Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

LATİFE TEKİN'İN YAPITLARINDA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

Canan Öktemgil Turgut

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma
Yükümlüklerinin Bir Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2003

Bütün hakları saklıdır.
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.
©Canan Öktemgil Turgut

Tatlı kedim Şaziş’e

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

……
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

……
Prof. Dr. Öcal Oğuz
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

……
Dr. Birtane Karanakçı
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

……
Prof. Dr. Kürşat Aydoğan
Enstitü Müdürü

ÖZET

Latife Tekin (d. 1957), Türk edebiyatına önemli yenilikler getirmiş yazarlardan biridir. 1980 sonrası Türk edebiyatına damgasını vuran Tekin'in ilk dönem yapıtları, köylerden büyük kentlere göç edenleri, yoksulları konu edinir. Türk romanında daha çok, gerçekçi ve toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtılan bu toplum kesimi, Tekin'in romanlarında "büyülü gerçekçi" bir bakış açısıyla anlatılmıştır.

Bu tezin amacı, Latife Tekin'in yapıtlarını büyülü gerçekçilik yönünden değerlendirerek, onun bu tarzın anlatım tekniklerini nasıl kullandığını incelemektir. Yazarın yapıtları, günümüze dek birkaç değerli inceleme dışında kapsamlı olarak değerlendirilmemiştir. İlk romanı *Sevgili Arsız Ölüm* (1983), yayımlanışının ardından birçok tartışmaya konu olmuştur. Bu tartışmaların bir kısmı, yapıtın "gerçekçi" veya "toplumcu gerçekçi" olup olmadığı üzerinedir. Latife Tekin'in, Gabriel García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık*'ını (1967) taklit ettiği iddiaları ise, bu roman hakkında yapılan tartışmaların diğer bir kısmını oluşturur.

1984 yılında yayımlanan *Berci Kristin Çöp Masalları* da yine gerçekçilik yönünden değerlendirilmiştir. Tekin, ilk romanında olduğu gibi, bu romanında da köy gerçekliğini ve varoşlardaki yaşamı, sözlü edebiyattan ve Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçilikten yararlanarak yansıtmıştır. Tekin, her iki yapıtında da, sözlü edebiyat türlerinin içeriğini ve biçimlerini kullanır; fakat, ikinci yapıtında daha çok bu türlerin melezleştirilmesi söz konusudur. 1989'da yayımlanan *Buzdan Kılıçlar'*da ise, büyülü gerçekçiliği eleştirel bir değerlendirmeye tabi tutarak, ona özgün bir yorum getirir.

Büyülü gerçekçi bir bakış açısıyla yazılan bu yapıtlar, gerçekçiliğin veya toplumcu gerçekçiliğin ölçütleriyle değerlendirildiğinde, onların biçimsel özgünlükleri ve içerikleri yeterince incelenmemiş olacaktır. "Taklit" nitelemesi ise, yazarın Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçilikten nasıl yararlandığının gözden kaçmasına neden olacaktır.

Bu tezde, Tekin'in yukarıda adı geçen üç romanı değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmenin sonucunda, yazarın yapıtlarında gerçekçiliğe veya toplumcu gerçekçiliğe göre kusur olarak gösterilen özelliklerin, onun büyülü gerçekçi anlatım tekniklerini ustaca kullandığının göstergeleri olduğu görülmüştür. Yazarın yapıtlarındaki büyülü gerçekçiliğin ise, "taklit" değil, özgün ve yerli olduğu sonucuna varılmıştır. Tekin, dışardan aldığı tekniği yerli malzeme ile sentezleyerek, özgün ürünler vermiştir; yapıtlarında yerli bir büyülü gerçekçilik söz konusudur.

Anahtar sözcükler: toplumcu gerçekçilik, büyülü gerçekçilik, sözlü edebiyat, yerlilik.

ABSTRACT

Latife Tekin (b. 1957) is an influential writer whose early works had a deep impact on Turkish literature during the 1980s. She focuses on the lives of the poor and of people who migrated from villages to huge urban agglomerations. Social strata that until now had mainly been narrated in realist and socialist realist works are in the centre of Tekin's magical realist works.

The aim of this thesis is to study Tekin's use of magical realist narrative techniques by exploring magical realism in her works. Apart from a few studies, her works have not yet been submitted to detailed scrutiny. The publication of her first work *Dear Shameless Death* (1983) was followed by several debates. However critics mainly aimed at establishing whether the novel was "realist" or "socialist realist". Others criticized her for supposedly imitating Gabriel García Márquez's *One Hundred Years of Solitude* (1967).

Similar discussions on realism followed the publication of *Berji Kristin: Tales from the Garbage Hills* (1984), her second novel where she explores life in the villages and the suburbs, and again draws on Turkish oral traditions and Latin American magical realism. Tekin makes use of the content and the forms of the oral literary genres in her two novels, even though in the second one the focus is on the hybridization of the genres. In *Icy Swords* (1989) she approaches magical realism critically and reinterprets this literary approach in a original way.

A study of those magical realist works based solely on realist or socialist realist criteria does not put enough focus on the formal originality and the content of Tekin's novels. Moreover, the accusation of imitation obscures Tekin's originality in appropriating Latin American magical realism.

The thesis is focused on the three above-mentioned works. The conclusion of the study is that those aspects of the novels that were criticized by the apologists of realism and social realism actually reveal the author's complete mastery of magical realist techniques. Tekin's magical realism is far from being a mere imitation of Latin American models: it is an original reinterpretation based on native literary traditions. The synthesis of native and Latin American techniques is at the heart of Tekin's original works. Hence we may speak of a native form of magical realism.

Key Words: Socialist Realism, Magical Realism, oral literature, native tradition.

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam süresince bana yol gösteren ve sabrını yitirmeyen danışmanım Dr. Laurent Mignon'a, bu bölüme geldiğim günden bugüne sevgisini ve desteğini esirgemeyen sevgili arkadaşım Gül Güllü'ye, bana olan inancını her zaman koruyan ve eşsiz kişiliğiyle yaşama olan bağımı her zaman güçlendirmiş olan eşim Sadi Turgut'a teşekkür ederim

İÇİNDEKİLER

Sayfa

GİRİŞ 1

I. BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK 12

II. GERÇEĞİN SINIRLARINA YOLCULUK 28

A. *Sevgili Arsız Ölüm*'de Şamanizmin Etkileri . . . 29

B. *Sevgili Arsız Ölüm*'de Buluşan Gelenek ve Yenilik . . 45

III. TÜRLERİN SINIRLARINA YOLCULUK 56

A. Sözcüklerle Büyülenen Çöp Tepeleri 57

B. Çöp Bayırlarından Bir Kondunâme 67

IV. SÖYLEMLERİN SINIRLARINA YOLCULUK . . . 77

Buzdan Kılıçlar'da Büyüleyen Yoksullar 77

SONUÇ 98

EK 101

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA 104

ÖZGEÇMİŞ 112

GİRİŞ

Latife Tekin'in ilk romanı *Sevgili Arsız Ölüm,* yayımlanışının hemen ardından Türk edebiyatında önemli tartışmalara konu olmuştur. Bu tartışmaların bir kısmı bu yapıtın "toplumcu gerçekçi" olup olmadığı üzerinde yoğunlaşmıştır. Birçok eleştirmen ise bu romanı, "toplumcu gerçekçi" roman ölçütlerine uymadığı için eleştirmiştir.

Sevgili Arsız Ölüm'ün ilk yayımlanışından günümüze dek, Tekin'in yapıtlarını edebi ölçütlerle ve kapsamlı bir şekilde değerlendiren çok az sayıda makale bulunmaktadır. YÖK kütüphanesinin kayıtlarına göre Tekin'in yapıtlarını inceleyen bir lisansüstü tez de yapılmamıştır. Bu tezin amacı, daha çok toplumcu gerçekçi ölçütlerle değerlendirilmiş olan Latife Tekin'in yapıtlarını "büyülü gerçekçilik"in ölçütleriyle değerlendirerek, yazarın sözlü edebiyatın birikiminden yararlanarak, hem içerik hem de biçimsel yönden nasıl özgün bir büyülü gerçekçilik yarattığını incelemektir.

Yazarın büyülü gerçekçi tekniklerle yazılmış olan yapıtları, toplumcu gerçekçiliğin ölçütleri ile değerlendirildiğinde kaçınılmaz olarak, eksik değerlendirilmiş olacaktır. Edebi ürünü bir araç olarak gören toplumcu gerçekçilik, toplumsal gerçekliğin bilimsel bir yaklaşımla algılanarak özünün açığa çıkartılmasını ve bu gerçekliği yaşayan sıradan insanların bilincini dönüştürmeyi ve onları eyleme

geçirmeyi öngörür (Oktay 146). "Bireyle toplumsal düzen ve yapı arasındaki çatışmayı yansıtmak yerine bu çatışmayı ortadan kaldıracak, bireylerin gelişmesine olanak sağlayacak; onları ruhsal ve fiziksel çöküşten, aktöresel yozlaşmadan kurtaracak bir düzeni yansıtmayı amaçlar" (Özdemir, "Gerçekçilik…" 115-16). Toplumcu gerçekçiler, bu hedeflere ulaşmak için, metinlerinde olumlu bir kahraman yaratırlar. Olumlu kahraman tüm ideal niteliklere sahiptir ve toplumcu gerçekçi romanlarda onun önemli bir işlevi vardır: yapılması gerekenin ne olduğunu göstermek.

Yanlışları ve doğruları yarattığı olumlu kahraman aracılığıyla açıkça gösteren toplumcu gerçekçiliğin anlatım teknikleriyle, büyülü gerçekçiliğin anlatım teknikleri arasında bir kesişme düzlemi bulmak kolay değildir. Gerçek ve fantezinin bir alaşımı olan büyülü gerçekçilik, doğruları açıkça göstermez, bunun yerine, karşıt olanları bir araya getirerek veya çoğu zaman anlatıcıyı, romandaki olayları yargılamayan bir tanık durumuna getirerek, yaşananlara içerden bir ayna tutma yoluyla, yanlışları daha görünür bir hale getirir. Latin Amerika tipi büyülü gerçekçilik, folklordan içerik düzeyinde yararlandığı gibi, sözlü edebiyatın anlatım tekniklerini de kullanır. Bunların etkisiyle, kronolojik bir zaman yerine çevrimsel bir zaman anlayışının baskın olduğu, psikolojik derinlikli roman kişileri yerine daha çok eylemlerine ağırlık verilen karakterlerin kullanıldığı, sözlü edebiyat ürünlerinde olduğu gibi, yer ve zamanın belirsiz bırakıldığı bu yapıtlar, mitlerin, halk hikâyelerinin, destanların, masalların yapısal yanından da yararlanır. Bu yönleriyle büyülü gerçekçi romanlar, birebir yansıtmacı bir anlayışın egemen olduğu gerçekçi romanların yer, zaman ve karakter anlayışından ayrılır. Tüm bunları göz önünde bulundurduğumuzda, Tekin'in yapıtlarının biçimsel yönünün daha iyi anlaşılabilmesi, büyülü gerçekçiliğin ölçütleriyle değerlendirilmesi sonucunda

mümkün olabilecektir.

Latife Tekin, yaşamöyküsünü, 1983 yılında Şenay Kalkan'ın kendisiyle yaptığı bir söyleşide şöyle anlatır:

> 1957 yılında Kayseri'nin Karacafenk köyünde doğdum. Yürümeyi öğrenir öğrenmez okula başladım. Okul evimizin erkek odasıydı. Sedirlerin altında cinlerle uğraşırken okumayı yazmayı öğrendim. Karacafenk'te sedirlerin altında cinler periler yaşardı. Çocukluğum onların arasında geçti [….] Babam İstanbul'da çalışırdı. Annemin yüreği yaralı garip bir kadın olduğunu kim söyledi bana şimdi unuttum. (Tekin, "İlk…" 5)

Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi'nden öğrendiğimize göre Tekin, dokuz yaşındayken ailesiyle birlikte İstanbul'a yerleşir. İlk ve orta öğrenimini burada tamamlar. 1974'te Beşiktaş Kız Lisesi'nden mezun olur. 1976-1977 yılları arasında İstanbul Telefon Baş Müdürlüğü'nde çalışır (810). Yazar, birçok söyleşisinde köyden kente göç etmenin kendisi için travmatik bir deneyim olduğunu ifade etmiştir: "1966 yılında İstanbul'a geldim. Çocukluğum keskin bir acıyla ikiye bölündü sanki. Gerçekleşmeyen düşler aralarında doğup büyüdüğüm insanları paramparça etti" (Tekin, "İlk…" 5).

Latife Tekin'in kent yaşamıyla karşılaştığında edindiği deneyimleri, hem Türkiye'de 60'larda büyük kentlere göç eden ailelerin yaşadıklarına ışık tutması açısından, hem de Türk edebiyatına farklı bir soluk getiren yazarın yapıtlarının ardında farklı bir yaşantı bulunduğunu göstermesi açısından dikkat çekicidir:

> Dokuz yaşındaydım, köyden kente göçtük, kente ilişkin hiçbir şey bilmiyordum. Beşiktaş'ta okula başladım. Çevremdeki çocuklarla aramda giyim ve dilden, davranışların tümüne kadar büyük bir

> farklılık vardı. Ben yalnızca yoksul ailelerin çocuklarıyla ilişki kurabiliyordum, öteki çocuklar beni dışlıyorlardı. Bu durum müthiş onuruma dokunuyordu. Kenti kavrayabilmek için yoğun bir çabaya girdim. Büyük bir dikkatle herşeyi gözlemliyor, öğrenmeye çalışıyordum. Ailem de beni okumaya zorluyordu. Hemen hiçbir şey bilmez olarak geldiğim kent okulunda, yıl sonunda öteki çocuklarla arayı kapatmış, üstelik de övgüler almaya başlamıştım, örnek olarak gösteriliyordum artık. (Tekin, "İnsanımız…" 88)

Tekin, ilkokul bitirme sınavlarında kendisine "Ne olacaksın ilerde?" diye sorulduğunda, "Yazar olacağım," yanıtını verdiğini söyler (88). Çocukluğundaki bu yoksulluk deneyimi, romanlarının birçoğunun da izleklerinden biridir.

Latife Tekin'in özyaşamöyküsel öğeler taşıyan ilk romanı *Sevgili Arsız Ölüm* (1983), 1985 yılında yapılan bir araştırmaya göre, son on yılın en çok satılan kitapları arasına girer. Listede ilk sırayı paylaştığı diğer yapıtlar, Yaşar Kemal'in *İnce Memet*'i ile, Aziz Nesin'in kitaplarıdır (Özyalçıner, "Best Seller Araştırması" 60). Köyden kente göç eden bir ailenin yaşadıklarını konu edinen bu yapıt, birçok yönden köy romanlarından oldukça farklıdır. Attilâ İlhan, 1984 yılında *Sanat Olayı* dergisinde yayınlanan Latife Tekin'e yazdığı açık mektupta "toplumcu gerçekçilik adına, köy romanlarını[n] […] röportaj kuruluğuna indir[ildiğini]" (İlhan, "Kızım Lâtife" 80) belirterek, *Sevgili Arsız Ölüm*'ün "pırıltılı bir tekzip" (80) olduğunu söyler. Murat Belge, *Sevgili Arsız Ölüm*'ü "ormanın içten görülmesinin romanı" (Belge, "Türk…" 241) olarak değerlendirir. Fatma Akerson ise yazarın hem içerden, hem de dışardan baktığını belirtir. Ona göre yazar, "içerden bakıyor, yargılamıyor, bilgiçlik taslamıyor, kahramanlarına karşı sevecen ve hoşgörülü, ama onlarla tam bir özdeşleşme içinde değil[dir]"(Akerson, "Alacüvek…" 65). Tekin'in içerden

bakışını, "toprak düzeyinden bakma[k]" olarak niteleyen Onat Kutlar, birçok eleştirmenin bu yapıtın dilini özensiz bulmasına karşın yazarın, malzemesine en uygun dili seçtiğini ileri sürer (Kutlar, "Sevgili Arsız Ölüm'ün Bize…" 27). Memet Fuat da "Yaşamdaki Şiir" başlıklı yazısında, şiirsel bir dil kullanan yazarların arasına koyar Tekin'i. Ona göre Tekin, çağcıl şiir yazar gibi davranır (Fuat, "Yaşamdaki Şiir" 14). Tekin'in yapıtlarındaki şiirsel dil ve mizah, ayrı bir değerlendirmeyi gerektiren yönler olduğu için, bu tezin kapsamında yer almayacaktır.

Anadolu halkının konuşma kalıplarının, sözlü edebiyatın birikimiyle zenginleştirilerek köy kökenli bir ailenin yaşamını anlatmakta kullanıldığı *Sevgili Arsız Ölüm*, Kolombiyalı yazar Gabriel García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) adlı romanıyla olan benzerlikleri açısından da eleştirilen bir yapıt olmuştur. Tekin'e birçok söyleşide söz konusu benzerlik sorulmuştur (Tekin, "Ün Çok.." 5; Tekin, "Latife Tekin ile Latife…" 6). Tekin bu soruya farklı yanıtlar vermiştir. Márquez'in yeni bir biçim arayışında kendisine yol gösterdiğini söyleyen yazar, kendi roman anlayışını şu sözlerle dile getirmiştir:

> [A]slında roman yazmak istemiyorum. Çünkü romanın, özellikle de klasik romanın halkımın kendine bakışına, dünyayı algılayışına denk düşmediğini düşünüyorum. Romanı bütün bütün inkâr etmiyorum. Ama kendi halk edebiyatımızı kültürümüzü temel alarak yeni bir biçim geliştirme çabasındayım. (Tekin, "İlk…" 5)

Nazım Hikmet'le Kemal Tahir'in birbirlerine yazdıkları mektuplarda, roman tekniği üzerine tartışmalarının kendisini yönlendirdiğini belirten Tekin, kendisine ölçü aldığı romanlar arasında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Mahur Beste*'sini (1944-1945) de anar ve *Yüzyıllık Yalnızlık*'la beraber bu yapıtı "klasik roman kalıplarının dışında" bir yerde gördüğünü söyler (Tekin, "İnsanımız…" 88). Bazı

ülkelerde ders kitaplarına kadar giren *Sevgili Arsız Ölüm* (Tekin, "Yazmak…"), birkaç inceleme yazısı dışında daha çok övgü ve yergilerle değerlendirilmiş bir romandır. Yapıtın halk edebiyatından nasıl beslendiğine ilişkin incelemeler bir bakıma doyurucudur; ancak, Tekin'in yapıtlarının önemli bir bileşeni olan Latin Amerika romanının etkisini ortaya çıkaracak herhangi bir kapsamlı inceleme yoktur.

İlk romanının artalanını anlatırken, Nazım Hikmet'in Kemal Tahir'e yazdığı mektuplardan çok yararlandığını belirten Tekin, bu mektuplarda, Nazım Hikmet'in Türk masallarının Molière'i geride bırakacağı saptamasına dikkat ettiğini, bunun üzerine Türk masallarını toplayıp okuduğunu ve bunu kendi özgün birikimiyle değerlendirdiğini söyler (Tekin, "İnsanımız…" 88). Yazarın bu birikiminin ikinci bir ürünü de, eleştirmenlerce hangi edebi türe girdiği bir türlü saptanamayan *Berci Kristin Çöp Masalları*'dır(1984). Büyük kentlerden birinde bir gecekondu semtinin kuruluş öyküsü olan bu yapıtı Tekin, bir önceki yapıtına benzer bir dille anlatılmıştır. Halk edebiyatının biçimlerinin cesur bir şekilde kullanıldığı bu yapıt dünyada birçok dile çevrilmiştir.

İlk iki yapıtında yazar, halk edebiyatı ürünlerinden yararlanırken bir hikâye anlatıcısı gibi üçüncü tekil şahıs bir anlatıcı kullanmıştır. Tekin'in yapıtlarını bir "mırıltıdan dile geçiş" olarak niteleyen Nurdan Gürbilek "Mırıltıdan Dile" adlı incelemesinde, "Tekin'in dille kurduğu bağı, yazıyla ilşkisini [mırıltıdan dile geçiş] eksen[in]de anlamlandır[ır]" (Gürbilek, "Mırıltıdan Dile" 39). Gürbilek'in de belirttiği gibi, Tekin'de birinci tekil şahıs anlatıcının/anlatıcıların kullanıldığı ilk yapıt *Gece Dersleri* (1986) dir. *Gece Dersleri,* yazarının deyimiyle, "Yapay tarihleri anlatmaya çalışan bir kitap"tır (Tekin,"'Gece …" 35).

Tekin'in 1980 öncesi siyasi yaşamından kesitlerin bir ses sağanağı halinde aktarıldığı *Gece Dersleri*, bazı yönleriyle onun bu dönemini paylaştığı kişilere

yönelik, edebi olarak yazılmış bir tür hesaplaşma metnidir. Nitekim, Sevinç Öztaş'ın, *Edebiyat ve Eleştiri* dergisinde yayımlanan "Latife Tekin Hakkında 'Çok Şahsi' Bir Yazı" adlı açık mektubunda anlattıkları, Tekin'in yapıtının bu çevrede yarattığı etkinin bir örneğidir. Öztaş, "[e]debiyat tarihçilerine ipucu vermek, tarihe not düşmek için" (60) yazdığını söylediği bu açık mektup, *Gece Dersleri*'nde anlaşılmaz olan ve zaten okuyucuların büyük bir kısmı için öyle kalacağı açık olan bazı noktaları açığa kavuşturur. Öztaş, *Gece Dersleri*'nin ardındaki yaşantının, 1980 öncesinde Tekin'in İlerici Kadınlar Derneği'nin Şişli Şubesi'ndeki çalışmaları ve oradan da Türkiye Komünist Partisi'ne geçiş süreci olduğunu belirtir. Bu yazıda *Gece Dersleri*'inde adları belirsiz bir şekilde geçen bazı kişilerin açık kimliği de verilir.

Gece Dersleri, eskiden bir militan olan anlatıcının geçmişine öfkeyle ve acıyla geri dönerek bulduğu anı parçalarının hem kendi ağzından hem de o dönemi birlikte yaşadığı insanlar tarafından dağınık bir şekilde, ama bir bütünsellik oluşturmak amacıyla anlatılmasıdır. Diğer yapıtlarından farklı olarak Latife Tekin bu yapıtında, çok sayıda anlatıcı kullanmıştır. Çoğu zaman anlatıcının kim olduğunu saptamak mümkün olmadığı gibi, anlatılanların hangisinin düş hangisinin gerçek olduğuna karar vermek de kolay değildir. Tekin'in "*Sevgili Arsız Ölüm*'ün görünmeyen yüzü gibidir" (Tekin, "Latife Tekin ile 'Ormanda…" 24) sözleriyle tanımladığı bu yapıtı onun, yoksulları ve onların yaşamına bakış sorunsalını da eleştirel bir gözle değerlendirmeye başlamasında ilk adımdır. Beklenildiği gibi *Gece Dersleri*, edebiyat ortamında şimşekleri üzerine çekmiştir (Birkiye "Sevgisiz Dersler" 77; Bulutoğlu "Depolitizasyona Soldan Katkılar" 21-23; Akatlı, "Militan Sorumsuzluk" 79-81). Tekin'in ilk üç yapıtından yola çıkan Yalçın Küçük, *Küfür Romanları* adlı incelemesinde onu, "[ç]ok şematik yaz[an]; tümüyle 12 Eylül bakış

açısını açıkl[ayan]", "Eylülist yazıcı"lar kategorisine sokar (Küçük 12). Bütün bu tartışmalar arasında Tekin'in yapıtının biçimsel yönleri, birkaç yazı dışında gözden kaçar. Jale Parla'nın, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*'da "[t]emsile karşı yönelişin en etkileyici örneği olan" bir anlatı (Parla, "'Yesem…"344) olarak nitelediği bu yapıt daha çok, fantastik türüne girmektedir. Latife Tekin'in büyülü gerçekçi yapıtlarına odaklanmayı amaçlayan bu tezde *Gece Dersleri* incelenmeyecektir. Kanımızca *Gece Dersleri* kurgusuyla, içeriğiyle kendi başına bir tez konusu olmaya aday bir yapıttır.

"Yoksullar hakkında yazıyordum ama yoksulluğun felsefi, politik bir mesele haline gelmesi *Gece Dersleri* ile oldu" (Tekin, "Latife Tekin ile 'Ormanda…" 24) diyen Latife Tekin, yoksulluğa nasıl yaklaşılması, yoksulluğun edebiyatta nasıl dile getirilmesi gerektiğini sorunsallaştıran bir roman olan *Buzdan Kılıçlar* (1989) adlı yapıtında ilk romanlarından oldukça farklı bir dille çıkar karşımıza. Büyük kentte yaşayan, ama kentin kıyısında bir yaşam sürdürüp kendilerini zengin olma hayalleriyle avutan bir grup insanın yaşamının büyüteç altına alındığı bu yapıtta Tekin, dili bir roman kahramanı gibi kullandığını söyler (Tekin, "Latife Tekin ile 'Ormanda…" 25). Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçiliğe, dilden yola çıkarak özgün bir katkı yapan yazar, bu yapıtıyla kendi yazarlığının doruğuna ulaşmıştır; ancak, *Gece Dersleri*'nin ardından edebiyat çevrelerince çekilen "buzdan kılıçlar"ın gölgesi, Tekin'in bu yapıtının birkaç tanıtım yazısıyla geçiştirilmesine neden olmuştur.

Buzdan Kılıçlar'ın ardından Tekin, yazmaya uzun bir süre ara verir. Altı yıl sonra, yazarın "dilsizliğe, sessizliğe övgü romanı" (Tekin, "Latife Tekin ile 'Ormanda…" 25). dediği *Aşk İşaretleri* (1995) adlı romanı yayımlanır. Büyük kentin varoşlarında yaşayan bir grup yoksul gencin, kendilerini "aydınlatan" bir "yol gösterici"nin önderliğinde yaşama nasıl yaklaşacaklarını "öğrenme"ye çalıştıkları bir

"aydınlanma" öyküsü üzerine kurulu bu yapıtta yazarın, kendine özgü anlatım dilinden bütünüyle vazgeçtiği görülür. İroniden, mizahtan, Anadolu halkının konuşma kalıplarından bütünüyle arınmış olan bu yapıtta Tekin, yine farklı bir biçim denemesine girer; bir gerilim romanı olan bu yapıt, fantastik roman türünün sınırları içindedir. Büyülü gerçekçiliğin anlatım tekniklerinin kullanılmadığı bu yapıt, tezin amacı doğrultusunda inceleme dışı kalacaktır.

Latife Tekin, tek öykü kitabı olan *Gümüşlük Akademisi*'nde (1997), daha sonra yazdığı *Ormanda Ölüm Yokmuş* (2001) adlı yapıtında kullanacağı dilin ilk örneğini sergiler. Anlaşılması güç, simgelerle örülmüş, alegorik bir anlatım tarzının hâkim olduğu bu yapıtlar, Tekin'in *Aşk İşaretleri* ile başlayan içe dönüş ve farklı bir yaşam anlayışına yönelişinin de habercisidir. Uzakdoğu öğretilerinden yararlanan ve anlatmak istediklerini simgelerin ardına gizleyen ("Öktemgil Turgut, "*Ormanda* …70) bu yapıt, büyülü gerçekçi olarak nitelenemeyeceği için bu tezin kapsamı dışındadır.

Latife Tekin'in bu yapıtlarına ek olarak, filme çekilen *Bir Yudum Sevgi* adlı bir senaryosu da vardır.

Bu tezin yazıldığı sırada Bodrum'daki Gümüşlük Akademisi'nde çalışmalarını sürdüren yazar, 2002 yılında, Açık Site adlı internet sitesinde, yayımlanan bir söyleşisinde, anlatım dilini değiştirmesinin nedenlerini ve edebi yolculuğunun yeni doğrultusunu şöyle ifade eder:

> [G]öç, yoksulluk, kentte parayı arayan insanlar hakkında yaz[ıyordum]. Onların mahalle arasındaki, ev içindeki hayatına çok fazla dalmak istemiyordum. Biraz yukarılardan, kuş bakışı yazmaktan hoşlanıyordum. Biraz o hikâyeyi tüketmiştim. Yeni bir dil kurmasam, her şeyi yukarıdan örebileceğim bir yüksekliğe

> çıkamasaydım, bırakırdım. Orada bir rüzgâr esti ve önümde yeni bir dünya açıldı, çocukluğumdaki gibi. (Tekin, "Gümüşlükte…")

Tekin, bu söyleşide, yeniden yazdığını belirtiyor ve şöyle ekliyor: "O kapanma kabusu birazcık bitti".

Bu tezin birinci bölümünde, "büyülü gerçekçilik" konusundaki kuramsal bilgiler tartışılacak ve ardından Tekin'in yapıtlarını bu tarzın ölçütleriyle değerlendirmek için gerekli kuramsal çerçeve çizilecektir. Edebiyat serüveninde sınırları her zaman zorlamış olan Tekin'in büyülü gerçekçi olduğuna karar verdiğimiz üç yapıtı değerlendirilecektir.

"Gerçeğin Sınırlarına Yolculuk" adlı ikinci bölümde, *Sevgili Arsız Ölüm*, iki alt başlık altında irdelenecektir. "*Sevgili Arsız Ölüm*'de Şamanizmin Etkileri" adlı birinci alt bölümde, bu yapıt büyülü gerçekçiliğin ölçütleriyle değerlendirilirken, Tekin'in büyülü gerçekçi bir atmosfer yaratmasının önemli bir bileşeni olan Şamanizmin etkileri de açığa çıkarılacaktır. "*Sevgili Arsız Ölüm*'de Gelenekle Buluşan Yenilik" başlıklı ikinci alt bölümde ise, sözlü edebiyat geleneğinin ve *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın sağladığı anlatım olanaklarının yerli bir büyülü gerçekçilik oluşturacak şekilde bu yapıtta nasıl kullanıldığı üzerinde durulacaktır.

"Türlerin Sınırlarına Yolculuk" adlı üçüncü bölümde *Berci Kristin Çöp Masalları* incelenecektir. "Sözcüklerle Büyülenen Tepeler" başlıklı birinci alt bölümde, bu yapıtın büyülü gerçekçi yönü değerlendirilirken, "Çöp Tepelerinden Bir Kondunâme" adlı ikinci alt bölümde, "Oğuz Kağan Destanı"na açık göndermeleri bulunan bu yapıt, sözlü edebiyat türlerini melezleştiren bir üstkurmaca oluşu yönüyle irdelenecektir.

"Söylemlerin Sınırlarına Yolculuk" adlı son bölümde *Buzdan Kılıçlar*, incelenecektir. Tekin bu romanda, sözlü edebiyatı geride bırakır. Bunun yerine,

Tanzimat dönemine ait bir roman olan *Araba Sevdası*'na ve Latin Amerika kökenli bir roman olan *Sayın Başkan*'a açık göndermeler yapar. Tekin, her iki romandan yola çıkarak bir yandan yoksulların dille, gerçeklikle ilişkisini ve onların nasıl anlatılması gerektiğini sorunsallaştırırken, bir yandan da yoksulların, sömürülenlerin dünyasını anlatmak için iyi bir yöntem olan büyülü gerçekçiliğin sınırlarını sorgulayarak, bu tarza eleştirel bir şekilde yaklaşarak ona özgün bir katkı yapar. Bu bölümde Tekin'in edebi yolculuğunun önemli bir aşaması olan bu roman, onun büyülü gerçekçiliğe getirdiği özgün yorum odağa alınarak incelenecektir.

BÖLÜM I

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

Ülkemizde, tanımına herhangi bir yerde pek de rastlayamayacağımız, ama içinde doğaüstüne yer veren, folklordan yararlanan hemen her kurmaca metni nitelemek için bir çırpıda yapıştırılan etiketlerden biri olan büyülü gerçekçilik, edebiyat araştırmacılarının her türlü tanımlama girişimini kolayca başarısızlığa uğratan, buna karşın edebiyatçıları hemen her zaman cezbetmiş olan bir anlatım tarzı olarak özel bir büyüye sahiptir. Bu tarzın tanımlanmasında karşılaşılan güçlüklerden en önemlisi, onun fantastikle, gerçeküstücülükle olan sınırlarını iyi çizememektir. Büyülü gerçekçi olarak nitelenebilecek ilk yapıtların neler olduğunu saptamak da yine bu araştırma sürecindeki en önemli güçlüklerden biridir. Karşılaştırmalı edebiyat alanında yer alması gereken bu saptama girişimi daha çok, farklı ulusal kimliklerden gelen araştırmacıların kendi ülkelerindeki büyülü gerçekçi olarak nitelenebilecek yapıtları öne çıkarmalarıyla sınırlanmıştır. Büyülü gerçekçilik, karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarının önem kazandığı günümüzde, gittikçe daha çok araştırmacının ilgi odağı olacağı izlenimini vermektedir. Bu bölümde, büyülü gerçekçilik üzerine yazılanlar irdelenecek, bu tarzın fantastikle olan sınırları çizilmeye çalışılacak ve Latife Tekin'in yapıtlarını bu anlatım tarzının ölçütleriyle

değerlendirmek için kullanılacak olan kuramsal çerçeve çizilecektir.

Büyülü gerçekçiliğin resimle ilişkisini inceleyen Irene Guenther'e göre "büyülü gerçekçi" kavramını ilk kez kullanan Alman romantiği Novalis'tir (1772-1801). Novalis, bu kavramı felsefede "büyülü idealist" kavramıyla birlikte kullanır (Guenther 34). Sanat alanında "büyülü gerçekçilik" terimini ilk kullanan ise, Alman sanat tarihçisi ve eleştirmeni Franz Roh'tur. Roh, 1920'li yıllarda resim sanatında, anlatımcılık sonrası dönemde üretilen bir grup yapıtı nitelemek için bu terimi kullanır. Bu dönemi "anlatımcılık-sonrası" (*nach-expressionismus*) olarak adlandıran Roh, anlatımcı dönemdeki resimlerde, fantastik, dünya dışı konulara abartılı bir ayrıcalık verilmiş olmasını eleştirir. Ona göre bu resimlerde dünyasal olan aşağılanarak yansıtılmıştır. Örneğin, eğer bu resimlerde konu erotizm ise sıklıkla bu, kaba bir şekilde ve yozlaştırılarak sunulmuş; eğer şeytani bir adam betimlenecekse bu adam, yamyam yüzlü olarak sunulmuştur (Roh 17). Yeni dönemdeki resimlerin özelliklerini ise Roh, şu sözlerle dile getiriyor: "Öyle görünüyor ki bu rüya evreni tamamen sona eriyor [….] dini ve aşkın konular son resimlerde büyük ölçüde kaybolmuş. Bunun aksine bize, bütünüyle bu dünyaya ait olan, dünyasal olanı yücelten yeni bir tarz sunuluyor" (17). Roh bu tarzın örnekleri olarak, 1920'li yıllarda isimleri duyulmaya başlayan, bir kısmı daha sonra geçeküstücüler arasına girecek olan Georg Schrimpf'in, Otto Dix'in (1891-1969) ve George Grosz'un (1893-1959) resimlerini gösterir[1]. Otto Dix'in ve George Grosz'un resimleri için Roh, "cehennemin uzaktaki dehşetinin yerine bundan ayırt edilemeyecek olan günümüzün dehşetini yansıtıyorlar," der (17). 1925 yılında yayımlanan kitabında yer verdiği bu saptamalarla Roh, gerçeği büyülü taraflarıyla birlikte görmek anlamına da gelebilecek olan büyülü gerçekçiliğin günümüzdeki

[1] Tezin sonunda, "Ek" bölümünde bu ressamların yapıtlarından örnekler sunulmuştur.

algılanışının uzağında gibi görülüyor. Ancak, Roh'un "büyülü" sözcüğünü "gizemli" olana karşıt olarak kullandığını belirtmesi dikkat çekicidir (Roh 16). Ona göre, "gizem, temsili dünyaya inmez, fakat aksine gizlenir ve bu dünyanın ardında titreşir" (Roh 16). Roh, bu dönemdeki yazılarında büyülü gerçekçiliğin bir tanımını yapmamıştır. Bu terimin edebiyata geçmesinin nedenini Guenther, Roh'un, edebiyatta biri Fransız şair Arthur Rimbaud'ya diğeri doğalcı yazar Emile Zola'ya bağlanabilecek iki eğilim bulunduğundan kısaca bahsetmesine bağlar (Guenther 57).

"Büyülü gerçekçilik" terimini edebiyata ilk uygulayan kişi, İtalyan yazar ve eleştirmen Massimo Bontempelli'dir (1878-1960) (Walter 13). Ona göre, gerçekliği bütünüyle betimleyebilmek için edebiyatın görevi, gerçek ve düşsel dünyaların bir araya getirildiği yeni bir atmosfer yaratmaktır. Gerçekliğin daha derin bir tabakasını ortaya çıkarabilmek için mitler ve efsaneler imgelem aracılığıyla anlatı sürecinde yer almalıdır[2] (aktaran Walter 13). Guenther'e göre, Bontempelli'nin bu terimi Roh'tan alıp almadığı yeterince açık değildir (Guenther 60).

Büyülü gerçekçiliğin ne olduğunu tanımlama girişimlerindeki kilometre taşlarından biri de Latin Amerikalı yazar Alejo Carpentier'dir (1904-1980). Carpentier *Bu Dünyanın Kırallığı* (1949) adlı yapıtına yazdığı önsözde büyülü gerçekçilik yerine "olağanüstü gerçek"ten (*lo real maravilloso*) söz eder. Bu yazıda Carpentier, "olağanüstü"yü gerçeküstücülerden farklı bir anlamda kullandığını vurgular. Olağanüstünün deneyimlenmesinde gizemci bir yol önerdiği hissedilen Carpentier, olağanüstünün her şeyden önce inancı gerektirdiğini belirtir (Carpentier, "On the…" 85-86). Ona göre olağanüstü gerçek, yukarıda adı geçen yapıtına da konu olan Haiti'nin, Latin Amerika'nın gerçekliğidir (Carpentier, "On the…" 86-87). Carpentier, daha sonra yazdıklarında "olağanüstü gerçek"in ne olduğunu daha açık

[2] Walter, Bontempelli'den yaptığı bu alıntının kaynağını şöyle verir: Massimo Bontempelli. *Cahiers d'Italie et d'Europe*, 1-4 (Rome, 1926), 8.

bir şekilde tanımlar; "büyülü gerçekçilik"in ve "olağanüstü gerçek"in birbirinden farklı olduğunu ileri sürer. Ona göre birincisi, Franz Roh'un anlatımcı resimleri adlandırmak için kullandığı bir terimdir (Carpentier, "Baroque…" 102). Carpentier, Roh'un büyülü gerçekçi olarak nitelediği resimlerden söz ederken, onun Roh'un kastettiğini yanlış anladığı gibi bir izlenim ediniriz. Çünkü Roh, yukarıda da anlatıldığı gibi, anlatımcı resimlerdeki dünyasal olmayan konulardan duyduğu rahatsızlığı dile getirerek, resim sanatındaki yeni dönemi bu nedenle anlatımcılık-sonrası olarak nitelemiş ve bu döneme ait resimleri büyülü gerçekçi sınıfına sokarak övmüştür. Carpentier ise, Roh'un büyülü gerçekçi olarak nitelediği ressamlardan biri olan Marc Chagall'ın (1887-1985) bir tablosunu değerlendirirken, Chagall'ın yaptığının gerçekliğin öğelerini düşsel bir atmosfere taşımak olduğunu söyler (102-3). Yine, Roh'un kitabının kapağında yer aldığını söylediği Henry Rousseau'nun (1844-1910) "The Sleeping Gypsy" (Uyuyan Çingene) adlı tablosunu kastederek, bu tabloda çölde huzurlu bir şekilde uyuyan Arap bir adamın yanında bir mandolin ve aslanın bulunduğunu, arkada da ayın göründüğünü söyleyerek şöyle ekler: "Bu büyülü gerçekçiliktir, çünkü gerçekdışı bir imgedir, ama yine de orada yer alır" (Carpentier, "Baroque..." 102-3).

Carpentier, gerçeküstücüleri de eleştirir. Ona göre, gerçeküstücüler, yapıtlarında olağanüstüden yararlanmışlardır, ama onu gerçeklikte nadiren aramışlardır (103). Yazara göre gerçeküstücüler, önceden hesaplayarak, tuhaflık duygusu yaratmak amacıyla yapıtlarında olağanüstüye yer vermişlerdir; oysa, "olağanüstü gerçek" Latin Amerika'nın yapısından kaynaklanır: Orada "tuhaf" olan sıradan bir durumdur ve daima öyle olacaktır (104). Carpentier "[Latin] Amerika olağanüstü gerçekten başka ne olabilir?" (104) diyerek kendi düşüncelerini özlü bir şekilde ifade eder.

Carpentier'in gerçeküstücülükten, büyülü gerçekçilikten uzakta durma çabasının haklı nedenlere dayandığını söyleyemeyiz. Her şeyden önce, onun *Bu Dünyanın Krallığı*'nı yazdığı yıllar gerçeküstücülüğün de dünyada daha iyi anlaşıldığı yıllardır. Sigmund Freud'un psikanaliz kuramının, özellikle de "bilinçaltı" kavramının vaat ettiği zengin olanaklar, André Breton'un (1896-1966) çevresinde toplanan gerçeküstücülerin, Birinci Dünya Savaşı'nı izleyen kırgınlık döneminde Batı uygarlığının kazanımlarına şüpheyle bakmalarına ve usçuluğa keskin eleştiriler yöneltmelerine neden olmuştur. Varlığı kanıtlanamayan, ama insanın günlük yaşamında etkisi güçlü bir şekilde hissedilen bilinçaltının varlığı, bilinçaltının zengin içeriğinin ortaya çıktığı rüyalar onların, görünür gerçekliği tamamlayan farklı bir gerçeklik anlayışına ulaşmalarına yol açmıştır.

Gerçeküstücülerle bir dönem aynı yolda yürümüş olan Louis Aragon'a göre, "[d]üşünceyle kavrayıp gerçek diye tanımladıklarımız kadar önemli pek çok bağlantılar da vardır: rastlantı, yanılsama, fantastik ve düş gibi. Bu çeşitli olguların tümü gerçeküstünde kaynaşıp birleşirler" (aktaran Duplessis 32). Gerçekliği usçuluğun verilerine hapseden düşünce tarzı bu nedenle gerçeküstücülerin eleştirilerinin boy hedefi haline gelmiştir. Carpentier'in "olağanüstü gerçek" kavramı da büyük ölçüde gerçeküstücü anlayışın izlerini taşır. Yazar, Latin Amerika olağanüstü gerçeğin kendisidir derken haklıdır aslında. Bir dönem İspanya, Portekiz gibi ülkelerin sömürgesi olmuş Latin Amerika, barındırdığı yerli ve Avrupa kökenli nüfusu, bu farklı toplumsal grupların farklı dünya görüşleri ve yaşam alışkanlıklarıyla gerçeküstücülere savlarını kanıtlamak için zengin olanaklar sunar: Bir yanda mitlerle yaşayan, doğaüstünü günlük gerçekliklerinin bir parçası olarak kabul ederek gerçekliği gerçeküstücülerin savladıkları gibi bir "bütün" olarak algılayan köleleşmiş yerliler, diğer yanda ise usçuluğun temsilcisi olan, yerli halkı

ezen ve yerli kültürleri yozlaştıran Avrupalı efendiler. Bu ikisinin Latin Amerika topraklarında yan yana süren yaşamları ve yerlilerin sefaleti, Avrupa kökenli yaşam tarzının ve dünya görüşünün bir eleştirisi gibidir. Bu nedenle, Carpentier'in, André Breton ve arkadaşlarının yaptıkları gibi gerçeküstünün ne olduğunu anlatmak için, gerçeküstü olarak niteledikleri nesneleri halka tanıtmak amacıyla sergiler açmasına da gerek yoktur. Doğaüstüyle barışık yerliler ve onların yaşam tarzının farklılığını daha da belirginleştiren Avrupalı efendilerin onlarınkiyle yan yana süren yaşamları, Roh tarafından büyülü gerçekçi olarak nitelenen Otto Dix'in tablolarından biri gibidir; bu yan yana süren ve birbirini yadsıyan yaşam tarzları, gerçeküstücülerin Avrupa uygarlığına yönelttikleri eleştirilerin canlı bir örneğini oluşturur.

Amaryll Chanady de, Carpentier'in gerçeküstücülerden büyük ölçüde etkilendiğini kabul eder, ancak onun "olağanüstü gerçek"i ile gerçeküstücülerin "olağanüstü"sü arasında işlev yönünden farklılık olduğunu belirtir. Chanady'ye göre gerçeküstücüler, kendi ülkelerindeki egemen entelektüel ve edebi kanonu eleştirirlerken, egzotizmden büyük ölçüde etkilenmiş bu harekette esinlenmek için Avrupalının ötekisine yönelmişlerdir. Carpentier ise Avrupa etkisini reddeden bir Latin Amerika kimlik söylemindeki farkın bir göstergesi olarak olağanüstü gerçek kavramını kullanmıştır (Chanady 137). Nitekim Carpentier, *Bu Dünyanın Krallığı*'nda bir Fransız sömürgesi olan Haiti'deki yerli köleler ve Fransız efendiler arasındaki mücadeleyi anlatmak için, olayları yerlilerin ve efendilerin bakış açılarından anlatırken, yerlilerin bakış açısına daha çok yaklaşır. Kullandığı anlatım teknikleri Gabriel García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) adlı romanında da güçlü bir şekilde hissedilen bu yapıtında Carpentier, geleneksel, mitsel inançlarla yaşayan yerlilerin yaşam tarzlarını ve doğaüstüne yaklaşımlarını çoğu zaman içeriden bakan, yargılamayan bir gözle aktarmıştır. Efendilerin yaşamında ise, ne

doğaüstüne ne de iyiliğe yer vardır bu yapıtta. Bu romanda Carpentier, gerçekçi roman kalıplarının oldukça dışına çıkmış ve birçok yeniliğin temelini atmıştır.

Carpentier'in kendisinden sonra gelenlere de yol açan bu romanından ve ona yazdığı önsözdeki açıklamalarından sonra büyülü gerçekçiliğin ne olduğunu tanımlayan ilk eleştirmenin Angel Flores olduğu kabul edilir. Ona göre büyülü gerçekçilik, fantezi ile gerçeğin bir alaşımının oluşturulmasıdır (Flores 112). Latin Amerika kurmacasını büyülü gerçekçilik yönünden inceleyen Flores, bu tarzla yazılmış yapıtların modern dönemdeki ilk örneğinin Jorge Luis Borges'in *Alçaklığın Evrensel Tarihi* (1935) adlı yapıtı olduğunu, Borges'in de Franz Kafka'dan çok etkilenmiş olduğunu ileri sürer (112). Flores'e göre, bütün sanat dalları, özellikle resim ve edebiyat, fotoğrafik gerçekçiliğin çıkmaz sokağına girince buna tepki göstermişler ve Birinci Dünya Savaşı döneminde birçok yazar büyülü gerçekçiliği yeniden keşfetmiştir (111). Flores, "yeniden keşfet[tiler]" derken büyülü gerçekçiliğin tarihini daha gerilere atar; Columbus'un mektuplarını, Latin Amerika tarihine ışık tutan yıllıkları, 16. yy İspanyol fatihi Cabeza de Vaca'nın sagalarını da büyülü gerçekçi olarak değerlendiren yazara göre, daha önceki yüzyılda yazan Rus yazarları (Gogol, Dostoyevski), bazı Alman romantikleri (Hoffman, Arnim, Kleist, Grimm kardeşler), Strindberg, Stifter ve bazı yönleriyle Poe ve Melville bu alandaki öncülerdir (111-12). Flores, büyülü gerçekçiliğin tarihini oldukça gerilere attıktan ve on dokuzuncu yüzyılda yaşayan yazarlarla ilişkisini kurduktan sonra, "büyülü gerçekçilik, Latin Amerika'nın otantik ifadesidir" (116) diyerek Carpentier'in savının altını çizer.

Flores'e en önemli eleştiriler Luis Leal'dan gelmiştir. Leal, Flores'in büyülü gerçekçilik tanımına katılmadığı gibi, onun büyülü gerçekçi olarak nitelediği birçok yazarın da bu gruba girmeyeceğini belirtir. O da birçok eleştirmen gibi, terimin

kökenini Roh'a bağlar; ancak bu terimi Latin Amerika edebiyatında ilk kullananın Arturo Uslar Pietri (1906-2001) olduğunu ileri sürer. Ona göre Pietri bu terimi, *Letras y hombres de Venezuela* (Venezüella'nın Edebiyatı ve İnsanları) (1948) adlı kitabında Venezüella kısa hikâyesini değerlendirirken kullanmış, daha sonra da Carpentier *Bu Dünyanın Krallığı*'nda kullanmıştır (Leal 120). Leal'a göre büyülü gerçekçilik, fantastik edebiyatla, psikolojik edebiyatla, gerçeküstücü edebiyatla özdeşleştirilemez. Ona göre, gerçeküstücülükten farklı olarak büyülü gerçekçilik, rüya motiflerini kullanmaz; fantastik edebiyatta veya bilimkurguda olduğu gibi düşlenmiş dünyalar yaratmaz, gerçekliği bozmaz; psikolojik edebiyatta olduğu gibi karakterlerin ruhsal analizini yapmaz, davranışlarının nedenlerini bulmaya çalışmaz. Büyülü gerçekçilik bir estetik hareket değildir, "gerçekliğe karşı takınılan bir tavırdır" (120). Leal'a göre büyülü gerçekçilikte bu tavrın anlamı, günlük gerçeklikten kaçıp saklanmak için hayali dünyalar yaratmak değildir. Büyülü gerçekçilikte yazar, gerçeklikle karşılaşır ve onunla başa çıkmaya, şeylerdeki, yaşamdaki ve insanın eylemlerindeki gizemi keşfetmeye uğraşır; Pietri, Asturias ve Carpentier gibi yazarların kendi yapıtlarında yaptıkları budur (121). Avangard edebiyattan farklı olarak büyülü gerçekçiliğin bir kaçış edebiyatı olmadığını ileri süren Leal, "büyülü gerçekçilik çevresindeki gerçekliği (gerçekçilerin yaptığı gibi) kopyalamaz ya da onu yaralamaz (gerçeküstücülerin yaptığı gibi), fakat şeylerin arkasında nefes alan gizemi yakalamaya uğraşır" der (123). Nitekim, Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçiliğin ilk ustalarında biri olan Guatemalalı yazar Miguel Angel Asturias, ülkesindeki diktatör Estado Caberra'yı yermek üzere yazdığı *Sayın Başkan* (1946) adlı yapıtında, başkanın en parlak adamlarından Cara de Angel'i, romandaki olayları başlatan Pelele adlı dilenci ile yolda karşılaştırırken bu gizemi vurgular gibidir; ikisi de bir diğerinin hayatında farkında olmadan ne kadar önemli

rol oynadıklarını asla bilemeyeceklerdir. Bu karşılaşma, Roh'un büyülü gerçekçi olarak nitelediği George Grosz'un "Gray Day" (1921) adlı tablosundaki, Birinci Dünya Savaşı'ndan sakat dönen erle, iyi giyimli bürokratın yolda birbirlerinden habersiz yan yana geçişlerini anımsatır.

Leal'dan sonra Chanady de, Flores'in savlarının çoğunu eleştirir. Chanady'ye göre, büyülü gerçekçiliği Latin Amerika kroniklerine bağlama girişimi yanlıştır. Ona göre büyülü gerçekçi yazarlar, gerçekliğin baskın paradigmalarına karşı çıkarak edebi ürünlerini vermişlerdir. Columbus'un raporlarındaki anlatım tarzı bize farklı geliyorsa da onlar, kendi dönemlerinin paradigmalarına göre yazılmıştır; karşı çıkmak gibi bir amaçları yoktur (Chanady 128). Chanady'ye göre peri masalları da büyülü gerçekçi sınıfına girmez, çünkü olay örgüsü Viladimir Propp'un çözümlediği gibi tekdüzedir ve motifleri de folklorcuların kataloglandığı gibi sınırlıdır. Bu nedenle peri masalı formu imgelemi, gerçekliğin sınırlamalarından daha fazla, önceden tanımlı kalıplara sınırlar (129). Chanady'nin bu savı yeterince ikna edici değil; çünkü, peri masallarının kataloglanması belli bir tarih kesitinde gerçekleşmiştir ve bu dönemde motiflerin sınırlı sayıda olduğu görülmüştür. Ancak, bu masalların sözlü kültür çağında bir defada üretilmediğini göz önünde bulundurursak, konuya daha farklı yaklaşabiliriz. Bu masalların ve masallardaki motiflerin üretilmesi bir tarihsel süreçte gerçekleşmiştir ve her masalın ya da motifin üretimi bu aşamada yenilikçi bir öz taşır. Sonuçta yeni olan ya da daha önceki ürünlerin halkın yaratıcı imgeleminden geçerek değiştirilmesiyle ortaya çıkan her masal ve her motif, o dönemin gerçekliği "bütünsel" algılayan insan düşüncesinin bir ürünüdür. Nitekim, gerçeküstücüler mitlere, bu mitlerin hâlâ toplumsal bir işlevinin olduğuna inanıldığı egzotik toplumlara yönelirlerken, bu toplumlarda usçuluktan etkilenmemiş yaşam anlayışını yüceltmişler ve bu toplumlarda, geleneksel inanışların

insan düşüncesini sınırladığı gibi bir yargıya varmamışlardır. Buradan hareketle, gerçeküstücülükten büyük ölçüde etkilenmiş olan büyülü gerçekçiliğin izlerini masallarda, mitlerde aramak doğru bir girişimdir. Miguel Angel Asturias'ın Paris'te karşılaştırmalı folklor okuması, Orta Amerika'nın din ve kültürünü araştırması yapıtlarına yansımıştır. İlk kurmaca yapıtını yazmadan önce *Guatemala Efsaneleri* (1930) adlı bir incelemesi yayımlanmıştır. Carpentier ise, *Bu Dünyanın Krallığı*'nı masallarla, mitlerle beslenmiş yerlilerin inanışlarıyla örmüştür.

Büyülü gerçekçilik tartışmalarında sıkça referans verilen eleştirmenlerden biri olan Chanady, Flores'i önemli bir noktada daha eleştirir. Ona göre Flores, hem büyülü gerçekçi yazarların Kafka'dan etkilendiğini söylemektedir, hem de büyülü gerçekçiliği Latin Amerika'nın otantik bir ifadesi olarak görmektedir ki bu çelişik bir iddiadır (Chanady 130). Flores bir bakıma haklıdır. Latin Amerika kendisini ifade edebilecek en uygun edebi dili, dışarıdan gelen bir anlatım tarzında bulmuştur. Latin Amerika'da ilk örneği 1816 yılında ortaya çıkan roman gibi, büyülü gerçekçilik de dışarıdan gelmiştir, ama Latin Amerika gerçekliğini en iyi ifade etmede aracı olmuşlardır. Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçilik, gerçeküstücülüğün neden olduğu değişimle ivmelenen, önceden kestirilemeyen duraklara uğrayan ve nerede biteceği bilinmeyen uzun bir yolculukta biçimlenmektedir.

Roland Walter, *Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction* (Çağdaş Chicano Kurmacasında Büyülü Gerçekçilik) (1993) adlı yapıtında, büyülü gerçekçiliği, birbiriyle "çelişen" ama "uyumlu" iki perspektiften yola çıkarak tanımlayacağını söyler: Biri akılcı dünya görüşüne dayanan, diğeri ise gerçekdışının, doğaüstünün ve alışılmamış olanın kendisinde somutlaştığı, gerçekliğin büyüsel bir şekilde görülüşü üzerinde temellenen iki perspektif (Walter 18). Bu belirlemeyi yaptıktan sonra Walter, bunun bir metni büyülü gerçekçi yapmaya yetmeyeceğini,

çünkü bu iki özelliğin aynı zamanda fantastiğe de ait olduğunu belirterek fantastikle büyülü gerçekçilik arasındaki farkları irdeler ve buradan yola çıkarak büyülü gerçekçilik için ölçütler saptar (18-20). Walter'ın tartışmasını izleyebilmek için, onun yaptığı gibi, Tzvetan Todorov'un, *The Fantastic: A Structural Approach To a Literary Genre* (1970) (Fantastik: Edebi Bir Türe Yapısal Bir Yaklaşım) adlı yapıtında irdelediği fantastik türünün özelliklerini gözden geçirmek gerekir. Todorov'a göre, bir yazınsal tür olan fantastikte doğa yasalarına aşina olan kişi, aniden doğaüstü bir olayla karşılaşır ve bu olayı nasıl açıklayacağını bilemez; bu olayı doğa yasalarına göre mi açıklayacaktır—bu bir yanılsama veya hayal ürünüdür—yoksa doğaüstü olayın gerçekleşebileceğini kabul eden bir yaklaşımla mı değerlendirecektir? Todorova göre bu tereddüt veya ikircik (*hesitation*) durumu, fantastiğin özelliğidir. Eğer bu tereddüt olmazsa, yazınsal yapıt esrarengiz (*uncanny*) veya olağanüstü (*marvelous*) gibi türlere ait olacaktır (Todorov25). Todorov'a göre, "Neredeyse inanacaktım", "fantastiğin ruhunu özetleyen " bir formüldür (Todorov 31).

Chanady ise "tereddüt" yerine "çatışkı" (*antinomy*) sözcüğünü önerir. Çünkü bu, okuyucunun metindeki olaylara yaklaşımını gösteren birinciye göre, metinde birbiriyle çatışan iki kodun eşzamanlı varlığını belirten daha doyurucu bir terimdir. Bu iki koddan biri kabul edildiğinde diğeri kabul edilemez (aktaran Walter 19).

Todorov'a göre bir metnin fantastik olabilmesi için şu üç koşulu yerine getirmesi gerekir:

1. Metin okuyucuyu, metindeki karakterlerin dünyasını, yaşayan kişilerin dünyası olarak göz önünde bulundurmak zorunda bırakmalı ve tanımlanan olayların açıklamasını, doğaüstüne ya da doğa yasalarına uyan bir şekilde yapmak arasında tereddütte bırakmalıdır.

2. Bu tereddüt bir karakter tarafından deneyimlenebilir; böylece bu metinlerde okuyucunun rolü, adeta bir karaktere bırakılır ve tereddüt karakter tarafından temsil edilmiş olur. Sonuçta, saf bir okuma durumunda okuyucu, kendini karakterle özdeşleştirir.

3. Okuyucu, metne karşı belirli bir tavır benimsemelidir; alegorik ve poetik yorumları reddetmelidir (33).

Yazara göre bu üç koşul eşdeğerde değildir; birincisi ve üçüncüsü türün asıl oluşturucusu olduğu için zorunludur. İkincisi yerine getirilmeyebilir; gene de türün birçok örneği bu üç koşulu da sağlar (33). Fantastikte esas olan tereddüdü sonuna kadar korumak olduğu için yazar, anlatıcı ve karakterler, metne son noktayı koymak anlamına gelecek açıklamalar yapmamalıdırlar.

Walter, fantastikten farklı olarak büyülü gerçekçilikte anlatıcıların da, karakterlerin de doğaüstünü oldukça doğal bir durummuş gibi karşıladıklarını belirtir (19). Büyülü gerçekçilikte okuyucu da kurmacasal temsil düzeyinde bu koşulları sorgulamaz. Ona gör, bu metinlerde, gerçekliğin gerçekçi ve büyülü düzeylerinin uyumlu bir bütünlüğünün sağlanması, büyülü gerçekçiliğin ikinci koşuludur. Walter'a göre, fantastiğe özgü olan gerçekliğin iki düzeyi arasındaki çatışkı da böylece çözülmüş olur (20).

Walter'a göre, büyülü gerçekçi metinlerin sağlaması gereken üçüncü ölçüt, yazarın ketumluğudur (*authorial reticence*). Yazar, anlatıcılar ve karakterler bu olaylara, metindeki doğaüstü olayların ve gerçekçi olanların uyumlu bütünlüğünü zedeleyecek şekilde yaklaşmamalıdırlar. Ona göre bu üçünün tavrı da eşit derecede önemlidir. Anlatıcı, büyülü gerçekçi olaylara açıklamalar getiren bir gözlemcinin bakış açısını benimseyemez; çünkü bu durumda, gerçekliğin büyülü kategorilerinin sorgulanması söz konusu olur. Bundan kaçınmak için anlatıcı, büyülü gerçekçi bir

dünyaya inanan bir karakterin bakış açısını benimsemelidir (20).

"Yazarsal ketumluk", tartışmalı bir konudur. Amaryll Beatrice Chanady, anlatıcının doğaüstü olayların açıklanması konusunda hiçbir müdahalesinin olmaması gerektiğini savunur. Ona göre anlatıcı, kendi akılcı dünya görüşünün geçerliliğini vurgularsa, doğaüstüne yer veren dünya görüşünü ikincil düzeye indirecektir ki bu, büyülü gerçekçiliğin özünü oluşturan iki ayrı kodun bir araya gelişinde bir hiyerarşi yaratır (aktaran Cooper 34). Cooper ise, okuyucunun metindeki doğaüstü olayları sorgulamasına ve böylece doğaüstüne yer veren dünya görüşünün tuhaflığına dikkatinin çekilmesini önleyen yazarsal ketumluğun önemli bir yanını vurgular. Ona göre, büyülü gerçekçi yazar, gerçek ve fantezinin arasındaki farkın ayırt edildiği bir çağda yaşayan Batı tipi eğitim görmüş bir kişidir. Bu nedenle, büyülü gerçekçi yazarın boş inançlarla yaşayan karakterlerin bakış açısını tümüyle benimsemesinin pek de mümkün olmadığını ileri süren Cooper, yazarın tavrının "yazarsal ironi" ile "yazarsal ketumluk"un bir karışımı olduğunu söyler. Ona göre, bu ikisi arasında da bir gerilim vardır. Yazar, büyülü olanı hesaba katan dünya görüşünden ironik bir mesafede olmalıdır; aksi durumda gerçekçilik tehlikeye düşer. Aynı zamanda, bu dünya görüşüne derin bir saygı da göstermelidir; aksi durumda, sadece folklorik şeylerden söz etmiş olur (Cooper, "'Sacred…" 34).

Cooper'ın bu savının ardında, folklordan yararlanan büyülü gerçekçi romanlarda, farklı ekonomik ve kültürel yapılardan gelen toplumsal kesimlerin yaşamlarının yan yana getirilerek anlatılması tekniği yatar. Örneğin, bu romanlarda yazar, kölelerin ve efendilerin dünyasını bir araya getirdiğinde, iki ayrı bakış açısı kullanır. Bunun en iyi örneğini, Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçi romanın öncüsü olan Alejo Carpentier'in (Canpolat, "Alejo…" 127) *Bu Dünyanın Krallığı* adlı yapıtında görebiliriz. Anlatıcı, kölelerin dünyasını anlatırken, olağanüstü

olayları da onların gözünden anlatır. Örneğin,büyücü bir kadının kollarını kızgın yağa sokup hiçbir şey olmadan çıkarması, anlatıcı tarafından yorumlanmadan aktarılır (16-17). Romanda, kölelerin direnişinin lideri zenci Mackandal, yakalanıp ateşe atıldığında, bu olayları seyreden kölelerin, onun ateşten çıkıp gittiğine inanmalarına karşın, aslında onun yandığını söyler anlatıcı (37). Burada, ironiden çok, açıkça belirtme söz konusudur. Ancak, romanın sonuna doğru anlatıcı, usçu bakış açısını tümüyle yitirerek, olayları kölelerin bakış açısından ve açıklamalar yapmadan anlatır. Anlatıcı, iki farklı bakış açısının sınırlarında özgürce dolaşır. Sonuç olarak, Walter'ın yazarsal ketumluğuna, Cooper'ın "yazarsal ironi" sini de ekleyerek, üçüncü koşulu, Cooper'ın önerdiği şekilde yazarın ketumluğu ile ironisinin bir karışımı olacak şekilde değiştirmek gerekir.

Cooper'ın üzerinde önemle durduğu kavramlardan biri de melezliktir (*hybridity*). Ona göre melezlik, yaşam ve ölümün, tarihsel gerçekliğin ve büyünün, bilim ve dini inancın paradoksal boyutları arasında bir uzlaşma olarak büyülü gerçekçi romanların anlatı yapılarını, olay örgülerini ve izleklerini niteler. Diğer bir deyimle, şehirli ve kırsal, Batılı ve yerli, siyah, beyaz ve Mestizo[3], bu kültürel, politik ve ekonomik kakofoni, büyülü gerçekçi kurmacanın gösterildiği amfiteatrdır. Böyle yapmakla klasik gerçekçi tekniklere göre, gerçeklik daha doğru ve derin bir şekilde gözler önüne serilir (32). Ona göre bu kurmacalarda zaman ve yer de melezdir. Zaman, çevrimsel mitsel zamanla, çizgisel zamanın bir kırmasıdır. Yer ise, ne herhangi bir haritada yer alan, ne de sınırsız bir imgelemin ürünü olan fantastik bir yerdir; üçüncü bir mistik uzaydır. (33). Cooper'ın büyülü gerçekçi metinlere özgü olduğunu belirttiği "melezlik" aslında, Walter'ın ikinci ölçütünü kapsamına alan, farklı dünyaların ve dünya görüşlerinin yukarda söz ettiğimiz gibi,

[3] Mestizo, Latin Amerika'daki yerli ve Avrupalı ırkların karışımından oluşan melezleri nitelemek için kullanılır

bir araya getirilmesinden kaynaklanır. Latin Amerika romanlarında, gerçeküstücü bir anlayışla, yerlilerin ve Avrupalıların yaşam tarzları ve dünya görüşleri uyumlu bir şekilde bir araya getirildiğinde, zaten melez bir yapıya ulaşılır.

Büyülü gerçekçilik üzerine yazılan belli başlı makalelerin bir araya getirildiği *Magical Realism: Theory, History,* Community (Büyülü Gerçekçilik: Kuram, Tarih, Toplum) (1995) adlı derlemenin editörleri olan Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris, bu yapıta yazdıkları sunuş yazısında, büyülü gerçekçilik konusunda yazılanları incelendiklerinde bu tarzın ontolojik, politik, coğrafi veya türsel sınırları çiğneyen; diğer anlatım tarzlarında bir araya gelmesi zor olan dizgelerin, yerlemlerin, olası dünyaların bir arada varolmasını kolaylaştıran bir tarz olduğu konusunda ortak bir kanının bulunduğu sonucuna vardıklarını belirtirler. Onlara göre, zihin ve beden, ruh ve madde, yaşam ve ölüm, gerçek ve hayal, kendi ve öteki, erkek ve dişi arasındaki sınırlar, silinecek, çiğnenecek, bulanıklaştırılacaktır. Yazarlar, büyülü gerçekçiliğin bu saldırısının tek sesli politik yapılara karşı çıkmayı cesaretlendirdiğini söylerler (Zamora ve Faris, "İntroduction:…" 5-6).

Latife Tekin'in yapıtları, daha çok Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçilik sınıfına girer; ama, büyülü gerçekçiliğin üzerinde çok fazla durmayacağımız farklı bir türünün olduğunu da burada belirtmek gerekir. Jean Weisgerber, büyülü gerçekçiliğin iki tipini birbirinden ayırır: Birincisi, daha çok Avrupalı yazarların uzmanlığında olan ve kurgul bir evren yaratmak veya aydınlatmak için kendini sanat ve varsayımda yitiren "okullu" tip (*scholarly type*); ikincisi ise, genelde Latin Amerika'dan kaynaklanan mitsel ve folklorik tip (aktaran Faris, "Scheherazade's…" 165). Gonzáles Echevaría ise, olağanüstünün gözlemcinin dünyayı görüş tarzından kaynaklandığı epistemolojik tip ile, Carpentier'in Latin Amerika'nın kendisinin olağanüstü olduğu savında da dile gelen ontolojik tip büyülü gerçekçiliği birbirinden

ayırır (aktaran Faris 165). Faris, bu ikisine de ait olabilecek tipte büyülü gerçekçi romanlar olmasına karşın, mutlak olmasa da bu ayrımların belirli bir ölçüde doğru olduğunun altını çizer (Faris, "Scheherazade's …" 166).

Birçok eleştirmenden yola çıkarak bir araya getirdiğimiz bu yaklaşımlar, Latife Tekin'in yapıtlarını değerlendirmek için kullanılacaktır.

BÖLÜM II

GERÇEĞİN SINIRLARINA YOLCULUK

Latife Tekin'in ilk romanı *Sevgili Arsız Ölüm*, 1983 yılında yayımlandı. Yayımlanmasının ardından da birçok tartışma yarattı. Bu tartışmalar daha çok "romanda gerçekliğin temsili" sorunsalı etrafında dönmüştür. Latife Tekin, bu romanda köy gerçekliğini ve varoşlardaki yaşamı gerçekçi anlatım tarzının dışında bir anlatım tarzıyla sunmuştur. Somut gerçekliği, olağanüstü öğelere yer veren, doğaüstünü yargılamayan bir bakış açısıyla yorumlaması, yazarı ve yapıtını özellikle "toplumcu gerçekçi" edebiyat çevrelerinin hedefi durumuna getirmiştir. Yazar, bir yandan gerçekliği yansıtma yöntemi açısından eleştirilirken bir yandan da yapıtında, Gabriel García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) adlı romanının etkileri nedeniyle eleştirilmiştir. *Sevgili Arsız Ölüm*'ün "toplumcu gerçekçi" değil, "büyülü gerçekçi" bir roman olduğu savından yola çıkarak, Tekin'de, Márquez etkisini yargılamak yerine, bu etkinin temelini oluşturan büyülü gerçekçi anlatım tekniklerinin *Sevgili Arsız Ölüm*'de nasıl kullanıldığını saptamak, bu yapıtı daha nesnel ölçütlerle değerlendirme doğrultusunda atılmış bir adım olacaktır.

Bu bölümün birinci alt bölümünde, *Sevgili Arsız Ölüm*'ün büyülü gerçekçi bir roman olup olmadığı irdelenecektir. İkinci alt bölümde ise sözlü edebiyat

geleneğinin ve *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın sağladığı anlatım olanaklarının kesişme noktasında bir roman olarak *Sevgili Arsız Ölüm* değerlendirilecektir.

A. *Sevgili Arsız Ölüm*'de Şamanizmin Etkileri

Berna Moran, 1980 sonrası romanının göze çarpan özelliklerinden birinin de bu romanlarda, toplumsal sorunlardan çok biçim sorunlarının öne çıkması olduğunu ileri sürer ve romanda biçimi öne çıkaran yazarlar arasında Latife Tekin'in de adını anar (Moran, "*Bir Düğün Gecesi*" 33). Köyden kente göç eden bir ailenin yaşamının konu edildiği *Sevgili Arsız Ölüm*, öyküsü kadar biçimiyle de dikkat çekmiş bir yapıttır. Tekin, bu romanda, o güne kadar daha çok gerçekçi bir tarzda anlatılmış olan köylerdeki ve varoşlardaki yaşamı, büyülü gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtmıştır.

Tekin, İslam dini ile İslam öncesi inançları sentezleyerek geleneksel bir yaşam sürdüren Anadolu insanını temsil eden Aktaş ailesinin yaşamına odaklanarak yerel bir malzemeyi işlerken, şamansal yetileri olan ve bir "sırra-erme" (*initiation*) yolculuğunda olan baş kişisi Dirmit aracılığıyla bu romanda evrensel bir boyutu da yakalar. Yazar, büyülü gerçekçi anlatım tekniklerini kullanırken, doğaüstüne yer veren bir dünya yaratmak için, Şamanizmden de yararlanır.

Romanın konusu özetle şöyledir: *Sevgili Arsız Ölüm*, köyden kente göçen beş çocuklu bir ailenin yaşam öyküsüdür. Romanda bu göçten öncesini ve sonrasını yansıtacak şekilde iki bölüm bulunuyor. İlk bölüm ailenin maceracı babası Huvat Aktaş'ın kentten, Alacüvek Köyü'ne—köyün adı daha sonra Akçalı olarak değiştirilir—otobüs getirmesi ile başlıyor. Köylülerin önce şaşkınlıkla karşılayıp

sonra da alıştıkları otobüsten sonra Huvat, tulumba ve sobayla da tanıştırır köylüleri. Huvat, her anlamda öncü ve yenilikçi biridir; öyle ki, bir köylü kızıyla evlenmek yerine, dul bir kentli kadın olan ve köylülerden farklı bir dille konuşan "başı kıçı açık" (8) bir kadın olan Atiye ile evlenir. Köyün hurafelerle örülü ortamında Atiye'nin gelişi de hamileliği de köylüler tarafından cinlerle ilişkilendirilir. Huvat da, Atiye de çocukları Nuğber, Halit, Seyit, Dirmit ve Mahmut da köylülerden farklıdırlar. Özellikle de ailenin küçük kızı Dirmit "cinli" oluşu nedeniyle hiç kimseye benzemez. Atiye çocuklarını kentli çocuklar gibi giydirir. Ancak aile bireylerini köylülerinden farksız kılan şey, gerçeklik anlayışının onlarla ortak olmasıdır: Doğaüstü olan, günlük yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır; onu sorgulamadan alışılmış bir parçalarıymış gibi görürler.

Ailenin yaşamı kentin yoksul mahallelerinden birine taşınmalarıyla tamamen değişir. Babanın işsiz kalması yaşamlarını temelden etkiler. Gelinleri Zekiye ile birlikte tek odalı bir eve taşınırlar, oğulları buldukları her işte çalışmaya başlarlar. Zorlayıcı bir ayakta kalma ve kente uyma mücadelesinde vazgeçilmez yardımcıları hayalleri ve doğaüstüyle barışık olan dünya görüşleridir. Ailenin tüm bireyleri bir hayal evreninde yaşarlar sanki. En başta da Atiye ve evin küçük kızı Dirmit. Atiye kendisini zorlayan yaşamı ve ailesini cinlerle, perilerle, büyülerle, elinden düşürmediği tespihiyle denetlemeye çalışır. Ölülerle konuşur, Hızır'la görüşür, geleceği rüyalarında yakalar. Ailenin küçük kızı Dirmit ise bir yandan cinlerle konuşur, bir yandan da tulumbayla, bitkilerle, hayvanlarla, karla ve rüzgârla konuşur. İlk başlarda çocukluğunun bir özelliği sayılabilecek bu durum, genç kızlığa adım attığında da devam eder. Köyde bahçedeki tulumba en yakın arkadaşıyken, bu, kentte yerini parktaki kuşkuşotuna bırakır. Atiye kendi düşsel evrenini sorgulamazken kızının hayalciliğini gözetim altında tutar. Çünkü, onun cinlerden

sürekli talimat aldığına inanır. Ailenin diğer bireyleri ise kendilerine bol gelen hayalleriyle gerçekten neredeyse kopuk bir yaşam sürerler. Ailenin ekonomik güçlüklerle ve kente uyum sorunlarıyla süren maceralarının anlatıldığı bu yapıt, Atiye'nin ölümüyle ve Dirmit'in sırra-erme yolculuğunun üst bir aşamasına gelmesiyle sona erer.

Doğaüstü öğelerden yana oldukça zengin olan *Sevgili Arsız Ölüm*'de büyülü gerçekçiliğin birinci ölçütünün sağlandığını görebiliriz. Başta Atiye ve kızı Dirmit olmak üzere roman kişileri, gerçek ve doğaüstünü harmanlayan bir dünya görüşüne sahiptirler. Özellikle köyde geçirilen dönemin anlatıldığı ilk bölümde yazar bizi cinlerden, perilerden yana zengin olan, doğaüstünün günlük yaşamın olağan bir parçası olduğu köylülerin dünyasıyla tanıştırır. Huvat'ın köye getirdiği Atiye, "cinli ve uğursuz bir kadındı[r]" (8); "mercimek gözlü" bir cin olan ve kendisini yakalayanı zengin eden "Kepse" ortalarda dolaşır (10); Cinci Memet'i cinler boğar (13); erkeklerin güzelliğine dayanamadıkları ve ardından gidip kayboldukları doğaüstü bir varlık olan "Sarıkız", köyü basar (33); ardından da, kadınları görünce pantolonunu sıyırıp ön[lerine] dur[an]" (47) bir cin olan "Kişner Oğlan" kadınları rahatsız etmeye başlar.

Aile kente göç edince cinlerin sayısında bir azalma olur; ancak, Atiye ile Dirmit aile üyelerinin doğaüstü olandan yana yoksul bir yaşam sürdürmelerine izin vermezler. Atiye, aileyi rüyalarıyla yönlendirir, fal bakar (79), ömrünün sonuna kadar da Azrail'le ara ara görüşür. Aile bireylerinin yaşamları Atiye'nin istediği doğrultudan sapınca, Azrail'le görüşüp ölmeye başlayan ve evdekilerin yaşamlarını yönlendirecek şekilde vasiyet bırakan Atiye, istediği değişimlerin gerçekleşmeye başladığını görünce, Azrail'le sıkı bir pazarlığa girişerek tekrar yaşama döner. Evdekiler, onun Hızır'la, Azrail'le görüşmesini, geliniyle oğlunun arasını düzeltecek

şekilde büyüler yapmasını yadırgamazlar. Ancak Atiye, Dirmit'in "cinlerle konuşmasını" hiç bir zaman onaylamaz; kızının cinlere karışacağından korkar. Romanın sonuna kadar da ikisi arasındaki çekişme sürer gider.

Bu roman, köy kökenli bir ailenin yaşamına odaklandığı için, onların İslam ve İslam öncesi inanışların bir sentezi olan dünya görüşleri ve bu görüşün etkisi altındaki yaşamları, gerçekliğin her iki düzeyinin bir arada bulunduğu bir öykünün ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Bu romanda, büyülü gerçekçiliğin ikinci koşulunu yerine getirecek şekilde gerçekliğin her iki düzeyinin uyumlu bir bütünlüğü bulunur. Her iki düzey arasında, bir diğerine üstünlük tanıyan bir hiyerarşi yoktur, aralarında, çatışkı içeren bir ilişki söz konusu değildir; doğaüstü olan da hayatın olağan bir parçasıdır. Örneğin, Huvat karısı Atiye'yi köye getirince, köylüler onu uğursuz sayarlar. "Çifte sarılı yumurtlayan tavuğun yumurtayı kesmesi" (8) gibi birçok olumsuz olayın nedeni Atiye'dir onlara göre. Önce onu boğmayı düşünürler, cininden korktukları için de bundan vazgeçip ahıra kapatırlar. Atiye'nin ahırda yaşadıkları ise düşsel olanın, "somut" olanla iç içe oluşunun iyi bir örneğidir:

> Kadın, ahırda yattığı ilk gece uykusunda kendini demir bir beşiğin başında gördü. Beşiğin içine eğilip uyuyan bir bebeği öpüyor, sonra demir bir kapıdan dışarı çıkıyordu. O günden sonra gözünü ne zaman yumsa bu rüyayı gördü. Ve giderek öyle bir hale geldi ki uyanıkken de aynı rüyayı görmeye başladı. Bu durumu, bembeyaz, uzun tüylü bir keçinin konuşarak üstüne saldırdığı güne kadar sürdü. Avazı çıktığa kadar bağırmasına rağmen keçi gerilemiyor, ağzında anlaşılmaz sözcükler geveleyerek öne doğru atılıyordu. İşte bu sırada yukardan bir top ışık düştü. Işığın düşmesi ile keçinin tüyleri kapkara

> kesildi. Arka arakaya gerileyip kayboldu. O günden sonra Hızır Aleyhisselam onu ahırda hiç yalnız bırakmadı. Kimi zaman, bembeyaz sakallı nur yüzlü bir ihtiyar, kimi zaman bir top ışık, kimi zaman da bir sesti. (8-9)

Bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi kadın (Atiye), düş ve gerçek ayrımını oldukça iyi yapar. Bu alıntıyı, ahıra kapatılan Atiye'nin, kapatılmanın yarattığı sinirsel bozuklukla, gerçek ve düşü birbirine karıştırdığı şeklinde yorumlamak akla gelebilir; ancak, ahır epizodunun devamı bizi baştaki savımıza götürecektir. Atiye, ahıra kapatıldıktan dokuz ay sonra doğum yapar. Bunun üzerine köylüler, onun sürekli bayılmasının nedeninin cinlerden dolayı olmadığını anlarlar, ama doğaüstü olanla bağlarını yine koparmazlar:

> Karnından harr! Diye kızgın sular boşaldı. Ayaklarının dibine, samanların üstüne lamba şişesi kadar bir kız düştü. Hızır Aleyhisselam o anda bebeğin yardımına koştu. Bu kez yerine Akkadın'ı göndermişti. Akkadın, yıllardır kışın tandır başında, yazın tahtalıda, "Hu Allah" çekerek, ereceği günü bekliyordu. Elinde bir kâse süt ve fenerle çadırın kapısından içeri girdi. Çocuğu yerden kaldırdı. Göbeğini kesti [….] "talihin açık olsun" deyip çekip gitti. O günden sonra Akkadın'ı dünya gözüyle gören olmadı. (9)

Görüldüğü gibi, Atiye'nin bireysel deneyimi "halüsinasyon" düzeyinde kalmaz; Akkadın'ı sadece Atiye değil, köydekilerin de bir daha hiç görmediği, onun "ermişler katına çıktığı" vurgulanarak bu doğaüstü deneyim topluluğa mal edilir. Romanın sonuna kadar Atiye'nin doğaüstü olanla bağlantısı kesilmez.

Sevgili Arsız Ölüm'de gerçekle doğaüstü olanın barışık birlikteliği, sadece Atiye ve köylülerin geleneksel inanışlarının bir sonucu değildir. Nitekim, Dirmit'in

doğal varlıklarla konuşması da—bunun çok da doğal olmadığı, ailesinin ve köylülerin Dirmit'in davranışları nedeniyle ondan çekinmelerinden anlaşılabilir—gerçekliğin her iki düzeyinin bir arada oluşunun bir örneğidir. Attilâ İlhan, Latife Tekin'e yazdığı açık mektupta, bu romanda gerçekliğin her iki düzeyinin bir arada oluşunu şöyle yorumlar:

> En çok gerçeğe bakışını sevdim [….] Bilirsin yazarlarımız hemen hemen muhayyelesizdir, çoğunun baş sermayesi gözlem; fantezisi olan ya üç kişi ya beş! Gerçekle hayali, en tam ve en büyük gerçek diye birlikte alarak; sen de onların, yâni fantezisi olanların arasına yerleşiyorsun. Fantezilerinin, Anadolu tabanının en dip karanlıklarına uzanan, kesinlikle yerli, kesinlikle ulusal olması insanı çarpıyor. (Attilâ İlhan 80)

Attilâ İlhan'ın övgüyle karşıladığı, fanteziye anlatıcının yaklaşımı, büyülü gerçekçiliğin üçüncü ölçütüyle ilişkilidir. *Sevgili Arsız Ölüm*'de anlatıcı, gerçek ve doğaüstü olana eşit mesafededir. Kimi zaman, yazarsal ketumluğun bir sonucu olarak doğaüstü olaylar ve varlıklar anlatıcı tarafından çok olağanmış gibi anlatılırken, kimi zaman da bunlar, ironik bir anlatımla alaya alınır ve olağan karşılanmaz.

Atiye'nin ahırda geçen hamileliği sürecinde Hızır'la görüşmesi, telepatik iletişim yeteneği, Dirmit'in tulumbayla, doğal varlıklarla konuşması, gibi birçok olağanüstü olay, anlatıcı tarafından yorumsuz ve olağan bir şekilde anlatılırken, Atiye'nin kente taşındıktan sonra Hızır'la tekrar görüşmesi ise ironik bir dille anlatılır. Hızır, bu karşılaşmada Atiye'den yiyecek bir şeyler ister. Atiye, istediğinden daha fazlasını verir. Hızır bunları yedikten sonra Atiye'nin elini öperken, "Atiye ihtiyarın başparmağının kemiksiz olduğunu hissedince birden

ayık[ır]" (79), onun Hızır olduğunu anlar. Halk arasında Hızır'ın birisine görünmesi, ona yardımcı olacağı anlamına gelir. Burada Hızır'ın, Atiye'ye herhangi bir yardımı olmaz. Atiye Hızır'ın bir daha gelmesini uzun süre bekler. Hızır gelir, ama bu kez de hem yemek yer, hem de ondan bir ceket ister. "Atiye'nin bileklerinden yukarı bacaklarını sıvaz[lar]. Üstünden çıkardığı ceketi koltuğunun altına al[ır]" ve gözden kaybolur (79-80). Biraz çapkın ve uyanık olduğu ima edilen Hızır, Atiye'ye yine bir dilekte bulunma fırsatını vermemiştir; bu karşılaşma onun sadece fal bakmayı bırakıp daha çok tespih çekmesine neden olmuştur (80).

Cengiz Gündoğdu, Mustafa Sercan ve Atilla Birkiye'nin, *Varlık* dergisinde, "Latife Tekin'in Romanlarında Gerçekçilik" başlığıyla yayımlanmış söyleşilerinde, Gündoğdu ve Sercan, "[Tekin], Boş inancın, boş inanç olduğunu vurgulamıyor" (12) yargısına varırlar. Bu yargı, yazarsal ketumluğun altını çizer; bununla beraber, yazarsal ironi ile anlatıcının doğaüstü olayları aynı zamanda alaya alması göz ardı edilmiştir. Berna Moran ise, "On Yıl Sonra *Sevgili Arsız Ölüm* Üzerine Bir Değerlendirme" başlıklı yazısında, Tekin'in yapıtını, "hem büyülü gerçekçiliğe hem de geleneksel edebiyatımıza uygun bir anlatım" (86) olarak niteledikten sonra, bu romanda yazarın doğaüstü olana karşı iki karşıt tutum sergilediğine dikkat çeker (86).

Roman kişilerinden bazıları da, anlatıcı gibi, doğaüstü olana karşı her zaman saf bir tutum içinde değildirler. Örneğin, Huvat'ın annesi Nuğber Dudu öldüğünde, Atiye'nin bu ölümle ilgili fantastik bir öykü uydurarak Huvat'ı kandırması, dikkate değer bir noktadır (25). Atiye, içinde kaybolup gittiği hurafeler dünyasının bir anda dışına çıkar ve Huvat'ı kandırmak amacıyla kendisi bir hurafe yaratır. Yine Atiye'nin gördüğü bir rüyayı babasının ölümüne yorması, onun sorgulanma sürecindeki iniltilerini duyması gibi olaylar anlatıcı tarafından yorumlanmaz.

Atiye'nin babasının kendine görünmesi için dua etmesi ve istediğine kavuşması şöyle anlatılır: "Sabaha karşı artık umudunu iyice yitirdiği bir sırada babası, 'Atiye, Atiye!' diye fısıldayarak arkasından yanına sokuldu. Belli belirsiz omuzuna dokundu. ağır hareketlerle, yatağın ayak ucuna geçip oturdu. Atiye, 'Yüzün niye sapsarı, baba' dedi. Babası başını önüne eğdi. 'Bana çok eziyet ediyorlar, kızım,' dedi" (32). Ancak, anlatıcı bu düşselliğe bir sınır koyar. Babasının isteği üzerine Atiye nar pekmezi hazırlar. Ama babası gelip bunu bir türlü almaz. En sonunda bunu babasına daha iyi ileteceğini düşündüğünden kaynanasının mezarına gömer. Huvat, bunları görünce, "Atiye'nin aklını oynatıp elden gittiğini san[ır]" (32). Buradan da anlaşılabileceği gibi, Huvat da doğaüstü olaylara seçerek inanır. Atiye'nin annesi Nuğber Dudu ile ilgili anlattığı öyküye safça inanan Huvat, Atiye'nin inançları söz konusu olunca alay etmeye başlar.

Sevgili Arsız Ölüm'de yazarsal ketumluğu sağlamaya yardımcı olan ve bu yapıttaki öykünün akıcı bir anlatımla sunulmasına yol açan özellik, anlatıcının roman kişilerinin konuşma kalıplarını kullanması ve bu kişilerin yaşam tarzını yargılamayan bir bakış açısı seçmesidir. *Sevgili Arsız Ölüm*'ün anlatıcısının, roman kişilerinin konuşma kalıplarını kullanmasına, evin büyük oğlu Halit'in, babası kente gittikten sonra başına buyruk davranması nedeniyle, Atiye tarafından dövülüşünün anlatılma tarzı örnek verilebilir: "Atiye oklavayı çekip oğlunun etlerini kara kara yaktı. Köylünün bir şikayete geldiğinde, 'Oğlum, etme!' diye yalvarıp ağladıysa, diğerinde, 'Kudurdun mu geberesice!' diye üstüne atladı" (20).

Onat Kutlar, bu romandaki anlatım tarzının "toprak düzeyinden" bir anlatım olduğunu ileri sürerken (Kutlar "Sevgili Arsız Ölüm'ün Bize…" 26), Murat Belge, "*Sevgili Arsız Ölüm*, ormanın içten görülmesinin romanı[dır]" (Belge, "Türk Roman Geleneği…" 241) saptamasını yapar. Fatma Akerson ise yazarın hem içerden, hem

de dışardan baktığını belirterek şöyle ekler: "İçerden biriyken dışardan da bakabilmeye geçiş (içerden biri olma niteliğini yitirmeden), sanırım, roman geleneğimizde çok sık rastlanan bir olgu değil" (Akerson, "Alacüvek…" 65).

Tekin, büyülü gerçekçi anlatım tekniklerini kullanarak Aktaş ailesinin yaşamını anlatırken daha çok, Anadolu'nun geleneksel dokusunu yansıtır. Attilâ İlhan'ın da vurguladığı gibi, bu romandaki fantastik öğeler yerlidir çoğu zaman. Latife Tekin, bu romandaki doğaüstü dokuyu, daha çok Anadolu insanının gündelik yaşamından beslenerek oluştururken, şamansal nitelikler taşıyan ve bir "sırra-erme" yolculuğunda olan Dirmit karakterini yaratarak daha eski kaynaklara da uzanmış olur. Bilindiği gibi Türkiye'de yaşayan Türkler'in, Şamanizimle tanışıklığı Orta Asya'daki dönemlerine kadar uzanır. İslamın kabul edilmesiyle, Müslüman Türkler üzerinde etkisi azalan Şamanizm, farklı kılıklar altında Anadolu'da varlığını sürdürür. Eliade, *Şamanizm* adlı kitabında, Şamanizmin daha çok Orta Asya ve Sibirya'ya özgü olduğunu, ama öğelerine dünyanın başka yerlerinde de dağınık olarak rastlandığını (Eliade 24) söyleyerek, şamanları "gizemciler" arasına koymanın daha uygun olduğunu ileri sürer (26). Buradan yola çıkarsak, şamanlığın bir yönüyle yerel özellikler gösterirken, gizemcilik altında değerlendirilmesi nedeniyle, evrensel bir boyutunun da olduğunu söyleyebiliriz. Tekin de Dirmit karakteri aracılığıyla, yapıtını bir yandan yerel/tarihsel renklerle donatırken, bir yandan da evrensel boyutu yakalar.

Dirmit'in doğal varlıklarla, tulumbayla konuşmasını onun çocuklara özgü hayal gücüne bağlayabiliriz; fakat, Dirmit'in ergenliğe geçtikten sonra da aynı tutumunu sürdürmesi, bu yargıyı sorgulamamızı gerekli kılar. Tekin, Dirmit'in ailesinden bağımsızlaşması ile doğaüstü yetilerini geliştirmesini koşut olarak anlattığı için, *Sevgili Arsız Ölüm*'de "şamanlaşma" izleği gölgede kalmıştır. Sennur

Sezer, "Latife Tekin Anlatısının Dil ve Çevresi" başlıklı yazısında, Dirmit'in doğadaki varlıklarla konuşmasını Dede Korkut anlatılarına bağlar ve buna örnek olarak Kazan epizodunu verir (Sezer 49). Salur Kazan'ın evinin yağmalanmasının anlatıldığı epizodda, Salur Kazan suyla konuşmayı dener, ama ondan yanıt alamayınca, "Su kaçan haber verse gerek. Sudan geçti" (Tezcan ve Boeschoten 55), der anlatıcı. Sudan yanıt alamayan Salur Kazan, kurttan, köpekten bir şey öğrenmek ister, ama yanıt alamaz (55). Salur Kazan'ın oğlu Uruz, esir düştüğü düşmanlarının kendisini asacağı ağaçla konuşur (60-61). Burada, ağacın da onunla konuştuğuna dair bir belirti yoktur. Sema Aslan da "Reflection from the Turkish Narrative Tradition: from Dede Korkut to Latife Tekin" (Türk Anlatı Geleneğinden Yansımalar: Dede Korkut'tan Latife Tekin'e) adlı makalesinde, bu konuşmaların *Sevgili Arsız Ölüm*'deki diyalogların tersine monolog tarzında oluşuna dikkat çeker (Aslan, "Reflection…"). Abdülkadir İnan, "Müslüman Türklerde Şamanizm Kalıntıları" adlı makalesinde, Dede Korkut anlatılarındaki doğal varlıklarla konuşma sahnelerini, şamanist kalıntılar olarak niteler (İnan 468-69). Dede Korkut anlatılarında kahramanlar bu varlıklara hitap ederler, ama yanıt alamazlar. Bu yanıt alamayış, Dede Korkut anlatılarını Türklerin İslam dinine yönelerek eski inanışlardan vazgeçme evresinin de belgesi yapar.

Dirmit ise, eski inanışlarla bağlantısını kesmemeye çabalar. Dirmit'in farklı bir çocuk olduğu, annesinin karnındayken bellidir: "Atiye'nin anasının sesiyle 'Ana! Ana!' diye çağır[mıştır]" (12). Bunun üzerine Atiye fenalaşır, "dişleri kenetle[nir]" (12). Çevresindekiler son çare olarak Cinci Memet'i çağırırlar. Cinci Memet, muska yazıp suyunu Atiye'ye içirdikten sonra, "Doğacak çocuk eksik doğmazsa başına gelmedik kalmayacak" (12) der ve gider. Cinci Memet, Atiye'nin doğum yapmasından üç gün sonra cinler tarafından boğulur (12-13). Dirmit'in Atiye'nin

karnındayken konuşması ve Cinci Memet'in kehaneti, Atiye'yi Dirmit'e karşı tetikte tutar. Nitekim Dirmit de Atiye'nin endişesini boşa çıkarmaz: Artçı kuşlarla (12), rüzgârla (22), güllerle ve tulumbayla (24), otlarla, kurbağalarla (54) konuşur; annesinin anlattığı bir masaldaki eşeği her yerde görür (30). Annesi onun bu konuşmalarını, cinlerle görüşmesiyle ilişkilendirir ve onu, dışarı çıkmaması için sedire bağlar. Bunun üzerine Dirmit hastalanır: "Ağzından köpükler saçarak gözlerini kapadı, üç gün açmadı. Dördüncü gün açıp tavana verdi" (23-24) sözleriyle de belirtildiği gibi, fiziksel bir rahatsızlıktan daha çok ruhsal bir rahatsızlıktır bu. Dirmit, en sonunda annesinin korkularını gerçekleştirir ve cinlerle görüşür: Köydeki bütün deliklere işeyip, kapı eşiklerine sıcak su döker ve Kişner Oğlan'ı köyün başına bela eder. Aile köyden ayrılırken de küllük cini ve onun adamlarıyla da görüşmeyi başarır (57).

Roman boyunca, hemen her adımı annesini şüphelendiren Dirmit'e sürekli yasaklamalar getirilir. Dirmit'in sık sık girdiği bunalımları, annesinin ve diğer aile bireylerinin yasaklamalarına ve baskılarına bağlamamak güçtür; ancak, Dirmit'in bu baskıları görmesinin nedeninin davranışlarındaki farklılıklar olduğunu da unutmamak gerekir. Mircea Eliade'ın, *Şamanizm* adlı kitabından yola çıkarak Dirmit'in şamanlaşmasını daha iyi değerlendirebiliriz. Eliade, şamanlığın ya geleneksel olarak ebeveynden çocuğa geçtiğini ya da şaman olacak çocuğun kendiliğinden bir iç çağrıyla seçildiğini belirtir. Bunlara istisna olarak, kendi istemleriyle ya da klanın isteğiyle şaman olanlara da rastlandığını ekler (31-32). Eliade, şaman adayı çocuğun davranışlarında farklılıklar olduğuna dikkat çekerek Buryatlar'da şaman nitelikleri taşıyan çocuğun durumunu şöyle dile getirir: "Kalıtsal Şamanizm söz konusu olduğunda, şaman ataların ruhları genellikle aileden bir genci seçerler. Seçilen aday dalgınlaşır, düş-kurucu olur; yalnızlıktan hoşlanmağa, gaipten

haber almağa, görüler görmeye başlar, ara sıra bilincini yitirmesine neden olan nöbetlere kapılır (38-39). Bu nöbetler, bir ruhsal rahatsızlık olarak da yorumlanabilir. Mircea Eliade ise Şamanizmi bir dinler tarihçisi olarak değerlendirdiğini belirterek ruhbilimcilerin bu konuya yaklaşımlarını onaylamaz: "Şamanizme ruhbilimci olarak yaklaşan kişi, onu her şeyden önce bunalım, hattâ gerileme içindeki *psyché*'nin kendini dışa vurması olarak tanımlamağa eğilim gösterecek; onu kimi normdışı sapkın psişik davranışlarla karşılaştırmak ya da histeriye veya saraya benzer ruh hastalıkları arasında bile saymaktan geri durmayacaktır" (8). Eliade'a göre Şamanizm, bir ruh hastalığıyla özdeşleştirilemez; bununla birlikte, "kişiyi şamanlığa çeken çağrı da, herhangi bir dinsel iç çağrı gibi, bir bunalımla şaman adayının dengesinin geçici olarak bozulmasıyla kendini gösterir" (8)

Sevgili Arsız Ölüm'de de Dirmit'in ailesinin baskısı sonucu bunaldığına karar vermeye doğru itiliriz. Ne var ki Dirmit'in bunalımlarının doğasına daha yakından baktığımızda bunların şamanlıkla bağlantısını kurabiliriz. Dirmit, ailesinden gördüğü baskılar arttıkça doğayla, tulumbayla konuşmasını da artırır. Dirmit, terlikle ya da sandalyeyle konuşmaz. Eliade'ın da belirttiği gibi sırra-erme sürecinde şaman adayı, suyla, ağaçla, taşla konuşur ve bu varlıklar da onunla konuşur (62-63); şamanların bir kısmı, inanışa göre, göğe çıkıp yıldızların ruhlarıyla konuşur (73); hayvanlarla konuşur (121). Tunguz şamanının esrime sürecinde, bütün doğanın dilini anladığı kabul edilir (123).

Dirmit'in doğayla konuşmasının içeriğine baktığımızda, bunların gelişigüzel konuşmalar olmadığını görürüz. Doğa, Dirmit'in eğitimini üstlenmiş gibidir. Nitekim, Dirmit kente geldiğinde buraya uyum sürecinde ona, parktaki kuşkuşotu, rüzgâr, kar yardım eder. Örneğin, Dirmit karşı cinse ilgi duymaya başlayınca,

kuşkuşotu ona yol gösterir (69); her şeyi merak ettiğini ve çok az şey bildiğini söyleyince, kuşkuşotu ona okuldaki kitaplığa gitmesini söyler (74); yatağa işemeye başlayınca, kuşkuşotu, akşamları su içmemesini önerir (74); büyük bir tutkuyla sarıldığı şiir yazma merakı, annesinin öncülüğünde ailesi tarafından yasaklanınca üzüntüsünü karla paylaşır, kar da ona, caddelerde yürüyen protestocu kalabalığa karışmasını ve avazı çıktığı kadar bağırıp rahatlamasını söyler (140).

Bu romanda doğal varlıklar, şaman adayının eğitiminde rol alan "ruhlar"ın işlevini görürler.

Dirmit'in yaşadığı en büyük bunalıma odaklanarak savımızı daha güçlü bir şekilde temellendirebiliriz:

> Bu evde olmasam da başka bir yerde olsam ne olurdum acaba diye düşünmeye başladı. Düşüne düşüne ipin ucunu elinden kaçırdı. "Yıldızların tepesine konsaydım, ışık olsaydım, olsaydım da kuş olsaydım, damdan dama, daldan dala konsaydım," derken derken, kıza günün birinde bir hal oldu [….] Geceleri kalkıp kalkıp yatağının içinde oturmaya başladı. Bir kalkıp başını cama verdi, "ay su olsa da içsem," dedi; bir, "içsem de göğe çekilsem," dedi. Kulağına tulumba gıcırtıları, gül yapraklarının hışırtıları çalındı. Gözüne cinler, peri kızları göründü. (163-64)

Dirmit'in bu bunalım sırasında gökyüzüne merak salması sıradan bir durum değildir. Eliade'a göre, şamanlığa giriş sürecinde, sırra-erme törenlerinde, simgesel bir göğe çıkış söz konusudur. Bazı yerlerde aday ağaca çıkar (155), kimi zaman merdivenle yüksek bir sahanlığa çıkar, kimi zaman da bir uçurtma kullanarak gökle bağlantı kurar (163). Bazı adaylar ise, kulübelerinin damının açıldığını ve göğe götürüldüklerini hissederler (171). Eliade'a göre, "göğe mistik yolculuk vb. mitleri,

bütün bu öğeler şamanlığa çağrı ya da şamanlığa giriş ve kutsanma olaylarında belirleyici bir işlev görürler" (174). Şamanın göğe çıkış amacı Eliade'a göre şöyledir: "[Şaman] en son feleğe, kozmik ağacın en tepesine ulaşınca, orada bir bakıma topluluğun 'geleceğini' ve insan ruhunun 'yazgısını' sorgula[r]" (306).

Dirmit de bir şaman gibi "topluluğun geleceğini" görür. Dirmit'in yaşadığı bu bunalım esnasında, Atiye de ölüm döşeğindedir. Dirmit, annesinin duvarda bıraktığı işaretleri silerken, Atiye ona, "Duvarda gözüne bir şey mi göründü?"(178) diye sorduğunda o, nereye baksa bir şeyler gördüğünü itiraf eder. Annesi üsteleyince, bir gün çatıya çıktığını ve bazı evlerin perdelerinin geceleyin bile açık olmasına rağmen, kendilerininki gibi birkaç evin perdelerinin çekili olmasının nedenini "yıldızlara", "aya" ve"denize" sorduğunu itiraf eder. Dirmit onlardan, bu evlerde yaşayanların evlerinin içi görünmesin diye utançtan perdelerini çektiklerini öğrendiğini söyler ve şöyle ekler: "Şimdilik bizim sokaktaki evlerin içini görüyorum, ama yakında tüm evlerin içini göreceğim" (179). Atiye, kızının yıldızlarla konuştuğunu duyunca kahrolur. Dirmit, bunlara ek olarak, şehirle de konuştuğunu söyler. Bir sabah çatıya çıkıp evlere, yollara, denize baktığını, bunların gözüne her zamankinden farklı göründüğü için bir müddet onlara bakmaktan korktuğunu, korkusunun nedeni üzerine düşününce de kendisinden önemli bir sırrı sakladıklarına karar verdiğini söyler. Dirmit'in, "Şehir beni herkes uyurken damda görünce, bu sırrı çözeceğimi sanıp bile bile korkuttu [….] Ben de ona inat onun sırrını çözüp açığa vurmazsam" (181) diye eklemesiyle Atiye korkularının gerçekleştiğini düşünerek ona dama çıkmayı ve şiir yazmayı yasaklar (181). Bunun üzerine Dirmit, evdekilere sayfalar dolusu mektup yazıp bir ucunu ip gibi odanın ortasına, diğer ucunu da dama bağlar. Sabahleyin mektubun evdeki kısmını okuyan ağabeyi Halit, kalanının çatıda olduğunu öğrenince çatıya çıkar ve sayfaların kopup şehrin üzerinde

dolaştığını görür (181). Bu durumları göz önünde bulundurarak, Dirmit'in çatıya çıkışlarını, sayfaların göğe uçmasını, Dirmit'in yazarlığının simgesel anlatımı olarak yorumlayabileceğimiz gibi, bunu, şaman adayının uçurtma uçurarak simgesel göğe çıkışı ritiyle de ilişkilendirebiliriz. Dirmit'in bu süreçte kehanetlerde bulunduğunu, şehrin yazgısını öğrenmeye çalıştığını da göz önünde tutmak bu yargımızı güçlendirecektir.

Dirmit'in annesi ölüm döşeğindeyken ona, Tanrı'ya kafa tutmasını öğütlemesi (176), Atiye'nin ölmek üzereyken çocuklarının geleceğini görmesi ve Dirmit'in elinde al bir bayrakla sokakta yürüyen bir kalabalığa karıştığını görmesinden (183) yola çıkılarak, Dirmit'in ailesiyle ideolojik bir karşıtlık içinde olduğu sonucuna varılabilir. Berna Moran, bu romanda başlıca iki izlek olduğunu, birinde Huvat ailesinin yaşam koşulları, ideolojisi ve inançları anlatılırken, diğerinde Dirmit'in aydınlanması ve ideolojik bakımdan aileden kopuşunun anlatıldığını söyler ("On Yıl Sonra…" 79). Moran, Dirmit'in içinde bulunduğu topluluğun doğaüstünü de kabul eden bir dünya görüşüne sahip olduğunu, Dirmit'in aydınlanma öyküsünün bu ikili gerçeklikten, "maddeci-pozitivist" tek gerçekli bir dünya görüşüne geçişin öyküsü olduğunu belirtir (81-82). Ona göre, "Latife Tekin *Sevgili Arsız Ölüm*'ün Batı'dan esinlenmiş bir büyüme ya da bilinçlenme romanına (Bildungsroman) dönüşmesini istemediği için olacak, bu temanın tüm olay ilkesini düzenleyen bir ilke sayılabilecek derecede öne çıkmasına izin verme[miştir]" (80).

Moran'ın bu yargısına katılmamak için çok güçlü nedenlerimiz vardır. Dirmit'in tek gerçeklikli bir dünya görüşünü benimsediğini söylemek, romanın son paragrafını, dikkate aldığımızda çok kolay değildir:

> Dirmit, annesinin zebaniler karşısında diklendiğini, bir öfkeyle açıp onlara içini gösterdiğini, annesinin öldüğü günün akşamı küçük kara

> nokta oynarken öğrendi. Annesinin boyun eğmemesine sevindi. Sevincini yenemedi. Annesinin öte dünyanın altını üstüne getirdiğini evdekilere söyledi. Söyler söylemez Dirmit'e küçük kara nokta oynamak yasaklandı. Huvat onun annesinin ruhunun ardından aklını uçuracağına dair bir yeminle parmağını ıslatıp duvara çaldı. Dirmit dişlerini sıkıp hırsla duvardaki ıslaklığa baktı. Baktığı yerde kıpkırmızı bir karanfil açtı. Dirmit bir şüpheyle gözlerini kırptı. Yavaşça yerinden kalktı, kırmızı karanfili duvardan alıp göğsüne taktı. (183)

Bu alıntıdan da anlaşılabileceği gibi Dirmit, dünyanın "ampirik gerçekliğini" değiştirebilecek iki yetenek daha kazanmıştır: Ölülerin dünyasını görebilmektedir ve baktığı yerdeki bir lekeyi karanfile dönüştürebilecek kadar bir ruhsal güç kazanmıştır. Dirmit, daha önce belleğindeki anıları gözünün önüne getirmek için oynadığı küçük kara nokta oyununu (164-65), artık ölüler dünyasını görebileceği bir biçime dönüştürmüştür. Ölülerle ilişki kurmak ise şamanların yetenekleri kapsamındadır (Eliade 24).

Tekin, "al bayrak" ve "kırmızı karanfil" simgelerini öne çıkararak sırra-erme izleğini gizlediği izlenimini verir. Tekin, romanın sonunu, Dirmit'in yeni doğaüstü yetenekler kazanmasıyla bitirmesinden yola çıkarak, onun doğaüstünü sadece kabul eden bir dünya görüşüne sahip olmakla yetinmediğini, doğaüstü güçlere hükmedebileceği bir ruhsal aşamaya geldiğini söyleyebiliriz.

Atilla Birkiye, "Önemli Bir Roman: 'Sevgili Arsız Ölüm'" adlı yazısında, "Dirmit'i, Dirmit yapanın ne olduğu sorusu boşlukta, yazar bunu çok yüzeysel yanıtlıyor " (12-13) der. Ona göre, niçin ailedeki diğer bireyler değil de Dirmit farklı olmuştur sorusunun yanıtı, "rastlantı"ya bağlanabilir (13). Yazar, böyle derken

zorunlulukla rastlantı arasındaki diyalektik ilişkiye gönderme yapar. Birkiye, "Dirmit'i, Dirmit yapanın" rastlantı olduğuna dikkat çekmekte haklıdır. Dirmit "şamansal" nitelikleriyle farklıdır ve şamanlığının nedeni, Şamanizmin terminolojisi içinde konuşursak "seçilme"dir ve bu da dışsal koşullara bağlanamaz (Eliade 25).

Latife Tekin, "büyülü gerçekçi" bir karakter yaratarak, büyülü gerçekçiliğin temel ilkelerine de sadık kalmıştır. Yazar, dışardan aldığı tekniği, Şamanizmin kendisine sunduğu olanaklarla birleştirerek yerli bir büyülü gerçekçiliğe doğru adım atarken, Şamanizmin gizemci boyutu nedeniyle de evrenselliği yakalar.

B. *Sevgili Arsız Ölüm*'de Buluşan Gelenek ve Yenilik

Latife Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*'de köy kökenli bir ailenin yaşamını anlatır. Daha önce gerçekçi ve toplumcu gerçekçi bir tarzda anlatılmış olan kırsal kökenli toplumsal kesimin dünyasına eğilirken, büyülü gerçekçiliğin anlatım olanaklarını kullanması, yazarın sözlü edebiyatın birikiminden yararlanmasını kolaylaştırmıştır. Tekin, bu romanında Gabriel García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* adlı romanını taklit ettiği için eleştirilmiştir. Bunda, dönemin edebiyat çevresinin büyük bir kısmının büyülü gerçekçiliğin pek de farkında olmaması etkili olmuştur. Büyülü gerçekçiliğe özgü anlatım olanaklarından yararlandığı için yazarı taklitçilikle suçlayan edebiyat çevreleri, bu romanı gerçekçiliğe, özellikle de toplumcu gerçekçiliğe uymadığı için başarısız bir roman olarak nitelemeyi de ihmal etmemiştir. Berna Moran, "OnYıl Sonra *Sevgili Arsız Ölüm* Üzerine Bir Değerlendirme" adlı yazısında bu eleştirilerin temelsizliğini, yapıtın yazınsal önemini ortaya çıkarak göstermiştir. Tekin, Moran'ın da belirttiği gibi, "[r]oman

öncesi ve roman sonrası anlatı tekniklerini kaynaştırıp uzlaştırdığı bu başarılı yenilikçi yapıtı ile, 1980'lerde klasik gerçekçi Türk roman geleneğinin sınırlarını aşarak yeni bir roman türü arayan akımı başlatanların arasında yerini almış ve edebiyatımıza taze bir hava getirmiştir" (91).

Bu bölümde, yazarın Latin Amerika tarzı büyülü gerçekçilikten ve sözlü edebiyatımızın birikiminden yararlanışı büyüteç altına alınacaktır.

Latin Amerika tarzı büyülü gerçekçilik, toplumlarının geleneksel dokusunu temel alarak kurmaca bir dünya yaratmak isteyen yazarlara zengin fırsatlar sunar. Sömürge olma deneyimini yaşamış, bunun sonucunda da iki farklı kültürün organik olmayan bir şekilde bir araya geldiği ülkelerde, toplumsal farklılıkların görünür çatışmalı doğası, "büyülü gerçekçi" bir dünya yaratır. Geleneksel üretim tekniklerini kullanarak yerel çok tanrılı dinleriyle yaşayan toplumlar, kendilerinden daha farklı ırksal ve dinsel özelliklere sahip, ekonomik yönden daha gelişmiş bir dünyadan gelen sömürgeci efendilerle karşılaştıklarında, her iki toplum kesimi arasındaki farklar daha da belirginleşir. Örneğin Alejo Carpentier, büyülü gerçekçi bir roman olan *Bu Dünyanın Krallığı*'nda (1949) sömürgeci Hristiyan Fransızlarla, çok tanrılı dinlerle yaşayan yerlilerin bir arada olduğu Haiti'de, bu iki kesimin birbirini dıştalayan dünyasını yansıtır. Her türlü kötülüğün kaynağı olarak gösterilen ve sefahat içinde yaşayan efendilerin dünyası, kölelerin başkaldırışıyla alaşağı edilir. Yerliler bu savaşımda büyülerden oldukça yararlanırlar. Anlatıcı, olayları yerlilerin bakış açısından anlatırken doğaüstünü yargılamayan bir dil kullanır ve folklorik malzemeyi ustaca romanına taşır. Efendilerin anlatıldığı bölümlerde ise yazar, gerçekçiliğin anlatım olanaklarından yararlanır.

Guatemalalı yazar Miguel Angel Asturias'ın *Kasırga* (1950) adlı romanında, kuzey Amerikalıların sahip olduğu muz çiftliklerinde çalışan yerlilerle, Amerikalı

efendiler bir araya getirilir. Amerikalıların kurnazca taktikleri sonucu hakkını arayamayan yerliler, yaptıkları büyüyle bir kasırga yaratarak, bütün muz çiftliklerinin ve patronların yok olmasını sağlarlar.

Sevgili Arsız Ölüm'de Latin Amerika büyülü gerçekçi romanının öncüleri olan bu yazarların etkilerinin olduğunu söyleyemeyiz. Efendilerle savaşın odakta olduğu her iki romandaki anlatım teknikleri yine büyülü gerçekçidir, ama bu romanlarda büyü, savaş söz konusu olduğunda işe karışır ve her adımda karşımıza çıkmaz. Doğaüstü olanın gündelik yaşamın her anını istila ettiği bir roman olan *Sevgili Arsız Ölüm*, bu yönüyle *Yüzyıllık Yalnızlık*'a daha yakındır.

Bu yazarlardan daha geç bir dönemde yazan Gabriel García Márquez ise *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta (1967) Latin Amerika ülkelerinden birinde olduğu anlaşılan Macondo adlı hayali bir köyün kuruluş sürecine tanık eder bizi. Macondo'nun kurulma ve büyüyüp kasaba olma sürecine, birçok sorun eşlik eder. Liberallerle, muhafazakarlar arasındaki iç savaş, muz şirketlerinin etkinlikleri, Macondo'nun kurucularından olan Buendia ailesinin yaşamı temel alınarak anlatılır. Bu romanda, epiğe özgü epizodik bir anlatım vardır. Yer ve zaman belirsizdir. Olaylar ve kişiler abartılı bir dille betimlenir. İnsanlar yüzyıldan fazla yaşarlar, muz şirketi sahibinin isteğiyle başlayan yağmur, "dört yıl on bir ay iki gün" sürer (306). Macondolular sık sık doğaüstü bir olaya tanık olurlar. Çingeneler köye uçan halı getirirler ve bu halı "gerçekten" uçan bir halıdır (34); Buendia ailesinin bireylerinden olan güzel Remeidos, çarşafları toplarken herkesin gözü önünde havaya uçar ve kaybolur (231-32). *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta doğaüstü olaylar neredeyse her sayfada karşımıza çıkar. Roman kişileri gibi biz de yadırgamayız bunları. Romanın yapısı bu doğaüstü olaylarla kuruludur. Romanın sonu, ailenin birçok bireyinin eğitiminde rol alan ve sürekli ölüp dirilen Çingene Melquiades'in elyazmalarının şifresinin çözülmesiyle

biter. Şifresi çözülen metinde, ailenin son ferdi şifreleri çözdüğü anda, Macondo'nun yok olacağı ve insanların anılarından silineceği kehaneti yazılıdır. Şifreler çözülmeye başladığı anda da Macondo, içindeki insanlarla birlikte yok olur (403). Mitolojik bir zamanda kurulan Macondo, kıyamete özgü bir sonla yok olur.

Epiğin anlatım olanaklarının da kullanıldığı *Yüzyıllık Yalnızlık* (Durix, "Are Distinction…" 34), günümüzde Latin Amerika tarzı büyülü gerçekçilik için bir referans kitabı durumuna gelmiştir. Latife Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*'de bu romandan etkilenmiş olduğunu birçok söyleşisinde dile getirmiştir. Bu etkilenmenin niteliğini 1984 yılında yayımlanan bir söyleşisinde şu sözlerle ifade eder:

> Bir birikimin farkındaydım, seziyordum, ama bu birikimi aktaracak bir yol bulamama durumundaydım. Sanırım Marquez bir yol açtı bana o kadarcık okumakla [….] Yine de ben kitabımın belli bir yerinden sonra Marquez etkisini başka bir şeye dönüştürdüğüm kanısındayım [….] Belki kitabımın ilk sekiz sayfasında Marquez etkisi var [….] Marquez'e belki de minnet borcum var. Yani yolu açmama yardım etti, ama temel ilkeleri Marquez'den aldığıma inanmıyorum. Bana asıl yolu açanın bir dolu yazar—sadece roman yazarı da değil—araştırmacı ve aydının ortaklaşa oluşturdukları bir düşünce birikimi olduğuna inanıyorum. (Tekin, "Latife Tekin ile Latife…" 6)

Sevgili Arsız Ölüm'le *Yüzyıllık Yalnızlık* arasında motifler düzeyinde benzerlikler vardır. Murat Belge'nin de belirttiği gibi, "az gelişmiş ülkelerin kırsal kesimlerinin benzerliğidir, bu romanlardaki benzerliğe yol açan" (Belge, "Sevgili Arsız Ölüm" 27). Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçi romanlarda başat bir izlek olan sömürgeci ve yerlilerin kültürel karşıtlıklarının yerini, *Sevgili Arsız Ölüm*'de,

küçük bir köyden metropole göç eden ailenin, kente uyum sürecinde karşılaştığı güçlükler alır. Bu romanlardan farklı olarak Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*'de, ailenin kentteki diğer insanlarla karşılaşmasının üzerinde çok fazla durmaz; yani, bu iki kesim, genellikle karşıtlıkları vurgulanacak şekilde bir araya getirilmemiştir. Bunun yerine, ailenin bireylerinin kendi aralarındaki çatışmalar ve yaşanılan ekonomik güçlükler odağa alınmıştır. Üst sınıf, bu romanda pek yer almaz. Ailenin küçük oğlu Mahmut'un kuaförde çalışmaya başladığı dönemde, kuaföre gelen kadınlar tarafından evlerine götürülmesinin anlatıldığı epizodda bile kadınların üst sınıftan olup olmadığına karar vermek güçtür.

Sevgili Arsız Ölüm, Aktaş ailesinin yaşamının merkezde olması yönüyle, Buendia ailesinin yüzyıllık serüvenine odaklı *Yüzyıllık Yalnızlık*'a benzer, ama bu romanın kurgusu *Sevgili Arsız Ölüm*'den bütünüyle farklıdır. Örneğin, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta gelişecek olaylar önceden özetlenir. Daha önce de belirtildiği gibi mitolojik, çevrimsel bir zaman anlayışı vardır. *Sevgili Arsız Ölüm*'de ise olaylar çizgisel bir zamana yayılır. Her iki romanda ortak olan epizodik anlatımdır. Epizodik anlatım, halk hikâyelerine ve destanlarda da ortaktır. Berna Moran, yukarıda adı geçen yazısında *Sevgili Arsız Ölüm*'ü bu yönüyle de kapsamlı bir şekilde değerlendirmiştir. Halk edebiyatı türlerinin bir kısmında zaman ve yer belirsiz bırakılır. Bu romanda da birkaç köy adından başka yer adı yoktur. Ailenin göç ettiği kentin İstanbul olduğunu sezeriz, ama Tekin'in tüm romanlarında olduğu gibi, bu romanında da İstanbul'un adı bile geçmez. İstanbul'a göçün hangi yıllara denk düştüğü de belirtilmez.

Sevgili Arsız Ölüm'ün baş kişisi Atiye, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın yüzyıldan fazla yaşayan Ursula'sına benzer, ama bu benzerlik yaşam süresi yönünden değildir. Atiye, sağlık sorunları nedeniyle yaşlanamadan ölen bir kadındır; ancak Atiye de,

Ursula gibi sık sık ölecek gibi olur, ama ölmez. Ursula, yaşlandıktan sonra sık sık öleceğini sanır, pederi çağırır, ama sorunun nedeni anlaşılır ve hayata döner. Örneğin, bir keresinde, ölecek gibi olmasının nedeni, sırtını kaplayan sülüklerdir; bunlar çıkarılınca yaşama döner (302). İyice yaşlanıp küçücük kaldığı günlerden birinde, torunları Ursula'yla bebekmiş gibi oynarlar ve ona ölmüş gibi davranırlar. Bunun üzerine Ursula, öldüğünü sanır ve ardından da ölür (332-33). Atiye ise, roman boyunca sık sık Azrail'le görüşür, ölecekken iyileşir; çünkü Azrail'le pazarlığa girmiştir. *Sevgili Arsız Ölüm*, Atiye'nin ölüm hazırlıkları nedeniyle *Yüzyıllık Yalnızlık*'a benzer, ama aynı zamanda da Azrail'le pazarlık izleği nedeniyle, Dede Korkut anlatılarıyla da bir bağ kurulur (Aslan, "Reflection…"). Dede Korkut'ta da Deli Dumrul, Azrail'le pazarlık ederek ölümden kurtulmaya çalışır ve başarır. Atiye ise sadece geciktirir bu ölümü.

Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*'de Dede Korkut gibi sözlü edebiyatın anlatılarıyla içerik ve biçim yönünden bağlantı kurarken amacının ne olduğunu 1983'te yayımlanan bir söyleşisinde şöyle ifade eder:

> Gerek "Sevgili Arsız Ölüm"ü gerekse "Berci Kristin Çöp Masalları"nı halkımın dilinden, yaşamından yola çıkarak yazdım. Ama aslında roman yazmak istemiyorum. Çünkü romanın, özellikle de klasik romanın halkımın kendine bakışına, dünyayı algılayışına denk düşmediğini düşünüyorum. Romanı bütün bütün inkâr etmiyorum. Ama kendi halk edebiyatımızı temel alarak yeni bir biçim geliştirme çabasındayım. "Sevgili Arsız Ölüm"de bu yeni arayışın ipuçları var. (Tekin, "İlk…" 5)

Tekin'in bu sözleri, onun halk edebiyatı ürünlerini okuyup yazıya geçirdiği şeklinde anlaşılmamalıdır. Tekin, Türkçenin dil mantığı üzerinde çok durduğunu,

Türk insanının dille kurduğu ilişkiden yola çıkarak, onun dünyayı ve kendine bakışını çözdüğünü belirtir. Ona göre insanımız ruh derinliğinin bilincinde değildir; bu nedenle de, bireysellik sürecini atlatamadığı için kendini, destan kahramanlarıyla özdeşleştirir. Yazar, buradan yola çıkarak romanında epizodik bir yapı kurduğunu belirtir ve şöyle ekler: "Türk dilinin kültürel bir olgu olduğunu kavradım ve aydınlarımızın da romanla hemen ilişki kuracağını düşündüm" (Tekin, "İnsanımız…" 89).

Bu romanı yazarken, erken yaşlarda kaybettiği annesinin iç sesiyle yazdığını belirten Tekin, annesinin konuşmasının, tavrının Dede Korkut anlatılarında kullanılan dile olan yapısal yakınlığından çok etkilendiğini belirtir (Tekin, "Latife Tekin ile Latife…" 4-6). Yazarın, ailesinin ve çevresindeki insanların sözlü edebiyatla olan doğal bağının kendisine sunduğu olanakların bilincinde olması dikkate değer bir noktadır. Tekin, bu romanı yazmaya karar verince, önce babasından bildiği bütün masalları, destanları ve oyun türkülerini dinleyip yazdığını, sonra da İstanbul'da yaşayan köylülerini ziyaret edip onlardan cinli perili hikâyeler dinlediğini söyler. Romanındaki "Sarıkız'ın öyküsünü de yine onlardan öğrendiğini belirtir (Tekin, "Dinlediklerim…" 81). Görüldüğü gibi Tekin'in yazarlığının temelinde, sadece halk edebiyatı kitaplarını okuyup romanına aktarma edimi yatmaz; o, bu sözlü edebiyat ürünlerinin hâlâ üretildiği bir toplum kesimi içinde bulunmuştur. Tekin, bu insanlarla konuştuğunda, kendisine çarpıcı gelen deyimleri, sözcükleri tek tek yazdığını, onların tonlamalarını kulağına kazıdığını belirtir (82).

Tekin'in, andığı toplum kesimine hem içerden hem de dışardan bakabileceği bir yakınlıkta olması, romanında bu insanları anlatırken her iki bakış açısını da kullanmasına yol açmıştır. Bu yönüyle de büyülü gerçekçiliğin anlatım teknikleri ona güçlü bir araç sağlamıştır: Yazarsal ketumluk ve yazarsal ironi, daha önce de

belirtildiği gibi, bu anlatım tarzının en temel özelliklerindendir.

Sevgili Arsız Ölüm, yayımlandığında Latife Tekin'e yöneltilen eleştirilerden biri de yazarın romanındaki dünyayı eleştirmeden anlatmasıdır. Örneğin, Cengiz Gündoğdu, Mustafa Sercan ve Atilla Birkiye, "Latife Tekin'in Romanlarında Gerçekçilik" adlı yazılarında, bu romandaki gerçekçiliği tartışırlarken Sercan, şöyle der: "Yazarın buradaki işlevi kameramanlık. Kendi bilincinin katıldığını görmüyoruz. Kişilere, olaylara bir eleştiri getirilmiyor" (12). Sercan'ın bu saptaması, romanın yanlışının altını çizmeye yöneliktir. Birkiye, bu romanın "toplumcu gerçekçi" olduğunda ısrar ederken, Gündoğdu ve Sercan, onunla aynı kanıda değildirler. Onlara göre bu roman, "boş inancın boş inanç olduğunu vugula[maz]" (12)

Bu tartışmaya katılan eleştirmenler. "toplumcu gerçekçilik"in ölçütleriyle *Sevgili Arsız Ölüm*'ü değerlendirirlerken, kendi bakış açılarından haklıdırlar. Yanlışları ve doğruları yarattığı olumlu kahraman aracılığıyla açıkça gösteren toplumcu gerçekçiliğin anlatım teknikleriyle, büyülü gerçekçiliğin anlatım teknikleri arasında bir kesişme düzlemi bulmak kolay değildir. Nitekim, Gündoğdu, Sercan ve Birkiye'nin gerçekçiliğe uymaması nedeniyle bu romanda eleştirdikleri birçok yön, yazarın büyülü gerçekçiliği ustaca kullandığını gösterir. Anlatıcının"kişilere ve olaylara eleştiri getir[memesi] (12), "boş inancın boş inanç olduğunun vurgula[maması]" (12), yazarın "soyut düşüncelerini romana aktarıp gerçekliği zorlama[sı]" (12), karakterlerini derinlikli çizmemesi bu olumlu özellikler örnek olarak verilebilir

Latife Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*'de roman kişilerinin konuşma kalıplarını kullanan bir anlatıcı seçmiştir. Romandaki olayların anlatımı, geleneksel hikâye etme tarzımıza yaklaşır. Bu yönüyle *Sevgili Arsız Ölüm*, Kemal Tahir'in *Köyün*

Kanburu (1959) adlı romanında kullandığı anlatım tekniklerine bir ölçüde yaklaşır. Kemal Tahir, bu romanda "Seferberlik" döneminde, Çorum'un Narlıca köyünde yaşananları anlatır. Köyün başına bela olan Çalık Hafız'ın olağandışı macerası odağa alınarak, Osmanlı'nın son dönemindeki yozlaşmanın mizahi bir dille anlatıldığı bu romanda, anlatıcı olayları köylülerin konuşma kalıplarıyla anlatır: "Sıcak yaz gecesinde, ağustosböceklerinin cayırtıları, aşağıdaki dereden kurbağa sesleri duyuluyordu. Esinti mesinti yok… Millet durduğu yerde terliyor ki zırıl zırıl" (191).

Kemal Tahir, köylülerin konuşma kalıplarının yanı sıra, geleneksel hikâye anlatma tarzını da kullanır. Örneğin, Çalık Hafız'ın bebeklik günlerinde yaşadığı bir hastalık şöyle anlatılır:

> Ama günler haftalar geçip oğlanın sesi kesilmeyince Narlıca'yı bir kaygı aldı. Afyon kaynatıp suyunu içirdiler. Kerim bir saat bayıldı bayılmadı, bağırtısı yeniden göğe erişti. Yürek bunaltısını, karın ağrısını bıçak gibi kesen ne kadar denenmiş ot varsa hepsi sıradan geçirildi, bir işe yaramadı. Ateşe esrar atıp dumanını tuttular, "soğuk" dediler sardılar, "sıcak" dediler soydular, oğlan dur durak tanımadan altı ay rüzgâr gibi inledi, itler çakallar gibi uludu, duyulmamış ağıt ağızlarıyla kıyametleri kopardı. (41)

Bu alıntıda da görüldüğü gibi, altı aylık olaylar, bir paragrafta özetlenirken, uzun bir süre geçtiği duygusu da yaşatılır. Kerim'i iyileştirmeye çalışanlar, birkaç kişi değil bütün köydür. Tekin'de *Sevgili Arsız Ölüm*'de birçok epizodu bu tarzda anlatmıştır. Ama bu iki romandaki benzerliği, her iki yazarın da halk edebiyatının anlatı tekniklerinden yararlanmalarına bağlamak daha yerinde olur.

Memet Fuat, *Aydınlar Sözlüğü*'nde Latife Tekin'in Türk roman geleneğindeki

özgün yerini şu sözlerle daha iyi belirtir: "Güney Amerika romanını bilmese, çağdaş, ilerici, genç bir insan olarak, belki de yaşantısının bir bölük gerçeğini, 'gerçekliğe aykırı' sayacak, anlatısının dışında bırakacaktı. Gerçekçi roman örneklerinin kalıplarına girmeye çalışarak yaşamın çok yönlülüğünü yitirecekti" (633).

Tekin, büyülü gerçekçilikle Márquez aracılığıyla bağ kurarken, onun yazgısını da paylaşmıştır farkında olmadan. Márquez, *The Fragrance of Guava: Conversations with Gabriel García* Márquez (Guavanın Aroması: Gabriel García Márquez'le Konuşmalar) (1983) adlı yapıtta, şiirsel bir dille yazdığı *Yaprak Fırtınası*'nın Kolombiya'daki kanlı politik baskı döneminde yayımlandığını ve "militan" arkadaşlarının kendisinde korkunç bir suçluluk duygusu yarattıklarını belirtir. Arkadaşlarının ona, "Romanın hiçbir şeyi mahkûm etmiyor veya sergilemiyor" dediklerini söyler. Yazar, artık çok basit ve hatalı bulduğu bu yaklaşımın kendisini o dönem etkilemiş olduğunun da altını çizer (56).

Latife Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*'ü yazarken, amacının, hem köylülerin anlayabileceği hem de aydınlara hitap edebilecek bir roman yazmak olduğunu, evrenselliği yakalamak istediğini belirtir (Tekin, "İnsanımız…" 89). *Sevgili Arsız Ölüm*'ün yayınlandığı günden bu yana on yedi baskı yaptığı, eleştirmenleri hâlâ uğraştırdığı ve dünyada birçok dile çevrildiği göz önüne alınırsa, Tekin'in bu amacına ulaştığını söylemek güç değildir. Yazar, dışardan aldığı büyülü gerçekçi teknikleri, sözlü edebiyatımızın birikimini daha iyi yansıtacak şekilde kullanmıştır. Márquez'den aldığı teknikleri taklitçi bir düzeyde değil yaratıcı bir şekilde kullanmıştır. Romanının içeriğini, yerli malzemeyle oluşturmuştur. Şamanizmden yararlanarak, Márquez'den aldığı etkiyi başka bir boyuta taşımıştır. Tekin'in bu romanda, sözlü edebiyat ürünlerinden yararlanışı daha çok içerik düzeyindedir; bu, bir bakıma Anadolu halkının bilincinin, günlük yaşamının yansımasıdır. Halk

edebiyatı türlerinin biçimsel yanlarının ustaca kullanıldığı yapıt ise *Berci Kristin Çöp Masalları*'dır. Yazar, bir sonraki bölümde kapsamlı olarak incelenecek olan bu yapıtında, büyülü gerçekçiliğini daha da ileri bir noktaya vardırır.

BÖLÜM III

TÜRLERİN SINIRLARINA YOLCULUK

Berci Kristin Çöp Masalları, *Sevgili Arsız Ölüm*'den bir yıl sonra, 1984 yılında yayımlanmıştır. Birçok eleştirmen tarafından roman olmadığı belirtilen bu yapıtında yazar, birinci romanındaki anlatım tarzını olgunlaştırarak sürdürür. Ama anlatılanlar, bir ailenin yaşamına odaklı değildir artık. Yazar, *Sevgili Arsız Ölüm*'de, "Şimdilik bizim sokaktaki evlerin içini görüyorum, ama yakında, tüm evlerin içini göreceğim" (179) diyen Dirmit'in, bir gecekondu semtinde gördüklerini aktarır sanki okuyucuya.

Sözlü edebiyat türlerinin birçoğunda olduğu gibi, gerçekliğin düşsel bir atmosferle kuşatılarak yansıtılması söz konusudur bu yapıtta. Artık, büyülü gerçekçi teknikler daha ustaca kullanılırken, sözlü edebiyat türlerinin biçimsel yönleri de daha öne çıkarılır. Doğaüstü olaylar daha sık gerçekleşir ve bunların daha çok roman kişilerinin zihninde yer aldığı ilk romandakilerden farklıdır; bu olaylar herkesin gözü önünde gerçekleşir. Bu bölümün ilk altbölümünde *Berci Kristin Çöp Masalları*, büyülü gerçekçi tekniklerin kullanılışı yönünden irdelenecektir. İkinci altbölümde ise bu yapıt, sözlü edebiyat türlerini melezleştiren bir üstkurmaca oluşu yönüyle irdelenecektir.

A. Sözcüklerle Büyülenen Çöp Tepeleri

Berci Kristin Çöp Masalları, konu edindiği özgün sorunsallar ve kullanılan anlatım teknikleri nedeniyle, çok farklı açılardan incelenmeye aday bir yapıttır. Kentin kıyısında barınan insanların yaşamlarının konu edilmesi nedeniyle bu yapıt, edebiyat eleştirisi için olduğu kadar farklı disiplinler için de özgün sorunsallar barındırır. Nitekim Toktamış Ateş, 1984 yılında *Varlık* dergisinde yayımlanan bir yazısında, "Yarın Çöp Masalları hiç kuşkusuz yabancı dillere çevrilecektir ve Türkiye'nin son otuz yılının toplumsal değişimini anlamak isteyenler için çok ciddi ipuçları verecektir" (Ateş, "Latife Tekin …" 16) derken yapıtın diğer disiplinlerden olanlar için de taşıdığı önemin altını çizer.

Tekin, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, Türkiye'nin bir türlü çözülemeyen gecekondu sorununu, bir gecekondu semtinin kuruluş öyküsünden yola çıkarak, sözlü edebiyat türlerini melezleştirecek şekilde, destansı, hikâyemsi, masalsı, efsanemsi bir dille dokuyarak sunar bize. Gerçeğin, efsanenin iç içe girdiği bu yapıt, gerçekçi bir yaklaşımla, geleneksel romanın bakış açılarıyla değerlendirildiğinde, "başarısız bir yapıt" damgasını yemekten kurtulamaz: Füsun Akatlı, bu yapıtın "kötü bir kitap" (Akatlı, "Geç Olsun…" 46) olduğunu söyler ve ilk romanda büyüleyici bir yanı olmasına rağmen bu romanda boşinan (hurafe) edebiyatının bıkkınlık verdiğini, yazarın tekrara düştüğünü söyler (46). Ona göre bu yapıt, kesinlikle roman değildir; "[ö]ykücükler, meseller, adında ifade edildiği üzere: Masallar… olabilir" (46) Emin Özdemir ise,"[m]asalımsı kalıplar içinde dönenip duruluyor… Kestirmecesi, masaldan öteye geçemiyor" (Özdemir, "Berci Kristin…" 7) der. Semih Acar (Gümüş) ise, "yetkin bir uzun anlatı"(Acar, "Bir Uzun Anlatı…" 11) olarak değerlendirdiği bu yapıtın "tek düzlemli" olduğunu, bu nedenle roman olmayacağını

söyler (11). *Berci Kristin Çöp Masalları*'ndaki kişilerin de roman kişileri olmadığını ileri süren yazar, bu savını şöyle temellendirir: "Öykünün kişileri toplumsal çatışmanın ürünü olarak doğmadıkları gibi, bireysel etkinlikten de yoksundurlar. Bir türlü kanlanıp canlanmaz kişiler; bir çırpıda oluşturulup kendi yazgılarıyla baş başa bırakılırlar" (11). *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın büyülü gerçekçi bir roman olduğu göz önünde bulundurulduğunda ona mal edilen başarısızlıklar ve eksiklikler, yapıtın başarısının göstergelerine dönüşür. Bu bölümde *Berci Kristin Çöp Masalları*, büyülü gerçekçiliğin ölçütleri temel alınarak değerlendirilecektir.

Latife Tekin, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nı yazmasına olanak sağlayan gecekondu deneyimlerini ve bu yapıtı yazmaya nasıl karar verdiğini kendisiyle yapılan bir söyleşide şöyle dile getirir:

> Ben politik çalışmaya başladığım dönemde gecekondulara gittim. Kendi benzerlerimle karşılaştım orda, göçüp gelmiş insanlar, "keşke babam bizi bir gecekondu mahallesine getirseydi, böyle bir yerde daha kolay korunurdum" diye düşündüm. Gecekondululuk… Bunu ben bile isteye, politik bir kimlik olarak seçtim. Babamın geleceğimizle ilgili yanlış öngörüsünü düzeltme isteğinden kaynaklanan bir seçim. Bir kış günü, gecekondularla kaplı tepelere bakarak yürüyordum, yamaçlarda paralayan çöpleri gördüm, büyülendim. Ağır büyülenme!.. Sonradan kendi kendime, bir roman yazmak için çarpıldığım andı bu dedim. Üşümüştüm, çok soğuktu, soğuktan düş gördüm ve gördüğüm düş beni düşünülmedik düşüncelere götürdü. Herkesin yıkılıp yerine toplu konutların yapılmasını söylediği mahalleler bana dehşetli güzel geldi o an işte. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nı başka türlü yazamazdım. (Tekin, "Latife Tekin ile

‘Ormanda…” 24)

Bu sözler, yazarın bakış açısını da yansıtır. Dışardan bakılarak, sorunlarının altı çizilerek değerlendirilen gecekondu gerçekliği, yazarın bu ortamı daha yakından tanıması, gecekondu mahallelerini bir an için "dehşetli güzel" bulması nedeniyle, içeriği ve biçimiyle farklı bir yapıt ortaya çıkmıştır. Gecekondu gerçekliği, tepeden bakmayan ve yargılamayan, çözümleri okuyucuya bırakan bir dille anlatılmıştır. Bu yapıtta anlatılan, Çiçektepe adlı bir gecekondu semtinin bir tepeye kuruluş öyküsüdür. Yazarın diğer romanlarında olduğu gibi, *Berci Kristin Çöp Masalları*’nda da bu semtin hangi kentte olduğu belirtilmez; ama İstanbul olduğunu sezeriz. Nitekim, bu yapıtın çevirmenlerinden biri olan Saliha Paker, kitabın İngilizce çevirisine yazdığı sunuş yazısında, yapıtta adı geçen Çöp Yolu’nun, Boğaz’dan kente giden anayol üzerindeki bir otobüs durağının adı oluşuna ve yine Çiçektepe’de yapılan “teneke minareli Camii”in de 1988 yılında bile hâlâ varolduğuna dikkat çeker (Paker, “Introduction by Saliha Paker” 13). Çiçektepe, biraz gerçek biraz düştür.

Numaralandırılmamış yirmi bir bölümde, Çiçektepe’nin kuruluşu, efsanelerinin doğuşu ve en sonunda ikinci bir Çiçektepe’nin kuruluşu anlatılır. Çiçektepe’de bir yandan mahalleler kurulur, bir yandan da semtin ilk ermişi, ilk yatırı, ilk hayat kadını ortaya çıkar. Semtin nüfusu bir yandan artarken, bir yandan da göğe uçup giden bebekler nedeniyle eksilir. Çiçektepe’nin her köşesi için bir efsane yaratılırken, Çiçektepe aynı zamanda gelişir ve resmi makamlarca tanınan bir semt olur.

Bu yapıtta roman kişileri, *Sevgili Arsız Ölüm*’dekilere göre daha derinliksizdir ve daha fazladır. Romandaki olayları kehanetleriyle daha önceden bildiren Güllü Baba, bir mahallenin olması gereken kişilerinden biri olan Çöp Muhtar gibi birkaç

kişi dışında, yapıtın sonuna dek adına rastlayacağımız kişiler azdır. Yazar, insanlarıyla, doğasıyla, Çiçektepe'nin birçok ayrıntısını vererek, Çiçektepe semtini anlatmayı öne çıkardığı için, insanlar bir belirir bir kaybolurlar. Neredeyse her bölümde, bir gecekondu ailesi veya bireyi odağa alınır. Anlatıcı, her evden birini öne çıkarır, onun yaşamına biraz ışık tutar, sonra yeni bir eve ve oradakileri anlatmaya geçer. Birçok eleştirmenin de belirttiği gibi, bu yapıtın kahramanı Çiçektepe'dir. Semih Gümüş (Acar) bu konuda şöyle der: "Çiçektepe bir kişilik olarak bölüm bölüm oluşturulmaya çalışılıyor, her yeni bölümde bir parçası daha beliriyor" (Acar "Bir Uzun Anlatı…" 11). Bir gecekondu semtinin roman kahramanı olmasının dünya edebiyatında da pek rastlanılır bir durum olmadığını belirten John Berger, kitabın İngilizce çevirisine yazdığı önsözde şu saptamaları yapar:

> Tekin'in olgun kitabının özgünlüğüyse, öyküsünün doğrudan bir sonucu. Ondan önce gecekondu mahallesi kendi başına bir varlık olarak hiç girmemişti edebiyata, yazılı anlatıya girmemişti. Gecekondulara bir dekor ya da sosyal problem olarak yer veriliyordu. Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda bir gecekondu topluluğu dünyaya hâkim ve göğe konuşuyor. (Berger, "Söylentinin Gürültüsü" 5)

Yapıtta, bu farklılığa ek olarak birçok doğaüstü olay da yer alır. *Sevgili Arsız Ölüm*'de olduğu gibi *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda da kuşlar, rüzgâr, kar konuşur. Çiçektepe'de ölen bebekler, insanların gözleri önünde gökyüzüne uçup giderler. Tüm bunlar, bu yapıtta, büyülü gerçekçiliğin birinci ölçütünün yerine getirildiğini gösterir: Gerçek ve doğaüstü olan bir aradadır. *Sevgili Arsız Ölüm*'de doğaüstü olaylar daha çok, roman kişilerinin dünyayı algılayışlarıyla ve anlatıcının, onların yaşamlarını, onların bakış açılarından anlatmasıyla ilişkiliydi. Rüzgârın, karın,

kuşların konuşması her iki yapıtta da ortaktır. Buna ek olarak *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda doğaüstü olaylar, Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık*'ında olduğu gibidir: Bu olaylar roman kişilerinin zihninde değildir ve romanda sık sık karşımıza çıkarlar. Örneğin, gecekonduların çatıları rüzgârın etkisiyle uçunca, bu çatılara bağlı beşiklerdeki bebekler de uçarlar ve birkaçı ölür. Ertesi gün bebekleri mezarlığa götürenler ilginç bir olaya tanık olurlar: "Sabah bebeği eski bir şilteye sardılar. Üç erkek şilteye sarılı bebeği yanlarına alıp uzak bir mezarlığa vardılar. Mezarlığın duvarından gizlice içeri atladılar. Bebek, şilteyi usulca toprağa bırakıp kanatlandı" (11). Bazı bebekler ise ölmeden uçarlar: "Üç bebek yıkımdan, soğuktan usanıp kaçtı. Yıkımcıların gözlerinin önünde kuş olup göğe çıktı" (13). Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere, bu yapıtta doğaüstü olaylar, daha açık bir şekilde gerçekleşir.

Berci Kristin Çöp Masalları'nda, büyülü gerçekçiliğin ikinci ölçütünü yerine getirecek şekilde, gerçek ve doğaüstü olan arasında bir hiyerarşi ve çatışkı (*antinomy*) yoktur. Doğaüstü olayların gerçekleşmesi, roman kişilerinde fantastikte olduğu gibi bir tereddüt yaratmaz; doğaüstü olaylar, "gerçekten" olur. Bebeklerin uçması bunun iyi bir örneğidir. Bunun gibi gerçeğe aykırı durumlar, roman kişilerinin gerçekliğe yaklaşımlarını sorgulamalarına yol açmaz. Büyülü gerçekçi yapıtlarda doğaüstü olan, bu kurmaca gerçekliğin doğal bir parçası olduğu için okuyucu da türün ön kabulleri gereği doğaüstü olayları sorgulamaz. Örneğin, kuşların konuşması, ağlaması olağandır bu yapıtta (9).

Rüzgâr da bu yapıtlarda bir roman kişisidir. Çiçektepe'deki fabrikalarda grev yapılırken, bir gece, evlerin kapısına üç kişi tarafından bildiriler bırakılır. Bunu rüzgâr görür ve herkese anlatır:

> [Kâğıtları] rüzgâr önüne katıp dere aşağı götürdü. Sabahâ karşı rüzgârın uğultusu tel tel çözüldü, mırıltısı Çiçektepe'nin sokaklarında

çığlığa dönüştü:

Çiçektepe halkı!

Uyan!

Üç kara gölge gördüm. Biri on adım geride durdu. (41)

Bu satırlar aynı zamanda Çiçektepe'nin "ermiş"i Güllü Baba'nın kehanetlerinin gerçekleştiğini gösterir. Güllü Baba, hastalanıp yatağa düştüğü günlerde, kendisini ziyarete gelen Çiçektepelilere, hastalığının yarattığı sayıklamalar içinde Çiçektepe'nin geleceğinin nasıl olduğunu söyler ve kehanetini, "rüzgârın uğultusu tel tel çözülecek, mırıltılar çığlığa dönüşecek" (33) diye bitirir. Bu yapıtta Çiçektepe'nin başına gelenlerin çoğu, Güllü Baba tarafından önceden bildirilir ve söyledikleri de adım adım gerçekleşir. Güllü Baba, kehanetlerinin yanı sıra, günlük olaylarda da gecekonduculara yol gösteren saygın bir kişidir. Örneğin, gecekondular yıkımcılar tarafından art arda yıkılınca, ev sahipleri ne yapacaklarını ona danışırlar. Bunun üzerine Güllü Baba, yıkımcılar bu tepenin yerini unutuncaya kadar yakınlardaki inşaatlarda kalmalarını, sonra da civardaki çöpü toplayıp satarak tekrar evlerini yapmalarını öğütler (13).

Güllü Baba konusu, büyülü gerçekçiliğin üçüncü ölçütünü gündeme getirir: Anlatıcının, doğaüstü olana yaklaşımı yazarsal ketumluğun ve ironinin bir karışımı olacaktır. Roman kişileri, doğaüstünü yadırgamazlar, hattâ sürekli efsaneler yaratırlar. Yazarın, doğaüstü olanın veya gerçek olanın herhangi birine üstünlük tanıyan bir bakış açısı hissedilmez. Anlatıcının Güllü Baba ve onun gösterdiği mucizelere yaklaşımı ise, her iki bakış açısını da içerir. Rüzgârı, karı, kuşları konuştururken ketum davranarak anlattıklarında herhangi bir gerçek dışılık şüphesi uyandırmayan anlatıcı, Güllü Baba söz konusu olduğunda yer yer bu ketumluğu elden bırakır.

Güllü Baba, daha ilk bölümde karşımıza çıkar. Evleri yıkıldığı için sinir krizi geçiren küçük bir kız olan Sırma'yı, dua edip iyileştirir. Ailesi çocuğun ellerini bağlamıştır, Güllü Baba ise onun ellerini çözdürür ve ona, teneke toplamasını öğütler (12). Üçüncü bölümde ise onun yaşam hikâyesi anlatılır: Bir baraj inşaatında çalışırken düşerek gözleri kör olan Güllü Baba, Çiçektepe'ye gelinceye kadar her işte çalışmıştır. Çiçektepe halkı onun her derdi çözdüğüne inanır. Anlatıcı, onun kehanet yeteneği dışında, diğer "mucizelerini" ironik bir dille anlatır.

> Çiçektepe'de pirlik katına çıkması, ağlayıp sarsılarak Sırma'yı iyileştirmesinden sonra oldu. O günden başlayarak kondularda günlerce kadınlar arasında kör gözlü birinin ağlayıp ağlayamayacağı konuşuldu. Sonunda onun kör gözlerinden akan yaşın kuvvetli, hikmetli bir su olduğuna karar verildi. Kulaktan kulağa, Allah'ın onun gözlerini kör ettiğine pişman olduğu, sonradan ona gözlerini isteyip istemediğini sorduğu Güllü Baba'nın da gözlerinin yerine kuvvetli bir zihin dilediği söylentileri yayıldı. Kimsenin bilmediği şeyleri bilmesi kör olmasına bağlandı. Onun bastonuyla konuştuğuna, toprağı dinlediğine şahit olanlar çoğaldıkça Güllü Baba'nın elini öpmeden mahallede hiçbir işin başına varılmadı. Baston kimin sırtına üç kez değerse başına tavus kuşu gibi 'kısmet' konacağına inanıldı. (27)

Anlatıcı, "karar verildi", "inanıldı" sözcüklerini seçerek kendisinin bu inancı paylaşmadığını sezdirir; daha sonra da Güllü Baba'nın mucizelerini boşa çıkarır. Bastonun mucizeleri bitince, Güllü Baba'nın gözyaşlarına umut bağlanır. Anlatıcı, bu gözyaşlarının bir işe yaramadığını açıkça ifade etmeden ortaya çıkarır. Örneğin, göğüslerinden rahatsız olan Şengül'ün derdini Güllü Baba'nın gözyaşlarının

çözemediği, Şengül'ün rahatsızlığının devam etmesinden anlaşılır. Ama Çiçektepeliler, Güllü Baba yerine Şengül'ü suçlarlar. Çünkü o günden sonra, Güllü Baba'nın gözyaşları kurumuştur. Gözyaşlarının tekrar gelmesi için Güllü Baba, uzun süre uğraşır, uğraşırken de hastalanır ve yeni yeteneği ortaya çıkar:

> Tanrı yaşlarını kurutmuş ama yerine hazine değerinde başka bir kudret bağışlamıştı. Bu kudret yalnızca tanrıya vergi olan gizlilikleri görme kudretiydi. Bu kudretiyle Çiçektepe kondularının kaderini okuyabiliyordu. Çiçektepe kondularının alnında kara derin harflerle, fabrikalar, çöp ve rüzgâr yazılıydı. Kondulara iyilik ve kötülük onlardan gelecekti. Çiçektepe'ye eğri boyunlu erkeklerin çalışacağı fabrikalar açılacaktı. Fabrikalar öyle çoğalacaktı ki, kadınlar ve çocuklar çöp toplamayı bırakıp bu fabrikalara doluşacaktı. Kondulara bolluk girecek ama yaraların ardı arkası kesilmeyecekti. (32)

Romanın başlangıcında yapılan bu kehanetlerin, romanın sonuna kadar adım adım gerçekleşmesi ile anlatıcı, Güllü Baba'nın geleceği görme yeteneğini onaylamış olur.

Bu romanda, anlatıcının doğaüstü olana karşı yargılamayıcı bir tavır takınmasında üç önemli etken vardır. Romanın konu edindiği toplum kesimi, henüz köyden göç edenlerden oluştuğu için bu insanlar, sözlü kültürün, geleneksel yaşam tarzının güçlü bir şekilde etkisi altındadırlar. Böylece, onların yaşamlarında gerçek ve efsane iç içe girer; ermişler, yatırlar, toplumun doğal bir parçasıdırlar. Anlatıcı Çiçektepe halkını, Çiçektepelilerin bakış açısından anlattığında, bu yapıtta "büyülü gerçekçi" bir dünya kurulmuş olur. Bu nedenle, Akatlı'nın tekrarlandığını ileri sürerek eleştirdiği "boşinan edebiyatı", bu romanda da *Sevgili Arsız Ölüm*'dekine aşağı yukarı benzer olan bir toplum kesiminin büyülü gerçekçi bir bakış açısıyla anlatılmasından kaynaklanır. Söz konusu toplum kesimi odağa alındığında,

boşinanlar da gündeme gelecektir.

Diğer etken ise, yazarın bu yapıtı, ikinci alt bölümde ayrıntılı olarak incelendiği üzere, sözlü edebiyatın geleneksel türlerini birbirine kaynaştıran bir tarzda kurgulamasından kaynaklanır. Destan, hikâye, masal ve efsanenin anlatım olanaklarının kullanılması, doğal olarak, doğaüstü olayların ve kişilerin gerçek dışılık kaygısı yaratmayacak bir şekilde anlatıda yer aldığı bir atmosfer yaratmıştır.

Yazarın sözlü edebiyat türlerini dönüştürerek, modern tekniklerle bir arada kullandığına dikkat etmeden bu yapıtı "masallar" diye nitelemek, yapıtın yazınsal yönlerinin yeterince değerlendirilmediği anlamına gelir. Nitekim, Márquez de *Yüzyıllık Yalnızlık* adlı yapıtında, epikten yararlanır; ama bu, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın sadece epik türüne girdiği anlamına gelmez. Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçi romanlarda, sözlü edebiyat ve sözlü kültür anlatı ortamına taşındığı için, bu yapıtlarda psikolojik çözümlemelere pek yer verilmez. Roman kişilerinin psikolojik derinliğinin olmaması bu tip romanlarda sözlü edebiyattan yararlanılmasından kaynaklanır. Nitekim, destanlarda, hikâyelerde ve masallarda, kahramanların edimleri önemlidir; psikolojik çözümlemeler yapılmaz.

Anlatıcının doğaüstü olanı yargılamayan bir bakış açısı seçmesinde üçüncü etken, rüzgârın, karın, kuşların kişileştirilmelerinden de anlaşılacağı üzere, yazarın, *Sevgili Arsız Ölüm*'de olduğu gibi, bu romanda da Şamanizmi, büyülü gerçekçi bir dünya yaratmada önemli bir kaynak olarak anlatıya dahil etmesinden kaynaklanır. Güllü Baba da şamansal nitelikleriyle bu atmosferi yaratan güçlü bir karakterdir. Hastaları dua edip "iyileştiren", insanlara yol gösteren Güllü Baba, bu yönleriyle Oğuz beylerine yol gösteren Dede Korkut gibidir. Kehanetleri ise, Oğuz Kağan'a yurdunun geleceğini bildiren Uluğ Türük'ü andırır.

Latife Tekin, büyülü gerçekçi teknikleri kullanarak düşsel bir dünya

yaratırken, bu yapıtta düşsel olanı, masalsı olanı da ironik bir dille ifade eder. Çiçektepe'nin kuruluş günlerinden son günlerine dek varlığı hissedilen bir "çöp dünyası" vardır; her şey çöpten yapılır, her âdet ve deyim çöpe uyarlanır: Çöp Yolu, Çöp Bakkal, Çöp Muhtar, "çöpten kesilmek" gibi örnekler verilebilir. Gecekondular, ilk kuruluşunun ardından yıkımcılar tarafından en ufak parçasına kadar yıkılıp, kırılınca insanlar, yakınlardaki tabak fabrikasının artıkları olan kırık tabaklardan ve çöplükte buldukları işe yarayan plastik artıklarından evlerinin duvarlarını örerler (13). Böylece her şey çöpten yapılmış olur.

Berci Kristin Çöp Masalları'nda yazın kar yağması, suların tablolardaki gibi mavi akması, gökyüzünün rengarenk bulutlarla dolu olması gibi doğaüstü olaylar da sık sık gerçekleşir; ancak bunlar, olağanüstü olanla, masalsı olanla alay edilmesinden kaynaklanır. Yazın yağan kar, civardaki ilaç fabrikalarının doğayı kirleten atıklarıdır (17); mavi renkli su, ilaç fabrikalarındaki serum şişelerinin yıkandığı ve arıtılmak yerine doğaya hoyratça bırakılan ilaçlı ve zehirli sudur (17); gökyüzünü bin bir renge boyayansa, Çiçektepe'ye açılan tekstil atölyelerinin bacalarından savrulan filtrelenmemiş dumanlardır (81).

Tekin, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda büyülü gerçekçiliği yine Latin Amerika tipi büyülü gerçekçi romanların çizgisinde sürdürmüştür. Bir önceki romanından farklı olarak Bay İzak örneğinde olduğu gibi, üst sınıf girmiştir bu yapıta. Buna karşın Bay İzak da fabrikasını ilk kurduğu günlerde, işçileri gibi tulum giyip onlarla birlikte çalışır; bu nedenle, onun üst sınıfa özgü yaşamına pek tanık olamayız. Ancak gözden kaçırılmaması gereken nokta, fabrikalar ile Çiçektepe'nin birbirlerini besleyen ilişkisidir: Çiçektepe ile birlikte fabrikalar da "genişler" ve "gelişir". Üst sınıfın yaşamı değil, ama onların yaşamlarının nelere mal olduğu, fabrikaların çevreyi acımasızca kirletmeleri ve işçileri iş güvencesi olmadan,

sağlıksız çalışma ortamlarında üretime mahkûm etmeleri bağlamında dile getirilir.

Üretimleriyle kenti var eden, ama kentin kıyısında yaşamaya yazgılı insanların çerden çöpten yaşamları ile buzdolabı, tekstil, ampul, tabak fabrikalarının yan yana gelişi, Carpentier'in *Bu Dünyanın Krallığı*'daki efendilerin şeker kamışı işliklerinde çalışan yarı aç yarı tok, efsanelerle yaşayan köleleri, Asturias'ın *Kasırga*'sındaki muz çiftliklerinde çalışan, ama hakkını alamayan, büyülerle yaşayan yerlileri anımsatır. Bu metinlerde de görüldüğü gibi, karşıt olanların bir tabloda olduğu gibi yan yana getirilişi, büyülü gerçekçi romanlarda sıkça kullanılan anlatım tekniklerindendir. Tekin bu yapıtta, çöp tepesindeki yaşamı mizahi bir tonda aktarırken, farklı bir yaşamın varlığını da sürekli sezdirerek, bu tabloyu oluşturan gizli renklerin görülmesini de okuyucuya bırakır.

B. Çöp Bayırlarından Bir Kondunâme

Büyülü gerçekçi olarak kabul edilen yapıtların birçoğu, metinlerarası göndermelerle dokunmuş üstkurmaca yapıtlardır. Bu konuda örnek olarak Gabriel García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık*'ı (1967) ile Salman Rushdie'nin *Geceyarısı Çocukları* (1980) adlı yapıtını verebiliriz (Durix, "From Fantasy…" 129). Büyülü gerçekçi yapıtlarda melezlik, birinci bölümde de belirttiğimiz gibi, önemli bir özelliktir. Latife Tekin, üstkurmaca sınırlarında yer alan *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, sözlü edebiyat türlerini melezleştirerek çağdaş bir yapıta imza atar.

Birçok türün bir arada kullanıldığı, bu türlerin melezleştirildiği bir yapıtı, içindeki türlerden birinin altına yerleştirmek, yapıtın diğer yanlarının gölgede kalmasına neden olacaktır. Nitekim, *Berci Kristin Çöp Masalları*, eleştirmenler

tarafından roman olarak değerlendirilmediği gibi, melezleştirilen türlerin biri altında değerlendirilmiştir: "masallar" (Akatlı, "Geç Olsun…" 46; Özdemir "Berci…" 7), "efsane" (Canpolat "Çiçektepe Efsanesi" 61). Canpolat, konusu yönünden efsaneye benzettiği yapıtı yapısal olarak da destana benzetir (60).

Berci Kristin Çöp Masalları, bir "kuruluş destanı" (Meudal, "Günlük Dille…" 16) yapısı içinde masal, efsane ve hikâye gibi sözlü edebiyat türlerinin melezleştirildiği bir yapıttır

Adında her ne kadar "masallar" sözcüğü geçiyorsa da, bu yapıtın dilsel özellikleri yönünden masal olmadığını söyleyebiliriz. *Berci Kristin Çöp Masalları*, görülen geçmiş zaman kipi kullanılarak yazılmıştır. Oysa, "[m]asal, fiillerin '-miş'li geçmiş zamanı ile, şimdiki zamanla, ya da geniş zamanla anlatılır; '-di'li geçmiş zaman kullanılmaz" (Boratav, "Masal, Fıkra" 76). Ancak romanda, Ciğerci'nin anlatıldığı bölüm, -di'li geçmiş zamanla yazılmasına karşın, birçok yönden masalı andırır: "Bir vardı bir yoktu /Allahın kulu çoktu" (51), sözleriyle başlayan bu bölüm, daha ilk satırlarından masal atmosferine sokar okuyucuyu:

> Bu kullardan biri, kışın başlamasıyla Çiçektepe'nin fabrikalar ve çöp tepeleriyle çevrili karlı sahnesine çıktı. Keloğlan'ı bir yanına, Beybörek'i öbür yanına aldı. Dev karıları, bezirgânları, pirleri, perileri başına topladı. Çiçektepe'lilere geceleri masallar anlatmaya başladı. Masala girmeden önce dilini ağzında döndürüp kırarak stadyum kapısında ciğer satmasından esinlenip uydurduğu uzun bir tekerleme okudu. Tekerlemesinin ardından 'Ciğerciler Destanı'na geçti [….] Ciğerciler Destanı'nı Beybörek'in bezirgânlar ve dev karılarıyla tutuştuğu amansız mücadelesi izledi. Ciğerci üç gece soluklanmadan anlattığı Beybörek'in maceralarından sonra

konducuların yüreklerinde kendine taht kurup yer etti. (51)

Bu satırlardan da anlaşılacağı üzere Ciğerci, halk edebiyatı ürünlerini, masal kahramanlarını kullanırken, kendi yaşamını da anlatıya dahil eder. Ciğerci, Beybörek'in ardından, Keloğlan'ı anlatmaya başlar. Bu bölüm, masal gibi anlatılırken, bölümün başında "Ciğerciler Destanı" kısaca özetlenmiştir. Bu bölümde daha sonra anlatılanlar ise, burada özetlenenlerdir. Anlatıcı tarafından aktarılan Ciğerci ailesinin serüveni ile Ciğerci'nin anlattığı "Ciğerciler Destanı" iç içe girer. Ciğerci'nin "masallar" anlattığı belirtilir (51), ama o, masal tekerlemesinin ardından "Ciğerciler Destanı"nı anlatır, ardından Keloğlan'ı, Beybörek'i anlatır. Bu bölümün sonu ise masallardan farklı olarak kötü biter: Ciğerci ailesi dağılır. Ciğerci gibi, yazar da, "Çöp Masalları" adı altında, bize bir kuruluş destanı anlatır; ancak anlatılanlar, ne tam olarak destandır, ne masaldır, ne de efsanedir. Ortaya çıkan, bunların melezleştirilmesiyle oluşturulan bir yapıttır. Tekin, yapıtını, sözlü edebiyatın malzemesinden yararlanarak modern/postmodern bir çerçeveye oturtmuştur; metinlerarası göndermeleriyle üstkurmacaya yaklaşan bir yapıttır bu. Yazarın gönderme yaptığı metinler, Ciğerci'nin anlatıldığı epizodda da açıkça görüldüğü gibi, sözlü edebiyatın ürünleridir. Yapıtın tümü ise, büyük ölçüde, "Oğuz Kağan Destanı"na göndermeler barındırır. Tekin, gecekonducuların "yurtları"nın kuruluş "destanı"nı, Oğuz Türklerinin ülkelerinin kuruluş destanı olan bu yapıtla ilişkilendirir. "Oğuznâme" olarak da bilinen bu destanda, Oğuz Türklerinin kahramanlıkları ve yurtlarının kuruluş öyküsü yer alır. "Günlerden bir gün" (Bang ve Rahmeti 11) sözleriyle başlayan bu destanda Oğuz Kağan'ın doğumunu izleyen olağanüstü olaylar da anlatılır. Örneğin, Oğuz Kağan, doğduktan sonra, daha bebekken, çiğ et, çorba ve şarap ister (11). Evleneceği ilk kadın "gökten bir gök ışık [olarak] in[er]" (13), ondan doğan çocuklara Kün (Gün), Ay ve Yultuz (Yıldız)

adları verilirken, ağacın kovuğunda bulduğu ikinci karısından olanlara ise, Kök (Gök), Tağ (Dağ) ve Tengiz (Deniz) adları verilir (15). Çocukların adları bize, bir dünyanın yaratılışı mitiyle karşı karşıya olduğumuzu düşündürür, ama destanın tümünü dikkate aldığımızda burada anlatılanların Oğuzların yurtlarının kuruluş süreci veya yurtlarının genişleme süreci olduğuna karar verebiliriz. Oğuz Kağan, çocuklarının doğumunun ardından kağanlığını ilan eder ve diğer kağanlara elçiler göndererek itaat etmelerini ister, boyun eğmeyenlere karşı sefere çıkar. Bu yolculuk esnasında, ona ve ordusuna yarı tanrısal bir kurt eşlik eder; onu izleyerek yola devam ederler. Bu seferler boyunca Oğuz Kağan, çeşitli kahramanlıklar gösteren askerlerine, başarılarına uygun adlar verir. Örneğin, sevdiği atı Muz Tağ'a (Buzdağ) kaçar ve onu bulup getiren adamı üzeri karlar içinde döner. Bunun üzerine ona, "Karluk" adını verir (25); yolda karşılarına çıkan metalden yapılma evin çatısını açması için bir adamını görevlendirerek ona, orada kalıp çatıyı açmasını, sonra da orduya katılmasını söyler ve ona bu nedenle "Kalaç" adını verir (25). Oğuz Kağan, başarılı savaşların ardından yurduna döner, döndükten sonra, Oğuz Kağan'ın saygın adamlarından biri olan yaşlı Uluğ Türük bir rüya görür. Rüyası Oğuzların geleceğini bildiren bir kehanettir (29). Destanın bundan sonraki kısmında bu kehanetin doğrulandığını görürüz: Oğuz Kağan'ın yurdunun yönetimi, iki eşinden olan oğulları arasında, yani Üç Oklar ve Buzuklar arasında paylaştırılır (33).

Berci Kristin Çöp Masalları'nda ise, Oğuz Kağan'a eşdeğer bir kahraman yoktur, ama onun yerini bir bütün olarak gecekonducular ve Çiçektepe alır. Roman, "Bir kış gecesinde, gündüzleri kocaman tenekelerin şehrin çöpünü boşalttıkları bir tepenin üstüne, çöp yığınlarından az uzağa, fener ışığında, sekiz kondu kuruldu" (7) cümlesi ile başlar. Yapıtın birçok bölümü de bu bölüm gibi zaman ifadeleri ile başlar ve her bölüm bir epizoddur. Zamanın değişimi, mevsimlerin değişimiyle belirtilir:

Kar yağar, çiçekler açar, yaz gelir. Destanlar gibi, bu yapıtta da nazım ve nesir kısımlar bulunur. Anlatıcı, kendini gecekondu semtinin kuruluşunun tanığı olan bir gecekonducu anlatıcıyla özdeşleştirmiş gibidir: Köyden gelen bu insanlar, geleneksel hikâye etme tarzı olan nazım ve nesrin karışık bir şekilde kullanıldığı bir tarza aşinadırlar. Anlatıcı da bu insanların yaşamlarını klasik roman kalıplarına hapsetmez; malzemesine uygun bir anlatım dili ve tarzı seçer.

Çiçektepe'ye gecekonduların kurulmasının ardından, resmi görevliler, yani "yıkımcılar" gelip evleri yıkarlar. Ardından evlerin tekrar yapıldığı ve tekrar yıkıldığı bu süreç, otuz yedi gün sürer (13). Sonunda yıkımcılar pes ederler. Destanlarda dış düşmanlara karşı sürdürülen savaşın yerini burada, yıkımcılara karşı savaş almıştır. Bu savaşın kazanılmasıyla, semtin adı "Savaştepe" olarak konur, ama resmi görevliler tarafından bir ay sonra "Çiçektepe" olarak değiştirilir (14). Ardından, kurulan üç mahallenin de adı konur: Fabrikadibi, Çöpaltı, Dereağzı (15).

Yapıtta, hemen her bölümde bir gecekondu ailesi veya bireyi tanıtılır ve her epizod, Çiçektepe'nin kimliğinin bir parçasını daha ortaya çıkarır. Çiçektepe'nin kurulması, her epizodda ortak bir izlektir. Bu epizodlarda, gecekonducular bir yandan yerleşirlerken, bir yandan da yerleştikleri yerlere, gecekonduculara adlar verirler ve bu yerlerle ilgili efsaneler üretirler. Bu, yeni bir dünyanın keşfi gibidir. Örneğin, çocuğu rüzgârın çatıları uçurması sonucu ölen bir anne, tepenin en uç noktasına gidip, oradan rüzgârı taşlar. Buraya, "Kovma Burnu" adı verilir (11). Evlerin hepsi aynı renk boyandıktan sonra, bunları birbirinden ayırt etmek için, kimisi duvarına renkli taşlar kakar, kimisi evinin önüne diktiği bir direğe bez bağlar. Bunun üzerine gecekonducular, adını hatırlayamadıkları kişileri, bunlardan yola çıkıp, "bez bağlayan", "Taş kakan" diye adlandırırlar (18). Bu adlar, Oğuz Kağan'ın adamlarının ad kazanma sürecini andırır: Duruma uygun adlar konulur. Gecekondu

halkı, yeni durumlara yeni adlar koyarken, bazen de eski adları, yeni durumlara uyarlar. Örneğin, eskiden, köydeki yaşamlarında, "yazıda yaylayan, gece dışarda kalan koyunları sağmaya giden kızlara 'Berci Kız' denir[ken]", kentte, çöp toplamaya giden kızlara bu ad verilir artık (20). Oğuz Kağan'ın kahramanlıklar yaparak ad kazanan adamlarının yerini, gecekonducular ve Çiçektepe'nin mahalleleri ve tepeleri alır. Yapıtın sonuna doğru, Oğuz Kağan'ın yurdunun yönetiminin ikiye bölünmesi gibi, Çiçektepe'de, yakınlardaki bir tepeye genişlemesi sonucu, "Vakıf Çiçektepe" ve, "Birlik Çiçektepe" olmak üzere ikiye ayrılır (120). Roman kahramanlarının destanlarda olduğu gibi, doğaüstü yetilerle donanmış kahramanlar olmayıp, Çiçektepe ve gecekonducular olması, fethedilenin ise çöp bayırları olması nedeniyle *Berci Kristin Çöp Masalları*, güçlü bir sistem eleştirisi de barındırır: XX. yüzyılda, sözlü kültür çağını atlatamayan bir toplum, yaratsa yaratsa "bir çöp destanı" yaratabilir mesajı da bu yapıttan alınabilir

Berci Kristin Çöp Masalları'nda gecekonducular destanlarda olduğu gibi, dış düşmanlara karşı savaşırlar, ama gecekondular kurulduktan sonra da, birbirleriyle çatışırlar. Örneğin, Ramazan geldiğinde oruç tutmayan "Kızılbaşlar" davulcuyu kovunca, ertesi gün oruç tutanlar, topluca diğerlerinin kaldığı mahalleye gidip, sabaha kadar "müzik yaparlar", ardından da kavga başlar (98). Romanın ilerleyen sayfalarında, Çiçektepeliler'in kendi içlerindeki kavga ağır basar. Anlatı bu yönüyle halk hikâyesine yaklaşır. Boratav, destanla hikâyenin ayrımını yaparken, destanda bir toplumu tüm olarak temsil eden kahramanların toplum adına dış düşmanlarla, ya da insandışı varlıklarla, doğaüstü güçlerle uğraşlarının dile getirilmesine karşılık, halk hikâyesinde anlatılan ilişkilerin toplum-içi, bireyler ya da tabakalar arasındakiler olduğunu söyler. Ona göre çatışmalar da aynı çerçeve içinde kalır. Boratav, hikayelerde olağanüstü öğelerin azalmasına, olayların ve kişilerin normal

boyutlara indirilmesine, yani gerçekçiliğe doğru bir eğilimin belirdiğinin görüldüğünü söyler (Boratav, "Destan ve Hikâye" 52). Bu ayrıma uyacak şekilde, gecekondular yıkım tehlikesini atlattıktan sonra, Çiçektepeliler, daha dünyasal işlere yönelirler. Buna karşın, Çiçektepe'nin kurulduğu dönemlerde yatırlar hakkında efsaneler yaratmışlardır. Örneğin, Çiçektepe ilk kurulduğu günlerde, Fabrikadibi'nde yazılı bir taş bulan gecekonducular, orada bir yatırın bulunduğu efsanesini yaratırlar ve "[o] taşın bulunduğu yere işemek, tükürmek, oradan dua etmeden geçmek suç sayıl[ır]" (16). Ardından da bu yatıra "Su Baba" adını verirler (16). Romanın yarısından sonra ise kendi içlerindeki çatışmalar başlar. Mezhep farklılıklarından doğan çatışmalar bile yaşanır.

Bu yapıtın baş kişilerinden olan Güllü Baba'yı, Oğuz Kağan Destanı'ndaki tecrübeli bir ihtiyar olan Uluğ Türük'e benzetebiliriz. Uluğ Türük, Oğuzlar'ın geleceğini rüyasında görmüştür, bunun gibi Güllü Baba da Çiçektepe'nin yazgısını, hastalanıp yatağa düştüğü sırada, esrik bir durumdayken, kendisini ziyaret edenlere söylemiş (32-33) ve dedikleri de gerçekleşmiştir. Roman, Güllü Baba'nın kehanetlerinin adım adım gerçekleşmesi üzerine kuruludur. Mikhail Bakhtin, kehanetin epikle olan bağlantısını şöyle dile getirir: "Kehanet, epiğin karakteristik özelliğidir, kestirimse romanın. Epik kehanet, tümüyle mutlak geçmişin sınırları içinde gerçekleşir […] okuyucuya ve okuyucunun gerçek zamanına dokunmaz. Roman ise olgulara dair kehanette bulunmayı, gerçek geleceği (yazarın ve okuyucuların geleceğini) kestirip etkilemeyi isteyebilir. (Bakhtin, "Epik ve Roman" 197). Bu romanda ise destan türü kullanılırken, günümüzle, gelecekle de bağlantı kurulur. Latife Tekin, destan biçimini kullanarak, yer ve zaman ifadelerini belirsiz bırakarak, uzak geçmişte olan bir olayı anlatır gibidir, ama anlatılan konu, oldukça günceldir ve Türkiye'de yaşayan birçok insanın geleceğini ilgilendirir. Büyük

kentlerdeki birçok tepenin, gelecekte Çiçektepe olmaya aday oluşu nedeniyle bu romanda anlatılanlar, destan biçimine yaslanmasına rağmen, Türkiye'nin bu günüyle olduğu kadar, geleceğiyle de ilişkilidir. Tekin, geleneksel türleri melezleştirerek, gelecek hakkında kestirimlerde bulunur.

Berci Kristin Çöp Masalları, bazı yönleriyle üstkurmaca özelliği gösterir. Yazar, üstkurmaca yapıtlarda olduğu gibi, romanın kurmaca yapısını açığa vurur, ama birçok üstkurmacada olduğu gibi, okuyucuyla yazma sorunları üzerine bir diyaloğa girmez. Ciğerci'nin anlatıldığı bölüm, yapıtın üstkurmaca doğasını açığa vurur. Ciğerci, hikâyeler, masallar anlatır; masal anlatacağını belirtip, masal tekerlemesi okur, ardından da "Ciğerciler destanı"nı anlatır. Ciğerci böyle yapmakla, bir kahramanlık anlatısı olan destan formunu, kendi ailesinin dağılma öyküsünü anlatmakta kullanır. Yazar da bu romanda, masallar adı altında, gecekondulular ve Çiçektepe'nin öyküsünü anlatır. Bir bakıma, "çöp bayırlarının sözlü kondu edebiyatı"dır bu (100).

Tekin, üstkurmacalarda olduğu gibi, yapıtın yazılış serüvenini de anlatıya dahil eder; ama bu, biraz gizlenmiştir. Yazar, Çiçektepe'nin yazar olmaya karar veren kumarbaz Lado'sunun, yazma süreci ile kendi yazarlık serüveni arasında örtük bağlantılar kurar. Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm* yayımlandıktan sonra çeşitli yazılarında ve söyleşilerinde kendi yazma sürecini anlatmıştır. 1984 yılında, *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan bir söyleşisinde, roman yazma kararını çevresindekilere bildirdikten sonra, altı ay boyunca hiçbir şey yazamadığını söyler (Tekin, "Ün Çok…" 5). Bu süreçte köylüleriyle görüştüğünü ve onlardan cin, peri hikâyeleri dinlediğini söyleyen Tekin, köylüleriyle bu dönemdeki ilişkisini şöyle anlatır: "[B]ana çok iyi davrandılar. 'Latife Hanım' diyorlar, ağır bir konukmuşum gibi, ayağımın altına minder koyuyorlardı [….] Köylüler, 'Hep beraber güzel bir roman

yazalım' dediler. Bu işi çok ciddiye aldılar" (Tekin, "İnsanımız…" 89). *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın yazar kahramanı Lado da "yazmayı kafasına koy[ar]" (102), ancak altı ay sonra, sadece yarım sayfa yazmayı başarabilir (103). Lado'nun roman yazacağı duyulur:

> Lado'nun hayatının romanı, haklı bir yanılgı yüzünden konducular tarafından çöp bayırlarının romanı olarak anlaşıldı. Lado'ya konduculardan davet yağmaya başladı. Gittiği evlerde sırtı ve ayaklarının altı minderle donatıldı. Birbirlerinin ağzından laf kaparak başlarından geçen bin bir acıklı olayı anlatan insanların titrek sesleri Lado'yu duygulandırdı. 'Hep beraber güzel bir roman yapalım,' diyen konducuların karşısında borçlu kaldı. (102-3)

Ancak Lado, yazarlık serüveninde Tekin kadar şanslı değildir. Onun kendi dünyasına kapanmasına katlanamayan karısı, bir gün dayanamayarak yazdıklarını yırtar. Lado da acısını unutmak için tekrar kumara başlar (103). Tekin, Lado'nun yazarlığı ile yazarlık konusunu da metne taşımış olur. Burada Lado aracılığıyla söz edilen bu yapıtın yazılış süreci değil, Tekin'in kendi yazarlık sürecidir.

Üstkurmacalarda olduğu gibi anlatılanların gerçek değil, "kurmaca" olduğuna vurgu yapılmasının bir örneğini de Çingenebaşı Çeri Mahmut ile Deli Dursun'un anlatıldığı bölümde görürüz: "Çiçektepe kondularında anlatılan çöp masallarından biri 'Büyük Çöp yangını' adını taşırdı. Beş Çingenenin yanarak ölmesinin, Çingenebaşı Çeri Mahmut'u ve konducu Deli Dursun'u anlatan bu masal çöp bayırlarında yaşayan konducuların dilinde yer etmiş beyitlerle uzayıp akardı" (93). Bu satırların ardından da masalın tümü anlatılır. Böylece, anlatılanların bir kurmaca olduğu da vurgulanır.

Saliha Paker, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın İngilizce çevirisine yazdığı

sunuş yazısında, "Tekin'in anlatısı, sözlü geleneğin masal türüne benzer şekilde, marjinal konumuna rağmen büyük bir toplumsal önemi olan bir altkültürün doğuşuna tanıklık eden daha yaşlı gecekondulu kuşağın beyanına dayanır" (Paker, "Introduction by Saliha Paker" 13) derken, "masal"la, "gerçek" arasındaki ilişkiyi akla getirir. Romanın sonu da masalla gerçek, kurmacayla gerçek arasında bir yerde bırakılır. Çiçektepe, ikiye ayrıldıktan sonra,Vakıf Çiçektepe'yi Çingeneler mesken edinir. "Çöp Yolundaki fabrikalarda çalışan işçiler ellerinde bayraklarla sahneye çıkıncaya kadar Çiçektepe kondularında Çingenelerin sesleri yankılandı" (124) sözleriyle sona eren roman, bir yanıyla "toplumcu gerçekçi" romanların "mutlu son"larını anımsatırken, bir yanıyla da masalların mutlu sonlarını anımsatır. İlki, gerçek yaşama bir göndermeyken, ikincisi, masallara, kurmaca evrene bir göndermedir. Yazar, yoruma açık bıraktığı bu sonla yapıtını, üstkurmaca ile kurmaca arasında bir yerde bırakır: Ya tüm anlatılanlar masaldır, yani metinden başka bir gerçeklik yoktur, ya da bu satırlar, gerçek dünyaya, geleceğe atılmış halatlardır.

Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*'de olduğu gibi, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda da sözlü edebiyat ürünlerinden yararlanmıştır. Bu yapıtında, biçimsel düzeyde yararlanışı daha belirgindir. Her iki yapıtında da Tekin'in büyülü gerçekçiliği, Latin Amerika romanlarında olduğu gibi, folklorik malzemeyi kullanmaya dayalıdır; anlatım teknikleri yönünden herhangi bir yenilik getirmemiştir. Yazarın büyülü gerçekçiliği özgün bir şekilde, biçimsel düzeyde de yorumlayacağı yapıtı, bir sonraki bölümde ayrıntılı bir şekilde tartışacağımız *Buzdan Kılıçlar*'dır.

BÖLÜM IV

SÖYLEMLERİN SINIRLARINA YOLCULUK

Latife Tekin'in dördüncü romanı olan *Buzdan Kılıçlar*'da (1989) yoksullar ve yoksulluk konusu odaktadır. Ancak bu yapıtında yazar, yoksulların, yoksulluğun hangi bakış açısıyla, hangi dille anlatılması gerektiğini de sorunsallaştırmasıyla farklı bir alana adım atmıştır. Yazar, *Buzdan Kılıçlar*'da bir yandan yoksulluğu anlatacak en uygun dilin ne olduğunu, yoksulların gerçekten anlatılıp anlatılmayacağını sorunsallaştırırken, bir yandan da ilk iki romanında ortak olan büyülü gerçekçiliğe farklı bir yorum getirir. Bu bölümde *Buzdan Kılıçlar*, birbiriyle bağlantılı bu iki yön temel alınarak irdelenecektir.

Buzdan Kılıçlar'da Büyüleyen Yoksullar

Latife Tekin *Buzdan Kılıçlar*'da bir yandan kurmacada yoksulların nasıl anlatılması gerektiğini sorunsallaştırırken, bir yandan da büyülü gerçekçiliğe özgün bir katkı yapar. Yazar, ilk üç yapıtından farklı olarak bu romanda, halk edebiyatı malzemesinden yararlanmaz, ama yerli edebiyatla da bağını kesmez: *Buzdan*

Kılıçlar, Recaizade Mahmut Ekrem'in (1847-1914) Tanzimat döneminin önemli romanlarından biri olan *Araba Sevdası*'na (1898) açık göndermelerde bulunur. Bu yapıtta gönderme yapılan diğer bir roman da, Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçiliğin ilk ustalarından olan Guatemalalı Miguel Angel Asturias'ın (1899-1974) *Sayın Başkan*'ıdır (1946). Tekin, yapıtında *Araba Sevdası*'ndaki Bihruz gibi dili yanlış kullanan ve hayal dünyasında yaşayan bir Halilhan karakteri yaratır. Yoksul ve hayalperest olan Halilhan ve çevresindeki diğer yoksul insanları anlatmak için kullanılan söylem, *Sayın Başkan*'da yoksulları anlatmakta kullanılan tepeden ve onların sefaletine vurgu yapmaya yönelik bakış açısını eleştirecek bir şekilde seçilmiştir. Böylece yazar, bir yandan yoksulların dille, gerçeklikle ilişkisini ve onların nasıl anlatılması gerektiğini sorunsallaştırırken, bir yandan da yoksulların, sömürülenlerin dünyasını anlatmak için iyi bir yöntem olan büyülü gerçekçiliğin sınırlarını sorgulayarak, ona özgün bir katkı yapar.

*Buzdan Kılıçlar'*da öne çıkan, dil sorunsalı ve yanılsama-gerçeklik karşıtlığı gibi izlekler, *Araba Sevdası*'nda da belirgin olan izleklerdir (Parla, "Metinler…" 133). Jale Parla, Recaizade Mahmut Ekrem'in çağının kültürel karmaşasının bilincinde bir yazar olarak, yanılsama ve gerçeklik arasındaki mesafenin aşılması için gerekli yazın yöntemlerinin Tanzimat döneminde yazılmış ilk roman denemelerinden çıkamayacağına inandığını, bu karamsarlığını *Araba Sevdası*'nı baştan sona bir yazma ve okuma eylemi parodisi biçiminde kurgulayarak dile getirdiğini söyler (129). Tekin de bu romanda yoksulların yaşamını anlatan farklı anlatıcı söylemlerini kullanarak, yoksulların edebiyatta dile getiriliş tarzını sorunsallaştırır. Bunu yaparken de eleştirisini, yoksulların dünyasını tepeden bir bakış açısıyla dile getiren *Sayın Başkan* gibi bir romanın anlatıcı söylemine yönelterek büyülü gerçekçiliğin yoksulluk söylemini yargılar.

Yazar, bu yapıtta, kentin uzak mahallelerinde yaşayan, az çalışarak ya da çalışmayarak zengin olma hayalleri kuran, bu hayalleri gerçekleştirmek için her yolu deneyen üç kardeşi ve onların yakın çevresindeki insanları anlatır. Kardeşlerin en büyüğü olan Halilhan Sunteriler, daha önce kurup batırdıkları "Teknojen" adlı şirketi yeniden kurmak istemektedir. Kardeşleri Mesut ve Hazmi, şirketin ortak parasını kendi harcamalarına kullanmış olan Halilhan'a güvenmediklerinden, onun önerdiği ortaklık teklifine yanaşmazlar. Halilhan'ın karısı Rübeysa, Mesut'un karısı Aynina ve Hazmi'nin karısı Turcan da şirketin tekrar kurulmasını istemezler; Halilhan parayı yine harcarsa geçim sıkıntısı çekeceklerini bilmektedirler. Aç kalmak da sık sık yaşadıkları bir durumdur. Bu insanların hiçbirinde "sınıf bilinci" söz konusu değildir, ama yoksul olduklarının farkındadırlar (34).

Halilhan'ın Teknojen projesindeki en büyük destekçisi, yakın arkadaşı Gogi'dir. Gogi (Dursun Ahmet), onun adına Halilhan'ın kardeşleriyle konuşur ve Gogi'nin kişiliğinin verdiği güvenden etkilenen kardeşler, Teknojen'e ortak olmaya karar verirler. Para sorununu ise Gogi'nin aracılığıyla, yatırımcı bir ortak bularak çözerler. Ortak, Halilhan'ın kişiliğini sezmeye başlayınca, onları karakola şikayet eder. Gogi, üç gün karakolda tutulduktan sonra serbest bırakılır. Bu arada kardeşleri, Halilhan'ın şirketin parasını yine kişisel harcamaları nedeniyle bitirdiğini anlarlar ve ondan uzak durmaya başlarlar. Halilhan, üstün girişim gücüyle kendine yeni bir para olanağı daha yaratır: Belediyenin yol yapım çalışmaları için kullanılan asfaltı taşıyan kamyoncularla anlaşır, onlara rüşvet vererek, asfaltı kendi yol yapma işinde kullanır ve büyük miktarda bir para kazanır. Kardeşlerine yine ortaklık teklif eder, ama hiçbiri buna yanaşmaz. Gogi de artık onunla yollarını ayırmıştır. Bu arada, Halilhan, çok sevdiği Volvo markalı arabası ile kaza yapar. Romanın sonunda arabasını tamir ettirir, ama volvo sahip olduğu "doğaüstü" niteliklerini tümden

yitirmiştir. Roman, kardeşi Hazmi ile bira içme yarışına girmiş olan Halilhan'ın, volvosunu "şehrin en silik kopyasının göründüğü yüksekliğe sür[mesi]" (141) ile biter.

Buzdan Kılıçlar'da Halilhan ve çevresindekilerin en büyük amacı, "paranın kafasını kopart[maktır]" (49). Anlatıcı, roman kişilerini, "pılık pırtık adamlar" olarak niteler. Uzaktan böyle görünen insanlara, kameranın yavaş yavaş yaklaşmasıyla, Halilhan'ın kardeşleri, Hazmi ve Mesut'u ayırt ederiz bu kalabalıktan. Anlatıcı da bunu özellikle vurgular. Halilhan'ın sevgilisinden zorla aldığı Sunsun adlı kediye bakmaya gelen kişileri, anlatıcı şöyle tanımlar: "Ağır ağır yaklaşan pılık pırtık adamlar (aralarında Halilhan'ın kardeşleri Hazmi ve Mesut Sunteriler de vardı) kutunun etrafını sardılar" (33). Böylece, dışardan "pılık pırtık" görünen bu insanların da bir dünyalarının olduğu, yaşamlarını niteleyecek tek sözcüğün "yoksulluk" olmadığı anlatılır. Anlatıcı, roman kişilerini ve onların yaşadığı yeri, "eşyalarına nüfuz etmiş canlıların hüküm sürdüğü uzak bir uyduya benzeyen mahalle" (14) olarak tanımlar. Yazarın diğer yapıtlarında olduğu gibi, *Buzdan Kılıçlar*'da da olayların hangi kentte ve ne zaman geçtiği belirtilmez. Yaşadıkları yer, kentin bütün yerleşim yerlerini içine alan son çemberin dışındadır (16). Kentten bakılınca burası sisler arasında görünürken, bu mahalleden kente bakılınca da kent sisler arasında görünür. Anlatıcı, roman kişilerinin yaşadıkları yeri ve bu kişilerin diğerlerinden farkını sık sık vurgular. Fakat, Halilhan, çevresindeki diğer kişilerden çok farklı bir konumdadır: "Erişilmez bir dünyanın anılarıyla yüklü kıymetli bir parçayı ele geçirmiş olmanın gururu[na]" (15) sahiptir. "Halilhan Sunteriler, o havalinin, yoksulluk duygusunu bir otomobil biçiminde cisimleştirme şansına sahip olmuş ilk yoksulu[dur]" (14). Elden düşme Volvo marka bir arabası vardır. Kardeşlerinin de ortak olduğu bir parayla, onlara danışmadan aldığı bu

araba—grava—çevresindekilerin ilgisinin odağındadır. Halilhan'ın arabasının kendisi için anlamı, merkezinden uzakta yaşadığı ama bir türlü ait olamadığı şehirle ve güçle bir bağ kurmasından dolayıdır: "Volvo, kıyılarındaki evlerini, ıslak kibrit kutularına benzetip gizlice sevdiği, her gün derin bir eksiklik duygusuyla seyrettiği şehirden ona bir armağandı. Ayağını azıcık oynatarak muazzam güçlere hükmedebilen, bir direksiyon çevirmesiyle tonlarca ağırlıktaki araçlara yön verebilen tekniğin selamı" (15).

Romanın sonuna kadar Halilhan'ın arabasıyla ilişkisi, *Araba Sevdası*'ındaki Bihruz'un arabasıyla olan ilişkisi gibidir. Araba, bir ulaşım aracından öte, kimliğinin önemli bir parçasıdır. Halilhan, Bihruz'dan da ileri giderek arabasına bir irade de yüklemiştir; arabası kendi başına hareket eden canlı bir varlıktır. Halilhan da Bihruz gibi, kendisinden yukarda gördüklerinin dilini yalan yanlış kullanır. Dil de araba gibi, onu hayranlık duyduğu insanlarla özdeşleştirmeye yarayan, kimlik bütünleyici araçlardandır. *Araba Sevdası*'ında olduğu gibi, "taklit dil" ile "taklit yaşam" el eledir bu romanda. Bihruz, Jale Parla'nın "ödünç alınmış bir dil" (Parla, "Metinler…" 145) dediği Fransızca sözcüklerden yana zengin bir dil kullanırken; Halilhan, basından, televizyondan izlediği, parlak yaşamlarıyla onun gibi birçok insanda hayranlık uyandıran bir kesimin dilini taklit eder: İçki içmek yerine, "alkol alır" (109), çok para harcamaz, "üst kademede masraf yapar" (133)… Bihruz, âşık olduğu Perîveş Hanım'a bir mektup yazar (254). Bunu da Fransızca kitaplardan cümleler çalarak, Osmanlıca bir divandan şiir aşırarak (270) yazar. Perîveş Hanım'a yazılan mektupta, bu nedenle bol miktarda Fransızca sözcük ve ağdalı, yalan yanlış bir Osmanlıca kullanılmıştır (254-271). *Buzdan Kılıçlar*'da da roman kişileri çalıntı mektuplar yazarlar. Örneğin, Gogi'nin eş adayı kız ona kendi evlilik koşullarını dile getiren bir mektup yazar. Belli bir toplumsal kesimin, son yıllarda daha güçlü duyulan sesini

yansıtan bir mektuptur bu. "İslâma göre düğün istiyorum" (67) diyen kızın, mektubu yazarken "'O dergi'den örnek çıkardı[ğı]" (66) belirtilerek mektubun kopya olduğu vurgulanır. Gogi de yanıtını yazmak için, "'O bilimsel kitabın' üzerine eğil[ip] sayfalarca döktür[ür]" (70). Sözcüklerin bağlamları dışında kullanıldığı bu mektubu yazmak Gogi'nin tam bir ayını almıştır (72). Kendi duygularını anlatmak için bile, başkalarının cümlelerini kullanan bu insanların yazıyla ilişkileri de o kadar iyi değildir. Gogi'nin mektubunu da Halilhan düzeltmiştir, ama onun yazdığı bir iş teklifi mektubu, yazıyla ilişkisini de açığa vurur. Bir fabrikanın arıtma tesisinin havuzlarının yüzeylerinin kaplanması işidir bu. Halilhan, bir yerlerden bulduğu prospektüslere, teknik bir dille yazılmış bir "davet dosyasına" bakarak mektubunu kaleme alır. Halilhan'ın mektubu Türkçenin oldukça kötü bir şekilde kullanıldığı bir mektuptur: "Tatbikatı: düzgünleştirilmiş zemine takribi. 650. gr. Mek-kobalt karıştırılmış. Poliester. sürülür poliester. Kurumadan bir kat Kortel yapıştırılır. Kortel çok iyi bir Şekilde polyesterle doyurulur. Üzerine EK: 450 cam keçe yapıştırılır. Keçede iyice doyurulur" (60). Halilhan'ın mektubu, yapılması mümkün olan yazım yanlışlarının çoğunu barındırır. Bu insanların yaşamları nasıl derme çatmaysa, kullandıkları dil de öyledir. Büyülendiği bir dünyanın insanlarının dilini yanlış kullanan Bihruz gibi, bu insanlar da uzaktan izleyebildikleri üst sınıfın dilini ve yaşam tarzlarını kötü bir şekilde taklit ederler.

Yazar, Halilhan çevresinde ördüğü olaylar ve bu olayları anlatma tarzıyla bu romanda, büyülü gerçekçi bir atmosfer yaratır. Efsanelerle, büyülerle barışık, "imajinasyon güç"lerine aşırı güvenen, uzaylıların varlığından hiçbir şüpheleri olmayan roman kişilerinin yaşadıkları bu atmosfer, Halilhan aracılığıyla gönderme yapılan *Araba Sevdası*'nın, Bihruz'un hayalleriyle renklenmiş dünyasından da etkilenir. Bu romanda gerçek ve doğaüstü bir aradadır. Büyülü gerçekçiliğin ikinci

ölçütünü yerine getirecek şekilde gerçek ve doğaüstü olan uyumlu olarak bir aradadır; ikisi arasında bir çatışkı yoktur. Roman kişileri, doğaüstü olayları, varlıkları olağan karşılarlar, ama anlatıcı, onların hayalciliklerini de ironik bir şekilde sezdirir. Doğaüstü olan onların zihinlerindedir daha çok. Böylelikle yazar, yoksulların gerçekle kurdukları ilişkiyi yansıtırken, doğaüstü olanın onların dünyayı görüş tarzlarından kaynaklandığının altını çizmek istediği izlenimini verir. Romanın kahramanı ve üç kardeşin en büyüğü Halilhan, hayalci birisidir. Kendini ve yaşamı hayallerinin bakış açısından görür: "Hayata karşı fantezi bir yaklaşım içinde[dir]" (41). Bu nedenle, onun zengin olma hayalini gerçekleştirmesinin ilk adımı olan "Volvo" markalı arabası ile ilişkisi ve onunla ilgili yorumları gerçek mi değil mi karar vermek güçtür. Bu konuda en iyi ölçütümüz olan, doğaüstü olayı diğer roman kişilerinin görmesi gibi bir seçenek de durumu kolaylaştırmaz. Halilhan'ın dışındaki diğer kişiler de, hayalcilikte ondan farksızdırlar. Hep aynı hayallerle soluk aldıkları için, olaylara ait yorumları pek farklı değildir. Örneğin, Halilhan arabasıyla sürat yaparken yaşananlar, bu durumun iyi bir örneğidir. Yoldan geçip geçmediği bile belli olmayan bir kıza ait yorumları onların gerçekle olan ilişkilerini açıklayıcıdır:

> Kılıç artıklarını kara gömen yoksul malgatacılar, camiden sonra sisi aralayıp yola çıkmışlardı. Işıklı bir cismin kayan bir yıldız hızıyla kendilerine doğru yaklaşmakta olduğunu gördüler, sisi delip geçen alevli oklarla büyülendiler. Kalbinden kıvılcımlar saçan bir kadın (dehşet anında onu bir gök mahluğuna benzetmişlerdi) önlerinden vın diye geçip gidince, ne yana savrulacaklarını bilemediler. Cisim değil, alevli meyva denen öldürücü aşkın hayaliydi bu! Halilhan Sunteriler, otomobiliyle jet gibi uçarak takılmış, bu hayali takip ediyordu.
>
> Pılık pırtık adamlar hızın sesinden ürküp dağılmışlardı. Otomobilin

> rüzgârına çarpıp bölündüler [….] Halilhan Sunteriler, kalbinden kıvılcımlar saçan kadına yaklaştı [….] Kadının alnından kol gibi siyah bir ırmak aktığını görünce hayrete düştü. İki ela kuş, kanatlarını çırparak bu ırmakta yıkanıyordu. Anında freni üfleyip selama durdu. Kadın zehirli bir çığlık atıp sisin içine kaçtı. (13-14)

Romanda, Halilhan'ın gördüğü bu kadının gerçekten doğaüstü bir yaratık olup olmadığına karar vermek kolay değildir. Anlatıcı bunun bir "hayal" olduğunu söyler, ama diğerleri de aynı şeyi görmüşlerdir. Bu nedenle Halilhan'ın gördüğü kadın bir hayal olamaz. Halilhan ve diğerleri güzel bir kadını doğaüstü gibi algılayacak bir kişilik yapısına sahiptirler. Romanın sonuna doğru Halilhan, içkili araba kullanırken gördüğü kadını da "alevli meyva" olarak algılar, ama bu kez, alevli meyvanın bir kadın olduğu da belirtilir: "Hayal değil, gerçek bir kadındı bu!" (109). Bunu dikkate aldığımızda, Halilhan'ın ilk gördüğü "ışıklı cisim"in de sıradan bir kadın olma ihtimali belirir. Romanın ilk sayfalarındaki "doğaüstü" olay, son sayfalarda açıklık kazanır.

Halilhan'ın arabasındayken gördüğü hayaller, *Araba Sevdası*'ndaki Bihruz'un, hocası Mösyö Pierre'in kendisine verdiği peri resimleriyle dolu bir kitabın etkisinde kalarak gördüğü hayalleri anımsatır. Bihruz, hayalciliğinin etkisiyle, Perîveş Hanım'ın arabasını elmastan, ve gümüşten yapılmış olarak görür (Recaîzade Mahmut Ekrem 275). Gördüklerine kendini kaptıran Bihruz, arabasıyla uçuruma yuvarlanmaktan son anda kurtulur (276).

Halilhan daha önce de orta yaşta, oldukça çirkin bir sarışın kadını çok güzel olarak algılamıştır uzun süre. Yüklüce bir para kazandığı gün, uzun bir aradan sonra kadını görmeye gidince onu olduğu gibi görüp kaçarcasına uzaklaşmıştır oradan. Ona göre, "[p]ara, gözleri bir vakit örtmüş olan yanıltıcı perdelerin kalkmasını

sağl[amıştır]" (107). Bu, Halilhan'ın hayalciliğinin Bihruz'dan farklı olduğunu gösterir. Halilhan, para kazanmaya başlayınca, gerçekleri de görmeye başlar. Oysa Bihruz, yaşadığı o kadar deneyimin ardından romanın sonunda, başladığı noktaya geri döner: Farklı bir kadın sanarak kırmızı şemsiyeli birisinin ardına takılır, ama onun öldüğünü sandığı Perîveş olduğunu öğrenir. Bunun üzerine, onu bırakıp yeni gördüğü bir landonun ardından koşturur. Halilhan, para kazanıp hayallerini bırakırken, hayalcilikten kurtulamayan Bihruz, gittikçe fakirleşir.

Romanın doğadışı özelliklere sahip bir kahramanı da Halilhan'ın volvosudur. Halilhan, arabasının "ruhunun kumandasını ele geçirdi[ğini]" (22) fark eder. Ne yapacağına karar veremez ve yakın arkadaşı Gogi'ye danışır: " 'Direksiyon hakimiyetimden çıkıyor, araba benim istediğim yöne değil, kafasının istediği yöne hareket ediyor,' diyerek sırrını açtı […] ondan volvonun şüpheli hareketlerini tespit etmesini istedi" (22). Gogi, durumu değerlendirir ve ilk başlarda volvonun trafik polislerine karşı biraz hırçın olduğunu, denize açılan yollara yönelme arzusu olduğunu tespit eder; bunlar da o kadar önemli değildir ona göre. Ama Halilhan, volvonun sarı saçlı her kadına, burnunun ucunu havaya kaldırıp indirmek suretiyle selam verdiğini söyleyince Gogi, volvoyu daha dikkatli incelemeye başlar. Halilhan haklıdır; volvo yerdeki sarı yapraklara bile saygı göstermektedir (23). Gogi'nin de volvonun garipliklerini doğrulaması, bu durumun gerçekliği hakkındaki şüpheleri ortadan kaldırır. Ama Gogi güvenilir bir gözlemci değildir. Otuz yaşındaki Gogi, anne ve babasını on yaşındayken kaybettikten sonra, on beş yaşına kadar vakıf yurtlarında büyümüştür. On beşinden sonra mahalleye dönüşünün ardından bunalıma girer, "anormalin üstünde suskunlaşır" (42). "Ruh bozukluğu olayını kimseyi taciz etmeden terbiyeli bir şekilde atlattığı için etraftan saygı toplamış, araştırıcı bilgili karakteri tanınınca, utangaç bir kimse olarak kendine normal bir yer

yapmıştı[r]" (42). Gogi, "taze bir incirin içini açıp saatlerce bakmış, binlerce çekirdeğin birbirine değmeden durduğunu görüp bu mimari sırrı çözmeye karar vermiş özel bir insandı[r]. Eşyanın gölge düşümündeki dördüncü problemi kavramış, beşinci boyut meselesini anlamış[tır]" (15). Mektup aşkı kendisini terk edince Gogi, bir enerji kutusu yapar ve içinde bir saat kaldıktan sonra çıktığında onu unutmuştur artık. Daha sonra bu kutunun değişik özelliklerini keşfeder: Orgon enerjisi sayesinde sütü yoğurda çevirebilen bu kutu, aynı zamanda mumyalama işlerine de yarar. Bu projeyi geliştirip zengin olmak için Halilhan'ın kardeşi Mesut ve karısı, Gogi'ye yardım eder (135). Görüldüğü gibi her doğaüstü olayın onaylayıcıları vardır. Halilhan'ın karısı Rübeysa, kendisini başka bir kadınla aldatan kocasını eve getirebilmek için kıskançlık büyüsü yapar, beddua eder (31-32). Anlatıcı, Rübeysa'nın bedduasının tuttuğunu belirtir (32). Böylece, Halilhan'ın sevgilisi Jüli'nin bütün yalanları ortaya çıkar, ama Halilhan onu yine de terk etmez. Bu romanda ruh çağırma sahnesi de anlatıcı tarafından yalanlanmaz. Halilhan'ın kardeşleri ruh çağırmaya karar verirler. Eğer gelen ruh, onların araba sahibi olacaklarını bildirirse, Halilhan'ın ortaklık teklif ettiği Teknojen şirketine katılmaya karar vereceklerdir. Ruh gelir ve onları memnun eder: Hazmi ve Mesut'a yabancı markalı arabalara sahip olacaklarını müjdeler. Hiçbirisinin ruhun geldiği konusunda şüphesi kalmaz, anlatıcı da bunu yalanlamaz (53). *Buzdan Kılıçlar*'da roman kişilerinin bazıları, doğaüstü güçlerinin olduğuna inanırlar. Hazmi, "[k]onsantre olup kendimi sıkayım, bakışımla yüz katlı bir binayı ortadan ikiye bölerim" (45) der, ama romanda böyle bir şeye tanık olmayız. Halilhan ise, "imajinasyon gücüyle hayatına iyi bir yön vereceğine inanı[r]" (16). Kısmen de başarılı olur; başkalarını dolandırarak iyi para kazanır.

Bu romanda birçok doğaüstü olay gerçekleşir. Olayların hepsinin de tanığı

vardır. Anlatıcı bunların hiçbirini boşa çıkarmaz. Olaylar hiçbir şekilde yalanlanmaz. Ancak, romana hakim olan ironik anlatım, roman kişilerinin hayalciliklerine anlatıcı tarafından yapılan vurgu, olayların gerçekliği konusunda belirsizlikler yaratır. Roman kişilerinin evreni, Bihruz'un yanılsamalarla dolu evrenidir bir bakıma. Onlar da Bihruz gibi hayalleri sayesinde yaşarlar, ama Bihruz, hayalciliği yüzünden yoksulluk sınırına yaklaşırken, *Buzdan Kılıçlar*'ın kahramanları, hayalleri sayesinde yoksulluklarına katlanırlar.

Buzdan Kılıçlar'da Tekin, ilk iki yapıtında olduğu gibi, halk edebiyatı ürünlerinden yararlanmaz. Büyülü gerçekçiliğe özgü olan gerçek ve gerçekdışının bir arada oluşu bile, yazarsal ketumluktan çok yazarsal ironinin denetimindedir. Tekin'in, böyle yapmakla büyülü gerçekçilikten uzaklaştığı izlenimi edinilebilir. Bunu daha iyi anlayabilmek için, romanın giriş bölümüne bakmamız gerekir. Bu romanı nasıl okumamız gerektirdiğini belirten bir tür okuma rehberi olan bu bölüm, "Bu kadar sır verdiğim yeter" (8) cümlesiyle biter. Bu bölümde camiden çıkan kalabalığın caminin bahçesindeki Eskimo evini ve yedi cücelerin kardan heykellerini görünce umursamadığı belirtilir. Bunun üzerine anlatıcı, "onların gördüklerine ve anlattıklarına inancım ta kökünden sarsılıp devrildi" (7) der ve yine de onların yaşamlarının "esrarlı ve dev bir mıknatıstan daha çekici" (7) olduğunu ekler. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, adamların niçin caminin avlusunda bulunması oldukça tuhaf olan nesnelere dönüp bakmadıklarıdır. Masal dünyasını çağrıştıran yedi cücelerin kardan heykelleri, hiç olmayacak bir yerde bulunan bir Eskimo evi, artık onların ilgisini çekmez. Anlatıcı, "masal" ve "kar"ın çağrıştırdığı, "yedi cüceler" ve "Eskimo evi" imgeleriyle masal dünyasına ve olağanüstü öğelere gönderme yapar. Bu, özellikle Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçi romanlarda görülen, mitlerden, masallardan yani sözlü edebiyattan kaynaklanan anlatım

malzemesinin *Buzdan Kılıçlar*'da terk edildiğini imler. Roman kişileri de kente uyum sürecinde halk edebiyatına özgü bu dünyayı geride bırakmışlardır. Ama, hayali varlıklarla, gerçekdışı olanla bağlarını kopardıklarını söyleyemeyiz. Anlatıcının yine de onların yaşamını çekici bulmasının başka bir nedeni vardır: Bu insanlar, mitleri, masalları, destanları, efsaneleri geride bırakmışlardır, ama yine gerçekle hayal arası bir dünyada yaşarlar. Cinleri, perileri geride bırakmışlardır, ama büyülenecek yeni şeyler bulmuşlardır. Artık, Halilhan'ın arabası büyüler onları (14), güzel bir kadını bir "gök mahluğuna benzet[irler]" (13). Dünyayı yine olduğu gibi göremezler: Halilhan'ın arabası, Alaattin'in sihirli lambası gibidir; Hazmi, destanların olağanüstü yetilerle donatılmış kahramanları gibi, konsantre olunca yüz katlı binaları ortadan ikiye böleceğine inanır (45). Destansı, efsanelerle dolu bir dünyayı geride bırakan roman kişileri, koşullara uygun yeni efsaneler üretmeyi sürdürürler. Örneğin Halilhan, volvosunun onları ülke ekonomisine yön veren kişilerle buluşturacağından emin olduğunu söyler, ama Gogi, onunla aynı kanıda değildir: "[O]turdukları mahalleri dışlayan şehrin son çemberi, elektrik yüklü bir telden farksızdı ve görünmeyen gözetleme kulelerinde bir sürü politika kurdu, Halilhan gibi kimseler ülke ekonomisine yön veren kişilere yaklaşmasın diye nöbet tutuyordu" (16). Bu sözler, Gogi'nin özgün yorumu gibi değerlendirilebilir, ancak diğerleri de benzer efsanelere inanırlar. Bütün dünyayı yöneten gizli "teşkilat" hakkında anlatılanlar, bunun iyi bir örneğidir. Yeraltı kahvesinin müdavimlerinden olan N. Çevik, dünyayı yönetenlerin bir teşkilatta toplandıklarını, altmış beş süper ülkenin de bu teşkilatça yönetildiğini anlatır (80). Teşkilat o kadar olağanüstüdür ki, bu ülkelerdeki yüksek zeka düzeyine sahip çocukları, ilkokula yazıldıkları saatten başlayarak denetime alıp, aile sırları dahil her şeyi fişlemektedir (86). Bu anlatılanlar, iktidarın uzağında olan insanların, iktidardakileri olağanüstüleştiren,

gücü aşılmazlaştıran inanışlarıdır. Destanlarda anlatılan ve dinleyicilerin dünyasından uzakta olan ataların yerini "teşkilat" almıştır bu insanların yaşamında.

Tekin, kentin kıyısında yaşayan, *Berci Kristin Çöp Masalları*'ndaki gecekonduculardan farklı olarak kentlileşmeye başlamış ve mitleri, masalları, destanları, efsaneleri, ermişleri geride bırakan bu insanların, yaşam koşulları gereği tutunacakları yeni hayaller, inanacakları yeni efsaneler yaratacaklarını ya da yaratmak zorunda olduklarını örtük olarak ifade eder. Böylece, bu insanların yaşamı, her şekilde büyülü gerçekçi romanlara konu olacaktır. Tekin, bu romanda edebiyatın gözde konularından biri olan yoksulluğun, yoksulların anlatılış tarzını da eleştirir

Buzdan Kılıçlar'da, yoksulluğu nasıl anlatmak gerektiği de sorunsallaştırılır. Tekin, bu konudaki görüşlerini 2002 yılında, *Varlık*'ta yayımlanan bir söyleşisinde şöyle dile getirir:

> İnsan yoksulluğa neden ve nasıl razı olur? Ben kime yoksul diyorum peki? Yoksullar dünyada kendilerini nasıl taşıyorlar, onların gözünden diğer insanlar nasıl görünür? Yoksulların bir bakışı var mı? Varsa bu neden dile gelmiyor? Dilleri yok, mülkiyet duyguları yok, iktidarsızlar… Ama gözleri kör olmasa gerek… Bulutlu mu, karlı mı görüyorlar? Yoksullar hakkında böyle böyle düşünmeye başladım… *Buzdan Kılıçlar*'ı yoksulların, kendilerini küçümseyici bakışlarla süzen insanlara keşfedilmedik bir bilinçle numara yaptıkları düşüncesiyle yazdım. Yoksullardan yakınanların aklına nedense, yoksulluk içinde yaşayan insanların aklı fikri olabileceği düşüncesi gelmiyor. Bu çok kuşku uyandırıcı bir emin olma hali bence. (Tekin, "Latife Tekin ile 'Ormanda..." 24-25)

Yoksulların bakış tarzının nasıl olduğunu sorgulayan yazarın, onların kendilerini

küçümseyen bakışlarla süzenlere numara yaptıklarını belirtmesinin üzerinde durmak gerekir. Yoksullar, birçok kurmaca yapıtta sadece yoksul oluşları vurgulanacak şekilde dile getirilir, ama onların dünyasının da bir dinamiği olduğu, "aklı fikri olabileceği" pek belirtilmez. Tekin'in yoksulluğa yaklaşım tarzına eleştiriler getirmesi, *Gece Dersleri* ile başlamıştı. *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda kentin kıyısındaki insanların yaşam tarzlarını içerden bakan ve yargılamayan bir bakış açısıyla anlatan Tekin, *Gece Dersleri*'nde "yoksulluk" ve "yoksullara bakış tarzını", kendisiyle içsel bir hesaplaşmaya giren Gülfidan'ın "geçmişini yeniden düzenlemek" için çıktığı bellek yolculuklarında sorunsallaştırmıştı: "Bizimkilerin [yoksulların] bilinçsiz ve bilgisiz olduklarına inanmıyorum Mukoşka" (160) diyen Gülfidan'ın bu sözleri, Tekin'in *Buzdan Kılıçlar*'daki bakış açısının da habercisidir. Tekin, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda da, yoksulları şiir malzemesi olarak gören, romantik "Şiirli Hoca"yı alaylı bir dille anlatmıştır (81). *Buzdan Kılıçlar*'da ise yoksulluk, farklı anlatıcılarla, farklı söylemlerle dile getirilir. Tekin, farklı anlatıcı söylemlerini bir araya getirerek, büyülü gerçekçiliğin karşıt olanları yan yana getirme tekniğini kullanır.

Latife Tekin, Asturias'ın *Kasırga* (1950) adlı romanında açıkladığı, büyülü gerçekçiliğin karşıtlıklardan beslenen bu anlatım tekniğine, farklı söylemleri bir araya getirerek, özgün bir yorum getirir. Asturias'ın *Kasırga*'sında anlatıcı, Kuzey Amerikalıların sahip olduğu muz şirketinde yönetici olan John Pyle'ın gördüğü bir düşü aktarırken aynı zamanda, yazım tekniği ile ilgili özellikleri de açığa vurur. John Pyle'ın "düş gördüğünü" söyleyen anlatıcı, onun düşünde kendini boş bir havuza attığını belirtir. Bu arada, Pyle'ın, şirketin Kuzey Amerika'daki ileri gelenleri ve bu şirketlerde çalışan yoksul yerli halkla ilgili düşüncelerini de aktarır:

> Bu "yukarıdaki ünlü kişiler" hiçbir yerde yoktu. Bununla birlikte

> tramplenden kendini atmadan önce, fidanlıklarda canlandırmıştı onları… O. John Pyle, otuz altı yıl üç ay yirmi gün süresince "buranın yoksul insanları" önünde canlandırmıştı bu ünlü kişileri. Zıt iki şeyi karşılaştırma taktiği kötü değildi… Bu sistemin basitliği kitleleri coşturuyordu. Karaya karşı ak, kirliye karşı temiz, çirkine karşı güzel. Şöyle başlayan basit bir söylev:—Sizin evlerinizin genişliği dört metre; onların evlerine gelince, bahçeleri yalnız dört yüz metre. Sizinkilerin içinde her şey eksik, onlarınkinde her şey fazlasıyla. Sizin karılarınız kaba bezler giyinirler, onlarınkiler kelebek kanatları kadar ince ipekliler. Sadece siz değil, ipek böcekleri de onlar için çalışırlar. (79)

Asturias, bu alıntıda yoksullarla zenginler arasındaki karşıtlıkları dile getirirken, maddi yoksunluklar üzerinde durur, ama önemli bir eksikliği dile getirmez: Yoksullar, edebiyatta da kendilerini ifade edemezler; çünkü dili doğru yazabilecek kadar iyi kullanamazlar. Burada sözü edilen karşıtlıklara bir yenisini ekleyecek şekilde, Tekin'in, "[ç]alınmış sözcüklerden oluşan bir dille, kendilerine ait olmayan bir hayatı yaşamaya kalkışan pılık pırtık insanlar" (Tekin, "Latife Tekin ile 'Ormanda..." 25) olarak nitelediği yoksullar *Buzdan Kılıçlar*'da üç farklı söylemle anlatılır. Bir tanesi, bazı yorumları düzelten ve yoksulların kendi sesini temsil eden çok seyrek olarak ortaya çıkan müdahil anlatıcıdır. Bunun dışında yoksullar, baskın olarak iki farklı bakış açısıyla, iki farklı söylemle anlatılır: Birincisinde olaylar, argodan ve yanlış bağlamlarda kullanılan sözcüklerden yana zengin olan bir dille, yani roman kişilerinin diliyle anlatılır. Bu, *Araba Sevdası*'nın anlatıcısının, Fransızca sözcüklere düşkün, Osmanlıca sözcükleri yanlış anlayarak kullanan Bihruz'un söylemiyle olayları anlatmasına benzer. Romandaki olayları içerden bir

dille hikâye eden birinci anlatıcıdan farklı olarak ikinci anlatıcı, sadece yoksullar ve yoksulluk üzerine yorumlar yapar. Bu anlatıcının bakış açısı, birincininkinin tersine daha dışardan ve tepedendir. Olaylar, ilk bakış açısından sürükleyici bir dille anlatılırken, ikinci anlatıcı devreye girer ve içinde bol yoksulluk sözcüğü geçen yorumlar yapar. Bu yorumlar çıkarıldığı zaman, anlatılan olaylar değerinden bir şey kaybetmez. Yazar, iki farklı bakış açısı, iki farklı söylem seçerek, yoksulların dünyasını nasıl anlatmalı, ya da yoksulları olduğu gibi anlatmak mümkün mü sorusunu tartışır örtük olarak. Nitekim, Süleyman Bulut, "Buzdan Kılıçlar ve Gerçeğe Benzemek" adlı yazısında, anlatıcının ikili konumunun ona istediği dili yeniden üretme olanağını sağladığını, bu dil karşısında edebi-politik bir tavır almasını olanaklı kıldığını söyler (69). Ahmet Hamdi Tanpınar, ilk gerçekçi romanlarımızdan biri olarak kabul edilen *Araba Sevdası*'nda, "anti-poetik" bir tavır bulunduğunu, bu romanın, "kendisininki de dahil bütün bir edebiyata verilmiş cevaba benze[diğini]" söyler (Tanpınar, "Recâi-zâde Mahmud Ekrem Bey", 492-93). Tekin, benzer şekilde, *Buzdan Kılıçlar*'da da gerçekçilik adına yoksulların dünyasına tepeden bakan yazarlık söylemini eleştirerek, kendisininkinden önce yazılmış olan yapıtların yoksulluk söylemine karşı bir tavır alır.

Latife Tekin, 2001 yılında yayımlanan bir söyleşisinde kendisine yoksullukla ilişkisi sorulduğunda, yoksullukla bağını korumaya çalıştığını, yoksulluk duygusunun kaldığını, ama kendisinin yirmi yıldır yazı yazdığını ve hiçbir yoksulun yazı yazmadığı göz önünde tutulursa, yirmi yıldır yazan birisinin "ben yoksulum" diyemeyeceğini belirterek yoksullarla arasındaki mesafenin açılmış olduğunu vurgular (Tekin, "Erkekler …"). Yazarla yoksullar arasındaki bu fark, *Buzdan Kılıçlar*'da da vurgulanır. Romanın giriş ve son bölümünde, yoksullar adına konuşan anlatıcıdan sonra, "biz" diye konuşan, "hayatınızla hayatımız arasındaki" (127)

farktan söz eden üçüncü bir anlatıcı devreye girer ve kendini diğer iki anlatıcıdan ayırır. Bu, yoksulların sesidir. Tekin, romanın son bölümünde, daha önceki sayfalarda söylenmiş olan cümleleri biraz değiştirerek, yoksullar adına konuşan anlatıcıya karşı da tavır alır. "Yoksulların yüzyıllardır dünyanıza karşı kalkan olarak kullandıkları serap hayatınızdır" (127) diyen anlatıcıdan sonra, "hayatınızla hayatımız arasındaki intika, eşit seğirmelerle aynı öteki yüzüne geçtiğimiz anlarda saklıdır" (127) diyen anlatıcı devreye girer. Burada, seçme, ayırt etme anlamına gelen Osmanlıca "intika" sözcüğü, "fark" anlamında kullanılmıştır. Yazar, yanlış kullanılan bu sözcükle, yoksulların dili de yanlış kullanmalarının altını çizer: Yoksullar kendilerini ifade etmekte güçlük çekerler. Daha önceki sayfalarda bu cümle, "Hayatla hayatımız arasındaki intika, eşit seğirmelerle ayın öteki yüzüne geçtiğimiz anlarda saklıdır" (120) şeklinde ifade edilmiştir. Son bölümdeki cümlede, "hayatla hayatımız"ın yerini, "hayatınızla hayatımız" sözcükleri alarak, yoksulların kendi seslerine sahip çıktıkları ve kendilerini yoksullar adına konuşan anlatıcıdan ve okuyucudan da ayırdıkları vurgulanır.

Tekin, farklı söylemleri bir araya getirirken sadece yoksulları anlatacak en uygun dilin ne olduğunu sorunsallaştırmaz. Tekin, gerçekçi romanların bakış açısını eleştirirken aynı zamanda, büyülü gerçekçi bir yazar olan Asturias'ın yoksulluğa tepeden bakan söylemini de eleştirir. Bu romanda, yoksullar ve yoksulluk üzerine yorumlar yapan anlatıcının, Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçiliğin ilk ustalarından olan Miguel Angel Asturias'ın *Sayın Başkan* (1950) adlı romanındaki anlatıcı söylemini temsil edecek biçimde seçildiği izlenimini ediniriz. Yazar böyle yapmakla, farklı söylemleri bir araya getirerek, büyülü gerçekçiliğe özgün bir yorum getirir. Bunu tartışmaya başlamadan önce, *Sayın Başkan*'ın "Tanrının Kapısında" adlı ilk bölümüne dikkat etmek gerekir. *Buzdan Kılıçlar*'ın ilk sayfalarının çok

benzediği *Sayın Başkan*'ın ilk bölümünün, ikinci paragrafından itibaren ilk iki sayfası şöyledir:

> Buz kesmiş katedralin gölgesinde yitip giden dilenciler, pazar yerindeki meyhanelerin arasından Plazo de Armas'a doğru, yavaş yavaş, tek başına gerilerde kalan kentin denizler kadar uzak caddeleri boyunca, sürükleniyorlardı.
>
> Gece indi mi dilenciler de yıldızlar gibi, Tanrının Kapısı önünde uyumak için bir araya gelirlerdi. Yalnızca yoksulluktu onları birbirine bağlayan. İçlerinden birkaçı ötekileri aşağılıyor, kavga arayan düşmanlar gibi kin ve öfkeyle diş gıcırdatarak birbirlerini horluyorlardı [….] Bu itilmiş ve atılmışlar topluluğunun ne başlarını koyacak bir yastığı ne de güvenliği vardı. Soyunmaksızın teker teker yere uzanıyor, hırsızlar gibi, başları servetlerinin üzerinde, uyuyorlardı: Et artıkları, eskimiş kunduralar, mum izmaritleri, gazete kâğıtlarına sarılı bir avuç haşlanmış pirinç, portakal ve kuruyemiş.
>
> […]
>
> Kendi aralarında birbirlerine yardımcı oldukları duyulmuş görülmüş şey değildi; bütün dilenciler gibi hasistiler; ellerindeki artıklar üzerine titriyorlar, dert ortaklarına bir şey vermektense köpeklere vermeyi yeğ tutuyorlardı. (9-10)

Burada anlatıcı, dilencilere dışardan bakar, onların sadece sefaletlerini görür. Kavga eden bu kalabalık tiksinti uyandırıcı bir tarzda betimlenir. Roman boyunca da bu bakış açısı egemendir. Bu alıntıdan da anlaşılabileceği gibi, yoksulların eskimiş şeylerini, yani kunduralarını, mum izmaritlerini korumalarına bir açıklama getirmez. *Buzdan Kılıçlar*'da ise, yoksul malgatacılar farklı bakış açılarıyla anlatılırken, onların

eskimiş eşyalarını niçin korudukları sorusu da yanıtlanır. "Katedral"in yerini "cami" almıştır. Yine caddelerde sürüklenen, savrulan bir kalabalıktır yoksullar: Grup olarak hareket ederler uzaktan bakınca. *Buzdan Kılıçlar*'ın ilk iki sayfası ise şöyledir:

> Uzaklarda ağlamaktan gözleri jüt olmuş pılık pırtık adamlar, on yedi gün aralıksız yağan karın dindiği sabah, saçaklardan söktükleri ince uzun buzlarla oynayarak camiye doluştular.
>
> Şu dünyada kader arsızlarını şaşırtacak ne kaldı ki!
>
> Caminin iç avlusundaki kocaman eskimo evini ve yedi cücelerin kardan heykellerini, öyle bir umursamadılar ki, onların gördüklerine ve anlattıklarına inancım ta kökünden sarsılıp devrildi.
>
> Ama ne yapayım? Büyücünün boşa üflediği soluklar gibi, güven vermiyor da olsalar yaşadıkları hayat esrarlı ve dev bir mıknatıstan daha çekici.
>
> Yoksulların ruhları en iyi birbirleriyle tanışır ve anlaşırlar! Yoksulluk ölüm kadar kesin ve keskin olan tek şeydir ve yoksullar, bu gerçeğin baskısına direnebilmek için, yoksul olmayanların asla öğrenemeyeceği sessiz işaretleri ve gizli dilleriyle yüzyıllardan beri durmamacasına mırıldanıyorlar.
>
> Ceplerinde yoksulluk bilgisi denen küstah bir kurbağa gezdirmiyor olsalar, hayatın kendilerine verilmediğini bile bile, başkalarının zalim dünyasında, ayakkabılarının ucuna basarak sürekli bir korkuyla var olmayı göze alabilirler miydi?
>
> Nereden bileceksiniz bunu!
>
> Karın içinden çıkıp rüzgâr çekirgeleri gibi şehrin üstüne savrulan bu

adamlar, oynadıkları oyunlardan arta kalan dekorlardan topladıkları depolardan farksız küçücük evlerinde eşyalarına nüfuz ede ede yaşıyorlar.

Hurdacılık yaptıkları zamandan kalma paslı pirinç karyolalar, tesisatını kurdukları mobilya çarşısından aldıkları metal arkalıklı sahte koltuklar, pazarcılık günlerinin anısı olan makine halıları, yolluklar…

"Leri şarupdiende tisika cemi" deriz bizler eşyalarımıza. Yani "Yoksullar ülkesinin sınırlarını gösteren harita".

Karnımızı doyurmak için çırpındığımız her ânı eşyalarımızda dondurup saklamamız boşuna değildir. Soluk alıp verdiğimizi, geçmişte de var olduğumuzu kendimize kanıtlama ihtiyacı içindeyiz. Bedenlerimizi ve ruhlarımızı dünyalarınızın saldırılarından korumak için kurduğumuz şaşırtıcı, mucizevi savunma sistemimizin kıymetli bir parçasıdır dekorlarımız.

Bu kadar sır verdiğim yeter. (7-8)

Burada ise, yoksullara tepeden bakan anlatıcıya ek olarak, yoksulların sesini temsil eden bir anlatıcı da vardır. Her iki romanın başlangıç sayfalarını inceleyerek Tekin'in, Asturias'tan etkilendiğini ya da onu taklit ettiğini söyleyemeyiz. *Buzdan Kılıçlar*'da, Asturias'ın söyleminin de bir örneğini oluşturduğu "yoksulları anlamayan ama onlara acıyan, tepeden bakan" bakış açısı sorunsallaştırılır. Asturias'ın bu romanında, iki farklı sınıfın insanları bir araya getirilir: Başkan ve adamlarının temsil ettiği yönetici üst sınıf ile yoksullar ve dilenciler. Bu dilencilerden biri olan Pelele'ye biraz daha yakından bakmasına rağmen Asturias, bu romanda yoksulları sadece sefaletlerine odaklanarak anlatır. Tekin ise, bu yan yana

getirme tekniğini yoksulluğu anlatmak için kullanılan farklı iki söylemi belirginleştirmek için kullanır. *Buzdan Kılıçlar*'da, "Parasızlar her istasyonda donarlar" cümlesiyle açılan birinci bölümde "yoksul malgatacılar", "buzdan kılıçlar"ını bırakıp asfalta doluşurlar. Tekin, bu kalabalıktan Halilhan'ı ayırır ve onun yaşamını anlatır bize. Halilhan'ın arabasının olması, onu diğerlerinden ayırır gibi gözükür, ama o da kalabalıktakiler gibi aynı hayallere sahiptir. Kalabalıktan öne çıkarılan Halilhan ve onun yaşamı bize, yoksulların hayatının da ayrı bir dinamiği olduğunu gösterir. *Sayın Başkan*'da ise anlatıcı, tepeden bakışını hep korur.

Buzdan Kılıçlar'ın yukarıda da alıntılanan giriş bölümünde yoksullar "bizler" diye kendi adlarına da konuşurlar ve eşyalarını, bedenlerine ve ruhlarına yönelmiş "sizler" dediği grubun "bedensel ve ruhsal" saldırılarından korunmak amacıyla kullandıklarını belirtirler. *Sayın Başkan*'ın giriş bölümünde de yoksulların "servetleri" olan eşyalarından söz edilir. Anlatıcı, onların niçin eşyalarını koruduklarını söylemez bize. *Buzdan Kılıçlar*'da ise, "bizler" diye konuşan yoksullar "sizler"e (bizlere) bir cevap vermiş olurlar böylece. Tekin, sadece gerçekçi romanların yoksulluk söylemini değil, büyülü gerçekçi bir romanın yoksulluk söylemini de yine büyülü gerçekçi teknikleri kullanarak aşarken, büyülü gerçekçiliğe özgün bir katkıda bulunur. İlk örneklerinde yoksulların, sömürülenlerin anlatıldığı Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçi romanlardan yola çıkarak Tekin, yoksullar dili kullanamadığı sürece, yoksulluğun da anlatılamayacağını dolaylı olarak ifade eder.

Alejo Carpentier'in *Bu Dünyanın Krallığı*'nda sömürgeci Avrupalılar ile köleleri, birincilerin rasyonel dünyasıyla ikincilerin, büyülerle dolu dünyasını karşı karşıya getirdiği gibi, Asturias da Kuzey Amerikalı çiftlik sahipleri ile yoksul yerlileri bir araya getirerek yoksullar adına konuşurken, Tekin, yoksulluğu dile

getiren farklı söylemleri bir araya getirir. Böyle yapmakla, yapıtlarında etkisi hissedilen Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçiliğe, Türkiye'den özgün bir ses katar. Bu sesin tınıları, yalnızca günümüz Türkiye'sinin arka sokaklarından gelen araba sesleriyle değil, Bihruz'un döneminin araba tıkırtılarıyla da yüklüdür. Bu seslerin arasına, Bihruz'un yalan yanlış yazdığı kopya ve grameri bozuk mektubun, Halilhan'ın kopya ve grameri bozuk iş teklif mektubunun, Gogi'nin ve sevgilisinin birbirlerine yazdıkları kitaplardan, dergilerden derlenmiş mektupların hışırtıları da katılır.

Yoksullar hakkında bir son söz niteliğini de taşıyan bu romanla Tekin'in, kendi edebiyat serüveninde büyülü gerçekçiliğe de son noktayı koyduğunu söyleyebiliriz.

SONUÇ

Latife Tekin, Türk edebiyatının dönüm noktalarından biridir. Romanda gerçekliğin nasıl işlenmesi gerektiği konusunda, bir protesto niteliği taşıyan yapıtlarıyla Türk edebiyatının belirli bir dönemine damgasını vurmuş yazarlardandır. Yapıtlarının dünyada birçok dile çevrilmesi, Türkiye'de ve yurtdışında edebiyat tartışmalarında olduğu kadar, sosyal bilimlerin diğer dallarında yapılan çalışmalarda da yapıtlarına referanslar verilmesi, Tekin'in Türkiye'nin "gerçekliğini", yakalayabildiğini gösterir.

Yazar, yapıtlarına konu olarak yoksulları, varoşları seçmiştir. Türk edebiyatında daha çok gerçekçi, toplumcu gerçekçi bir yaklaşımla işlenmiş olan bu konuları Tekin, büyülü gerçekçiliğin anlatım olanaklarını kullanarak dile getirmiştir. Dışardan gelen, Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçiliği, yerli malzemeyle sentezleyerek özgün yapıtlar vermiştir. Yazar, büyülü gerçekçiliği sadece taklit edici bir tarzda kullanmamıştır. Gabriel García Márquez yoluyla tanıştığı bu tarzı ilk iki yapıtında, teknikler düzeyinde değiştirmeden kullanmıştır. Ama Tekin, yapıtlarındaki "büyülü" atmosferi, yargılamadan aktaran bir anlatıcının da yardımıyla, Anadolu halkının İslam ve İslam öncesi dönemlerinden gelen inançlarını yansıtarak sağlamıştır. Tekin, Şamanizm aracılığıyla bir yandan eski kaynaklara kadar uzanırken, bir yandan da evrenselliğin denizlerine açılmıştır. Böylece yerli bir büyülü gerçekçilik yaratırken, evrensel olanla da bağını kesmemiştir.

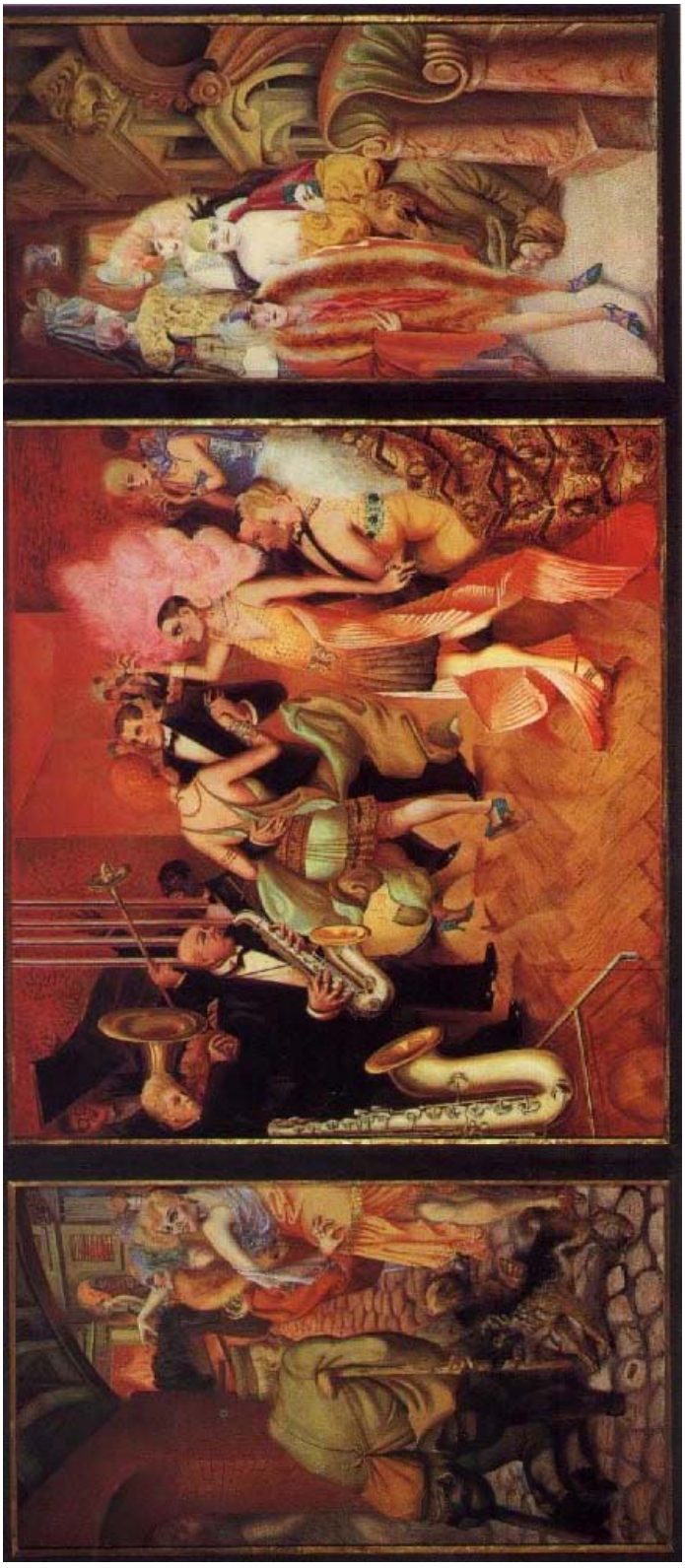
Tekin, Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçilikten yararlandığı gibi folklordan da yararlanır. Yazar, yapıtlarında Anadolu insanını, dışardan ve yargılayıcı bir bakışla anlatmamış, onların şivelerini taklit etmek yerine konuşma kalıplarını kullanan anlatıcılar seçerek bu insanlara daha içerden bir ayna tutmuştur. Ama Fatma Akerson'un da belirttiği gibi, dışardan da bakmıştır bu insanlara; yalnız bu, tepeden bir bakış değildir.

Tekin, ilk iki yapıtında sözlü edebiyat ürünlerini, içerik ve biçimsel yönden ustaca kullanmıştır. Kimi zaman anlatım özelliklerinden yararlanırken, kimi zaman da konularından yararlanmıştır. Tekin bunu, anlattığı insanlara en uygun dili, en uygun anlatım tarzını bulmak amacıyla kullanmıştır. Nitekim, ilk romanının yayımlandığı dönemlerde birçok söyleşisinde de bunu dile getirmiştir.

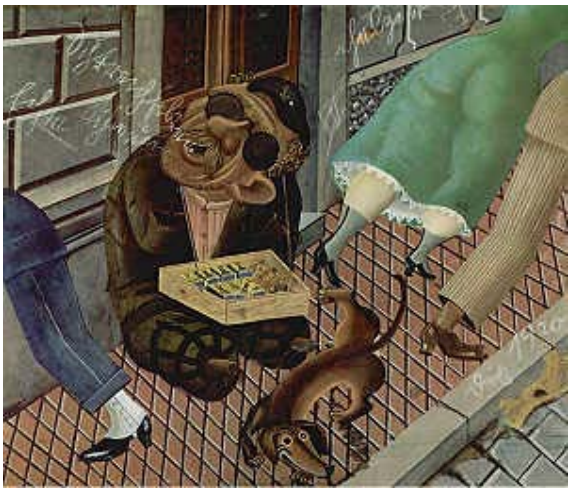
İlk iki romanında, büyülü gerçekçi teknikleri kullanan Tekin, *Buzdan Kılıçlar*'da büyülü gerçekçiliğe teknikler düzeyinde de özgün bir yorum getirmiştir.

Yazar, bir yandan biçimsel düzeyde önemli bir yenilik gerçekleştirirken, bir yandan da edebiyatımızın gündeminden düşmeye başlayan yoksulları odağa alarak toplumsal sorunlarla bağını kesmemiştir. Yazar bu romanında sözlü edebiyat malzemesinden yararlanmaz, ama gelenekle de bağını kesmez. Tanzimat döneminin önemli romanlarından biri olan *Araba Sevdası*'na ve Latin Amerika romanlarından biri olan *Sayın Başkan*'a yaptığı göndermelerle, yoksulluğun edebiyatta nasıl dile getirilmesi gerektiğini sorunsallaştırır. Tekin, büyülü gerçekçi romanlara özgü karşıt olanları yan yana getirme tekniğini, yoksulluğu dile getiren farklı anlatıcı söylemlerini bir araya getirmek yoluyla kullanır. Böylece, büyülü gerçekçiliğe farklı bir yorum getirir.

Tekin'in edebiyat yolculuğunu izlediğimizde, onun yerli bir büyülü gerçekçiliğe imza attığını söyleyebiliriz. Yazar, taklitçi değil, yaratıcı bir yorumcudur. Latife Tekin, dışardan gelen büyülü gerçekçiliği yorumlayarak, dönüştürerek kullanmasıyla, yerli bir büyülü gerçekçiliğe imza atmasıyla, yaratıcılığın denizlerine özgürce açılmış bir yazardır.



Resim 1: Otto Dix, “Metropolis”, 1927



Resim 2: Otto Dix, “Match Seller”, 1920



Resim 3: George Grosz, “Gray Day”, 1921



Resim 4: Marc Chagall, “The Walk”, 1917-1918



Resim 5: Henri Rousseau, “The Sleeping Gypsy”, 1897

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Acar (Gümüş), Semih. "Bir Uzun Anlatı Olarak *Berci Kristin Çöp Masalları*". *Yarın* 44 (Nisan 1985): 11-12.

Akatlı, Füsun. "Militan Sorumsuzluk". *Edebiyat Defteri.* İstanbul: AFA Yayınları, 1987. 79-81.

——. "Geç olsun, Güç Olsun… Ama Olsun…" *Milliyet Sanat* 108 (Kasım 1984): 46.

Akerson, Fatma. "Alacüvek Cinleriyle İstanbul Cinleri Karşı Karşıya: 'Sevgili Arsız Ölüm' Üstüne Bir Yorum Denemesi". *Çağdaş Eleştiri* (Mart 1984): 64-65.

Aslan, Sema. "Reflection from the Turkish Narrative Tradition: from Dede Korkut to Latife Tekin". 12 Kasım 2002. <http://www.baskent.edu.tr/~amer/papers>

Asturias, Miguel Angel. *Sayın Başkan*. Çev. Zeyyat Selimoğlu. İstanbul: Can Yayınları, 1984.

——. *Kasırga*. Çev. Leyla Gürsel. İstanbul: Cem Yayınevi, 1987.

Ateş, Toktamış. "Latife Tekin'le Gelenler, Latife Tekin'den Kalacak Olanlar". *Varlık* 933 (Haziran 1985): 15-17.

Bakhtin, Mikhail. "Epik ve Roman". *Karnavaldan Romana*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001. 164-208.

Bang, W. ve G. Rahmeti Arat. *Oğuz Kağan Destanı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi

Yayınlarından, 1936.

Belge, Murat. "Sevgili Arsız Ölüm". *Milliyet Sanat* 88 (15 Ocak 1984): 27.

——. "Türk Roman Geleneği ve Sevgili Arsız Ölüm". *Edebiyat Üstüne Yazılar.* İstanbul: İletişim Yayınları, 1998. 233-42.

Berger, John. "Söylentinin Gürültüsü". *Cumhuriyet Kitap* 155 (11 Şubat 1993): 5.

Birkiye, Atilla. "Önemli Bir Roman: Sevgili Arsız Ölüm". *Günümüzde Kitaplar* (Ocak 1984): 10-18.

——. "Sevgisiz Dersler". *Düşün* (Mayıs 1986): 77.

Boratav, Pertev Naili. "Destan ve Hikâye". *Türk Halkbilimi I: 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1982. 35-66.

——. "Masal, Fıkra". *Türk Halkbilimi I: 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1982. 75-97.

Bulut, Süleyman. "*Buzdan Kılıçlar* ve Gerçeğe Benzemek". *Birikim* 18 (Ekim 1990): 67-69.

Bulutoğlu, Halim. "Depolitizasyona Soldan Katkılar". *Düşün* (Nisan 1986): 21-23.

Canpolat, Müge. "Çiçektepe Efsanesi". *E* 32 (Kasım 2001): 60-61.

Carpentier, Alejo. *Bu Dünyanın Kırallığı*. Çev. Nâzım Arslan. İstanbul: Can Yayınları, 1990.

——. "On the Marvelous Real in America". Çev. Tanya Huntington ve Lois Parkinson Zamora. Zamora ve Faris 75-88. Bu makalenin orijinalinin kaynakçası editörlerce şöyle verilmiştir: Alejo Carpentier, "do lo real maravilloso americano," in *Tientos y diferencias* (Montevideo: Arca, 1967), pp. 96-112.

——. "The Baroque and the Marvelous Real". Çev. Tanya Huntington ve Lois Parkinson Zamora. Zamora ve Faris 89-108. Editörler, 1975 yılında bir

seminerde sunulduğunu belirttikleri bu yazının orijinalinin kaynakçasını şöyle vermişlerdir: Alejo Carpentier. *La novela latinoamericana en vísperas de un nueva siglo* (Mexico City: Siglo xx1, 1981), "Lo barroco y lo real maravilloso," pp. 111-32.

Chanady, Amaryll. "The Territorialization of the İmaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms". Zamora ve Faris 125-44.

Cooper, Brenda. " 'Sacred Names into Profane Spaces': Magical Realism". *Magical Realism in West African Fiction: Seeing with a Third Eye.* Londra ve New York: Routledge, 1998. 15-36.

Durix, Jean-Pierre. "Are Distinction between Genres still Relevant?". *Mimesis, Genres, Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism".* Londra: Macmillan, 1998. 15-43.

——. "From Fantasy to Magic Realism". *Mimesis, Genres, Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism".* Londra, Macmillan, 1998. 79-148.

Duplessis, Yvonne. *Gerçeküstücülük.* Çev. Yeşim Karatay. İstanbul: Gelişim Yayınları, 1975.

Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

Eliade, Mircea. *Şamanizm.* Çev. İsmet Birkan. Ankara: İmge Kitabevi, 1999.

Ersoy Canpolat, Yıldız. "Alejo Carpentier ve Büyülü Gerçekçilik". *Gündoğan Edebiyat* 21 (1998): 127-34.

Faris, Wendy B. "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction". Zamora ve Faris 169-90

Flores, Angel. "Magical Realism in Spanish American Fiction". Zamora ve Faris 109-17. Editörlerin verdiği bilgiye göre bu makale, 27-29 Aralık 1954'te düzenlenen MLA'in 69. yıllık toplantısının İspanyolca 4 grup toplantısında sunulmuştur.

Fuat, Memet. "Latife Tekin". *Aydınlar Sözlüğü*. İstanbul: Adam Yayınları, 2001. 633-38.

——. "Yaşamdaki Şiir". *Adam Sanat* 38 (Temmuz 1991): 5-16.

García Márquez, Gabriel. *Yüzyıllık Yalnızlık*. Çev. Seçkin Selvi. İstanbul: Can Yayınları, 1991

——. "Yaşamdaki Şiir". *Adam Sanat* 38 (Temmuz 1991): 5-16

Guenther, Irene. "Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic". Zamora ve Faris 33-73.

Gündoğdu, Cengiz, Mustafa Sercan ve Atilla Birkiye. "Latife Tekin'in Romanlarında Gerçekçilik". *Varlık* 933 (Haziran 1985): 10-17.

Gürbilek, Nurdan. "Mırıltıdan Dile". *Ev Ödevi.* İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 33-58. Bu makale daha önce *Defter* dergisinin 27. sayısında1996 yılında yayımlanmıştır.

İlhan, Attilâ. "Kızım Lâtife". *Sanat Olayı* 20 (Ocak 1984): 80.

İnan, Abdülkadir. "İslâm Türklerde Şamanizm Kalıntıları". *Makaleler ve İncelemeler.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1968. 451-61.

Kemal Tahir. *Köyün Kanburu*. İstanbul: Adam Yayınları, 1989.

Kutlar, Onat. "*Sevgili Arsız Ölüm*'ün Bize Hazırladığı Birkaç Tuzak Üstüne". *Milliyet Sanat* 88 (Ocak 1985): 26.

Küçük, Yalçın. *Küfür Romanları.* İstanbul: Tekin Yayınevi, 1988.

Leal, Luis. "Magical Realism in Spanish American Literature". Çev. Wendy B.

Faris. Zamora ve Faris 119-24. Editörlerin belirttiğine göre bu makalenin orijinalinin kaynakçası şöyledir: Luis Leal. "El realismo mägico en la literatura hispanoamericana," *Cuadernos americanos* 43, 4 (1967): 230-35.

Mendoza, Plinio Apuleyo. *The Fragrance of Guava: Conversations with Gabriel García Márquez*. Londra: Faber and Faber, 1988.

Meudal, Gerard. "Günlük Dille Toplumsal Destan Arasında". Çev. Sosi Dolanoğlu *Cumhuriyet Kitap* 282 (13 Temmuz 1995): 16-17.

Moran, Berna. "On Yıl Sonra *Sevgili Arsız Ölüm* Üzerine Bir Değerlendirme". *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 3. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998. 75-91.

——. "Bir Düğün Gecesi". *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 3. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998. 33-47.

Oktay, Ahmet. "Toplumcu Gerçekçi Kategoriler ve Yansıtma-Yaratma Sorunsalı". *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. Y.y.y: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, 1986. 139-47.

Öktemgil Turgut, Canan. "*Ormanda Ölüm Yokmuş*: Birlikte İkilik Rüyası". *Varlık* 1143 (Aralık 2002): 69-77.

Özdemir, Emin. "Berci Kristin Çöp Masalları". *Çağdaş Eleştiri* (Ocak 1985): 6-7.

——. "Gerçekçilik Üzerine Yargılar". *Türk Dili* 349 (Ocak 1981): 97-119.

Öztaş, Sevinç. "Latife Tekin Hakkında 'Çok Şahsi' Bir Yazı". *Edebiyat ve Eleştiri* 64 (Kasım-Aralık 2002): 57-61.

Özyalçıner, Adnan. "Best Seller Araştırması". *Hürriyet Gösteri* 60 (Kasım 1985): 66-67.

Paker, Saliha. "Introduction by Saliha Paker". Tekin, *Berji Kristin: Tales from the Garbage Hills*. 9-14.

Parla, Jale. "'Yesem örgütü beş defa bir demet yasemenle': Gece Dersleri". *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000. 343-56.

——. "Metinler Labirentinde Bir Sevda: *Araba Sevdası*". *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1993. 129-53.

Recaizade Mahmut Ekrem. "Araba Sevdası yahut Bihruz Beyin Aşıklığı". *Recaî-Zâde Mahmut Ekrem: Bütün Eserleri III*. Yay. haz. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin, Hakan Sazyek. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997. (Yazarın bazı yapıtlarının da yer aldığı bu ciltte, *Araba Sevdası*, 245-445. sayfalar arasında yer alır).

Roh, Franz. "Magic Realism: Post Expressionism". Çev. Wendy B. Faris. Zamora ve Faris 15-31. Roh'un bu yazısının alındığı kaynak, editörler tarafından şöyle verilmiştir: *Nach-Expressionismus: Probleme der heuesten Europäischen Malerei.* Leipzig: Klinkhardt and Biermann, 1925.

Scheinhardt, Saliha. "Bir Yanlışlık Olmasın". *Varlık* 920 (Mayıs 1984): 10-11.

Sezer, Sennur. "Latife Tekin Anlatısının Dil ve Çevresi". *Varlık* 1055 (Ağustos 1995): 47-50.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Recâi-zâde Mahmud Ekrem Bey". 19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 2001. 475-99.

"Tekin, Latife". *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi.* Yay. Yön. Ekrem Çakıroğlu. Ed. Murat Yalçın. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2001. 2 Cilt. 2: 810-11.

Tekin, Latife. *Aşk İşaretleri.* İstanbul: Metis Yayınları, 1995.

——. *Berci Kristin Çöp Masalları*. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

——. *Berji Kristin: Tales from the Garbage Hills.* Çev. Ruth Christie ve Saliha

Paker. Londra: Marion Boyars, 1988.

——. *Buzdan Kılıçlar*. İstanbul: Metis Yayınları, 1989.

——. "Dinlediklerim Gözyaşı Olup Akarsa, Neyi Yazarım". *Sanat Olayı* 20 (Ocak 1894): 81-82.

——. "Erkekler Kızları Maceraya Sürüklemeli". Söyleşiyi yapan: Ahmet Tulgar. 5 Kasım 2001. <http://www.milliyet.com.tr/2001/11/05/yasam/ayas.html>.

——. *Gece Dersleri*. İstanbul: Metis Yayınları, 1990.

——. "'Gece Dersleri' ve Latife Tekin'in 'O Ses'i Arayışı". Söyleşiyi yapan: Zeynep Avcı. *Yeni Gündem* 37 (27 Aralık 1985): 34-35.

——. *Gümüşlük Akademisi.* İstanbul: Nisan Yayınları, 1997.

——. "Gümüşlükte Hayata Katan Akademi". Söyleşiyi yapan: Çiğdem Öztürk. 4 Temmuz 2002. <http://www.aciksite.com/>

——. "İlk Romanı Sevgili Arsız Ölüm'le Dikkati Çeken Latife Tekin: Aslında Roman Yazmak İstemiyorum". Söyleşiyi yapan: Şenay Kalkan. *Cumhuriyet* (1 Aralık 1983): 5.

——. "İnsanımız Ruh Derinliğinin Farkında Değil". *Hürriyet Gösteri* 40 (Mart 1984): 88-89.

——. "Latife Tekin'den Ansız Gölgelerin Macerası: Aşk İşaretleri". Söyleşiyi yapan: Zeynep Avcı. *Cumhuriyet Kitap*: 266 (23 Mart 1995)*:* 1, 4-5.

——. "Latife Tekin ile Latife Tekin Üzerine". Söyleşiyi yapan: Atilla Özkırımlı. *Günümüzde Kitaplar* 9 (Eylül 1984): 3-9.

——. "Latife Tekin ile 'Ormanda Ölüm Yokmuş' Üzerine". Söyleşiyi yapan: Feridun Andaç. *Varlık* 1132 (Ocak 2002): 20-27.

——. *Ormanda Ölüm Yokmuş*. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.

——. *Sevgili Arsız Ölüm.* İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

——. "Ün Çok Tedirgin Edici Bir Şey". Söyleşiyi yapan: Yalçın Pekşen. *Cumhuriyet* (14 Nisan 1984): 5

——. "Yazmak Benim İçin Sıkıntılı Bir Şey". Söyleşiyi yapan: İhsan Yılmaz. 9 Eylül 2001. <http://www.hurriyetim.com.tr/>.

Tezcan, Semih ve Hendrik Boeschoten, haz. "Salur Ḳazanuŋ ėvi yaġmalanduġı". *Dede Korkut Oğuznameleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001. 50-67.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach To a Literary Genre*. Çev. Richard Howard. New York: Cornel University Press, 1975.

Walter, Roland. "Magical Realism- An Overview". *Maical Realism in Contemporary Chicano Fiction*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag,1993. 13-21.

Zamora, Lois Parkinson ve Wendy B. Faris, ed. *Magical Realism*: *Theory, History, Community*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1995.

Zamora, Lois Parkinson ve Wendy B. Faris. "Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s". Zamora ve Faris 1-11.

ÖZGEÇMİŞ

Canan Öktemgil Turgut 1968 yılında Sivas'ta doğdu. İlk ve orta öğrenimini Sivas'ta tamamladıktan sonra, 1990 yılında Cumhuriyet Üniversitesi Fizik Bölümü'nden mezun oldu. 1993 yılında aynı üniversitede fizik dalında yüksek lisansını tamamladı. 1990-1995 yılları arasında Cumhuriyet Üniversitesi Fizik Bölümü'nde, 1995-2000 yılları arasında da Orta Doğu Teknik Üniversitesi Fizik Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalıştı. 2000 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans çalışmalarına başladı.