ULUSLARARASI DİL, EDEBİYAT VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

INTERNATIONAL JOURNAL OF LANGUAGE, LITERATURE AND CULTURE RESEARCHES

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Cilt: 3, Sayı: 1, 2020

Vol: 3, Issue: 3, 2020

Sayfa – Page: 52-62

E-ISSN: 2667-4262

SCREENED BY iThenticate Professional Plagiarism Prevention

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİ ANLATI FORMU VE TANRISAL KONUM: MARQUEZ'İN "ÜÇÜNCÜ TESLİMİYET" VE KUTLAR'IN "HADİ" ADLI ÖYKÜLERİ

MAGICAL REALIST NARRATIVE FORM AND OLYMPIAN POSITION: MARQUEZ'S "THE THIRD RESIGNATION" AND KUTLAR'S "HADİ" STORIES

Hüseyin SOYLU*

MAKALE BİLGİSİ

Geliş: *23.01.2020*

Kabul: *06.03.2020*

Anahtar Kelimeler:
Gabriel Garcia Marquez,
Onat Kutlar,
Büyülü Gerçekçilik,
Tanrısal Konum,
Öykü.

Araştırma Makalesi

ÖZET

Büyülü gerçekçi anlatı formu, estetik söylem bakımından nesnenin ve dış dünyanın büyüsünün yeniden keşfedilmesini ve gerçekliğe ilişkin yerleşik modelin değişmesini amaçlayan yazınsal kompozisyon modelidir. Bu anlamda gerçekliğin ve rasyonel algıların büyüsel atmosfer ile edebî bir metin zemininde birleşmesi, büyülü gerçekçiliğin temel karakteristiğidir. Bu gerçeklik biçimi, okura özel bir anlatısal formül ile aktarılır. Bu formülün içinde masalsı anlatım ve fizik-ötesi boyutlar söz konusudur. Tanrısal konum, anlatı birimleri açısından her şeyi bilen, üçüncü şahıs anlatıcıyı temsil eder. Büyülü gerçekçi anlatı formunda tanrısal konum, edebî metnin büyülü atmosferini hazırlayan kurgusal bir tekniktir. Bu teknik aracılığıyla edebî metnin büyülü unsurları, retorik bir yazınsal ivme kazanır. Gabriel Garcia Marquez, büyülü gerçekçi anlatının modern bir zeminde olgunlaşmasını sağlayan en önemli yazarlardandır. Bu anlamda büyülü gerçekçi kurgu, onun eserlerinin başat bir modeli hâlini almıştır. Ayrıca Marquez, bu yönüyle büyülü gerçekçiliğin Latin Amerika edebiyatındaki önemli temsilcileri arasında yer alır. Onat Kutlar, büyülü gerçekçiliğin Türk edebiyatındaki önemli kalemlerindendir. Özellikle *İshak* adlı öykü kitabında, bu tür anlatı formunun yoğun izleri görülür. Bu açıdan büyülü gerçekçilik, Marquez ve Kutlar arasında ortak bir yazın biçimidir. Bu çalışmada Marquez'in "Üçüncü Teslimiyet" ve Kutlar'ın "Hadi" adlı öyküleri, büyülü gerçekçi anlatı formu ve bu anlatı formuna kurgusal işlevsellik kazandıran tanrısal konum itibarıyla incelemeye tabi tutulacaktır.

ARTICLE INFO

Received: *01.23.2020*

Accepted: *03.06.2020*

Keywords:
Gabriel Garcia Marquez,
Onat Kutlar,
Magical Realism,
Olympian Position,
Story.

Research Article

ABSTRACT

The magical realistic narrative form is a literary composition model that aims to rediscover the magic of the object and the outside world in terms of aesthetic discourse and to change the established model of reality. In this sense, the merging of reality and rational perceptions with the magical atmosphere on the basis of a literary text is the main characteristic of magical realism. This form of reality is conveyed by a special narrative formula to the reader. This narrative formula contains fabulous form of expression and metaphysical dimensions. Olympian position, as a literary mode of fiction represents the third-person narrator who knows everything. Olympian position in the magical realistic narrative form is a fictional technique that prepares the magical atmosphere of literary text. Through this technique the magical elements of literary text acquire a rhetorical literary momentum. Gabriel Garcia Marquez is one of the most prominent writers who shaped the magical realistic narrative on a modern background. In this sense, magical realistic fiction has become a dominant model of his works. Onat Kutlar is one of the most important writers of magical realism in Turkish literature. Especially in his story book named "İshak", there are intense traces of this kind of narrative form. Magical realism in this respect is a common form of literary writing between Marquez and Kutlar. In this study, Maquez's "Üçüncü Teslimiyet" and Kutlar's "Hadi" stories will be examined in terms of magical realistic narrative form and olympian position.

* Arş. Gör., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Van / Türkiye. E-mail: huseyinsoylu@yyu.edu.tr.
ORCID https://orcid.org/0000-0001-7875-6957.

Bu makaleyi şu şekilde kaynak gösterebilirsiniz (APA):
Soylu, Hüseyin (2020). "Büyülü Gerçekçi Anlatı Formu ve Tanrısal Konum: Marquez'in "Üçüncü Teslimiyet" ve Kutlar'ın "Hadi" Adlı Öyküleri". *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi (UDEKAD)*, 3 (1): 52-62. DOI: http://dx.doi.org/10.37999/udekad.679008.

Extended Abstract

The magical realistic narrative form is a literary composition model that aims to rediscover the magic of the object and the outside world in terms of aesthetic discourse and to change the established model of reality. In this sense, the merging of reality and rational perceptions with the magical atmosphere on the basis of a literary text is the main characteristic of magical realism. This form of reality is conveyed by a special narrative formula to the reader. This formula contains fabulous form of expression and metaphysical dimensions. But the main starting point of magical realism is not to escape from reality but to capture it from a deeper and mysterious perspective. Olympian position, as a literary mode of fiction represents the third-person narrator who knows everything. Olympian position in the magical realistic narrative form is a fictional technique that prepares the magical atmosphere of literary text. Through this technique the magical elements of literary text acquire a rhetorical literary momentum. Gabriel Garcia Marquez is one of the most prominent writers who shaped the magical realistic narrative on a modern background. In this sense, magical realistic fiction has become a dominant model of his works. Onat Kutlar is one of the most important writers of magical realism in Turkish literature. Especially in his story book named "İshak", there are intense traces of this kind of narrative form. Magical realism in this respect is a common form of literary writing between Marquez and Kutlar.

Onat Kutlar's story named "Hadi" begins with a silent play of a little girl with a cat which wanders around in a dark corner of the room. Her mother returns home and sets up a table for a young man. The little girl waits under the sofa during the meal. When the mother sees a gun that the young man carries with him, she burst into tears assuming that he will kill her. The young man, under the influence of alcohol shoots the mother with a strange instinct for not being able to tolerate the crying sounds. The little girl, who can't comprehend all this, starts a new play.

Marquez's story named "Üçüncü Teslimiyet" is about a sick young person who loses his physical abilities as he grows older. And he becomes only mentally connected to life. His consciousness is centered on the idea of death. When he completely loses his physical functions, he withdraws himself into the processes of death and funeral with an intense concern.

Both stories are written with a third person narrator who possesses olympian position. In this sense, the narrative subject of story texts is suitable for capturing all fictional maneuvers and perspectives from a privileged position. This common fictional structure provides a potential basis for highlighting the magical realistic qualities of the stories.

The narrative voice of the text in the story "Hadi" welcomes the reader with an intentional syntax in an effort to reflect the magical atmosphere. The expressive aura and the evocative spiritual intensity of the words allow tracing the enchanting tension of the story. The little girl's curiosity during the play and her interest in the cat's moves are reflected in a distinctive stylistic effect. In the story of "Üçüncü Teslimiyet" the narrative voice of the text meets the reader with a special reflection model. But the narrator focuses on psychological dynamics on the contrary of "Hadi". The suffering of the sick person is conveyed with dramatic intensity and magical influence. In the story text, the effects of physical pain on the soul and body are transferred through a filter of poetic images. The reader feels in an anxious and enthralled way the struggles of a concrete creature trying to get out from the skin of the patient. This is narrated through a special mode of expression. This fictional similarity between two story points out to the magical transformation that characterizes the basic features of the magical realistic narrative form.

Both stories progress mainly on a supernatural ground. This supernatural background represents the fantastic extension of the magical realistic narrative form and the effort to transcend the limits of reason. The magical realistic narrative is loaded with both a new fictional transformation and a marginal energy, colliding physics with metaphysics and rational mind with imagination. In this study, Maquez's "Üçüncü Teslimiyet" and Kutlar's "Hadi" stories will be examined in terms of magical realistic narrative form and olympian position.

Giriş

Büyülü gerçekçilik, kökenlerini Franz Roh'un (1890-1965) resim sanatına ilişkin düşüncelerinde bulur. Roh, çağdaşlarının aksine sanatsal söylem açısından nesnenin ve dış dünyanın büyüsünün yeniden keşfedilmesini; gerçekliğe ilişkin yerleşik, duyumsal modelin değişmesini arzu eder. Almanca bir deyim olan "Magischer Realismus"'dan yola çıkarak bu görüşünü "post-ekspresyonizm" ile ilişkilendirir (Zamora-Farris 2003: 146). Büyülü gerçekçilik terimini edebî bir form olarak kullanan ilk kişi, İtalyan şair ve yazar Massimo Bontempelli'dir (1878-1960). Ona göre *"gerçekliğin daha derin bir tabakasını ortaya çıkarabilmek için"* edebiyatın amacı *"gerçek ve düşsel dünyaların bir araya getirildiği yeni bir atmosfer yaratmak"* (Turgut 2003: 14) olmalıdır. Ayrıca Bontempelli, büyülü gerçekçiliği "realismo magico" olarak kendi çıkardığı *900* adlı derginin çeşitli sayılarında açıklamaya çalışmıştır (Zamora-Farris 2003: 60).

Büyülü gerçekçiliğin eleştirel birikimini ve yazınsal çerçevesini genişleten önemli bir isim de Kübalı yazar Alejo Carpentier'dir (1904-1980). Latin Amerika'ya özgü kurduğu gerçekçilik biçimini Carpentier "lo real maravilloso" (harikulade gerçekçilik) olarak adlandırır (Özsevgeç 2010: 18). Ona göre büyülü gerçekçilik büyünün hâkim olduğu ve gerçekliğin çözüldüğü bir tür fantezi dünya kurgusu değildir. Gerçekliğin öngörülemeyen dönüşümü ve ayrıcalıklı bir tezahürü ile büyülü gerçekçilik, sıradan gerçekliğin kapsamını ve kategorilerini genişletir. Okura alışılmadık bir içgörü kazandırır (Zamora-Farris 2003: 120-121). Bu gerçeklik biçimi okura özel bir anlatısal formül ile aktarılır. Bu formülün içinde masalsı anlatım ve fizik-ötesi boyutlar söz konusudur. Bu anlamda büyülü gerçekçi anlatı formu, gerçekliği çarpıtmak ya da hayali dünyalar kurmak için bir araç değildir. Onun amacı büyünün aksine duyguları uyandırmak değil, ifade etmektir. Büyülü gerçekçilikte yazar, gerçeklik ile yüzleşir ve onu çözmeye çalışır (Zamora-Farris 2003: 122). Bu anlamda bu tür anlatıların hareket noktası "*bir gizemin yazınsal bir metne dönüştürülmesi"* (Tosun 2014: 199) değil; gerçekliğin vurgusunu, özel bir anlatı formu ile yoğunlaştırmaktır.

R. G. Collingwood, *The Principles of Art* adlı kitabında büyü olarak sanat meselesine şöyle değinir: *"Sanatkâr için önemli olan, kadim estetik bilincin yeniden ortaya çıkışı olmalıdır (...) Sanatçının güçleri, ancak kendisine yakışır bir özne bulduğunda gözlemlenebilir. Bu tür bir estetik bilinç, ikili bir vizyonu içerir. Hem özneyi, sanat uğraşında tamamlayıcı bir öğe olarak değerlendirir hem de sanatçının onu ele alış biçimini takdir eder"* (Collingwood 1958: 71). Bu anlamda büyülü gerçekçiliğin esas temeli ve odak noktası, yazarın gerçekliği ve özneyi şematik bir algısal kadraja göre değil; kendisine has bir bakışla değerlendirmesidir. Bu açıdan büyülü gerçekçi anlatı formu, *"rasyonalizmin ve edebi gerçekçiliğin temel varsayımlarına direnç gösterir (...) ve monolojik, politik ve kültürel yapılara karşı çıkar"* (Özsevgeç 2010: 18). Dolayısıyla büyülü gerçekçilik *"gerçeklik konusunda şiirsel bir kehanet ya da olumsuzlama"* olarak değerlendirilebilir (Özsevgeç 2010: 20).

Edebiyat eleştirmeni Roland Walter, bir edebî metnin büyülü gerçekçi yapısını belirlemek için çeşitli ölçütler koyar. Ona göre büyülü gerçekçi anlatı formunda anlatıcı ve karakterler, olağandışı kurgusal yapıları doğal bir tavırla karşılarlar ve sıradan gerçeklikten

ayırt etmezler. Bu anlamda gerçek ve büyü, uyumlu bir kompozisyonda ortaya çıkar: *"Sanki her şey doğal akışı içinde cereyan ediyor gibidir. Hayatın dışına çıkılmaz, bizzat hayatın içine girilir. Okur, gün ışığı gerçekliğinden hiç koparılmadan, tam da o atmosfer içinde olağanüstüyle karşı karşıya getirilir"* (Tosun 2014: 199). Diğer bir husus da "yazarsal ketumluk (authorial reticence)" tur. Buna göre anlatı metninde hiçbir unsur; büyülü gerçekçi sezgileri ihlal edecek, onların sıra dışılığını sorgulayacak davranışta bulunamaz (Turgut 2003: 23). Aksi takdirde büyülü anlatı formu, gerçek ve düş arasındaki yayılımını kaybeder.

Tanrısal konum, anlatı birimleri açısından her şeyi bilen üçüncü şahıs anlatıcıyı ("omniscient narrator", Booth 1983: 164) temsil eder. Booth, tanrısal konumu "imtiyaz" kelimesi ile karşılar. Ona göre en önemli imtiyaz *"başka bir karakterin içini görmektir, çünkü böyle bir imtiyaz anlatıcıya retorik güç verir"* (Booth 2012: 173). Büyülü gerçekçi anlatı formunda tanrısal konum, edebî metnin büyülü atmosferini hazırlayan kurgusal bir tekniktir. Bu kurgusal teknik, edebî metnin beni olarak düşünülen anlatıcıya hem retorik hem de sihirsel bir güç sağlar.

Gabriel Garcia Marquez (1928-2014), büyülü gerçekçi anlatının modern bir zeminde olgunlaşmasını sağlayan en önemli yazarlardandır. Latin Amerika'nın otantik bir ifadesi olarak değerlendirilen büyülü gerçekçilik (Tosun 2014: 199) bu anlamda, Marquez'in yapıtlarının başat modeli hâlini almıştır. Özellikle, 1947-1955 yılları arasında kaleme aldığı öykülerden oluşan *Mavi Köpeğin Gözleri* adlı öykü kitabında bu anlatı modelinin izlerini görmek mümkündür. Marquez açısından büyülü gerçeklik, sıradan gerçeklikten daha gerçekçidir. Zira realizm durağan ve izole bir gerçeklik vizyonu sunan, planlanmış ve tasarlanmış bir edebî biçimdir. İyi veya kötü bu tür anlatılar, son sayfada nihayete ererler ve dış dünyanın hesaplı kitaplı bir sunumunu hazırlarlar. Oysa belirsizlik, muğlaklık ve gizem de dünyevî gerçekliğin bir parçasıdır. Deneyimlediğimiz gerçeklik, tüm formüllerin ve kalıpların haricinde yer alır. Dolayısıyla Marquez'e göre gerçekliği en iyi sunan edebî biçim, paradoksal olarak, büyülü gerçekçiliktir (Zamora-Farris 2003: 148).

Onat Kutlar (1936-1995), büyülü gerçekçiliğin Türk edebiyatındaki önemli kalemlerindendir. Özellikle *İshak* (1959) adlı öykü kitabında bu tür anlatı formunun yoğun izleri görülür. Fethi Naci, Kutlar'ın bu özelliğini Marquez ile karşılaştırarak şöyle açıklar: *"Onat'ın yaptığını Márquez yapınca buna 'büyülü gerçekçi' diyorlar. Márquez'in adını bile duymadığımız yıllarda ... yirmi yaşlarında Onat Kutlar, Türkiye'de, büyülü gerçekçiliğin (O yıllarda bu terim de bilinmiyordu!) ilk örneğini veriyordu"* (Özüm 2013: 182). Bu anlamda büyülü gerçekçilik, Marquez ve Kutlar arasında ortak bir yazın biçimidir ve her iki yazar da bu anlatı formunun güçlü örneklerini benzer teknikler aracılığıyla sergilemişlerdir.

Büyülü Gerçekçi Anlatı Formu ve Tanrısal Konum: Marquez'in "Üçüncü Teslimiyet" ve Kutlar'ın "Hadi" Adlı Öyküleri

Onat Kutlar'ın "Hadi" öyküsü dişlerinin çıkmasını bekleyen küçük bir kızın, odanın karanlık bir köşesinde kedi ile olan sessiz oyunuyla başlar. Annesi eve döner ve tanımadık genç bir adam için sofra kurar. Küçük kız yemek süresince kanepenin altında bekler. Kadın, adamın yanında taşıdığı silahı görünce kendisini öldüreceği zannına kapılır ve ağlamaya başlar. Sarhoş olan adam ise bu ağlama seslerine tahammül edemediği için "*tuhaf bir*

içgüdüyle" (Kutlar 2002: 23) küçük kızın annesini vurur. Tüm bu olanların idrakine varamayan küçük kız, yine bir oyuna başlar.

Marquez'in "Üçüncü Teslimiyet" öyküsü, hasta bir gencin yaş aldıkça fiziksel yetilerini kaybetmesini ve sadece zihinsel olarak hayata bağlanmasını konu alır. Doktorun annesine *"senora, oğlunuz ağır bir hastalıktan mustarip; oğlunuz yaşayan bir ölü"* dediğini duyduğunda hasta gencin bilinci, ölüm düşüncesi ile merkezlenir. *"Motor fonksiyonlarını*" (Marquez 2019: 13) tamamen kaybettiğinde ise hasta genç, zihinsel olarak şiddetli bir endişe ile ölümün süreçleri üzerine kapanır.

Her iki öykü de üçüncü şahıs anlatıcı ve tanrısal bir bakış açısı ile kaleme alınmıştır. Bu anlamda öykü metinlerinin anlatı öznesi, imtiyazlı bir konumdan tüm kurgusal manevraları ve perspektifleri yakalamaya elverişlidir. Zira *"doğal yollardan öğrenilemeyecek şeyleri bilme"* (Booth 2012: 173) ayrıcalığına sahiptirler. Bir anlamda *"Tanrı benzeri bir zihin"* (Booth 2012: 55) kudreti ile donatılmışlardır. Bu ortak kurgusal yapı, öykülerin büyülü gerçekçi niteliklerinin ön plana çıkmasında potansiyel bir zemin sağlamıştır. Anlatı özneleri, *"sahnenin gerisinde duran (…) ve sessizce tırnaklarını törpüleyen kayıtsız bir Tanrı"* (Booth 2012: 163) gibi öykülerin düşsel performanslarını yönetirler. "Hadi" adlı öyküde metnin anlatı sesi, tılsımlı bir atmosfer yansıtma gayreti içinde bilinçli bir söz dizimi ile okuru karşılar:

> *"Bir kedi, telaşlı adımlarla sofayı geçti, pustu ve sonsuz bir hızla odaya atıldı. Yerde, kilimin ortasında tarazlanmış ve vişneçürüğü, sonra ayna. Durdu, ilgisiz, kısık gözlerle aynaya baktı. Döndü, sofaya çıktı ve yine aynı telaşlı adımlarla kapıyı geçip gülünç bir kaplan gibi odanın tam ortasına attı kendini. Yine o tarazlanmış vişneçürüğü ve…ayna. (…) Odanın köşesinde meraklı iki büyük göz işin sonunu bekliyordu. Tuhaf bir işaret verdi. Bu, duyulmayan, ancak anlaşılan bir işaretti: 'Hadi!'. Kedi keyifle döndü, sofaya çıktı. Oyun yeniden başladı. Sofayı geçti. Bir rüzgârla birlikte odaya doldu. Aynanın tepesinde tahta oymalarla deniz canavarlarına benzetilmek istenmiş iki işleme bulunan çerçevesi, o bir tarafı kırık ve kedi solukları ile puslu camına yapıştı. 'Hadi!'"* (Kutlar 2002: 17).

Sözcüklerin dışavurumsal değeri ve uyandırdığı ruhsal çağrışım, öykünün gerilimli izleğini sürdürmeye olanak tanır. "Bir kedi" ve "meraklı iki büyük göz" öykü metninin büyülü gerçekçiliğinin taşıyıcı unsurlarıdır. Daha ilk cümleden itibaren okur *"zamansız bir akışın ve/veya akıldışı, dramatik bir belirsizliğin içine sürüklenir"* (Zamora-Farris 2003: 114). Görünürde sıradan gerçekliğin tipik karşılaşmaları olarak nitelendirilebilecek durum ve unsurlar, öyküde gerçekdışı bir yapıya bürünür. Küçük kızın oyun evresinde deneyimlediği merak duygusu ve kedinin hareketlerine karşı olan ilgisi, sıra dışı bir üslup efekti içinde yansıtılır.

"Üçüncü Teslimiyet" adlı öyküde de metnin anlatı sesi okuru, özel bir yansıtma modeli ile karşılar; fakat bu kez anlatıcının odak noktası ruhsal dinamiklerdir. Anlatı sesi, büyülü gerçekçi anlatım özelliklerini "psyche" (ruh, ben) (Kundera 1989: 31) üzerinde uygular. Hasta gencin içerisinde bulunduğu ızdırap hâli, dramatik bir yoğunluk ve efsunlu bir tesir ile aktarılır:

"Gürültü işte yine başlamıştı. (...) Ses, içi oyulup boşaltılmış gibi bomboş kalmış kafatasının içinde yankılanıyordu. Kafatasının iç çeperleri birden peteklerle kaplanmıştı sanki. (...) Sağlam adamlara özgü bedeninin yapısında bir şey ters gitmişti; 'öteki seferlerde' normal biçimde işleyen bir şey, bu kez kafasını, etten arınmış, iskelet halindeki bir elin salladığı bir çekiçle içeriden kuru ve katı darbelerle dövüyor ve delikanlının hayatında hissettiği her acı hissini yeniden duyumsamasına sebep oluyor. (...) Ateşi yükseldikçe ısınıp dağlanan kafasının sızlayan köşeleri tarafından kovalandığını zihninde canlandırınca bedenindeki kaslar, evcil kedilere mahsus bir hareketle gerildi" (Marquez 2019: 11).

Öykü metninde fiziksel acının ruh ve beden üzerinde yarattığı etkiler, şiirsel ve düşsel bir imge filtresinden geçilerek aktarılır. Okur, tedirgin ve netameli bir biçimde hasta gencin içerisinde ayaklanmaya hazır, somut bir varlığın; bedenin dışına çıkma çabalarını duyumsar. Bu durum son derece olağan "hasta bir beden" üzerinden, fakat kendine özgü bir anlatısal dışavurum ile öykülenir. Her iki öykü açısından ortak olan bu kurgusal özellik, büyülü gerçekçi anlatı formunun temel karakteristiğini niteleyen büyüsel dönüşümü işaret eder. Büyüsel dönüşüm, gündelik unsurların rasyonel ve yerleşik biçimlerini sihirsel kavrayış ile deforme eder. Bir diğer deyişle sıradan yaşamsal alışkanlıkları, estetiğin de özgül bir vasfı olan algısal kırılmaya uğratır. Böylelikle büyülü gerçekçilik, *"sanat nesnelerini gündelik hayat nesnelerinden ayıran eski kanonların yıkılışına"* (Ranciére 2016: 11) katkı sağlamış olur. Zira büyülü gerçekçiliğe göre düşünceler ve nesneler, sanki ilk kez görünen bir kutup yıldızı tarafından aydınlatılmış gibi insani zincirlerin tasallutundan kurtulmalı ve yeni bir biçim almalıdır (Zamora-Farris 2003: 114).

Büyülü gerçekçi anlatı formunu, bu bağlamda José Ortega y Gasset'in sanatın mekanik tekrarı eleştirisi ile bağdaştırmak mümkündür. Ona göre yeni sanat biçimlerinde "dehumanization" (insansızlaştırma) ögesi ağırlıktadır. Yani, yeni sanat insanoğluna özgü yaşantı dinamiklerinden, deneyimlerinden ve kişisellikten mahrumdur. Bu nedenle büyülü gerçekçi anlatı formu, sanatçıyı gizemli ve epik konumuna tekrar yükseltir. Sanatçı, *"gündelik yaşamın Penelopeia'sından yakayı kurtarıp, gemisini kayalıkların arasından geçirerek Kirke'nin büyüsüne doğru"* (Gasset 2017: 34) ilerler. Öykü metinlerinin tanrısal konumu hem anlatının büyüsel niteliklerini hem de anlatıcı-yazarın büyücü kimliğini koyutlar. Anlatıcı, törensel bir etkinlik içerisinde kurgusal ritüelini yönlendirir: *"O, Tanrısal konumu (olympian position) itibariyle hem anlatı dünyasındaki karakterleri hem de anlatının dışında kalan okuyucuyu yönlendirebilir. İsterse kahramanların zihinlerinde, iç dünyalarına girer, gizli kalmış duygu ve düşünceleri dışa vurabilir"* (Tekin 2011: 50).

"Hadi" adlı öyküde anlatıcı, büyüsel manevralar ile öykünün olayörgüsel yapısını yönetir. Bunu âdeta, törensel bir atmosfer niteliğinde gerçekleştirir:

"Kedinin kuyruğu belirsiz sorularla kıvrılıyor, sonra bir hayvan içgüdüsünün sürüklediği pıtırtılar duyuluyordu. Sofa, içindeki o eski kokuları, sessizliği, genişliği küçük soluyuşlarla odaya boşaltıyordu. İki kurbağa gözünün ardına saklanmış o küçük yaratık, usanmış, kızgın, ama zarların o tuhaf ritminden kurtulamayan bir barbut oyuncusu gibi (...) 'Hadi! (...) Kedi anlaşılmaz bir hızla havada üç defa gitti geldi. Öyle

ki, halının iki karış üstünde, boşlukta uzun bir tekir kedi şeridi asılı kaldı. (…) Köşede kurbağa gözlü kız oyuncak devenin bez hörgücünü sıkıp duruyordu. (…) Dışarıda orman, meşelerin yüksek, ıslıklı tepelerinden hızla boşandı, yaklaştı. Birden kapıdan içeri doldu. (…) İki büyük göz tabancaya dikilmiş son zarını atıyordu. Dışarıda orman parçalanıyordu. İki ağaç kümesi pencereden telaşla geçti. Ve iki büyük kurbağa gözü birden işaretini verdi: 'Hadi! 'Hadi!.. Hadi!..Hadi!..'" (Kutlar 2002: 18-19-21).

Sözdizimsel bir unsur olarak tekrar eden "hadi" ünlemi ile büyülü gerçekçi form, öykünün derin yapısında işlenir. Bu durum tanrısal konumun büyücü kimliğini ve törensel niteliğini temellendirir. Ritmik anlatı temposu, büyülü gerçekçi zemin üzerinden kompoze edilir. Kesik kesik sunulan hadi tekrarı ile birlikte daha etkili ve keskin bir gerilim yakalanır. Bu açıdan müzikal biçimde bir anlatı staccato'su[7] (Ricoeur 2016: 146) oluşur.

"Üçüncü Teslimiyet" adlı öyküde, öykü süresince vurgunun açık bırakıldığı tekrar, "beden"dir. Beden olgusu, hasta gencin zihnini meşgul eden ve onu gotik trajedilere sürükleyen merkezî unsurdur:

"Çocukken hayatta en çok canını sıkan, içine çok dehşet salan şey, tartışmasız, farelerdi. Bu iğrenç hayvanlar, ayakucunda yanan mumların kokusuna geliyorlardı (…) Bir gün onları görmüştü: Islak tüyleri ışıldayan beş fareydiler, masanın ayağından tırmanıp tabuta giriyor ve bedenini dişliyorlardı. Annesi olan biteni fark ettiğinde iş işten geçmiş, bedeninden geriye et artıklarıyla katı ve soğuk kemikler kalmıştı (…) Bu kaba tüylü yaratıkların bedeninde koşuşturduklarını, cildini yırtıp açtıklarını ve buz gibi pençeciklerini dudaklarına sürttüklerini düşünmek bile tüylerini diken diken etmeye yetiyordu. Farelerden biri gözkapağına kadar tırmanmış ve göz küresini kemirmeye başlamıştı. Onun dev bir canavar gibi gözünün tepesinde dikildiğine ve canla başla retinasını deldiğine tanık olmuştu.

(…)

Ağırlaştığını, talepkâr ve kuvvetli bir güç tarafından toprağın derinliklerine doğru çekildiğini hissediyordu (…) Hakiki olduğu su götürmez bir ceset gibi ağırlaşmıştı.

(…)

Ölümün İncil'de sözü geçen tozuydu dönüşecek olduğu. Şekli şemalı belli, fiziksel bir ceset değil de hayal ürünü, soyut, yalnızca ebeveynlerinin bulanık hatıralarında kalan bir ceset olduğunu hissedecek ve geçmişi belli belirsiz özleyecekti. Bir elma ağacının kılcal damarlarından yukarı tırmanıp sonbaharda olgunlaşacak bir elmanın içine konuşlanacak ve bir aç çocuğun ısırığıyla uyanacaktı" (Marquez 2019: 15-16-18).

Öykü metninde beden olgusu, Kutlar'da olduğu gibi ritmik bir yörüngeye sahip değildir; fakat düşünsel bir kayıt gibi tekrar tekrar kendisine dönülür. Tanrısal konum; büyülü gerçekçi formunu, hasta gencin zihni üzerinden kurguladığı gotik gerçekliklerden devşirir. Gotik gerçeklik, *"doğaüstü durumlardan yararlanıp korkulu, gizemli ve gerilimli bir ortam yaratarak"* (Urgan 2010: 853-854) dramatik bir duygu uyandırır. Hasta gencin fareleri "dev

[7] İtalyanca bir kelime olan "staccato", kesik kesik anlamına gelen, müzikal bir terimidir.

bir canavar" olarak hayal etmesi, bedensel olarak bir elmanın içine yerleşmesi ve bir çocuğun ısırığıyla uyanması, gotik bir tahayyülün işaretleridir. Bu imgelem, bilinçli bir yansıtma edimi içerisinde hareket eden metnin anlatı sesine aittir.

Her iki öykü de esas olarak doğaüstü bir zemin üzerinde ilerler. Bu doğaüstü zemin, büyülü gerçekçi anlatı formunun fantastik uzantısını ve aklın sınırlarını aşma gayretini temsil eder. Zamora'ya göre *"çeşitli kılıklarda ortaya çıkan doğaüstülük, büyülü gerçekçi kurgu için çok önemli bir edebî kiptir. Zira o, büyülü gerçekçiliğin en temel endişesini ön plana çıkarır: Bilinebilir olanın doğası ve sınırları"* (Zamora-Farris 2003: 497-498). Bu anlamda büyülü gerçekçilik, indirgeyici materyalizme ve pozitif akla karşı bir itiraz teşkil eder. *"Günışığı bilincinin ikili sağduyusunu"* ters yüz eder. *"Gerçekliğin doğasını ve temsilcilerini"* sorgular (Zamora-Farris 2003: 498-500). Bu düşünceler çerçevesinde öykü metinlerinde gerçekliğin rasyonel bir zeminini, neden-sonuç ilişkisini, klasik ve normatif bir anlatı şablonunu bulmak mümkün değildir. Zira öykülerin kurgusal perspektifi, öznel deneyim ve duyuşlardan oluşmaktadır. Bunun yanı sıra büyülü gerçekçilik, "realist anlatı geleneği" ile *"deneyimlenmiş gerçekliğin, güvenilir bir versiyonunu sunma"* adına ortak bir zeminde buluşur. Fakat*, "esas farklılık büyülü gerçekçiliğin deneyimlenmiş gerçeklik konseptini çoğaltması ve çoğul, şeffaf, dönüştürücü ve animistik kurguları tercih etmesinde yatar"* (Zamora-Farris 2003: 498-500).

Öykü metinlerinde ölüm olgusu bu bağlamda, alışılagelmiş biçimlerde ortaya çıkmaz. Büyülü gerçekçi anlatının kendine has sıra dışılığı ile ölüm olgusu, deneyimlenmiş gerçekliğin "dönüştürücü ve çoğul" perspektifinden yansıtılır. "Hadi" adlı öyküde bu durum, tanrısal konumuna son derece hâkim olan anlatıcının, serinkanlı anlatımı ile öykülenir:

> *"Küçük kız uzun uzun yeni bir oyun düşündü. Kanepede oturan adamın ayakkabı bağlarını birkaç defa çözüp bağladı. Dışarıda ay batıyordu. Tombalanın hemen kenarından batıyordu. Küçük kız eski bir yılbaşı gecesini, pastaları, kırmızı uçlu elmaları düşündü. Usulca kımıldadı. Kanepenin altından çıktı. Masaya ağır ağır yaklaştı. Birden annesinin korkunç gözlerini gördü. Önce elma almasına kızdığını sandı. Elini çekti. Yine bakıyordu. Geriledi. O zaman masanın altında küçük tahtaya ağır ağır damlayan kanı gördü. Merakla yaklaştı masaya. Annesinin eline küçücük dokundu. Ses yoktu. (...) Öldüğünü bilemedi, ama içinde bir yerin bir kötülük haberi ile dolduğunu duydu. Korkuyla elindeki devenin başını ısırdı. (...) Bir süre sofaya açılan kapıyı gözetledi. Sonra oturdu. Adamın ayakkabılarının bağlarını çözmeye başladı* (Kutlar 2002: 24).

Öyküde ölüm vakası, okurun büyülü gerçekçi sinerjiye kapılması adına yoğun bir yanılsama ve ajitasyon düzleminde yansıtılır. Böylelikle anlatıcının merkezî kurgusal hâkimiyeti, öykü metninin duygusal mesafesini ayarlamaya yardımcı olur. Zira anlatıcıya bahşedilen tanrısal konum aracılığıyla, merkezî gözlemci olan anlatı-öznesi; edebî metnin duygusal mesafesini kontrol edebilir, okurun düşünme şekli üzerinde etkili olabilir (Booth 2012: 298).

"Üçüncü Teslimiyet" adlı öyküde de ölüm olgusu, benzer bir sıra dışılık ile işlenir. Kutlar'dan farklı olarak Marquez, kafkaesk bir ironi içerisinde ölüm duygusunu öne çıkarır:

"Bu gürültüyü 'başka seferler' de aynı ısrarcı biçimde hissetmişti. Örneğin ilk kez öldüğü gün hissetmişti; başında dikildiği cesedin kendisine ait olduğunu idrak ettiği gün. Onu görmüş ve kendisine dokunmuştu. Elle tutulamadığını, uzayda yer kaplamadığını, var olmadığını hissetmişti. Sahiden de bir cesetti; daha genç ve hastalıklı bedeninin başında dikilirken ölümün yolda olduğunu hissetmeye başlamıştı (…) Tabutunun içindeydi, gömülmeye hazırdı oysa ölmediğini biliyordu; canı kalkmak isteseydi kolaylıkla kalkabilirdi (…)

Teslim olacak, bedeni toprağa verilirken okunan son duaları ve rahibin tabutu indiren yardımcılarının kulak asmadığı bağırtıları duyacaktı. Mezarlığın kemiklerle ve tozla karışık soğuğu kendi kemiklerine işleyecek (…)

Belki de- olur ya- bu an gelip çatınca uyuşukluğundan sıyrılacaktı. Göl gibi etrafında biriken, tıpkı doğmadan önce annesinin rahmindeki gibi yoğun ve yapışkan bir sıvıyı andıran terinin içinde yüzerek uyanacaktı. Hayatta olduğunu fark edecekti belki de" (Marquez 2019: 12-13-21).

Öyküde, büyülü gerçekçi anlatı formu ile kafkaesk ironi koşut biçimde kullanılır. Marquez'in özellikle ilk dönem öykülerinde görülen kafkaesk kurgu (Pelayo 200: 4), öykünün anlatı yapısı üzerinde etkili olmuştur. Hasta gencin biyolojik durumu ve zihinsel karmaşası, ölüm olgusunu çelişkili bir biçimde duyumsamasına neden olur. Bu anlamda ölümünü ve cansız bedenini törensel bir seyir ile izleyen hasta genç, metnin ironik çekirdeğini oluşturur. Bu çekirdek, öykünün semantik özellikleri içerisine yerleştirilir. *"İlk kez öldüğü gün"*, *"Başında dikildiği ceset"*, gibi sözdizimsel ve fizikötesi tuhaflıklar, öykünün hem ironik hem de büyüsel dışavurumlarıdır. Öykü metninde ironist olarak görev başında olan anlatıcı, anlatı kişisi aracılığıyla ölüm ve yaşam arasındaki şeffaf çizgiyi, uyumsuzlukları ön plana çıkarır. Zira ironi *"'söylenmiş olan'la, 'söylenmemiş olan' arasında, 'söylenmemiş olanın lehine' bir dengesizlik ya da asimetri durumunun mevcut bulunmasıdır."* Bu anlamda *"'Söylenmemiş olan'ın 'söylenmiş olan'a yönelik hücumu, ironin anlam boyutunu' belirler"* (Cebeci 2008: 298). Öyküde hasta gencin, hayatta olduğuna dair "söylenmemiş" gerçekler, ölümüne ilişkin "söylenmiş olan" tasavvurları üzerinde asimetri ve dengesizlik yaratır. Büyülü gerçekçi anlatı açısından ise birtakım sıra dışı etkiler uyandırır.

Büyülü gerçekçi anlatı formu, postmodernist tutuma bu tür sıra dışılıklar ile bağlanır. Zira, büyülü gerçekçi kurgu da postmodernizm gibi bir permütasyonu ve "merkezsizleşmeyi" (decentering) içerir. Gerçekliğin olağandışı ve/veya özel bir yorumu, makul ve rasyonel biçimde formüle edilen merkezî algı algoritmasının değişimi, postmodernizm ve büyülü gerçekçilikte ortak ve başat niteliklerdir. Theo L. D'haen'e göre *"merkezden uzaklaşarak yazmak veya kenardan (margin) yazmak"*, hâkim söylemi etkisiz kılmak anlamına gelir (Zamora-Farris 2003: 195). Büyülü gerçekçi anlatı; fiziği metafizik ile, rasyonel aklı hayal gücü ile çarpıştırarak hem yeni bir kurgusal dönüşüm hem de marjinal bir enerji ile yüklenir. Bu anlamda büyülü gerçekçilik *"hâkim anlatıları istila etmek ve devralmak için kendisini bir (doğaüstü) hile olarak ortaya çıkarır"* (Zamora-Farris 2003: 195).

Öykü metinlerinin her ikisi de "açık bir son" ile nihayete erer. "Hadi" adlı öyküde küçük kız oyununa kaldığı yerden devam eder ve okur, zihinde süren bir çağrışım zenginliği ile son satırları deneyimler:

> *"Döndü. Adama baktı. Sızmıştı. Suratında yerleşmemiş, serseri insanlardan herhangi birinin tedirgin, soluk düzeni vardı. İçinde anlaşılması güç bir eziklik duydu. Sanki gözlerini kapamak istiyormuş gibi. Ya da biri mi gelecekti birden? Bir süre sofaya açılan kapıyı gözetledi. Sonra oturdu. Adamın ayakkabılarının bağlarını çözmeye başladı"* (Kutlar 2002: 24).

"Üçüncü Teslimiyet" adlı öyküde de hasta genç; ölüm ile yaşam arasında kurduğu diyalektik ilişkiyi, son satıra değin belirsizliklerle devam ettirir. Kendi tabutundan annesinin rahmine kadar uzanan varoluşsal bir duyum yakalar:

> "*Göl gibi etrafında biriken, tıpkı doğmadan önce annesinin rahmindeki gibi yoğun ve yapışkan bir sıvıyı andıran terinin içinde yüzerek uyanacaktı. Hayatta olduğunu fark edecekti belki de.*
>
> *Ama ölümü öylesine kabullenmişti ki hayatta olsa bile teslimiyetten ölecekti"* (Marquez 2019: 21).

Öykü metinlerinde görülen açık-sonlar, büyülü gerçekçi anlatının temel özellikleri arasında yer alır. Büyülü gerçekçi anlatı, realizm gibi nihai kapanış ile baskılanmış (closure-ridden) veya indirgeyici natüralizm (reductive naturalism) ile sınırlanmış anlatı şablonunun dışına çıkar. Bunun yerine, açık ve genişleyen (open-ending, expansive) bir anlatı serbestliğini tercih eder (Simpkins 1988: 141). Böylelikle büyülü gerçekçi form, efsunlu tesirini okur üzerinde devam ettirmeye çalışır.

Sonuç

Büyülü gerçekçi anlatı, gerçekliği olağandışı bir anlatım ile ön plana çıkararak okura ve edebî metne kendine has bir içgörü kazandırır. Sıradan gerçekliği çeşitli biçimlerde dönüştürür; olağan ve olağanüstü olanı, doğal bir tavır içinde aktarır. Hâkim ve rasyonel algı biçimlerini tersyüz eder. Tanrısal konum, edebî metnin büyülü atmosferini hazırlayan kurgusal bir teknik olarak büyülü gerçekçi anlatıya potansiyel zemin hazırlar. Onat Kutlar'ın "Hadi" ve Gabriel Garcia Marquez'in "Üçüncü Teslimiyet" adlı öyküleri, büyülü gerçekçi nitelikleri ile koşut biçimde özdeş kurgusal ortaklıklar sergilerler. Her iki öyküde de tanrısal konumu işgal eden anlatıcılar, sözdizimsel ve dramatik yoğunluklar çerçevesinde öykülerin büyülü gerçekçi formlarına katkı sağlarlar. Büyüsel dönüşüm ile birlikte öykü metinlerinde gündelik gerçeklikler, sihirsel bir dönüşüme uğrar. Belirli metinsel tekrarlar ile olay örgüleri, doğaüstü bir zemin çerçevesinde ilerler. Her iki öyküde de öznel deneyim ve duyuşlar, ölüm olgusu üzerinden aktarılır. Büyülü gerçekçi anlatının kurgusal özelliklerinden olan açık son ve genişleyen çağrışım düzeyi, öykülerin ortak niteliğidir.

Sonuç olarak, her iki öykü de büyülü gerçekçi anlatı formu ve tanrısal konumları itibarıyla benzer niteliklere sahip iki önemli edebî metindir. Bu anlamda Kutlar ve Marquez, her iki öykü özelinde büyülü gerçekçi nitelikleri koşut bir biçimde tahkiye edimlerine yansıtırlar.

Etik Beyan

"Büyülü Gerçekçi Anlatı Formu Ve Tanrısal Konum: Marquez'in "Üçüncü Teslimiyet" Ve Kutlar'ın "Hadi" Adlı Öyküleri" adlı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama ihtiyacı duyulmamıştır.

Kaynakça

Booth, Wayne Clayton (2012). *Kurmacanın Retoriği*. İstanbul: Metis Yayınları.

Cebeci, Oğuz (2008). *Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Collingwood, R.G. (1958). *The Principles of Art.* New York: Oxford University Press.

Gasset, José Ortega Y (2017). *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kundera, Milan (1989). *Roman Sanatı*. Ankara: Afa Yayıncılık.

Kutlar, Onat (2002). *İshak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Marquez, Gabriel Garcia (2019). *Mavi Köpeğin Gözleri*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.

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

Özüm, Aytül (2013). "Onat Kutlar'ın İshak ve Bilge Karasu'nun Göçmüş Kediler Bahçesi'ndeki Büyülü Gerçekçi Öğeler". *Bilig,* Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi (66): 179-204.

Pelayo, Rubén (2001). *Gabriel Garcia Marquez: A Critical Companion.* London: Greenwood Press.

Ranciére, Jacques (2016). *Estetiğin Huzursuzluğu*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ricoeur, Paul (2016). *Zaman ve Anlatı 3*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Simpkins, Scott (1988). "Magical Strategies: The Supplement of Realism". *Twentieth Century Literature,* 34 (2): 140-154.

Tekin, Mehmet (2011). *Roman Sanatı 1*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Tosun, Necip (2014). *Modern Öykü Kuramı*. İstanbul: Hece Yayınları.

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

Urgan, Mina (2010). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Zamora, Lois Parkinson-Farris, Wendy B. (2003). *Magical Realism Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press.