (GK., s. 165).

Buna göre sıra dışı bir mekânda yürümek, olağanüstü bir durum olarak görülmektedir. Dolayısıyla sıra dışılık sıradanlaştırırken aynı zamanda ölüm-yaşam arasındaki melez zıtlık ile yabancılaştırma yapılmıştır. Ayrıca “yürüme” fonksiyonu sıradan bir aktivite

olarak bilinirken büyülü bir mekânda yürüyor olmak ise sıradışılaştırılmaya bir örnek oluşturmuştur. Sonuç olarak yazar yabancılaştırma ilkesinin sıradanlığını ve sıra dışılığını dengeleyici bir tavırla uygulamış ve örneklendirmiştir.

3.2.4. Hayal Makinesi

3.2.4.1.Hikâyenin Özeti

Federasyon başkanı Doen'in, emrinde çalışan mucitlerden Pertub, kişinin hayallerini görünür kılan bir hayal makinesi icat etmiştir. Hayal makinesini ilk kez deneyen başkan gördükleri- karşısında etkilenmiştir. Fakat bir başkan olarak özel hayatına dair hayallerini bir başkasının görmesi onu tedirgin etmiştir. Halkın hayalleri ile federasyonun hayallerinin aynı olmadığını anlayan başkan bu icadın derhal yok edilmesini emretmiştir (Müstecaplıoğlu, 2019, s. 173, 182).

3.2.4.2.Hikâyede Zaman ve Mekân

Dördüncü hikâye olan “Hayal Makinesi” nde federasyon başkanı Doen, büyücülerden oluşan bir mucit grubunun lideri olan Pertub ile hayal makinesi icadını denemek için odaya doğru ilerlemektedir. Başkan Doen'in gözünden aktarılan bu odanın tasviri dikkat çekicidir:

“(…) yarı küre şeklindeki odaya girdiğinde birden durdu. Tam ortasına dikilmiş, aralarında üç adım mesafe olan iki uzun direk onu şaşırtmıştı. Direklerin altında kuşkanatlarını andıran ayaklıklar vardı, tepelerine siyah topuz başları konmuştu. Üzerleri değişik şekillerde birçok renkli taşla bezeliydi”(GK., s. 174, 175).

Alıntılanan bu mekân tasvirine bakıldığında oldukça sıradan görülen küre şeklindeki oda, büyülü bir icadın varlığıyla gizemli bir değer kazanmıştır. Hayal makinesinde bulunan ışıklı ve renkli taşlar, bu gizemi güçlendirmektedir. Başkanın ise bu gizemli icada karşı takındığı olağan tavır, ketum yazar ilkesine uygun bir kullanımdır. Aynı

zamanda bu odaya karşı doğal bir bakış açısının sunulmasıyla gizemli mekân unsuru olağanlaştırılmıştır.

Başkan Doen'in hayal makinesini denerken hayallerinin görüntüsünün kaybolduğu an şöyle aktarılmıştır:

“Birkaç saniye sonra direkler arasındaki akım da kayboldu, büyülü taşlar parıldamayı bıraktı” (GK., s. 179).

“Birkaç saniye” şeklinde ifade edilen zaman imgesinde geçen saniyenin miktarı, sayısal bir veri ile sunulmamıştır. Dolayısıyla bu kullanım zaman ilkesinin belirsiz-daireselliğine uygun bir örnek oluşturmuştur.

3.2.4.3. Hikâyede Melezlik

Başkan Doen'in, mucitlerin yaptığı hayal makinesini denedikten sonra düşündükleri melezlik ilkesi açısından dikkate değerdir:

“Biraz başı ağrıyordu, ama büyük ihtimalle bu aletin yan etkisinden değil, zihninden kovaladığı o son hayalden kaynaklanıyordu” (GK., s. 179).

Alıntılanan bu kısımda geçen “baş ağrısı” hissi günümüzde bilinen gerçek bir rahatsızlıktır. Nitekim Doen'in yaşadığı baş ağrısı gerçekliği simgelerken hayal makinesinin gizemli ve büyülü yanı da hayalî simgelemektedir. Bu açıdan kurulan gerçek-hayal zıtlığı sıra dışı bir gerçeklikte kurgulanmış ve melezlik ilkesinin bir örneğini oluşturmuştur.

3.2.4.4. Hikâyede Yabancılaştırma

Doen'e sunulan hayal makinesinin özellikleri büyülü gerçekçilik unsurları açısından ilginçtir:

“(…) hayallerinizi görünür kılıyor. Dışarıdan bir gözün seyretmesi mümkün oluyor. Gerçekten yaşamıyormuş gibi yani. Anlatması kolay değil, deneyin, kendiniz göreceksiniz” (GK., s. 176).

Hayal edilen şeyleri, gerçekleştiren bu icatta gerçeğe yakın şekilde yaşıyormuşçasına bir izlenim yaratılması makineye gizemli bir hava katmıştır. Nitekim hayallerin görünürlüğünün ancak makineyi kullanmakla mümkün olacağı da yine bu gizemi güçlendiren bir başka taraftır. Öyle ki hayal edilenin gerçek görüntüsünün mümkünlüğü bu gizem sayesinde büyülü bir değer kazanmıştır. Dolayısıyla ortaya çıkan gerçek-hayal melez zıtlığı yabancılaştırma ilkesini örneklendiren bir kullanımdır. Aynı zamanda yazar ketum yorumunu da ortaya koyarak sıra dışı bir icadı doğallaştırarak geçiştirmiştir. Yine benzetme sanatına yer vererek sanatsal üslubun devamlılığını da bu örneğinde sürdürmüştür.

Makineyi denemek için icadın bulunduğu odaya girip gerekli aletleri de üzerine geçiren başkan Doen, Pertub’un isteği üzerine hayal kurmaya başlamıştır. Bu hayallerin ayırıcı bir özelliği vardır ki bu da tüm içtenlik ile hissedilerek kurulacak olmasıdır. Buna göre hayal kuran Doen şunları yaşamıştır:

“(…) miğferin üzerindeki rengârenk taşlar parıldamaya başladı... her geçen saniye güçlendi. (...) direklerdeki taşlar ışıdamaya katıldılar. (...) iki direk arasında uçuşmaya başlayan kıvılcımlar. Direkler arasında, taşlardan taşlara renkli ışık büzmeleri uçuşuyordu. Bir iki derken inanılmaz bir süratle yüzü aşılar. Birkaç saniye sonra akım öylesine yoğunlaştı ki. (...) ışıktan bir perde çekilmiş gibi oldu (...)” (GK., s. 178).

Olağanüstü bir betimleme ile büyüün şaşırtıcı gücünü hissettiren bu örnekte sunulan büyülü mekân tasviri, daha çok fantastik türü anımsatacak şekilde iç mekân tasviri iken hikâyedeki hayal makinesinin bulunmuş olduğu oda, bir sarayın içinde bulunması bağlamında düşünüldüğünde o mekânın geniş kitleleri ilgilendiren sembolik boyutu hemen anlaşılacaktır. Bu sayede sosyal bir temada “büyü ve gerçeklik” birleştirilmiş sıra dışı tasvirle de mekân büyülü gerçekçilik akımına göre çözümlenmiştir. Sıradanlaştırma ile bu büyüye doğal bir imaj katan yazar bol betimlemeli sanatsal üslubunu da uygulamış ve yabancılaştırma ilkesini örneklendirmiştir.

Başkan Doen, hayal makinesini denedikten sonra bu icadın halk arasında kullanılmasını uygun bulmamış ve derhal yok edilmesini istemiştir. Bu istek, yabancılaştırma ilkesine uygun düşmektedir:

“Yanında unutturma büyüü için ne gerekiyorsa getirsin. Hayal makinesi hakkında bildiğiniz her şeyin bir an evvel hafızanızdan silinmesini istiyorum. Aklınızda bu alete dair tek bir kırıntı kalmayacak” (GK., s. 180).

Doen’in hayal makinesine dair bilinen tüm gerçeği, unutturma büyüü ile ortadan kaldırmayı planlaması yabancılaştırma ilkesi açısından dikkat çekicidir. Nitekim sıra dışı bir icat olan hayal makinesi yine sıra dışı bir büyü ile unutturulmaya çalışılmış ve sıradan bir bakış açısıyla da okuyucuya yansıtılmıştır. Aynı zamanda günümüz dünyasında birtakım bilimsel çalışmalar neticesinde insan beynindeki geçmişe dair bazı hatıraların silinebilmesi mümkündür. Fakat bunun bilimsel tekniklerle yapılmasına karşın, hikâyedeki unutturma yöntemi ise büyüdür. Büyü ile gerçeğin tezat bir örneğinin incelendiği bu kısımda gerçek üstü olan bu büyü, pragmatist bir tarzda kullanılmış olup yabancılaştırma ilkesinin çocuksu bakış açısıyla yansıtılmıştır.

3.2.4.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi

Hayal makinesini kullanan Başkan Doen, kurduğu hayallerinin büyüü perdedeki yansımasını izlemeye başlamıştır. Buna göre kurduğu hayaller “kalabalığın önünde heyecanlı bir konuşma yaptığı anlar”, “efsanevi bir gemi Durkgador ve heybetli görüntüsü”, “yüz gemilik bir federasyon filosu” , “toplantı odasında gördüğü vücutları kılsız Burfendi’ler” (GK., s. 178). gibi imge ve anları düşünerek hayal kurmuş ve hayranlıkla izlemiştir. Yazar sıra dışı hayal makinesinin fonksiyonlarını gerçekleştirenken zamanı okuyucuya aktarırken herhangi bir sıra dışı ifade kullanmamıştır. Burada sıra dışı bir olayı sıradanlaştıran yabancılaştırma ilkesini ustaca kullanmıştır. Hikâyenin devamında hayallerini perdeden izleyen Doen’in bu sırada herhangi bir şaşkınlık emaresi göstermeksizin hayal makinesinden yansıyan olayları izlemesi yabancılaştırma ilkesini karakter üzerinden kuvvetlendirmiştir.

Yabancılaştırma ilkesinin yanı sıra son derece insani bir duygu olan kalabalık önünde heyecanlanma güdüsü Doen'in hayallerine sığdırılmıştır. Bu ise sıradan bir olayın sıra dışı bir unsur olarak okuyucuya aktarılmasına ve dolayısıyla dengeleme stratejisine örnek oluşturmaktadır.

Hayal makinesine dair Doen'in düşüncelerini incelendiğinde ketum yazarın tavrı ve dengeleme stratejisinin örnekleri görülmektedir:

“Eğer Perg üzerinde hâkimiyetimiz güçlü olmasa işimize yarayabilirdi. Ama şu an buna ihtiyacımız yok açıkçası. Bir de tersini düşün, ya bu meret bir gün halkın eline geçerse (...) Ya da federasyon karşıtı büyücü ve mucitler benzerini yapmaya heveslenirlerse (...) Halkın boş heveslere kapılması işimizi zorlaştırır (...) Şayet insanların gerçek düşlerini değil, düşlemelerini istediklerimizi gösteren bir alet yaparsan, işte o zaman her eve birer tane koyarız (...)” (GK., s. 181).

Bu düşünceler Doen'in sıra dışı hayal makinesinin fonksiyonu hakkında kaygı içerisinde olduğunu göstermektedir. Doen'in duyduğu bu kaygı günümüz iktidar teorilerinden realist yönetim tarzına uygundur ki büyülü gerçekçilik akımı temelinde ütöpik, başka bir deyişle idealist bir algı içerir. Dolayısıyla Doen'in ütöpik bir hayal makinesini realizm temelli bir siyasi algıyla okuyucuya aktarması realizmi idealizm, idealizmi ise realizm içerisinde kaynaştırmıştır. Bu bilinçli tercih, ketum yazarın dengeleme stratejisine sadece bu örnek üzerinden değil hikâyenin bu kısmının içerdiği felsefe bakımından da mükemmel bir örnek oluşturmuştur.(Çağlar, 2018, s. 12, 25).

3.2.5. Kayıp Rıhtım

3.2.5.1. Hikâyenin Özeti

Kaptan Arsolno, denizde çok badireler atlatmış gemisi ve tayfası yorgun düşmüştür. Bu sebeple tayfanın dinlenmesi için efsanelere konu olan lanetli Kayıp Rıhtım'a doğru yönelmiştir. Geçmişte korsanlık yaparak buradaki Harnanları ve insanları acı içinde öldüren Arsolno, rıhtımdaki masum ölümlerin öfkeli ruhları tarafından öldürülmüştür (Müstecaplıoğlu, 2019, s. 182, 190).

3.2.5.2.Hikâyede Zaman ve Mekân

Bölümün son hikâyesi olan *Kayıp Rıhtım*'da Kaptan Arsolno'nun Aslanağzı adlı gemiyi ilk gördüğü yer olan Vulsa Liman'ı hikâyede geçen mekân unsurlarından biridir. Liman, işlevi açısından yük alıp yük indirilen ya da çeşitli yolculukların başlangıç noktası olarak kullanılan ve günümüzde de karşılığı olan bir mekândır. Hallersan Rıhtımı ve Kayıp Rıhtım da (GK., s. 185). işlevleri bakımından günümüze uygundur. Fakat bu işlevin dışında hikâyeye kurgusunda Kayıp Rıhtım, içinde masum ruhların yaşadığı yoğun bir sis bulutu ile kaplıdır. Büyülü sis bulutu, bu gerçek mekâna mitsel bir manâ kazandırmıştır. Gerçek mekân, intikam almak için bekleyen masum ruhların büyüü ile çevrelenmiştir. Böylece kullanılan mekân unsuru, büyüü gerçekçilik akımının mekân ilkesine uygun bir örnek oluşturmuştur.

Ünlü korsan Arsolno'nun geçmişine dair şu bilgiye bakılacak olunursa büyüü gerçekçiliğe dair örnekler görülür: “Uzun seneler boyunca her türlü cefayı çekerek adım adım yükselmiş” (GK., s.184). Bu alıntıda “Uzun seneler” şeklinde ifade edilen zaman diliminin, kaptanın yaşamında “kaç seneye” tekabül ettiği belirli bir şekilde açıklanmamıştır. Bu kullanım ise belirsiz özelliği ile dairesel zaman ilkesine uygun bir yapıdadır. Yine Kayıp Rıhtım'a “O günden sonra” (GK., s. 186). kimsenin uğramaması ve ıssız bir yer oluşu, zaman unsuru bakımından belirsizliği sürdürmektedir. Nitekim “o gün” şeklinde ifade edilen zaman diliminin hangi günü ya da hangi tarihi kastettiği net değildir. Bu örnek büyüü gerçekçilik akımını güçlendiren bir kullanım olmuştur.

3.2.5.3.Hikâyede Melezlik

Arsolno gemi kaptanı olmadan önce geceleri kırbaçlanarak uyuyan ve farelerin yemediği artık yemeklerle karnını doyuran bir köledir. Limanda geçirdiği bu kölelik yılları Arsolno'da gemilere karşı bir hayranlık uyandırmıştır. Arsolno'nun bir köle olarak hayranlıkla seyrettiği gemilerle limandaki köleliği arasında benzer bir bağıntı vardır:

“(…) Vulsa Limanı’nda görkemli gemiyle karşılaştığında ona ilk görüşte âşık olmuştu. Çocukken köle olarak çalıştığı rıhtımda nasır tutmuş elleriyle balık ağlarını temizlerken, iskeleye yanaşan kalyonları imrenerek seyreder, günün birinde böyle bir geminin dümenine geçme hayalleri kurardı. Zor zamanlardı” (GK., s. 182).

Arsolno’nun henüz köleyken gemilerin sığınağı olan limanlarda yine gemilere ilgisinin başlaması bu karakterin içinde bulunduğu kölelik olgusu ile bir nesne olan geminin limanlara olan bağımlılığı, dolayısıyla da gemilerin limanlara olan köleliği arasında bir paydaşlık görülmektedir. Nitekim Arsolno’nun Vulsa Limanı’nda Aslanağzı adlı gemiye olan aşkı gemi özgür iken, daha doğrusu denizde özgürce gezinmekte iken başlamıştır. Arsolno bu gemiyle limandaki köleliğini tıpkı Aslanağzı adlı gemi gibi açık sulara taşımayı hayal etmiştir. Dolayısıyla bu gemi Arsolno’nun özgürlüğünün bileti olacaktır. Öyle ki Arsolno’nun hikâyedeki özgürlüğe dair hayali dikkatle incelendiğinde özgürlük anlayışı bu gemiden bağımsız değildir. Aksine bu geminin dümeninde bir kaptan olarak kendisini görmekte ve gemiyle beraber tüm esareti limanlarda bırakıp denizin sonsuz özgürlüğüne doğru yelken açmak istemektedir. Tüm bunlar bir bütün olarak ele alındığında büyü gerçeğe dönüşümdeki melezlik ilkesini yazar; deniz-liman, Arsolno-Aslanağzı, kölelik-özgürlük, görkem-sefalet gibi kavramlar üzerinden okuyucusuna armağan etmiştir.

3.2.5.4.Hikâyede Yabancılaştırma

Hikâyede kayıp rıhtım olarak tabir edilen Hallersan Rıhtım’ı bir gün korsanların baskınına uğramış ve orada yaşayan yerli halk Harnanlar türlü işkencelerle öldürülmüştür. Bozguncuların başı Korsan Tersak, Harnan halkından topladığı ganimetleri Hallersan’da bir mağaraya bırakmıştır. Korsanların gemisinde mürettebattan biri olan Arsolno da bu bozgun sırasında birçok Harnan’ın canına kıymıştır. Bu bozgun sonrasında Hallersan halkının yaşlı büyücüsü kendisi de öldürülmeden az zaman önce korsanlardan intikam almak üzerine bir büyü yapmıştır. Bu büyü kitapta şöyle anlatılmaktadır:

“(…) rıhtımın üzerine çöken sisin, bu mağarada katledilen Harnanların huzursuz ruhlarından doğduğunu da hayal edemezdi. Öldürülen her masum Harnanın ruhunun bedeninden ayrıldıktan sonra bu sisin bir parçası olduğunu, günün birinde kendisine yapılanların intikamını almak için sabırla beklediğini bilemezdi (...)” (GK., s. 189).

Bu anlatıma bakıldığında, sis çökmesi gerçek dünyada karşılaşılabilecek bir doğa olayıdır. Fakat bu sisin öldürülen Harnanların ruhu ile beslenerek büyüdüğü ve tüm ruhların tek bir bütün olarak intikam ruhlu bir sis haline gelmesi olayı ise gerçek dışı bir durumdur. Yazar sıradan bir doğa olayını sıra dışı bir kurgu ile okuyucusuna aktararak yabancılaştırma yapmıştır. Bu yabancılaştırma burada tek boyutlu bir görünümde. Nitekim sadece sıradan olanın sıra dışı ile kaynaştırılması mevcuttur. Fakat hikâyenin devamında yabancılaştırmadaki tekdüzelik çift görünümlü bir hal alacaktır.

Hikâyenin devamında intikam ruhlu sis, Arsolno'nun mürettebatı dinlenmek için götürmüş olduğu ve halk arasında Kayıp Rıhtım diye anılan bölgede yakalayacaktır. İntikam ruhlu sisin Arsolno ve mürettebatına olan saldırısı hikâyede şöyle anlatılmaktadır:

“Arsolno dört bir taraftan gelen çığlık sesleriyle uykusundan uyandığında, yatağının yanında dikilen sis adamı gördü ve gözleri korkuyla büyüdü. (...) ateşten gözleriyle ona bakan Harnanın kıllarla kaplı çıplak göğsünde çaprazlama iki kemer asılıydı. Kemerlere takılı renkli taşlara, hayvan boynuzlarına ve dişlerine (...) muskalara bakılırsa bir Harnan büyücüsüydü” (GK., s. 189).

Bir insanın uykusundan aniden uyandırıldığında bir korku duyması olağandır. Arsolno'nun da uykusundan uyandırıldığında bir korku duyduğu belirtilmiştir. Arsolno'nun vermiş olduğu bu korkma tepkisi her ne kadar normalse de sonrasındaki uyarıcıların normal dışı oluşu Arsolno'nun korkma tepkisini de yapay bir duruma sokacaktır. Nitekim normal dışı uyacı olarak sis adam ve onun ateşli gözleri kastedilmektedir. Bu sıra dışı uyarıcılar karşısında Arsolno'nun çığıktan sonra ilk uyandığı andaki korkma durumunun sürdürülmesi bu suniliğin temelidir. Burada Arsolno'nun hem sıra dışı hem de sıradan olan uyarıcılara korkma tepkisiyle karşılık

vermesi yerine birine diğferinden farklı bir tepki geliştirmesi beklenebilirdi. Karakterin bunu yapmaması elbette ki ketum yazarın yabancılaştırma ilkesi gereğidir. Devamında yabancılaştırma ilkesini sürdüren yazar yine fizik kurallarını hiçe sayarak sis adamın göğsüne iki tane kemer asmayı başarabilmiştir. Oysaki duman ya da sis üzerinde bir kütle taşıyabilecek olgular değıldir. Yine bu kemerlerin üzerinde sıradan figürler ve günümüz insanının sıradanlaştırdığı bir muskanın bulunması sıradan-sıra dışı, iç içe girmişliğini ayrılamaz bir hale koyarak okuyucuyu şaşırtmaktadır. Büyülu gerçeğçilik akımının amaçlarından biri olan bu şaşırtma bu defa çift yönlü (sıradan-sıra dışı, sıra dışı-sıradan) bir yabancılaştırma tekniğı üzerinden yapılmıştır.

Hikâyenin devamında intikam ruhlu sisin Arsolno'yu öldürdüğü an şöyle tasvir edilmiştir:

“Sis adamın yılan kuyruğı havada kıvrıldı, katılaştı, uzun yıllar boyunca her ırktan masumun kanını dökmüş korsana hırsyla saldırdı... Sis adamlar ve sis kadınlar, karada ya da gemide kalbi çarpan tek bir korsan bırakmadıktan sonra, yavaş yavaş şekillerini kaybettiler, soluklaşıp çözüldüler. Bir kez daha ritimı kaplayan sise katıldılar” (GK., s. 190).

Sis adamın yılan kuyruğı ile Arsolno'ya hırsyla saldırması olağüstü bir durumdur. Yine diğfer korsanların ölümüne neden olan intikam ruhlu sis adamların ve sis kadınların amaçlarına ulaştıktan sonra ortadan kaybolmalarına karşı sıradan bir tutum sergilenmiştir. Yazar sıra dışı bir durumu sıradan bir tasvirle okuyucuya aktararak yabancılaştırma yapmıştır.

3.2.5.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğı ve Dengeleme Stratejisi

Korsanların Harnanlara olan düşmanlıklarını sürdürdükleri şu kısımda ketum yazar ve dengeleme stratejisi görölmektedir:

“Bir nesil önce bu topraklarda yaşayan yılan kuyruklu Harnanlara karşı düzenlenen katliamda, esirleri her gece gemilerle buraya getirmişler, topluca idam ettikten sonra aynı mağaraya gömmüşlerdi. Katliamı yönetenlerin ödediğı yüklü altın karşılığında, başkalarının da benzer cinayetleri orada gerçeğçeltirmelerine, başlarını ve yılan kuyruklarını kestikleri

Harnanları mağaraya gömmelerine ses çıkarmamıştı” (GK., s. 188).

Buna göre insanlar tarafından, Harnanlar katliam edilmiş, esir tutulmuş, idam edilmiş, mağaraya gömülmüş ve uzuvları kesilerek acımasızca çeşitli işkencelere maruz kalmışlardır. Günümüz insanının gerçek duygularından biri olan “nefret”, sıra dışı canlılara karşı duyulmuş ve fiziksel farklılık nedeniyle istenmeyen Harnanlara karşı duyulan bu duygu, ayırıcı bir tema ile aktarılmıştır. Aynı zamanda yazar, Harnanlardan nefret eden bir grup olabileceği gibi bir grubun da sevebileceği ihtimalini okuyucuya düşündürmüştür. Böylece büyüdü gerçekçilik akımına göre okuyucunun şüpheli bakışı ön plana çıkarılmıştır. Bu örnekte Harnan ırkı, sıra dışılığı ile dikkat çekerken bu sıra dışılık, insanın duyduğu nefret duygusuyla sıradanmış gibi kabul edilen bir hal kazanmıştır. Ayrıca Harnanların kendilerine işkence eden insanları öldürüp intikam aldığı şu satırlar dikkat çekicidir:

“Nöbetleri ve öfkeleri sonsuza kadar sürecek olsa da, Kayıp Rıhtım’ın kayıp ruhları, en azından bugün için huzur bulmuşlardı (...)” (GK., s. 190).

Öldürülen Harnanların intikam ruhlu bir sis haline dönüşerek korsanları öldürmeyi nöbet edinmeleri ve öfke duymaları sıradan bir tutumla aktarılmıştır. Aynı zamanda öldürdükten sonra da huzur duyan intikam ruhlu sis, olağan şekilde geçirilmiştir. Bu tavırla yazar büyüdü gerçekçiliğin yabancılaştırma ilkesini çift taraflı yani sıra dışıyı sıradan, bir önceki örnekte de sıradanı sıra dışı gösterme tekniğini kullanarak örneklendirmiştir. Bu kullanım ile ketum yazar ilkesini uygulayan yazar ayrıca hikâyenin ilk satırlarından itibaren olağanüstü Harnan ırkını çeşitli özellikleriyle kurguda sıran şekilde sürdürmüş ve ketumluk ilkesini böylece pekiştirmiştir.

3.3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: HAYALÎ YAŞAMLAR

3.3.1. *Rıfat Efendi ve Mucizeler Konağı*

3.3.1.1. Hikâyenin Özeti

Uzun asırlardır yaşayan Rıfat Efendi, vefat eden fanîlerin ruhlarını sakinleştirerek cennete rahat bir geçiş yapmalarını sağlamaktadır. Kapsına gelen Azrail, Rıfat Efendi'den kayıp bir ruhu bulmasını istemiştir. Fakat bu kayıp ruhu bulamazsa Azrail buna karşılık Rıfat Efendi'yi yanında götürecektir. Bu gizemli olay karşısında heyecanlanan Rıfat Efendi her yerde kayıp ruhu aramamış fakat bulamamıştır. Azrail kayıp ruhun kendisi olduğunu açıklamış ve Rıfat Efendi'yi götürmek için de böyle bir yalan söylemiştir. Vaktinin geldiğini anlayan Rıfat Efendi Azrail ile öteki âleme gitmiştir.

3.3.1.2. Hikâyede Zaman ve Mekân

“Hayalî Yaşamlar” adlı son bölümün ilk hikâyesi olan *Rıfat Efendi ve Mucizeler Konağı*'nda Rıfat Efendi, vefat eden insanları misafir edip onların ruhlarını sakinleştirmektedir. Vefat eden kayıp ruhlar, Rıfat Efendi'nin sihirli sözleri söylemesiyle onun yanına gelmektedirler. Bu ziyaretlerin vakti şöyle aktarılmıştır: “Her zaman gece yarısından sonra gelirlerdi” (GK., s. 193). Bahsi geçen “her zaman” imgesiyle bu işin sürekliliğine çağrışım yapılmıştır. Ayrıca “her zaman” ifadesinin hangi zamandan, saatten ya da günden itibaren bu sürekliliği kastettiği belli değildir. Kayıp ruhların sürekli bir döngü içerisinde olup bu ziyaretleri “her zaman” yapıyor oluşu, bu sürekliliğe büyümlü bir bakış açısı kazandırmıştır.

Rıfat Efendi'nin kayıp ruhu ararken uğradığı mekânlardan; “Yerebatan Sarnıcı” (GK., s. 207). günümüz gerçek mekânlarından biridir. Bu gerçek mekân günümüzde gezilip görülen tarihi bir mekân konumundadır. Oysa hikâyede bu tarihî mekân, kayıp bir ruhun arandığı yer olarak kullanılmıştır. Olağanüstü ruh arama işinin, böylesi gerçek bir mekânda olması o mekâna mitsel bir manâ kazandırmıştır. Böylece büyümlü

gerçekçiliğin günümüz gerçekliğinden kopmayan yapısı bu örnekte mekân unsuru üzerinden başarılı bir şekilde yansıtılmıştır.

3.3.1.3.Hikâyede Melezlik

Rıfat Efendi vefat eden ruhları sakinleştirme ve cennete rahat bir geçiş yapabilmelerini sağlama görevini görmektedir. Bu görevlerinden birinde meydana gelen olaylardan birisi, büyüü gerçekçilik ilkeleri açısından ilginçtir:

“Genelde sakin ve sohbeti tatlı ruhlardı, sadece sonuncunun kaygılarını dindirmek biraz uzun sürmüştü. Kadın borsadaki yatırımlarının akıbetini öğrenemeden ölmüş olmaktan şikâyet eden, hırslı ve aksi bir ruhtu (...)” (GK., s. 200).

Rıfat Efendi'nin karşısına gelen ruhlarla ilgili yaptığı “sakin ruh” ve “hırslı-aksi ruh” karşılaştırması olağanüstü bir durumdur. Bu kıyas günümüzde insanlar arasında çeşitli açılardan yapılabilen bir sınıflandırma iken hikâyede ruhlar arasında da aynı açıdan bu sınıflandırmanın yapılmış olması ilginçtir. Yazar ruhlara sıradan bir insanmış gibi yaklaşarak hayalî bir gerçeklik oluşturmuştur. Bu gerçeklik aslında sıra dışı bir durum iken sıradanlaştırılma yapılarak büyüü gerçekçiliğin yabancılaştırma ilkesi uygulanmıştır. Aynı zamanda ruhlar arasında yapılan “saki –aksi -tatlı ruh” zıtlığı, melezlik ilkesini örneklerken hikâyenin akışına da gizemli bir hava katmıştır.

3.3.1.4.Hikâyede Yabancılaştırma

Rıfat Efendi'nin ağırladığı ruhlardan biri gece vakti şömineyle kitaplığın bulunduğu kısımdan çıkagelmiştir. Ansızın gelen bu misafir ruh, şöyle tasvir edilmiştir:

“Cılız, hastalıklı bedeniyle duvardan süzüldü, yerden birkaç karış yüksekte uçarak Rıfat Efendi'nin karşısındaki geniş ve rahat koltuğa oturdu. Otuzlu yaşlarda genç bir adamdı, biraz şaşkın görünüyordu(...) Buraya gelene kadar yanından

geçtiğim insanlar varlığımın farkına bile varmadılar” (GK., s. 194).

Ölümden sonraki yaşamın bir formu olan ruhun, konağın duvarını aşarak içeri girebilmesi, uçabilmesi gerçek dışı bir durumdur. Günümüz insanı, ruhu tamamı ile bir insanın fiziksel özellikleri ile tahayyül etmez. Fakat misafir ruhun bir insan silüetinde tasvir edilmesi modern insanın ruh algısının kırılmasının hikâyedeki ilk dikkat çekici yanıdır. Daha sonra bu insan fiziksel özellikleri gösteren ruhun, uçuşu ve yerden yükselmesi modern insanın fizik kurallarına aykırı iken yine bu ruhun sıradan bir insan gibi koltuğa oturması ruh-beden, madde-yokluk arasında birer tezatlık içerecek şekilde aynı zamanda da birbirleri yerine tercih edilme metoduyla bir yabancılaştırma oluşturmaktadır.

Modern insan, her ne kadar akıl ve mantığı öncelese de günümüz itibarıyla dinler hayatı anlamlandırmada insanlara rehberlik eden önemli bir olgudur. İsim farklılıklarına rağmen dini öğretilerin tümü, cennet-cehennem ikilemi üzerine kuruludur. Ve öldükten sonra bu dünyadaki yaşayış şekline göre belirlenen ve gerçekliğine inanılan Mekânlara gidileceği varsayılır. Hikâyedeki ruh, modern insanın algılamalarındaki karşılığını bulmamaktadır. Bunun gerekçesini bir üstteki paragrafta ifade etmiştik. Şimdi yabancılaştırma ilkesini mekân üzerinden analiz etmek daha doğru olacaktır. Hikâyeye bakıldığında Rıfat Efendi, ölenlerin ruhlarını gidecekleri cennet-cehenneme hazırlama görevlisidir. Modern insanın dinî algılamalarındaki bu görevli yine insan olmayan bir varlıktır. Oysa hikâyedeki karakter, insan-ruh karışımı bir varlıktır. Yine modern insanın öldükten sonraki sorgusu mezarın içerisinde. Oysa Rıfat Efendi bu sorgu işini bizzat konağında gerçekleştirmektedir. Bundan dolayı hikâyede modern insanın dini varlıkları karşısına Rıfat Efendi'nin, modern insanın dini algılamalarındaki mekânların karşısına ise yine Rıfat Efendi'nin konağı konulmuştur. Böylece okuyucu kendi algılamalarında bir kırılma ile karşı karşıya bırakılmıştır. Bu kırılma yazarın modern ile geleneksel arasında üçüncü bir yol göstermek suretiyle kullandığı yabancılaştırma ilkesinin izlerini taşır. Öyle ki modern insanın dini algılamalarındaki kendi açmazları, geleneksel olanın ise bilimden tamamen kopuk olması karşısında yazar, üçüncü ve karma bir dini algılama biçimini okuyucusuna sunmuştur.

Ruhların ağırlandığı büyüdü konakta Rıfat Efendi'ye yardım eden birileri bulunmaktadır. Yardımcılardan biri, Rıfat Efendi'nin lanetlenen bir köyde bulup yanına aldığı obur cücedir. Obur cücenin anlatıldığı şu kısım, yazarın melez bir tür kurgulaması açısından önemlidir:

“(…) cüce obur (...) yüzlerce dişten ve bıçak yarasını andıran iki minik gözden ibaret suratını buruşturdu. Artık açlığını dizginlemiyordu, etrafındaki her şey ona lezzetli bir yemek gibi görünüyordu. Etten kemikten olmadığını anlayınca misafire olan ilgisini kaybetti, ona daima şefkat göstermiş efendisine sırnaşık bir gülümsemeyle yanaştı (...)” (GK., s. 194).

Normal bir insanın yüzü, iki gözden oluşmasına rağmen yüzlerce dişten oluşmamaktadır. Hikâyedeki obur cüce, bu bakımdan insan-insan olmayan özellikleri bünyesinde barındırmaktadır. Yine bu cücenin canlılara ait olan açlık içgüdüsüne sahip olmasına karşılık fiziki itibari ile bir ruhu, yiyemeyecek olması bu türleri özellikleri bakımından birer tezatlık içerisinde göstermiştir. Ketum yazar, her tezatlığı tarafsız bir gözlemlerle verirken aynı zamanda da obur cüce karakteri üzerinden melez bir tür yaratmıştır. Bu melez türün sıra dışı özellikleri sıradanmışçasına aktarılırken, sıra dışı bir özelliğinin sıradanlaştırıldığını söylemek güçtür. Bu bakımdan da tek boyutlu bir yabancılaştırma tekniğinden bahsetmemiz mümkündür.

Cüce oburun açlığını fark eden Rıfat Efendi'nin yardımcısını besleme şekline bakıldığında yabancılaştırma ilkesine örnek teşkil eder.

“Rıfat Efendi (...) iki parmağını cebindeki küçük keseye soktu, çıkardığı iki minik kristali yere bıraktı. Kristaller henüz havadayken insan kafası büyüklüğünde leziz inek butlarına dönüştü. Obur, butları havada kaptı, ağzını şapırdatarak sandığına geri koştı (...)” (GK., s. 195).

Günümüzde yemek ikramı, belirli malzemelerin hazırlığına dayanırken hikâyede ise ikram edilen yemeğin özelliği bakımından nesnelere dönüşümüyle mümkün olması sıra dışı bir durumdur. Fakat cüce oburun büyü sayesinde önüne gelen yemeği, olağan şekilde yemesi ve bu durumu garipsememesi ketum yazarın sıra dışılığı sıradanlaştırma özelliği gereğidir. Ayrıca “yemek yemek” , “açlık” sıradan duygular

iken bu duyguları sıra dışı bir canlının hissetmesi sıradan olanın sıradanlaştırılmasını örneklendiren bir kullanımdır. Yazar bu örneklerinde yabancılaştırma ilkesini sıra dışı-sıradan, sıradan-sıra dışı olmak üzere her iki açıdan uygulamıştır.

Rıfat Efendi evine çat kapı gelen misafir ruhlara ve onların kafa karışıklıklarına alışkın biridir. Aniden gelen misafir ruhlardan biri olan Ahmet'in şu söylemlerine bakıldığında:

“Adam birden sustu. Utanmış görünüyordu. O ana kadar konuşurken havada dans eden ellerini dizlerinin üstüne koydu. “Ah, birden bire ne kadar çok soru sordum! Her şeyden önce, evinize böyle davetsiz geldiğim için özür dilerim. Ne kabayım, daha adımları bile söylemedim! İsmim Ahmet. Soyadımı hatırlayamıyorum, kusura bakmayın. Ölmek insanın kafasını karıştırıyor (...)” (GK., s. 196).

Sözü edilen ruhun sıradan bir insan gibi bir anda susması ve utanması olağanüstü bir durumdur. Yine konuşma esnasında ellerinin dans etmesi bu olağanüstülüğün bir başka örneğidir. Günümüzde âşina olmadığımız bu sıra dışı ruh tasviri, modern insanın ruh algısının kırılmasında hikâyede dikkat çeken bir diğer kullanımdır. Aynı zamanda ruhun çok soru sorduğunu düşünerek çekinmesi, özür dilemesi, kibar oluşu ve adını ifade etmesi sıra dışı özelliklerdir. Fakat misafir ruhun bu sıra dışılığı olağan şekilde karşılayarak “ölmek insanın kafasını karıştırıyor” demesi ve ölümü garipsememesi ketum yazarın sıra dışılığı sıradanlaştırma özelliği gereğidir. Ek olarak çekinmek, özür dilemek, kibar olmak gibi ifadeler sıradan duygular iken bu duyguları sıra dışı bir ruhun hissetmesi sıradan olanın sıradanlaştırılmasını örneklendirmiştir. Yazar bu alıntıdaki örneklerde de yabancılaştırma ilkesini sıra dışı-sıradan, sıradan-sıra dışı olmak üzere birlikte uygulamıştır.

Rıfat Efendi'nin yanında çalışanlardan biri olan Halil gelen misafir ruhlara çeşitli ikramlarda bulunun biridir. Halil'in anlatıldığı şu kısım da yabancılaştırma ilkesini göstermesi bakımından kayda değerdir:

“Halil, hazırladığı enfes Türk kahvelerini Rıfat Efendi'ye ve şaşkınlığını henüz tam olarak üstünden atamamış hayalet

ikram etti. Eskiden misafirlere şekerli mi, şekersiz mi diye sorardı (...)" (GK., s. 1970).

Günümüz dünyasında eşe, dosta ve misafirlere ikram edilen Türk kahvesi olağan karşılanan bir içecektir. Fakat bu örnekte bir hayalete karşı kahve ikramının yapılması ve yine hayalete kahveyi nasıl içeceğinin sorulması sıra dışı bir durumdur. Yazar, kahve gibi sıradan bir içeceği günümüz dünyasından kopmayan bir unsur oluşuyla kullanmış ve bir hayalet imgesiyle de sıradanlaştırmıştır. Ayrıca kahve içmek sıradan bir durum iken bu durumu sıra dışı bir hayaletin yaşaması sıradan olanın sıradışlaştırılmasına bir örnek oluşturmuştur. Yazar bu kısımdaki kullanımlarda yabancılaştırma ilkesini sıradan-sıra dışı ve sıra dışı-sıradan bağlamında başarılı şekilde uygulamıştır.

3.3.1.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi

Hikâyede hayalet ve ruh kavramları sıkça tekrarlanmış ve kurgu bu kavramlar üzerinden aktararak sunulmuştur. Bu bağlamda Rıfat Efendi'nin konağına gelirken ölen ruhlardan birinin düşünceleri incelendiğinde ketum yazar tavrı ve dengeleme ilkesinin örnekleri görülmektedir.

"Belki de beni belli belirsiz bir esinti sandılar. Ağaçların içinden geçtim, park etmiş arabaların, tuğlaların (...)
Öldüğümü biliyorum, nasıl olduğunu az çok hatırlıyorum (...)
Tanrı hayat hikâyemi yazarken epey eğlenmiş olmalı (...)"
(GK., s. 194).

Günümüzde olağanüstü olarak nitelenen hayaletler ve ruhlara bu hikâyede yazar tarafından olağan şekilde karşılanmış ve akış içerisinde geçirilerek sıradanlaştırılmıştır. Bu sıradanlaştırmada yazar, gizemli bir betimleme yapmış ve olağanüstü hayalet ve ruhlara yorumunu da okuyucuya bırakmıştır. Bu kullanım da ketum yazar ilkesine uygun düşen bir yapıdadır. Ketumluk ilkesi gereğince yazar, doğaüstü olaylara ve canlılara dışarıdan objektif şekilde bakmaktadır. Bu örnekte gerçeklik ile büyü arasındaki denge ketum yazar tavrıyla kurulmuştur. Ayrıca doğaüstü bir ruhun öldükten sonra "Tanrı hayat hikâyemi yazarken epey eğlenmiş olmalı"

şeklinde bir tavır sergilemesi, sıra dışı gerçekliği olağanlaştıran yabancılaştırma ilkesini örneklendiren bir kullanımdır.

Rıfat Efendi, asırlardır süren yaşamı boyunca birçok şey yaşamıştır. Fakat yıllardır devam eden bu ölümsüz yaşamında onu heyecanlandıracak ve şaşırtacak bir olay yaşayamamıştır. Bu durum şöyle ifade edilmiştir:

“Artık yorulmuştu. Hiçbir misafirin onu heyecanlandıracak, kalbinin hızlı atmasına yol açacak sıra dışı bir gizeme vâkıf olmaması onu şaşırtmamıştı. Böyle bir sır asırlardır karşısına çıkmıyordu. Uzun yıllar boyunca dünyayı dolaşır sayısız enteresan olaya şahit olmuştu, bunca yaşamışlıktan sonra artık coşkulu bir macera yaşama umudu yoktu (...)” (GK., s. 200).

Bu örnekte Rıfat Efendi, misafir ruhların onu, heyecanlandıracak bir sırı vakıf olmadıklarının farkındadır. Bu ümitsizlik düşüncesiyle ketum yazar ilkesi bozulmuş ve okuyucunun yorumlayacağı gizemin sıradanlaştırılmasına engel olunmuştur. Böylelikle bu örnekte büyüün gerçekliği azalmıştır. Ek olarak sıra dışı bir yaşam süresine sahip olan Rıfat Efendi sıra dışılığı simgelerken heyecan dolu bir sırı sıra dışı bir hayaletten beklemesi ise sıradanlaştırmayı örneklendiren bir yaklaşımı oluşturmuştur. Yabancılaştırma ilkesini sıra dışı-sıradan ve sıradan-sıra dışı bağlamında uygulayan yazar dengeleyici strateji ile büyüü gerçekçilik akımını bu bakımdan yansıtmıştır.

3.3.2. Enkazdaki Dost

3.3.2.1. Hikâyenin Özeti

Arama kurtarma gönüllüsü olan Ahmet, bir enkazda sıkışıp kalmıştır. Bu enkazda ona dayanma gücü veren ise Japonya enkazından iki yıl önce sağ kurtardığı küçük kızın dedesi Hiroshi'nin ruhudur. Yaşlı adamın ruhu sayesinde gücünü toplayan Ahmet ekiplerin gelmesiyle enkazdan çıkarılmıştır. Kurtarma ekibi, o enkazda Ahmet'ten başka birine ulaşamamıştır. Bunun sonucunda Ahmet aldığı bir mektupla Hiroshi'nin iki yıl önce vefat ettiğini öğrenmiştir (Müstecaplıoğlu, 2019, s. 211, 221).

3.3.2.2.Hikâyede Zaman ve Mekân

Bölümün ikinci hikâyesi olan *Enkazdaki Dost*'ta Ahmet enkazın altında sıkışmış bir vaziyette kurtarılmayı beklerken gerçek bir insan zannederek Hiroshi'nin ruhu ile sohbet etmeye başlamıştır. Birbirlerine dayanma gücü vererek çeşitli vaatlerde bulunmuşlardır. Hiroshi'nin ruhu Türkiye'ye dair şunları aktarırken büyümlü gerçekçilik akımının zaman ve mekân unsuruna dair örnekler sunmaktadır.

“Türkiye'ye bir kez gelmişim. Ankara'da bir hafta kalmışım. Ama o kadar çok işim vardı ki etrafa bakınmadım bile...” Ahmet'in ise ona karşılık verdiği cevap: “Buradan çıkınca, ileride bir gün, İstanbul'a gelmelisiniz” (GK., s. 216).

Türkiye ve Ankara illeri gerçek mekânlardır, olağanüstü bir varlık olan ruhun ise buralara dair konuşması sıra dışı bir olaydır. Yine Ahmet'in, Hiroshi'yi tekrar İstanbul'a daveti bu sıra dışılığı daha da ilginç kılmıştır. Büyümlü gerçekçiliğin günümüz gerçek mekânlarında geçen bu sıra dışı olayı sözü edilen mekânlara mitsel bir bakış yüklemiştir.

3.3.2.3.Hikâyede Melezlik

Enkazın altında sıkışıp kalan Ahmet, sadece sesini duyabildiği Hiroshi adlı yaşlı adamla konuşmaya başlamıştır. Onu motive etmeye çalıştığı şu kısımda ise büyümlü gerçekçiliğin melezlik ilkesinin ortaya çıkması söz konusudur:

“Yaşlı adamın ağlaması yavaş yavaş kesildi. “Bir torunum var. Beni çok sever. Bense onun için ölebilirim. Siz evli misiniz, çocuğunuz var mı? Tanrım, burası ne kadar soğuk (...) Canlı canlı mezara gömülmüş gibiyiz (...)” (GK., s. 216).

Bu örnekte Ahmet'e yardım eden ölü bir beden “ölebilirim” diyerek kendi bedeninin canlılığına işaret etmesine rağmen aslen zaten bir ölü olması, yine bu ölünün kendini diri farz ederek “canlı canlı mezara girmek” gibi durumu tasvir etmesi “canlılık-ölüm” arasındaki ikilemi oluşturmuş ve melezlik açısından örneklendirmiştir.

3.3.2.4.Hikâyede Yabancılaştırma

Enkazdan Hiroshi Akira'nın ruhu sayesinde sağ kurtulan Ahmet, kendini topladıktan sonra enkazdan Hiroshi Akira adında birinin çıkarılıp çıkarılmadığını sormuştur. Fakat araştırmaları neticesinde herhangi bir olumlu sonuca ulaşamayan Ahmet, bu durumu anlamakta zorlanmıştır. Enkazın bulunduğu yere özellikle kendisinin gitmesine rağmen bir şey bulamamış olması sonucunda Japonya arama kurtarma ekibinde görev yapan arkadaşına ulaşmış ve yaşadığı durumu anlatan bir mektup yazmıştır. Arkadaşından bu durumu araştırmasını isteyen Ahmet'e Hiroshi Akira'nın kızından şöyle bir mektup gelmiştir:

“Sevgili Ahmet Bey (...) Japonya’da enkazdan kurtardığımız küçük kızın annesiyim ben. Minik meleğimizi bize geri getirmiştiniz, hepimiz çok sevinmiştik, en çok da ölüm döşeğinde olan dedesi... Son nefesini vermeden önce, torununun ölümüne şahit olmadan bu dünyaya veda edeceği için çok mutlu olduğunu söylemişti. Babam Hiroshi Akira, ne yazık ki bu olaydan birkaç gün sonra vefat etti... Babam Hiroshi Akira aramızdan ayrılalı iki sene oluyor, yani o otelde bulunması mümkün değil (...)” (GK., s. 219, 220).

Bu mektuba göre Ahmet, ölüm döşeğinde olan bir dedenin torununu enkazdan kurtararak kavuşmalarını sağlamış ve yaşlı adam bir süre sonra vefat etmiştir. Fiziksel olarak iki sene önce gerçek dünyadan ayrılan Hiroshi Akira'nın enkaz altında kalması bu mektuba göre mümkün görünmemektedir. Fakat yaşlı adam gerçekmişçesine Ahmet'i enkaz altında iken teselli ederek yaşama tutunmasını sağlamış ve enkaz altında yalnız olmadığını Ahmet'e hissettirmiştir. Burada fiziksel olarak gerçek Mekânda bulunamayacak ölmüş birinin, büyülü bir şekilde, karşılıklı konuşma, seslenme gibi fiziksel özellikler göstermesi sıra dışı bir durumdur. Bu sıra dışılık, hikâye kurgusunda sıradan bir tasvirle geçiştirilerek doğallaştırılmıştır. Aynı zamanda bu özellikler “ölüm-canlılık” gibi zıt bir ikilemi oluşturarak yabancılaştırma ilkesini örneklendirmiştir.

3.3.2.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi

Ahmet, enkazın altında kaldığı süre boyunca kendisiyle sohbet ederek onu yaşama tutunmaya ikna eden yaşlı adamın varlığına inanmıştır. Bu inanç, ona umut olmuş ve enkazdan sağ çıkarken Hiroshi'nin çıkarılmasını beklemiş, ekiplerin başka birini bulamamış olmasına da şaşırmıştır. Hikâyenin ilk sayfalarından itibaren ölmüş birinin Ahmet'e olan yardımını sıradan bir gerçeklikte yansıtılmıştır. Hikâyenin sonunda öğrenilen şu gerçek, sıradanlığı sıra dışı bir hâle döndürmüştür:

Ahmet'in yıllar önce küçük bir çocuğu enkazdan kurtarması ve onu ölmek üzere olan dedesine kavuşmasını sağlaması sıradışılaştırmanın bir parçasıdır. Torununa kavuşan Hiroshi Akira vefat etmiş ve Ahmet'in bu iyiliğine karşılık onun enkazdan sağ çıkması için yardım etmiştir. Yaşanan bu sıra dışı durum manevî manâda bir sona ulaşırken yazarın sıradan tavırla tasvir ettiği bu sıra dışılık, dengeleme stratejisi ilkesini örneklendiren bir kullanım olmuştur (GK., s. 211, 221).

3.3.3. *Albert Long Hall'in Hayaletleri*

3.3.3.1.Hikâyenin Özeti

Albert Long Hall salonu ruhların konser verdiği asırlık, nezih bir mekândır. Öldükten sonra sadece bu binada vücut bulan Meryem, yalnız olduğundan emin olduğu bu mekânda piyano çalmayı çok sevmektedir. Aynı binada saat işiyle ilgilenen Mehmet'in ruhu da bu Mekâna aşinadır. Meryem'in çaldığı piyanoyu dinlemek ona huzur vermektedir. Hikâye ikili arasındaki çatışmaları ele almaktadır. Hikâye, Meryem'in, Mehmet'in istediği besteyi çalmasıyla sona ermiştir (Müstecaplıoğlu, 2019, s. 222, 230).

3.3.3.2.Hikâyede Zaman ve Mekân

Bölümün üçüncü ve aynı zamanda son hikâyesi olan *Albert Long Hall'in Hayaletleri*'nde Albert Long Hall binasının bulunduğu yer olan, "Boğaziçi

Üniversitesi Güney Kampüsü” günümüzün bilinen bir yeri olarak dikkat çekmektedir. Bu gerçek mekân vefat eden kişilerin ruhlarının bir araya geldiği yer olarak tasarlanmıştır. Ruhlar, gece olunca bu salonda çeşitli konserler vererek ya da piyano çalarak huzur bulmaktadırlar. Bu olağanüstü durum, gerçek bir mekânda düşünüldüğünde iç ve dış mekâna büyümlü bir manâ katmaktadır. Nitekim bu mekânın fanî insanları bu kampüste mezun olmuş ve özel anlar yaşamıştır. Ruhların ise fanî bir mekâna gelerek vücut bulmaları sıra dışı bir olaydır. Ketum yazar, bu sıra dışılığı sıradanlaştırarak okura sunmuş ve yabancılaştırma ilkesini de mekân unsuru üzerinden örneklendirmiştir.

3.3.3.3.Hikâyede Melezlik

Hikâyeye kişilerinden Mehmet ve Meryem’in ruhu, Albert Long Hall binasında belirlemektedir. Meryem, bu binada piyano çalmaktan keyif alan bir hayalettir. Mehmet, Meryem piyano çalarken onu dinlemekten keyif almaktadır. Fakat Meryem yalnız olduğundan emin olduğu bir ortamda piyano çalabildiği için Mehmet’in binadan ayrılmasını istemiştir. Bunun üzerine iki hayalet arasında başlayan tartışmada Meryem’in şu sözleri, Mehmet ile Meryem arasındaki duygusal zıtlığı gösteren bir melezlik örneği oluşturmaktadır:

“Benden çok daha uzun bir süredir ölüsün (...) Bir ruhun çok öfkelenmişinde ya da sevindiğinde yapabileceklerini keşfedemedin mi?” (GK., s. 229).

Buna göre ölmüş kişilerin hayalet olarak belirmesi, fiziksel olarak gerçek bir mekânda piyano çalabilmesi ve hayaletlerin tartışması sıra dışı bir durumdur. Hayalet Meryem, kendisinin ölüm zamanı ile Mehmet’in ölüm zamanını kıyaslamış ve Mehmet’in “daha uzun” süredir ölü olduğunu ifade etmiştir. Bu durumda “daha uzun-daha kısa” yaşam karşılaştırması neticesinde melez bir zıtlık ortaya çıkmıştır. Ayrıca alıntıladığımız bu kısımda hayaletin “öfkelenmesi-sevinmesi” de duygusal bir zıtlığı niteleyen melez bir örnektir.

Ölmeden önceki yaşamında Albert Long Hall binasında piyano konseri veren Meryem, bu binaya dair anılarını şöyle anlatmıştır:

“(…) yaşarkenki hayatımı düşündüğümde, en mutlu olduğum anın o akşam bu piyanoyu çalarkenki hâlim olduğunu anımsıyorum (…) bu yüzden de hayalet olarak (…) bu piyanonun başında var olabiliyorum (…)” (GK., s. 227).

Meryem’in öldükten sonra bir hayalet olarak ölmeden önceki yaşamını düşünmesi, “en mutlu” anını anımsayarak bir derecelendirme yapması “en mutlu- mutlu”, “ölüm-yaşam” ve “hayal-gerçek” zıtlıkları, melezlik ilkesini örneklendirirken hikâyenin akışına da gizemli bir hava katmıştır.

3.3.3.4.Hikâyede Yabancılaştırma

Meryem ve Mehmet öldükten sonra hayalet olarak Albert Long Hall’da karşılaşmaktadırlar. Meryem sadece bu binada belirebildiği için her gece piyano çalmaya gelmektedir. Mehmet’le sürekli burada karşılaşmaktan rahatsız olan Meryem, Mehmet’in bu binaya gelmesini istememektedir. Yine bir gece vakti, binada beliren hayaletler karşılaşmış ve aralarında şöyle bir tartışma başlamıştır:

“Yine mi sen! Mehmet, sana buraya gelme demiştim! Burası benim mekânım ve hemen gitmeni istiyorum! Kusura bakma Meryem. Ama ben de bir hayaletim ve istediğim yerde bulunabilirim. Ölümler arasında bir hiyerarşi olduğunu hiç zannetmiyorum” (GK., s. 225, 226).

İnsanoğlunun, kendini iyi ve güvende hissettiği bir mekânı sahiplenme içgüdüğü, büyümlü bir hayaletin tavrıyla yansıtılmış ve öldükten sonra hayalet olarak belirme sıra dışılığı da böylelikle olağan bir özellik kazanmıştır. İstenmeyen kişinin bu mekândan uzaklaştırılması ise yine bu içgüdüğü pekiştirmiştir. Günümüz dünyasında af dileme, rica etme davranışları sıradan bir kullanım iken bir hayaletin “kusura bakma” şeklindeki savunması sıradanın sıradışılaştırılmasına uygun bir kullanımı örneklendirmiştir. Devamında Mehmet’in kendisinin ve Meryem’in hayalet olduğunu kabullenışı ve istediği mekânda bulunabilme özgürlüğünün farkında oluşu sıra dışı

hayalet algısının sıradanlaştırılmasını örneklendirmiştir. Yazar yabancılaştırma ilkesini her iki açıdan dengeleyici strateji ile uygulamıştır. Ek olarak ölümler arasında herhangi bir üstünlük olmadığı düşüncesini hayaletin nazarıyla ifade eden yazar, büyümlü gerçekçiliğin ketum yazar ilkesini de kullanmıştır.

Meryem, Albert Long Hall'da altı ay boyunca Mehmet'le karşılaşmıştır. Bu durumdan oldukça sıkılan Meryem'in şu sözlerine bakıldığında yabancılaştırma ilkesinin uygulandığı görülür:

“Tam seni unutmaya başladığım zaman birden bire yanımda beliriveriyorsun. Tam da keyifle piyanonun başına oturmuşken. Uzun zamandır seni görmezden gelmeye çalışıyorum, ama artık dayanamıyorum (...)” (GK., s. 225, 226).

Günümüzde “unutmak, keyiflenmek” duyguları sıradan ifadelerdir. Oysa piyano çalan bir hayaletin keyiflenmesi ya da bu duyguları bir hayaletin yaşaması sıradanlığın sıradışlaştırılmasına bir örnektir. Yine günümüzde insanlar arasında rastlanılan bir kişiyi, bir tanıdığı görmezden gelme durumu, hayaletler arasında yaşanmış ve aynı zamanda bir hayaletin durumunu anlatmak için bu deyim kullanmıştır. Canlılığın bir göstergesi olan çeşitli duygulara hayalî varlıklar üzerinden yer verilmesi yabancılaştırma ilkesinin sıradan olanın sıradışlaştırılması gereğidir.

Hikâyenin devamında geçen şu kısım, ketum yazarın sıradan-sıra dışı, canlı-cansız olanı mükemmel bir oksimoron eşliğinde aktarmasına önemli bir örnek oluşturmuştur:

“Mehmet olmaz manasında başını iki yana sallayınca, genç kadın aniden elini ona doğru kaldırdı, salonun içinde karşı konulmaz bir rüzgâr esti. Genç adamın hayaleti rüzgârın önüne katıldı, havada uçarak duvardan dışarı çıktı, ağaçların ve bir sokak lambasının içinden geçti, yeşil çimlere düşüp yuvarlandı. Aslında çimlerin birkaç karış üstünde yuvarlandı demek daha doğru. Meryem yeniden huzur içinde çalmaya başlamışken, Mehmet camdan içeri süzüldü ve havada, tarihi orgun üstünde durup kollarını kavuşturdu. “Bu da neydi böyle?” (GK., s. 229).

Buna göre hikâyedeki Mehmet ve Meryem, birer ölmüş ruhtur. Fakat hikâyede bu kişiler hâlen ölmeden önceki isimleriyle okuyucuya aktarılmaktadır. Yazarın, hayaletleri son derece canlı kanlı kabul ettiği anlaşılmaktadır. Yazarın burada Mehmet'in ruhu, Meryem'in hayaleti ifadelerini kullanması beklenirdi. Oysa böyle olmaması olsa olsa ketum yazarın bir tavrıdır. İlgili kısımdaki tasvirin devamında Meryem'in yine bir insan bedeninin bir uzvu olan ellere sahip olması fakat bu ellerini sıradan bir elin yapamayacağı bir iradeyle kullanarak karşı konulamaz bir rüzgâr estirmesi, bu hamlesinin hemen ardından yine sıradan bir insan elinin yapabileceği şekilde piyano çalmaya yönelmesi gibi özellikler bir arada düşünüldüğünde ketum yazarın sıradan olan ile sıra dışı olanı, canlı olanla cansız olanı, mükemmel bir oksimoron eşliğinde ve tam da biri diğerinin önüne geçeceği sırada dengeleyici bir kronoloji ile okuyucusuna aktardığı görülmektedir. Bu ketum yazarın akıl ile akıl dışı olanı birbirinin üzerine çıkarmaksızın yapmış olduğu usta bir dengeleme stratejisidir.

3.3.3.5.Hikâyede Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi

İlgili hikâyenin bir kısmında Meryem ile Mehmet arasında geçen şu diyalog büyümlü gerçekçilik akımının ketumluk ve dengeleme stratejisine güzel bir örnek oluşturmuş:

“Biz ölüyüz, farkında mısın?” dedi Meryem hırçın bir sesle (...). Ölüler için zamanın ne önemi olabilir? Bu takıntıdan kurtulup olgun bir hayalet gibi davransan? (...) Bilakis, zaman asıl ölümler için anlamlıdır” diye başını iki yana salladı Mehmet” (GK., s. 226).

Bu diyalog incelendiğinde yazarın burada Meryem kişisine ölü olduğunun farkında olup olmadığını sormakla tecahül-i arif söz sanatı ile anlatımı güçlendirmiş ve bunu yaparken de aslında soruyu Mehmet'e değil okuyucusuna sormuştur. Buradaki amaç hayaletlerin sıradan bir insan gibi olmamaları gerektiğini okuyucuya sunmaktır. Fakat hemen ardından söylenenler bu gerekliliğe tezat örnekler olacaktır. Öyle ki ölü olduğunu hatırlatmasına rağmen sonrasında Mehmet'ten beklediği özellikler incelendiğinde sıradan insan özellikleri olduğu görülmektedir. Bu özellikler zamanın önemi, takıntıların kötü olması gibi şeylerdir. İnsan için de önemli olan bu özelliklerin

bir hayaletten ölü olduğu vurgulandıktan sonra beklenmesi okuyucuya neyin gerçek neyin gerçek dışı olduğu konusunda bulanık bir pencere açmaktadır. Bu durum ketum yazarın zıt özellikleri birbiri içinde eritmesine ve zıt durumlar arasında bir üstünlük kurmaksızın yapmış olduğu ve bu yönüyle de büyülü gerçekçilik akımının ketumluk ve dengeleme stratejisine son derece uyumlu bir yazım olarak karşımıza çıkmaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: ŞAMANLAR DİYARI ADLI ROMANDA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

4.1. Şamanlar Diyarı

4.1.1. Romanın Özeti

Şamanlar Diyarı adlı roman, sultanlık sarayından gizemli bir parşömenin çalınmasıyla başlamıştır. Hırsız, parşömeni çaldıktan sonra yakalanmamak için sarayın kulesinden atlayarak bir kartala dönüşmüştür. Bu dönüşümü gören saray büyücüleri, hırsızın bir şaman olduğunu anlamışlardır. Sultan parşömenin bulunması için saray büyücüsü Derian ve Zincir adlı istihbarat ekibinin lideri Olein'den oluşan 30 kişilik bir ordu kurmuş ve sefere çıkmalarını istemiştir.

Parşömeni çalan şaman Darok ise Kaptan Gura'nın gemisine ulaşmıştır. Gemide bulunan insanları daha güvenli ve huzurla yaşayabilecekleri Harnan Ülkesi'ne ulaştırmak isteyen Darok, kardeşi Kaye'yi de yanına almıştır. Gemide Zorgo adlı insanlardan zulüm görmüş, yılanbaşı kuyruğu olan bir Harnan bulunmaktadır. Harnanların yaşadığı ülkeyi, insanlara güven duygusunu yitirdiği için tarif etmekten çekinmektedir. Çünkü geçmişte ailesini ve atalarını öldüren Delkar ve Nasralar'dan uzakta, bilinmeyen bir diyarda huzurla yaşayabilecekleri bir yer inşa etmişlerdir. Bu nedenle yaşadığı diyarı ve oradaki Harnan kardeşlerini tehlikeye atmak istememektedir. Darok ve ekibi ormanda yolculuğuna devam ederken karşılına sivri dişli yaratıklardan oluşan Oranekler çıkmıştır. Oranekler tarafından saldırı için çembere alınan ekibi, büyük cüssesiyle file benzeyen bir dev yaratık kurtarmıştır. Yardım eden dev yaratık ise usta şaman Melkara'dır. Aynı zamanda şamanların lideri Melkara'nın yardıma ihtiyacı olan birçok Harnan'a iyiliği dokunmuş ve Harnanlar arasında da saygı duyulan bir şaman olarak anılmıştır. Melkara ülkeyi bulmak için Zorgo'yu rehberlik görevine ikna etmiştir. Böylelikle Harnan ülkesine doğru Melkara ile yola koyulmuşlardır. Bir süre sonra Harnan ülkesini bulmuşlar ve Zorgo ile şaman Melkara'yı gören Harnanlar mutlu olmuşlardır. Fakat denizde Sultan donanmasına ait gemileri fark etmişlerdir. Darok ile Melkara, Harnanlara ait denizaltının yardımıyla sultanın ordusunu yok etmeyi başarmışlardır. Melkara, aynı zamanda Nasraların düşmanı olan Olein'i kurtararak gerçek öyküsünü de diğer şamanlara anlatmıştır.

Küçük yaşlarda sultanlık sarayına girip sultanın güvenini kazanarak baş büyücü ve istihbarat ekibinin lideri olan Olein'in asıl amacı; barış, birlik ve huzur için kimliğini gizleyerek güvenliği sağlamak olmuştur. Melkara ve ekibi ile anlaşılan Olein parşömeni alarak sultanın güvenini tekrar kazanmak adına saraya gitmiştir. Roman, Darok ve ekibinin parşömende yer alan Perg Diyarı'nı bulmak için macera dolu yeni bir yolculuğa çıkmalarıyla sona etmiştir.

4.1.2 Romanda Zaman-Mekân



Resim 1: Romandaki ülkeler haritası.

Büyülü gerçekçilik akımında dairesel bir zaman döngüsünün olduğunu belirtmiştik. *Şamanlar Diyarı* adlı romanda zamansal kavramları incelediğimizde henüz kitabın giriş bölümünde

“Genç adam ancak o zaman arkasına dönüp baktı (...) Bir saniye, iki saniye, üç, dört, beş zaman normalden ağır akıyordu sanki (...)” (*Şamanlar Diyarı*, s. 1, 2.).

gibi kullanımlarda bu dairesel zamana örneklendirme yapmaktadır. Nitekim “o zaman” ifadesinden evvel yazarın hangi zamanı kastettiği daha önce okuyucuya verilmiş değildir. Yine zamanın normalden ağır akması da günümüzün zaman algısında gerçekçilik arz etmez.

Büyülü gerçekçilik akımında mekân unsuru mitsel fakat dünyaya dairdir. Müstecaplıoğlu'nun *Şamanlar Diyarı* adlı romanında da bu unsurları sıkça görmek mümkündür. Örneğin; Darok adlı karakterin elindeki altın damla ile mühürlü parşömeni alarak büyücünün ona doğru attığı ateş topuna yakalanmadan odaya kaçmayı başarması ve bu sırada ileriye doğru koşup kollarını iki yana açarak kendini kuleden aşağı, boşluğa bırakması mekânın mitsel ama dünyaya dair kullanımlarına işaret eder. Yine devamında geçen şu mekâni kavramlar da akışı desteklemektedir: “(...) denizin dalgaları, yalçın kayalıklar, görkemli kalyonlar, uçurum (...)” (*ŞD.*, s. 2). *Şamanlar Diyarı*'ndaki Derian adlı büyücü, sarayda sultana bağlılığı ile bilinen,engin tarih, coğrafya bilgisine sahip çalışkan ve hırslı biridir. Parşömeni çalan hırsızın yüzünü gören tek kişidir ve gördüklerini sultanla görüşmek üzere toplantı odasına doğru giderken koridorda gördüğü heykelleri şöyle tasvir etmektedir:

“Sarayın en usta sanatçıları tarafından yapılmış heykeller, bir zamanlar bu topraklarda yaşadıklarına inanılan dört kollu, geniş kanatlı erasnamusları temsil ediyordu. Helezonik boynuzları ve çenelerinden aşağı sarkan kısa hortumları vardı. Gergin kanatlarıyla uçmaya hazır duruyor. (...) Kendi adına, halkın inandığı diğer pek çok masal gibi bu garip yaratıkların da hiç var olmadıklarına (...) kalıbını basardı” (*ŞD.*, s. 10).

Derian'ın bu gözlemiyle sarayın koridorlarında bulunan olağanüstü heykel tasviri edilgen bir bakış açısıyla sunulmuştur (inanılan). Yine yazar masalların gerçek

dışılığına Derian'ın düşünceleri üzerinden vurgu yapmakla büyü ile gerçeklik arasında bir dengeleme metodu izlemiştir. Burada ketum yazarın okuyucuyu korkutma amacı gütmeyeceği de masalların komikliği üzerinden aktarılmıştır. Bu yönü ile baktığımızda büyü gerçeğin ketum yazar ilkesi başarılı şekilde işlenmiştir.

Derian toplantı odasına girdiğinde Efsuncubaşı Terikan, Ordular Başkomutanı Gadek, Zincir örgütünün başı Olein ve Sultan Arterus'u görmüştür: “Şu an bu odada Delkarna'nın en güçlü dört insanı bir aradaydı.” (ŞD., s. 11). Büyü gerçeğin zaman ve mekân ilkelerine göre romanda geçen “şu an” kavramı büyü gerçeğin belirsiz zamanını, “oda” kavramı ise gerçek bir mekânı bizlere sunmaktadır. Her ne kadar “şu an”, o an için belirli bir zamanı ifade etse de okuyucu açısından o anın bilinmezliği “şu anı” belirsiz kılmaktadır. Böylece söylenebilir ki büyü gerçeklik akımının dairesel zamanı yukarıdaki kurguyu çepeçevre sarmıştır.

Yine yazarın, Derian'ın odaya girdiğini gören Sultan Arterus yaşanan hırsızlık olayı nedeniyle sinirli ve konuşmaya başlamak üzereyken öksürmeye başlarken ki halini aktarırken:

“Son birkaç yıldır dikkat çekecek ölçüde bitkin ve olduğundan yaşlı görünen adamın iyice güçten düşmüş ve yorgun bir hali vardı” (ŞD., s. 11).

Şeklinde yapmış olduğu tasvirde geçen “son birkaç yıldır” bulanık bir zamandır. Bu bulanıklığın temeli romanın en başından itibaren somut bir tarih verilmeyişidir. Bu bakımdan da Müstecaplıoğlu'nun büyü gerçeğin zaman unsuru özelliği bakımından oldukça metodolojik bir üslup gözettiği dikkate değerdir.

Derian karşılaştığı zorlu durumlarda düşmanlarına zarar verebilecek hatta öldürebilecek kadar güçlü büyüler yapabilmektedir. Olein adlı kadın büyücü de Derian ile aynı taraftadır. Olein parşömeni çalan hırsız bulmak isteyenlerden de biridir ve sarayın askerleri ile kurmaca bir ortamda alıştırılmaya başlamıştır. Bu alıştırılmalarından birinde şöyle bir mekân tasviri vardır:

“Kapıdan girdiğinde kendisini bir önceki kadar büyük, penceresiz bir odada buldu. Oda boştu. Tamamen boş. İçeride ne bir canlı ne de bir eşya vardı. Pencere olmamasına karşın duvarlarda süs amaçlı asılmış benzeyen, belki de arkalarında sırlar saklayan, büyük, bordo perdeler duruyordu” (ŞD., s. 16).

Mekânın durağanmış gibi görünen tasviri, “belki de arkalarında sırlar saklayan” denilmek suretiyle sonrası için bu sıradan odaya sıra dışı unsurların eklenmesi için bir ön hazırlayıcı olarak kullanılmıştır. Nitekim romanın ilerleyen bölümünde aynı odada uçan dikenli toplardan, duvarlarda açılan deliklerden bahsedilerek büyü sıradan mekânı sıra dışı unsurlarla bütünleştirmiştir. Bu yapılırken ketum yazar, odanın sıradan olmasına da sıra dışı unsurlara da şaşırması değildir. Bu yönüyle büyü ile gerçek arasında dengeleme stratejisi kullanıldığı görülmüştür.

Olein çalışmasını bitirdiğinde Derian ile karşılaşmış ve onu da bir muhafız zannederek nakavt etmeye çalışmıştır. Derian ise bu sırada bunun, kendisi olduğunu söylemesi üzerine Olein onu bırakmıştır, daha sonra Olein’in saray muhafızlarına dönerek: “Kaç dakika?” diye sormuş ve saray askerleri de kendisine, “Sekiz” diyerek cevap vermiştir. Bunun üzerine Olein bu cevaptan memnun kalmayarak “Altı dakikaya inene kadar tekrarlayacağız.” demiştir. Büyü gerçekçilik akımının özellikleri göz önüne alındığında pozitivist akımın sabit nesnelere olan “dakika”, “saat”, “saniye”, “salise” gibi evrensel kabul görmüş ibareler üzerinden olay kurgulanmıştır fakat kurgulanan olay büyüdür. Yazar burada okuyucuya büyü olanla kabul görmüş olanı yan yana vermek suretiyle bir başka yapıtının da adı olan *Gerçekler Kırıldı* söyleminin güzel bir örneğini okuyucusuna sunmuştur.

Eğitimini tamamlayan Olein, Derian ile eğitim odasından çıkarak salona doğru geçmiştir. Değişen mekân tasviri ise şöyledir:

“(…) Aydınlatma için odanın dört köşesine şık kafesler içinde yavru nar kuşları konulmuştu. Üzerleri boyalı olduğu için, nar kuşlarından yayılan ışık duvarlarda mavinin çeşitli tonlarında daireler oluşturuyordu (...)” (ŞD., s. 18).

Nar kuşlarını renkli olması bir gerçekliktir fakat yazarın ifade ettiği üzere nar kuşlarından ışıkların yayılması ve değişik tonlarda daireler oluşturması işin büyüğü kısmıdır. Ketum yazar her iki unsuru da gayet olağan bir üslupla okuyucuya aktarmıştır. Burada büyüğü gerçekçiliğin dengele stratejisini ve bu yapılırken ki betimlemeler de sanatsal anlatımını göz önüne sermektedir.

Olein parşömeni bulmak için yola çıkacakken saray avlusunda Nasra olan bir haini gözlerindeki büyü sayesinde anlayarak yakalamış ve verdiği emirle kaçmaya çalışan adamı askerlerin oklarıyla durdurmayı başarmıştır. Sırtına isabet eden üç okla ayağa kalkıp koşmaya çalışan hain, boynuna gelen son bir okla öldürülmüştür. Olan biteni şaşkınlıkla izleyen Derian'a karşı Olein şu cevabı vermiştir: "(...) Sen de bu sihri birkaç günde öğrenebilirsin elbette, ama bekleyecek zamanım yok" (ŞD., s. 32). Derian'ın göz büyüünü "birkaç gün" ifadesiyle öğrenebileceğini söylemiş fakat Olein bunun için zamanı olmadığını da eklemiştir. Büyüğü gerçekçilik akımının zaman kavramı burada belirsizliği ile "birkaç gün" dairesel bir zamandır. Yazar yine ketumluğunu zaman unsuru üzerinden devam ettirmektedir. Nitekim birkaç gün yerine üç gün, beş gün vb. somut bir rakam üzerinden zaman belirtilmiş olsa idi burada gerçekliğin sabit ilkeleri romana katılmış olabilirdi. Büyüğü gerçekçi eserlerde bu tür kullanımlar, illa kullanılması gerekirse yine kendi felsefesine uygun olarak okuyucuya sunulur. Bu felsefeye göre bir dili öğrenmek on saniye sürebilecekken bir harfi öğrenmenin kırk yıl sürmesi büyüğü gerçekçiliğin bahsettiğimiz üslubuna uygun bir örnek olabilir.

Romanın baş mekânlarından biri, Kral Arterus'un sarayının bulunduğu Delkarna ülkesidir. Delkarna geçmişte çeşitli çatışmalara şahit olmuş Nasra ve Delkarların yaşadığı bir ülkedir. Delkarlar güç olarak Nasralara karşı üstünlük kurup zulüm etmiştir. Nasralar ise özgür bir ülke kurup bu baskıdan kurtulmayı amaçlamışlardır. Bu ülkede Nasra ve Delkarlar ile beraber büyücüler de yaşamıştır. Sultanlık sarayının görkemli yapısına karşılık Delkarna'da sarayın iki misli büyüklüğünde Akarel Dağlar'ındaki İkiz Tanrılar Tapınağı neye hizmet ettiği bilinmeyen sır gibi bir mekândır. Romanda zıt kavramlar üzerinden sürdürülen akış (zulme karşı özgürlük) mekânsal zıtlıklarla da desteklenmiştir. Diyebiliriz ki mekânsal bir melezlik söz konusudur. Nitekim ilgili kısımda mekân tasvirlerinde Akarel

Dağları'ndaki İkiz Tanrılar Tapınağı “harabe” olarak sunulurken Sultanlık Sarayı ise ihtişamlı kuleleri ve görkemli anıt mezarları ile büyüleyici ve göz alıcı bir yer olarak tasvir edilmiştir (ŞD., s. 46).

Büyülü gerçekçilik akımında anlatımı güçlendirmek ve okuyucu gözünde ilgi çekici kılmak için sıklıkla bu tarz oksimeron kavramların gücüne başvurulduğu görülmektedir. Öyle ki bir şey zıttı ile anlam kazanır. Gerçek hayatta da sıcaklığın kıymeti soğukla yine soğukun kıymeti sıcakla anlaşılabilceği gibi zıtlıklar gerçek hayattan farklı olarak tamamen akımın felsefesi içerisinde eritilmiştir. Nitekim gerçek hayatta birbirini dışlayan kavramlar büyülu gerçekçilik akımında birbirlerini bağlayan birer köprü gibidirler: birbirlerini dışlamazlar, birbirlerine üstünlük kurmazlar fakat her iki kavramın da aynı zaman ve mekânda bulunabileceğini bizlere gösterirler.

Mekânda melezlik unsurunun güzel bir örneğini de romandaki yetim bir kız olan Eymar kişisi üzerinden görmek mümkündür. Eymar, yaşadığı köyden memnuniyetsiz olup Delkarna'nın karnaveleks mekânlarını arzulamaktadır. Bu arzusu şu şekilde ifade edilmektedir:

“(...) Dosinya'nın diplerindeki bitkiler nedeniyle pembeleşmiş göllerini, dönerek yükselen tarihi Molartan Kulesi'ni, Dekâ de Razki'nin hünerli ellerinden çıkma Tanrılar Heykeli'ni, eski insanların gövdelerine ev yaptığı alev renginde dazkan ağaçlarını, hepsini bir bir görmek, kendisine anlatılmayan detaylarını keşfetmek isterdi (...)” (ŞD., s. 72).

Bu arzusuna da romanın ilerleyen kısımlarında ulaşacaktır. Peki, bu arzusu gerçekten tercih ettiklerini vazgeçtiklerine değdirecek miydi? Büyülü gerçekçilik akımına uygun olarak kurgulanan roman, okuyucuya tam da bu soruyu düşündürerek zihinsel bir bulanıklık yaratmaktadır. Hergelfelt'in yeni sorgulatma mekanizmaları geliştirmek için bilinçli olarak yapıldığını söylediği bu metot, okuyucuya modern ile ilkel arasında hangisinin iyi ya da kötü olduğunu sorgulatmaktan çok her ikisinin de birbirine tercih etmekten doğacak birtakım sorumluluklarının olduğunu hatırlatmaktadır. Romanda köyünden uzaklaşarak Nasraların yaralarını tedavi eden Eymar şu cümleleriyle bu bahsimizi ortaya koymaktadır:

“(...) Köyde böyle şeyler yapma fırsatı pek geçmezdi elime, arada bir şifacıya yardım ederdim ama o da çok sık ihtiyaç duymazdı. Sakin bir yerdi bizim köy, öyle pek yaralanma, kavga dövüş yaşanmazdı (...)” (ŞD., s. 150).

Burada dikkat çeken kısım Eymar’ın yaptığı işten memnun olmasına karşın köyünün sakin yaşamını da hatırlatmasıdır.

Romanın “Kiralık Kılıç” adlı birinci bölümünde Ayron adlı genç kızın, köylerine yapılan baskın sonucunda kendisine tecavüz eden adamlardan kaçarken ormanda yaşadığı süreç anlatılmıştır. Burada konumuz açısından yalnız mekân tasvirleri üzerinden bakacak olursak köy, orman gibi gayet sıradan mekânların roman kişilerinin de mekânı olarak seçildiği görülmektedir. Yine romanın “Setrian Limanı” başlıklı ikinci bölümünde, uzun yıllar süren iç savaş döneminde Nasraların ve Delkarların hâkimiyetine geçmiş olan bu limanın, tarihte yaşadığı olaylardan şu şekilde bahsedilmiştir:

“(...) Setiran Limanı, bir zamanlar iskelelerini hınca hınç dolduran ticaret kalyonları, balıkçı kadırgaları ve türlü ziyaretçileriyle çok renkli bir mekândı. Delkarna’da üretilen ne varsa Setiran Liman’ında bulabilirdiniz, en nadide ipek kumaşlar, meyvelerin en tatlısı, zenginlerin evlerini süslemek için birbirinden güzel oymalar burada el değiştirir, bir gemi denize açılırken yerini hemen bir başkası kapardı, limanda yer bulana kadar açıklarda demirleyip günlerce bekleyen kalyonlar eksik olmazdı (...)” (ŞD., s. 118).

Uzun bir geçmişe sahip olan Setrian Limanı’nın tasviri günümüz dünyasının gerçek unsurlarıyla fakat bol betimlemeli şekilde verilmiştir. Belki de bu bakımdan bile oksimeron söz konusudur.

Romanın “Torin Prensligi” başlığının altında devam eden birinci bölümün ilk cümlesinde: “Normalde üç günlük yol olduğu halde, Kılıçbalığı’nın Torin Prensligi’ne yolculuğu altı gün sürmüştü (...)” (ŞD., s. 147) denmektedir. Gemiyi kullanan Korsan Gura, peşlerindeki sultan gemilerine izini kaybettirmek için zikzak şeklinde ya da U şekline manevralar yaparak denizde ilerlemiştir. Bu yolculuk ile ilgili verilen zaman

kavramları gerçek bir zamana çağrışım yapmıştır. Böylelikle gerçekliğin sabit ilkeleri bu kısımda romana katılmıştır. Burada her ne kadar yazarın sabit zaman kavramı, büyülü gerçekçilik akımınıninkine uygun görünmese de üç günlük yolun altı günde aşıldığının belirtilmesi, anlatıma bulanık bir zaman katmıştır. Öyle ki bu yolculuğun çeşitli değişkenler doğrultusunda çeşitli zaman kaymalarına neden olabileceği aşikârdır. Yazar, burada bu mesajı örtülü şekilde okuyucuya sunmuştur.

Şamanlar Diyarı'nda hayvan tipine yakın, yarım metre boyları olan Oranekler Erasla Ormanı'nda yaşayan vahşi, saldırgan yaratıklardır. Bu orman sık ağaçlı, uzun çalılara sahip özelliğiyle bilinmektedir. Orman özellikleri, Oranek adlı vahşi yaratıkların yırtıcı doğalarına uygun şekilde tasvir edilmiştir. Sıra dışı bir yaratık olan Oraneklerin, sıradan bir orman özelliği içeren alanda yaşam sürmesi büyülü gerçekçilik akımının yabancılaştırma ilkesine bir örnektir. Burada yabancılaştırma hem mekânsal hem de fantastik tiplere üzerinden verilmiştir.

Romanda Melkara adlı yaşlı adam, Kadim Diyar'da hayvanlara dönüşerek iblislerle savaşılabilen usta şamanlardan biridir. Belli bir olgunluk yaşına gelen kişilerin el falına bakarak “Şaman” olma yeteneğine sahip olup olmadıklarını söyleyip ve yeteneği olanları zor bir eğitime alıp şaman olarak yetiştirmiştir. Bir şaman olarak da birçok insana yardım eden Melkara, uzun bir aradan sonra bu işi yapmayı bırakmıştır. Ormanın derinliklerinde kendine has bir sığınakta yaşamaktadır. Romanda bu sığınaktan şöyle söz edilmektedir:

“(…) Aşağıya derme çatma ahşap merdivenlerle iniliyordu, Darok; basamakları bir bir geride bırakırken, Melkara'nın gizli sığınağının hiç de küçük bir yer olmadığını fark etti. Yedi sekiz odaya bölünmüştü, duvarlardaki meşaleler içeriyi oldukça iyi aydınlatıyordu, kapısı açık bir odada erzak çuvalları istiflenmişti. Burada onlarca kişi uzun süre sıkıntı çekmeden yaşayabilirdi. Mekânın tam ortasında, büyürken güneşe ihtiyaç duymayan eflatun rengi Atala gülleriyle dolu minik bir bahçe bile vardı (…)” (ŞD., s. 173).

Şamanlar Diyarı'nın usta şamanı Melkara, sahip olduğu olağanüstü güçlerine karşılık gizemli bir ormanda güvenle kalabileceği sıradan bir sığınakta yaşamaktadır. Romanın sığınak tasvirine baktığımızda; ahşap merdivenleri, odaları, duvarları, erzak

çuvalları gibi günümüz dünyasının gerçekliğine uygun özellikte tasarlanmış bir yer olarak görmekteyiz. Fakat bu sıradan tasarımın içerisinde sıra dışı kabiliyetlere sahip bir şaman yaşamaktadır. Mekânın bu özellikleri ile ait olduğu insanın özelliği arasında bir zıtlık vardır. Bu zıtlık ise büyülü gerçekçilik akımının melezlik ilkesine uygun düşen bir örnektir. Dolayısıyla mekânsal zıtlığın güzel bir örneği de bu paragrafta görünmektedir.

Yine usta şaman Melkara, ilk şamanlık tecrübesini şöyle anlatmıştır:

“(…) Bedenimi parçaladığımda bir hayvana dönüşmek yerine, daha genç bir Melkara’ya dönüşmenin yolunu öğrendim. O günden sonra zaman, benim için sadece üstünde özgürce gezinebildiğim bir çember oldu, istediğim an yıllar önceki bedenime geri dönebiliyordum (…)” (ŞD., s. 176).

Böylelikle Melkara’nın sahip olduğu bir hayvana ve gençlik zamanındaki görünümüne dönüşümleri büyülü gerçekçiliğin yabancılaştırma ilkesine bir örnektir. Yabancılaştırma ilkesinin uygunluğu ise bu sıra dışılığı sıradan görünen bir bedende yapıyor oluşudur. Bu olağanüstü durum ise doğallaştırılmış bir üslup ile sunulmuştur. Zaman kavramı burada dairesel bir nitelikte olup tam da büyülü gerçekçilik akımının dairesel zamanı bir “çember” olarak karşılık bulmuştur.

Şamanların başı Melkara, aldığı şu karar ile:

“(…) tanrıların sırlarını sonsuza kadar korumalıyım. Yaşlılıktan ölme ihtimalim olmadığına göre, eğer kendimi insanlardan uzak tutabilirsem, bu sırların pek çoğunu çözebilecek kadar uzun yaşayabilirdim (…)” (ŞD., s. 178).

Günümüz insanının ömrü sonludur. Oysaki Melkara doğal bir ölümün kendisi için geçerli olmadığını bunun ancak dış faktörler tarafından mümkün olabileceğini ifade etmiştir. Gerçeklik açısından baktığımızda romandaki şamanın yaşlılıktan ölümünün mümkünsüzlüğünün karşısına bir şekilde ölebilecek olması konulmuştur. Dolayısıyla büyülü olanla gerçek olan ketum bir tutumla ve iç içe girdirilmiştir. Okuyucu, şamanın yaşlılıktan ölmesinin mümkün olmadığına şaşırarak üzereyken böylesi büyülü bir karakterin insan gibi daha basit bir canlı tarafından öldürülebileceği

korkusundan duyduğu endişe üzerine gösterdiği çaba karşısında ikinci bir şaşkınlık içerisine sürüklenmiştir. Böylece büyülü olanla gerçek olan dengelenmiştir.

Kaye, Melkara'nın yaşadığı sığınağına işaret ederek şu soruyu soruyor: “Daha kaç asır yerin altında kalacaksın...” bu soru normal bir insan yaşamının süresi gibi yıl, ay, gün kavramları olarak değil de sıra dışı bir zaman algısıyla oluşturulan soruya sorulmuştur. Buna karşılık Melkara zamanı normalleştirerek yaşamına devam etmektedir. Sorulan soruya karşılık verdiği cevapta kullandığı şu kelimeler dikkat çekicidir:

“Ne de olsa her şeyi denemeye yetecek zamanım var.
Sonra ne yapacağımıza birlikte karar veririz (...)” (ŞD., s. 183).

Melkara'nın zaman algısı büyülü gerçekçilik akımının dairesel zamanına bir örnektir. Belirsiz olan zaman algısı Melkara'nın yüzyıllık yaşantısı ve ölümü yaşamama durumu ile mitsel bir özellik kazanmıştır. Mekânda ve zamanda mitsellik vardır. Aynı şekilde Melkara geçirdiği bir değişim sonrasında yerde kendinden geçmiş halde bulunmuştur. Bu değişimde sarf ettiği enerji: “Asırlardır biriktirdiği gücü (...)” (ŞD., s. 201). cümlesiyle aktarılmıştır

Delkarlar ve Nasralar yıllarca Harnanlar ile savaşımıştır. Bu çatışmadan kaçan bir grup Harnan gizli bir yer bularak yeni bir yaşama başlamıştır. Melkara'nın Harnan ırkına geçmişte oldukça yardımcı dokunmuş, Harnanlar arasında da çok sevilen ve saygı duyulan bir şaman olmuştur. Zorgo adlı dev Harnan ülkesinin bir üyesidir. Melkara, Zorgo'yu hep birlikte Harnanlar ülkesine gitmeye ikna etmiştir. Zorgo uzak kaldığı ülkesine karşı özlem duymaktadır. Bu özlemine şöyle anlatmıştır:

“Biz oraya Harnanik deriz. Harnanların kutsal evi demektir. Biz renkli şeyleri severiz, her yer yemyeşil bahçelerle ve süslü havuzlarla doludur. Bahçelerimizde yüzlerce renkte çiçekler açar. Orada nar kuşları yoktur, bu yüzden geceleri ışık gereken yerlerde büyük meşaleler yakarız. Evlerimizi zeytinyağı dolu kandillerle aydınlatırız (...)” (ŞD., s.218).

Zorgo'nun bahsettiği Harnan ülkesi, normal hayatta karşılaşılabilecek türdendir. Oysa Zorgo bir devdir. Bu ikilem romanın aşağıda belirteceğimiz kısmında da sürdürülmektedir.

Uzun bir yolculuktan sonra Melkara ve ekibi Zorgo'nun da yardımıyla Harnan ülkesini bulurlar. Harnan ülkesinin görünümü şöyle anlatılmıştır:

“Surların ardında uzanan taştan evleri, geniş bahçeleri ve süslü havuzları seyrederken onca zamandır mavilikten başka bir şey görmemiş gözlerine ziyafet çekiyorlardı. Şehrin evleri, sakinlerinin cüsseleriyle orantılı, bu yüzden bir insana yabancılik hissi verecek ölçüde büyük ve yüksek çatılıydı. Çatıların hepsi üst üste konmuş küçük kubbelerden oluşuyordu. Sokaklarda dolaşan genç, ihtiyar Harnanlar ve etraflarında kıvrılıp dönen yılan kuyrukları, manzaraya gerçeküstü bir boyut katıyordu. Sanki tarih öncesinden kalma bir resme bakıyorlardı (...)” (ŞD., s.258).

Harnan ülkesi, içinde dev yaratık biçiminde yılanbaşı konuşan kuyrukları olan insanlarla iletişim kurabilen Harnan adlı olağanüstü varlıkların yaşadığı bir mekândır. Bu mekânın tasvirinde, normal bir insanın yaşamında kullandığı evlerin iki katı büyüklükte olmasının dışında herhangi bir sıra dışılık yoktur. Ki bu sıra dışılık anlaşılabilir bir evriltmedir. Asıl sıra dışılık bu olağanüstü yaratıkların sıradan bir mekânda yaşayabilmesidir. Hatta yazar mekâna gerçeküstü bir manzara katan tek unsur olarak Harnanlara işaret eder. Buradan da anlaşılacağı üzere mekânın diğer tüm unsurları olağandır.

4.1.3. Romanda Melezlik

İfade etmek gerekirse büyülü gerçekçilik akımında melezlik, metin boyunca karşılaştığımız zıt kavramların etkileyici şekilde sunulmasıdır. Örneğin; iyilik-kötülük, melek-şeytan, köylü-şehirli, siyah ırk-beyaz ırk, mantık-büyü, amprik-mistik, rasyonel akıl-yerel düşünce melez unsurlardır (Özsevgeç, 2015,s. 192; Erdem, 2011, s.182-183; Bars, 2012, s. 998-999).

Şamanlar Diyarı, şaman Darok'un, Delkarna'da bulunan sultanlık sarayından bir parşömeni çalmasıyla başlamıştır. Darok, bir kartala dönüşerek saraydan kaçmayı başarmıştır. Hırsızlık olayını konuşmak için de sarayın önemli isimleri bir araya gelmiştir. Bu toplantıda olup biteni ise Efsuncubaşı Terian şöyle aktarmaktadır:

“Başka birinin o yükseklikten düşüp sağ kurtulması imkânsız (...) Ak kartalları sihir kullanmadan evcilleştirmek mümkün değildir. Özgür ruhlu hayvanlardır onlar (...) Sarayın büyücüsü olan Derian ise “Ortada evcil bir hayvan filan yoktu, bizzat adamın kendisi kartala dönüşmüştü (...)” (ŞD., s.12).

Ketum yazar normal bir insanın belirtilen yükseklikten düşmesi durumunda hayatta kalmasını “imkânsız” olarak sunmuştur. Burada fizik kanunları ile sabit ve mantıksal bir açıklama yapılmıştır. Oysa bunu imkânsız gören yazar, adamın kartala dönüşmesi gibi günümüz gerçekliğine aykırı bir olguyu oldukça sıradan karşılayarak duruma açıklama getirmiştir. Burada büyülü olana bir sınır konulmamasına karşın gerçek olanın belirli dünya kanunları ile sınırlandırılması yazarın ketumluğunu bozmuş olabileceğini ve büyülü olanın gerçeğe tercih edildiğini düşündürse de yapılan melezlik temelinde okuyucuya bir realite sorgulatması olduğu görülmektedir. Öyle ki mümkün olan ile mümkün olmayan zıt kavramlar üzerinden verilen bu melezlik, büyülü olanla gerçek olan unsurlardan ziyade bu zıtlıkları ön plana çıkartmaktadır. Bu kanımız, süregelen akışta da desteklenmektedir. Özgür ruhlu tabir edilen ak kartallar ve büyü ile evcilleştirilen ak kartallar söylemine bu melezliği indirgediğimizde adamın kartala evrilmesi, özgürlük-kölelik ikileminin gölgesinde kalmaktadır.

Parşömeni çalanın bir şaman olması istihbarat ekibinin başında olan Olein'i, ülkede hiç şaman kalmadığını düşünen sultanın gözünde güvensiz bir duruma sokmuştur. Çünkü bu istihbarat şamanlarla mücadele için kurulmuştur. Bu kez Olein, Sultan tarafından parşömeni ve onu çalan şamanı bulması için görevlendirilmiştir. Olein'in sefere çıkmasına yakın Büyücü Derian, onun hakkındaki düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

“Karşısındaki insanın iki ruhu vardı sanki. Onunla sohbet ederken, genç, yaşamasını ve eğlenmesini seven, Delkarna güzeli bir kadınla birlikte olduğunu düşünüyordu, ama bu

kadının ülkenin en soğukkanlı katillerinden biri olduğunu, görev icabı da olsa çocuk ya da yaşlı demeden sayısız isyancıya ölümüne işkence yapmaktan çekinmediğini biliyordu (...)" (ŞD., s.19).

Derian'ın gözünden verilen Olein tanımı, iki zıt insan ruhu özelliğinde sunulmuştur. İyinin karşısına kötü konulmuş fakat kadının güzel olması ya da katil olması karşısında yazarın şaşkınlığı yoktur. Burada gerçek hayatta da güzel bir kadının katil olabileceği ihtimalinin mümkün olması, seçilen olay özelinde melezlik ilkesini karşılamakta yetersiz görünmektedir. Bu açıdan daha da ön planda olan yazarın ketumluğu ilkesidir. Öyle ki güzel olduğu vurgulanan kadının bir kitlesel katil oluşu karşısında yazar, son derece sakin bir üslup ile anlatımı geçiştirmiştir. Belki de yazar okuyucuya güzellikle çirkinliğin iç içe ve aynı anda olabileceğini göstermek yoluyla bir iç sorgu oluşturmayı gözetmiştir. Nitekim bir başka örnekte Derian'ın yorumuyla bu örtülü güzellik şöyle aktarılmıştır:

“Böyle kendi içine çekildiğinde, sessizleştiğinde ve yüzüne sakin bir ifade yerleştiğinde, genç kadın şaşkıncı ölçüde masum görünüyordu. Tanımıyor olsa böyle anlarda onu, güzel bir köylü kıızı sanabilirdi. Peşine düştükleri şamanı ve korsanları mı düşünüyordu. O çok iyi becerdiği komplolarım mı kuruyordu ya da kim bilir, belki de gerçekten yorgundu ve sadece görüldüğü gibi boş boş denizi seyrediyor, normalde hep meşgul olan zihnini biraz dinlendiriyordu (...)" (ŞD, s.33).

Burada Olein'in masumiyeti ile bir köylü kızını andırması fakat komplo kuran bir katil oluşu, yine yazar tarafından doğal bir betimlemeyle geçiştirilmiştir.

Büyülü gerçekçilik akımında “melezlik” zıt kavramlar ile yapılmaktadır. Öyle ki bu zıtlık iyi-kötü, melek-şeytan, beyaz ırk-siyah ırk gibi temalarla sağlanmaktaydı. Yazarın, Delkar ve Nasra ırklarını zıt bir temada bir araya getirişi melezlik ilkesine bir örnek oluşturmuştur. Nitekim yazar, Delkar nazarında Nasralar'ın yerini şu şekilde aktarmıştır:

“Hayatında hiç Nasra görmemişti; tarih derslerinden, Delkarlarla asırlarca savaştıklarım, savaşı kaybedince de Delkar hâkimiyetini kabul ettiklerini biliyordu. Bir Nasra'nın

asla sarayda önemli bir görev alamayacağını, orduya giremeyeceğini ve belirli bölgeler dışında toprak sahibi olamayacağını da. Ama neye benzerler, ondan tam emin değildi. Bazı çocuklar onların kuyrukları olduğunu ve çok pis koktuklarını söylüyorlardı. Birbirlerine takma kuyruk takıp Nasra diye dalga geçiyorlardı. Kavga ederken büyüklerin Nasra kelimesini küfür yerine kullandıklarını da az işitmemişti (...)" (ŞD., s. 66).

Bu kısımda Nasralar'a sarayda ve orduda görev verilmemesi güvensizliği ifade etmektedir. Burada Nasralar, güvensiz insan topluluğunu temsil etmekte ve Delkar soyuna göre de kötü denecek özelliklere sahiptirler. Kötü koku ve kuyruk ile sembolleştirilen Nasralar ile Delkarların yüce soy olarak kabulü arasında bir zıtlık kuran yazar bu bölümde ketumluğunu korumuştur. Yazar bu tutumuyla belki de iyi olarak kabul edilenin karşısına, istenmeyen kötüyü koyarak yine iyi ve kötünün bir arada ve iç içe olabileceğini yansıtmak istemiş olabilir.

Nasra ve Delkar ırkları arasındaki zıt tema, amcasının güvenlik amaçlı şamanlara emanet ettiği Eymar'ın, kendisine yazdığı mektubu okuduğu bölümde de devam etmektedir. Eymar, Nasra ve Delkarlar hakkında şunları okumuştur:

"(...) Bu tür evliliklere pek sık rastlanmasa da, bir Nasra ile bir Delkar birlikte olduğunda çocukların beyaz gözbebekleriyle doğduğunu biliyorduk. Bu yüzden sen de Natensi de hep bir bahaneyle aynı ebe tarafından dünyaya getirildiniz. Doğduğunuz kulübeden çıkmadan aynı sihirbaz tarafından büyülendiniz. Ne yalan söyleyeyim, ben sizi beyaz gözbebeklerinize de çok sevmiştim (...)" (ŞD., s. 87).

Bu sayede bir Nasra olduğunu öğrenen Eymar, yıllarca yaşadığı Delkar köyünde, kendini bir Delkar olarak bilmiş ve Nasralar'a karşı da bir Delkar gibi bakarak önyargısını sürdürmüştür. Öğrendikleri karşısında ikileme düşen Eymar, Nasraların başı Darok'a:

"Beni yeniden bir Delkar yapabilir misin?" "Aksi takdirde bundan sonra hayatımın hiçbir yerde kolay olmayacağı belli."
"Ben Nasra olmak hakkında hiçbir şey bilmiyorum (...)"

demıştır. Darok ise: “Nasra olmak o kadar kötü bir şey değil Eymar (...)” (ŞD., s. 90). diyerek cevap vermiştir. Burada ketum yazar, Nasra ve Delkar olmak arasındaki dengeyi kurarak zıt görünen durumu olağan şekilde aktarmıştır. Eymar’ın yaşadığı bu kimlik bunalımı Delkar ya da Nasra olma konusunda onu ikileme düşürmüştür. Günümüz dünyasında da insanoğlunun kimlik arayışı, neye ait olduğunu sorgulama, kendini bulma, öze dönüş bir mücadele sürecidir. Bu mücadelenin bir örneği olan; Eymar’ın Nasra ya da Delkar olma arasında yaşadığı bunalım, tema zıtlığı ile büyümlü gerçekçiliğin melezlik ilkesine uygun düşmektedir.

Büyümlü gerçekçilik akımının belirgin özelliklerine baktığımızda kişi tasvirleri, tanımlamaları veya betimlemeleri ayrıntılı şekilde okuyucuya sunulmamaktadır. Okur kurnaca metnin içerisinde kişi tanımını olayların akışıyla tamamlamaya çalışmaktadır. Öyle ki Şamanlar Diyarı’nın kişilerinden biri de, sıra dışı özelliklere sahip Darok’un kardeşi Kaye’dir. Abisi gibi bir şaman olan Kaye, hızlı bir dönüşüm ile bir hayvan şekline girebilmektedir. Şaman olarak yetiştirilen Kaye, kendi isteğiyle şaman olmaktan vazgeçip kılıç kullanmakta ustalaşmıştır. Abisi Darok ile kaptan Gura’nın gemisinde bir araya gelen Kaye, Eymar’ın dikkatini çekmiştir:

“Şu Kaye denen kadın gerçekten çok çekiciydi, belki suratı o kadar güzel değildi, belirgin bir yara izi de vardı, ama baygınken onu soyup giydirmiş, bu arada vücuduna hayran kalmıştı. Üstelik kendisi gibi hayatı yeni keşfeden ürkek bir kız değil, yeteneklerine güvenen, olgun bir kadın olduğu her halinden belliydi. Kendisi köyünün dışına ilk kez çıkarken o Delkarna’nın büyük kısmını tek başına dolaşmış pek çok deneyim kazanmıştı. Böyle bir kadınla rekabet etmesi çok zordu (...)” (ŞD., s. 137,138).

Kaye’nin tasviri, büyümlü gerçekçilik akımının dar kişi tasvirine uygun bir örnektir. Aynı zamanda Eymar’ın Kaye karşısında yaşadığı kıyaslama onu kendi hayatını sorgulamaya itmiştir. Kaye’nin güçlü ve tecrübeli oluşu karşısında kendisini basit bir köylü olarak gören Eymar rekabet duygusuna bile kapılmamıştır. Eymar ve Kaye bu betimleme özelliği itibariyle de köylü-şehirli zıtlığını çağrıştırmış, bu zıtlığı kafasında kuran Eymar kişisi ile de melezlik ilkesi örneklendirilmiştir. Bir şaman olan Kaye bu bölümde büyümlü temsil etmektedir. Eymar ise kadının şaman oluşu yerine güzelliğini

ve tecrübesini görerek kendisiyle basit bir kıyaslamaya gitmeyi tercih etmiş, bu tercih ise büyümlü gerçekçilik akımının yabancılaştırma ilkesini ortaya çıkarmıştır.

Şamanlar Diyarı'nda şamanlık geleneği, şaman eğitimi ve şamanlık geniş bir şekilde işlenmiştir. Şaman olma süreci uzun bir yolculuktan geçmektedir. Bu yolculuk ise topluma ve ihtiyacı olan insanlara yardımcı olma amacıyla şamanlar için kutsanmıştır. Şamanların lideri Melkara ise çocukluk yıllarında bu kutsal şamanlık yolculuğunda ilerlerken hissettiklerini şu cümlelerle anlatmıştır:

“Ben diğer şamanlardan farklı olduğumu daha küçükken biliyordum. Ailemde, atalarımda hiç şaman yoktu, benimkisi bir miras değil, Kadim Güçler'den bir davetti sanki. Bu yola gördüğüm rüyalarla girmiştım. Gerçek dünyaya ait olmayan, bilmediğim, görmediğim yerlerde uçarak dolaşıyordum. Uyandığımda anlattığım olağanüstü mekânların Kadim Diyarı'na ait yerler olduğunu anlayınca şamanlar beni ailemden teslim aldılar (...)" (ŞD., s. 175).

Burada “diğer şamanlar” ifadesiyle yazar, büyümlü gerçekçiliğın ketum tavrıyla Melkara'yı farklı bir seviyeye taşımıştır. Yine “küçükken” ibaresi büyümlü gerçekçilik akımının belirli özelliklerinden “dairesele zamanı” ifade etmektedir. Gördüğü özel rüyalar, ailesinde şaman geçmişi olmadan şaman belirtileri göstermesi, Kadim Güçler'in yardımını gibi yaşanan durumlar Melkara'yı diğer şamanlardan ayırmıştır. Şaman geleneğinin önemli hususlarından biri de “rüya”dır. Çünkü rüya ile şamanlık eğitimi arasında sıkı bir bağ vardır. Bir şaman adayını olan Melkara içindeki gücü, rüya ile uyandırmış ve varoluşunu keşfederek tamamlamıştır. Rüya motifi şamanların yol gösterici haritalarıdır. Karşılaşacakları herhangi bir aksilik halinde rüyaları onları uyararak temkinli olmalarını sağlamaktadır. Ayrıca Melkara'nın rüyasında gördüğü gerçek dünyaya ait olmayan mekânlar, gerçek ve büyümlü mekân zıtlığını ortaya çıkararak büyümlü gerçekçiliğın melezlik ilkesini çağrıştırmıştır.

Melkara, yine bir şaman olarak verdiği mücadeleyi şöyle aktarmıştır:

“Bütün bunlar yaşanırken ben asırlar boyunca her savaşla zayıf olanı, saldırıya uğrayanı korumaya çalıştım. Biz şamaların tek bir ideali vardı. Herkesin mümkün olduğunca az acı çekmesi ve mümkün olduğunca çok mutlu olması için

çabalıyorduk. Hiçbir zaman körü körüne bir tarafa destek vermedim, bu yüzden acı çektim, yaralandım, pek çok kişi tarafından düşman görüldüm, kimseye yaranamadım. Herkes bana ya bizdensin ya onlardansın diyordu. Özellikle Saray efradı, onlara asla tam bir sadakat göstermeyeceğimizi anladıkları için biz samanlardan nefret ediyordu (...)" (ŞD., s. 177).

Melkara, bir lider olarak şamanlığı ve şamanları temsil etmektedir. Melkara'nın bu düşünceleri ile şamanların temel felsefesi olan "barış ve birlik" teması bu bölümde anlaşılmaktadır. Bu temaya yardımcı yan temalar ise zaman, yolculuk, emek ve sadakattir. Büyülü gerçekçilik akımında yer alan zaman ilkesi Melkara örneği üzerinde daireselliğini ve büyülü niteliğini korumuştur. Çünkü Melkara "asırlardır" yaşayan bir bilgedir, bu uzun büyülü zamanda nice savaşlar, acılar, düşmanlar görüp yaşamıştır. Melkara'nın bir şaman olarak yardıma muhtaç olana yardım etmesi ve herhangi bir tarafta olmayışı onu özel kılmıştır. Şamanın bu iyimser tutumu ile sarayın fırsatçı tutumu arasındaki zıtlık, melezlik özelliğidir. Bu yaşamından pek de memnun olmayan Melkara, büyülü zamana değil de insanların nankörlüğüne şaşmaktadır. Melkara'nın bu tavrı büyülü gerçekçiliğin zamanda ve mekânda yabancılaştırma ilkesini de örneklendirmektedir.

Şamanlık eğitimi, doğa ile tam anlamıyla bütünleşmeyi, seçilen bir hayvanın suretine dönüşebilmeyi, şaman davuluyla yapılan dans ile de Kadim Diyar'a geçebilmeyi ilke edinmiştir. Şamanlık eğitimi boyunca yaşanan sürecin bir parçası olan "olgunlaşma" aşaması çok önemlidir. Bu olgunlaşma gerçekleşmediği noktada eğitim yarım kalarak başarısızlık ile sonuçlanmaktadır. Nitekim şamanlık geçmişi olan Kaye'nin bir köylü kadın ile arasında geçen bir olayda:

"Ruhlar âlemine geçemeyen bir şaman olmam onların gözünde benden vazgeçmeleri için yeterliydi belki de. Daha önce köy için yaptıklarımı bir anda unuttular (...)" (ŞD., s. 182).

ifadesi bir şaman olarak Kaye'yi köylünün gözünde küçük düşürmüştür. Şaman birinden beklenen yardım gerçekleşmeyince insanların şamana sırt dönmesi yine bir tezatlığa örnektir. Nitekim yapılan iyiliklerin unutulması insan doğasıyla eşleşmektedir. Bu iyilik karşısındaki kötü tutum tezatlığı, büyülü gerçekçilik akımının

sanatsal özelliğine de uygundur. Tezat unsurlar ile kurulan melezlik ilkesi de özelliğini bu örnekte korumuştur.

Geçmişte Harnan ırkına yaptığı yardımlarıyla bilinen Melkara, bir Harnan olan Zorgo ile konuşmuş ve konuşmanın ardından:

“Melkara'nın sığınağının kapısı açıldı ve yaşlı adam, koluna girdiği Zorgo ile güleç bir yüzle dışarı çıktı. Dev Harnanla komik bir ikili olmuşlardı, ama herkes ne konuştuklarını merak ettiği için kimse buna aldırmadı (...)" (ŞD., s. 187).

Harnan ülkesine gitmeye Zorgu'yu ikna eden şaman: “Harnan şehrinin benim ve sizler için yeni ve güzel bir başlangıç olabileceği konusunda anlaştık (...)" (ŞD., s. 187). diyerek yeni bir yolcuğun haberini vermiştir. Bu bölümde Melkara ve Zorgo'nun kol kola yürümesi normal karşılanırken, asıl merak edilenin ise bu ikili arasında konuşulanlar oluşu, büyülü gerçekçilik akımının yabancılaştırma ilkesine örnek oluşturmuştur. Aynı zamanda bir yaratık olarak tasvir edilen Zorgo'nun Harnan ülkesini tarif edebilecek bir yol gösterici olarak sunulması da olağan karşılanmıştır. Bu durum da bir kez daha yabancılaştırma ilkesini pekiştirmiştir.

Melkara şamanlık yaşantısı boyunca yardım ettiği insanlara dair düşüncelerini şu şekilde aktarmıştır:

“Onlar belki bugün ölecek ama sabaha yüzlerce yenisi dünyaya gelecekti sıradan ve vazgeçilebilirlerdi, bugün onları kurtarsa bile, er geç zamana yenilip ölmelerini seyredecekti. O ise ilmi ve yapabilecekleriyle Delkarna'da tekti, tehlikeye atılmamalıydı (...)" (ŞD., s. 192).

Olağan insan yaşamına dair Melkara'nın “sıradan insan” şeklindeki söylemi büyü ile gerçeği karşı karşıya getirmektedir. Yine kendisinin ölümsüz, sıradan insanın ise ölümlü oluşu melezliğe bir örnektir. Bu bölümde sıradan-sıra dışı, ölümlü-ölümsüz, ölüm-doğum gibi tezat temaların bir arada kullanılması büyülü gerçekçilik akımının sanatsal özelliğini ön plana çıkarmıştır.

Şamanlar Diyarı'nın büyülü canlılarından biri olan Harnanlar insan biçimine uygun yaratıklar değildir. Sadece insan gibi düşünüp konuşabilen büyülü ırk, görünüşte uzun yılanbaşı kuyruklara sahiptir. Bu kuyruk ise bir Harnan'a form olarak bağlı olsa da aynı zamanda bulunduğu vücuttan da bağımsız yaşayabilmektedir. Zorgo'ya bir insanmış gibi içini döken Eymar'ın şu cümleleri dikkat çekicidir:

“Ben bir Delkar olarak büyüdüm. Bir Nasra olduğumu bu gemiye ayak bastıktan sonra öğrendim... Şimdi onlardan biri olmayı kabullenmem gerekiyor, kendimi bir Nasra gibi hissetmem, ama bunu yapamıyorum (...)” (ŞD., s. 217).

Yaşadığı bunalımı Zorgo ile paylaşan Eymar, bu paylaşımı olağan karşılamaktadır. Eymar'ın asıl alışamadığı durum Delkar ve Nasra arasında yaşadığı iç çalkantıdır. Büyü ve gerçek unsurların yer değiştirdiği bu olağanüstülük örneği büyülü gerçekçilik akımının yabancılaştırma ilkesiyle bütünleşmiştir. Eymar'ın Delkar ve Nasra arasında yaşadığı kimlik arayışı da melezlik ilkesinin bir devamıdır.

Romanda olağanüstü yetenekleriyle bilinen Kaye, istediği hayvana dönüşebilmenin yanında olağanüstü canlılarla zihinsel bir aktarım ile iletişim kurabilmektedir. Kaplanlar Adası'nda yaşanan bir olayda zihinsel bir iletişim kurarak aslanların hayal ve düşüncelerine ulaşmıştır. Bu iletişim sayesinde, mağarada mahsur kalmış yavru aslanı kurtarması gerektiğini anlamış ve mağaraya girmiştir:

“Önündeki kaplanların iki yana açılmasıyla mağara gözlerinin önüne serildi. Girişi, hayalinde gördüğü kadar küçüktü. İçeriye bir arı olarak girip, maymun adamları telef eden iblis tarafından fark edilmeden yavru kaplanı bulması mümkün olabilirdi. Ama onu dışarı çıkarmak için yeniden insana dönüşmesi gerekecekti, o an geldiğinde karanlığın içinde silahsız ve savunmasız kalmak hiç iyi bir fikir değildi (...)” (ŞD., s. 240).

Bu bölümde büyülü olayların yaşandığı mağara da mekân olarak büyülü bir özelliğe bürünmüştür. Hayalinde mağarayı daha evvel görebilen Kaye, mağaranın küçük oluşuna şaşırmamıştır. Kaye'nin olağan karşıladığı bu durum mitsel mekânda yabancılaştırmaya bir örnektir. Mağaranın hacmine göre küçük bir arıya dönüşen Kaye'nin karşılaşacağı olaylara bağlı olarak da insana dönüşmeyi tasarlaması da yine

yabancılaştırma özelliğine örnektir. Fakat dönüşümden sonra silahsız ve savunmasız kalacak olmasını bir aksilik olarak tasarlaması ise büyü ve gerçek ikileminin tezatlığını ortaya çıkarmış, melezlik ilkesi de böylelikle sürdürülmüştür.

Romanın “Setrian Limanı” başlıklı bölümünde gizemli limanın öyküsü şöyle anlatılmıştır:

“Limana bu isim uzun yıllar önce burada yaşandığına inanılan büyük bir aşkı onurlandırmak için konulmuştu. Genç bir balıkçı olan Setiran’la, üzerindeki lanet yüzünden her gece taşa dönüşen güzel Alinel’in macerası, umutsuz aşıkların kalbini her daim titreten bir öyküydü. Laneti kaldıracak bir yol bulmak için Setiran’ın kimsenin gitmediği kadar uzaklara yelken açtığı, benzersiz maceralar yaşadığı anlatılırdı. İyimserlerin aktardığı halinde öykü mutlu biter, bu heykelin onların düğününde dikildiği söylenirken, kötümserlerin ağzında acıklı bir sona bağlanır, Setiran sonunda sevdiğini kurtaramayacağını anlayınca, en azından kaderini paylaşmak için kendisini de bir heykele dönüştürdü (...)” (ŞD., s. 118-119).

Limana verilen adın “uzun yıllar” ifadesiyle aktarılması büyülü gerçekçiliğin dairesel zaman özelliğine örnek oluşturmuştur. Yine efsanevi nitelikte aktarılan öykü, fantastik özellikleri çağrıştıyorsa da romanın gerçek bir mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır. Fantastik çağrışım, işte bu gerçek mekânda yaşanan büyülü olay ile yerini büyülü gerçekçiliğe bırakmıştır. Sıra dışılık, sıradanlaştırıldığı için de yabancılaştırma “Setrian Limanı” adlı mekânla örneklendirilmiştir. Limanın öyküsünün iyimser ve kötümser anlatıcılar tarafından farklı sonlarla aktarılması iyimser-kötümser zıtlığını ortaya çıkarmıştır. Kurulan bu zıtlık ile melezlik etkileyici şekilde sunulmuştur.

4.1.4 Romanda Yabancılaştırma

Büyülü gerçekçilik akımında yabancılaştırma ilkesi denildiğinde anlaşılması gereken, sıradanın sıradışılaştırılması, sıra dışının ise sıradanlaştırılmasıdır (Erdem, 2011,s. 178-179). Fakat bu yapılırken sıradanın sıra dışına, sıra dışının ise sıradan

olana bir üstünlüğü söz konusu edilmez ve sürekli bir denge içerisinde akış devam ettirilir (Er, 2010, s. 41).

Büyülü gerçekçilik akımında yabancılaştırmanın zıtlıklar üzerinden kurulduğunu daha evvel ifade etmiştik. Müstecaplıoğlu'nun romanında geçen şu alıntıda bunun güzel bir örneğini görmek mümkündür:

“Kapının hizasında aniden boyutları büyüdü, başı tavana kadar ulaşan devasa bir Nazkor ayısına dönüştü. Duman yeniden küçülmeye başladı. Küçüldü, küçüldü, tam gözden kaybolacak hale geldiğinde bir arıya dönüştü (...)” (ŞD, s. 8).

Kurguya baktığımızda roman kişisi bir şaman olan Darok'un, önce hızlı şekilde büyüüp sonra ise küçülmesi bu tezatlığı okuyucuya sunmaktadır. Aynı zamanda kurgudaki imgeler sayesinde de bu tezatın güçlendirilerek sürdürüldüğü görülmektedir. Bu da ayı ve arı imgelerinin boyutları ve türleri üzerinden verilmiştir. Bu olağanüstü dönüşümün izlerini sonraki bölümlerde de görmekteyiz. Nitekim saraydan çalınan parşömenin peşine düşen büyücü Derian, parşömeni çalanın bir şaman olduğunu anlamış ve şu şekilde aktarmıştır:

“İşte bulduk,” dedi büyücü “Bir ayıyla ve bir arıyla mı? Bu tür hayvanların eğitilebildiğini hiç duymamıştım.” “Öyle değil, Yomidon. Ayı da o adamdı.” “Ama nasıl olur? Hırsız bir sihirbaz mıymış?” “Kuleye bir kuş şeklinde bu pencereden girmiş olmalı. Onun kartala dönüşmesini kendi gözlerimle seyrettim. Sadece görüntü olarak değil, gerçekten kanatlarını çırpıp uçtu iblis (...)” (ŞD., s. 8).

Sarayda yaşanan hırsızlık olayını ayı, arı ve kartal görünümüne dönüşebilen birinin yaptığı düşünülmüştür. Bu kısımda, kuş şeklinde bir insanın kuleye uçarak girebilmesi olağan karşılanırken, bir ayı veya arının çeşitli işler için eğitilebildiğinin daha önce duyulmamasına ise şaşılmıştır. Böylelikle bir insanın olağanüstü şekilde kartala dönüşmesi büyülü gerçekçiliğin yabancılaştırma ilkesine bir örnek oluşturmuştur. Aynı zamanda böylesi bir dönüşümün yaşandığı mekân da mitsel bir değer kazanarak

büyülü gerçekçilik akımının sanatsallık ilkesine uygun bir nitelik kazanmıştır. Hırsızlık olayı açığa kavuşmaya başlarken olaya dair yapılan şu yorumlar da dikkat çekicidir:

“Bütün bunları farklı hayvanların şekline bürünerek yapmış. Önce bir kartal, sonra bir Nazkor ayısı, hemen ardından küçük bir arı. Hem de hepsi birkaç saniye içinde olmuş, yani ufak bir büyüye odaklanmak için bile yetmeyecek bir sürede (...) Bana sorarsanız açıklamayı bugünde değil, geçmişte aramalıyız (...)” (ŞD., s. 13).

şeklinde geçen ifadeler baktığımızda olayın gerçekleştiği zaman algısı dikkat çekmektedir. Yaşanan dönüşüm olayının tahmin edilen sürenin altında gerçekleşmiş olması saray büyücülerini şaşkınlığa uğratmıştır. Sıradan karşılanan olay büyüdür, sıra dışılık olarak görülen ise gerçek zaman algısıdır. Yabancılaştırma ilkesinin örneği olan bu olay, büyü gerçekçiliğinin dairesel zaman özelliğine de uygun düşmüştür. Yine yabancılaştırma özelliği kartal, ayı ve arı imgelerinin tezatlığı üzerinden aktarılmıştır. Romanın devam eden satırlarında büyüye ve büyücülere sıklıkla yer verilmiştir. Baktığımızda büyücüler arasında pasif bir büyücü olan Karuo hakkındaki şu düşünceler yabancılaştırma açısından dikkat çekicidir:

“Efsun yeteneğinden çok, engin tarih bilgisiyle takdir görürdü. Gene de bazı büyülerde oldukça deneyimli olduğu bilinirdi (...)” (ŞD., s. 27).

Burada bir insanın büyücü olmasına ve büyü yapabilmesine karşı sıradan bir tutum sergilenmiştir. Bu tutum ise yazarın, ketum bir bakış açısı sergilediğine işaret etmektedir. Büyücünün, efsun yeteneği ile ilgi görmeyip tarih bilgisine karşı duyulan saygı dikkat çekmektedir. Bu tutumla “büyü-gerçek” zıtlığı ortaya çıkmış ve büyü gerçekçiliğinin yabancılaştırma ilkesi tezat sanatı ile bütünleştirilmiştir.

Şamanlar Diyarı'nın usta şamanı Melkara, yüzyıllar boyunca uzun bir yaşam sürmüştür. Fakat bu ölümü tadamayan ruhu, sevdiklerinin ölümüne şahitlik etmekle çok incinmiştir. Bu yaşantısını şu cümlelerle anlatmıştır:

“Nice asırlar yaşadım, bu topraklara gölgemin düştüğü yılların sayısını çoktan unuttum. Âşık olduğum kadınlar oldu, kendimden daha çok değer verdiğim dostlarım. Hepsinin yaşlanmasını, gözlerinin ferinin sönmesini, birer birer ölmelerini acıyla ve çaresizlikle seyrettim. (...) Köyden köye, obadan obaya dolaşır, büyük parşömenlere çizdiğimiz resimler üzerinden insanlara ruhlar diyarında yaşadığımız maceralar, gezdiğimiz gördüğümüz yerleri anlatırdık (...)” (ŞD., s. 174).

Melkara'nın kullandığı “nice asırlar” ifadesi büyülü gerçekçiliğin zaman ilkesi özelliklerinden biri olan, dairesel zamana bir örnektir. Günümüz dünyasında ise uzun bir yaşam süresinin ortalamalarına uygun düşmeyen bu kavram, okuyucuda şaşkınlık yaratan bir niteliktedir. Fakat aynı şaşkınlık ketum yazarda görülmemektedir. Olağanüstü zaman algısının sıradan karşılanması, büyülü gerçekçilik akımının yabancılaştırma özelliğine bir örnektir. Köy ve oba gibi sıradan mekânların yanı sıra büyülü niteliğe sahip “Ruhlar Diyarı” ve burada yaşanan büyülü maceraların yer alması yine yabancılaştırma örneği olup melezlik ilkesi ile de bütünleştiği görülmektedir. Köy ve oba gibi diyarlarda gezerek sıra dışı maceraların anlatılması normalleştirilmiştir. Bu olağanlık ise gerçeklik karşısında büyüü esas alan bir tavidir. Nitekim büyülü gerçekçilik akımında büyülü olanı, gerçeğe tercih etmek yabancılaştırma ilkesinin esas aldığı bir ilke olarak görülmüştür.

Romanın “Üçüncü Bölümü”nde parşömeni bulmak için sefere çıkmaya hazırlanan Derian ve Olein gerekli tedbirleri almaya başlamışlardır. Büyücü Karuo, bir göz büyüü yaparak, seferde görevli bütün askerlerin Nasra ya da Delkar olup olmadığını test etmek için görevlendirilmiştir. Sıra Derian'a geldiğinde Derian ve Karuo arasında şöyle bir diyalog geçmiştir:

“Sanırım az önce ufak bir görme bozukluğunu tedavi ettik! Bu sihrin özelliği, gözbebeklerini doğuştaki haline, yani en doğal haline getirmesi. Galiba seninkiler büyü kitapları okumaktan biraz bozulmuşlardı, ama farkında değildin (...)” (ŞD., s. 30).

Derian, Karuo'nun göz büyüü sayesinde eskisinden daha iyi görür duruma gelmiştir. Büyücü Karuo'nun ise bu duruma karşı, görme bozukluğunun büyü ile düzeldiğini ifade etmesi sıradan bir tutumla aktarılmıştır. Oysaki görme bozukluğu tedavisi,

günümüz dünyasında ilaç ya da doktor kontrolü gerektirmektedir. Bu tedaviyi bir büyü ile sağlayan Karuo, aslında ketum bakış açısına sahip tavrıyla yazarın kendisidir. Bir büyü ile tedavi yöntemi, geleneksel tedavi metotlarına çağrışım yapıyor olsa da gerçeklik karşısında büyüye olan tercih yabancılaştırma ilkesini örneklendirmiştir. Nitekim büyü ile yapılan bu tedavinin gerçekleştiği mekân da büyü bir anlam kazanmıştır. Yoğun okuma yapma ile gözlerin hassaslaşacağına olağan bakılırken, büyü yapabilmek için okuma yapma işine de olağan bir tavır sergilenmiştir. Burada göz, büyü, büyü kitapları gibi imgeler arasında kurulan bağlantı ile yabancılaştırma özelliği desteklenmiştir.

Şamanlar Diyarı romanının dikkat çeken bir diğer imgesi; efsunlu siyah bir yüzüktür. Bu yüzüğü takanlar birbirleriyle zihinsel bir iletişim kurabilmektedir. Olein'in lideri olduğu Zincir adlı istihbarat ekibi, büyü siyah yüzüğü kullanmaktadır. Sefer sırasında Olein'in yanında bulunan büyücü Derian'da yüzüğü kullanmaya karşı bir merak oluşmuştur. Buna karşılık siyah yüzüğü parmağına takan Derian'ın yaşadığı zihinsel etkileşim romanda şu şekilde aktarılmıştır:

“Dikkatini yüzüğün üzerinde topladı, tüm zihnini onunla doldurmaya çalıştı. Yüzüğün bir büyü nesnesi olduğunu hatırlayarak, yapacağı şeyin bir nevi sihir olduğunu düşündü, sanki efsunlu sözler söyleyecekmiş gibi odaklandı, yüzük zihninde büyüdü ve başka her şey bir bir silindi. Hazır olduğunu hissettiğinde Olein'i de bu hayalî içine kattı, onun çekici yüzünü, derin bakışlarını gözünün önünde canlandırdı. Genç kadın, zihninde bir miktar yüzüğe, yüzük ise bir miktar genç kadına dönüşmüştü (...) (ŞD., s. 42).

Büyü bir eşyanın insan zihninde oluşturduğu bu etkileşim, sıradan bir betimlemeyle anlatılmıştır. Oysa asıl sıradan görülen ise yüzüğün büyü kabul edilişi olmuştur. Bu kabul ediliş ise sıradanlığını zihinde yarattığı etki ile kaybetmiştir. Derian'ın yüzüğü takar takmaz zihninde genç bir kadını yüzükle, yüzüğü de genç kadınla eşleştirmesi yabancılaştırma ilkesinin gerçeğe karşı büyü tercih etme özelliğine örnek oluşturmuştur.

Romanın “İki Kızın Hikâyesi” adlı bölümünde Natensi ve ablası Eymar'ın yaşadığı köy hayatından bahsedilmektedir. Delkar olarak köyde yaşamını sürdüren bu

iki kız kardeş Nasralar'ı tehlike olarak görmektedir. İkinci bölümde ise saray habercisinin köy meydanında Nasralar ile ilgili söyledikleri dikkat çekmektedir:

“Deniyor ki bazı satılmış sihirbazlar Nasraların gözbebeklerini siyaha çevirmenin yolunu bulmuşlar. Efsun konseyine bağlı olmayan, başıboş büyücülermiş bunlar. Sarayda ve orduda görev alabilmek isteyenlerin gözlerini, yüksek bir ücret karşılığında Delkar gözlerine benzetiyorlarmış (...)” (ŞD., s. 65).

şeklinde verdiği bilgi Delkarlar'ı tedirgin etmiştir. Fakat büyüün ve bir büyücünün, beyaz gözbebeklerine sahip olan Nasralar'ın gözbebeklerini siyaha çevirebilmesi olağanüstü bir durumdur. Köylü ise bu olağanüstülüğü ikinci plana atarak asıl tedirginliği, aralarına karışabilecek siyah göz bebekli bir Nasra olabileceği ihtimaline karşı duymuştur. Yine sihirbazların böyle bir büyü keşfetmiş oluşunun merakı yerine, hain Nasralar'ın aralarına sinsice girebileceği bir olasılık olarak düşünülmüştür. Bu da yabancılaştırma ilkesini büyü ve gerçek algısı üzerinden örneklendirmiştir.

Hayvanlar ile özdeşleşmeyi gerektiren şamanlık görevinde dönüşüm önemli bir yere sahiptir. Bu dönüşüm ile ilgili şaman Darok ve Eymar'ın küçük kız kardeşi Natensi arasında geçen şu diyalog dikkat çekicidir:

“Bir kez daha kuş olur musun, çok eğlenceliydi! Çok güleceğim gelmişti ama ablam kızarı diye kendimi tutmuştum şimdi olursan çok gülerim söz.” Darok: “Tamam ama burada olmaz.” “Sonra odada olurum, tamam mı, şimdi yapmam gereken işler var canım (...)” (ŞD., s. 90).

Küçük kızını eğlendirmek için kuşa dönüşen Darok'un, şamanlık yeteneğini böylesi basit bir olay için kullandığı görülmektedir. Dönüşüm yeteneğinin istenilen anlarda olağan bir şekilde mümkün olabileceği algısı bu kısımda betimlenmiştir. Bu da büyülü gerçekçiliğin ilkelerinden ketum bakış açısıyla aktarılmıştır. Küçük kızın bu olağanüstü dönüşümü, bir oyun olarak görüşüyle eğlenceli bir anlam kazanmıştır. Bu örnek yabancılaştırma ile bütünleşirken gerçek-büyü zıtlığı ise melezliği çağrıştırmıştır.

Şamanlık görevindeki dönüşümün bir diğer örneği ise Darok'un kız kardeşi Kaye'de görülür. Kaye'nin yaşadığı bu dönüşüm anı, bizlere olayın yaşanma hızını aktarma noktasında güzel bir örnek oluşturmuştur. Ormanda yardıma muhtaç bir genç kızla karşılaşan Kaye'nin, etraflarını saran adamlara karşı hayvan şekline dönüştüğü an romanda şu şekilde aktarılmıştır:

“Kaye'nin bedeni birdenbire patladı. Milyonlarca parça bir metre kadar uzağa savruldu, sonra aynı saniye içinde, defalarca kat büyüyerek ve çoğalarak bir araya geldiler. Yeniden bir bütün olduklarında, az önce Kaye'nin durduğu yerde devasa bir Nazkor ayası dikiliyordu (...)” (ŞD., s. 112).

Şeklinde aktarılan olaya bir kadının sıra dışı şekilde bir ayıya dönüşümü günümüz gerçekliğinde pek mümkün değildir. Bu noktada bir şamanın büyülü şekilde yaşadığı olay, gerçek bir mekânda mümkün olmuş görülüyor. Büyülü gerçekçiliği fantastikten ayıran nokta, büyüün, günümüz gerçekliğinden kopmayan bir nitelikte oluşuydu. Dolayısıyla Kaye'nin dönüşümü sıradan insanların gözü önünde ve ormanda gerçekleşmiştir. Her ne kadar büyülü olayın yaşandığı mekân da mitsel bir değer kazanmış olsa da büyülü gerçekçiliğin gerçek mekân nitelenmesine de uygun düşmektedir. Yabancılaştırma ise gerçek bir mekân algısı ile mitsel mekân arasındaki zıt ilişkide gizli olabilir. Nitekim yaşanan olağanüstü dönüşümle bir ayı ile bütünleşen kadın imgesi, yine sanatsal bir nitelik kazanarak yabancılaştırma ilkesini örneklendirmiştir. Romanın ilk sayfalarında da hayvan imgeleri romana özgü bir özellik olarak dikkat çekmekteydi. Aynı zamanda kurtarma teması da bu imgeler ile bütünleşmiş bir manâ kazanmıştır. Gerçekleşen bu dönüşümün “birdenbire” ifadesiyle zaman imgesine de bir çağrışım yapılmıştır. Zaman algısı ketum yazar tavrıyla okuyucuya aktarılmıştır. Bu örnekte görüyoruz ki büyülü gerçekçiliğin mekân, zaman, ketum yazar ve yabancılaştırma ilkeleri kullanılmış ve sanatsal bir özellik kazandırılmıştır.

Kaye'nin bir Nazkor ayısına dönüşerek Durka'yı kötü adamlardan kurtardıktan sonra tekrar eski haline dönüşü ise şu şekilde aktarılmıştır:

“Sonra iki ayağının üstünde dikilip pençelerini gökyüzüne kaldırarak kükredi. Nazkor ayısının bedeni patladı. Bu kez

parçalar uzağa savrulmadı, bilakis havası inen bir balon gibi hızla küçülüp bir kadın bedeninde sabitlendi. Kaye, yorgun bir halde dizlerinin üstüne çöktü (...)" (ŞD., s. 113).

Ayı ile bütünleştikten sonra tekrar insan şekline dönüşüm, Kaye'nin şamanlık yeteneği üzerinden aktarılmıştır. Yazar dönüşüm olayının sıra dışılığını sıradan bir bakış açısıyla aktarmıştır. Fakat burada sıra dışının veya sıradan olan durumun birbirlerine karşı bir üstünlüğü söz konusu edilmemiştir. Doğallaştırılan bir üslupla aktarılan bu dönüşümün günümüz aklı ile anlaşılması güçtür. Nitekim bu özellikler yabancılaştırma ilkesi gereğince oluşmuştur. Aynı zamanda aktarılan bu dönüşüme çocukça bir bakış açısı da kazandırılmıştır. Burada söz konusu olan, ayı formundan kadın formuna dönüşebilme değil, onun özsel özelliklerini yabancılaştırarak gerçekliğini ön plana çıkarmaktır. Aynı şekilde kendisini kurtaran büyülü kadına dair Ayron'un hissettikleri de bu olağanlığı bize göstermektedir:

"Ayron, az önce oradan kaçacak kadar korkuya kapılmışken, ileride oturan kadının Kaye olduğunu fark edince ona doğru koştu. Kaye çırılçıplaktı, kollarını üşüyormuş gibi bedenine sarmıştı. Ayron olan biteni anlama ihtiyacını bir anlığına aşıp kadına sevgi ve minnetle sarıldı. "Senden korkmuyorum," dedi kız (...)" (ŞD., s. 113).

Böylece büyülü gerçekçiliğin yabancılaştırma ilkesinin olağandışıyı olağan görüşü bu kısımda örneklendirilmiştir. Yine Kaye'nin şamanlığa dair verdiği şu bilgi büyülü gerçekçilik açısından değerlendirilebilir niteliktedir: "Normal bir şaman çok daha uzun süre hayvan formuyla kalabilir ve benim kadar yorulmazdı (...)" (ŞD., s. 115). Burada sıra dışı bir olayın sıradanlaştırılması söz konusudur. Ketum yazar bakışıyla ele alınan bu kısımda yabancılaştırma ilkesi form değiştirebilme özelliği açısından doğal bir üslupla anlatılmıştır. Bir diğer dikkat çeken ilke ise zaman kavramıdır. Form değiştirdikten sonra "daha uzun süre" ifadesi ile zamansal bir kavram kullanılmıştır. Büyülü gerçekçiliğin zaman ilkesi dairesel özelliğini bu bölümde de korumuştur.

Hayvan formuna giren Kaye'yi değerlendiren Ayron'un düşündükleri yabancılaştırma ilkesinin sıradanlaştırma yaklaşımına örneklik etmesi açısından ilginçtir: "Hem bir ayıya dönüştüğünde pek güzel görünmüyordun. (...) kalçaların kocaman olmuştu (...)" (ŞD., s. 116). Gözleri önünde ayıya dönüşen kadına karşı

doğal bir tavırla yaklaşan Ayron, Kaye'nin dönüşümünü yabancılaştırma ilkesinin sıradanlaştırma yaklaşımıyla değerlendirmiştir.

Darok ve ekibi Setrian Limanı'nda iken saray büyücülerinin saldırısına uğramışlardır. Kaye'nin ormanda kötü adamların elinden kurtardığı küçük kız Ayron'un, büyücülerden birinin fırlattığı ateş topu yüzünden bulunduğu sandal, yanarak batmış ve küçük kız oracıkta can vermiştir. O sırada Olein ile savaştan Kaye, denizden gelen acı çığlıklara şahit olmuştur. Öfkeyle haykıran kadın, oradaki büyücülerini öldürmek için tüm gücüyle koşmaya başlamıştır. Bu öfke patlaması Kaye'yi dev bir Nazkor ayısına dönüştürmüştür:

“Bir kadın ne kadar hızlı koşabilirdi ki? Kaye, eğer kendi bacaklarıyla koşsaydı, gerçekten de Karuo'nun düşündüğü gibi yeterince hızlı olamayabilirdi. Ama Olein'den ve şaman muskasından uzaklaştıktan sonra, gücünü yeniden odakladı, büyük bir patlama ile devasa bir Nazkor ayısına dönüştü. Sadece birkaç sıçramayla büyücünün yanına ulaştı, onu sivri pençelerinin arasına aldı ve tek hamlede kafasını vücudundan ayırdı. Bu kızgın ayıyla dalaşmak pek de akıllıca olmayacaktı (...)” (ŞD., s. 134).

Kaye'nin intikam almak için bir kadın formundan ayı formuna dönüştüğü bu bölümde, yabancılaştırma ilkesinin özelliklerinden kadın ve ayı imgelerinin hacimsel zıtlığı görülür. Yazar burada küçük kızın ölümüne üzülen Kaye'nin intikam almak için sıra dışı bir dönüşüm geçirmesini olağanlaştırmıştır. Bunu doğal bir üslupla aktaran yazar bir kadının ve bir ayının koşma hızını da kıyasa gitmiştir. Nitekim bu kıyasta kadının hızlı koşabilmek için ayı formuna girmesini de olağan bir akışla ifade etmiştir. Yabancılaştırma ilkesi gereği burada kadın ve ayı formlarının özüne dair bir dengeleme söz konusudur. Ayrıca bu bölümde dikkati çeken bir diğer imge de “şaman muskası”dır. Muskanın özelliği ise karşısındaki kişinin gücüne engel olmak ve çatışma anında zayıf düşmesini sağlamaktır. Kutsal bir nesne olan şaman muskası Olein'in boynunda asılıdır ve Kaye bu muskanın özelliğini bilerek oradan uzaklaşmıştır. Nesnelere verilen bu sıra dışı büyü, romanın çoğu bölümünde sıradanlaştırılmıştır. Geleneksel bir yöntem olan muska yazmak ve muska takmak burada büyülü gücü ile olay akışına dâhil edilmiştir. Nitekim büyülü gerçekçiliğin fantastikten ayrılan bir özelliği de gelenekten ve geçmiş yaşantıdan uzaklaşmamış oluşudur.

Şamanlar Diyarı'nda sıra dışı özellikleri bulunan kişilerin yanında düşmanı olan ya da yardım eden olağanüstü canlılar bulunmaktadır. Bu gizemli ve büyümlü canlılardan biri olan Oranekler ile ilgili şu bilgilere yer verilmiştir:

“Oranekler, yarım adam boyunda, sevimli denebilecek hayvanlardı. Ağzılarını açıp iki sıra sivri dişlerini ve çatallı dillerini göstermedikleri sürece, insan başlarını okşamak isteyebilirdi. Bir Oranek aç olduğu zaman tek başına irice bir atı yiyebilirdi, sonra isterse haftalarca hiçbir şey yemeden yaşayabilirdi. Dört ayaklarının önde olan ikisi arkadakilerden çok daha kısa ve zayıf olduğundan, avlarına saldırırken bir kanguru gibi iki ayaküstüne kalkar ve sıçrarlardı. Bu şekilde ağaçların alt dallarına konmuş kuşları bile avlayabilirdi (...)” (ŞD., s. 163).

Erasla Ormanı'nda yaşayan Oranekler, olağanüstü özellikleriyle dikkat çeken yaratıklardır. Özellikleri itibariyle düşünüldüğünde Oranekler günümüz dünyasında bulunabilecek yaratıklar değildir. Yazarın tasarladığı bu hayalî yaratıklar vahşi ve kötü olarak sınıflandırılabilir. Görüntülerinin sevimli oluşu ile açlık anında bir atı yiyebilecek kapasiteye sahip oluşları sevimli-vahşi zıtlığını ortaya çıkarmaktadır. Bu zıtlık her ne kadar melezlik ilkesini örneklendirse de sıra dışının sıradanlaştırılması ile yabancılaştırma ilkesini çağrıştırmaktadır.

Romanın “Torin Prenslığı” adlı bölümünde Oranekler, sıra dışı özellikleriyle Darok ve ekibini Erasla Ormanı'nda ilerlerken tehdit eden yaratıklardır. Etraflarını saran vahşi yaratıklara karşı savunmasız kalan ekibe, birden bire çıkagelen devasa büyüklükte file benzeyen bir hayvan yardım etmiştir. Bu hayvan ise şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Darok ve Kaye dâhil, gruptaki kimse bu hayvanın ne olduğu hakkında bir fikir sahibi değildi. Üç hortumlu, aşırı büyük bir file benziyordu. (...) kocaman boynuzları, cüssesine göre minik kalan kulakları ve kalın bir zırh gibi her yanını saran kabuğu ile bildikleri tüm hayvanlardan farklıydı. Hortumların hemen üzerinde sıralanmış bir dizi gözü vardı ve hepsi ayrı bir yere bakıyordu, böylece çok geniş bir alanı görebiliyor olmalıydı (...)” (ŞD., s. 166).

Yazarın tasarladığı hayalî canlılardan biri olan devasa yaratık aslında şamanların lideri Melkara'dır. Melkara'nın dönüştüğü dev yaratık, Oranek gibi vahşi canlı grubunda değil iyi karakteri canlandıran yaratık grubundadır. Bu büyülü canlılar arasındaki iyi-kötü zıtlığı büyülü gerçekçiliğin melezlik ilkesini örneklendirmiştir. Ortaya çıkan bu zıtlık sanatsal bir manâ kazanarak yabancılaştırma ilkesini de desteklemiştir.

Darok ve ekibini yırtıcı yaratıklardan kurtaran Melkara, tekrar bir insan biçimine dönüşmek için oradan uzaklaşmıştır. Bu dönüşüm ise şöyle betimlenmiştir:

“(…) dev hayvan, Oranekler'in onlarcasını telef ettikten sonra, kalanları uzaklara kovaladı ve hemen ardından bir patlama ile gözden kayboldu. Aslında sadece minik bir sineğe dönüşmüştü, ama yaşadıklarının şaşkınlığını üstlerinden atamadıkları için kimse bunu fark etmemişti. Sinek hızla uçtu, ağaçların ardına, yere bırakılmış eski püskü kıyafetlerin yanına gitti, yaşlıca bir adamın görünümüne büründü. Adam kıyafetleri üstüne geçirdikten sonra, ağaçların ardından çıktı. Güleç bir yüzü ve kar kadar beyaz gözbebekleri vardı” (ŞD., s. 167).

Romanda olağanüstü şekilde biçim değiştirmenin öncesinde meydana gelen “patlama, parçalara bölünme ve bütünleşme” olayları dikkat çekmektedir. Her ne kadar günümüz yaşantısında patlama ve yaralanma gibi durumlar mümkün görülse de sonrasında yaşanan form değişimi olası bile değildir. Büyülü gerçekçiliğin günlük yaşamdan kopmayan unsurları büyü ile bu örnekte birleştirilmiştir. Aynı zamanda form değiştirme süreci insandan hayvana ya da hayvandan insana olduğu gibi hayvandan hayvana da mümkün olabilmektedir. Nitekim devasa bir yaratıktan minicik bir sineğe dönüşebilme tezatlığı büyülü gerçekçiliğin ilkelerinden yabancılaştırma unsurunun bir örneğidir. Bu dönüşümün ise art arda çok fazla zaman geçmeden aniden oluşu yine zaman ilkesinin daireselliğini göstermektedir. Yaşlı adam, dev yaratık görünümünden insana dönüşebilirdi fakat bu dönüşüm sonrasında çıplak kalacağını bildiği için bir sineğe dönüşerek dikkat çekmeden kıyafetlerinin bulunduğu yere doğru ilerlemiştir. Sıra dışı olarak nitelendirdiğimiz bu dönüşüm böylelikle sıradanlaştırılmıştır.

Şamanların yeteneklerini ve güçlerinin boyutunu merak eden Eymar, Kaye'ye şamanlık ile ilgili sorular sormaya başlamıştır. Ölülerin ardından yapılan dansla ilgili sorulan soruyu, Kaye cevaplamaya başlamıştır:

“(…) dansları sayesinde bedenlerinden çıkabilir, ruhsal bir yolculuk yapabilirler. Yaralı ve hastaların ruhlarını Ölüler Vadisi'nde yakalayıp geri getirebilirler (…)” (ŞD., s. 169).

Şaman geleneğinde “dans” önemli bir trans sürecidir. Yapılan bu figüratif dansla Kadim Diyar'a geçebilme ruhsal bir süreç olarak görülmektedir. Bu dansla beraber kutsal bir yolculuğa çıkan ruh Ölüler Vadisi'ne ulaşabilir. Buradan yaralı veya hasta ruhlar, usta bir şamanın dansıyla kurtarılabilir. Romanda tasvir edilen bu olağanüstü ruhsal yolculuk sıradanlaştırılmıştır. Ölüler Vadisi adlı mitsel bir mekânda, sıra dışı bir kurtarma günümüz aklıyla pek mümkün görünmemektedir. Burada yazar, büyüülü gerçekçiliğin gerçek mekân algısından kopmuştur.

Melkara'nın uzun süre sonra Harnan ırkından birini gördüğü anda düşündükleri şöyle tasvir edilmiştir:

“(…) kalabalığın içinde onu sessizce seyreden Zorgo'ya gülümsedi. Zorgo ve Ordos, aynı anda başlarıyla selam verdiler. Ne zamandır bir Harnan görmemişti, boynuzlarının iriliğine ve dikliğine bakılırsa en azından doksan yaşında olmalıydı bu adam, bir Harnan için orta yaş sayılırdı (…)” (ŞD., s. 172).

Yaşlı şaman ve yaratık Zorgo'nun yılanbaşı kuyruğu Ordos arasında geçen bu karşılaşmada Melkara'nın yarattığı sıradan karşılayarak ona gülümsemesi, sıra dışının sıradanlaştırılması özelliğinin bir örneğidir. Romanın sıra dışı canlılarından biri olan Harnan Zorgo, iyimser canlı grubundandır. Yine bu canlının yaklaşık doksan yaşında oluşu büyüülü gerçekçiliğin mitsel zamanını da örneklendirmiştir.

Darok ve ekibine yardım eden Melkara, ormanda kaldığı gizli sığınağa yaklaşınca form değiştirmiştir:

“(…) yaşlı adam birdenbire ortadan kayboldu, geriye sadece toprağa düşen kıyafetleri kaldı. Birkaç saniye sonra, toprak

yarıldı ve yukarı doğru kalkan bir kapak, iki kişinin sığabileceği genişlikte bir geçidi güzler önüne serdi. Aşağıda Melkara, başka bir kıyafet iyinde duruyordu “Dışarıdan açılmaz diye açıkladı şaman kendisine şaşkınlıkla bakan misafirlerine. İçeri ancak gizli bir delikten, minik bir böcek olarak girebiliyorum (...)” (ŞD., s. 173).

Bu kısımda “birdenbire, birkaç saniye sonra” gibi kullanılan zaman ifadeleri büyüü gerçekçiliğın dairesel zaman özelliğini örneklendirmiştir. Yaşlı şaman bir anda minik bir sineğe dönüşerek yer altındaki gizli sığınağına ulaşmıştır. Bu sıra dışı olay ise doğal bir üslupla aktarılmıştır. Bu doğallık yabancılaştırma özelliğinin bir parçasıdır. Bu dönüşüm esnasında tekrar insan formuna giren şaman büyü kullanarak yeni bir kıyafet ile görünmüştür. Bu da günümüz aklıyla açıklanması zor olan fantastik bir düşüncedir. Burada dış mekândan iç mekâna girme biçimi de dikkat çekicidir. Nitekim bir sinek olarak girilen mekânda tekrar insan formuna dönüşebilmek oldukça büyüüdüdür. Mekânlar arasındaki bu büyüü geçiş ise büyüü gerçekçiliğın mitsel mekânını güçlendiren bir örnek olmuştur. Bu büyüü ortamda güvenle yaşanılabilir bir sığınak yapımı sıradan insanda da bulunan barınma ve güvende olma duygusunun bir yansımasıdır. Bu özellik ise büyüü gerçekçiliğın fantastikten ayrılan özelliğine çağrışım yapmaktadır. Bu özellik ise büyüü gerçekçiliğın fantastikten farklı olarak gerçek dünyadan kopmayan bir nitelikte oluşudur. Böylelikle gerçek dünyanın gerçek duygularını hissettiğimiz bu kısımda yazar, büyüü gerçekçiliğe uygun düşen gerçek ve büyüü unsurlarını başarılı şekilde kullanmıştır.

Bu gerçek duyguların bir başka örneğini Kaye'nin yaşlı şaman Melkara'ya dediklerinde görebilmekteyiz:

“(...) ben yorgunluğunu anlayabiliyorum. Benim benzer duygulara kapılmam için asırlarca yaşamam gerekmedi. Birkaç yıl yetti de arttı. Beni yoran insanların bitmek bilmeyen beklentileri oldu (...)” (ŞD., s. 180).

Kaye, şamanlık vazifesi boyunca birçok insana yardım etmiştir. Fakat bu dönemde insanların bitmeyen “beklenti duygusu” içinde olmaları şamanı yormuştur. Gerçek dünya insanının sosyal duygularından biri olan “beklenti” duygusu, bir şamanın gözünden şöyle aktarılmıştır:

“Hayvanlarla iletişim kurarak daha iyi süt ve yumurta vermelerini sağlamıştım. Günler geçtikçe insanlar sürekli kapıma gelip küçük büyük her dertleri için benden yardım istemeye başladılar. Hastalarını, yaralılarını getiriyor, onları iyileştirmemi bekliyorlardı. Ruhlar âlemine geçemediğimi, o kadar güçlü bir şaman olmadığımı anlatmaya çalıştım, ama buna inanmadılar” (ŞD., s. 181).

Aynı zamanda “asırlarca yaşama” imgesi, büyülü gerçekçiliğin dairesel zaman kullanımına uygun düşmektedir. Dolayısıyla büyülü gerçekçiliğin gerçek dünyadan kopmayan yönü ve büyülü zaman imgesiyle yabancılaştırma ilkesi güçlendirilmiştir.

Sahibi Harnan ile yılanbaşı kuyruk Ordos, şaman ekiple beraber Harnan ülkesine doğru ormanda ilerlerken yılanbaşı kuyruk Ordos’un hissettikleri, yabancılaştırma ilkesi için dikkat çeken bir örnektir:

“Ordos, sahibinin beline dolanmış, gözleri kapalı, keyifle uyukluyordu. Demir parmaklıklar ardında geçen günlerden sonra yeniden özgür olmak. Zorgo ile birlikte ağaçların altında yol almak, pullu derisinde rüzgârın serinliğini hissetmek ve yeni yerler görmek ona çok iyi gelmişti (...)” (ŞD., s. 184).

Ordos, bir Harnan’a bağlı olsa da sahibinden ayrı bir yaşama sahip, olağanüstü bir canlıdır. Ordos’un keyifli ve özgür oluşu, insana ait duyguları hissetmesi ise sıradan bir üslupla tasvir edilmiştir. Yine insana ait duyguları bir hayvanın hissetmesi, teşhis sanatının bir örneğini oluşturmuştur. Bu sanatsallık büyülü gerçekçiliğin yabancılaştırma yapısına uygun düşmektedir. Aynı zamanda yılanbaşı bir kuyruk, günümüz dünyasında var olmayan fantastik bir canlı türüdür. Bu canlı, günümüz gerçek insanının gerçek duygularına uygun düşecek şekilde sanatlı bir üslupla tasvir edilmiştir. Fantastik canlı, sanatsal tasviri ve gerçek dünyanın izlenimlerini taşımasıyla büyülü bir nitelik kazanmıştır. Gerçek ve büyü ikilemi ile de melezlik ilkesine çağrışım yapılmıştır.

Romanda Ordos’un küçük kız Natensi ile tanıştığı an, büyülü gerçekçi akımın imgesel söylemleri açısından dikkate değerdir:

“Benim adım Natensi. Ya senin? ...“Ordoss”... “Ordoss” diye taklit etti küçük kız. “S’isini uzatmaaa!”(...) “Ah peki!” (ŞD., s. 184).

Bu alıntı, insan olmayan canlılara verilen konuşma özelliğiyle teşhis sanatını örneklendirirken, sıradan bir insanın sıra dışı bir canlı ile konuşması ise tezat sanatına bir örnek oluşturur. Bu imgelerin kullanımı, büyülü gerçekçiliğin okuyucuyu içine alıp onun dünyaya bakış açısını değiştirmeye çalışma özelliği ile bütünleşmektedir. Bu örnekte Natensi’nin Ordos’a karşı olağan bakışıyla doğüstü unsur, doğal olanla bütünleştirilmiştir. Böylelikle büyülü gerçekçi akımın imgesel söylemleri, yabancılaştırma ilkesiyle kaynaştırılarak bu örnekte sunulmuştur.

Şaman Darok, kendisine emanet edilen Eymar ve Natensi’yi korumak için bir kartal formuna dönüşmeyi düşünür:

“Bir insanı taşıyabilecek kadar büyük bir kartala dönüşebilirlerdi, o Eymar’ı, Kaye Natensi’yi alırdı, ama kıyıda onları nasıl koruyacaktı? (...)” (ŞD., s. 192).

Romanda sıkça rastladığımız form değiştirme özelliği zor durumlarda kullanılan büyülü bir gerçekliktir. Şamanın bir insanı taşıyabilecek şekilde büyük bir kartala dönüşebilmesi olağanüstü bir durumdur. Fakat bu olağanüstü durum olağan karşılanarak tehlike karşısında koruyabilme ve güvende olma duygusu daha ağır basmıştır. Yabancılaştırma ilkesi gereği sıradanlaştırma yapısı bu örnekte doğal bir şekilde aktarılmıştır. Büyülü gerçekçiliğin kurgudaki zıtlığı, hacimsel açıdan “kartal” ve “insan” imgeleri üzerinde kurulmuştur.

Romanın “Torin Prensligi” adlı bölümünün devam eden kısımlarında usta şaman Melkara, gittikçe kendilerine doğru yaklaşan saray gemilerine ve güvertede yaşanan kargaşaya karşı şunları düşünmüştür:

“(...) bir an bir sineğe dönüşüp oradan uzaklaşmak ve her şeyi geride bırakmak istedi. Bu insanlar kendisini tehlikeye atmasına degecek miydi? (...)” (ŞD., s. 192).

Bu örnekte, büyülü gerçekçiliğin ilkelerinden biri olan zaman ilkesinin “bir anda” kavramı ile nitelendiğini görüyoruz. Kullanılan zaman imgesi, dairesel bir özellik taşımaktadır. Yaşlı şamanın sineğe dönüşme isteği ise yine hacimsel zıtlığa işaret ederken sıra dışının sıradanlaştırılması ilkesini desteklemektedir. Yabancılaştırma ilkesi, büyülü form değiştirme özelliğiyle zıt imgeler üzerinden sürdürülmüştür.

Küçük bir sineğe dönüşerek yaşadığı kargaşadan uzaklaşmak isteyen Melkara bunu yapamamıştır. Sevdiklerini geride bırakamayan şaman, saray donanmasına karşı güverteyi savunma kararı almıştır. Ardından yaşananlar ise büyülü gerçekçilik açısından dikkat çeken sahnelerden biridir:

“Birdenbire deniz yarıldı, bir ahtapot koluna benzeyen ama üzerinde sayısız sivri diken bulunan kir kol güverteye uzandı, güzleri korkudan yuvalarından fırlamış kaptanı yakalayıp bir çırpıda denize çekti. Melkara, dönüştüğü Yavurtan Örümceği halinde başını sudan çıkardığında, iki Sultanlık kalyonunu tam ortalamıştı (...) Uzun kolları bir ahtapotu, geniş gövdesi bir balınayı andırırsa da, vücudunun pek çok yerinden fırlatabildiği irili ufaklı ağlar nedeniyle halk onu en çok bir örümceğe benzetmişti (...)” (ŞD., s. 196).

Dairesel zaman imgelerinden “birdenbire” kullanımı büyülü gerçekçiliğin zaman ilkesine uygun düşmüştür. Olağanüstü şekilde Melkara’nın dev bir örümceğe dönüşümü yabancılaştırma ilkesini örneklendirmiştir. Yine yaşlı şaman ile örümcek arasında hacimsel manâda imgesel bir zıtlık kurulmuştur. Aynı zamanda büyülü bir değer kazanan mekânda sıra dışı bir olayın yaşanması, halk tarafından sadece bir benzetmeyle geçirtilmiştir. Bu da sıra dışının sıradanlaştırılması ilkesine uygun düşmüştür.

Romanın “Bilinmeyene Yolculuk” adlı bölümünde yaşlı şaman Melkara, Yavurtan Örümceği’ne dönüştükten sonra halsiz düşmüştür:

“Çok güç harcamış o kadar büyük bir hayvana dönüşüp onca zaman öyle kalmak. (...) Şamanlar içlerindeki gücü tükettiklerinde ruhlarını bedenlerinde tutunmakta zorlanırlar. Ruh dinlenmek ve yeniden güç toplamak için tanrılar diyarına kaçar, buna engel olamazsın. Çünkü şu an ruhu gerçeklikten kopmuş durumda. Bizleri, gerçek dünyayı

hatırlayamazsa orada mahsur kalabilir, kayıp olduğunu bile fark etmeden. Bu ilaçlarla düzelecek bir şey değil (...)" (ŞD., s. 205).

Şamanlık sürecinin bir parçası olan dönüşümün ardından uzun süre dev bir hayvan formunda kalmak yaşlı şamanı zayıf düşürmüştür. Yaşlı şamanın dönüşüm süresi "onca zaman" ifadesiyle dairesel özelliğini korumuştur. Sıra dışı bir dönüşümün ardından şamanın ruhu Kadim Diyar'a kaçmıştır. Burada olağanüstü durumun olağanlaştırılarak sunulması yabancılaştırma ilkesine uygun düşmektedir. Ruhun gerçeklikten kopmasına karşılık gerçek üstü bir diyara dinlenmek için kaçması ikilemi, melezlik ilkesini çağrıştırmaktadır. Mitsel bir mekân olan Tanrılar Diyarı'ndan gerçek dünyaya dönüş ilaç tedavisi ile mümkün olmayan bir süreç olarak aktarılmıştır. Günümüz akıyla açıklanması zor olan bu yolculuk, büyü öelliği ve sıra dışılığıyla yabancılaştırma ilkesini yansıtmıştır.

4.1.5 Romanda Yazarın Ketumluğu ve Dengeleme Stratejisi

Büyü gerçekçilikte yazarın ketumluğundan kasıt, yazarın olaylar karşısında açıklamada ve yorumda bulunmayarak tarafsızlığını koruması, (Erdem, 2011, s.177; Arargüç, 2016, s.101-102; Bars, 2012, s. 998). aksine okuyucu tarafından gizemli bulunabilecek durumların geçirtilerek sıradanlaştırılmasıdır.

Şamanlar Diyarı adlı romanın ilk sayfalarında çalınan parşömen ile başlayan gizem, ilerleyen bölümlerde de devam etmiştir. Çünkü parşömen kâğıdında ne olduğu ve niçin çalındığı söylenmemiştir. Bu gizem dolu serüven birçok macerayı da devamında getirmiştir. Sürükleyici akışta yazarın ketumluğu romanın çoğu bölümüne hâkimdir. Sultan Alterus ile sarayın muhafızlarından biri olan Gadek, ülkedeki tüm şamanların ölmediğini ve gizli bir şekilde yaşadıklarını öğrendikten sonra aralarındaki konuşmada:

"Nasra ya da Delkar olmak arasında bir fark yokmuş! Kadim Güçlerin gözünde herkes birmiş! Bu halkıma da Kadim Güçler'e de ne büyük küfür! Kadim Güçler soylu Delkar kanıyla Nasra kanını bir tutacak, öyle mi! Gene de sıradan

köylünün akli çabuk karışır Gadek. Tek gerçek yolun bizim yolumuz olduğunu görmeleri için bu masallardan arınmaları şart!” (ŞD., s. 51).

diyen Sultan Alterus, şamanların köylüyü masal olarak gördüğü şeylerle doldurmasını asla istememektedir. Çünkü Delkar kanı, ona göre daha yücedir ve bu nedenle de Delkarna topraklarında Nasra ve Delkarlar düşman olarak yaşamıştır. Şamanlara göre, Kadim Güçler’in nazarında Delkar ve Nasra halkı eşit görülen bir topluluktur fakat Delkarlar, bu eşitliğin Delkar kanından olana haksızlık olduğunu düşünmüş, düşmanlıklarını da Nasralar’a karşı sürdürmüşlerdir. Yazar burada her iki tarafın da düşüncesini vererek olayları anlamlandırması için okuyucuya bir sorumluluk yüklemiştir. Yazar ise burada taraflara eşit bir pay vererek ketumluğu bozmamıştır. Bu da büyüü gerçekçilik akımının dengeleme stratejisine bir örnek oluşturmuştur.

Romanın ilk sayfalarında devam eden akışa bakıldığında hırsızın parşömeni aldıktan sonra: “Genç adam ancak o zaman arkasına dönüp baktı (...)”, “bir saniye, iki saniye, üç, dört, beş zaman normalden ağır akıyordu sanki (...)” (ŞD., s. 1, 2). şeklinde yapılan tasvirde zaman imgeleri büyüü gerçekçilik akımı açısından dikkat çekmektedir. Burada kullanılan belirsiz zaman ifadeleri, büyüü gerçekçiliğin dairesel zamanını örneklendirmiştir. Ayrıca evvelinde yazar, hangi zamanı kastettiğini okuyucuya sunmayarak ketum bir tavır sergilemiştir. Çünkü “o zaman” imgesinin hangi zamana çağrışım yaptığı belirsizdir. Bu belirsiz zaman yapısı ise büyüü gerçekçilik akımına uygun bir kullanımdır.

İlerleyen sayfalarda Olein ve büyücü Derian arasında geçen şu konuşmaya bakıldığında:

“(...) ikimiz de, pek çok kişinin gözünde, bulunduğumuz konumlar için fazla toyuz. En ufak hatamızda ayağımızı kaydırmaya çalışacak bir sürü rakibimiz var. Birbirimize destek olmalıyız (...)” (ŞD., s. 20).

Derian ve Olein olağanüstü güçleri olan büyüü kişilerdir. Fakat başkalarının gözünden değerlendirilirken bu büyüü özellikleri sıradan karşılanarak ikinci plana atılmıştır. Sıradan bir tavırla karşılanan bu büyücüler, zor bir iş karşısında da toy görülmüştür.

Sıradan ve sıra dışı zıtlığı arasında kurulan dengeleme ile yazar ketumluğunu korumuştur. Bu iki büyücünün, kimin ya da kimlerin olduğu bilinmeyen “bir sürü rakibinin” oluşu ile de ketum özellik pekiştirilmiştir. Rakiplerinin çok oluşuna karşılık birbirine destek olmayı düşünmeleri yine yazarın tarafsız bakışını sergilemiş ve ketumluğa bir örnek oluşturmuştur.

Romanın “İki Kızın Hikâyesi” adlı bölümünün son sayfalarına yaklaşırken Darok ve Eymar arasında geçen şu diyalog, büyülü gerçekçilik akımı açısından dikkat çekicidir:

“Dün nasıl bir insansan bugün de öyle bir insansın. Sen aynı kişisin Eymar, ne içinde ne de dışında hiçbir şey değişmedi. (...) gözlerin şu an beyaza dönmüşse, bu seni farklı biri yapar mıydı hiç sanmıyorum. İster bir Delkar olsun ister bir Nasra, ben Eymar’ın şu an burada olmasından mutluyum” (ŞD., s. 90, 91).

Delkar ve Nasra olmak arasında büyük bir ikilem yaşayan Eymar, bu duruma alışmakta zorlanmıştır. Darok, bu zor durum karşısında ona destek olmaktadır. Darok’un Eymar için düşündükleri sanatsal bir üslupla okura aktarılmıştır. Bu sanatsallık ise söz sanatlarından yararlanılarak yapılmıştır. Nitekim beyaz gözler, iç-dış, Nasra- Delkar olmak zıt imgeleri çağrıştırmaktadır. Yazarın bu örnekte sorgulamadan kabulleniş algısı ketumluğa uygun düşmüştür. Ketum yazarın tavrını özellikle Darok’un sözlerinde hissetmek mümkündür. Eymar’ı bir Nasra ya da Delkar oluşuyla değerlendirmedigini, onu kendi özüyle kabullendiğini ifade ettiği sözlerinde ketum yazarın izlerini görebiliriz. Nitekim dairesel zaman imgeleriyle pekiştirilen bu ketum tavırla birlikte, dengeleme stratejisinin bütünlüğü de bu kısımda görülmektedir.

Şamanlar Diyarı’nın “Kiralık Kılıç” adlı bölümünde küçük kız Ayrön ve şaman Kaye’den bahsedilmektedir. Kaye, Ayrön’u kötü adamların elinden kurtarmış ve aralarında şöyle bir diyalog geçmiştir:

“Ben seni kurtardım. Bir Nasra kızını değil. Sana baktığımda bir Nasra görmüyorum, sadece Ayrön’u görüyorum. Korunmaya ihtiyacı olan küçük ve tatlı bir kız. Sen de

baktığında bir Delkar görme. Sadece Kaye'yi görmeye çalış” (ŞD., s. 105).

Romanın ilk bölümlerinden itibaren dikkat çeken Delkar ya da Nasra olma zıtlığı burada da görülmektedir. İki zıt ırk, birbirlerine karşı beslediği düşmanlığı ile bilinse de bu bölümde düşmanlık değil kardeşlik duygusuyla ön plana çıkmıştır. İnsana değer verme duygusunun ırk fark etmeyeceği inancı, Kaye ve Ayrön kişileriyle ifade edilmiştir. Bu kısımda, gerçek dünyaya ait gerçek duyguların da sosyal bir temada birleştirilmesi söz konusudur. Kaye'nin düşmanlığı bir kenara bırakarak Ayrön'a karşı aldığı iyimser tavrı yazarın ketumluğunu örneklendirmektedir. Tarafsızlığını bu örnekte de koruyan yazar, okura bir sorumluluk yüklemiş, dengeleme stratejisini de başarılı şekilde kullanmıştır. Oysa yazarın, Kaye'nin şu diyalogu üzerinden ketumluğunu bozduğu görülmektedir:

“Sizi sadece Nasra olduğunuz için öldürmemişler. Bu savaş, Delkarlar ile Nasralar arasındaki bu kan davası, bu bitmek bilmeyen nefret beni deli ediyor. İki tarafın da Roartan'daki toprak ağalarından farkları yok. Hepsinden tiksiniyorum” (ŞD., s. 106).

Ketum yazar, tarafsızlığını koruyamayarak kan davası diye sürdürülen olayı, tiksinti adıyla Kaye'nin ağzından ifade etmiştir. Büyülü gerçekçilik akımının ketumluk ilkesi gereğince, ketumluğun bozulması okurun yorumlayacağı gizemin sıradanlaştırılmasına engel olmuştur. Böylelikle büyüün gerçekliği bu örnekte azalmıştır. Aynı zamanda ketumluk ilkesi, metin ile okur arasında sıkı bir ilişki kurabilmeyi sağlayan önemli bir unsurdur. Bu örnekte yine gerçek dünyanın sahici duyguları sosyal bir temada birleştirilmiş ve büyüü gerçekçilik ilkesi günümüz dünyasından kopmayışıyla doğallaştırılmıştır.

Romanın “Kıralık Kılıç” adlı bölümünde Durka'nın Ayrön'u ikna etmek için söylediği şu sözlerde de dengeleme stratejisine rastlamak mümkündür:

“Sen daha bir çocuksun (...) çeteyle birlikte birkaç sene geçirdikten sonra sen de doğruları göreceksin. Bir Nasra olduğunu, bunun seni ne kadar özel kıldığını anlayacaksın. Hayatının, hayatlarımızın, davamızın yanında ne kadar önemsiz olduğunu fark edeceksin (...)” (ŞD., s. 111).

Yazar roman kişileri arasında bir dengeleme stratejisi izlemiştir. Nitekim Kaye iyimser bakış açısını, Durka ise kötümser bakış açısını yansıtır şekilde okuyucuya aktarılmıştır. Yazar iki zıt kişinin de görüşlerini roman boyunca sürdürmekle kendi tarafsızlığını temin etmiştir. Sadece Kaye ve Durka arasında değil roman boyunca farklı kişiler arasında aynı dengeleme stratejisinin ustalıkla kullanıldığı görülmektedir. Bu strateji çalışmanın akışı boyunca aktarılacaktır. Büyülü gerçekçilik akımına göre “birkaç sene” ifadesi belirsizliği ile zaman ilkesinin daireselliğini yansıtmaktadır.

Aynı bölümün son sayfalarında Derian ve Olein arasında geçen şu konuşma, ketum yazar ilkesi açısından incelenebilir:

“Savaş zamanı insanların en kötü ve en iyi yanları ortaya çıkar. Sakin ve güvenli günlerde, iyilik ya da kötülük yapmak için fırsatı olmamış bir adamın gerçekte nasıl biri olduğunu bilemezsin. Ne zaman işler sertleşir, bir seçim yapman gerekir, ruhunun derinliklerinde bir canavar mı uyuyor yoksa bir kahraman mı, o zaman belli olur. Kendini suçlama, bilmen mümkün değildi” (ŞD., s. 145).

Olein’in insan fitratına dair söyledikleri tarafsızlığa işaret etmektedir. Aynı zamanda Derian’a karşı olan anlayışlı tavrı ve tecrübeli bakışı ketum yazarın dengeleyici yorumuna bir örnektir. Yazarın, Olein’in düşünceleriyle varmak istediği nokta ise duyguları harekete geçirmekten ziyade okura duyguları ifade etmektir. Ayrıca ifade edilen örnekte büyümlü gerçekçilik akımına dair yer alan zaman imgeleri daireselliğini korumuştur. Bu örnekte büyümlü gerçekçilik akımı açısından iyi-kötü, iyilik-kötülük, canavar-kahraman imgeleri ile de zıt bir tema kurularak melezlik ilkesi yansıtılmıştır. Darok ile Zorgo arasında geçen konuşmaya bakıldığında yine ketum yazar anlayışının bir örneği göze çarpmaktadır:

“Kuyruğunla garip bir birlikteliğiniz var. Vücudunun bir parçası, ama kendine ait bir iradeye, duygulara sahip. Ona bir şey olduğunda. Sen hayatta kalabiliyor musun? (...)” (ŞD., s. 161).

Harnan ırkına mensup bir dev olan Zorgo’ya yılanbaşı kuyruğu hakkında sorulan bu sorular ketum yazar anlayışına uygundur. Çünkü günümüz aklıyla açıklaması zor olan

bu olağanüstü durum yazar tarafından da tarafız, önyargısız ve şekilde sunulmuştur. Nitekim devam eden kısımda da Zorgo'nun verdiği cevap ketumluluğu güçlendirmiştir:

“Bizimkisi çok eşit bir birliktelik değil. Ben ölürsem o da ölür, damarlarındaki kan kalbimden alıyor. Ben onsuz fiziken yaşayabilirim, ama bu yarım bir hayat olur. Biz Ordos ile kardeş gibiyiz. Onsuz hayatım karanlık bir dehlize benzer” (ŞD., s. 161).

Olağanüstü ve iyimser canlı grubuna dâhil ettiğimiz Zorgo ve kuyruğu Ordos, bu örnekte yazar tarafından olağan şekilde geçirtilerek sıradanlaştırılmıştır. Ketum yazar ilkesine uygun olan bu sıradanlaştırmada yazar gizemli bulunan bu canlının yorumunu okura bırakmıştır. Çünkü ketumluk ilkesi gereğince yazar, doğüstü olaylara dışarıdan ve sorgulamadan bakmaktadır. Böylelikle bu örnekte gerçeklik ile büyü arasındaki denge, ketum yazar tavrıyla kurularak aktarılmıştır. Ek olarak büyü gerçeğiliğinin belirgin ilkeleri açısından incelenen bu örnekte sıra dışının sıradanlaştırılması yabancılaştırma ilkesini desteklemiştir.

Romanın devam eden sayfalarında ketum yazar ilkesine dair örneklerden birisi de Kaye ile Darok'un Orenkler'den kaçmak için yaptıkları planda görülür. Bu plan ise şöyledir:

“Sen bir ayıya dönüş ve onları kucaklayıp buradan kaçır. Ben çitaya dönüşüp bu lanet şeylerin bir kısmını peşime takarım. Yazarak Dağları'ndayken ardımdan çok kurt koşturmuştum Nazkor ayısına yetişebilirler ama bir çita kadar hızlı olduklarını zannetmiyorum (...)” (ŞD., s. 164).

Tehlikeli bir durumdayken yapılan kurtarıcı planlar, genellikle dönüşüm teması ile yapılmıştır. Nitekim bir şamanın ayı, çita ve kurt formuna dönüşümü yazar tarafından sorgulanmadan geçirtilmiş ve sıradanlaştırılmıştır. Form değiştirme olayına yazarın olağan ve tarafsız şekilde bakışı okurun gözünde büyü gerçeğiliğini güçlendirmiştir. Yazar bunu yaparken gerçek ve büyü arasındaki dengeyi kurarak ketumluk ilkesini başarılı şekilde uygulamıştır. Form değiştirme gibi büyü bir olayın “Yazarak Dağları” adıyla bilinen mitsel bir mekânda gerçekleşmesi büyü gerçeğiliğinin mekân ilkesine uygunluğunu da hatırlatmıştır.

Şamanlar Diyarı nda geçen şu kısımda büyülü gerçekçiliğin belirgin ilkelerinden; yazarın ketumlğu ve dengeleme ilkesini görmek mümkündür:

“Benim gibi sıradan şamanların güçleri sadece üzerinde yaşadığımız diyarda geçerli. Melkara gibi usta şamanlar ise Kadim Diyar’da ruhlarıyla yolculuk edebilir, hayvanlara dönüşerek iblislerle savaşabilir... Ölüler Vadisi’ndeki insanların ruhlarını tutup geri getirebilirler” (ŞD, s. 169).

Burada bahsi geçen “sıradan şaman” nitelemesi ketum yazar ilkesini yansıtmaktadır. Üzerinde yaşanan diyar ise gerçek bir mekâna çağrışım yapmaktadır. Nitekim ruhsal bir mekân olan “Kadim Diyar”, “Ölüler Vadisi” ve üzerinde yaşanan “gerçek mekân” arasında melez bir zıtlık kurulmuştur. Bu melezlik, mekân açısından sunulurken zaman unsuru ise iç içe girmiş olmasıyla değerlendirilebilir. Aynı zamanda sıradan şaman ve usta şaman imgelerinin zıtlığı ise bizlere yabancılaştırma ilkesini hatırlatmıştır. Usta şamanların ruhsal yolculuğu sırasında form değiştirebilmesi, iblisler ile savaşabilmesi ve ruhları geri getirebilme gibi özellikleri ketumluk ilkesine uygun bir şekilde yazar tarafından herhangi bir açıklamada ya da yorumda bulunulmayarak sorgulamadan geçirilmiş ve sıradanlaştırılmıştır. Bu sıradanlaştırma ise sıra dışının olağan görülmesine sebep olmuş ve büyüün gerçekliği dengeleme stratejisi ile okur nezdinde sağlamlaştırılmıştır. Aynı zamanda form değiştirme teması ile yabancılaştırma yoluna da gidilmiştir.

Devam eden satırlarda usta şaman Melkara’nın form değişiminin ardından ruhu zayıf düşerek gerçek dünyadan kaçmıştır. Diğer şamanlar, onu kurtarmak için şaman usullerine göre Kadim Diyar’a ruhsal bir yolculuk yapılmasını planlamışlardır.

“Darok çaldığı davulla diyarın kapısını açtı. Şaman davuluyla doğru ritim çalındığında Kadim Diyar’ın kapısı açılır. Orada zaman gerçek dünyadan farklı akar, bizim izlediğimiz şu birkaç dakikalık dans, orada haftalarca, belki aylarca süren bir ruhsal yolculuk demek” (ŞD., s. 169).

Şamanizm inancında özel bir şaman davuluyla yapılan figüratif dans, Kadim Diyar’a geçebilme açısından kutsal bir trans sürecini ifade etmektedir. Kutsal davulun

çalınmasıyla başlayan bu yolculuk doğru ritimle çalındıkça devam edecektir. Melkara'nın yorgun ruhunu Kadim Diyar'dan geri çağırarak için Darok, tüm güç ve inancıyla kutsal davulu çalmaya ve dans etmeye başlamıştır. Büyülü gerçekçilik akımı açısından incelediğimiz bu mitsel yolculuk aşaması, yazar tarafından yansız şekilde sıradanlaştırılmıştır. Sorgulamadan geçiştiren yazar, büyülü gerçekçilik akımına uygun olarak büyüün gerçekliğini bu tavrıyla korumuştur. Yine “zamanın geçek dünyadan farklı akması”, “birkaç dakikalık dansın büyülü mekânda haftalarca, aylarca sürmesi” ifadeleri, iç içe girmiş dairesel zaman ilkesini örneklendirmektedir. Bu zaman imgelerinde kronolojik bir akışın söz konusu olmayışı da büyülü gerçekçilik akımına uygun düşmektedir.

İlerleyen sayfalarda Melkara şamanlık boyunca edindiği tecrübelerden şöyle söz etmektedir:

“(…)fark ettim ki insanlar bunca şamanın uğurlarında hayatlarını harcamalarına değmiyordu. Artık güçsüzleri, bir gün roller değiştiğinde kendilerine zulmedenler kadar zalimleşeceklerini bile bile, sırf güçsüz oldukları için sevemiyordum” (ŞD., s. 178).

Melkara, şamanların yaşam boyunca fedakârca yaptığı yardımların insanlar tarafından değersizleştirildiğini gördükçe yıpranmıştır. İnsanlara karşı duyulan bu taraflı duygu yazarın ketumluk ilkesini bozmuştur. Bu düşünce dikkate alındığında, olağanüstü yeteneklere sahip bir şamanın gerçek dünya insanına ait, olağan duyguları hissettiği görülür. Büyülü gerçekçilik akımının gerçek dünyadan kopmayan özelliğiyle yabancılaştırma ilkesi örneklendirilmiştir.

Romanın “Bilinmeyene Yolculuk” adlı bölümünde Olein saraya ve sultana bağlılığını hatırlayarak sonrasında şunları düşünmüştür:

“Görev doğrudan ve yanlıştan önemliydi, zaten doğru ve yanlış neydi ki? Birine göre doğru olan diğerinin gözünde yanlış dönüşüyordu” (ŞD., s. 216).

Romanın büyülü kişilerinden biri olan Olein, sultanlık tarafından kendisine verilen görevleri, sultanın güvenini sarsmamak adına sadık bir şekilde çoğu kez yerine

getirmiştir. Kendisine verilen bu görevler üzerine düşündükleri ise ketumluk ilkesi açısından incelemeye değerdir. Bu doğrultuda; doğru ve yanlış tarafsız şekilde ifade eden yazar, sıradanlaştırma yapısıyla büyümlü gerçekçilik akımının ketumluk ilkesini uygulamıştır. Sorduğu soru ile yazar, okur ve metin arasında sıkı bir ilişki kurmuştur. Aynı zamanda yazar, önyargıdan uzak, kafa karıştırıcı ve objektif tavrıyla şüphe yaratarak okuyucunun bakış açısını metnin anlamına katılmaya zorlamıştır. Fakat büyümlü gerçekçilik akımı gereğince yazarın amacı, bu noktada duyguları harekete geçirmek değil ifade edebilmektir. Böylelikle yazar ketum tavrını koruyarak doğru ve yanlış imgeleri üzerinden de zıt bir ikilem oluşturarak melezlik ilkesine çağrışım yapmıştır.

Romanın ilerleyen kısımlarında, Harnan ülkesine ulaşmak üzereyken küçük kız Eymar'ın "Bizi kabul edecekler mi?" sorusuna Zorgo'nun verdiği cevap:"(...) şamanlar ve insanlar bizim için iki ayrı ırk gibidir, insanlara duyduğumuz öfke onlara asla yönelmez" (ŞD., s. 219). şeklindedir. Olağanüstü bir canlının düşüncesi üzerinden sıradanlaştırma yaparak ketum tavrını sürdüren yazar, farklı türler arasında tarafsız, önyargıdan uzak bakışıyla okuyucu ve metin arasındaki ilişkiyi kuvvetlendirmiştir. Aynı zamanda yazarın dengeleyici tavrı ile büyü, gerçeklik içinde yok edilmeden doğallaştırılmıştır.

Şamanlar Diyarı romanında birlik ve beraberlik teması insanlara yardım etme düşüncesiyle bütünleştirilmiş ve büyümlü bir değer kazanmıştır. Bu doğrultuda yaşlı şaman Melkara, güvertede yardıma muhtaç insanlara yardım edip etmeyeceğini düşünürken orada bulunan sıradan insanların, şamanlara verdiği desteği ve güveni görünce düşündüklerinden utanmış ve kararını değiştirmiştir. Güverteyi silahlı bir orduya karşı savunmak için Darok'a görev dağılımını anlatmaya başlamıştır:

"Sanki güçleri yetmiş gibi, onu korumak için çevresini sarmışlardı. Uzun zamandır başkalarından uzak yaşamanın ve asırları bulan yorgunluğunun ona insanlar hakkında bir şeyi unutturduğunu fark etti, insanlarda en dibe düşme potansiyeli olduğu kadar yüce şeyler yapma potansiyeli de vardı ve kendisi asırlar önce şaman olmayı seçerken, insan denen varlığın genelde olduğu şeye değil, isterse olabileceği şeye duyduğu sevgiyle bu kararı almıştı (...)" (ŞD., s. 193, 194).

Bu örnekte sıradan insanların gerçek dünyaya ait “yardım” duygusuyla hareket etmesi sıra dışı yeteneklere sahip olan yaşlı şaman Melkara’yı etkilemiştir. Yazar gerçek dünyaya ait olan insanı, gerçek duygusuyla ön plana almış ve sıra dışı şamanın karşısına koymuştur. Ketum yazar, okuyucu nezdinde gizemi bozmamak adına bu durumu sıradanlaştırmıştır. “Uzun zamandır, asırlar bulan, asırlar önce” ifadeleri ise gerçek dünyadan ayrı bir gerçeklikte var olan şamanın yaşam süresine dair ipucu vermektedir. Nitekim günümüz dünyasında asırlar süren yaşam mümkün değildir. Bu ifadeler ise belirsizliği ile dairesel zaman ilkesinin bir örneğini teşkil etmektedir. Şamanın, insanlar hakkında ileri sürdüğü yüce şeyler yapabilme potansiyeli, sıradan oluşlarının karşısında en sıra dışı bulunan bir büyü olarak yansıtılmıştır. Bu ise büyü ile sıradan olan arasında bir denge kurma çabasının ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada, “Barış Müstecaplıoğlu’nun *Gerçekler Kırıldı* ve *Şamanlar Diyarı* Adlı Eserlerinde Büyülü Gerçekçilik” konusu incelenmiştir.

Büyülü gerçekçilik kavramı literatürde çoğunlukla “Magical Realism, Magic Realism, Marvellous Realism”, olarak kullanılmaktadır. “Magic” kavramı bilinmeyeni ve gizemli olanı ifade ederken, “Realism” kavramı ise var olanı-alışılmışı ifade eder.

Büyülü gerçekçilik akımının gelişimini, tarihsel olarak üç aşamada ele almak mümkündür. Bu üç aşamanın ilki Avrupa’daki büyümlü gerçekçilik kavramına dair gelişmelerdir. 1930 ile 1950’li yıllar Latin Amerika kıtasında büyümlü gerçekçilik akımının gelişme gösterdiği ve akımın ikinci dönemini oluşturan yıllar olmuştur. Büyümlü gerçekçilik akımının üçüncü dönemi yine Latin Amerika kıtasında 1955’te başlamış ve günümüze değin uzanan süreci kapsamaktadır. Bu dönemde Latin Amerika’da özellikle de postkolonyalizme karşı takınılan tavrın vücut bulduğu bir tarz seklindedir.

Türk edebiyatına baktığımızda büyümlü gerçekçilik akımının henüz tam anlamı ile olgunlaşmadığı, daha çok fantastik yazım geleneğinden gelen alışkanlıkların büyümlü gerçekçilik akımı içerisine dâhil edildiği görülmektedir. Buna rağmen yer yer fantastik yazıma kayan yer yer ise fantastik yazımdan ayrılan çalışmalar neticesinde 1980’lerden sonra büyümlü gerçekçiliğin tipik özelliklerini içeren yazımların sayısında artış eğiliminde olduğu görülmektedir.

Türk edebiyatının belki de öz niteliklerini sergileyebileceği bir saha olarak 1980 başlarında bünyesine aldığı büyümlü gerçekçilik her ne kadar köken itibari ile farklı topraklardan ortaya çıkmışsa da felsefesi itibari ile Türk edebiyatı ile hemen kaynaşmış ve uzun yıllarda bu türde verilen eserlerin sayısının büyümlü artacağı anlaşılmaktadır. Büyümlü gerçekçilik akımının Türkiye’deki öncülerine ve eserlerine bakacak olursak Nazlı Eray, Latife Tekin, Buket Uzuner, Elif Şafak, İhsan Oktay Anar, Sadık Yemni, Barış Müstecaplıoğlu, Onat Kutlar, Buket Uzuner, Ayla Kutlu, Murathan Mungan, Leyla Erbil gösterilebilir.

Türk edebiyatı fantastik yazım geleneğinde kendi öz kaynaklarından beslenerek ortaya konulan çok az çalışma mevcut olup bu eserler hariç tutulduğunda fantastik yazımda yoğun bir şekilde Batı yazım geleneğine yaklaşma kaygısı gözlemlenmektedir. Bu ikilem ise tam anlamı ile ne Batılı ne de Doğulu olmayan melez bir yazım ortaya çıkarmıştır.

Büyülü gerçekçilik akımını diğer türlerden ayıran temel ilkelere bakıldığında karşımıza “melezlik ilkesi”, “yabancılaştırma ilkesi” ve “yazarın ketumluğu ilkesi” çıkmaktadır. “Melezlik”; metin boyunca zıtlıkların ahenk içerisinde verilmesidir. “Yabancılaştırma”; sıradan olayların sıra dışı, sıra dışı olayların ise sıradan karşılanarak okurda yaşatılmak istenen zihin bulanıklığını ifade etmektedir. “Yazarın ketumluğu”; metin yazarının metin boyunca büyülü olan ile sıradan olan arasında bir üstünlük kurulmasını engellemesidir

Barış Müstecaplıoğlu'nun *Gerçekler Kırıldı* adlı hikâye kitabı “Hayalî Zamanlar”, “Hayalî Diyarlar” ve “Hayalî Yaşamlar” adlı üç bölümden oluşmaktadır. Bu bölüm alt başlıklarında ise toplamda on üç farklı hikâye bulunmaktadır. “Hayalî Zamanlar” başlığı altında; *Empatan, Yabancı, Avcı, Gerçek Beni Öldürmek, Gezegenin Oyunu* adlı beş öykü yer almaktadır. “Hayalî Diyarlar” başlığı altında; *İksir Ustaları, Büyücü ve Çocuklar, Ölümden Beter, Hayal Makinesi, Kayıp Rıhtım* adlı beş öykü yer almaktadır. “Hayalî Yaşamlar” başlığı altında ise; *Rıfat Efendi ve Mucizeler Konağı, Enkazdaki Dost, Albert Long Hall'in Hayaletleri* adlı üç öykü yer almaktadır.

Barış Müstecaplıoğlu, *Gerçekler Kırıldı* adlı eserinde yer alan hikâyelerinde gelecekteki yenedünya yaşamını, uzaylı ve insan savaşlarını, gezegenler arası oynanan gizemli oyunları, ölümün ardındaki büyülü yolculuğu, esrarengiz icatları, biçim değiştirerek hayvana dönüşebilme gibi gerçek dışı temaları, günümüz gerçekliğinden kopmayan bir anlayışla işlemiştir. *Gerçekler Kırıldı*'da büyülü gerçekçilik akımının temel ilkelerinin tamamını görmek mümkündür. İncelenen hikâye kitabında; mekân unsurları gerçeğe yakın kullanılmış ve melezlik ilkesi, çoğunlukla hikâye kişilerinin iç dünyaları arasında geçen çatışma ikilemi üzerinden kurulmuştur. İncelenen romanda ise çoğunlukla mitsel nitelikte mekân kullanımlarına yer verilmiştir. Bu farklılığın, yazarın büyülü gerçekçilik yazımının yanı sıra iki farklı türün kendi sınırlarından da

kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Melezlik ilkesi, yabancılaştırma ilkesi, yazarın ketumluğu ve dengeleme stratejisi tüm hikâyelerde etkili şekilde kullanılmıştır.

Şamanlar Diyarı adlı roman, sultanlık sarayından gizemli bir parşömenin çalınması ve ardından da hırsızın peşine düşen saray büyücülerinin başından geçen maceralar anlatılmıştır. *Şamanlar Diyarı* adlı romanda patlayış ile form değişimi, büyü nü nesnelere ve canlılar geniş bir şekilde işlenmiştir. *Şamanlar Diyarı*'nda büyü nü gerçekçilik akımının temel ilkelerinin tamamını görmek mümkündür. Romanda melezlik ilkesinin iyilik-kötülük, insan-insan dışı canlılar arasında kurgulandığı görülmüştür. Yabancılaştırma ilkesinin kullanımında ise şamanların yapmış olduğu büyülerin sıradanlaştırılmasına yoğunlaştığı bu yapılırken de yazarın ketum tavrını roman boyunca sürdürdüğü, büyü ile sıradan arasındaki dengeyi sürekli olarak koruma gayreti gösterdiği görülmüştür. Bu bakımdan Müstecaplıoğlu'nun *Şamanlar Diyarı*'nda büyü nü gerçekçilik akımını başarı ile uyarladığını belirtmek mümkündür. Barış Müstecaplıoğlu'nun farklı türde olan her iki eserinde de büyü nü gerçekçilik akımının felsefesine, ilkelerine ve temalarına uygun bir yazım izlediğı ve Türkiye'de büyü nü gerçekçilik akımının gelişimine büyük bir ivme kazandırdığı anlaşılmıştır.

Ülkemizde büyü nü gerçekçilikle ilgili çalışmalar oldukça azdır ve bu çalışmaların artırılması adına gayret gösterilmesi gerekmektedir. Büyü nü gerçekçilik akımının belirli bir kültür birikimi olan kitleye hitap eden bir akım olduğu da düşünöldüğünde çalışmaların öncelikle büyü nü gerçekçi felsefe üzerine açıklamalar içermesi faydalı olabilir. Felsefi içeriğı iyi anlaşılan nitelikli eserlerin sayısının artması kültür emperyalizmi karşısında ölkemize kendini savunma noktasında bir katkı sağlayabilir.

KAYNAKÇA

- Arargüç Mehmet Fikret, **Büyülü Gerçekçilik ve Louis de Berniere'nin Latin Amerika Üçlemesi**, Çizgi Kitapevi, Konya, 2016.
- Arslan Nihayet, “Büyülü Gerçekçilik ve Nazlı Eray’ın Anlatılarında Batıl İnançların Kurgusal İşlevi”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, sayı 36/2015.
- Bars Mehmet Emin, “Mitlerde Büyülü Gerçekçilik”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, sayı 2/2, 2013.
- Bars Mehmet Emin, “Ferhat ile Şirin Hikâyesi’nde Büyülü Gerçekçilik”, *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 7/4, 2012.
- Çağlar Aytaç, Liberalizm ve Realizm Çerçevesinde “Nutuk” Analizi, Yüksek Lisans Tezi, Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karabük 2018.
- Demiryürek Meral, “Kurgusal Metinlerde İkinci Kişili Anlatıcı ve Bakış Açısı”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, sayı 2, 2013.
- Eliade Mircea, **Şamanizm**, Çeviren: İsmet Birkan, İmge Kitabevi, Ankara 1999.
- Emir Derya, Diler Hatice Elif, “Büyülü Gerçekçilik: Latife Tekin’in Sevgili Arsız Ölüm ve Angela Carter’ın Büyülü Oyuncakçı Dükkânı İsimli Eserlerinin Karşılaştırması”, Dumlupınar Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 2011.
- Er Rabia Nesrin, Angela Carter’ın Kanlı Oda ve Diğer Masallarının ve Büyülü Oyuncak Dükkânı Romanının Çevirilerinin Büyülü Gerçekçilik Bağlamında Eleştirisi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Muğla, 2010.

Erdem Servet, “Büyülü Gerçekçilik ve Halk Anlatıları”, *Millî Folklor*, Yıl 23, Sayı 91, 2011.

Eyigün Sabri, “Modern ve Geleneksel Romanın Temel Farkları ve Politik Güdümlü Romanın Modern Roman İçindeki Yeni Konumu”, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 16, Sayı 2, 2007.

Galeano Eduardo, **Latin Amerika'nın Kesik Damarları**, çeviren: Atilla Tokatlı ve Roza Hakmen, çitlembik yayınları, 2006.

Karakuş Gülyaşar, Nazan Bekiroğlu'nun Roman Ve Hikâyelerinde Postmodernizm-Büyülü Gerçekçilik, Tasavvuf ve Psikanalitik, Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu, 2018.

Kırgız Karak Şenay, Peter Handke'nin “Hiç Kimse Koyu'nda Bir Yıl”, Daniel Kehlmann'ın “Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman” ve “En Uzak Yer” Adlı Yapıtlarının Postmodernizm Bağlamında İncelenmesi (Üst kurmaca, Büyülü Gerçekçilik), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Erzurum, 2014.

Kidder David S., Oppenheim Noah D., **Entelektüelin Kutsal Kitabı**, Çeviren: B. Asım Tüccar, İstanbul, 2012.

Okuyucu Eda Deniz, Büyülü Gerçekçilik ve İhsan Oktay Anar'ın Romanlarındaki İzleri, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019.

Öktemgil Turgut Canan, Latife Tekin'in Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2003.

Özbek Mehmet, “İnsan İlişkilerinde Empatinin Yeri ve Önemi”, *Dergi Park Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, 2010.

Özsevgeç Yıldırım, Angela Carter'ın Büyülü Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toy Shop) Adlı Romanında Büyülü Gerçekçilik, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 2010.

ÖZSEVGİÇ Yıldırım, “Büyülü Gerçekçi Kurgu Üzerine”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 8 Sayı: 39, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2015.

Şen Cemile, Dede Korkut Anlatıları'nda Büyülü Gerçekçilik, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, 2018.

Tanrıtanır Bülent Cercis, Çalışkan A. Melike, “Gabriel García Márquez'in Kırmızı Pazartesi Romanıyla Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm Romanında Büyülü Gerçekçilik”, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, c.26, sayı:1, 2017.

Taştan Zeki, “Tarih ve Fantastiğin Büyüsü: Şamanlar Diyarı”, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sayı 38, Van, 2017.

Teker Ayfer, **Garcia Latin Amerika Hayatında Büyülü Gerçekçilik**, Ürün Yayınları, Ankara, 2010.

Türkmenoğlu Sevgül, “Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm Romanında Büyülü Gerçekçilik”, *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 2015.

Yıldırım Ceylan, “Sylvie German'in Gecelerin Kitabı Ve Ambergece” Adlı Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2011.

Yivli Oktay, “Hasan Ali Toptaş'ın Kayıp Hayaller Kitabı'nda Büyülü Gerçekçilik”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 8/8, 2013.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

URL 1: <https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/turkiyede-bilimkurgu-i-1645> E.T. 28.04.2020.

URL 2: <http://www.barismustecaplioglu.com/tr/ozgecmis.htm> ET: 11.04.2019.

URL 3: <https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/hayal-gucu-seferberligi-hemen-simdii-i-1971> E.T. 28.04.2020.

URL 4: <https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/karmasanin-baskentinde-taclanan-edebiyat-i-4632> E.T 28.04.2020.

URL 5: <https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/filmini-izlemek-varken-niye-okuyayim-i-2334> E.T. 28.04.2020.

URL 6: <https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/filmini-izlemek-varken-niye-okuyayim-i-2334> E.T. 28.04.2020.

URL 7: <https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/filmini-izlemek-varken-niye-okuyayim-i-2334> E.T. 28.04.2020.

URL 8: <https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/turkiyede-bilimkurgu-i-1645> E.T. 28.04.2020 E.T. 28.04.2020.

URL 9: <https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/saman-davulu-1-fantazyayi-neden-seviyorum-i-150> E.T. 28.04. 2020.

URL 10: <https://www.timeturk.com/tr/2009/09/24/siyah-kalem-in-izinde-bir-roman.html> E.T. 28.04.2020.

URL 11: <https://indigodergisi.com/2012/08/fantastik-dunyalarin-kapilarini-acan-yazar-barismustecaplioglu/> E.T: 28.04.2020.

URL 12: <https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/filmini-izlemek-varken-niye-okuyayim-i-2334/E.T.> 28.04.2020.

ÖZGEÇMİŞ

30.09.1995'te Sakarya'nın Geyve ilçesinde doğdu. Karabük Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden 2018 yılında bölüm ikinciliği ile mezun oldu. Aynı yıl Karabük Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı ABD'de yüksek lisans programına başladı. Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni olarak Karabük Halk Eğitimi Merkezinde çalıştı. Aynı kurumda Diksiyon, Hitabet, Hızlı ve Etkili Okuma alanlarında çeşitli kurslar vererek eğiticilik yaptı. Halen Karabük Final Okullarında Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni olarak görev yapmaktadır.