T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK VE İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDAKİ İZLERİ

EDA DENİZ OKUYUCU
16723009

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. NİHAYET ARSLAN

İSTANBUL
2019

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK VE İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDAKİ İZLERİ

EDA DENİZ OKUYUCU
16723009

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. NİHAYET ARSLAN

İSTANBUL
2019

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK VE İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDAKİ İZLERİ

EDA DENİZ OKUYUCU
16723009

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 03.07.2019
Tezin Savunulduğu Tarih: 21.06.2019
Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur

	Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Nihayet ARSLAN	
Jüri Üyeleri	: Prof. Dr. Seval ŞAHİN	
	Dr. Öğretim Üyesi Didem ARDALI BÜYÜKARMAN	

İSTANBUL
HAZİRAN 2019

ÖZ

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK VE İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDAKİ İZLERİ
Eda Deniz Okuyucu
Haziran, 2019

Latin Amerika kökenli edebî bir akım olan büyülü gerçekçilik, Latin Amerika'nın tarihi ve kökleriyle Avrupa merkezli modernizm, gerçeküstücülük ve postmodernizm gibi edebiyat akımlarının bir sentezi, aynı zamanda bu akımlara bir tepkidir. "Gerçek dışı ve büyülü olanın, metinlerde hiçbir yadırgatıcı özellik sergilemeden, gerçekliği sorgulanmayacak kadar gerçekçi bir şekilde sunulması" olarak tanımlanabilecek büyülü gerçekçilik, bu bakımdan fantastik yazından ayrılır. Geçmişi İspanyolların ve diğer Avrupalı devletler ile ABD'nin bölgeyi asimile çalışmalarına kadar uzanan büyülü gerçekçilik, doğduğu yirminci yüzyıl başlarından, 1950'lerdeki "patlama"sına kadar pek çok ve detaylı aşamadan geçmiştir. Buna ek olarak yerellikten sıyrılıp evrensel bir akıma dönüşmüş ve dünya çapında tanınan önemli temsilciler ve eserler çıkarmıştır. Türk edebiyatında ve okur çevrelerinde kendine daha geç yer bulan akım, yapılan akademik çalışmalar ve verilen edebî eserler bağlamında hâlâ yeni sayılmaktadır. Türkçedeki teorik kaynak yetersizliğine bağlı olarak büyülü gerçekçilik henüz Türkiye'de tam anlamıyla tanınmamakta, bu sebeple büyülü gerçekçi Türk yazarlar başka edebî akımlara dâhil edilmektedirler. Bugüne kadar sadece postmodernist yönüyle tanınan İhsan Oktay Anar da bu yazarlardan biridir. Eserlerindeki postmodernizm izleri açık olsa da, Anar'ın romanları aynı zamanda büyülü gerçekçi akımın izlerini de taşımaktadır. Bu çalışmada, büyülü gerçekçiliğin doğuşu, gelişmesi ve dünyaya yayılması kronolojik olarak anlatılmıştır. Latin Amerika kültürü ve tarihi ile Avrupa etkisi doğrultusunda kaynakları ile özellikleri belirlenmiş; modern Türk yazınının önemli isimlerinden İhsan Oktay Anar'ın eserlerindeki izleri tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: büyülü gerçekçilik, Latin Amerika, İhsan Oktay Anar, roman, postmodernizm.

ABSTRACT

MAGICAL REALISM AND THE SIGNS IN IHSAN OKTAY ANAR'S NOVELS

Eda Deniz Okuyucu
June, 2019

Magical realism, a Latin American literary movement, is a synthesis of literary movements, such as modernism, Surrealism and postmodernism, which is also a reaction to these movements. Magical realism, which can be described as "presenting the unreal and the magical in a way that is too realistic to question its reality without displaying any discerning characteristics in the texts", is thus separated from fantastic literature. From the beginning of the twentieth century to the "boom"in the 1950's, the magical realism, which dates back to the attempts of the Spanish and other European countries and the United States to assimilate the continent, has gone through many and detailed stages. In addition to that, it has left locality behind and has became a universal movement and has made important representatives and works known throughout the world. The movement, which has gained itself a seat later in Turkish literature and audiences, is still considered new in the context of academic studies and literary works. Due to the lack of theoretical resources in Turkish language, the magical realist movement is not fully known in Turkey yet, so Turkish-magical realistic authors are included in other literary movements. Ihsan Oktay Anar, who is only known for his postmodernist aspect, is one of these authors. Although the signs of postmodernism in his works are clear, Anar's novels also bear the stamps of the magical realistic movement. In this study, the birth, development and spread of magical realism were explained chronologically. In the direction of Latin American culture and history, and European influence, sources and characteristics of the movement were determined; and the signs of the movement were identified in one of the most important names of modern Turkish literature, in Ihsan Oktay Anar's novels.

Key Words: magical realism, Latin America, Ihsan Oktay Anar, novel, postmodernism.

ÖN SÖZ

Büyülü gerçekçi akımla ilk karşılaşmam, 2013 yılında Yeditepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde henüz ikinci sınıf öğrencisiyken, edebî beğenisi ve birikimi oldukça geniş olan saygıdeğer hocam Yrd. Doç. Dr. Hilmi Tezgör aracılığıyla oldu. "Dünya Edebiyatında Hikâye ve Roman" dersi için seçtiği Gabriel García Márquez'in *Kırmızı Pazartesi* kitabı, beni hem Márquez ile diğer büyülü gerçekçi yazarları keşfetmem hem de akımı incelemem için teşvik etti.

Büyülü gerçekçi yazına yakından baktıkça, Latin Amerika başta olmak üzere dünyanın pek çok ülkesinden yazarları tanıma fırsatı buldum. Ancak Türkiye'ye baktığımda, akımın beklediğimden az temsilcisinin olduğunu, bu isimlerin de olması gerekenden çok daha az ilgi gördüğünü fark ettim. Bazı yazarların büyülü gerçekçilik içinde olması gerekirken fantastik tür içinde değerlendirildiğini, bazılarının ise yine büyülü gerçekçi oldukları halde fantastik türü içinde bile incelenmediğini gördüm. Daha önce okuyup tek bir türe yerleştiremediğim İhsan Oktay Anar'ı büyülü gerçekçi olarak inceleme fikri bu farkındalıktan doğdu.

Bu doğrultuda, odağımı öncelikle Latin Amerika büyülü gerçekçiliğinin teorik altyapısı olarak belirledim. Türkçeye henüz çevrilmemiş, çoğunluğu İspanyolcadan İngilizceye çevrilmiş kaynaklardan akımın kökenlerini, tarihsel gelişimini, özelliklerini ve bugün geldiği noktayı araştırdım. Daha sonra büyülü gerçekçi teoriyi Türk edebiyatının yaşayan en özgün kalemlerinden İhsan Oktay Anar'ın eserleri üzerinde uygulamaya çalıştım ve birçok araştırmacı tarafından sadece postmodernist olarak değerlendirilen Anar'ın büyülü gerçekçi özelliklerini tespit ettim.

Öncelikle oldukça uzun ve meşakkatli bu süreçte beni destekleyen, basit bulunabilecek sorularımı bile cevapsız bırakmayan kıymetli danışmanım Prof. Dr. Nihayet Arslan'a yol göstericiliği için çok teşekkür ederim.

Ayrıca "ustam" ve koordinatörüm Levent Çeviker'e işlerimi aksatmama rağmen bana gösterdiği anlayış için; başta canım annem ve kardeşim olmak üzere bütün aileme, arkadaşlarım Yıldız, Selma ve Artemis'e onları en zorladığım anlarda bile yanımda oldukları için binlerce kez teşekkür ederim.

İstanbul; Mayıs 2019 Eda Deniz Okuyucu

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **iii**
ABSTRACT ..... **iv**
ÖN SÖZ ..... **v**
İÇİNDEKİLER ..... **vi**
1. GİRİŞ **1**
2. BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK **4**
2.1. Terimleşme Süreci ve Tanımı 4
2.2. Ortaya Çıkış Nedenleri 7
2.3. Kökenleri ve Kaynakları 8
2.4. Tarihsel Gelişimi ve *Boom* Hareketi 11
2.5. Fantastik Edebiyat ile Farkları 13
2.6. Özellikleri 16
2.7. Temsilcileri 21
3. İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİ İZLER **27**
3.1. İhsan Oktay Anar, Eserleri ve Sanat Anlaşıyı 27
3.2. Postmodernizm "Meselesi" 31
3.3. Büyülü Gerçekçi İzler 34
3.3.1. Büyülü Unsurların Kullanılışı 34
3.3.1.1. Büyülü Karakterler 34
3.3.1.2. Büyülü Durumlar/Olaylar 45
3.3.2. Melezlik 49
3.3.3. Sözlü Gelenek Ürünlerinin Kullanılışı 52
3.3.3.1. Batıl İnançlar ve Hurafeler 52
3.3.3.2. Mitler ve Efsaneler 55
3.3.3.3. Masallar ve Halk Hikâyeleri ile Diğer Sözlü Gelenek Ürünleri 56
3.3.4. Dinî Unsurların ve Kutsal Kitapların Kullanılışı 57
3.3.5. "Komik" Öğesinin Kullanılışı 63
3.3.6. Zaman ve Mekân Kullanılışı 65
4. SONUÇ **68**

KAYNAKÇA **71**
ÖZ GEÇMİŞ **75**

1. GİRİŞ

Latin Amerika coğrafyasının bir ürünü olan büyülü gerçekçilik, gerçek dünyayla büyülü olanın, yani gerçek dışı ya da doğaüstü olarak tanımlanabilecek unsurların harmanlaması, okur ve metindeki karakterler üzerinde yadırgatıcı özellikler sergilememesi ile bilinen bir yirminci yüzyıl akımıdır. Tarihi çok daha gerilere, İspanyolların on beşinci yüzyılda başlayan Latin Amerika'yı sömürgeleştirme çalışmalarının sonuçlarına dayanan büyülü gerçekçilik, geniş tarihi ve kültürel altyapısıyla Latin Amerikalı toplumların dünyasının edebiyatta bir izdüşümü niteliğindedir.

Özellikle yirminci yüzyılın yükselen akımları karşısında geri planda kalmış olan büyülü gerçekçilik yeterince incelenmemiş, ürünleri üzerinde gerekli incelemeler yapılmamış bir akımdır. Sadece kuramsal anlamda değil, pratikte de okur tarafından keşfi doğuşundan neredeyse yarım yüzyıl sonraya denk gelmiştir. Aslında Nobel ödüllü büyülü gerçekçi yazarlar ve bu yazarların çok satan kitapları mevcuttur; ancak akademik çevreler dışında bu eserleri ve yazarları "büyülü gerçekçi" olarak değerlendiren okur sayısı, diğer akımların, örneğin büyülü gerçekçilikle benzerlikleri ve farklılıkları sıklıkla tartışılan ve ülkemizde büyülü gerçekçilikten daha çok ilgi gördüğü kitap satışlarına bakıldığında görülebilen fantastik türün okuruna göre daha azdır. Kuşkusuz, bunun çeşitli sebepleri vardır.

Türk edebiyatında ise büyülü gerçekçi akım hem Latin Amerika coğrafyasındakinden hem de dünya edebiyatlarındakinden daha az ilgi görmektedir. Oysa Türkiye'nin tarihi, kültürü ve melez toplumsal yapısı düşünüldüğünde, büyülü gerçekçiliğin temeli olan "yerli kültürden beslenme" özelliği kolaylıkla yazılı Türkçe metinlere, edebiyata dönüştürülebilecek niteliktedir. Yazar Oğuz Demiralp'in;

> "Bizim yazınımızda ne Tolkien gibi bir fantastik ustası ne de Grimm Kardeşler gibi masal babaları görülmüştür. Türk yazınında bilimkurgu üretimi de zayıftır. Genellikle gerçekçiyizdir (!). Oysa tarihsel kültürümüz çoğu anonim destanlar, masallarla bezenmiştir. (…) Türk yazınının düşlem dünyasına açılabilmek için yararlanabileceğimiz önemli kaynaklar elimizde, önümüzdedir: bir yanda Türk ve İslam mitologyaları, Anadolu'nun destan birikimi; öbür yanda rengârenk bir hengâme olan bugünkü hayatımız." (Demiralp, 2011, 26.)

sözleri, yerellik ve melezlik konusunda ne kadar zengin bir kaynağa sahip olduğumuzun açık bir ifadesidir. Buna rağmen, büyülü gerçekçiliğin gerek teorik gerekse yaratıcı yazına ait temel kaynak kitapları bile henüz Türkçeye çevrilmediği ve akıma gösterilen akademik ilgi de göreceli olarak düşük olduğu için, yazmış veya yazmaya devam eden büyülü gerçekçi Türk yazarlar okur nezdinde diğer akımların yazarlarına göre, örneğin sıklıkla kıyaslandıkları için fantastik türünün yazarlarına göre daha az ilgi görmektedirler. Oysa sayıları az olmakla birlikte, Türk edebiyatında 1980'li yıllarda başlayan büyülü gerçekçi eğilimlerle yazan Latife Tekin, Nazlı Eray, Hasan Ali Toptaş ve Mine Söğüt gibi başarılı yazarlar mevcuttur. Bu noktada Onat Kutlar'ın öykülerden oluşan kitabı İshak, önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır:

> "Kutlar'ın yirmi yaş verimi olan, bu sene [2009] ilk yayımlanışı üzerinden elli yıl geçen kitabı İshak, Türk Edebiyatı'nda 'büyülü gerçekçilik' akımında üretilen öncü örneklerden biridir. Kitapta yer alan öykülerin olağanlık duygusu verilen tansıksal öğelerle zenginleştirilmiş üst dili, güncelliğini ve etkileyiciliğini tümüyle koru[maktadır]. Simgesel anlatım, farklı/katlı okumalara açıklık bakımından da değerli bir öykü kitabı olan İshak, 1960 yılında TDK Hikâye ödülüne de değer bulunmuş[tur]." (Yıldırım, 09.10.2009, [19.04.2019])

Bütün bu sebepler doğrultusunda, bu çalışmanın "Büyülü Gerçekçilik" başlıklı ilk bölümünde yedi alt başlık içinde akımın doğumundan bugünkü durumuna kadar geçirdiği bütün aşamalar incelenmiştir. "Terimleşme Süreci ve Tanımı" başlıklı alt bölümde akımın ortaya çıkışından kullanılan çeşitli terimlere, yapılan ilk akademik çalışmalardan akımın Avrupa bağlantılarına ve disiplinlerarası geçişine yer verilmiştir. "Ortaya Çıkış Nedenleri" alt bölümünde Latin Amerika coğrafyasının tarihi, Avrupalı devletler tarafında sömürgeleştirilmesi vb. sebeplerin akımın gelişimine etkisi incelenmiştir. "Kökenleri ve Kaynakları" alt bölümünde akımın hem doğduğu Latin Amerika topraklarından hem de kıta Avrupa'sından bünyesine kattıkları açıklanmış; "Tarihsel Gelişimi ve *Boom* Hareketi" alt bölümünde akımın tarihçesi kronolojik bir biçimde anlatıldıktan sonra dünya çapında ünlenmesini sağlayan *boom* hareketi incelenmiştir. "Fantastik Edebiyat ile Farkları" alt bölümünde akımın fantastik edebiyat ile aynı kategoriye koyulup koyulamayacağı, Tzvetan Todorov'un fantastik kuramı ışığında değerlendirilmiştir. "Özellikleri" alt bölümünde akımın belirleyici unsurları örneklerle listelendikten sonra, "Temsilcileri" başlıklı alt bölümde başta Latin Amerikalı yazarlar olmak üzere akımın dünya edebiyatlarındaki önemli isimleri ve eserleri tanıtılmıştır. Çalışmanın bu kısmında, pek çok yerli ve yabancı akademisyen ile araştırmacının makale ve diğer çalışmalarının yanında Duke University Press tarafından yayımlanan, editörlüğünü

ve çevirmenliğini ise akademisyenler Lois Parkinson Zamora ile Wendy B. Faris'in yaptığı *Magical Realism Theory, History, Community* isimli kitap ana kaynak olarak kullanılmıştır.

Çalışmanın "İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Büyülü Gerçekçi İzler" başlıklı ikinci bölümünde çağdaş Türk yazınının önemli isimlerinden İhsan Oktay Anar'ın edebiyatı ve eserleri, ilk bölümde yapılan detaylı inceleme doğrultusunda ve üç alt başlıkta değerlendirilmiştir. "İhsan Oktay Anar, Eserleri ve Sanat Anlayışı" başlıklı alt bölümde yazarın hayatı, eğitimi ve çalışmaları anlatılmıştır. "Postmodernizm 'Meselesi'" başlıklı alt bölümde sıklıkla tartışılan büyülü gerçekçilik ile posmodernizmin benzerlik ve farklılıkları değerlendirilmiş, Anar'ın eserlerinin bu iki akımın hangi noktalarında durduğu tespit edilmeye çalışılmıştır. "Büyülü Gerçekçi İzler" başlıklı alt bölümde ise altı iç başlıkta ("Büyülü Unsurların Kullanılışı", "Melezlik", "Sözlü Gelenek Ürünlerinin Kullanılışı", "Dinî Unsurların ve Kutsal Kitapların Kullanılışı", "'Komik' Öğesinin Kullanılışı" ve "Zaman ve Mekân Kullanılışı") Anar'ın eserleri büyülü gerçekçi akımın ayırt edici özellikleri doğrultusunda incelenmiştir. Çalışmanın bu bölümünde kullanılan ana kaynaklar İhsan Oktay Anar'ın yedi romanı olmakla birlikte, çeşitli makale ve kitaplardan da faydalanılmıştır.

Bu çalışmada, büyülü gerçekçi yazın hakkındaki teorik çalışmalara katkı sağlamak; Prof. Dr. Handan İnci'nin "geleneksel anlatı kalıplarını, postmodern teknikler içinde yenileyerek özgün bir roman dünyası" (2011, 34) kurduğunu söylediği İhsan Oktay Anar'ın yalnızca postmodern bir yazar olmadığını, postmodernizm ile büyülü gerçekçiliğin ortak bir paydada buluşabildiğini, bu noktada da eserleriyle Türk yazınına yeni bir soluk getiren İhsan Oktay Anar'ın durduğunu ispatlamak amaçlanmıştır.

2. BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

2.1. Terimleşme Süreci ve Tanımı

Yirminci yüzyıl başlarında adını duyuran ve içinde bulunduğumuz yirmi birinci yüzyılda hâlâ en "popüler" edebî akımlardan biri olarak ürün vermeye devam eden büyülü gerçekçilik, uzun bir geçmişe; kültürel, sosyolojik ve özellikle siyasi altyapıya sahip çok yönlü bir akımdır. Akımın bu "çok yönlülük"ü birçok araştırmacı ve yazarı kendine çekmiş, bu da –doğal olarak– onlarca farklı tanımı ve değişik görüşü beraberinde getirmiştir. Büyülü gerçekçiliği bu tanımları özümsemeden anlamak mümkün değildir çünkü o sadece edebî bir akım değil, temsil ettiği toprakların tarihini yansıtan bir aynadır.

Araştırmacı Irene Guenther büyülü gerçekçiliği, ilk olarak on sekizinci yüzyıl sonunda *magischer Idealismus* (büyülü idealizm) şeklinde Alman düşünür Novalis'in (1772-1801) felsefe alanında kullandığını, sanatsal bağlamdaysa terimin ilk kez Alman sanat eleştirmeni Franz Roh (1890-1965) tarafından kullanıldığını söyler (1995, 34).

Arjantinli yazar ve edebiyat eleştirmeni Enrique Anderson Imbert ise Novalis'i kısmen yok sayarak terimin ilk kez plastik sanatlar eleştirisinde tezahür ettiğini, daha sonra edebiyata doğru genişlediğini (1975, 1) belirtir. Imbert'in bahsettiği bu tezahür, Alman sanat eleştirmeni Franz Roh'un 1925 tarihli *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neusten Europäischen Malerei* (Post-Ekspresyonizm: Büyülü Gerçekçilik: Yeni Avrupa Resminin Sorunları) adlı kitabının giriş bölümünde gerçekleşmiştir. Roh, daha sonra edebiyat alanında kullanılacak "büyülü gerçekçilik" terimini, realizm sonrası yeni ve daha soyut bir yönelim gösteren ve aralarında Otto Dix (1891-1969), Franz Radziwill (1895-1983), Max Beckmann (1884-1950) ve Georges Grosz (1893-1959) gibi isimlerin olduğu bir grup ressamı tanımlamak için kullanmıştır. "Dışavurumcu ressamların nesnelerin yapılarını bozup çarpıtarak tanınmaz hâle büründürmelerine karşın, bu yeni ressamların nesneleri sanki yeni ortaya çıkıyormuşçasına sunmaları, sanat

çevrelerinde dünyanın büyülü bir biçimde yeniden yaratılması olarak algılan[mıştır].” (García, 2010, 14.)

Kitabının giriş kısmında neden bu terimi tercih ettiğini açıklayan Roh, “‘Büyülü gerçekçilik’ başlığına özel bir değer atfetmiyorum,” (1925, 15) derken, muhtemelen nasıl bir terimsel çığır açtığının farkında değildir. Nitekim aynı giriş bölümünde, “[Büyülü gerçekçilik terimini kullanmak] en azından bana, akımın sadece bir yönünü belirten ‘İdeal Gerçekçilik’, ‘Verizm’ ya da ‘Neoklasisizm’den daha uygun göründü.” (Roh, 1925, 16) diyerek hem sanatsal olarak akımın çok yönlülüğüne hem de yeniliğine vurgu yapmıştır.

Bu noktaya kadar hep edebiyat dışı disiplinlerde karşımıza çıkan büyülü gerçekçilik, edebiyat terimi olarak ilk kez 1927 yılında İtalyan şair ve yazar Massimo Bontempelli (1878-1960) tarafından *Novacento* dergisine yazılan bir makalede (Aron vd., 640; aktaran: Arslan, 2015, 117) kullanılmıştır. Bu tarihten sonra bugün bildiğimiz anlamını kazanmaya başlayan terim, 1958 yılında Roh’un kendi terimini reddetmesiyle tamamen edebiyata kalmıştır. Roh bu resim tarzını tanımlamak için büyülü gerçekçilik yerine, o dönem alternatif olarak kullanılmakta olan *Neue Sachlichkeit* (yeni nesnelcilik) (Parkinson Zamora, 2002, 21) terimini benimsemiştir.

Terimin edebiyat tarafından sahiplenilmesinin ardından yapılan en önemli yorumlardan biri, Kübalı gazeteci ve yazar Alejo Carpentier’e (1904-1980) aittir. İlk ve en önemli romanı kabul edilen *Bu Dünyanın Krallığı*’nın (1949) önsözünde Carpentier *lo real maravilosso* (olağanüstü gerçek) (84) terimini kullanmıştır. Carpentier’in kendinden öncekilerden farkı, onun terime coğrafi ve kültürel bir altyapı atfetmesidir: “Sonuçta olağanüstü, gerçeğin günlüğü değilse, tüm [Latin] Amerika tarihi nedir ki?” (1949, 88) Bunun yanı sıra, Carpentier akımın en temel özelliklerinden birini de belirler: “(…) Olağanüstü fenomeni, inancı gerektirir. Azizlere inanmayanlar, kendilerini azizlerin mucizeleriyle iyileştiremezler. (…)” (1949, 86) Carpentier’in bu terimlendirmesi ve açılımı, bugün kullandığımız haliyle büyülü gerçekçiliğin karakterini özetleyen ilk tanımlardan biridir.

“Carpentier’in (…) romanından ve (…) önsözdeki açıklamalarından sonra büyülü gerçekçiliğin ne olduğunu tanımlayan ilk eleştirmenin Angel Flores (1900-1992) olduğu kabul edilir.” (Öktemgil Turgut, 2003, 18). Latin Amerika edebiyatının pek çok yaklaşımla incelendiğini fakat bu yaklaşımların tümünün *edebî* eleştiriye çok az

katkı yaptığını ve şekil, kompozisyon ve biçimsel yönelim gibi sorunlara hiç aldırış etmediklerini (1955, 109) söyleyen Flores'e göre akım, gerçekle fantastik olanın birleşiminden mürekkeptir. (1955, 112.)

Meksikalı yazar Luis Leal (1907-2010) ise Angel Flores'in iddiasına karşı çıkarak büyülü gerçekçilik terimini Latin Amerika'da ilk kullananın Carpentier değil, *Letras y hombres de Venezuela* (1948; Venezuela'nın Edebiyatı ve İnsanları) kitabıyla Venezuelalı yazar Arturo Uslar Pietri olduğunu; buna karşılık akımla en çok ilgilenenin Carpentier olduğunu belirtir. (1967, 120) Ne olduğundan çok ne olmadığıyla ilgilenen Leal'e göre;

> "[Büyülü gerçekçilik] fantastik edebiyatla, psikolojik edebiyatla ya da gerçeküstücülükle (…) açıklanamaz. Gerçeküstücülüğün aksine, büyülü gerçekçilik rüya motiflerini kullanmaz; fantastik veya bilimkurgu yazarları gibi ne gerçekliği saptırır ne de hayali dünyalar yaratır; karakterlere psikolojik tahliller yapmaz. (…) Büyülü gerçekçilik, büyülü edebiyat da değildir. Büyülü edebiyatın aksine, amacı duyguları uyandırmak değil, onları açıklamaktır." (121.)

Akımın ortaya çıkışını bizzat gözlemleme şansı yakalamış araştırmacıların yanı sıra, çağdaş araştırmacıların da büyülü gerçekçilik üzerine birtakım tanımları mevcuttur. Çağdaş araştırmacılar, ellerindeki neredeyse bir asırlık malzeme ve onlarca öncül araştırmacının görüşlerine hâkim olmanın getirdiği bilgisel zenginlik sayesinde akıma farklı yaklaşımlar gösterebilmektedirler. Örneğin araştırmacı Servet Erdem, Acheson ve Ross'un eğlenceli ve özgün büyülü gerçekçilik tanımlamasını bir adım öteye taşımıştır: "Eğer bir hayalet kahvaltı masanıza oturur ve siz de korkar, dehşete düşerseniz bu [türce] korku ya da fantastik olur. Ancak siz, 'Ah bir hayalet; lütfen şu reçeli bana uzatır mısın?' (Acheson ve Ross, 2005, 48; aktaran: Erdem, 2011, 175) dedikten sonra hayalet: 'Benim büyükannem çok güzel soğan reçeli yapardı.' der ve siz buna karşılık 'Saçmalama, soğanın reçeli yapılmaz!' derseniz, işte o zaman anlatı büyülü gerçekçi olur." (175-176.)

Akademisyen Wendy B. Faris, büyülü gerçekçiliği, "gerçeği ve fantastiği, büyülü unsurlar tasvir edilen gerçeklikten doğal bir şekilde türeyecek şekilde birleştirir." (1995, 163) şeklinde tanımlar. Akademisyen ve yazar Lois Parkinson Zamora ise büyülü gerçekçilikteki "(büyülü) anlamın olağan şeyleri olağandışı şekilde görerek" (2002, 22) elde edildiğini söyler. Türkiye'deki Latin Amerika edebiyatı çalışmalarına katkılarda bulunan araştırmacı Ayfer Teker García da akım için, "Olağan ve sıradan olanın, gerçek dışı ve tuhafmış gibi gösterilmesi" (2010, 31) ifadesini kullanarak Parkinson Zamora ile benzer bir görüş belirtir. İleride detaylı bir şekilde inceleyeceğimiz üzere, bu iki tanım bizce yanlıştır. Tam aksine, büyülü gerçekçilik,

olağan ve sıradan olanın, anlatı içinde yadırgatıcı özellikler sergilemeden olağanüstü ve sıra dışı ile harmanlanarak sunulmasıdır, diyebiliriz. Faris'in yukarıda verdiğimiz tanımı da bu görüşü destekler niteliktedir.

Akımın tartışmaya bu kadar açık ve birbirinden farklı tanımlarının olmasının ve pek çok terimle anılmasının en önemli sebebi, kalabalık bir altyapıya sahip olmasıdır. Bu altyapıyı oluşturan nedenlerin anlaşılması da en az "büyülü gerçekçilik" teriminin geçirdiği aşamaları özümseyebilmek kadar önemlidir.

2.2. Ortaya Çıkış Nedenleri

Büyülü gerçekçilik, diğer pek çok edebî akım gibi, bir anda ve yoktan var olmamıştır. Oluşması için uzun sayılabilecek bir süre, onlarca aşama ve hepsinden önce güçlü nedenler gerekmiştir. Bu nedenlerin ilki ve belki de en önemlisi, Latin Amerika'nın içinde bulunduğu siyasi durumdur.

Latin Amerika coğrafyası, İspanyolların on beşinci yüzyıl sonlarında başlayan istilası ve on altıncı yüzyıl itibarıyla başta Portekizliler olmak üzere diğer Avrupalı devletlerin İspanyollara katılmasıyla büyük bir kültürel, ekonomik ve toplumsal değişim geçirmeye başlamıştır. İlk olarak dilleri değiştirilen ve İspanyolca (ve bazı bölgelerde Portekizce) konuşmaya zorlanan Latin Amerika halkları, yirminci yüzyılın başlarına kadar bağımsızlık mücadeleleri vermiştir. "Silahlanan halklar bağımsızlıklarını kazandıklarında, Latin Amerika, değişik bölgelerinde benzer gelenekler, toprak bütünlüğü ve temelde İspanyolca ve Portekizce olmak üzere iki dille bir bütünlük içindeydi." (Galeano, 2014, 328.) Fakat bu bütünlük uzun sürmemiş, Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere, neredeyse tamamı ekonomik çıkarlara dayalı sebelerle bölgeye müdahale etmeye başlanmıştır. Yirminci yüzyıl ortalarına yaklaşırken ise hemen her Latin Amerika ülkesinde yerel diktatörlüklerle mücadele edilmeye başlanmıştır. Siyasi olarak oldukça çalkantılı olan bu dönem, Latin Amerikalı aydın ve yazarları yenilik arayışına itmiştir. Tıpkı Servet-i Fünun döneminde Türk aydınların yaptığı gibi, diktatörlük rejimlerinin üzerlerinde kurduğu baskıdan kurtulmak isteyen Latin Amerikalı yazarlar çareyi edebiyata ve kendi içlerine, kendi kültürlerine dönmekte bulmuşlardır. Böylece, Alejo Carpentier'in de oldukça isabetli bir biçimde ifade ettiği gibi, "Latin Amerikalılar kendi dünyalarına dön[müş] ve pek çok şeyi anlamaya başla[mışlardır]". (1995, 83.)

Yazarlar bu içe dönüş sayesinde pek çok üstü örtülmüş kültürel öğeyi gün yüzüne çıkarmıştır. Büyülü gerçekçi yazında kaynak olarak çokça kullanılan batıl inançlar, bu öğelerin yalnızca bir tanesi olmasına rağmen en önemlilerindendir. Çoğunluğu eğitimsiz ve dini inançlarına sıkı sıkıya bağlı olan Latin Amerikalılar, sömürgecilik sonrası dönemde Batılı devletlerin etkisiyle bölgelerinde yaygınlaşan teknolojiye karşılık, batıl inançlarını korumakta ısrarcıydı. Modernleşen dünya ile kendi geleneksel düşünce sistemleri arasında kalan yazarlarsa, benliklerinden koparılan halkı özüne döndürmek için kültürel miraslarından faydalanma yolunu seçmiş, böylece büyülü gerçekçiliğin temellerini atmışlardır.

Latin Amerika coğrafyasına bağlı nedenlerin akımın en büyük itici gücü olmasının yanında, büyülü gerçekçiliğin ortaya çıkmasında dış (Latin Amerika dışı) dünyanın da etkileri vardır. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasında gelişip ortaya çıkan büyülü gerçekçilik, bu dönemin Avrupa'daki öncü akımları olan modernizm ve gerçeküstücülüğe, sonraki dönemde ise postmodernizme bir nevi tepki niteliğindedir. Modernizmin İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği varoluşçuluk temelli bunalımlı havası yerine, Latin Amerika kökenli, hem destansı hem de –kısmen– iyimser anlatılar rağbet görmeye başlamıştır. Bunun bir sebebi de, bu tür anlatıların okuru rahatlatma işlevine sahip olmasıdır. Gerçeküstücülük ise akılcılığı göz ardı etmesi, hayal gücünün sınırlarını zorlaması ve gelenekselleşmiş roman üslubunun reddi gibi özellikleriyle büyülü gerçekçilikle benzeşse de, akım ona da bir tepkidir. Çünkü yazarlar, "gerçeküstücülüğün bazı daha kısıtlayıcı ilkelerinden uzaklaşıp büyülü gerçekçiliğe dönüşecek [akıma] yönelmeyi seç[mişlerdir]." (Simpkins, 1995, 147) "Ayrıca yirminci yüzyılın başındaki öncü anlatılar da artık kullanılıp tüketilmiştir. (…) Postmodernizmin de kaynakları tükenmiştir." (Teker García, 2010, 21) Postmodernizmin, modernizm sonrası kalıpları yıkma isteğiyle ortaya çıkan bireyselleşme özelliği, büyülü gerçekçiliğin doğmasına sebep olmuştur. Yüzyıllar süren bir asimilasyonun büyülü uykusundan kendini kurtarmaya çalışan Latin Amerika halkı, bireyselleşmeyi ve yalnızlaşmayı vurgulayan postmodernizm yerine, her şeyiyle kenetlenmeyi savunan büyülü gerçekçiliğe yönelmiştir.

2.3. Kökenleri ve Kaynakları

Büyülü gerçekçilik coğrafi olarak hem içten hem de dıştan beslenen bir akımdır. Bunun sebebi, ürün veren yazarların kendi ülkeleri dışına çıkarak özellikle Avrupa'yı

tanıma fırsatı yakalamış olmalarıdır. Bu bağlamda, büyülü gerçekçiliğin içte kendi kültürleri, tarihleri ve dışta Avrupa kökenli akımlar olmak üzere iki temel kaynağı olduğu söylenebilmektedir.

Bir önceki bölümde de belirttiğimiz gibi, İspanyol sömürgesi sonrası özlerine dönmeye çalışan Latin Amerika halkları için edebiyat bir araç olmuştur. Yazarlar sömürge öncesi dönemin sözlü geleneklerini; efsane, mit ve özellikle batıl inançlarını kullanarak kültürel asimilasyonun izlerini silmeye çalışmışlardır. Semih Gümüş, bu konuyla ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

> "Latin Amerika, İnkaların ve yerli toplulukların uğradığı soykırımdan sonraki yüzyıllar boyunca öylesine karmaşık, gerilimli, çatışmalı bir hayatın sertliği içinde kaldı ki çoğu, dünyanın başka bölgelerinde rastlanması olanaksız bir hayatı doğal hayat gibi yaşamayı sürdürdü ve büyülü gerçekçiliğin kaynağı bu oldu." (2013, 207-208.)

Burada kastedilen, siyasi gerilimlerle dolu ve büyük bölümü yoksullukla mücadele eden, eğitimsiz bir halkın mitlere ve efsanelere inanarak hayata tutunma çabasıdır. Bunun bilincinde olan Latin Amerikalı yazarlarsa kendi kültürel miraslarına Kutsal Kitap hikâyelerini de ekleyerek yapıtlarında âdeta bir karnaval havası yaratmışlardır. Araştırmacı Servet Erdem de,

> "Geleneğin yeniden icadı, ulusların sömürge sonrası dönemde kendine dönme çabalarının ürünüdür. Büyülü gerçekçi metinlerin hemen hepsinde masal, mit, efsane, hurafe, halk hikâyeleri gibi sözlü geleneğin malzemelerinden izler bulunması sömürge sonrası yazarının köklerini aradığına işaret eder." (2011, 184.)

ifadesiyle sözlü kültürün akım için önemini vurgulamıştır.

Asimilasyona uğramış kültürel miras dışında, bir diğer iç kaynak kıtanın tarihî gerçeklikleri olmuştur. Anne Hegerfeldt'e göre, "büyülü gerçekçilik başından itibaren sadece edebî bir akımdan fazlası olmuş, politik ve ideolojik gündemden de etkilenmiştir". (2002, 63) Bunun sebebi sözlü kültürün kaynak olarak kullanılmasıyla aynıdır: köklerini unutmuş bir halka kendi gerçeklerini hatırlatmak. Bundan dolayı, "pek çok durumda, büyülü gerçekçi yazının, tarihsel olayların kendine özgü bir yeniden yaratımı olduğuna tanıklık ederiz." (Faris, 1995, 169-170.)

Sözlü kültür ve tarihsel olaylar iç kaynaklar olarak akımın *içeriğini* belirlerken, *teknik* ile *estetik* ve *üslup özellikleri* dış kaynaklar olarak Avrupa'dan, Avrupa kökenli akımlardan alınmıştır. Söz konusu akımlar gerçeküstücülük ve modernizmdir.

"Çok büyük ölçüde Dr. Sigmund Freud'un (1856-1939) tez ve düşünceleri üzerine kurulan" (Çetişli, 2015, 147) ve 1920'lerde Avrupa'da gelişen gerçeküstücülük

(sürrealizm), Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra oluşan manevi yozlaşmanın, iç buhranın bir sonucudur. Savaş sonrası dönemde hem ekonomik hem de psikolojik olarak iyileşmeye çalışan Avrupa'da –başta André Breton olmak üzere– yazarlar, çareyi nesnel gerçekliklerden uzaklaşıp Avusturyalı psikiyatr Sigmund Freud'un ortaya attığı bilinçaltı dünyasına yönelmekte bulmuşlardır. "Gündelik deneyimleri dış baskılardan kurtarıp fantastik öğeler kullanarak aktaran gerçeküstücüler" (Teker García, 2004, 34) bu özellikleriyle, daha sonra büyülü gerçekçi olarak tanımlanacak Latin Amerikalı yazarları etkilemişlerdir. Wendy B. Faris "(…) Büyülü gerçekçilik, genellikle bilindiği gibi, gerçeküstücülüğün asıl mirasıdır." (1995, 171) sözleriyle, gerçeküstücülerin aklın sınırlarını reddeden üsluplarını ve bilinçaltı kuramının getirdiği düşselliği, büyülü gerçekçilerin nasıl özümsediklerine vurgu yapmaktadır. "(…) Gerçeküstücülük (…) nesnel olanı ve akılcılığı reddettiği için düş dünyasına, akıl dışılıklara ve bilinçaltına kapılarını açabilmektedir." Teker García, 2010, 36-37.) Bu da büyülü gerçekçilerin, neden gerçeküstücülükten etkilendikleri sorusunun cevabı niteliğindedir. Yöntemsel benzerliklerine rağmen bu iki akımı farklı kılansa, büyülü gerçekçiliğin olağanüstü öğeleri günlük hayatın içinden bir parçaymış gibi kullanarak gerçeküstücülüğün üst dilinden sıyrılmasıdır. Bu bakımdan, gerçeküstücülükle büyülü gerçekçilik arasındaki ilişki, bir anlamda "aşk ve nefret" ilişkisidir. Çünkü büyülü gerçekçilik hem gerçeküstücülüğe bir tepki, hem de onu kaynak olarak kullanan, ondan beslenen bir akımdır.

Kıta Avrupa'sı kökenli modernizm de büyülü gerçekçiliğin kaynaklarındandır. Tıpkı gerçeküstücülük gibi Birinci Dünya Savaşı'nın ardından gelen iyileşme döneminde ortaya çıkan modernizm, gerçeküstücülüğün aksine bir kaçış edebiyatı değil, varoluşçulukla harmanlanan anlatım tarzıyla dönem insanının ruhsal durumunu ifade etmekte kullanılan bir araç konumundadır. Modernizm, çağının insanının sorunlarını bireysel bir bakış açısıyla yansıtma özelliği sayesinde büyülü gerçekçi yazarların dikkatini çekmiş ve böylece Latin Amerika yazınını etkilemiştir. Hatta Angel Flores, büyülü gerçekçiliğin Arjantinli edebiyat dehası Jorge Luis Borges (1899-1986) sayesinde Latin Amerikalı yazarlarla buluşan Franz Kafka'nın (1883-1924) edebî ürünlerinden doğduğunu ima eder. (1955, 112) Luis Leal'se büyülü gerçekçiliğin, Flores'in iddia ettiği gibi Kafka'nın çalışmalarından türemediğini, Kafka'nın romanlarındaki büyünün niteliğiyle büyülü gerçekçi yazındaki büyünün niteliğinin farklı olduğunu söyler. (1967, 121)

Gerçeküstücülük ve modernizm, akımı etkileyen Avrupa kaynaklı ana unsurladır. Fakat Teker García'ya göre, Edmund Husserl'in fenomenolojisi, Sigmund Freud ve C. G. Jung'un bilinçaltı ve rüya üzerine psikoloji çalışmaları ile James Frazer'ın sosyal antropolojik çalışmaları da akım üzerinde etkili olmuştur (2010, 51).

2.4. Tarihsel Gelişimi ve *Boom* Hareketi

Büyülü gerçekçilik, terimsel bağlamda uzun ve değişimlerle dolu bir sürecin ardından bugün hâlâ kullanmakta olduğumuz haliyle kendini kabul ettirmiş ve bir akım olarak dünyaya yayılmıştır. Fakat bahsedilen bu süreç hem kıtalararası ve disiplinlerarası bir geçişi temsil ettiği hem de farklı dilleri kapsadığı için "sancılı" olmuştur.

Alman romantiği Novalis ilk örneğini felsefede verdikten sonra, Alman sanat eleştirmeni Franz Roh'un yeni bir grup ressamı betimlemek maksadıyla kullandığı terim, önce kıta Avrupa'sında yayılmıştır. Daha sonraysa İspanyol filozof Ortega y Gasset, "1927'de Franz Roh'un kitabını *Revista de Occidente* [dergisi] için tercüme et[miş]; [böylece] Almancada yalnızca bir altbaşlık olan *Nach-Expressionismus* (*Magischer Realismus*), İspanyolcada bir ana başlığa dönüş[müştür]: *Realismo magico*." (Imbert, 1975, 2) Bu, terimin Almancadan İspanyolcaya nasıl geçtiğine dair birçok araştırmacı tarafından ortak görüş olarak benimsenmiştir. Nitekim araştırmacı Scott Simpkins de "Sources of Magic Realism" ("Büyülü Gerçekçiliğin Kaynakları") başlıklı makalesinde aynı görüşü dile getirmiştir. (1995, 146) Daha sonraysa "büyülü gerçekçilik" terimi Arturo Uslar Pietri ve Alejo Carpentier gibi önemli isimlerce kullanılmış; fakat yeterli ilgiyi uyandıramamıştır.

Elbette tek başına terimin İspanyol dili aracılığıyla Latin Amerika coğrafyasına taşınması bir anlam ifade etmezdi. Terimselleştirme sorunu çözüldükten sonraki en büyük adım, Jorge Luis Borges'in Latin Amerika'yı Franz Kafka'yla ve onun bugün hâlâ büyülü gerçekçiliğe dâhil olup olmadığı tartışmalı olan öykü ve romanlarını İspanyolcaya çevirerek tanıştırmasıyla atılmıştır: "Roh'un görsel sanatlarda nesneye bakışı, Jorge Luis Borges'in önderliğinde Latin Amerika edebiyatına geçti." (Parkinson Zamora, 2002, 23) Böylece, Latin Amerikalı yazarların bir kısmı yeni bir yazım tekniğiyle karşılaştılar. Diğer bir kısım yazarsa Kafka'ya ve Avrupa yazınına aşinaydı; çünkü "çeşitli siyasal nedenlerle ülkelerinden ayrılan birçok Latin Amerikalı yazar, 1920'li yıllarda öncü akımların başkenti Paris'te aynı sanatsal

ortamlarda bulunmuşlardı." (Teker García, 2010, 37) Bu sanatsal çevrede özellikle modernizm, gerçeküstücülük ve varoluşçuluk gibi edebiyat oluşumları hakkında birinci elden fikir sahibi olmuşlardı.

Büyülü gerçekçiliğin Latin Amerika'daki ilk örnekleri ve estetik anlamda kullanımının başlangıcıyla ilgili çeşitli görüşler mevcuttur. Ayfer Teker García, Miguel Ángel Asturias'ın, *Guatemala Efsaneleri* (1930) adını taşıyan, düş ile gerçeğin, geçmiş ile şimdiki zamanın bir arada sunulduğu ve Paris'in gerçeküstücü ortamında yazılan yapıtının büyülü gerçekçiliğin öncüsü olduğunu belirtmiştir. (2004, 31.) Angel Flores ise, 1935 yılını Latin Amerika edebiyatının bu yeni evresinin hareket noktası olarak kullandığını; çünkü bu tarihin Arjantinli yazar Jorge Luis Borges'in başyapıtı *Alçaklığın Evrensel Tarihi*'nin (1935) Buenos Aires'te yayımlandığı yıl olduğunu vurgulamıştır. (1955, 113.)

1940-50 arası, bu tartışmalar ve ilk örnekler ışığında bir hazırlık dönemi olarak düşünülebilir. Özellikle 1960'lar sonrası ise Latin Amerika yazınının en parlak dönemi olarak tarihe geçmiştir. Çünkü bu dönem, bugün *boom* hareketi olarak adlandırılan ve Latin Amerikalı büyülü gerçekçi yazarların en aktif, en verimli oldukları dönemdir. "Joaquín Marco'ya göre, 'biçim olarak daha özgür ve daha çok düş gücüne dayanan ve ilk kez Latin Amerika'da filizlenen romanın yayılma olgusuna *boom* denir'." (Marco, 1987, 18; aktaran: Teker García, 2004, 41-42.) Akıma İngilizce *boom* (patlama) adı verilmesinin sebebi, bu dönemde yayımlanan eserlerin çok önemli başarılar elde etmesi ve âdeta patlama etkisi yaratmış olmasından kaynaklanmaktadır. *Boom* hareketi, Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçiliğin zirveye çıktığını ifade eder. Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez ve Mario Vargas Llosa'nın kurucu üyeler (Teker García, 2004, 48) kabul edildikleri *boom*'un dünya çapında tanınmasını sağlayan eser ise Gabriel García Márquez'in (1927-2014) *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) romanıdır. *Yüzyıllık Yalnızlık*, gerek dil ve üslubu gerekse de konusu ve karakterleri itibarıyla yepyeni ve daha önce görülmemiş düzeyde "büyülü" bir dünyayı okura sunmuştur. Bu sebepledir ki Theo L. D'haen (1995, 192), Ayfer Teker García (2010, 49) ve Anne Hegerfeldt (2002, 62) gibi araştırmacılar, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın yayımlanmasıyla büyülü gerçekçiliğin uluslararası başarı ve tanınırlık elde ettiği yönünde fikir birliğine varmışlardır.

Büyülü gerçekçilik içinde sadece dönemsel bir ayrımı ifade eden *boom* için, "her ne kadar kesin tarihler ver[ilemese] de (…) başlangıç olarak 1962'deki Şili Concepción Üniversitesi'nde düzenlenen Aydınlar Kongresi[*], bitiş tarihi olarak da Padilla olayının[**] [1971] patlak vermesi göster[ilebilir]." (Teker García, 2004, 51) Her ne kadar kısa bir dönemi kapsıyor olsa da, *boom* hareketiyle Latin Amerika bir bütün olarak dünyaya açılmıştır. Sadece edebî bağlamda değil; bu edebî eserlerin içlerinde barındırdığı Latin Amerika halklarının kültürleri, gelenek görenekleri, tarihleri ve hepsinden önemlisi sömürgecilik döneminin uzantısı olan ve yerel diktatörlüklerle harmanlanmış sorunları, tüm dünyadan okurların ve aydın/yazarların dikkatini çekmeyi başarmıştır.

2.5. Fantastik Edebiyat ile Farkları

Büyülü gerçekçiliğin konumlandırılması hakkında pek çok spekülasyon vardır. Akımın postmodernizme mi, gerçeküstücülüğe mi yoksa fantastik edebiyata mı dâhil edileceği sorusuna bugün hâlâ birbirinden farklı cevaplar verilmeye devam edilmektedir. Bu edebiyat akımları/kuramları arasındaysa en çok fantastik edebiyat öne çıkmaktadır. Bunun sebebi, elbette ki büyülü gerçekçiliğin en önemli unsurlarından birinin büyülü olaylar/durumlar/kişiler olmasıdır. Fakat incelendiğinde, büyülü gerçekçilik ile fantastik edebiyatı birbirlerinden ayıran önemli farklar olduğu görülmektedir. Bu olguyu bütünüyle anlayabilmek için fantastiğin ne olduğuyla başlamak gerekir.

"Bir tür olarak, on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan fantastik" (Arslan, 2008, 12) üzerine en kapsamlı çalışmalardan birini yapan Tzvetan Todorov, fantastiği şöyle tanımlar: "Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır." (Todorov, 2017, 31) Todorov'un burada sözünü ettiği kararsızlık (Fr. hésitation) oldukça önemlidir çünkü büyülü gerçekçilikle fantastik arasındaki en temel ayrımı bu kararsızlık hâli teşkil etmektedir. Bunu şöyle açıklayabiliriz: "Fantastik anlatıda, olağanüstü ya da gerçek

[*] **Aydınlar Kongresi:** Latin Amerikalı yazar ve aydınların önce kendi kıtalarındaki komşu ülkelerin yazar ve edebiyatlarını tanımaları, daha sonra dünyaya açılmaları kararını aldıkları; Latin Amerika ülkelerindeki bağları güçlendirmeye yönelik geniş katılımlı bir toplantı.

[**] **Padilla Olayı:** Kübalı şair Heberto Padilla'nın 1971 yılında, Fidel Castro hükümetine karşı faaliyetlerde bulunmak iddiasıyla tutuklanması üzerine, aydın ve yazar kesimin ikiye bölünmesi; Carlos Fuentes ve Octavio Paz gibi isimler Padillo'ya destek çağrılarında bulunurken, aralarında Gabriel García Márquez'in bulunduğu bir diğer grupsa Castro yönetimini desteklemiştir. Bu da *boom* yazarları arasındaki birliğin sonlanmasına neden olmuştur.

dışı okur tarafından kuşkuyla karşılanır. (…) 'Fantastik'in anahtar sözcüğü bu kuşkudur." (Arslan, 2008, 10) Yani fantastik bir dünya, içine girildiği anda bir korku ve bundan doğan bir kararsızlık hissi yaratır. Bunun sebebi, karakterlerin ve/veya okurun, içinde bulundukları ve mantıksal bütünlüğü sağlanmış dünyanın dışında yeni, büyülü ve tamamen farklı bir dünyaya adım atmalarıdır. İlk anda karakterler ya da okur, kendi aklından şüphe eder ve bu da kararsızlığı beraberinde getirir. Yani, "okurda bir biçimde korku, dehşet duyguları ve içinde bulunulan gerçeklik hakkında kuşku uyandırması; akıl dışının gerçekten akıl dışı olup olmadığı konusunda bir sonuca varılamadığı için duyulan kararsızlık ve yine bunun yarattığı tedirginlik" (Arslan, 2008, 16) fantastiği ele alırken esas düşünülmesi gereken özelliklerdir.

Büyülü gerçekçilikte ise kararsızlık, dehşete düşme ya da korkma durumu yoktur. Çünkü büyülü gerçekçilikte, fantastikte olduğu gibi yeni dünyalar yaratılmaz. Yeni kasabalar, şehirler, ülkeler yaratmak büyülü gerçekçi yazarlar arasında yaygındır; ancak bu kurgusal yerleşim yerlerinde de var olan dünyanın kuralları geçerlidir. Büyülü olgular bu var olan dünyanın bir parçasıdır sadece. Dolayısıyla karakterler ve/veya okur, büyülü olgular karşısında bir kararsızlığa düşmez, dünyasının gerçekliğini sorgulama ihtiyacı duymaz. Bu konu hakkında araştırmacı Ayfer Teker García şu yorumu yapmıştır: "Büyülü gerçekçilikte doğaüstü olan okuyucuyu şaşırtmazken, fantastik edebiyatta şaşırtır. (…) Fantastik edebiyatta doğaüstü olanın varlığı, şaşırtan, kurgusal bir dünya yaratır. Buna karşılık büyülü gerçekçilikte akılcı olanla akıl dışı olan gerçeğin bütününü oluşturur." (2004, 35.)

Tam bu noktada, Franz Kafka'nın ünlü eseri Dönüşüm üzerinden yapılan tartışmaları sunmak doğru olacaktır. Bugün hâlâ tartışıldığı üzere, Dönüşüm'ün fantastik öğeler içeren mi yoksa büyülü gerçekçiliğe yaklaşan bir eser olduğu mu soru(n)u, güncelliğini korumaktadır. En ünlü roman giriş cümlelerinden biri olan, "Gregor Samsa bir sabah bunaltıcı düşlerden uyandığında, kendini dev bir böceğe dönüşmüş olarak buldu." (Kafka, 2013, 19) cümlesine bakıldığında bile, durumun fantastik bir dünyayı çağırıştırmadığı görülmektedir. Todorov, bu cümlenin ardından Samsa'nın bunu bir düş sanmasıyla gerçeği kavraması arasındaki kararsızlığa dikkat çeker. (2017, 162) Anlatının devamında Samsa'nın durumunun ailesi ve çevresi tarafından garipsenmemesi üzerine Todorov, kitap hakkında "bir insanın hamamböceğine dönüşmesini değil de, bir ayak bileği kırığı kadar tümüyle olanaklı bir olayı anlatır gibidir," (2017, 163) yorumunu yapar. Dönüşüm'ü fantastikten ziyade büyülü

gerçekçiliğe yaklaştıran işte bu normalleştirmedir: "[Dönüşüm'de] doğaüstü vardır ancak bizim gözümüzde kabul edilemez bir yanı yoktur." (Todorov, 2017, 164) Erken dönem yorumlarından birinde Angel Flores, Kafka'nın Dönüşüm ve Yargı gibi kısa hikâyelerinde "kendi kasvetli gerçekliğiyle kâbuslarının hayalî dünyasını iç içe geçirme sanatı"nda (1955, 112) ustalaştığını söyler. Burada "gerçeklik" ve "hayalî dünya" adlandırmaları önemlidir çünkü bunlar büyülü gerçekçiliğin iki temel bileşenidir. Öte yandan, Todorov başta olmak üzere araştırmacıların Kafka'nın büyülü gerçekçi öğelere sahip olduğunu söylemelerine olanak tanıyan özellikler, bazı araştırmacılar tarafından Kafka'nın tam tersi bir yolda bulunduğunu kanıtlamak adına kullanılmıştır. Servet Erdem, Todorov'un belirlediği özelliklerden yola çıkarak Dönüşüm'ün büyülü gerçekçi olmadığını söyler: "Büyülü gerçekçi metinlerde yadırgatıcı olanın kabullenilmesi söz konusu değildir." (Erdem, 2011, 179) Luis Leal de benzer bir yaklaşımda bulunur: "Eğer Kafka'nın hikâyelerinde karakterler, bir adamın hamamböceğine dönüşümünü kabul ederlerse, gerçeğe yaklaşımları büyülü değildir; durumu kabul edilmez bulurlar ve kabul de etmezler." (1967, 121) Todorov'un ilk koşulunun ışığında, bizce Dönüşüm büyülü gerçekçi öğeler içeren bir metindir.

Todorov, kararsızlığı ilk koşul olarak belirtmesine rağmen, fantastiği fantastik yapan üç koşul olduğunu öne sürmüştür:

> "Fantastik üç koşulun yerine gelmiş olmasını gerektirir. Metin öncelikle okuyucunun, öyküdeki kişilerin dünyasını canlı kişilerin yaşadığı bir dünya olarak görmesini ve anlatılan olaylarla ilgili olarak doğal bir açıklama ile doğaüstü bir açıklama arasında kararsızlık duymasını sağlamalıdır. Sonra, bu kararsızlık bir öykü kişisi tarafından da hissedilmelidir; böylece okuyucunun görevi bir kişiye verilmiş olur, aynı zamanda da "kararsızlık" metin boyutunda ortaya konduğu içindir ki yapıtın izleklerinden biri haline gelir; saf bir okumada gerçek okuyucu öykü kişisiyle özdeşleşir. Son olarak, okuyucunun metin karşısında bir tavır takınması gerekir: Hem alegorik, hem de şiirsel türden yorumlamaları reddedecektir." (Todorov, 2017, 39)

Ayfer Teker García, Latin Amerika Edebiyatı'nda Büyülü Gerçekçilik (2010) adlı kitabında Todorov'un üç koşulunu genişleterek büyülü gerçekçilik ile fantastik arasında bazı farklar belirlemiştir. Bu nedenleri maddeleştirerek sunmak, anlaşılmaları bakımından kolaylık sağlayacaktır:

- Tuhaf olan her iki edebiyatta da kullanılır, ama fantastik edebiyat, bizde huzursuzluk duygusu yaratan tuhaf olanı açıklamaya çalışırken, büyülü gerçekçilik bize gerçeğin öznel, büyülü ya da bilinçaltında yatan başka bir türevini sunmaya çaba harcar. (59)

- Latin Amerika edebiyatındaki canavarımsı yaratıklar, melez bir kültürün yansımaları olarak karşımıza çıkar. (…) Fantastik edebiyat da gerçek dışı yaratıkları yapıtlarında kullanır ama bu yaratıklar sanki laboratuvar ortamında yapay bir biçimde yaratılmış gibidirler. (59)
- Fantastik edebiyatta zaman şu andır; (…) büyülü gerçekçilikteki zaman ise olay örgüsünün geçtiği zaman dilimidir. (60)
- Büyülü gerçekçilik, gerçeklik izlenimini pekiştirmek ister. Buna karşılık fantastik anlatı, gerçeği saptırıp çarpıtma eğilimindedir. (62)
- Büyülü gerçekçi yapıtlarda toplumsal ve siyasi bir eleştiri görmek olasıdır. Oysa fantastik edebiyatta toplumsal ya da tarihsel hiçbir boyut yoktur. (65)

Todorov'un "Tümüyle kendimize ait, tanıdığımız, şeytanı, hava perileri, vampirleri olmayan bir dünyada öyle bir olay meydana gelir ki, o bildiğimiz dünyanın yasaları bunu açıklamaya yetmez." (2017, 31) dediği noktada büyülü gerçekçilik devreye girmektedir. Sonuçta, "[büyülü gerçekçilik] gerçekçilik ile fantastiğin alaşımıdır" (Flores, 1955, 112).

2.6. Özellikleri

Bu noktaya kadar büyülü gerçekçiliğin güçlü bir kültürel ve tarihi altyapısının bulunduğunu, Latin Amerika topraklarında yeşerse de tohumlarının Avrupa'da atıldığını, Avrupa kökenli edebiyat akımlarına bir tepki olduğunu ve aynı zamanda onlardan beslendiğini, fantastikle arasında kesin çizgiler olsa da birbirlerinden tamamen bağımsız düşünülemeyecekleri fikirlerini tartıştık. Bu alt başlıkta ise bütün bu aşamaların harmanlanması sonucunda akımın ne gibi özellikler kazandığını irdeleyeceğiz.

Büyülü gerçekçiliğin çeşitli araştırmacılar tarafından da öne çıkarılmış belki de en önemli özelliği **büyülü unsurların kullanılışı**yla ilgilidir. Büyülü gerçekçi metinlerde bütün büyülü unsurlar olağanın, sıradanın, yani günlük hayatın bir parçası olarak kullanılır. Araştırmacı Wendy B. Faris'e göre, "metinlerde 'indirgenemez unsur' olarak büyü; evrenin yasalarına göre açıklayamadığımız bir şey içerir. Metinler açısından, büyülü şeyler 'gerçekten' olmaktadır". (1995, 167.) Okur ya da karakter, bu büyülü "şeyler" karşısında, fantastik kurgudakinin aksine kararsızlığa düşmez; şaşkınlık yaşasa bile bu şaşkınlığın sebepleri "büyü" kaynaklı değildir.

Gabriel García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* romanından alınan aşağıdaki paragraf, büyülü gerçekçiliğin bu özelliğine isabetli bir örnek teşkil edecektir:

> "Güzel Remedios sözünü tam bitirmişti ki, Fernanda hafif bir esintinin elindeki çarşafları kabartıp açtığını duydu. Amaranta, iç eteklerinin dantellerinde gizemli bir ürperti duydu ve yere yuvarlanmamak için çarşafa sıkı sıkıya sarılmak zorunda kaldı. Çünkü o anda Güzel Remedios'un ayakları yerden kesilmiş, uçmaya başlamıştı. O sıralarda neredeyse tamamen kör olan Ursula, bu belirgin esintinin ne olduğunu anlayabilen tek kişi oldu ve çarşafların ucunu koyuvererek Güzel Remedios'un kendisiyle birlikte havalanarak uçuşan çarşaflar arasında el sallayışını seyretmeye koyuldu." (2014, 266)

Bu sahnede, Teker García'nın, "Olay örgüsü, sanki gerçek bir olay anlatılıyormuş gibi gerçekçi bir tarz kullanılarak aktarılır ve sanki büyülü olan yalnızca birkaç önemsiz ayrıntıdan oluşuyormuş gibi bir izlenim uyandırılır" (2010, 34) sözleriyle belirttiği gibi, Remedios'un birdenbire havalanması (büyü) diğer karakterler için oldukça sıradan bir olay olarak resmedilmiştir. Fakat buradaki büyü hakkında çeşitli fikirler mevcuttur. Örneğin Teker García, yukarıdaki kendi ifadesiyle çelişen bir şekilde, aynı kitabında, "Büyü gerçekmiş gibi değil, gerçek büyülüymüş gibi kaleme alınır." (Teker García, 2010, 33) ifadesini de kullanır. Araştırmacı Enrique Anderson Imbert de benzer bir yaklaşımda bulunarak anlatıcının büyüyü gerçekmiş gibi sunmak yerine, gerçeği gerçek dışıymış gibi sunduğunu (1975, 4.) söyler. Oysa büyülü gerçekçiliğin dayanak noktası, "gerçek dışı[nın] gerçeğin bir parçası olarak" (Flores, 1955, 115) sunulması, yani büyünün olağanlaştırılmasıdır.

Bir diğer önemli özellik, büyü unsurunu da içine alan **melezleştirme**dir. Melezleştirme, basit olarak metinlerdeki her bir unsurun karşıtıyla dengelenmesi ve bu yolla, özellikle Latin Amerika'nın kültürel çoksesliliğini gösterilmesi olarak açıklanabilir. İşte bu dengeleme, büyülü gerçekçiliği fantastikten ayıran etmenlerden biridir. Fantastik yazındaki yeni dünyalar kurgulama tekniği, fiziki dünyanın yasalarına tamamen aykırıdır ve gerçekle herhangi bir bağı yoktur; yani fantastik metinler tek bir uçtadır. Oysa büyülü gerçekçilikte, "İki âlemin, iki dünyanın yakınlığını ya da neredeyse birleşimini deneyimleriz." (Faris, 1995, 172.) Melezlik, elbette sadece gerçek ile gerçek dışının birleşiminden ibaret değildir: "Lojik ile büyünün, tarih ile söylenin, ampirik olan ile mistik olanın, siyah ırk ile beyazın, istilacılar ile yerlilerin, geleneksel anlatı ile meta-anlatının, Avrupa ile Güney Amerika'nın, rasyonel akılla yerli düşüncenin, büyü ile gerçeğin karışımı olan melez bir türdür" (Erdem, 2011, 182) büyülü gerçekçilik.

Gerçekten de Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçi metinler, okurda sanki bir karnaval yerindeymiş hissini uyandırır. Bunun sebebi bu melezlik ve melezliğin

gerektirdiği alt özelliklerdir. Bunlardan en çok göze çarpanı, neredeyse bütün büyülü gerçekçi metinlerde **mitlere, efsanelere, batıl inanç ve hurafeler ile masallara ve halk hikâyelere başvurulması**dır; yani yazarlar, kendi kültürlerine ait ve halihazırda kendinden "büyülü" olan unsurları gerçekle gerçek dışını dengelemek adına kullanır. "Özellikle Latin Amerika büyülü gerçekçiliğinde yerel folklor, anlatıya doğaüstü unsurun katılmasının başlıca yolu[dur]." (Arslan, 2015, 118) Bu anlamda, Parkinson Zamora'nın "Büyülü gerçekçilikteki büyü, bildiğimiz dünyadan meydana gelir." (2002, 25) tespiti oldukça isabetlidir; çünkü bu mitik unsurlar zaten halkın inandığı, gerçekliğini sorgulamadığı unsurlardır. Günlük hayatın sıradanlığı içinden bir hikâyeyle birleşince ise büyülü gerçekçi bir metin elde edilir. Örneğin Gabriel García Márquez'in *Aşk ve Öbür Cinler* adlı romanının temelleri, yazarın genç bir gazeteciyken Cartagena'da haberini yapmakla görevlendirildiği bir hikâyeden alınmıştır. (Martin, 2017, 174.)

Batıl inançların ve diğer mitik-folklorik unsurların kullanımı üzerine çeşitli fikirler mevcuttur. Bunların en yaygınlarından biri, büyülü unsurların insan davranışları açısından değerlendirilmesi yönündeki görüştür: "Büyülü gerçekçi 'düşünce', kurgular ve metaforlar, inançlar ve rüyalar, maddi dünyanın kendisi kadar 'gerçek'tir ve insan düşüncesiyle davranışlarını anlamaya çalışma açısından dikkate alınmalıdır." (Hegerfeldt, 2002, 65.) Burada, dünyaya bakışın nesnel ve kesin bir yönteminin olamayacağı, aksine, "bakış açısı" fikrinin yoruma açık ve değişebilir olduğuna vurgu yapılmaktadır. Bu anlamda, Luis Leal'in, büyülü gerçekçi yazarın gerçeği çözmeye ve bir bütün olarak şeylerdeki, hayattaki ve insan davranışlarındaki gizemi keşfetmeye çalıştığı (1967, 121) yorumu gerçeklik kazanır. Ancak bu yorumlar yanlış anlaşılmamalıdır. Büyülü gerçekçi metinlerde, tıpkı büyülü unsurların mantıksal açıklamalarının olmaması gibi, insan davranışlarını incelemenin de bireysel/psikolojik bir yönü yoktur. "Büyülü gerçekçi yazar, (gerçekçiler gibi) onu çevreleyen gerçekliği kopyalamaya ya da (gerçeküstücüler gibi) onu yaralamaya değil, şeylerin ardında nefes alan gizemi yakalamaya çalışır." (Leal, 1967, 123) Bu, daha çok kolektif bir bilinçaltına, Latin Amerika halklarında gerçekten kabul görmüş batıl inançlara işaret eder. Büyülü gerçekçi yazarlar, bu unsurlar aracılığıyla Latin Amerika'nın tarihini ve kültürünü yansıtmayı amaçlarlar.

Bu amaçla, büyülü gerçekçi yazarlar, **konularını genellikle Latin Amerika ve diğer toplumların sorunlarından, zorlu geçmişlerinden** seçerler. Elbette bu bir

zorunluluk değildir, tamamen günlük hayatın anlatıldığı büyülü gerçekçi eserler de mevcuttur. Latin Amerika coğrafyası bütün yönleriyle; hava durumundan yöresel giysilere, yenilen yemeklerden evlerin şekline kadar pek çok yönüyle eserlere yansıtılır. Örneğin Gabriel García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık*'ında ve birkaç öyküsünde daha karşımıza çıkan Macondo kasabası kurgudur, hayalî bir yerleşim yeridir. Böyle olmasına rağmen, gerçek bir Latin Amerika kasabasından tek farkı adıymış gibi görünür. Halkının gündelik hayatı, alışkanlıkları, sürekli yağmurlu ve oldukça sıcak havasıyla, muz plantasyonlarıyla Márquez, Macondo'yu ve halkını, kanlı canlı bir Kolombiya kasabası gibi anlatmaktadır. Ancak yine de, eserlerde çoğunlukla baskı gören, yoksulluk çeken ve zulme uğramış, sömürülmüş halklar ve onların zorlu hayat koşulları anlatılır. Gerçek hayatta gerçek olaylarda karşılığı bulunan totaliter rejimler ve diktatörler, bazen kurgu bazen de gerçek karakterler üzerinden yeniden canlandırılır. Örneğin, Hint asıllı İngiliz yazar Salman Rushdie (d. 1947) *Geceyarısı Çocukları* adlı eserinde, büyülü gerçekçi bir bağlamda, Hindistan'ın 1947 yılında İngiliz sömürgesinden kurtulup bağımsızlığını ilan etmesini ve diğer pek çok tarihî-siyasi olayı konu edinir. *Mağriplinin Son İç Çekişi* adlı diğer bir kitabında ise İspanya'daki Müslüman hükmünün bitişini yine büyülü gerçekçi bir bağlamda ele alır. Faris, büyülü gerçekçiliğin bu yönü hakkında şu yorumu yapmıştır:

> "Kundera Sovyetler komünizmine karşıdır; Rushdie, *Geceyarısı Çocukları*'nı İndira Gandhi'nin otokratik yönetimine karşı yazar. Toni Morrison *Sevilen*'i, kölelik zulmüne ve sonucuna doğrudan bir cevap olarak yazar; Isabel Allende *Ruhlar Evi*'ni, Pinochet'nin Şili rejiminin barbarlığına yaptığı eleştirinin bir parçası olarak inşa eder." (1995, 180)

Bu bağlamda, Gabriel García Márquez de *Başkan Babamızın Sonbaharı* kitabında, "Venezuela Başkanı Pérez Jiménez'in 1958'de devrilmesinin ardından Caracas'ta yaşananlar"dan (Martin, 2017, 100) yola çıkarak bir diktatör portresi çizer:

> "Soylu Orgeneralimiz Rodrigo de Aguilar geldi, gümüş bir tepside boylu boyunca, karnabaharlarla defnelerin üstüne uzanmış, her yanına bolca bahar serpmişler, çıtır çıtır, önemli günlerde giydiği beş altın badem düğmeli üniformasını giymiş, (…) ağzında bir tutam maydanoz; başkanlık yontucuları, korkudan dillerini yutmuş konuklara servis yapmaya hazır bekliyorlar; (…) içine kokulu otlar doldurulmuş, fıstık-üzümlü savunma bakanımız, tabaklarımıza eşit olarak dağıtıldıktan sonra başkan, başlayın, dedi, afiyet olsun beyler, yarasın." (2015, 122.)

Bunun yanında **yaratılış, cennetten kovulma, kıyamet gibi, başta Hıristiyanlık olmak üzere dinsel olay ve durumlar** da konu olarak seçilebilmektedir. Örneğin Portekizli yazar José Saramago'nun (1922-2010) *İsa'ya Göre İncil* adlı kitabında, pek çok Hıristiyanlık anlatısı ve İsa'nın hayatı konu edinilirken oldukça hicivli bir dil

kullanılmıştır. *Kabil* adlı eseri ise cennetten kovulmayı ve Âdem ile Havva'nın soyunun devamı gibi dinsel anlatılarından örnekleri aynı hicivli dille ele alır. Salman Rushdie ise *Şeytan Ayetleri*'nde İslam'ı ve Kur'an'dan ayetleri eleştirel ancak sembolik bir bir dille ele aldığı için oldukça tepki çekmiştir. Kitabın yayımlanmasının ardından, 1989 yılında İran'da Rushdie hakkında ölüm fetvası çıkarılmış ("İran, Salman Rushdie İçin 'Ölüm Fetvası' Çıkardı", [24.02.2019]); Saramago ise *İsa'ya Göre İncil*'in ardından Katolik Kilisesi tarafından aforoz edilmiş, kitap Portekiz'de yasaklanmıştır. Çünkü kitapta Tanrı ile şeytan yer değiştirmiştir.

Görüldüğü üzere, özellikle halkların geçmişleri ve uğradıkları zulümleri aktarırken, yazarlar çoğunlukla **alaylı, hicivli bir dil** kullanmışlardır. Bazı durumlarda ise güldürü öğeleriyle trajik unsurlar, bu hicivli dile eklenir. Bunun sebebi, ölüm, baskı, yoksulluk, yaşamın zorluğu gibi konularda insanın kaderiyle yüzleşebilmesini kolaylaştırmak, ona bir çıkış yolu sunmaktır. José Saramago'nun *Ölüm Bir Varmış Bir Yokmuş* kitabı, bunun güzel bir örneğidir:

> "Ulusal televizyon genel müdürüne, saygıdeğer beyefendi, ilgili tarafların gerekli önlemleri alabilmeleri amacıyla bu gece yarısından itibaren, zamanın başlangıcından geçtiğimiz yılın otuz bir aralık tarihine kadar olduğu gibi ölümün tekrar yürürlüğe gireceğini duyurmak istiyorum, faaliyetlerime ara vermemin, ya da başka bir deyişle, eski zaman resim ve gravür sanatçılarının hayallerinde oluşturdukları imgeler aracılığıyla anlatmak gerekirse, sembolik tırpanımı kılıfına yerleştirmemin sebebi, benden bu denli rahatsız olan insanların sonsuz yaşamın nasıl bir şey olacağını görmelerini istememdi." (2016, 99.)

Büyülü gerçekçi eserler, teknik anlamda "girift" bir yapıya sahiptirler. Yazarlar, çoğunlukla kendilerine özgü ve genellikle okur açısından zorlayıcı bir üslup benimserler. Uzun cümleler, kimi zaman bol kimi zamanda hiç yok denecek kadar az noktalama işareti kullanımı, sayfalarca süren paragraflar bu girift yapıya örnek olarak gösterilebilir. Bunların yanı sıra, **esnek zaman kullanımı** da büyülü gerçekçiliğin olmazsa olmazlarından biridir. Eserlerde, "zaman, bir çeşit zamansız bir akışkanlık biçiminde var olur". (Flores, 1955, 115.) Çünkü okurun ya da karakterlerin zaman algılarıyla oynamak, "zaman, mekân ve kimlik algılarımızı sorgula[tarak]" (Faris, 1995, 173) yaratılmak istenen "büyülü" imajını sağlamlaştırmaktadır. Örneğin, Meksikalı yazar Juan Rulfo'nun (1917-1986) tek romanı olan *Pedro Páramo* (1955), Ayfer Teker García'nın "dairesel zaman" (2010, 67) olarak adlandırdığı zaman kırılmalarının en zorlayıcı örneklerinden biridir. Romanın başkarakteri Juan Preciado, hayali Comala kasabasına babası Pedro Páramo'yu aramaya gelir ama ıssız köyde tek bulduğu hayaletler ile bir avuç anıdır. Rulfo romandaki zamanda öyle

sıklıkla oynamış ve öyle zorlu bir dil kullanmıştır ki, okuyucu bugünde mi yoksa bir anının içinde mi olduğunu çoğu zaman anlayamamaktadır.

2.7. Temsilcileri

Şimdiye kadar büyülü gerçekçiliği Latin Amerika'yı temel alarak ve özellikle buranın tarihiyle değerlendirip inceledik. Akım Avrupa kaynaklı olmasına rağmen, gelişimini Latin Amerika'da tamamladığı ve dünyaya buradan açıldığı için, yakın zamanlara kadar büyülü gerçekçi yazarlar da hep bu topraklardan çıkıyordu. Fakat kabaca 1960-1970 arasında gelişen *boom* hareketi ile büyülü gerçekçilik de dünyada tanınmaya başladı ve böylece pek çok farklı coğrafya, kendine özgü bir büyülü gerçekçilik üslubu geliştirdi. Bu bilgiler ışığında, büyülü gerçekçi temsilcileri iki grupta inceleyeceğiz: Latin Amerika kökenliler ve diğer yazarlar.

Latin Amerika büyülü gerçekçiliği, aynı zamanda tarihsel bir olgu olarak değerlendirilebileceği için, temsilcilerinden kronolojik sırayla bahsetmek yanlış olmayacaktır. Öncelikle Latin Amerika'daki bu yeni estetik anlayışın kurucularından oldukları kabul edilen Alejo Carpentier ile Miguel Ángel Asturias'la (Teker García, 2010, 37) başlamak gerekir.

Tam bir büyülü gerçekçi metin sayılmasa da *Don Kişot*, bazı araştırmacılar tarafından büyülü gerçekçiliğin en erken örneklerinden biri sayılır. Faris, "Nispeten yaygın olan ve başka kurgu eserlerdeki karakterleri kullanarak yapılan metinlerarası büyüsellik, *Don Kişot*'u ilk büyülü gerçekçi eserlerden biri haline getirir," (1995, 176) diyerek aslında büyülü gerçekçilikte ne bulabileceğimizi de özetlemiştir. *Don Kişot*'un etkisi elbette yadsınamaz ancak ondan belki de daha önemli bir isim şüphesiz Jorge Luis Borges'tir. Arjantinli Borges, Kafka çevirileriyle Latin Amerikalı yazarlara Avrupa'nın kapılarını açarken, "*Alçaklığın Evrensel Tarihi* (1935) başlığını taşıyan ilk büyülü gerçekçi eseriyle diğer Latin Amerikalı yazarlara da yol açmıştır" (Özsevgeç, 2015, 189). Böylece, "bir grup parlak üslupçu, bir rehber ve itici güç olarak Borges'in etrafında toplandı. Her birinin farklı kişiliklere sahip olmalarına ve kendi yollarına gitmiş olmalarına rağmen, genel yönelim büyülü gerçekçiliğe [doğru gelişmiştir]." (Flores, 1955, 113.) Imbert ise, Borges'in dünya görüşünün Arreola, Cortázar, Mejia Valera, García Márquez ve başka çağdaş yazarları da etkilediğini belirtmiştir. (1975, 6.)

Borges'in çığır açıcı çalışmalarının ardından, Guetamalalı diplomat, gazeteci, şair ve Nobel Ödüllü yazar Miguel Ángel Asturias, Latin Amerika edebiyatına getirdiği yeniliklerle adını duyurmuştur. Doğup büyüdüğü Guatemala'dan 1920'lerde ayrılmış ve yaklaşık on yıl boyunca Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde yaşamıştır. Bu da onun, daha önce bahsettiğimiz gibi Avrupalı yazarları, edebiyat geleneğini ve akımlarını tanımasına vesile olmuştur. Kendi coğrafyasından yazarlarla iletişimini koparmamış, aynı zamanda özellikle Paul Valéry'yle yakın bir ilişki kurmuştur. Aynı dönemde Sorbonne Üniversite'nde Maya uygarlığı üzerine yaptığı çalışmalar, büyülü gerçekçiliğin yapıtaşlarından biri olan "öze dönüş" için önemli bir adımdır. 1930 yılında, "büyülü gerçekçilik akımının habercisi olan" (Teker García, 2010, 76) *Guatemala Efsaneleri*'ni yazmıştır. Kısa kısa öykülerden oluşan bu eserde toplumsal eleştiri ile büyülü gerçekçilik harmanlanmıştır. Ancak 1946'da yayımlanabilecek olan *Sayın Başkan* ise Latin Amerika edebiyatında çığır açıcı niteliktedir. Teker García'ya göre bunun nedeni, kitabın, daha sonra pek çok farklı yazarda da örneği görülen "diktatör romanı" (2010, 79) adlı bir türün ortaya çıkışına önayak olmasıdır. İsim, yer ve zaman bilgisi verilmemesine rağmen, anlatılan ülkenin Guatemala, bahsedilen diktatörün Jorge Ubico ve zamanın da bu diktatörlük dönemi olduğu düşünülmektedir. Kitapta, García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık*'ında da karşımıza çıkan muz plantasyonları ve yerli halkın bundan gördüğü zarar anlatılmaktadır.

Miguel Ángel Asturias'la aynı dönemin bir başka önemli yazarı Alejo Carpentier'dir. Kübalı bir gazeteci ve yazar olan Carpentier, büyülü gerçekçiliğin hem edebî hem de kuramsal kısmındaki çalışmalarıyla tanınmıştır. O da pek çok Latin Amerikalı çağdaşı gibi, ülkesindeki siyasi baskıdan kaçmak için gençliğinde Avrupa'ya gitmiş, özellikle Paris'in edebî çevrelerinde bulunmuştur. Bu, elbette gerçeküstücülük başta olmak üzere Avrupa kökenli akımları özümseyip kendi kıtasına taşımasında etkili olmuştur. "Asturias da Carpentier de büyülü gerçekçilik fikrini, onu açık bir şekilde gerçeküstücülükle bağdaştırarak kendi çalışmalarında tartışmıştır." (D'haen, 1995, 191) Carpentier'in 1949'da yayımlanan *Bu Dünyanın Krallığı* adlı eseri, akımın en güzel ürünlerinden biri olmasının yanı sıra, yazarın önsözde kullandığı *lo real maravilosso* (olağanüstü gerçek) terimi ve akıma dair diğer kuramsal açıklamaları da önemlidir. Eserde, büyülü gerçekçiliğe uygun olarak Haiti'de yaşanan toplumsal sorunlara değinilmiştir.

Latin Amerika'nın hemen her ülkesinden çok önemli büyülü gerçekçi yazarlar çıkmıştır. Venezuelalı yazar ve devlet adamı Arturo Uslar Pietri, Meksikalı Juan Rulfo ve Şilili yazar Isabel Allende bunlardandır. Uslar Pietri kuramsal çalışmalarının yanı sıra *Barrabás y otros relatos* (Barrabás ve Diğer Öyküler; 1928), *Las lanzas Coloradas* (Kırmızı Mızraklar; 1931) ve *Oficio de difuntos* (Ölülerin İşi; 1976) gibi büyülü gerçekçi romanlarıyla bilinmektedir. Juan Rulfo *Pedro Páramo* (1955) ile, Meksikalı yazar Carlos Fuentes *Artemio Cruz'un Ölümü* (1962) ile, Isabel Allende ise *Ruhlar Evi* (1982) ile tanınmıştır. Bu isimler dışında, Arjantinli roman yazarı ve gazeteci Ernesto Sabato, Julio Cortazar, Vargas Llosa, Cabrera Infante de akım kapsamında eserler vermiştir.

Büyülü gerçekçiliğin en ünlü ve başarılı temsilcilerinden Kolombiyalı gazeteci ve Nobel ödüllü yazar Gabriel García Márquez, bir *boom* yazarı olarak ünlenmiştir. Eserlerinin hemen hepsi büyülü gerçekçilik kapsamında değerlendirilebilen Márquez de kendinden önceki Latin Amerikalı yazarlar gibi gençliğinin bir dönemini Avrupa'da, özellikle Paris'te geçirmiştir. Daha sonra Latin Amerika'ya dönmüş ve *boom* döneminde birbirinden başarılı eserler vermiştir. Bunların tartışmasız en ünlüsü ve başarılısı olan *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) için Teker García, "*Don Kişot*'tan sonra İspanyolca yazılmış en popüler roman" (2004, 49) yorumunu yapmıştır. *Boom*'un gelişimi düşünüldüğünde, bu doğru bir yorumdur. *Yüzyıllık Yalnızlık,* kurgu Macondo kasabası, olağandışı pek çok özelliğe sahip onlarca karakteri, büyülü dili, zaman kırılmaları, Latin Amerika'nın kültürünü, halkın batıl inançlarını yansıtması ve kıta coğrafyasında yaşanan siyasi-toplumsal olayları konu edinmesi gibi özellikleriyle tam bir büyülü gerçekçi eserdir. Bir başka önemli büyülü gerçekçi yazar Salman Rushdie, García Márquez'in büyülü gerçekçiliği için, "*El realismo magical*, en azından Márquez'in uyguladığı büyülü gerçekçilik, 'Üçüncü Dünya' bilincini açıklayan, gerçeküstücülük dışında bir gelişmedir." (Faris, 2002, 106) sözlerini kullanmıştır. Akım bağlamında *Yüzyıllık Yalnızlık*'la aynı seviyede olmasalar da *Yaprak Fırtınası* (1955), *Kırmızı Pazartesi* (1981), *Kolera Günlerinde Aşk* (1985), *Aşk ve Öbür Cinler* (1994), *Benim Hüzünlü Orospularım* (2004) gibi kitapları da büyülü gerçekçi izler taşımaktadır. Márquez, uzun cümlelerle paragraflar ve oldukça az sayıda diyalog kullanır; destansı, karnavalı çağrıştıran bir üslubu vardır.

Büyülü gerçekçilik, Latin Amerika dışındaki coğrafyalarda da oldukça yaygın bir akımdır. *Boom* hareketiyle dünyaya açıldıktan sonra, özellikle Avrupa'da büyülü gerçekçiliğe doğru gözle görülür bir eğilim oluşmuştur. Avrupa'nın en başarılı büyülü gerçekçilerinden biri, Nobel Ödüllü Portekizli yazar José Saramago'dur (1922-2010). Saramago, genellikle Eski ve Yeni Ahit'ten alınma hikâyeleri farklı bakış açılarıyla değerlendirdiği romanlarıyla tanınmıştır. Örneğin, 1991 yılında *İsa'ya Göre İncil*'in yayımlanmasıyla Katolik Kilisesi tarafından aforoz edilmiştir. İncil'i, "kötü alışkanlıkların elkitabı" olarak tanımlaması da, muhtemelen bu kararın alınmasında etkili olmuştur. 2011'de yayımlanan *Kabil* de bu sözünün destekçisi niteliğindedir. İncil hikâyeleri dışında toplumsal-siyasi sorunları da eserlerinde konu edinmiştir. 1984 tarihli *Ricardo Reis'in Öldüğü Yıl*, Hitler, Mussolini ve Franco gibi diktatörlerin eleştirildiği bir romandır. *Körlük* (1995) ve *Görmek* (2004) romanlarında ise, Saramago toplumsal sistemi kendi büyülü üslubuyla eleştirmiştir. Hicveden, alaylı dilinin yanı sıra nokta ve virgül dışında noktalama işareti kullanmamasıyla da üslubu dikkat çekmektedir. Sadece diyalog başlarında büyük harf kullanması ve uzun, kesintisiz paragraflarla yazması bir başka ilgi çekici üslup özelliğidir. *Baltasar ile Blimunda* (1982), *Bütün İsimler* (1997), *Bilinmeyen Adanın Öyküsü* (1997), *Kopyalanmış Adam* (2002), *Ölüm Bir Varmış Bir Yokmuş* (2005), *Filin Yolculuğu* (2008) diğer kitapları arasındadır.

Portekiz'den bir parça kuzeye, Britanya'ya ilerleyince, karşımıza Hint kökenli İngiliz yazar Salman Rushdie çıkar. 1947'de Mumbai'de doğan yazar, eserlerinin hemen hepsinde Hint kültürüne ve tarihine ait motifleri, inançları, folkloru kullanmıştır. Eserlerinde Hindistan'ın siyasi tarihine, özellikle İngiliz sömürgesi dönemine yer verir ve Hint mitolojisine göndermeler yapar. Sade, akıcı fakat entelektüel göndermeleri bol bir üslubu vardır. Örneğin *Geceyarısı Çocukları*, saydığımız tüm bu özelliklere sahip, tıpkı García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık*'ı gibi tam bir büyülü gerçekçi romandır. Faris'in, "*Geceyarısı Çocukları,* büyülü gerçekçilik akımını en iyi örneklendiren roman[dır]" (1995, 164) yorumu, bu savı destekler niteliktedir. Daha önce de gördüğümüz üzere, 1988'de yayımlanan *Şeytan Ayetleri* romanı pek çok İslam ülkesinde yasaklanmıştır. İran lideri Humeyni, Rushdie ve editörü için ölüm fetvası çıkamış; kitabın Japonca çevirmeni suikasta uğramış, İtalyanca çevirmeniyse ağır yaralanmıştır. Bütün bu gelişmelerin ardından, Rushdie uzun bir süre koruma

altında yaşamıştır. *Geceyarısı Çocukları* (1981), *Doğu Batı* (1994), *Mağriplinin Son İç Çekişi* (1995), *Floransa Büyücüsü* (2008) eserlerinden bazılarıdır.

Bu yazarlar dışında dünyanın dört bir yanında önemli büyülü gerçekçi yazarlar bulmak mümkündür. Öneğin, Franz Werfel, Alfred Döblin, Thomas Mann, Ernst Jünger, Franz Kafka, Robert Musil, Heimito von Doderer, Hermann Kasack ve Günter Grass. (Guenther, 1995, 60) akımın Alman-Avusturyalı temsilcileridir. Japonya'dan Haruki Murakami, Brezilya'dan Paulo Coelho, İtalya'dan Italo Calvino, Çek Cumhuriyeti'nden Milan Kundera, Rusya'dan Mikhail Bulgakov akımın dünyadaki diğer temsilcileridir.

Türk edebiyatında ise büyülü gerçekçilik daha geç gelişmeye başlamış bir türdür. Bilinen ve başarılı çok az büyülü gerçekçi Türk yazar vardır. Örneğin, Latife Tekin'in 1983 yılında yayımladığı *Sevgili Arsız Ölüm*'üyle birlikte, büyülü gerçekçilik Türk edebiyatında konuşulmaya başlanmıştır. İlk öykü kitabı *Ah Bayım Ah*'ı 1976 yılında yayımlayan ve "eserleri genellikle 'fantastik gerçekçilik' ya da, daha çok son zamanlarda, 'büyülü gerçekçilik olarak tanım[lanan]" (Arslan, 2008, 30) Nazlı Eray da pek çok büyülü gerçekçi özellikler taşıyan eser kaleme almıştır: *Pasifik Günleri* (1981), *Orphee* (1983), *Yıldızlar Mektup Yazar* (1993), *Arzu Sapağında İnecek Var* (1994), *Ay Falcısı* (1994), *Uyku İstasyonu* (1995), *Deniz Kenarında Pazartesi* (1997), *Örümceğin Kitabı* (1998), *Âşık Papağan Barı* (1998), *Ayışığı Sofrası* (2000), *Aşkı Giyinen Adam* (2001), *Sis Kelebekleri* (2003). Bu eserlerinde, örneğin, "mitler, halk anlatıları, efsaneler gibi diğer folklorik unsurlarla birlikte Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçiliğinin temelini oluşturan batıl inançlar, Nazlı Eray'ın eserlerinde de sıklıkla karşımıza çık[maktadır]." (Arslan, 2015, 116) Bu iki önemli yazarla birlikte Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* (1995) ve *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996) adlı eserleri ile İhsan Oktay Anar'ın kitapları da büyülü gerçekçi izler taşısalar da bütünüyle büyülü gerçekçi sayılmazlar. Son dönemlerde büyülü gerçekçi sayılabilecek eserlerden biri, Everest Yayınları'nın düzenlediği İlk Roman Yarışması'nın 2017 yılı kazananı Ayhan Koç'un *Sırlıçeşme* isimli kitabıdır. Sırlıçeşme, İstanbul'a yakın fakat hayalî bir kasabadır. Tarihten, batıl inançlardan ve Anadolu kültüründen bolca yararlanılan romanda, zaman kırılmaları da dikkat çekicidir.

Büyülü gerçekçilik, daha önce de belirttiğimiz gibi oldukça komplike ve çok yönlü bir akımdır. Fakat özelliklerinin evrensel olması sebebiyle, örneğin batıl inançların

dünyanın her ülkesinde bulunmasıyla, yazarlar akımı kendi coğrafyalarıyla, kendi kültürleriyle bütünleştirebilmektedirler. Bu bağlamda, çalışmamızın ikinci kısmında İhsan Oktay Anar'ın romanlarındaki büyülü gerçekçi izleri tespit etmeye çalışacağız.

3. İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİ İZLER

3.1. İhsan Oktay Anar, Eserleri ve Sanat Anlaşıyı

İhsan Oktay Anar, 1960 yılında Yozgat'ta, kökleri Kazan Türklerine dayanan (Koçakoğlu, 2010, 47) üç çocuklu bir ailenin en küçüğü olarak dünyaya gelmiştir. İlk ve ortaöğretimini İstanbul'da bitirdikten sonra İzmir'e yerleşmiş, liseyi burada okuduktan sonra lisans eğitimini Ege Üniversitesi felsefe bölümünde tamamlamıştır. Aynı bölümde yüksek lisans ve ardından doktora yapan Anar, 2011 yılında emekliye ayrılana kadar bu bölümde öğretim görevlisi olarak çalışmıştır.

Anar'ın edebiyatla tanışıklığı, kitap okuma sevdasının başlamasıyla birlikte ilkokul dönemlerine dayanmaktadır. "Babası Mehmet Sait Bey'in heyecanla ve gözlerinden ışıklar saçarak anlattığı dinî hikâyelerle büyüyen sanatçı, lise yıllarından itibaren kulaklarına kazınmış olan bu hikâyeleri bambaşka biçimlerde yazmaya çalış[mıştır]." (Koçakoğlu, 2010, 61.) (Bu çocukluk deneyimi, daha sonra Anar'ın romanlarındaki en belirgin birkaç özelliğin kökeni olarak karşımıza çıkacaktır. *Bkz*. "Büyülü Gerçekçi İzler"-"Dinî Unsurların ve Kutsal Kitapların Kullanılışı" alt bölümü.) Aslında Anar, ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'nın 1995'te yayımlanmasının öncesinde, 1991 yılında "Tamu" isimli bir roman kaleme almış fakat bu romanının yayımlanmasını istememiştir. Bütün eserleri İletişim Yayınları'ndan çıkan yazarın, bugüne kadar altmıştan fazla baskı yapan ve pek çok dile tercüme edilen *Puslu Kıtalar Atlası* kitabı ise bir "ilk roman" olmasına rağmen hâlâ en "popüler" ve başarılı eseri olarak görülmektedir. Öyle ki, 2015 yılında, kitabın yayımlanmasının yirminci yıldönümü için özel bir baskısı yapılmış; aynı yıl karikatürist ve illüstratör İlban Ertem tarafından çizgi romana dönüştürülerek yayımlanmıştır.[*] Roman 238 sayfa ve altı ana bölümden oluşur. Bu ana bölümlere bağlı alt bölümler de mevcuttur. Roman Uzun İhsan Efendi, oğlu Bünyamin, Büyük Efendi Ebrehe, hekimlik yapan Kubelik, eski bir kilise zangocu olan Vardapet, Hınzıryedi ve oldukça yaramaz bir

[*] Her iki baskı da İletişim Yayınları'nın web sitesinden incelenebilmektedir. (www.iletisim.com.tr)

çocuk olan Alibaz'ın maceralarının toplamından oluşmaktadır. Ayrıca eserde pek çok önemli bilim insanı ve filozofa göndermeler yapılmaktadır. Bu anlamda roman, okurundan kültürel bir altyapıya sahip olmasını talep etmektedir.

Puslu Kıtalar Atlası'nın ardından yazar ikinci romanı *Kitab-ül Hiyel*'i 1996 yılında yayımlamıştır. Kitap 154 sayfa ve üç ana bölümden oluşur. Her bir bölümde bir başkarakterin hikâyesi anlatılır. İlk bölümde Yâfes Çelebi, ikinci bölümde Kara Calûd, üçüncü ve son bölümdeyse Üzeyir Bey isimli kâşiflere değinilir. Her bölümün farklı bir gidişatı olsa da, her karakter kendinden önce gelenin çırağıdır ve hayat hikâyeleri de birbirlerininkiyle bağlantılıdır.

Anar daha sonra, 1998 yılında *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ni yayımlamıştır. 242 sayfadan oluşan eserde iç öyküler dışında ana bölümler yoktur. Bu iç öyküler ise *Dede Korkut Hikâyeleri* ve *Binbir Gece Masalları* gibi önemli eserlerin geleneksel anlatı tarzına uygun olarak yazılmıştır. Romanda, vadesi dolanların canını almak için kapı kapı gezen Ölüm'ün, yanında yaşlı bir adam olan Cezzar Dede olduğu halde, bütün İstanbul'u dolaşıp *Puslu Kıtalar Atlası*'nın Uzun İhsan Efendi'sini araması anlatılır. Bu yolculuk boyunca Ölüm ile Cezzar Dede âşık atışması geleneğini andırır bir şekilde birbirlerine hikâyeler anlatırlar.

Yazarın dördüncü romanı *Amat* ise uzun sayılabilecek bir aranın ardından 2005 yılında yayımlanmıştır. 239 sayfa ve çok sayıda kısa alt bölümden oluşan roman *Amat* isimli bir kalyonda geçmektedir. Diyavol isimli gemi kaptanı, seyir zabiti Süleyman Reis ve mürettebatın başından geçenler, doğaüstü olaylarla süslenerek anlatılmaktadır. Anar, hemen her eserinde kutsal kitaplardaki çeşitli hikâye ve durumlara göndermelerde bulunmuş ve onlardan faydalanmış olsa da bunun en belirgin örnekleri *Amat*'ta görülmektedir.

Anar, *Amat*'ın ardından 2007 yılında beşinci romanı *Suskunlar*'ı yayımlamıştır. 268 sayfa ve üç ana bölümden oluşan kitapta bölüm isimleri klasik Türk müziği makamları olan "Yegâh", "Dügâh" ve "Segâh"tan gelmektedir. Dinî ve özellikle tasavvuf felsefesine dair bol bol referanslar içeren roman, aynı zamanda klasik Türk müziğine dair detaylı ancak üstü örtülü, dolayısıyla anlaması zor bilgiler de içermektedir. Anar, hemen hemen bütün eserlerinde olduğu gibi bu romanında da okuyucusunun kültürel bir altyapıya sahip olmasını beklemektedir.

2012 yılında yayımlanan *Yedinci Gün*, 240 sayfa ve "Baba", "Oğul" ve "Hayalet" başlıklı üç ana bölümden oluşmaktadır, her bir bölüm içinde alt bölümler mevcuttur. Roman, İhsan Sait isimli başkarakterin bir zeplin yaparak kendisine gelecekten bir aşk mektubu gönderen sevgilisi Prenses Döjira'ya ulaşma çabasını anlatır. Kitap ve bölüm isimlerindeki açık referanslar bir yana, kitapta yan karakterler ve birtakım olaylar aracılığıyla da çok fazla dinî gönderme yapılmıştır. Bunun yanı sıra kitap, özellikle komik öğesinin kullanımı bakımından Anar'ın postmodern kurguya en çok yaklaşan eserlerinden biri olma özelliği taşımaktadır. Kitabın bir diğer dikkat çeken özelliği de yazarın son romanı *Galîz Kahraman*'ın başkarakteri İdris Âmil Efendi'nin ilk kez burada okurun karşısına çıkmasıdır.

2014 yılında yayımlanan ve yazarın şimdilik son romanı olan *Galîz Kahraman,* 181 sayfadan oluşur ve Anar'ın diğer romanlarının aksine bölümsüz, tek bir uzun hikâye şeklinde kurgulanmıştır. Romanın *Yedinci Gün*'den tanıdığımız başkarakteri İdris Âmil Efendi bir parodi karakterdir. Bu doğrultuda eserin en belirgin özelliği güldürü öğelerinin baskın kullanımıdır. Bunun yanı sıra geleneksel anlatılardan –karakter bazında– esintiler de taşıyan roman, yazarın *Yedinci Gün*'le birlikte (hatta belki de ondan daha fazla) postmodern kurguyu en açık şekilde kullandığı eseridir.

Elbette, İhsan Oktay sadece postmodernizmin yönlendirmesiyle eserler veren bir yazar değildir. Kendine özgü bir tarzı ve sanat anlayışı mevcuttur. İhsan Oktay'ın sanat anlayışı; karakterlerine atfettiği özellikler, dil kullanımı, zaman ve mekân seçimi, güldürü öğelerini kullanım şekli gibi anlatım özellikleriyle kalıpların ötesindedir. Bunlar arasında en çok dikkat çekeni ve üzerine konuşulanı, özellikle eski kelimeleri kullanarak yarattığı orijinal dildir. Semih Gümüş, Anar'ın dil kullanımıyla ilgili şöyle söyler: "Bilinen dünyanın içinde yol alırken kullandığımız dille, uçan halı üzerinde yol alırken kullandığımız dil arasındaki ayrım, İhsan Oktay Anar'ın dilini anlatır aslında." (2011, 37) Gümüş'ün bahsettiği bu dil, büyülü gerçekçi dildir. Tıpkı önemli büyülü gerçekçi yazarlar Márquez ve Saramago'nun yaptığı gibi, İhsan Oktay da tamamen kendine ait ve değişik bir dil oluşturmuş, bunun yöntemi olarak da eski Türkçeye yakın bir sözcük dağarcığı seçmiştir. Ancak Murat Uyurkulak'ın da belirttiği gibi, "(…) mesele, tozlu lügatların sayfalarında kalmış ve İOA'nın kim bilir bir nice mesaiyle gün yüzüne çıkardığı onca 'tuhaf' kelimenin manasını bir kez olsun merak etmeme[k], okurken onlara zerre kadar takılmama[ktır]." (aktaran: Gümüş, 2011, 38.) Gerçekten de bir İhsan Oktay romanı

okurken bu eski sözcüklerin ne anlama geldiği düşünülmez. Anar'ın burada yapmak istediği, yarattığı büyülü dünyaya uygun bir tarihî zeminle birlikte, buna uygun bir dil seçmektir. Ancak bu dilin anlama etkisi asgari düzeydedir. Bunda karakterlerini derinlemesine anlatmayıp onları incelememesi, derin psikolojik tahliller yapmayı seçmediği için dili istediği gibi eğip bükebilmesi, dolayısıyla eserlerinde karakterleri amaç değil, araç haline getirmesi etkilidir:

> "Anar kahramanlarının iç dünyası görünmez. Romanın 'insanı başka insanlara anlatma eylemi'nden doğan 'karakteri anlama ve açıklama, okuru başka insanî deneyimlerle yüzleştirme' özelliği onun romanlarında bulunmaz. (…) Puslu Kıtalar Atlası'nda ne Bünyamin'in, ne Ebrehe'nin, ne Uzun İhsan Efendi'nin içdünyası vardır. Kubelik, Vardapet, Zülfiyar ve Hınzıryedi'yi tanır fakat onların içinden ne geçtiğini bilmeyiz, Yazar sürekli olarak olayları anlatır ve kişileri olaydan olaya koşturur. Çünkü İhsan Oktay Anar masalın ve komedinin algı düzeninden hareket eder." (Korat, 2011, 24.)

Yani Anar, yarattığı bu "yüzeysel" karakterleri toplumun her sınıfından, her meslek grubundan ve her bilinç seviyesinden seçmektedir. Onun romanlarında sadece iyiler, güzeller ya da zenginler yoktur; aksine, acuzeler, düşkünler, ahlakı bozuklar, dilenciler ve daha nice tip bulunur. Anar, yine Korat'ın ifadesiyle "sınırdaki kişileri ve iktidar olamamışları" (2009, 2) anlatır.

Eserlerinde karakterleri kadar yansıttığı coğrafya da bu tutumla ilgilidir. Yazarın *Amat* dışındaki bütün romanları İstanbul'un, Anar'ın üslubuna daha uygun bir isimlendirmeyle Kostantiniye'nin ara sokaklarında, kahvehanelerinde, meslek loncalarında; eski İstanbul'da vuku bulur. *Amat* da açık denizlerde geçmesine rağmen, Galata tersanesinde başlayarak bir Kostantiniye romanı olmaya hak kazanır. Her bir roman, başından sonuna kadar eski İstanbul, Osmanlı ve Doğu geleneğine ait öğelerle örülmüştür. Anar'ın kendisi romanlarındaki bu üslubun kaynağı hakkında şöyle der:

> "Ben oryantalist değilim. Yani ben Doğucu değilim, Doğuluyum. Ben bu coğrafyanın insanıyım ve bu benim elimde olan bir şey değil. Bunda herhangi bir övünme ve yerinme gibi bir durum da söz konusu değil. Ben Doğuluyum çünkü ağır yağlı yemekleri severim, Evliya Çelebi okumaktan zevk alırım, Uğur Rıza'yı dinlemekten hoşlanırım. Bu zevkler benim Doğulu olduğumun küçük göstergelerinden birkaçı… Doğucu olmakla Doğulu olmak arasındaki fark kral olmakla kralcı olmak arasındaki fark kadar büyüktür." (Demirci, 2005, 57'den aktaran: Koçakoğlu, 2010, 59-60.)

Bütün bu kendine özgü karmaşıklığı okurun sorgusuz sualsiz kabullenmesi, zaten "bize" ait olanın, okurun alışık olduğu bir dünyanın, yani Doğu dünyasının anlatılmasındandır. Kısacası, Prof. Dr. Handan İnci'nin tespitiyle, "Anar'ın kendi özel harcıyla yirmi birinci yüzyıla taşıdığı şark masalının fantastik havası, dili, temaları genlerimize işlemiş gibidir". (2009, 49.) Gerçekten de Anar, romanlarında

yerelliği halk hikâyelerini, efsane ve mitleri, bu toprağın geleneklerini kullanarak oluşturmaktadır. Kendisinin, "Gençliğimde Kafka'yı okurdum. Onu beğenirdim. (…) Evliya Çelebi'yi çok büyük zevkle okurum hâlâ. (…) Ayrıca Borges okudum," (Koçakoğlu, 2010, 65) sözleri, kaynaklarının kökenini deşifre etmektedir. Burada gözden kaçırılmaması gereken nokta, "Borges okudum," sözleridir. Büyülü gerçekçiliğin kökenlerinin atılmasında büyük bir rolü olduğu kabul edilen Borges, elbette Anar'ın bu yönü üzerinde etkilidir. Nitekim araştırmacı Ahmet Koçakoğlu'nun, Anar'ın kutsal kitaplar, *Seyahatname, Binbir Gece Masalları* ve meddah hikâyeleri gibi önemli kültür ürünlerinden etkilendiğini; teknik bakımdan ise "Umberto Eco, Italo Calvino, Jorge Luis Borges ve Gabriel García Márquez"den de beslendiğini (Koçakoğlu, 2010, 66.) söylemesi, Anar'daki yerelliği ve büyülü gerçekçi etkiyi açıklamaktadır. Çünkü Eco dışında bu isimlerin hepsi büyülü gerçekçidir.

Neredeyse çeyrek yüzyıllık sanat hayatında toplam yedi roman kaleme alan, özellikle son dönem romanları arasında uzun boşluklar bırakan İhsan Oktay Anar, buna rağmen modern Türk edebiyatının en çok ses getiren ve önemli yazarlarından biridir. Bu da hem yazarın çok okunmasını hem de üzerine çokça akademik çalışma yapılmasını sağlamıştır. İhsan Oktay çağdaş bir yazar ve romanları da modern edebî eserler olarak ele alınırken elbette en belirgin özelliğine, yani postmodernist taraflarına bolca atıfta bulunulmuştur. Hem dünya edebiyatlarında hem de yeni Türk edebiyatında oldukça etkili olan ve haklı bir değerlendirmeyle çağın akımı kabul edilen postmodernizm, geniş sınırlarıyla yazarlara azami özgürlük sağlamaktadır. Bu da onu tercih edilme bağlamında üst sıralara taşımakta ve popüler bir akım konumuna yükseltmektedir. Hem İhsan Oktay Anar'ın sanat anlayışını yansıtmak ve romanlarını daha iyi anlamak hem de büyülü gerçekçiliğin dâhil olduğu tartışmaları ele almak açısından postmodernizmin incelenmesi önemlidir.

3.2. Postmodernizm "Meselesi"

Prof. Dr. İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar* adlı kitabında postmodernizm için farklı akademisyen ve yazarlardan alınmış sekiz farklı tanıma yer verir ve bu tanımları "postmodernizm tanımlamalarından birkaçı" (Çetişli, 2015, 164) olarak sunar. Çetişli'nin bu kadar farklı tanıma yer vermesi, postmodernizm özelinde oldukça doğal karşılanmalıdır çünkü postmodernizm mimariden felsefeye,

edebiyattan modern sanatlara kadar pek çok farklı disiplinde kendini göstermiş, dolayısıyla tek ve net bir tanım yapılmasını –savunduklarına çok uygun bir şekilde– engellemiştir. Yine de Çetişli'nin alıntıladığımız aşağıdaki sözleri, postmodernizmin oldukça kısa bir açıklaması niteliğindedir:

> "'Postmodern', 'postmodernlik', 'postmodernite' ve 'postmodernizm' kavramları ilk defa 1930'lardan itibaren duyulmaya başlamış, 1950'li yıllarda Anglo-Amerikan edebiyat eleştirisine girmiş, ardından mimaride kullanılmış, 1960'lı yıllardan itibaren de yaygınlaşmıştır. Postmodernizm, önceleri İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemi ve eleştirisini tanımlamak için kullanılmış, daha sonra felsefî anlamlar kazanarak felsefî bir tanımlamanın ifadesi olmuş, ardından da politika, tarih ve ekonomi alanlarına yayılmış; hatta tüm hayatı kapsayan bir bakış tarzı, mimaride bir yöntem, edebiyat ve diğer sanat dallarında bir akımı ifade eden kavram hâline dönüşmüştür.
>
> Bir sanat akımı olarak postmodernizm ise, 1950'lerin sonlarından itibaren kendinden söz ettirmeye başlamış, 1960'lardan bu yana Batı edebiyatlarında kendini hissettirmiş, asıl yaygınlığı ve günlük hayata girişini de 1980'lerin başında gerçekleştirmiştir. Öncülüğünü ABD'nin yapmış olduğu sanattaki postmodernizm, oradan diğer kıta ve ülkelere yayılmış; ülkemizde ise 1990 sonrasında tartışılmaya ve yer yer de uygulama alanlarında görülmeye başlamıştır." (Çetişli, 2015, 163.)

Postmodernizmin ortaya çıkışı, aslında yirminci yüzyıl başlarında yaşanan iki dünya savaşının bir sonucudur. On dokuzuncu yüzyılın ağırlıklı olarak realist, gerçeküstü olana yer vermeyen ve özellikle bilimi rehber edinen romanı, dünya savaşlarının ardından yerini kalıplarını kıran, daha özgürlükçü bir anlayışa bırakmıştır. Bu dönemde etkisini gösteren varoluşçu felsefenin de edebiyata yansımasıyla birlikte bilimsellik yerini gerçek dışı ve öznel olana, toplumsallık ise yerini bireyciliğe bırakmış, böylece postmodernizm de kendine geniş bir yayılma alanı bulmuştur. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın insanlar üzerinde yarattığı yoğun bunalımlı hava, postmodernizmin diğer edebiyat akımlarının tüm kalıplarını, kurallarını ve üslubunu alaya alan "sistemsizliği" ile dağılmaya başlamıştır. Türk edebiyatı ise dünyadaki bu gelişmelere ek olarak kendi coğrafyasının siyasi ve toplumsal düzeninin bir sonucu olarak postmodernizme yönelmiştir. Seksenli yılların sonuna kadar çokpartili hayata geçiş, muhtıra ve darbeler ile ideolojik söylemlere göre çoğulcu bir form kazanan Türk romanı, "doksanlı yıllardan sonra yerini *ben*'e, *ben*'in sorunlarına bırakmıştır" (Gündüz, 2012, 20). Doksanlı yıllarda Türk edebiyatında kendine geniş yer bulan postmodernizm, bugün ise modern Türk edebiyatının hem okur hem de yazar açısından en çok tercih edilen akımlarından biridir. Bu bağlamda, birçok akademik çalışmada sıklıkla işaret edildiği gibi İhsan Oktay'ın postmodern yönü göz ardı edilemeyecek bir gerçektir. Yazarın tekniğini daha iyi anlamak ve postmodernizmi bütünüyle kavramak adına akımın özelliklerini gözden geçirmek önemlidir.

Osman Gündüz, *İhsan Oktay Anar'ın Kurgu Dünyası* adlı kitabında postmodernizmin özelliklerini şöyle belirlemiştir:

> "Silik ve kişiliksiz, eşyanın karşısında yenik düşmüş figür [kullanımı]; göreceleşen zaman anlayışı ve uzamın/mekânın belirsizleşmesi; çoğulculuk (pluralisme) ve üstkurgu (metafiction) yönteminin [kullanımı]; insanı maddenin, makinelerin esiri yapan ve köleleştiren kolonileştirici teknolojiye, yerleşmiş değer yargılarına ve kurallara karşı çıkmak; bol bol gerçek dışına yer vermek; polisiye ve fantastik romanın temel öğeleri olan entrika ve gizeme yer vermek." (2012, 26-28.)

Gündüz'ün bu tespitlerine ek olarak Vedi Aşkaroğlu'nun şu değerlendirmesi postmodernizmi anlamak için âdeta elzemdir: "(…) Postmodern anlatılar, herhangi bir ideolojik bakış açısını dayatmak, benimsetmek, geçerli kılmak ya da kötü göstermek gibi işlevlere sahip değildir. Tersine, her türlü ideolojik görüşü temsil eden kişiler ve olaylar alaya alınır." (2015, 5.) Bu sonuç, postmodern öncesi dönemin oldukça yoğun siyasi ve savaş gündemine âdeta bir tepkidir.

Bu noktada karşımıza, bir önceki bölümde detaylı bir şekilde incelediğimiz büyülü gerçekçilik çıkmaktadır. Çünkü yukarıda belirtilen özelliklerin pek çoğu, uygulamada farklılık göstermekle birlikte teoride büyülü gerçekçi akımda da kendini göstermektedir. Örneğin, ortaya çıkış süreçleri ve tarihleri çok farklı olsa da her iki akım da benzer şartlarda ve yakın tarihlerde gelişip dünya çapında tanınırlık elde etmiştir. "Tıpkı büyülü gerçekçilik gibi postmodernizm de 1960'larda geniş ölçüde tanın[mış] ve 80'lerde sanatta bir akım haline gel[miştir]." (D'haen, 1995, 192.) Göreceleşen, yani çizgisel olmayan zaman kullanımı, çoğulculuk, alaya alma-komik öğesinin kullanımı, hepsinden önce ve özellikle gerçek dışına yer vermek de büyülü gerçekçiliğin ayırt edici özellikleridir. Ortak özellikler barındırmaları, elbette bu iki akımın aynı veya iç içe olduğunu iddia etmek için yeterli değildir. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi, büyülü gerçekçilik modernizm, gerçeküstücülük ve postmodernizmden beslenen bir akımdır. Bu bağlamda postmodernizmle bazı teknikleri ve özellikleri paylaşmaları tabiidir. Sadece özellikleri değil, bir anlamda yazarları da paylaşmaktadırlar. Theo L. D'haen, Günter Grass, Thomas Bernhard, Peter Handke, Italo Calvino, John Fowles, Angela Carter, Louis Ferron (…) gibi isimlerin 60'lar ve 70'lerde postmodernist olarak adlandırıldığını, buna rağmen bu isimlerin birçoğunun büyülü gerçekçi olarak da sınıflandırılabileceğini söylemektedir. (1995, 193.) Bu benzerlikler ve postmodernizmle büyülü gerçekçiliğin doğal olarak bünyelerinde barındırdıkları özgürlükçü tutum ele alındığında, Wendy B. Faris'in şu sözü isabetli olacaktır: "Büyülü gerçekçilik,

nerede ve hangi üslupla filizlenirse filizlensin, postmodernizme önemli ölçüde katkı yap[maktadır]." (1995, 166.)

Bütün bu sebepler doğrultusunda, İhsan Oktay Anar –öyle olmadığına dair kanıtlar açık ve çok olmasına rağmen– sadece bir postmodern olarak değerlendirilebileceği gibi, kendisinin "Postmodern edebiyata girmek gibi bir kaygım olmadı," (Gümüş, 2011, 20) beyanı doğrultusunda, büyülü gerçekçi özellikler taşıyan bir postmodern olarak da görülebilmektedir. Ancak bir sonraki alt başlıkta ele alacağımız üzere, tam anlamıyla bir büyülü gerçekçi yazar olduğunu söylemek her açıdan yanlış olacaktır. Yine de Anar'ı kısmi bir büyülü gerçekçi olarak değerlendirirsek, bir sonraki bölümün amacı, yazar Gürsel Korat'ın Anar'ın eserleri için sarf ettiği, "[Onun romanlarında] körler yolunu bulur, şeytanlar keman çalar," (2011, 24) sözlerinin doğruluğunu ispatlamaktır.

3.3. Büyülü Gerçekçi İzler

3.3.1. Büyülü Unsurların Kullanılışı

Büyülü gerçekçilik, doğaüstü öğelerin kullanıldığı tek akım değildir. Ancak bu bağlamda diğer akımlardan en büyük farkı, büyülü öğelerin nasıl kullanıldığıyla ilgilidir. Büyülü gerçekliğin "Özellikleri" bölümünde de bahsettiğimiz gibi, olağanüstü olaylar, kişiler ve durumlar bu metinlerde "gerçekten" var olmaktadırlar. İllüzyon, göz yanılsaması ya da postmodernizmden sıklıkla karşımıza çıktığı gibi komik unsurunun kullanımıyla ilişkili değildirler. Bu bağlamda, İhsan Oktay Anar'ın romanlarındaki büyülü unsurlar, Vedi Aşkaroğlu (2015) ve Ahmet Koçakoğlu'yla (2010) birçok diğer araştırmacının iddia ettiği gibi fantastik türüne ait olmaktan çok, büyülü gerçekçi akımın çatısı altına girmektedir. Anar'ın büyülü öğe kullanımını, "büyülü karakterler" ve "büyülü durumlar/olaylar" olarak kategorize etmek mümkündür. Büyülü karakterleri ise "yetişkin", "çocuk" ve "hayvan" karakterler olarak sınıflandırmak mümkündür.

3.3.1.1. Büyülü Karakterler

3.3.1.1.1. Yetişkin-Büyülü Karakterler

Büyülü karakterler denilince, tüm İhsan Oktay romanları içinde akla ilk gelen karakter *Puslu Kıtalar Atlası*'nın Uzun İhsan Efendi'sidir. Uzun İhsan, tavrı ve görünüşüyle tam bir Osmanlı kaptanı olan dayısı Arap İhsan'ın tersine, "yumuşacık

elli, narin tenli ve miskin" (Anar, 2013a, 20) olarak betimlenir. Bu miskin adam bir dünya atlası oluşturmak ister ancak bunun için dünyayı gezmek yerine rüyalarını (astral seyehat) kullanmayı tercih eder:

> "Düşlerin, uyku esnasında ruhun bedenden ayrılıp çeşitli yerlere gitmesinin bir eseri olduğu malumdu; uyku esnasında ruh bedenden ayrılıp diyar diyar gezdiğine göre, ruhun zaten gidebildiği bu yerlere bir de bedenin kalkıp binbir zahmetle gitmesi abes olurdu." (Anar, 2013a, 44)

Fakat bunun da bir tehlikesi vardır Uzun İhsan için:

> "(…) Ruhu birtakım alakasız mekânlara, sözgelimi çölde bir kuyuya, Çemberlitaş civarındaki bekâr odalarına ve üzerinde denizkızlarının şarkı söylediği kayalıklara tebelleş oluyor, bu da yapmayı tasarladığı atlas için fuzuli oyalanmalar ortaya çıkarıyordu." (Anar, 2013a, 44)

Bu iki alıntıda da görüldüğü üzere, Uzun İhsan'ı fantastik değil de büyülü gerçekçi bir karakter olarak değerlendirmemizi sağlayan şey, rüyalar aracılığıyla seyahati olağanüstü bir durum olarak algılamaması yanında, rotadan sapmak kadar gündelik sorunlarla boğuşmasıdır. Elbette bu tek başına yeterli bir kanıt değildir. Oğlu Bünyamin'i arayan Yeniçeriler, "ötmesi" için Uzun İhsan'ı döverler ancak Uzun İhsan acıya duyarsız gibi görünmektedir. (Anar, 2013a, 65) Nitekim romanın ilerleyen bölümlerinde bu kanıtlanır:

> "[Uzun İhsan Efendi,] evi yerle bir edildikten sonra Etmeydanı'ndaki yeniçeri odalarına götürülmüştü. Sakladığı sırrı vermeyince gözleri oyulup kulakları, burnu kesilmiş ve bu haliyle Kostantiniye dilencilerinin kethüdası Hınzıryedi'ye iki altına satılmıştı." (Anar, 2013a, 89) Fakat (…) bu kör ve sağır adamın sanki her şeyi görüp işittiği hayretle anlatı[lıyordu]." (Anar, 2013a, 105.)

Uzun İhsan kör ve sağır olmasına rağmen gerçekten de her şeyi görüp duymakta, üstelik konuşmaktadır. Uzun bir süre sonra oğlu Bünyamin'le karşılaştıklarında, Bünyamin daha tek bir kelime etmeden, Uzun İhsan sanki onu görüyormuş gibi konuşur. (Anar, 2013a, 126.) Üstelik bu, Uzun İhsan'ın tek seferlik bir "mucize"si değildir. Oğluyla görüştüğü gün, kendisini bir fıçı içinde limana bıraktıran Uzun İhsan, buradaki gemilerden biriyle seferlere çıkar:

> "Korsanlar kalyonculara, gözleri oyulup kulakları ve burnu kesilmiş bir adamın, duymadığı halde, dört direkli gemilerin dümenine yapışarak onları kayalıklarla dolu en tehlikeli geçitlerden, mercan yılanlarının oynaştığı en sığ sulardan geçirdiğini fısıldıyor; kalyoncular ise rıhtım işçileri ve sırık hamallarına yine aynı adamın, kör ve sağır olduğu halde, gökkubbede dönen bütün yıldız ve gezegenlerin yerlerini kestirebildiğini, pusulasız gemilere kılavuzluk edip onları hazineler ve kana susamış vahşilerle dolu adalara haritaya bakmadan âdeta ezbere götürebildiğini sır verircesine söylüyorlardı." (Anar, 2013a, 187-188.)

Rüyalar aracılığıyla seyahat etme durumunda da belirttiğimiz gibi, Uzun İhsan'ı fantastik bir karakter değil de büyülü gerçekçi yapan şey, bütün bu özelliklerinin ve bir fantastik eserde sihirli sayılacak güçlerinin hayatın doğal akışı içine yerleşmiş olması ve yadırgatıcı hisler uyandırmamasıdır. Nitekim Arap İhsan, rüyalarla seyahat

etme fikrinden değil, Uzun İhsan'ın tembelliğinden rahatsızdır; yeniçeriler Uzun İhsan'ın acıya duyarsızlığı karşısında onu bilimsel bir "mucize" olarak değerlendirmek yerine daha çok öfkelenip ona işkence ederler; loncadaki dilenciler Uzun İhsan'ın nasıl her şeyi görüp duyduğuna şaşırmak yerine, kendilerinden daha fazla sadaka toplamak adına sahtekârlık yapıp yapmadığını öğrenmeye çalışırlar.

Yazarın ikinci romanı *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde, okur kanlı canlı ve görevi başında "Ölüm" karakteriyle karşılaşır. Ölüm kara cübbeli ve uzun boylu, simsiyah bir namaz takkesi giyen, ellili yaşlarında gösteren, sakallı ve mavi gözlü (Anar, 2013c, 10) bir adam olarak tasvir edilir. Ancak bu sıradan görünüşlü orta yaşlı erkekle karşılaşanlar, karşılarındakinin Ölüm olduğunu hemen fark ederler. Üstelik Ölüm, "ensesinde ölümün soğuk nefesini hissetmek" deyimini gerçek çıkarırcasına soğuk ve geçmeyen bir his bırakacak şekilde insanların enselerine üfler; böylece kendini belli eder. (Anar, 2013c, 9.) Ensesindeki soğuk his bir türlü geçmeyen bir kabadayının Ölüm'le karşılaşması şöyle anlatılır:

> "Ölüm, kara giysileri ve ifadesiz bakışlarıyla, masallarda anlatıldığı kadar korkunçtu. Onun kim olduğunu fark eden kabadayı, yüreği hop etmesine rağmen, yılların verdiği bir alışkanlıkla, bakkalın önünde küçük düşmek istemedi. Vakur bir edâ ve külhani bir üslupla, 'Neden benim peşimde dolaşıyorsun? Benimle bir alıp veremediğin mi var?' diye sordu. Ölüm, kendisi kadar soğuk, ama davudî bir sesle, 'Tahmin ettiğin gibi, ben Ölüm'üm. Vaden dolduğu için seni almaya geldim. Hazır mısın?' diye karşılık verdi. (…) Ölüm'e âdeta yalvarırcasına dil dökmesi, kendilerini çaktırmadan süzen bakkal karşısında [kabadayının] fiyakasını bozar gibi olmuştu." (Anar, 2013c, 10-11.)

Bu sahneyi fantastik ya da masal türlerinden ayırt eden şey kabadayının tepkisidir. Kabadayı, Ölüm'den korkmasına rağmen, kendi nezdinde bakkalın önünde küçük düşmemek daha önemli olduğu için Ölüm'e "diklenmekte" bir sakınca görmez. Bir noktada insanî içgüdüleriyle yaşama arzusu ağır basmış ve yalvarmış olsa da ölmek üzereyken bile "fiyakası" bozulmasın diye uğraşması, daha sonrasında Ölüm'le bahse tutuşup kazanırsa yüz sene daha yaşama hakkı istemesi (Anar, 2013c, 11) bu metni büyülü gerçekçi yapan unsurlardır. Nitekim Ölüm'e bu şekilde tepki veren tek kişi kabadayı değildir.

Ölüm, kabadayıdan sonra Cezzar Dede isimli, torunlarıyla yaşayan bir ihtiyarın canını almaya gider. Cezzar Dede Ölüm'le gitmek konusunda hiç zorluk çıkarmaz: "(…) İhtiyarlar zaten, evlatlarının mürüvvetini görüp Hac farızalarını yerine getirmiş, ona buna borçlarını ödeyip kefen paralarını biriktirmiş olduklarından, Ölüm'le karşılaştıklarında gençler gibi mazeret beyan etmezlerdi." (Anar, 2013c, 12.)

Ancak Ölüm'le Cezzar Dede beklenmedik bir engelle, Cezzar Dede'nin torunlarıyla karşılaşırlar: "Misafirin ve dedelerinin, Efrâsiyâb'ın hazinesini kendileri olmaksızın aramaya gideceklerini düşünen çocuklar, Ölüm'ün pabuçlarını saklamışlar, ihtiyarın ebediyete intikalini de böylece engellemişlerdi." (Anar, 2013c 14.)

Çocukların Ölüm'den korkmamaları, hatta onun kim olduğunu anlamamaları dedelerini bilmeden korumalarını sağlar; ancak romanın sonlarında Cezzar Dede'nin torunlarından biri Ölüm'ü tanır: "Kardeşlerim! Tanıdım onu! Bu asık suratlı adam, Ölüm! Sinemada görmüştüm! Yüzünü nerede görsem hatırlarım! Tevekkeli değil, tâ baştan beri gözüm onu bir yerlerden ısırıyordu!" (Anar, 2013c, 239.)

Çocuğun Ölüm'ün kim olduğunu fark etmesine rağmen korkuya kapılmaması, üstelik onu sinema kadar gündelik bir yerde görmüş olduğunu hatırlaması ve sadece bu hatırlamadan duyduğu şaşkınlığı ifade etmesi; buna ek olarak okurun da hikâyenin gidişatı içinde bu karşılaşmayı olağan karşılayıp doğal kabul etmesi, büyülü gerçekçi metinlerde sıklıkla karşılaşılan durumlardandır. Cezzar Dede'nin torunu dışında, Ölüm'ün Uzun İhsan'ı araken dolaştığı mahallelerden birinde karşılaştığı küçük kız da benzer bir tepki verir. Ölüm, Uzun İhsan'ı sürekli kaybettiği için canını alamamaktadır:

> "Ölüm çaresizlik içinde çevresine bakınırken kız, hırçın bir tavırla yanına gelerek, küçücük ayağıyla dizine bir tekme attı ve, 'Ne kadar beceriksizsin! Nasıl olur da yakalayamazsın onu!' diye bağırdı. Ölüm, Uzun İhsan'ın ele geçmesinin küçük kız için neden önemli olduğunu anlamaya çalışıyordu." (Anar, 2013c, 139.)

Küçük kızın Ölüm'den korkmak bir yana, beceriksizliği yüzünden ona sinirlenmesi ve sanki bir akranıyla konuşuyor gibi onu azarlaması, Ölüm'ün de –fantastik bir metinde göreceğimizin aksine– küçük kızı korkutmaya çalışmak yerine mantıklı bir açıklama araması, José Saramago'nun *Ölüm Bir Varmış Bir Yokmuş* kitabındaki Ölüm karakterini anımsatacak derecede büyülü gerçekçidir. Saramago'nun Ölüm'ü de insanî ve insanüstü özellikleri bünyesinde barındıran büyülü gerçekçi bir karakterdir. Saramago'nun Ölüm'ü romanın sonunda bir kadına âşık olurken, Anar'ın Ölüm'ü de çocuklara gülümser, böylece görevi gereği ifadesiz tutmak zorunda olduğu yüzündeki mühür kırılır, göklerin kanununa göre, "yaşayanlardan biri Ölüm'ün kalbini yumuşatıp onu ağlatır ya da güldürürse, canı bağışlanacaktı[r]". (Anar, 2013c 186.) Cezzar Dede, torunlarının Ölüm'ü gülümsetmesi sayesinde ölmekten kurtulur.

Bizce, yazarın tüm kitaplarındaki –Uzun İhsan dâhil– tüm karakterleri içinde en orijinal olanı bu Ölüm'dür. Çünkü hem masallardan fırlamışçasına çizilmiş hem de insanî duygular atfedilmiş, böylece ortaya ne masallarda ne de gerçekçi yazında karşılaşamayacağımız bir karakter çıkmıştır.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nin Ölüm'ünden sonra karşımıza *Amat*'ın, roman boyunca hiçbir diyaloğu bulunmamasına rağmen olay örgüsünü etkileyecek güçte bir karakteri olan Nuh Usta çıkar. "Kutlu ve muhterem bir şahıs" olarak tanıtılan ve marangozluk yapan Nuh Usta'nın, mecnun olduğu düşünülmesine rağmen gaipten haberler verdiğine, karmaşık rüyaları bile tabir ettiğine ve masum olduğunu iddia edenlerin kirli çamaşırlarını ortaya serdiğine inanılmaktadır. Nuh Usta bunları remil atıp fal bakarak yapmaktadır. (Anar, 2017, 103.) Gemide herkese fal bakmaya başlayan Usta'ya inanmaya ilk başta kimse hevesli değildir:

> "Eğer ilk fal baktıran gabyar, bir süre düşündükten sonra, 'Hiç şüphe yok ki şu Nuh Usta bir evliya. Hep unutmak istediğim bir adı söyledi. Yıllar önce öldürdüğüm adamın adını!' demeseydi, herkes bu ihtiyar marangozun bir deli olduğunu düşünecekti." (Anar, 2017, 104-105.)

Gabyarın bu deneyimi, daha sonra gemideki hemen hemen tüm denizciler tarafından tecrübe edilir. Nuh Usta hepsine fal bakar ve öldürdükleri bir adamın adını söyler. (Anar, 2017, 166.) Denizciler, Nuh Usta'nın bu bilgeliğinden dolayı endişelenirler. Ancak endişelerinin sebebi Usta'nın bu isimleri nasıl bildiğiyle ilgili değil, unutmak için onca çaba sarf ettikleri bu isimleri hatırlamış olmaktır.

Remil atıp fal bakan, üstelik muska da yazan marangoz Nuh Usta'dan sonra, *Suskunlar*'ın Tağut'u yetişkin-büyülü gerçekçi karakterlerden biri olarak değerlendirilebilir. Tağut, fantastik bir karakter olarak nitelendirilmeye daha yakın olsa da büyülü gerçekçi karakterler kategorisine dâhil edilmesi diğer karakterlerin ona verdiği tepkilerle ilişkilidir. Kelime anlamı "haddi aşan" demek olan tağut, dinî kaynaklarda "şeytan" olarak da yorumlanmaktadır. *Suskunlar*'ın Tağut'u da dinî göndermesine uygun bir biçimde şeytanvari bir karakterdir. Buna uygun olarak ateşi hep çok yüksektir ve özellikle Müslümanların kutsal günü olan cumaları iyice yükselmektedir. (Anar, 2018, 187.) Tağut, bu hiç düşmeyen ateşi sebebiyle bir gece hekim Rafael'in kapısına gelir ve insan iç organlarını incelemeye büyük bir heves duyan Rafael'in ameliyat masasında uzun bir süre geçirir. Bu esnada Rafael, Tağut'un içinde bir yılan olduğunu fark eder. Yılanın bir insan bedeninde

yaşamasına şaşırmakla birlikte inceleme arzusu baskın çıkan Rafael, Tağut'u detaylıca muayene eder:

> "İnsanların gözleri sağa sola, aşağıya yukarıya dönerken, Tağut'un gözleri önden arkaya ve arkadan öne dönüyordu. Ayrıca her bir gözünde, bir insanınkine benzeyen, diğeri ise yılanınkini andıran iki gözbebeği vardı. Öte yandan, nabzı her onbir saat ve altı dakikada bir atıyordu. Buna ek olarak, siyah elbisesi de belli yerlerden etine kaynamıştı. Elbisesi kesilse bile, kumaş tıpkı saç sakal gibi yeniden çıkıyordu." (Anar, 2018, 187-188.)

Daha sonra *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde karşımıza çıkacak kurt-çocuk karakteri gibi Tağut da yarı insan, yarı yılan özellikleri taşımaktadır. Tıpkı bir yılan gibi deri değiştirmesi, Rafael'de hekimlik merakı dışında bir duygu uyandırmaz. Ancak Tağut'un şeytanvari özellikleri sadece fiziksel benzerliklerle sınırlı kalmaz:

> "Bursalı, sık sık mevlevihaneye gider olmuş, bu da Tağut'u adamakıllı kızdırmış ve ateşini iyice yükseltmişti. Hattâ, Rafael'in onun üzerine örttüğü ıslak çarşaflar hemen kurumakla kalmıyor, aynı zamanda üstlerinde yer yer yanık lekeleri oluşuyordu." (Anar, 2018, 188)

Fakat deri değiştirmesi ya da toplamda dört gözbebeği bulunması gibi, Tağut'un çarşafları yakması da Rafael için olağandışı bir durum değildir. Tağut dışında insan vücudu üzerine keşifler yapabileceği başka hastaları da bulunduğu için, Tağut, Rafael'in gözünde bir denektir. Romanda Rafael'in Tağut'un bu şeytanî özelliklerine karşı korku duyduğuna dair izler bulunmamaktadır.

Yedinci Gün romanının başkarakteri İhsan Sait de yetişkin-büyülü gerçekçi bir karakter sayılmaktadır. İhsan Sait bir sabah kalktığında, akşamdan sıkı sıkı kilitlediği kasasının açık olduğunu ve içinde bir mektup bulunduğunu görür. Mektubun tarihi gelecekte yazıldığını görür. Önce uyurgezer olduğunu zanneder fakat ertesi gece kendi bıraktığı mektup kasadan yok olunca geleceğe mektup gönderdiğini anlar. Bu olağanüstü olay İhsan Sait'te panik, korku ya da şaşkınlık yaratmaz. Aksine, tıpkı *Puslu Kıtalar Atlası*'nın Ebrehe'sinin geçmişe yolculuk etmenin sırlarını araması (Anar, 2013a, 183) gibi, İhsan Sait de geleceğe gitmenin yollarını aramaya başlar. Birtakım kimyasalları bedenine enjekte edip "donmuş bedeniyle gelecekte diriltilmeyi bekleyen" (Anar, 2016, 158) İhsan Sait, geçmişle gelecek arasında bir süre gidip geldikten sonra 1934 senesine, yani romanın "şimdiki zaman"ına bir hayalet olarak döner. Bu esnada istihbarat teşkilatından birtakım görevliler, kolilerce evrakı inceleyip sıralamak için teşkilatta çalışmaktadırlar. İhsan Sait'in de dâhil olduğu bu grup birtakım evrakları düzenlemektedir. Reissiz kalan grup, içlerindeki hayaleti kim bulursa onun yeni reis olmasına karar verir. İçlerinden biri işe başladıklarında yedi kişi olduklarını, oysa o an sekiz kişi saydığını, yani hayaletin aralarından olduğunun söyler. O anda İhsan Sait hayalet olduğunu itiraf eder:

"'Sizinle az önce yaptığımız ahdi hatırlayın!' dedi. 'Hayâleti kim bulursa, reis o olacaktı. Şimdi hayâletin ben olduğumu yine ben size söyledim. Öyleyse reisiniz benim!' Salondakiler mırıldanıyordu ki, İhsan Sait, 'Haydi! Şu evrâkları derhâl düzene sokun!' diye buyurdu. Ahde vefâ etmeye niyetli bazıları tam bu işe girişiyorlardı ki, kasketli atıldı: 'Hayır! Reisimiz sen değilsin. Çünkü hayâletin kim olduğunu bilen değil, bulan reis olacaktı. Sen ise hayâlet olduğunu söyledin ve biz de seni, yani hayâleti, böylece bulduk! Dolayısıyla sen bizim reisimiz değilsin. Tam tersi, bizler senin reisiniz. Kâbustan ibâret bunca evrâkı düzenleme işi de sana düşüyor.' Doğru söze ne denirdi? Hâl böyle olunca, İhsan Sait'in yüzü alabora oluverdi. Ama bu çatık yüzden hâlâ, muazzam, barbarvâri bir kibir fışkırıyordu. Ancak bir barbar ahde vefâsızlık etmezdi. Bu yüzden umutsuzluk içinde muazzam evrâk yığınına baktı ve oracıkta bir sandalyeye çöktü." (Anar, 2016, 232.)

Tıpkı *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki Ölüm karakterinin karşılaştığı tavır gibi, hayalet olan İhsan Sait'e de mantık çerçevesinde ve karşılarında bir hayalet değil de hiçbir olağanüstülüğü olmayan biri varmış gibi cevaplar verilir. Hayalet de tıpkı Ölüm gibi herhangi bir korkutma çabasına girmeden yenilgiyi kabul eder. Hayaletler fantastik türünde sıklıkla karşılaşılan yaratıklar olsa da buradaki hayaletin büyülü gerçekçi sayılmasının sebebi korku ve şaşkınlık uyandırmamasının yanında, hayalet olma özelliğinin ikinci planda kalmasıdır.

İhsan Oktay romanlarında karşımıza çıkan ve neredeyse tamamen büyülü gerçekçi diyebileceğimiz son yetişkin karakter, yazarın son romanı *Galîz Kahraman*'da karşımıza çıkmaktadır. Romanın başkarakteri İdris Âmil Efendi, Üsküdar kabadayılarının şefi Remiz'in kız kardeşi Remziye ile evlendirilir. Remiz düğünde öldürülünce, yerine Remziye geçer. Remziye'nin pek çok fedaisi içinden biri özellikle dikkat çekicidir. Birtakım zorbalar bu adama otuz el ateş etmiş ancak isabet eden on yedi kurşuna rağmen adama hiçbir şey olmamıştır. (Anar, 2014, 61.) Büyülü gerçekçi metinlerde karakterlerin ölümcül hastalıklara ya da yaralanmalara rağmen yaşamaya devam etmeleri yaygın bir durumdur. *Galîz Kahraman*'da ise adı belli olmayan bu fedai, sıradan bir insan olarak betimlenmez:

"Yatağın yanı başında ise, devâsâ çenesiyle hakikaten korkunç görünüşlü bir adam bekliyordu: Adamın çene hacmi, beyin hacminin iki misli kadardı! Suretle alay olmaz ama, kafacığı irice bir portakal, çenesi ise karpuz büyüklüğündeydi. Gömleğinin yenlerinden kol kılları, yakasından sırt kılları, paçalarından aşağı da yine kıl fışkırıyordu! Ortadan birleşmiş tam üç parmak enindeki kalın ve gür kara kaşları, tâ şakaklarına kadar uzanmaktaydı. Alnı ise, olsa olsa iki parmak yüksekliğindeydi. Silindirimsi ama kısacık boynu yalı kütüğü kadar kalındı. Medeniyet bunalttığı vakit adam sıkıntıdan esnediğinde, açılan çenesinin ardından tâ gırtlağına kadar uzanan o derin ve karanlık mağarayı görenler, bu koca ağza irice bir tavuğun rahatlıkla sığacağına kalıplarını basabilirlerdi. Alt ve üst çenesindeki o sapsarı ve eğri büğrü dişlerinin her birinin yarım parmak uzunluğunda olduğuna bakılırsa, adam tavuğu, hatır için olmasa da, sırf hayvanı iştahından dolayı çiğ çiğ çatır çutur yiyebilirdi! Upuzun ve enli kolları, dizlerinin az aşağısına kadar uzanmaktaydı. (…) Ayıptır söylemesi, adam içti mi fena dağıtıyordu. Daha da içti mi dengesini bulmakta zorlandığından, upuzun kolları sayesinde, hem ayakları ve hem de yumrukları üzerinde yürüyüp eve varırdı. (…) Remziye onun yanında cıgara içmeyi yasaklamıştı: Çünkü adam ateşten korkuyor, kibrit çakılır çakılmaz kaçıp emniyetli bir mesafeye vardıktan sonra, alevi korku dolu gözlerle uzaktan seyrediyordu." (Anar, 2014, 60-61.)

Güldürüye yaklaşan bir üslupla anlatılmasının yanında, fedai fiziki ve mental olarak bir insandan çok şempanze özellikleri göstermektedir. Buna rağmen dalga konusu olmak dışında roman karakterleri tarafından garipsenmemektedir. Hatta çocuk-büyülü gerçekçi karakterlerden biri olan ve ileride detaylandıracağımız Yaşar'ın babası da İdris Âmil değil, bu fedaidir.

3.3.1.1.2. Çocuk-Büyülü Karakterler

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında çocuk-büyülü gerçekçi karakterler, en az yetişkin-büyülü gerçekçi karakterler kadar yer tutmaktadır. "Çocuk" olmalarının etkisiyle daha da ilginç özellikler sergiledikleri söylenebilmektedir. Bu karakterlerin ilki *Puslu Kıtalar Atlası*'nın Alibaz'dır. Alibaz, Arap İhsan'ın Mağrip seferinde esir aldığı, "taş çatlasa yedi yaşında gösteren sünnetsiz bir oğlan[dır]". (Anar, 2013a, 16.) Romanda aralıklarla karşımıza çıkan Alibaz, yaramazlığı ve uslanmazlığıyla mahalledeki çocuklar arasında sıradan bir karakter portresi çizer. Onu farklı kılansa uyuyamamasıdır. Ancak bu uykusuzluk birkaç gün süren bir uykusuzluk değildir. Romanın sonlarına doğru, Alibaz birtakım adamlar tarafından zehirlenmek istenirken, içtiği zehir uykusuzluğunun çözümü olur ve böylece uzun ve deliksiz bir uykuya dalar:

> "(…) Hayatı boyunca bir dakika olsun asla uyumamış olan bu çocuk, o güne dek hissetmediği bazı şeylerin farkına varmaya başlamıştı. (…) Gözleri kapanacak gibi oluyor, ikide bir esniyordu. Yıllardır beklediği uyku, sonunda bastırmıştı. (…) Sonunda bir ağacın tepesini gözüne kestirdi. Esneye esneye üst dallara doğru tırmandı. (…) Neyse ki burada bir leylek yuvası vardı. (…) Alibaz, yuvanın tam ortasına, yumurtaların üzerine kıvrılıp yattı ve derin bir uykuya daldı. Aradan günler geçtikten sonra onun sıcaklığının etkisiyle yumurtalar çatladı ve yavrular, uyuyan çocuğun cebindeki peksimet kırıntıları (…) ile beslenip büyüdü." (Anar, 2013a, 196-197.)

Alibaz'ın doğduğundan beri hiç uyumamış olması, tıpkı Uzun İhsan'ın mucizevî sayılabilecek özelliklerinin sıradan kabul edilmesi gibi, kimse için bir merak kaynağı olmamıştır. Nitekim Alibaz yıllarca sürecek bir uykuya yatması da hiçbir roman karakteri için tuhaflık sebebi değildir.

Bir başka büyülü gerçekçi çocuk karakter, *Kitab-ül Hiyel*'de karşımıza çıkmaktadır. Romanda, *Puslu Kıtalar Atlası*'nın Uzun İhsan Efendi'sinin oğlu olan ve Yâsef Çelebi tarafından kaçırıldıktan sonra alıkoyulan Davud;

> "(…) 'Ve elennâ lehülhadiyd' ayeti kerimesince madenleri bir hamur gibi eğip bükebiliyor, demir çubukları küçük parmaklarıyla oğuşturarak onlara kolayca kuş şekilleri verebiliyordu. (…) Demek ki demirin günahkârlar için sert ve masumlar için yumuşak olduğu doğruydu." (Anar, 2013b, 59.)

Davud, Yâfes Çelebi'nin denizaltı yapımı işini, malzemeleri ikide bir eğip büktüğü için sekteye uğratır. Fakat Yâfes Çelebi'yi Davud'un metalleri bükmesi değil, işlerinin aksaması rahatsız etmektedir. Bu sebeple onu bir falcıya gösterirler; çocuğun hayat ve kalp çizgilerine bakan falcı, "Bu elin sahibi bir çocuk ve hep çocuk kalacak, asla büyümeyecek, çünkü o, her türlü güçten arınmış bir masum," (Anar, 2013b, 61) der. Bundan sonra çocuk, "Masum Davud" olarak anılmaya başlanır. Yıllar sonra, bu masum çocuğun eğip bükerek şekillendirdiği metal nesneler canlanır:

> "Odalar, sofa ve avlu, vaktiyle masum bir çocuk tarafından madenden yapıldığı halde o gece canlanıveren, kanat çırpıp öten, bağıran, oradan oraya uçan, türkü söyleyen, ibibikler, kumrular, güvercinler, bülbüller, kanaryalar, puhular ve yalıçapkınlarıyla doluydu." (Anar, 2013b, 151.)

Davud'un bir diğer büyülü özelliği hiç büyümemesidir. Aradan yıllar geçtiği halde, mahallede oyun oynadığı çocuklar büyür, birer yetişkin olur; Davud ise hiç değişmez:

> "(…) Falcının kehaneti üzere asla büyümeyen, yarım asır boyunca mahallenin tam yedi çocuk nesliyle birlikte Galata sokaklarında koşturan, ve elli yaşındaki görmüş geçirmiş birinin onu göstererek, 'Bakın işte, vaktiyle ebe kaç kaç oynadığımız Davud bu!' dediği o masum çocuk (…) kendini çelik çomağa, kabak kabak patladıya, ebe çıldıra, elimumcuya ve körebeye vermişti." (Anar, 2013b, 114.)

Davud'un hiç büyümemesi de metalleri bükmesi kadar normal karşılanmaktadır. Yedi çocuk nesliyle mahallede koşturan Davud'da, metindeki karakterler için şaşkınlık uyandırıcı hiçbir şey yoktur. Yıllar ilerleyip Davud aynı kalmaya devam ederken Yâfes Çelebi ölür ve yerine azat ettiği kölesi Calûd gelir. Calûd, Davud'u sürekli dövmektedir ancak Davud'un bir kez bile ağladığı görülmez: "Yediği onca dayağa rağmen Davud ağlamıyordu. (…) Calûd onu döverken bu zavallı çocuk hiç ağlamadan ve asla ses çıkarmadan sabrediyordu. (…) Sabır taşı, çektiği onca eziyete rağmen henüz çatlamış değildi." (Anar, 2013b, 85, 114.)

Burada şimdiye kadarki büyülü anlatımdan farklı bir anlatım unsuru görülmektedir. Okur, romanın içinde "sabır taşı" benzetmesinin gerçeğe dönüşmesini izler. Davud, Calûd'un bütün eziyetlerine katlanmaktadır çünkü Yâfes Çelebi, Davud'u ilk kaçırdığında madalyonuna "sabır taşı" hakkettirmiştir. Romanın sonlarına doğru ise "Yâfes Çelebi'nin bir zamanlar onun madalyonuna hak ettirdiği sabır taşı sonunda çatla[r] ve çocuk ağlamaya başla[r]." (Anar, 2013b, 124.)

Benzeri bir durum, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde de görülür. Uzun İhsan'ı arayan Ölüm, kemanla hüzünlü bir nağme çalan bir gence onu görüp görmediğini sormak

ister: “Ölüm, bir hata yapıp oğlana dokundu. Az önce çaldığı acıklı nağmenin tesirinden henüz çıkamayan ağlamaklı kemancı da, zaten dolu olmalıydı ki, kendisine dokunulduğu için hıçkıra hıçkıra derhal gözyaşı dökmeye başladı.” (Anar, 2013c, 56) Böylece bir deyim daha gerçeğe dönüşür.

Bütün bu büyülü özelliklerin, diğer roman karakterleri üzerinde hiçbir yadırgatıcı etkisi yoktur. Aksine, bütün olaylar hayatın doğal akışı esnasında ve sokakta yürümek kadar basit eylemlerle bir tutularak aktarılır. Dolayısıyla Davud, bir başka büyülü gerçekçi-çocuk karakter olarak nitelendirilebilir.

İhsan Oktay Anar’ın bir diğer büyülü gerçekçi çocuk karakteri, *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri* kitabında yer alan “Bir Hac Ziyareti” öyküsünün kurt-çocuğudur. Köyün zenginlerinden birinin oğlu olan bu on sekiz yaşındaki kara sevdalı oğlan, dedesi ve köyün imamıyla birlikte hacca gönderilecektir.

> “[İmamın] mukaddes yolculukta nezaret edeceği oğlan, karasevda yüzünden artık zincirle zaptedilecek kadar asabî, nasıl söylemeli, basbayağı deliydi. Büluğ çağına girdiği sekiz buçuk yaşından bu yana ağzını bir açıp asla konuşmayan bu oğlan, işin kötüsü, abayı yaktığı kişiyi de açığa vurmuyordu. On bir yaşındayken, dolunay çıktığı vakit evden kaçarak sağa sola saldırmaya, koyunları ve tavukları parçalamaya başladığında, onun artık bir barakaya hapsedilip duvara zincirlenmesi gerektiğine inanmışlardı.” (Anar, 2013c, 61-62.)

Açıkça görüldüğü gibi, çocuk kurtlara özgü birtakım özellikler sergilemesine rağmen köy ahalisi onu kara sevdalı ilan etmiştir ve hacca giderse içindeki şeytandan kurtulacağını düşünmektedirler. Ancak bir süre sonra, çocuğu hacı adaylarını taşıyan otobüse almayı unuttuklarını fark ederler. Aslında çocuk unutulmamış, dedesi tarafından otobüsün arkasına bağlanmıştır. Bu sebeple otobüsün arkasından bir kurt sürüsü gelmektedir. En sonunda anlaşılır ki, oğlan bütün bir gece bu sürüyle birlikte koşmuştur:

> “Onca yol, onca hız ve onca vartadan sonra bile, vahşi bakışlı oğlan hâlâ sağdı. Üzerinde en ufak bir yara, hatta elbisesinde tek bir yırtık bile bulunmadığına bakılırsa, yol boyunca koşmuş olmalıydı. Gel gör ki bu manzaranın en akıl almaz yanı, oğlanın kurtlarla oynaşmasıydı. Hayvanlar kuyruklarını sallaya sallaya gelip onun yanına sokuluyor, boynunu, yüzünü, ellerini, yalıyorlar; oğlan da kardeşlerine aynı şekilde mukabele edip hayvanların tüylerini yalıyor, öpüp kokluyordu. Öyle ki, kurtların otobüsü takip etmelerinin nedeni muhakkak, arkaya bağlı bir durumda fersahlarca koşturan bu oğlan olmalıydı.” (Anar, 2013c, 66.)

Diğer örneklerden farklı olarak, burada gerçekliği şaibeli iki olay arasında bir seçim yapılır; çocuğun bütün bir gece otobüsün arkasından koşması, yani hayvanî birtakım özellikler sergilemesi diğer karakterlerde herhangi bir şaşkınlık yaratmazken kurtlarla olan ilişkisine odaklanılır. Fakat bu şaşkınlık korkuya dönüşmez, yolculardan biri aşağı inip sanki her gün bir kurdu zincirinden tutup çekiyormuş gibi çocuğu otobüsün içine doğru çeker. Fantastik metinlerde sıklıkla karşımıza çıkan ve

mitolojik bir unsur olan kurt adam formu, bu metinde korku öğesi olarak kullanılmaz; olağan durum içinde hafif bir "kıpırtı" yaratır yalnızca.

İhsan Oktay romanlarında karşımıza çıkan son çocuk-büyülü gerçekçi karakter, *Galîz Kahraman*'da Remziye'nin İdris Âmil'den olduğunu iddia ettiği oğlu Yaşar'dır. Remziye doğum yapınca, İdris Âmil ile annesi bebeği görmeye giderler. Valide, bebeği niye mavi yerine siyah kundağa sardıklarını sorar ama bebek aslında çıplaktır: "Hayli esmer olan bebeciğin gövdesi, kolları ve bacakları, çok fena hâlde kıllıydı, öyle ki bu hâliyle, üşütmemesi için bir kundağa zaten ihtiyaç yoktu. Ama bunda bir beis var denemezdi. Zaten erkeğin kıllısı makbûl sayılırdı." (Anar, 2014, 62)

Bebek, babası olan fedai gibi açık bir şekilde şempanzelere ait özellikler göstermesine rağmen, İdris Âmil bebeğin babası olduğunu zannettiği için bu fiziksel anomaliyi oldukça doğal karşılar. Bebek hızla büyümeye ve şempanzelerle daha fazla ortak yönler taşımaya başladığında bile, bu durum karakterlerde bir şüphe veya korku uyandırmaz:

> "[Yaşar bebek] doğalı daha üç gün olmasına rağmen bebecik o kadar büyük bir ilerleme kaydetmişti ki, daha şimdiden, ayakları ve yumruk yaptığı elleriyle emeklemeye bile başlamıştı. Allah'a şükür, bir gelişim bozukluğu da yoktu: Hattâ kocaman ağzındaki dişler bile tamdı. Gücü kuvveti de yerinde sayılırdı. Çünkü Efendimiz'in vâlidesi onu kucağına alır almaz, sanki kan çekmiş de öz be öz babaannesi olduğunu hemen anlamış gibi, upuzun kollarıyla kadıncağızın boynuna, bacaklarıyla da beline sarılıvermiş[ti.] (…) Daha üçüncü gün, zıbınına sığmamaya başlamıştı. Kasaptan alınan kıymayı daha tam pişmemişken mideye indirdiğine bakılırsa hayli iştahlı ve demek ki epey mutluydu." (2014, 62-64.)

Önceleri dâima, sonraları ise epey seyrek olmak üzere, yumruklarını yere dayayıp dengesini sağlamaksızın yürü[meyen], ayrıca galiba dilsiz [olan] Yaşar, kısa sürede 3 yaşında bir çocuğun cüssesine erişmesinin yanında, bir de ukulele çalmaktadır. (Anar, 2014, 112.) Bütün bunlara rağmen, pek çok çocuğun maruz kaldığı gibi mahalledeki arkadaşlarının alaylarına katlanmak zorunda olması dışında, Yaşar gerçek hayatın bir parçasıdır. Bu sebeple de büyülü gerçekçi bir karakterdir.

3.3.1.1.3. Hayvan-Büyülü Karakterler

Anar'ın romanlarında, yetişkin ve çocuk karakterlerle birlikte –tam olmamakla beraber– hayvanların da büyülü gerçekçi özellikler sergilediği görülmektedir. Hayvanların taşıdığı bu özellikler kısmen içgüdüsel olsa da gerçekte olduğundan daha bilinçli çizilmeleri, onları büyülü gerçekçi sınıfına sokmaktadır. Bunların ilk örneği *Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki maymundur:

> "Uzun İhsan Efendi'nin oğlu Bünyamin, maymunun atıldığı viranede onun mırıltılarını işitmiş ve hayvanın ölmediğini anlayınca onu gömleğinin içine sokup eve götürmeye karar vermişti.

> Gömleğin içindeki maymun, delikanlının bağrındaki kokuyu asla unutamayacaktı, çünkü bu, anasının kokusunun aynısıydı." (Anar,2013a, 42.)

Veya yine *Puslu Kıtalar Atlası*'nda baba ve oğulun aynı yatakta yatmayı âdet edindikleri ayı: "Günün birinde delikanlı, kendisine şarap parası vermeyen babasına bir sille çarpınca olan oldu ve ayı iki ayağı üzerine kalkarak hain evladı surların dışına kadar kovaladı." (Anar, 2013a, 40)

Son olarak ise *Suskunlar*'daki papağan önemlidir:

> "(…) Bu kedi, girdiği perdenin arkasından ağzında çırpınan bir papağan olduğu hâlde çıkmıştı. İşin garip yanı, kedinin ağzıyla kaptığı papağan, bağıra çağıra kelime-i şahâdet getirmekteydi. Tûti Baba da bu garip olay sonunda sırra kadem basmıştı. Ahâli, perde yüzünden suratını bir kez bile görmedikleri Tûti Baba'nın ölümü esnasında papağan oluverdiğini kahvehanelerde ve meyhanelerde seneler boyu konuşmuş, hattâ türbede bu mübârek adamın mübârek naaşının değil, o hınzır kediye yemek olan papağandan artakalan kemiklerin gömülü olduğunu demeye dili varan sivri akıllılar bile çıkmıştı." (Anar, 2018, 106.)

Bu üç hayvanın büyülü gerçekçi sayılması, gerçek hayatta normal olarak nitelendireceğimiz davranışlar sergilememeleri ve bu davranışların fantastik türüne az, gerçekçi yazına ise fazla gelmesindendir.

3.3.1.2. Büyülü Durumlar/Olaylar

Başlı başına büyülü gerçekçi sayılacak karakterler dışında, İhsan Oktay'ın romanları, içinde bulunduğumuz dünyayla bütünleşmiş ve irili ufaklı pek çok büyülü gerçekçi unsur barındırır. Bazen hayaletler, bazen hiç olmayacak sebeplerle ölenler, bazen ölmeyi başaramayanlar, engellilerin "mucizeleri" veya duyuları aşırı gelişmiş tiplemeler, kısacası türlü türlü olağandışılık, Anar'ın romanlarında hiçbir yadırgatıcılık barındırmadan bulunur. Örneğin, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda "kör bir adam bir muhasebecinin yaptığı çarpım hatasına bas bas bağırarak itiraz ed[er]" (Anar, 109), Uzun İhsan'ın içinden ne kadarını harcarsa harcasın daima akçe ile dolu bir kesesi (Anar, 47) vardır; *Kitab-ül Hiyel*'de "kör biri Calûd'u sünnet eder" (Anar, 76), Calûd'un sekiz karısı sürekli ölü doğumlar yapar (Anar, 89) ve Zencefil Çelebi'nin babası, oğluna yardım etmek için "asırlardır oturdukları, ve eşik taşı dedelerinin biri tarafından bir Ermeni büyücüsünün gölgesi üzerine devrildiği için tam yedi yangını salimen atlatan sihirli evlerini" (Anar, 27) satar; *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Zeynelabidin adlı genç, "içtiği onca rakı (…) yaş olup gözlerinden akıp gittiği için, bir yenisini söylemek zorunda kal[ır]" (Anar, 216); *Amat*'ta taşıdığı günah yükünün ağırlığı sebebiyle "daha sonra hamallar loncası tarafından bu mesleğin pîri olarak kabul edilecek [olan]" (Anar, 15) esrarengiz adam bu unsurlardandır. Bu büyülü öğelerin hiçbiri, karakterlerde veya okurda, Todorov'un

terimlendirmesiyle "kararsızlık" uyandırmaz. Verilen tepkilerde şüphe, korku ya da şaşkınlık olsa da bunlar büyüye değil, sonuçlara verilmiş tepkilerdir.

Eleştirmen Ömer Türkeş'in *Amat* için sarf ettiği "[Anar,] sözlü anlatı geleneğinin mirasçısı olarak gemiye binbir masal, hikâye ve rivayet barındıran bir ruh da üflemiş," (2011, 40) sözlerine uygun olarak, *Amat*'ın karakterlerinden ihtiyar tellak Ohannes'in koklama duyusu olağanüstü boyutlardadır. Deli marangozun çok pis kokusuna rağmen Ohannes, adamın cebindeki paraları "koklar": "(…) Gümüş akçenin o nefis rayihası da sabık zangocun hassas burnuna geliyordu. Gümüş kokusunun yoğunluğuna bakılırsa, deli marangozun en azından 247 akçesi olsa gerekti." (Anar, 2017, 14.) İleri sayfalarda Ohannes'in tahmini gerçekten de doğru çıkar ancak romanda bu kimsenin dikkatini cezbeden bir durum değildir. Benzer şekilde, *Suskunlar*'da, bir paşanın aşk acısı çeken yeğeni, Veysel Bey'in kanununu dinleyince "kasvetli hüzzâm makamının yol açtığı kederden dolayı Hakk'ın rahmetine kavuş[ur]" (Anar, 55). Gencin paşa babası ve maiyetindekiler, onu gerçekten de kanunun hüzünlü melodisinin öldürdüğüne inanırlar. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde geçen "Bir Hac Ziyareti" adlı öyküde köy ahalisi, caminin şerefesine kadar aradıkları hâlde eski imamı bulamaz; "bu ise onun, tıpkı ezan sesi gibi, şerefeden göklere yükseldiğinin açık bir delili kabul edil[ir]". (Anar, 2013c, 58.) Yine aynı eserde geçen "Şarap ve Ekmek" hikâyesinde ise yetmişlik "duası makbul" bir kadın, küçük bir kızı emzirir; "böylece nur yüzlü Bestenur, onun göğsünden gelen semavî ve galaktik sütü eme eme büyü[r], serpil[ir]". (Anar, 2013c, 208.) Bir imamın nasıl olup da göğe yükseldiği ya da yetmiş yaşında bir kadının nasıl sütannelik yapabildiği, büyülü gerçekçi akımın özelliklerine uygun olarak diğer karakterler tarafından sorgulanmaz.

Ölümsüzlük ve "ölememe" olguları, akımın sık kullanılan unsurlarından biri olarak Anar'ın romanlarında da karşımıza çıkar. Örneğin, *Amat*'ın Süleyman Reis'i, "ölüm denilen rahmetten mahrum bırakıl[mış], bir ölümsüz olarak asıl amacı bir çaresini bulup ölebilmek ol[an]" (Anar, 30) bir karakterdir. Bu sebeple Süleyman Reis, Kaptan Diyavol'un ölümsüzlükle ilgili kitaplarla dolu olan kütüphanesinden çıkmaz. Ölümü arayan Süleyman Reis dışında, bir de ölmek üzere olduğunun farkında olmayan yahut ölmeyen tiplemeler vardır. Bunlardan biri, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Dertli olarak anılan dilencidir. Tam altı kez yıldırım çarpmasına rağmen (Anar, 2013a, 112) Dertli bir türlü ölmez. Benzeri bir örnek, *Yedinci Gün*'deki

karakterlerden biri olan derviştir. Eskiden zabit olan bu derviş, vaktiyle kumandanı olan kolağasıyla Rus ruleti oynar: "Sıra yine ona geldiğinde silâh patlamış, şakağında bir delik açılmış, ama Allâh'ın işi bu ya, adam rahmet-i rahmâna kavuşmamıştı." (Anar, 2016, 23) Bir sonraki turda kumandan ölür ama derviş, ölmesi gerekirken basit bir pansumanla şakağındaki yaradan kurtulur. Çok benzer bir durum *Galîz Kahraman*'da da geçmektedir. İdris Âmil, zevcesi Remziye'den boşanmak için bir avukat tutar; Remziye ise avukatı öldürmesi için bir fedaisini gönderir:

> "Vızıldayan kurşun havada otuz metre yol katettikten sonra, arkasını dönmüş ihtiyar avukatın kafasından girdi ve orada kalakaldı. Ama hayret! Kafasındaki kurşuna rağmen avukat, hâlâ helâya doğru yürüyordu. Hiçbir şey olmamış gibi tam su dökmeye içeri girecekti ki, helâ sahibi, avukatın kafasından ensesine doğru sızan kanı fark etti. Derken, hayır olsun diye onu köşedeki eczaneye kadar götürüp tentürdiyotla pansuman yaptırdı. Avukat eczaneden gayet sağlıklı çıkarken, katil de olanı biteni hayretle seyrediyordu. İşi, yüzüne gözüne bulaştırmıştı." (Anar, 2014, 134-135.)

Yedinci Gün'ün dervişi gibi, avukat da sadece bir pansumanla yarasını kapattırır ve yaşamaya devam eder. Katil ise adamın ölmemesine değil, kendi başarısızlığına hayret etmektedir. *Suskunlar*'ın Veysel Bey'i ise vereme yakalanmış olmasına rağmen bir türlü ölememez. "İnce hastalığa yakalanmış, ama âhirete intikâl etmeye hâlâ direnen Veysel Bey" (Anar, 2018, 80) ironik bir şekilde kendi ölmediği gibi bir başkasının, paşanın âşık oğlunun ölümünden sorumludur.

Ölüm olgusu dışında, dinsel unsurların kullanımıyla yakından ilişkili olarak "beddua"ya bağlı büyülü durumlar Anar'ın metinlerinde, bir parantez açmamızı sağlayacak çokluktadır. Örneğin, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Aksakallı bir pir kumarda kaybettiği için bütün Girdbad kasabası kumarbazlarına beddua eder: "[Pir] bu günah kasabasına bir lanet savurdu ve böylece olan oldu. Lanetin bir eseri olarak tabiatın kanunları değişivermiş, elli bir kumarbaz avuçlarına tükürüp ne kadar zar yuvarlasalar da hep sebayü dü gelmeye başlamıştı." (Anar, 2013a, 156-157) Benzeri bir durum *Amat*'ta da karşımıza çıkar. Geminin aşçısı sürekli sağ eline bir poşet geçirilmiş halde dolaştığı için, mürettebat onun bir "ifrit" olduğunu zanneder. Oysa aşçı yalnızca bir dilencinin bedduasını almıştır:

> "(…) Ak sakallı bir dilenci yolumu kesip benden Allah rızası için sadaka istedi. Ben ise ona nah işareti yapmak gafletinde bulunarak hayatımın en büyük günahını işledim. Ama o bana gayet haklı olarak, 'Elin kurusun!' diye beddua edince o anda sağ elime inme indi. İşte o andan beridir elim bu hâlde felçlidir." (Anar, 2017, 97-98.)

Puslu Kıtalar Atlası örneğinde, kumarbazlar bedduayı savuşturmak için türlü türlü yönteme başvururlar, bedduanın nasıl tuttuğuyla ilgilenmezler; *Amat* örneğinde de

mürettebat hikâyeyi dinledikten sonra aşçının bir ifrit olmadığını görüp rahatlar, bedduanın tutması bir "sorgu" meselesi bile değildir onlar için.

Metin içine tamamen yedirilmiş unsurlar, ölüm olgusuyla bağlantılı olanlar ve beddua kaynaklı olguları dışında, herhangi bir alt sınıfa dâhil olmayan büyülü olaylar da mevcuttur. Bunlar anlık ya da uzun süreli, ironik yahut da güldürü öğesine bağlı olabilmektedir. Örneğin, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde geçen "Gökten Gelen Çocuk" öyküsünde bir karıkocanın çocuğu olmamaktadır, ne yaparlarsa yapsınlar sonucu değiştiremezler:

> "Sonunda, bekledikleri çocuk bir gece vakti gökten bahçelerine düştü. O sırada karı koca akşam yemeklerini yiyorlardı. Bir an şimşek çaktığını sandılar. Fakat pencereden dışarı baktıklarında yağmur yağmadığını fark ettiler. Bu, tuhaf bir durum olduğu için adamcağız elinde keserle bahçeye çıktı. Bir süre sonra karanlıkların içinden, elinde tuttuğu beş yaşlarındaki, şişman, gürbüz bir veletle geri geldi. Diğer elinde ise bir leylek ölüsü vardı. Anlaşılan oğlanı getiren leylek yükü ağır olduğundan bitap düşmüş ve derhal bahçelerine çakılmıştı. Asıl mucize, leyleğin bir çocuk getirmesi değil, oğlanın bu kazadan salimen kurtulması gibiydi. (…) Kadın suratını asıp bir köşeye çekilmiş, oğlan ile babasını seyrediyordu. Çünkü kız çocuk hayali suya düşmüş, gele gele gökten evlerine, sümüklü, kıkırdadığına bakılırsa hayli haşarı bir oğlan gelmişti." (Anar, 2013c, 220-221.)

Anlatıda durumun tuhaflığı vurgulanmakla birlikte, birkaç satır ileride tuhaflığın gökten bir çocuğun düşmesi değil, çocuğun sağ olması olduğu belirtilir. Kadın ise bu mucizevi olay karşısında sadece hayal kırıklığına uğrar; onun için çocuğun gökten düşüp düşmemesi değil, cinsiyeti önemlidir.

Amat'ta ise geminin kaptanı Diyavol, gemiye simsiyah bir sancak çektirir. Mürettebattan bir denizci, dost gemiler onları düşman sanmasın diye, gecenin karanlığında sancağı indirmek için direğe tırmanır:

> "Ama aksi gibi, nereden nereye estiğini ancak Allah'ın bildiği bir rüzgâr sancağı yüzüne doladı. Zavallı adam elleriyle o kara sancağı itti ama, gökyüzündeki hilâli göremedi. Göremediği sadece o güzelim hilâl değil, aynı zamanda kutup yıldızı, büyük ayı ve burçlar kuşağıydı da! O uğursuz sancaktaki karanlık gözlerine bulaşmıştı. Evet! Amat'ta artık kör bir denizci vardı." (Anar, 2017, 173-174.)

Yine *Amat*'ta, bir aylakçı temizlemek üzere Kaptan Diyavol'ün kamarasına girer. Bu esnada Kaptan'ın sürekli içtiği sarı renkli iksiri görür, dayanamayıp sıvıyı içer:

> "İksiri içer içmez Kızılcahamam'ın Dağardı köyünde doğduğunu, anasını, babasını, dayısını, amcasını, macera tutkusuyla evden kaçıp Gelibolu'ya hicret eylediğini, gabyar olarak iki yıl çalıştığı yelkenliyi, öldürdüğü lostromonun kuşağından aldığı kesedeki akçelerin sayısını, Galata'da Eflatunî bir aşkla sevdiği o fahişeyi ve en sonunda da kendi adını unutuverdi." (Anar, 2017, 99.)

Suskunlar'dan alıntıladığımız aşağıdaki olaylar da büyülü gerçekçi olmaları dışında bir alt sınıfa girmez:

> "Kalabalıktan bir adam, 'Mâdem ki mübârek birisin, taşı ekmek yap da görelim!' diye bağırdı. Bu üzerine hiddetlenen Zahir de, 'Taşı ekmek yapacağıma, ekmeği taş yaparım daha iyi!' diye cevap verdi ve fırının önündeki tezgâha yığılmış ekmeklerden birini alıp adamın kafasına fırlattı. Bu darbeyle başı yarılan adam da kan revân içinde kaldı." (Anar, 2018, 174.)

Suskunlar'da bir de hayalet mevcuttur. Şehirde bir hayalet olduğu yayılınca herkes gibi dönemin padişahı da hayaletten korkar. Ancak padişahın kaygısı, halkın kaygısından farklıdır:

> "Rivayet doğruysa Efendimiz daha çok, hayâletin cinsiyetiyle ilgilenmişti. Çünkü kalın duvarlardan geçebilen ve sınır engel tanımaksızın kâh orada kâh burada peydahlanan bu hayâlet eğer erkekse, günün birinde Harem-i Hûmâyûn'da ortaya çıkıp kadınlara ve cariyelere musallat olabilirdi." (Anar, 2018, 14)

Yine *Suskunlar*'da, bir çete reisi olan Çapraz Bayram, "bir gece bağrında belli belirsiz bir sızıyla" (Anar, 2018, 196) uyanır. Bağrındaki ağrı gittikçe artar ve ne yaparsa yapsın geçmez. Sonunda otacı bir kadına başvurur, kadın şöyle der: "Çektiğin azâp otlarla ve ilâçlarla kesilmez! Çünkü bağrındaki azâp, tıbbî bir acı değil, düpedüz vicdân azâbıdır. Git kendini dine ver. Allah ve kitap nedir, iyi ve kötü nedir bir öğren ve sevâp kazan! Yoksa asla felâh bulamazsın!" (Anar, 2018, 197) Kadının sözlerine sorgusuz bir şekilde inanan Çapraz Bayram, böylece kendini dine verir.

Yedinci Gün'de, bir istimbotun ateşçisi, yarenleriyle iddiaya girdiği için Fransız bir güreşçiyle güreşmek zorunda kalır. Fransız, ateşçiyi yenmek üzereyken ateşçi düştüğü yerden kalkar ve gerilerek Fransız'ın kalçasına bir tos atar. Fransız'ın kalçası dört yerinden birden kırılır çünkü; "Tabip, çıkarttığı bu kemik parçasının pencere camını çizdiğini gördü. Mesleği kömür küremek olan ateşçinin kafatası, karbon kimyasının bir hârikası gibiydi." (Anar, 2016, 26.) Ateşçinin kafasında kemik yerine elmaslar bulunmaktadır.

İhsan Oktay'ın romanlarından alınan yukarıdaki bu örnekler, büyülü unsurların kullanımı bakımından bu metinlerin büyülü gerçekçi olduğuna işaret etmektedir. Ancak tek bir özelliğin varlığına bakmak elbette yeterli değildir.

3.3.2. Melezlik

Büyülü gerçekçiliğin en önemli özelliklerinden biri olarak incelediğimiz melezlik olgusu, çokseslilik, kültürel çeşitlilik ve metin akışının tek bir doğrultuda/çizgide ilerlemesini sağlamaktansa, çizginin akışa uyum sağlaması demektir. Bu bağlamda, Servet Erdem'in melezlik tanımını büyülü gerçekçiliğe nasıl uyguladığını hatırlatmak gerekir: Büyülü gerçekçilik, "lojik ile büyünün, tarih ile söylenin,

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

Erdem'in tanımında yer verdiği bütün koşullar, bazı değişikliklerle birlikte Anar'ın metinlerinde sağlanmaktadır. Bu değişiklikler, Anar'ın yaşadığı ve ürün verdiği coğrafyanın farklılığına bağlı olarak, "Avrupa-Güney Amerika karışımı"nın "Doğu-Batı" karışımı olarak, "siyah ırk ile beyaz ırkın karışımı"nın ise Osmanlı coğrafyasında yüzyıllarca yaşamış ırklar olarak romanlara yansımasıdır.

Anar'ın romanlarının melezliği en güçlü ve açık şekilde yansıtan kısmı, bilim ile kolektif bilinçaltına işlemiş inançların yan yana ve hiç çatışmasız biçimde verilmesidir. Örneğin, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde anlatılan "Ezine Canavarı" adlı öyküde, kocasını eve bağlamak isteyen bir kadın, "üzerine soslar salçalar döktüğü eşek dilini adama yıllarca günde bir öğün yedir[ir], ne var ki gıdadaki sihirli hassa onu yuvasına bağlarken, içindeki yüksek kolesterol de zavallının ruhunu bedenine bağlayan ipi çöz[er]". (Anar, 2013, 142.) Hurafe kaynaklı büyülü bir durum ile tıbbî bir durumun aynı cümlede, üstelik birbirini tamamlayacak bir formda verilmesi, Anar'ın romanlarındaki melezliğe bir örnektir. *Kitab-ül Hiyel* ise dönemin mühendisleri sayılabilecek üç kâşifin bilimle büyü arasında gidip gelen hikâyesidir. "Mühendishane-i Bahri'ye girip hiyel ilmi öğren[en]" (Anar, 2013b, 18) ancak başarısızlığı yüzünden okuldan atılan Yâfes Çelebi, tanka benzeyen ve "debbabe" denilen bir makine inşa etmek ister. Parası kısıtlı olduğu için hesaplamalarında, ölçümlerinde ve dahi makine parçalarının yapımında hata, hasar olmamalıdır. Ancak debbabe için dökülen toplar kusursuz çıkmaz. Son parasını yeni bir top döktürmek için kullanan Yâfes Çelebi, tekrar hata yapmamak için birtakım eski yöntemlere başvurur: "(…) Bir üfürükçü tutuldu, tuncun kıvama gelmesini engelleyen bütün büyüler ve nazarlar bu adam sayesinde defedildikten sonra, erimiş maden kalıba döküldü." (Anar, 2013b, 25) İşte burada bilimle büyünün, batıl inançla gerçek olanın, çağdaş olanla geleneksel olanın karışımı görülmektedir. Bunun bir başka örneği *Yedinci Gün*'de karşımıza çıkar.

İhsan Sait, gelecekten bir hayalet olarak geri döndüğünde, istihbarat servisi onun hakkında topladığı bilgileri değerlendirmektedir. Servis çalışanları arasında geçen konuşma, bilim ile doğaüstünün doğal bir kabulleniş hâliyle birleşmiş şeklidir:

> "'İhsan Sait denilen adamın başımıza açtığı işe bakın! Mühim biri olmalı. Bu zât hayâlet mi, yoksa hakikaten gelecekten mi geldi?' diye sordu. Kasketli, 'Hayâlettir,' dedi. 'Burası saray, hem de karanlık ve sarayda hayâletler olur.' Fedora şapkalı ise, 'Gelecekten de gelmiş olabilir bana kalırsa,' diye itiraz etti. Dazlak, 'Peki bu nasıl olur?' diye sorunca, o da, 'Duran bir cismin hızı daha da azalırsa ne olur, bir hayâl edin!' demişti. 'Bu cisim durur mu, yoksa hareket mi eder? Ayrıca bu dünya zâten, geleceğe giden bir zaman makinası. Hele hele gelecekteki fennî bir düşünün! Eğer bir yolunu bulup geleceğe gittiyse, İhsan Sait denilen adam, geleceğin ilim ve fenni, hikmeti ile yaşadığımız bu asra geri dönebilir pekâlâ!'" (Anar, 2016, 227.)

"Hayalet" gibi fantastik bir unsur ile "duran bir cismin hızı" gibi fizik bilimine dayalı bir olgunun gerçekçi metinlerde birlikte yer bulması imkânsızdır. Fantastik metinler sadece "hayalet"le ilgileniyorken, bilim kurgu türü ise "duran bir cismin hızı"na dair olağandışılıklar kullanabilir. Her ikisini aynı metinde buluşturansa yalnızca büyülü gerçekçiliktir. Böylece her iki uçtan olgular dengelenir ve melezlik sağlanır.

Kitab-ül Hiyel'in son kâşifi Üzeyir Bey'in okuma zevki için söylenen, "*Binbir Gece Masalları*'nı âdeta yuttu ama realist ve natüralistlerden hiç mi hiç hoşlanmadı," (Anar, 150) cümlesi, Doğu-Batı melezliği ekseninde değerlendirilebilir. Yazar, karakterinin Batı'ya da aşina olduğunu ancak ait olduğu kültürün, yani Doğu'nun ürünlerinin terazinin bir kefesine hafifçe ağırlık yaptığını ima ederek dengeyi tam kurmamış olsa da, birini yüceltirken diğerini yok saymadığı için melezliğin sağlandığı söylenebilir. Daha sonra "Dinsel Olaylar, Durumlar ve Kutsal Kitaplardan Alınma Hikâyelerin Kullanılışı" alt başlığında inceleyeceğimiz üzere, Anar sadece İslam'dan beslenmez. Eserlerinde aynı oranda diğer kutsal kitaplardan ve dinî geleneklerden yararlanır. Böylece eserlerinde çokseslilliği sağlar.

Aynı çokseslilik, romanlarda ırksal çeşitlilik olarak da kendini gösterir. Anar'ın hemen her eserinde, yansıtmayı seçtiği coğrafyanın ve ülkenin gerçekleriyle uyumlu bir şekilde, Ermeniler, Rumlar, Kıptiler, Çingeneler, Türkler ve daha birçok ırk kendi kültürleri, lehçeleri ve gelenekleriyle romanlarda yer alırlar. Anar'ın bu özelliği, pek çok başka örnekle birlikte Latin Amerika'dan Márquez'in, Hindistan'dan ise Salman Rushdie'nin eserlerinde gördüğümüz ırksal çeşitliliğin bir benzeridir.

Araştırmacı Osman Gündüz'ün, Anar'ın melezliğe yönelik uygulamaları hakkındaki değerlendirmesi yerinde bir özet olacaktır:

> "Anar, sanırım bu ilginç uygulamalarla bir yandan bilim ile gizemi bir arada yürütürken, bir yandan Doğu'ya özgü hurafe ve olağanüstülüklere/mucizelere dayalı bilim anlayışını sorgulamakta, diğer yandan da bilimin verileri ve aklın yol göstericiliği dışında mucizelerden/olağanüstü güçlerden medet uman dönemin bilim anlayışını da ironik bir tarzda eleştirmektedir." (Gündüz, 2012, 98.)

Romanlarında iyilik-kötülük, güç ve iktidar arayışı-güçsüzlük, ölüm-ölümsüzlük, bilim-olağanüstü, Doğu-Batı, geleneksel olan-modern olan gibi pek çok edebî türde "çatışma" sayılacak pek çok zıtlığı çatışma tavrından uzaklaştırarak işleyen Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*'nı bitirirken Uzun İhsan Efendi aracılığıyla sarf ettiği sözler, kurguyla gerçeklik hissi arasındaki bağlantıyı da ortaya koymaktadır: "Ben de düşünüyorum, dolayısıyla varım, ama kimim? Galata'da, Yelkenci Hanı bitişiğinde ikamet eden Uzun İhsan Efendi mi, yoksa bugünden tam üç yüz sekiz yıl sonra, sözgelimi İzmir'de oturan mahzun ve şaşkın adam mı?" (2013a, Anar, 237.)

3.3.3. Sözlü Gelenek Ürünlerinin Kullanılışı

İhsan Oktay Anar, daha önce alıntıladığımız sözlerinde görüldüğü gibi, Doğulu olduğunu saklamayan, romanlarının kaynağı olarak da Doğu kültürünü işaret eden bir yazardır. Kendi sözleri ve eserlerindeki kanıtlar doğrultusunda Anar'ın Doğu coğrafyasını, bu toplumun geleneklerini ve inanışlarını eserlerinde özellikle kullandığı söylenebilir. Burada oldukça geniş kapsamlı bir kültürel miras kullanımı söz konusu olduğu için, Anar'ın sözlü gelenek ürünleri kullanımını üç alt grupta incelemeyi uygun gördük: "batıl inançlar ve hurafeler"; "mitler ve efsaneler"; "masallar ve halk hikâyeleri ile diğer sözlü gelenek ürünleri".

3.3.3.1. Batıl İnançlar ve Hurafeler

Anar'ın romanlarında en sık başvurduğu sözlü gelenek kaynağı batıl inançlar ve hurafelerdir. Bu inanışlar kimi zaman karakterlere önemli kararlar aldırırken kimi zaman ise sadece günlük hayatın, örneğin bir konuşmanın bir parçası olarak karşımıza çıkar. Örneğin *Puslu Kıtalar Atlası*'nda, yüzünün çirkinliği sebebiyle Bünyamin'nin "çöplükteki kara kedileri ürkütmesi, sihirbazlarca uğur telakki edilme[z]" (Anar, 124); yine aynı kitapta aksakallı bir pirin lanetlediği Girdbad kasabası kumarbazları, lanetten kurtulmak için "iki düztabanı taşa tutarak kov[arlar] (…) kara kedileri telef [ederler] (…) on üç kişinin bir araya gelmesini yasak[larlar] (…) kasabaya sayısız efsuncu ve sihirbazı buyur [ederler] (Anar, 157). *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde de benzer uygulamalara başvuran bir grup vardır. Bu grup, küçük bir Anadolu kasabasında yaşayan tüccarlardan oluşmaktadır:

> "Bu adamların batıl inançları da sağlamdı. Bazan, aldığı mal çürük çıkan bir müşterinin laneti sonucu dükkânlardan birinin bereketi kesildi mi, lanet sirayet etmesin diye komşu tüccarlar dualar okutur, kurşunlar döktürürlerdi. Tedbirler elbette bununla da kalmazdı: Her dükkânda kem gözlere karşı nazar boncukları da asılı olurdu. Hatta bir vakit, (…) çarşıda kol gezen bir çift kem gözün teması bütün nazar boncuklarını bir bir çatlatarak dükkânların betini bereketini

> kesmişti. Hasılatı bu sebepten düşen esnaf bedduayı bertaraf etmek için Çarşı Camii'nde mevlût okutmuş, tarikat şeyhinden aldıkları kâr getirecek duaları da kapılarına asmışlardı." (Anar, 2013c, 86.)

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nden bir başka örnekte ise daha önce "Melezlik" alt başlığında da değerlendirdiğimiz "Ezine Canavarı" isimli öykünün karakterlerinden bir kadın, kocasını eve bağlamak için, "üzerine soslar salçalar döktüğü eşek dilini adama yıllarca günde bir öğün yedir[ir], ne var ki gıdadaki sihirli hassa onu yuvasına bağlarken, içindeki yüksek kolesterol de zavallının ruhunu bedenine bağlayan ipi çöz[er]" (Anar, 142). *Amat*'ta ise gemi mürettebatı, ikinci cemrenin suya düşmesine daha iki gün olduğu için geminin hareket etmesini istemez: "Cemre suya düşmeden deniz seferine çıkmak nerede görülmüş?" (Anar, 2017, 21.) Romanın ilerleyen sayfalarında aynı mürettebat ile gemiye musallat olan baykuş arasında şöyle bir sahne geçer:

> "Tam bu sırada dışarıdan garip bir ses geldi. Başaltındakiler susmuş, sese kulak kabartmışlardı. Sanki dışarıda korkunç bir canavar varmış gibi, başaltının kapısını azıcık aralayıp korku dolu gözlerle sesin geldiği yere baktılar. Gözleri karanlığa alıştıktan sonra grandi direğinin tepesindeki o koca gözlü yaratığı seçebildiler. Beti benzi atan ihtiyar marinel, 'Allah bizi korusun!' diye nida etti, 'Eyvahlar olsun ki bu baykuş sesi! Gemiye uğursuzluk getirecek!'" (Anar, 2017, 173)

Devamında ise, "Batıl inançları fazlaca sağlam olan denizciler, gemiye uğursuzluk getirmesin diye ellerinde ağlar, harbiler, kancalar ve benzeri aletlerle baykuşu yakalamaya çalışır[lar]" (Anar, 2017, 174). Benzeri bir olay, yine *Amat*'ta, gemi aşçısı için vardır. Mürettebat, işittiği bir beddua yüzünden sağ eli felçli olan aşçıyı, "sol el ile pişirilen yemeğin bereketinin olmayacağı" (Anar, 96) gerekçesiyle gemide istemez. Oldukça batıl inançlı olan bu denizciler, aynı zamanda Amat'ın sürekli kıble yönüne meyletmesinden memnundurlar: "Amat'ın mübarek bir gemi olduğunu, çünkü yerler ve gökler gibi sanki Allah'a secde etmek istediği için dümenciyi kıbleye doğru zorladığını düşünüyorlardı." (Anar, 2017, 48.)

Puslu Kıtalar Atlası'nda üzerine tam altı kez yıldırım düşen Dertli nam dilencinin, "adı uğursuza çıktığından dolayı, yanından geçtiği minarelere, saraylara ve konaklara şimşekleri cezbetmesin diye Kostantiniye'de dolaşması padişah fermanıyla yasak edil[ir]". (Anar, 112.) Aynı eserin Arap İhsan'ı ise kendisini çeşitli tehlikelerden koruyacak büyülerden medet umar: "Sol kolundaki pazubentte onu arkebüz kurşununa, Tatar okuna, Rum ateşine, Venedik humbarasına, fitneci nazarına, kara ve sarıhummaya, açık deniz canavarlarına ve diş ağrısına karşı koruyacak sihirler vardı[r]". (Anar, 2013a, 16.) Sihirlerin onu hem olağandışı hem de sıradan

tehlikelerden koruması beklentisindeki doğal anlatım, büyülü gerçekçi akımın anlatım tekniklerine oldukça uygundur. Nitekim *Kitab-ül Hiyel*'de "Yâfes Çelebi'nin mezarındaki toprağın sıtmaya iyi geldiği" (Anar, 69) ve Kara Calûd'un toprağının bilek güreşinde kuvvet verdiği" (Anar, 124) söylentileri de aynı doğallıkla aktarılmaktadır.

Kitab-ül Hiyel'de bir debbabe inşa etmeye çalışan kâşif Yâfes Çelebi nazar değmesinden korkar. Bu yüzden, "Bir üfürükçü tutuldu, tuncun kıvama gelmesini engelleyen bütün büyüler ve nazarlar bu adam sayesinde defedildikten sonra, erimiş maden kalıba döküldü." (Anar, 2013b, 25.) Bir bilim insanı olmasına rağmen Doğulu alışkanlıklarından vazgeçemeyen Yâfes Çelebi, kitaptaki tek örnek değildir. Zindandaki bir kabadayının kasasını soymak isteyen bir grup soyguncu, makineler konusunda usta olan Kara Calûd'u kasayı açması için tutar. Ancak Calûd yedektir. Çünkü ondan önce bu işi yapacak bir medyum vardır:

> "Medyum derhal işine girişti. (…) Tefeci uyuduğuna göre ruhu bedeninde değildi, adam ölü olmamasına rağmen bu yüzden onun ruhunu çağırabilirler ve binbir vaatle ağzından laf alabilirlerdi. Ancak gele gele, o an bulundukları hücrede dört asır önce tam yetmişyedi yıl kalan bir mahkûmun ruhu gelip musallat oldu. Planı suya düşen medyum, böylece horul horul uyuyan adamın belleğine girmeye karar verdi. Ancak bellekte o kadar çok şey vardı ki, ilk aşk acıları, tefecilik anıları, ilk siftah, kerrat cetveli, zihninden toplama çıkarma kuralları arasında kasanın şifresini bulmak âdeta imkânsızdı." (Anar, 2017, 95.)

Tıpkı *Kitab-ül Hiyel*'in Yâfes Çelebi'si ve Kara Calûd'u gibi bir makine ustası olan *Yedinci Gün*'ün İhsan Sait'i de bilimle batıl inançları, hurafeleri birleştiren bir karakterdir:

> "İçtiği ayranın tesiriyle uyku bastıran İhsan Sait yatağına uzandı ve hemen yanıbaşında yatan, Sultanahmet Hapishânesi'nde rahata iyice alışmış [yardımcısı] Bevval'i dürtükleyip uyandırdı. Homurdanan kambura, hemen gidip abdest alarak lüzum gelen duaları okuduktan sonra o gece istihâreye yatmasını, ertesi sabah gördüğü rüyayı ona anlatmasını tembihledi. Çünkü bu dindar kamburun, rüyasında istikbâli görebileceği kanaatindeydi." (Anar, 2016, 118.)

Yüzyıllardır, hatta günümüzde bile hem edebiyatta hem de gerçek hayatta varlığını sürdüren rüyaya yatma inancı, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda da kendine yer bulur. Uzun İhsan "birtakım nazari meseleleri çözmek için önceki geceden rüyaya yat[ar]" (Anar, 2013a, 19); bunu öğrenen mahallenin kadınları ise Uzun İhsan'ın kapısına dayanır:

> "Uzun İhsan Efendi'nin geceleri istihareye yattığını ve rüyasında türlü sorunun çözümünü, envai çeşit derdin devasını, Lokman Hekim'in reçetelerini ve Hazreti Süleyman'ın mührünü gördüğüne bir kez inanan ihtiyar kadınlar yılmadan usanmadan adamın kapısını aşındırıp duruyorlardı." (Anar, 2013a, 44.)

3.3.3.2. Mitler ve Efsaneler

Latin Amerika büyülü gerçekçiliğinde en çok kullanılan unsurlardan olan batıl inançlar, Anar'ın romanlarında da oldukça önemli bir yere sahiptir. Metni yerelleştirmek, melezliği sağlamak ve akımın büyülü olma özelliğini pekiştirmek için kullanılan hurafe ve batıl inançların ardından mitler ve efsaneler de yazarların sıklıkla faydalandığı kaynaklardır. Örneğin, *Puslu Kıtalar Atlası*'nın hayatı boyunca bir kez bile uyumamış çocuk karakteri Alibaz, Uzun İhsan'ın yeniçeriler tarafından götürülüşünü izledikten sonra, mahallesindeki diğer çocuklarla kurduğu karargâha gider ve "karanlıktaki cinlere, umacılara, gulyabanilere rağmen bütün gece çadırda kal[ır]". (Anar, 65.) Bir karakterin mitik sayılabilecek yaratıkları gerçek kabul etmesi ve bunlar karşısında güç gösterisinde bulunması, büyülü gerçekçilikte oldukça yaygın bir tutumdur.

Yine *Puslu Kıtalar Atlası*'nda mitik bir nesne dikkat çekicidir: filozof taşı. Kitabın büyük efendisi Ebrehe, bütün istihbarat teşkilatını, dilenciler loncasını ve hatta sahte fermanlarla Osmanlı devletini seferber edip geçmişe yolculuk etmeye çalışırken kayıp bir nesneyi, "sekizinci nesne" dediği "filozof taşı"nı (Anar, 2013a, 145) ya da "yaratılmamış olanı" (145) aramaktadır. Simya ilminde içeni ölümsüzlüğe kavuşturacak yaşam iksirini yapmak için aranan bir unsur olan filozof ya da felsefe taşı, her metali altına çevirme özelliğinin yanında, ona sahip olana ölümsüzlük kazandıran mitik bir nesnedir.

Kitab-ül Hiyel'de ise peşine düşülen mitik nesne Büyük İskender'in iktidar taşıdır. "Yıldızsız geceler kadar kara, ama artık nasıl oluyorsa, duru billurlar kadar saydam" (Anar, 2013b, 80) olarak tanımlanan taş önce Yâfes Çelebi'nin, sonraysa Kara Calûd'un elinde "üflenerek söndürülen bir mum gibi" (Anar, 80, 153) birdenbire kaybolur. Romanda anlatılan rivayetlere göre, taş kimine göre kırk iki yılda bir, kimine göreyse otuz yedi yılda bir ve sadece dört saat on iki dakika varlık bulduktan sonra (Anar, 153) yok olan mitik bir nesnedir.

Galîz Kahraman'da ise Roma mitolojisinden alınarak metne uygulanan bir efsane bulunmaktadır: Anadolu Külhanbeyi Remiz'i ve romanın başkarakteri İdris Âmil'le evlenen kardeşi Remziye'yi, rivayete göre "dişi bir sokak köpeği emzirmişti[r]". (Anar, 2014, 56.) Bu benzerlik, Roma mitolojisine göre Roma şehrinin kurucuları kabul edilen Remus ve Romulus'tan gelmektedir. Efsaneye göre, tıpkı Remiz ve

Remziye gibi yetim olan bu ikiz kardeşler, dişi bir köpek tarafından emzirilir, büyütülür, daha sonra şehri kurarlar. *Galîz Kahraman*'da bu kardeşlerin biri kadın biri erkek olsa da anlatıma göre Remziye de erkek görünümlü bir kadındır. (Anar, 56.) Son olarak Remus'la Romulus Roma'nın kurucularıyken, Remiz Anadolu külhanbeyi olup kız kardeşi Remziye'yi Rumeli külhanbegümü olarak atamayı düşünerek tüm şehri kontrol etmeyi planlamaktadır.

3.3.3.3. Masallar ve Halk Hikâyeleri ile Diğer Sözlü Gelenek Ürünleri

Batıl inançlar ve hurafeler, mitler ve efsanelerle birlikte, sözlü geleneğe ait masallar ve halk hikâyeleri de Anar'ın romanlarında önemli bir yere sahiptir. Irksal çeşitliliği, olay örgüsünün tek bir doğrultuda ilerlememesi, büyülü usurlar ve melezlikle birlikte âdeta bir karnaval havasına sahip bu romanlarda meddahlık geleneğinden geleneksel anlatılara kadar dikkate değer göndermeler mevcuttur. Araştırmacı Esra Karlıdağ'ın bu konudaki, "Halk edebiyatının başlığı altına giren tezkireler, halk hikâyeleri, efsaneler yazarın her romanında değiştirilerek, farklı metinlere dönüştürülerek kullanılır; çıkışını aldığı kaynaktan hayal gücünün sonsuzluğunda evrilerek özgün metinlere dönüşür." (Karlıdağ, 2012, 106) tespiti, Anar'ın üslubu ve geleneksel türleri kullanış biçimi açısından yerindedir.

Örneğin, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde *Binbir Gece Masalları*'na çok benzer, hatta metinlerarası boyutta bir kurgu tekniği kullanılmıştır. İki anlatıcı –Ölüm ve Cezzar Dede– birbirlerine karşılıklı hikâyeler anlatırlar; aynı zamanda bu hikâyeler Cezzar Dede'ye yaşaması için zaman kazandırır: "Her hikâyen için senin bir saat yaşamana izin vereceğim." (Anar, 2013c, 17.) *Binbir Gece Masalları*'nda da Şehrazat, Şah Şehriyar'a ölmemek için her gece bir masal anlatır ve böylece bir gün daha kazanır. Anlattığı öykülerin hepsi Doğu coğrafyası ve kültürünü yansıtır; Ölüm'le Cezzar Dede'nin karşılıklı anlattıkları hikâyeler de –doğal olarak– aynı kültürün farklı zaman dilimlerindeki yansımasıdır.

Anar, romanlarında meddahlık ve hikâye anlatıcılığı geleneğini de sıklıkla kullanır. Örneğin, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda, alışıldık meddah geleneğinden biraz farklı olmakla birlikte, hikâye anlatıcılığının bir örneği görülmektedir: "Meyhanedeki en ihtiyar, içkiye en dayanıklı, bu yüzden de en bilge demkeş tam da konuya uygun bir hikâye anlatmaya başlayınca herkes sustu." (Anar, 2013a, 191.) Genellikle köy meydanları ya da kahvehanelerde gerçekleştiğini bildiğimiz hikâye anlatıcılığı, bu

sefer romanın dokusuna göre bir meyhanede geçmektedir. Aynı şekilde, geleneğe uygun olarak "en ihtiyar ve en bilge"nin anlatıcı olarak seçilmesi de mekâna uyarlanmış olarak görülmektedir.

Romanlarında sadece Doğu'nun değil, Batı'nın sözlü mirasından da faydalanan İhsan Oktay, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde yer alan "Şarap ve Ekmek" adlı hikâyede, "Kırmızı Başlıklı Kız" masalının iskelet yapısı korunarak uyarlanmış bir versiyonunu sunar. Yetmiş yaşındaki sütninesinin göğsünü emerek büyüyen Bestenur'a, aynı sütnine tarafından hepsi kırmızı olan etek, hırka, pelerin ve bir çift ayakkabı verilir. Sütnine, bunları Bestenur'a verirken şöyle söyler: "Sevgili kızım. Bunlar, büyükannesini bir kurt yediği için hayatta kendisini bekleyen bütün tehlikeleri idrak etmiş, bu nedenle ömrünü sadece iffetini koumaya adamış küçük bir kızındı." (Anar, 2013c, 209) Görüldüğü gibi, Batı'ya ait bir masal Doğu'ya ait değerler ve postmodernizmin teknikleriyle birleştirilmiştir. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde Bestenur (Kırmızı Başlıklı Kız) ile babası olduğunu söyleyen kötü bir adam (kurt) arasında, masalın orijinalindeki olayların bir benzeri yaşanır.

İhsan Oktay Anar'ın romanları, postmodernizm ile büyülü gerçekçiliği harmanlayan, özgün bir tekniğe ve üsluba sahiptir. Yazar bunu sağlamak için kendi kültürüne ait öğelere sıklıkla başvurmuş, onları bazen oldukları gibi, bazense uyarlayarak eserlerine yerleştirmiştir. Anar'ın dinî öğeleri nasıl kullandığına geçmeden önce, Prof. Dr. Handan İnci'nin Anar hakkındaki yorumu, bu bölümü anlamak adına önemlidir:

> "[Anar,] sözlü/yazılı eski halk hikâyelerini, dini metinleri, insanlığın ortak bilinçaltında yatan imgeleri, mitleri, korkuları, hayalleri ve arzuları, yüzyıllardır ele avuca sığmaz bir kıvraklıkla akıp gelen roman türünün son durağında postmodern yöntemlerle harmanlıyor, ortaya hem çok tanıdık, hem çok özgün bir külliyat çıkarıyor." (İnci, 2009, 49.)

3.3.4. Dinî Unsurların ve Kutsal Kitapların Kullanılışı

Büyülü gerçekçilik denilince, olağandan olağanüstüye dönüştürülebilecek, gerçekliği büyülü hâle getirebilecek pek çok kaynak mevcuttur. Latin Amerika büyülü gerçekçileri başta olmak üzere, dünyanın hemen her yerindeki büyülü gerçekçi yazarlar, kendi kültürleri, gelenekleri ve tarihleriyle "olağanüstü" dediğimiz unsurları birleştirir ve ortaya bir sentez çıkartırlar: Gabriel García Márquez Kolombiya'yı, José Saramago Portekiz'i, Salman Rushdie Hindistan'ı, Haruki Murakami Japonya'yı, Hasan Ali Toptaş ise Türkiye'yi; bu ülkelerin birikmişliklerini kendi üslupları doğrultusunda "yeniden yaratır"lar. Bu anlamda, büyülü gerçekçilik hangi

coğrafyada anlatılıyorsa, o doğrultuda yereldir. Büyülü gerçekçiliği belli bir oranda evrensel yapan özellikse, semavî dinlere ve bu dinlerin kültürlerine gösterilen ilgidir.

Tıpkı Gabriel García Márquez'in çocukluğunda aile büyüklerinden dinlediği hikâyeleri yıllar sonra eserlerine taşıması gibi, Anar da babası ve dayısından dinlediği dinî hikâyeleri kitaplarında kullanmıştır: "Anlattığı dinî hikâyeler dinleyenleri ağlatınca keyiflenen babam, dayım Kocamustafapaşalı Arap İhsan'dan (İhsan Kömeç) (…) öğrendiğim şeyler az değildir." (Gümüş, 2011, 21.) Anar'ın tek kaynağı aile üyelerinden dinledikleri değildir: "En beğendiğim yazar Tanrı ve en çok etkilendiğim eserler kutsal kitaplar. Gerçek edebî yapıtlar olduğunu düşünüyorum kutsal kitapların," (Koçakoğlu, 2010, 65) diyen İhsan Oktay, bazı eserlerine kutsal kitaplardan alıntılar yaparak başlamıştır: *Puslu Kıtalar Atlası* Eski Ahit'ten (Eyüp 26:7, İşaya 14:12), *Kitab-ül Hiyel* Kur'an'dan (Sebe' 34/10) ve Tevrat'tan (I. Samuel, 17:38), *Amat* Tevrat'ın birinci kitabı olan Tekvin'den (6:14) alıntılarla başlamaktadır.

Anar sadece kutsal metinlerden alıntılar yapmakla kalmaz, kutsal kitaplarda geçen karakterleri ve özellikle peygamberleri, roman karakterleri özelinde kişileştirme tekniğini sıklıkla kullanır. Eserlerinde en sık karşılaşılan dinî figür İsa Peygamber'dir. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde anlatılan "Şarap ve Ekmek" hikâyesinde, yetmişlik sütninenin Bestenur'un babasına hazırladığı üzüm suyuyla ekmek (Anar, 209) Hıristiyanlıktaki İsa'nın kanı ve eti inancını temsil etmektedir. Aynı hikâyede, Bestenur, babasına götürmesi gerektiği halde ekmeği yiyip üzüm suyunu içer: "Sütninemin aslında sana hazırladığı ekmeği yiyip üzümsuyunu içtiğim için artık acıkmayacak ve susamayacağım. Hafif olmamın nedeni de bu. Bu ekmek ve su artık içimde olduğundan ben şu anda cennete aitim. Pek yakında ayaklarım yerden kesilecek ve oraya yükseleceğim." (Anar, 2013c, 212.) İsa'nın göğe yükselişi, bir çocuk karaktere uyarlanmıştır.

İsa Peygamber *Amat*'ta da karşımıza çıkar. Yazar, geminin marangozu Nuh Usta ile İsa Peygamber arasındaki bağlantıyı gizlemek yerine, isim ve benzerlikleri işaret ederek anlatır: "Asıl mesleği marangozluk olan [Nuh Usta], gaybın bilgisine sahip bir âlim değildi. Ama Hamamcı Musa Efendi, Hazreti İsa'nın da bir marangoz olduğunu eserinde hatırlatmadan edememiştir." (Anar, 2017, 105.) Aynı eserde, Nuh Usta'yla Nuh Peygamber arasında da benzerlik ilişkisi kurulur: "Bilindiği gibi Hazreti Nuh'un da karısının adı Veliye idi. Ama Halim Efendi'ye göre Nuh

Peygamber gemisine müminleri alırken, bir kişi dışında Amat'taki herkes, hatta çocuk yaştakiler bile günahkârdı." (Anar, 2017, 231.)

Yazarın dinî göndermeleri en fazla kullandığı kitabı olan *Suskunlar*'da da İsa Peygamber'in hayatından izler görülür. Kur'an'ın Âl-i İmrân suresinin 49. ayetinde de geçen İsa Peygamber'in iyileştirme mucizesi, Zâhir karakterinde görülür:

> "Zâhir döndü ve Kalın Musa'ya yaklaştı. Üstündeki yorganı çektikten sonra, huysuz [felçli] ihtiyarı omuzlarından ayak uçlarına kadar bir sıvazladı. Ardından, 'Şimdi yürüyebilirsin artık. Hiçbir hastalığın kalmadı,' dedi. Şaşıran ihtiyar ise, 'Haydi oradan!' diye Zâhir'i tersledi. (…) 'Senin şifâcı olman için kırk fırın ekmek yemen lâzım. Daha kendine faydan yok! Peki ölüyü de diriltir misin!'" (Anar, 2018, 223.)

Zâhir'in gerçekten felçlileri iyileştirdiği, Rafael'in, ameliyat edip durduğu Lazar'ın karnına saklamak için yerleştirdiği bin otuz altın, Lazar kusmaya başlayıp ortalığa saçılınca kanıtlanır: "Altunları görünce Kalın Musa'nın gözleri parladı. Bu aksi ihtiyar sanki çıldırmıştı. Derhal yorganı üzerinden fırlatıp koşa koşa altunların aktığı yere geldi. (Anar, 2018, 223.) Ancak Zâhir'in İsa Peygamber'le benzerlikleri bununla bitmez: "'Beni iyi dinleyin!' dedi. 'Şu kanarya nasıl şakıyorsa, sizlerden biri de onun gibi ötüp beni gammazlayacak!' (…) 'Alın! Bu kavunu yiyin! O benim etimdir! Rakıyı da için! O benim kanımdır!'" (Anar, 2018, 231.) İsa'nın havarilerinden biri olan Yahuda'nın, otuz gümüş dinar karşılığında onun yerini Yahudilere (veya Romalılara) söylemesi de Zâhir karakteri üzerinden anlatılır: "[Kalabalık,] Yâkuta isimli bir santurî gelince sevinir gibi oldu. Otuz akçe karşılığında, bu şahıs kudurmuş kalabalığı doğruca Zâhir Hazretleri'nin yanına götürecekti. Ve bunu yaptı da!" (Anar, 2018, 233.) Daha sonra ise İsa'nın işkence görerek çarmıha gerilmesi anlatılır: "Sonunda tomrukçubaşını, hiç olmazsa onu tomruğa vurarak Eminönü'ndeki kadı naibine göndermeye ikna ettiler." (Anar, 2018, 234.)

Anar'ın romanlarında İsa'nın hayatıyla birlikte sıklıkla atıfta bulunulan bir başka Hıristiyanlık öğretisi teslistir. Tanrı, İsa Peygamber ve Kutsal Ruh'un tek ve aynı kişi olduğu inancına dayanan teslis, yine uyarlanmış biçimiyle *Amat*'ta görülür: "Seni peder, velet ve şu elimdeki mukaddes ispirto adına vaftiz ediyorum! (…) Sıra, İsa Mesih'in etini yiyip kanını içmeye geldi. (…) Şarap içmek için kiliseye gidemeyeceğimize göre meyhaneci Barba Mihalaki'ye uğrayacağız demektir." (Anar, 2017, 16.) Teslisin bir başka örneği ise *Yedinci Gün*'de, kitabın bölüm başlıklarında görülür. Bölümler, teslisteki Baba-Oğul-Kutsal Ruh'a denk gelecek

şekilde, sırasıyla "Baba", "Oğul" ve "Hayalet" (Anar, 2016) olarak isimlendirilmiştir.

Anar, peygamberler haricinde semavî dinlerdeki ortak olayları, özellikle yaratılış, cennetten kovulma ve devamında Habil ile Kabil mesellerine eserlerinde değinmektedir. *Suskunlar*'da Tevrat'a göre yaratılış, yani Tanrı'nın altı gün yaratıp yedinci gün dinlenmesi müzik makamlarına göre anlatılmaktadır. (Anar, 137-138.) Daha sonra ise Âdem ile Havva'nın yaratılışı ve cennetten kovuluşu, yine müzikle bağlantılı bir şekilde anlatılır:

> "Ve Yaradan, yerin toprağından adam yaptı ve onun burnuna, makamı gizli bir nağme üfledi. Adam bu nağmenin güzel olduğunu gördü. Çünkü adam artık yaşıyordu ve onu yaşatan da bu nefes idi. Ancak adam ve onun sol kaburga kemiği, meyveyi ısırıp yasağı çiğneyince, kendilerini diri kılan bu nağmeyi unuttular ve Aden'den kovuldular. "(Anar, 2018, 138-139.)

Yedinci Gün'de de yaratılış motifi kullanılır; ancak burada romanın başkarakteri İhsan Sait yaratıcı konumundadır:"Kitâbını tam altı gün boyunca yazdırdı. Döjira'ya kavuşma vakti gelmişti. Nihâyet altıncı günün gecesi saatler 12'yi vururken şöyle dedi: 'Artık yoruldum ve yarın dinleneceğim, siz de öyle yapın.'" (Anar, 2016, 240.)

Eski Ahit ve Kur'an'da geçen ve Anar'ın da sıklıkla kullandığı mesellerden biri Habil ile Kabil hikâyesidir. Habil'le Kabil, cennetten kovulan Âdem ile Havva'nın çocuklarıdır. Habil bir çoban, Kabil ise bir çiftçidir. Eski Ahit'e göre Tanrı, Habil'in kurbanını kabul edip Kabil'inkini etmeyince Kabil kıskançlıktan kardeşini öldürür. Bunun üzerine Tanrı, Kabil'i lanetler. Habil ile Kabil ilk olarak *Amat*'ta, denizcilerin batıl inançlarında karşımıza çıkar:

> "[Yaşlı denizci] 'Gemiyle salı günü sefere çıkılmaz,' dedi. "Çünkü salı kan günüdür. Âdem Peygamber'in oğlu Kabil, öz kardeşini bir salı günü öldürmüştü. Ayrıca Havva Anamız yine salı günü âdet gördü. (…) Güvertedeki sünepeler ellerini çabuk tutmazlarsa biz de salı yola çıkmak zorunda kalırız ki, bu, yolculuğumuzun kanlı geçeceğine delâlet eder.'(…) Ne aksiliktir ki, palamar iskeleden alınmadan hemen önce Arap Camii'nin müezzinleri yanık sesleriyle sabah ezanını okumaya başladılar. Ne yazık ki artık günlerden salı, yani Kan Günü idi. Kabil'in, kendi kardeşi Habil'i öldürdüğü o uğursuz gün!" (Anar, 2017, 20, 40.)

Amat'ta bir de Habil isimli, 17-18 yaşlarında imanlı bir delikanlı vardır. İsteği üzerine, esir tutulan Maltalı bir şövalyeye Kur'an götürür ve ona okur; bu esnada şövalye bir ayetin mealini sorar ve tıpkı kutsal kitaplardaki Habil gibi öldürülür:

> "Şövalye bu âyetin ne anlama geldiğini sordu. Habil tercüme etmek için kitaba eğilince adam sehpanın üzerindeki kamış kalemi almıştı. Habil satırları şöyle tercüme etti: 'İnsanlardan öyleleri vardır ki, inanmadıkları hâlde Allah'a ve ahiret gününe inandık, derler.' Habil sözünü yeni bitirmişti ki, sivri uçlu kamış kalem boğazına saplanır saplanmaz, şah damarından tâ tavana kadar kan fışkırdı." (Anar, 2017, 152-153.)

Suskunlar'da ise Kabil isimli katil bir karakter vardır. Kabil, kardeşini öldürmüştür; bu yüzden iki yeğeni ona işkence eder. Kabil son nefesini vermek üzereyken yeğenleri onun değerli eşyalarını paylaşmaya başlar; ancak sıra amcalarının yüzüğüne gelince iki kardeş kavga eder, içlerinden biri diğerini öldürüp yüzüğü alır. Kabil ise şöyle söyler: "O yüzük Kabil'in işaretidir. Tak onu parmağına! (…) Çünkü ben nasıl ki kardeşimi, yani senin babanı öldürdüysem, sen de kendi kardeşini öldürdün. Kabil artık sensin!" (Anar, 2018, 237.) Kutsal kitaplarda, kardeşini öldürdüğü için Tanrı'nın Kabil'i işaretlediği, böylece herkesin onun katil olduğunu bilmesini sağladığı anlatılmaktadır. Anar'ın uyarlaması da meselin bu yönüne göndermedir.

Anar'ın romanlarında İsa, yaratılış, teslis ve Habil ile Kabil meselinden başka dinî figürler de mevcuttur. Örneğin *Kitab-ül Hiyel*'de Kara Calûd, Tevrat'ta bahsedilen ve saçlarından güç aldığı söylenen Samson'un kişileştirilmiş halidir. Samson'un saçlarından güç bulması gibi, Calûd'un saçları da ona cinsel güç vermektedir. Kafasını kazıtınca bu gücü azalan Calûd'un saçları kırk günde yeniden uzar ve böylece iktidarını yeniden kazanır. (Anar, 2013b, 86.) *Amat*'ın Süleyman Reis'i ise isminden güçlerine kadar Süleyman Peygamber'in özelliklerini taşır. Hatta yaşlı bir denizci Süleyman Reis için Kur'an'daki şu ayeti okur: "Velisüleymânerrıyha âsıfeten tecriy biemrihî ilel'ardılletiy bâreknâ fiyha!/Kasırga gibi esen rüzgârı Süleyman'ın emrine verdik!" (Anar, 2017, 102.) Bunun üzerine imanlı denizciler, Süleyman Reis'e büyük bir saygı duymaya başlarlar çünkü Allah'ın rüzgârı Süleyman Peygamber'in emrine vermesi gibi, Süleyman Reis'e de aynı gücü bağışladığına inanırlar:

> "O andan başlayarak, kendisinden nefret edilmesine rağmen Süleyman'ı her denizci rüzgârın efendisi bilecek ve yedi iklim dört bucakta zincirlerinden boşanan tam otuz altı ayrı rüzgârın tekmili birden olanca şiddetiyle esse bile, onun idaresinde olduğu müddetçe Amat'ın asla batmayacağından emin olacaktı." (Anar, 2017, 102.)

Amat'ta "Eşek İsrafil" lakabıyla anılan bir çocuk karakter mevcuttur. Mürettebattan bir kıdemli, teyakkuz halinde pirinçten yapılma boruyu üfleyecek bir aylakçı aramaktadır. Ancak birkaç çocuk denemişse de kimse üflemeyi başaramaz: "[Bu sırada] boruyu eline alan İsrâfil, yanaklarını şişirerek üflediğinde aleti öttürdü." (Anar, 2017, 57.) İsrafil, elbette dört büyük melekten biri olan İsrafil'in romana yansımasıdır. Nitekim romanın sonlarına doğru, İsrafil'in kıyamet gününde Sûr'a üflemesinin bir benzeri Amat'ta yaşanır: "Alacakaranlık vakti Amat'ta, kulakları sağır eden bir boru sesi işitildi." (Anar, 226.)

Amat'ta, hem üç semavî dinde hem de çeşitli mitolojik öyküler ve fantastik türünde kendine yer bulan şeytan, Diyavol karakteri olarak karşımıza çıkar. Diyavol, yani şeytan romanda şöyle betimlenir: "(…) Önünde sırma göğüs atkıları bulunan kızıl bir cüppe, kara bir mintan, kızıl bir çift çizme ve kara bir çakşır giymiş, beline kızıl bir kuşak ve kızıl Cezayir fesine de kara destar sarmış kızıl dudaklı ve cüzâmlılar gibi bembeyaz suratlı bir şahıs." (Anar, 2017, 26.) Daha sonra Diyavol'ün şeytanın kendisi olduğu da anlaşılır: "Diyavol, yahut asıl adıyla Diabolos…" (Anar, 2017, 234.)

Genellikle batıl inançları İslam'dan, kutsal kitaplardan anlatıları Tevrat ve İncil'den seçen Anar, *Suskunlar*'da İslam'ın tasavvuf anlayışına da yönelmiştir. Romandaki ikiz kardeşlerden biri olan Eflâtun kimsenin duymadığı bir ses duymaya başlar: "Eflâtun, 'Biri ıslık çalıyor, işitiyor musunuz? Çok güzel!' diye tekrar sordu. Hayır! Kimse böyle bir ses işitmiyordu. Kalın Musa, 'Cinlere karışmış bu!' diye korkuyla haykırdı." (Anar, 2018, 81.) Cinlere karıştığı için gaipten ıslık sesi duyduğu zannedilen Eflâtun'u tam yedi sene sandık odasında kapalı tutarlar. (Anar, 2018, 82.) Eflâtun serbest kaldıktan sonra ise ıslık sesinin peşinde, karşılaştığı herkese, "Beni mi çağırdınız?" diye sorarak tüm İstanbul'u dolaşır, türlü türlü maceradan sonra, en sonunda aradığı cevabı Galata Mevlevihanesi'nde bir şeyhten işitir: "Biz insanlara 'Gel' diyenleriz. Doğru yere geldin." (Anar, 2018, 122.)

Anar, semavî dinlerden farklı olarak Budizm'e de değinmiştir. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde geçen "Bir Hac Ziyareti" adlı öyküde, köyün imamı, kurt-çocuk ve dedesi, Mekke'ye diye bir Budist manastırına giderler. Burada geçirdikleri uzun bir süreden sonra kurt-çocuk nirvanaya ulaşır ve "kurduğu bağdaşı bozmadan tavana doğru yükselmeye başla[r]". (Anar, 2013c, 75.)

Anar'ın dinlere bakış açısı eşitlikçi, bir diğerini yüceltmeden ve metinlerine doğal bir şekilde yerleştirmek üzerine kuruludur. Bu doğrultuda, semavî dinlerden, inanç sistemlerinden ve kutsal kitabı olmayan dinlerden de beslenmiştir. Anar'ın dinlere nasıl hümanist bir bakış açısıyla yaklaştığını görmek içinse, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nin başkarakteri Ölüm'ün sözleri yeterlidir:

> "Birçok kişi için, insan olmanın zevkini ve keyfini çıkarmak değil, hayatı sürdürmek ve korumak daha önemli görünüyor. Ne pahasına olursa olsun yaşamaya çalışmakla, doğrusu çok büyük bir mutluluğu kaçırıyorlar. Acı ve ölüm korkuları onları yönetiyor. İşin kötüsü, bu korkuya Tanrı diyorlar. Oysa dünyayı korkuyla değil, bir insanın gözleriyle görselerdi, Tanrı'yı görmüş olurlardı." (Anar, 2013c, 138.)

3.3.5. "Komik" Öğesinin Kullanılışı

Büyülü gerçekçi yazında, çoğunlukla hicivli ve alaycı bir dille toplumsal ve üstü kapalı eleştiriyi bir aradadır. Ancak büyülü gerçekçi yazının asıl amacı, bir ideoloji üzerinden siyasi propaganda yapmak değil, özellikle Latin Amerika tarihindeki baskı ve zulüm dönemlerine ait anıları gün yüzüne çıkararak eleştirmektir. Bunu yaparken de büyük oranda komik öğesinden faydalanırlar. İhsan Oktay, Latin Amerika büyülü gerçekçilerinin aksine, romanlarında Türkiye tarihinin zorlu dönemlerini eleştirmez. Onun eleştiri konusu toplumun yaşayış şeklidir: "[Anar'ın] roman[ların]da asıl mizah konusu, döneme özgü yaşam tarzıdır." (Gündüz, 2012, 79.) Postmodernizmde de görmeye alışık olduğumuz komik unsurunun kullanımı, Anar'da büyülü gerçekçilerinden ziyade postmodernistlere uygun bir formdadır. Metinlerarası göndermelerle Anar, "kimi masalları ve halk inanışlarını [da] değiştirerek onlara mizahi bir ton katar." (Gündüz, 2012, 74.) Değinilmesi gereken bir başka nokta ise Anar'ın alaycı, komik dilinin büyük oranda argo kültüründen beslenmesidir. Anar, bu özelliğini şöyle değerlendirir:"Sokaktaki insan (ama her sokaktaki değil, varoşlarda ve ara sokaklarda) dili daha etkili kullanıyordu. (…) Bunlar klasik argonun mucitleriydi. (…) Hepsi dili 'öttüren' adamlardı. Bir ölçüde onlar içinde yetiştim." (Gümüş, 2011, 21.)

Anar'ın en çok başvurduğu alaycılık yöntemi, tarihte yer etmiş yazar, eser, bestekâr, bilim insanlarının isimlerini veya sıradan kelimeleri değiştirmek, anlatımı bir nevi kelime oyununa dönüştürmektir: *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Arap İhsan'ın Kubelik'e tercüme ettirdiği "Rendekâr" nam yazarın "Zagon Üzerine Öttürme"si (Anar, 34), elbette Descartes'ın *Metot Üzerine Konuşma*'sına göndermedir. *Kitab-ül Hiyel*'de Alexandre Dumas'ın *Kamelyalı Kadın*'ı, "Kamelyalı Hatun" (Anar, 107) olarak; *Galîz Kahraman*'da ise James Joyce'un *Ulysses*'i, "Cezmi Coz" isimli yazarın "Ulizez" (Anar, 161) romanı olarak karşımıza çıkar. Ayrıca ünlü keman yapımcısı Stradivarius, "Usturadavarus" (Anar, 2013c, 191); ünlü keman virtüözü David Oistrakh, "Davut Hoşdurak" (Anar, 2013c, 198); Portekizli kâşif Vasko da Gama, "Kamalı Vasko" (Anar, 2017, 61) olarak romanlarda yer alır. Potasyum, "budasyom" (Anar, 2013b, 36); tekila, "tek-i âlâ" (Anar, 2013b, 49); Buda, Budist ve Budizm, "Vuda", "Vudiz" ve "Vudizm" (Anar, 2013c, 73); altın efsanesiyle meşhur Kral Midas, "Bidaz" (Anar, 2013c, 45), Superman-Clark Kent, "cennete ağlayarak giden tek çocuk, Gülerk Kent" (Anar, 2013c, 231); Hint destanı *Mahabharata*'nın bir

bölümünü oluşturan *Bhagavad-Gita* ise "Baharat Kita" (Anar, 2013c, 74) olarak ve hepsi de romanlarda, kendilerine özgü "komik" durumlar içinde geçmektedirler.

Fransız yazar Émile Zola, ilk kez *Yedinci Gün*'de olmak üzere, *Gâliz Kahraman*'ın da başkarakteri "İdris Âmil Zula" olarak karşımıza çıkar. Hatta *Yedinci Gün*'de (Anar, 209), Zola'nın 1898'de dönemin Fransa cumhurbaşkanına yazdığı "İtham Ediyorum!" başlıklı yazı da geçmektedir. *Gâliz Kahraman*'da ayrıca Leonardo da Vinci'nin "Vitruvius Adamı" olarak bilinen insan vücudu modellemesi "komik" unsuru olarak kullanılmış ve İdris Âmil üzerinden yapılan toplumsal eleştirinin bir parçası olarak sunulmuştur:

> "Öyle ki ileride, bir mecmûada Leonardo nâm bir sanatkârın daire içine çizdiği, kollarını bacaklarını açmış o sözüm ona mükemmel insan bedenini, sırf kendisininkine benzemiyor diye kusurlu bulacak ve üstâdı, elips yerine daireyi seçmek gibi bir sanat cürmüyle ithâm edecekti." (Anar, 11.)

Aynı romanda, Kopernik Devrimi'ne ve onun Güneş merkezli evren teorisine de değinilmiştir:

> "Zaten Güneş'in doğudan doğduğu da palavraydı! Dünya'yı aydınlatan güneş, asıl Efendimiz'in o mübârek vâlidesinden doğmuştu! Bu, ikinci bir Kopernik inkılâbıydı. Çünkü insanoğlu artık, merkezinde bu kez hakikî bir güneşin, yani asîl Efendimiz'in olduğu bir kâinatta idiler." (Anar, 11.)

Tarihi-efsanevî karakterler de Anar'ın romanlarının komik unsurlarındandır. Örneğin *Yedinci Gün*'de Roma imparatoru Jül Sezar'ın öldürülüşüyle ilgili efsane, dinî göndermelerle birleştirilerek ve komik öğeler eklenerek verilmiştir:

> "Günün birinde Sezar nâm bir paşa, ordusuyla alkışlar arasında Roma'ya girdi. Herkes onun iktidarı alıp ona buna çatarak zorbalık yapmak istediğini zannetmişti. Ama onun amacı iktidarı değil, çocukluğundan kalma Gülgoncası'nı almaktı. Fakat nerede ve kimde olduğunu bilmiyordu. Asker olmasına rağmen sormaya da cesareti yoktu, sadece senatoda moruklar onu bıçaklarken evlâtlığı Brütüs'e, 'Sende mi Brütüs?' diye sorabilmişti. Sezar'ı övdükten ve gömdükten sonra harpler ve fetihler devam etti. Cümle âlem Rum mezâlimi altında inim inim inliyordu. Anlaşılan bu dünya cennet falan değil, cehennemin tâ kendisiy di. Cennet olmasaydı, onu icât etmek gerekecekti. Nitekim biri etti ve onu da çarmıha gerdiler." (Anar, 2016, 193.)

Galîz Kahraman'da, Davud Peygamber'in güzel sesli olmasına ve buradan türeyen "davudi sesli" deyimine gönderme yapılmıştır: "Hazreti Davut, bas değil tenor olsaydı ve o da İdris Âmil Hazretleri gibi günde üç paket cıgara tüttürseydi böyle bir muntazam ve muazzam bir feryat koyuverirdi." (Anar, 2014, 12.)

İncelediğimiz örnekler, postmodernizmin en önemli tekniklerinden birinin, metinlerarasılığın hiciv ve komik unsuruyla birleştirilmiş halidir. Ancak Anar komiği sadece postmodernizm çerçevesinde değil, büyülü gerçekçiliğe uygun formda da kullanmıştır. *Yedinci Gün*'de çocukları yediği rivayet edilen yaşlı Culyano'yu

kızdıran yaramaz çocuk yüzünden canından bezen şeytanın sözleri komiğin büyü ile bir arada kullanımına bir örnektir:

> "Cebinde bir kibrit olduğu takdirde bütün Dersaadet'i o saat yakabilecek tıynette olan velet o kadar yaramazdı ki, rivâyet doğruysa çocuğun içine Şeytan girdiğine hükmedip bir şeytan kovucu çağırmışlar, gelen din adamı âyini başlatmış, ancak çocuğun ağzından o korkunç sesiyle konuşan Şeytan, 'Bu yaramazın bedenindeyken çektiğim ıstırabı bir ben bilirim bir de Allâh, fırsat verse çekip gideceğim ama çocuk beni bırakmıyor. Ben onu değil de o beni tutuyor. Ne olur beni ondan kovmak yerine onu benden kovun!' diye sızlanmıştı." (Anar, 2016, 48-49.)

Çoğunlukla korkutucu ve kötü yönleriyle metinlerde kendine yer bulan şeytan, yaramaz bir çocuktan yaka silkmiş, böylece normalde sahip olduğu özellikleri göstermemesi de büyülü duruma komiklik katmıştır. Benzeri bir durum *Suskunlar*'da, Hayalet Âsım'da görülür. Ölmesine rağmen ruhu huzur bulamadığı için yaşayanları rahatsız eden bu hayalet, kendisini yakalamaya çalışan bir hayalet avcısıyla karşılaşır:

> "(…) Hayâlet o kadar gazaba gelmişti ki, gözlerinden kızıl kıvılcımlar fışkırmaya başladı. Ardından, öfkesi nedeniyle birdenbire parlayıp alev aldı. Ama az buçuk yatışır gibi olunca alevler yavaş yavaş söndü. Tamamen sönünce, hayaletten bir süre duman tüttü." (Anar, 2018, 153.)

Tıpkı şeytan gibi, genellikle korkutucu yönleriyle bilinen hayaletlerin bir örneğinden duman tütmesi, okurda komik bir izlenim uyandırmakta, böylece anlatı fantastikten uzaklaşarak büyülü gerçekçiliğe yaklaşmaktadır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde geçen "Dünya Tarihi" isimli öyküde, sorgu meleklerine insanî birtakım özellikler atfedilmesi de metne –fantastik etkiyi azaltarak– komiklik katmıştır:

> "(…) Aptülzeyyat'ın sağ omzundaki melek de boş durmuyordu. Sevapları bir bir defterine düşmekle mükellef olan bu melek fasılasız çalışırken, adamın sol omzundaki günah yazıcı melek de, artık ilham gelmediğinden midir, sıkıntıdan esneyip duruyordu." (Anar, 2013c, 95.)

İhsan Oktay'ın eserlerinde, bütünüyle komik, alaycı ve hicivli bir kullanılmış olsa da Anar'ın bu doğrultuda kullandığı teknikler postmodernizmin teknikleridir. Bu bağlamda Anar'ın büyülü gerçekçi bir yöntem izlediği, komik unsurların tamamıyla büyülü gerçekçi akıma uygun olduğu söylenemez. Aralıklarla akımın diğer yazarlarında görülen türden komik unsurlar kullanmış olsa da postmodernizme daha yakın bir anlatım tarzı benimsediği açıktır.

3.3.6. Zaman ve Mekân Kullanılışı

Büyülü gerçekçilik ve postmodernizmin belki de en belirgin ortak özelliği, zaman ve mekân kullanımında benimsedikleri özgürlükçü tutumdur. Her iki akımın metinlerinde de zaman çizgisel ilerlemez, anlık geri dönüşler ve ileri gidişler, belirsiz

zaman kullanımı yaygındır. Araştırmacı Ahmet Koçakoğlu, postmodernizmin gelişimiyle yaygınlaşan bu tavrı şöyle açıklar:

> "Postmodernizmle birlikte kadim zamanın kalın halkaları da gevşemiş ve sonunda parçalanmıştır. Aslında bu algının temelinde Albert Einstein'ın izafiyet (görecelik) teorisi yatmaktadır. Bu teoriyle birlikte geleneksel zaman bütünsel, ardışık, zincirsel yapısını kaybederek, tamamen göreceli bir hâl almıştır. Postmodernizm de bu anlayışa uygun bir biçimde zamanı göreceli, belirsiz ve eş zamanlı bir yapıya büründürür. Dolayısıyla postmodernist eserlerde masalsı bir gerçeklik söz konusudur ve büyülü, fantastik bir uzamda belirli bir zamandan söz edilemez." (Koçakoğlu, 2010, 143-144)

Mekân ise büyülü gerçekçilikte dekor görevi görür; anlatılar kişileri, olayları ve tarihi tamamlayıcı unsur olarak kullanılır, bu yüzden gerçek ya da hayalî olmalarının bir önemi yoktur. Latin Amerika büyülü gerçekçiliğinde hayalî mekânlar yaratma tekniği sıklıkla kullanılmakla birlikte, bu hayalî kasabaların, şehirlerin gerçekte var olanlardan isimleri dışında bir farkları yoktur. Bu yerlerde konuşulan dil, yenilen yiyecekler, giyilen kıyafetler, hava durumu, gelenek ve görenekler, gerçektekinin aynısıdır.

İhsan Oktay'ın romanlarında da zaman ve mekân dekor görevi görmektedir. Yazar, anlatmak istediklerine uygun olması bakımından belli bir dönem ve şehir seçmiş, yine de iki unsur hakkında da detaylı betimlemeler ve açıklamalara gerek görmemiştir. Anar'ın –*Amat* hariç– bütün romanları İstanbul'da, romanlardaki isimlendirmesiyle "Kostantiniye"de geçmektedir; *Amat* ise Kostantiniye'de başlayıp açık denizlerde ilerler. Okur, kahramanların ara sokaklarında gezindiği bu şehri sokak sokak tanır; ancak yazar bunu sağlamak için uzun ve gerçeğe uygun betimlemeler yapmak yerine, şehri roman kahramanlarının günlük hayatlarının bir parçası olarak ve onların gözünden anlatmayı seçmiştir.

"Bir romancının kendi romanı için yirmi birinci yüzyılı yahut on yedinci yüzyılı seçmesi arasında ilke olarak bir fark göremiyorum," (Gümüş, 2011, 20) diyen Anar, romanlarında Osmanlı İmparatorluğu dönemini kullanmasına rağmen, tıpkı mekân seçiminde olduğu gibi, zaman seçimi de dekordan öteye geçmemiş, romanları "tarihi roman" kategorisinden uzakta tutmuştur. Örneğin *Puslu Kıtalar Atlası* 1681 yılında (Anar, 13) başlar; *Kitab-ül Hiyel* III. Selim döneminde, yani on sekizinci yüzyılda geçmektedir; *Amat* 1670'te (Anar, 9) başlar; *Suskunlar* I. Ahmet'in saltanatından sonra (Anar, 11) , yani takriben on yedinci yüzyılda; *Yedinci Gün*, romanın gidişatından anlaşıldığı üzere on dokuzuncu yüzyıl sonlarında, *Galîz Kahraman* ise yirminci yüzyıl başlarında geçmektedir. Ancak kitapların hiçbiri geçtiği dönemin toplumsal sorunlarını, saray yaşantısını veya tarihi olaylarını yansıtmaz. Tıpkı Latin

Amerikalı büyülü gerçekçilerin yaptığı gibi, Anar bazı toplumsal olayları romanları içinde geçiş olarak kullanmış, bunların tarihî taraflarını ele almadan, yalnızca okuruna romanın geçtiği dönemi hatırlatma aracı olarak görmüştür. Örneğin *Kitab-ül Hiyel*'de (Anar, 46-48) Alemdar Mustafa Paşa olayı tarihî detaylara girilmeden ve yalnızca karakterlerin olay örgüsü içindeki gidişatları açısından anlatılmıştır.

Benzeri bir tarihî olay kullanımı, *Yedinci Gün*'de de vardır. Romanın üçüncü ve son bölümü "Hayâlet", Âdem ile Havva'nın cennetten kovuluşunun sonuçlarıyla başlar. Daha sonra Akad Kralı Sargon ve Firavun Ramses'in hikâyeleri anlatılır. Ardından Fars Kralı Dârâ, Filip ve oğlu İskender yarı mitolojik yarı tarihi karakterler olarak anlatıldıktan sonra Roma mitolojisine göre kurucular sayılan Romus ve Romulus'tan bahsedilir. Daha sonra Sezar, Konstantin, Vizigot Kralı Alaric (kitapta "Alarik"), papalık kurumu, I. (Fatih) William (kitapta "Vilyam"), I. (Aslan Yürekli, Piç) Richard (kitapta "Rişar"), Yurtsuz John (kitapta "Con"), Kraliçe (I.) Isabel (kitapta "Kraliçe İzabella") ve Kolomb'un (kitapta "Kolomp") seferleri, VIII. Henry, Amerika'nın kolonize edilişi, XVI. Louis (kitapta "Fransa Kralı Lui") ve Marie Antoinette'in (kitapta "kralın zevcesi Mari Antuanet") "Ekmek bulamazlarsa pasta yesinler," sözü, Fransız devrimi, Napolyon, Karl Marx, Ekim Devrimi, Birinci Dünya Savaşı ve Hitler'e kadar, yani 1934'e kadar gelinir. (Anar, 2016, 189-198.) Buradaki karakterlerin ya da tarihî ilerleyişin romanın olay örgüsüne herhangi bir katkısı yoktur. Tarih, yazarın –Portekizli yazar José Saramago'nun eleştiri temelli üslubunu anımsatan– alaylı ve hicivli üslubuyla yeniden yazılmış, romanın şimdiki zamanı olan 1934'e geçiş için araç olarak kullanılmıştır.

Anar'ın bütün kitaplarındaki gerek zaman gerekse mekân seçimleri, hem büyülü gerçekçi yazına hem de postmodernizme uygundur.

4. SONUÇ

Büyülü gerçekçilik, Latin Amerika kökenli ve gelişimini bu coğrafyada tamamlamış bir akımdır. Latin Amerikalı halkların, özellikle Avrupalı devletlerin sömürgeleştirme çabalarıyla şekillenen dilleri, kültürleri ve tarihlerini yansıtır. Bu bakımdan "yerel" olarak nitelendirilse de büyülü gerçekçi teori, kaynağının bir kısmını modernizm, gerçeküstücülük ve postmodernizm gibi Avrupa temelli edebiyat akımlarından almaktadır. Bu akımlardan beslenmesine rağmen, yirminci yüzyılın siyasî ve toplumsal zemininden bunalan dönem insanı, her alanda olduğu gibi edebiyatta da yenilik arayışına girmiş, böylece diğer akımlara bir tepki olarak büyülü gerçekçiliğin gelişimi hızlanmıştır. Bu doğrultuda, Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçiliğin, dünyanın her bölgesinden yazarın kendi kültürüne ve bu kültüre ait kolektif bilinçaltına uyarlayarak kullandığı birtakım özellikleri vardır: "büyülü unsurların kullanılışı", "melezlik", "sözlü gelenek ürünlerinin kullanılışı", "dinî unsurların ve kutsal kitapların kullanılışı", "'komik' öğesinin kullanılışı", "zaman ve mekân kullanılışı".

Modern Türk edebiyatının en özgün yazarlarından biri olarak hem akademik çalışmalara sıklıkla konu olan hem de çok okunan İhsan Oktay Anar, çoğunlukla sadece postmodern olarak değerlendirilmekte ve eserleri yeni tarihselcilik veya Todorov'un fantastik kuramı gibi çağdaş kuramlar ışığında ele alınmaktadır. Anar'ın postmodernist bir yazar olduğu çıkarımı doğru olmakla birlikte, yakından bakıldığında eserlerindeki büyülü gerçekçi izler rahatlıkla görülmektedir. Büyülü unsur kullanımı, yerel ve sözlü kültür öğelerine sıklıkla yer vermesi, melezliği sağlaması gibi özellikleri, Anar'ı bütünüyle olmamakla birlikte, kısmen büyülü gerçekçi yapmaktadır. Örneğin, Anar büyülü unsur kullanımını tek boyutlu değil; her yaştan ve canlı türünden karakterler ve durumlar/olaylarla çok boyutlu hâle getirmiştir. Üstelik Anar, büyülü unsurları fantastik türünde görüldüğünün aksine "sıradanlaştırılmış" büyü şeklinde, yani büyülü gerçekçiliğin özüne uygun bir teknikle eserlerine taşımıştır.

Büyülü gerçekçi yazının belirgin özelliklerinden biri olan melezlik de Anar'ın sıklıkla yararlandığı öğelerdendir. Anar'ın melezliği, büyük oranda "bilim ile geleneksel düşünce yapıları"nın bir arada sunulmasına dayanmaktadır. Batıl inançları olan, hurafelere göre hareket mühendisler, gemilerinin yönünün rüzgâra değil de kıbleye göre belirlendiğini düşünen denizciler bu melezliğin örnekleridir.

Sözlü gelenek ürünleri, Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'si ile *Binbir Gece Masalları*'ndan etkilendiği, aynı zamanda Jorge Luis Borges başta olmak üzere Kafka, Italo Calvino ve Gabriel García Márquez gibi yetkin büyülü gerçekçileri okuduğu bilinen Anar'ın eserlerinde geniş bir yer tutmaktadır. Anar, batıl inançlar ve hurafeler, mitler ve efsaneler ile masallar ve halk hikâyelerini kullanarak büyülü gerçekçiliğin ayırt edici özelliklerinden biri olan yerelliği sağlamış; aynı zamanda bu ürünleri, metinlerinin büyülü dokusunu pekiştirmek amacıyla kullanmıştır.

Birçok önemli büyülü gerçekçi yazarda görüldüğü üzere, dinî hikâyeler ile kutsal kitaplara yapılan atıflar da Anar'ın romanlarında geniş yer tutmaktadır. Anar, Eski ve Yeni Ahit ile Kur'an'dan aldığı kıssaları kimi zaman romanlarının olay örgüsüne yerleştirirken, kimi zaman da kutsal kitaplarda isimleri geçen peygamberleri ve önemli şahsiyetleri kendi romanlarındaki karakterlerle bütünleştirmiştir.

Bu özellikleriyle büyülü gerçekçi olarak değerlendirebileceğimiz Anar eserlerinde metinlerarasılığı, zaman kırılmalarını, derinliksiz karakterleri, güldürüyü ve pek çok diğer postmodernist tekniği kullanmıştır. Örneğin, komik öğesini –birkaç nadir örneği saymazsak– büyülü gerçekçilikten ziyade, postmodernizme uygun olarak kullanmıştır. Zaman seçimi, her iki akımda ortak olduğu üzere Anar'da da belirsizdir. Anar'ın romanlarında zamana dair beyanlar bulunmasına rağmen, bunun anlatıda dekor olmak dışında bir görevi yoktur. Mekân ise büyülü gerçekçi akıma uygun bir şekilde –tıpkı zaman kullanımı gibi– dekor görevi görmekle birlikte, büyülü gerçekçi yazarların "bu dünyaya ait hayalî mekânlar yaratma" tekniği es geçilmiş, postmodernizme daha uygun bir şekilde hâlihazırda kurulu olan bir şehir –Kostantiniye– mekân olarak seçilmiştir.

Bütün bu değerlendirmelerin ışığında, Anar'ın romanları, gerçekliklerine dair en ufak bir şüphe duyulmayan ve hiçbir sorgulamaya gerek görülmeyecek şekilde metnin doğal akışında kaybolan büyülü unsurlarla harmanlanmış bir şekilde bu coğrafyayı, Doğu ve Türk kültürü ile halkın hayata bakışını yansıtır. Aynı zamanda bu anlatılar,

postmodern teknikleri masallar, halk hikâyeleri, efsanevî ve mitik yaratıklar, mitolojik anlatılar ile bütünleştirmektedir. Dolayısıyla, İhsan Oktay Anar'ın modern Türk edebiyatının büyülü gerçekçilikten beslenen postmodernist bir yazarı olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. İhsan Oktay Anar, postmodern tekniklerle yeniden yarattığı büyülü gerçekçi bir dünyanın modern anlatıcısıdır.

KAYNAKÇA

Anar, İhsan Oktay. 2013a. **Puslu Kıtalar Atlası**. 48. bs. İstanbul: İletişim Yayınları.

_____. 2013b. **Kitab-ül Hiyel**. 25. bs. İstanbul: İletişim Yayınları.

_____. 2013c. **Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri**. 27. bs. İstanbul: İletişim Yayınları.

_____. 2014. **Galîz Kahraman**. 1. bs. İstanbul: İletişim Yayınları.

_____. 2016. **Yedinci Gün**. 4. bs. İstanbul: İletişim Yayınları.

_____. 2017. **Amat**. 16. bs. İstanbul: İletişim Yayınları.

_____. 2018. **Suskunlar**. 19. bs. İstanbul: İletişim Yayınları.

Arslan, Nihayet. 2008. **Nazlı Eray: Bir Okuma Denemesi**. 1. bs. Ankara: Phoenix Yayınevi.

_____. 2015. "Büyülü Gerçekçilik ve Nazlı Eray'ın Anlatılarında Batıl İnançların Kurgusal İşlevi". **The Journal of Academic Social Science Studies.** s. 36: 115-125.

Aşkaroğlu, Vedi. 2015. **Postmodern Söylem: İhsan Oktay Anar & John Fowles**. 1. bs. Ankara: Karadeniz Dergi Yayınları.

Carpentier, Alejo. 1995. "On the Marvelous Real in America". **Magical Realism Theory, History, Community**, ed. L. P. Zamora, & W. B. Faris. Durham & London: Duke University Press:75-88.

Çetişli, İsmail. 2015. **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**. 16. bs. Ankara: Akçağ Yayınları.

Demiralp, Oğuz. 2011. " Beşibiryerde". **Notos Öykü**. s. 5: 26-28.

D'haen, Theo L. 1995. "Magic Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers". **Magical Realism Theory, History, Community**, ed. L. P. Zamora, & W. B. Faris. Durham & London: Duke University Press: 191-208.

Erdem, Servet. 2011. "Büyülü Gerçekçilik ve Halk Anlatıları". **Milli Folklor**. s. 91: 175-188.

Faris, Wendy B. 1995. “Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction”. **Magical Realism Theory, History, Community**, ed. L. P. Zamora, & W. B. Faris. Durham & London: Duke University Press: 163-190.

_____. “The Question of Other: Cultural Critiques of Magical Realism”. **Janus Head**. c. 5 s. 2: 101-119.

Flores, Angel. 1955. “Magical Realism in Spanish American Fiction”. **Magical Realism Theory, History, Community**, ed. L. P. Zamora, & W. B. Faris. Durham & London: Duke University Press: 109-117.

Galeano, Eduardo. 2017. **Latin Amerika’nın Kesik Damarları**. 3. bs. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Guenther, Irene. 1995. “Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic”. **Magical Realism Theory, History, Community**, ed. L. P. Zamora, & W. B. Faris. Durham & London: Duke University Press: 33-73.

Gümüş, Semih. 2011a. “İhsan Oktay Anar: Sözün, Sözcüklerin, Tarihin Büyücüsü”. **Notos Öykü**. s. 5: 19-21.

_____. 2011b. “İhsan Oktay Anar Romanına Açılan Kapılar”. **Notos Öykü**. s. 5: 36-39.

_____. 2013. “Cortazar’dan Rulfo’ya Öykünün Büyüsü”. **Edebiyat ve Yeni Zamanların Kültürü.** İstanbul: Can Yayınları: 207-211.

Gündüz, Osman. 2012. **İhsan Oktay Anar’ın Kurgu Dünyası**. 2. bs. Ankara: Grafiker Yayınları.

Hegerfeldt, Anne. 2002. “Contentious Contributions: Magical Realism goes British”. **Janus Head**. c. 5 s. 2: 62-86.

Imbert, Enrique Anderson. 1975. “‘Magical Realism’ in Spanish-American Fiction”. **International Fiction Review**. c. 2 s. 1: 1-8.

İnci, Handan. 2009. “21. Yüzyıl Masalcısı: İhsan Oktay Anar”. **Varlık**. s. 1227: 48-52.

_____. 2011. “Anar’ın Romanlarında Bengal Kaplanları”. **Notos Öykü**. s. 5: 31-34.

İran, Salman Rushdie İçin 'Ölüm Fetvası' Çıkardı. [24.02.2019]. T24. https://t24.com.tr/haber/iran-salman-rushdie-icin-olum-fetvasi-cikardi,213290.

Kafka, Franz. 2013. **Dönüşüm**. 38. bs. İstanbul: Can Yayınları.

Karlıdağ, Esra. 2012. "İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Metinlerarası İlişkiler". **Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**. s. 17: 101-117.

Koçakoğlu, Ahmet. 2010. **Yerli Bir Postmodern: İhsan Oktay Anar**. 1. bs. Konya: Palet Yayınları.

Korat, Gürsel. 2009. "Hayali İstanbul Atlası". Bilgi Üniversitesi İhsan Oktay Anar Sempozyumu, 25 Nisan 2009, İstanbul.

_____. 2011. "Minyatür ve Roman Estetiği". **Notos Öykü**. s. 5: 23-25.

Leal, Luis. 1967. "Magical Realism in Spanish American Literature". **Magical Realism Theory, History, Community**, ed. L. P. Zamora, & W. B. Faris. Durham & London: Duke University Press: 119-124.

Márquez, Gabriel García. 2014. **Yüzyıllık Yalnızlık**. 58. bs. İstanbul: Can Yayınları.

_____. 2015. **Başkan Babamızın Sonbaharı**. 12. bs. İstanbul: Can Yayınları.

Martin, Gerald. 2017. **Gabriel García Marquez'e Giriş**. 1. bs. İstanbul: Can Yayınları.

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

Özsevgeç, Yıldırım. 2015. "Büyülü Gerçekçi Kurgu Üzerine". **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, c. 8 s. 39: 188-194.

Parkinson Zamora, Lois. 2002. "The Visualizing Capacity of Magical Realism: Objects and Expression in the Work of Jorge Luis Borges". **Janus Head**. c. 5 s. 2: 21-37.

Roh, Franz. 1925. "Magic Realism: Post-Expressionism". **Magical Realism Theory, History, Community**, ed. L. P. Zamora, & W. B. Faris. Durham & London: Duke University Press: 15-31.

Saramago, José. 2016. **Ölüm Bir Varmış Bir Yokmuş**. 10. bs. İstanbul: Kırmızı Kedi.

Simpkins, Scott. 1995. “Sources of Magic Realism/Supplements to Realism in Contemporary Latin American Literature”. **Magical Realism Theory, History, Community**, ed. L. P. Zamora, & W. B. Faris. Durham & London: Duke University Press: 145-159.

Teker García, Ayfer. 2010. **Latin Amerika Edebiyatı’nda Büyülü Gerçekçilik**. 1. bs. Ankara: Ürün Yayınları.

_____. 2004. **20. Yüzyıl Latin Amerika Öyküsü**. 1. bs. Ankara: Ürün Yayınları.

Todorov, Tzvetan. 2017. **Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım**. 3. bs. İstanbul: Metis Yayınlar.

Türkeş, Ömer. 2011. “Hayal, Hayat, Tarih, Hakikat”. **Notos Öykü**. s. 5: 40-42.

Yıldırım, Reyhan. [19.04.2019]. Türk Edebiyatı’nda ‘Büyülü Gerçekçilik’ Akımında Üretilen Öncü Örneklerden Biri. http://www.sabitfikir.com/elestiri/turk-edebiyati-nda-%E2%80%98buyulu-gercekcilik-akiminda-uretilen-oncu-orneklerden-biri.

ÖZ GEÇMİŞ

1994 yılında İstanbul'da doğdu. Lisans eğitimini 2016 yılında, Yeditepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde, bölüm birincisi olarak tamamladı. Çeşitli yayınevleri ve dergiler için serbest redaktörlük yaptı. Meslek hayatına Say Yayınları'nda yardımcı editör olarak devam ediyor.