

TED ANKARA KOLEJİ VAKFI ÖZEL LİSESİ

ULUSLARARASI BAKALORYA PROGRAMI

A1 DERSİ

UZUN TEZİ

“SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM”DE BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

Danışman Öğretmen: Tülay CENİK AKFIRAT

Öğrencinin Adı: Zeynep

Öğrencinin Soyadı: KILIÇ

Öğrencinin Numarası: D11290062

Tezin Sözcük Sayısı: 3979

Araştırma Sorusu: *Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm adlı yapıtında, büyülu gerçekçilik nasıl yansıtılmıştır?*

ÖZ (ABSTRACT)

Uluslararası Bakalorya Programı A1 Dersi kapsamında bitirme tezi olarak hazırlanan bu çalışmada, Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* adlı yapıtı incelenmiştir. Tezin araştırma konusu, büyü gerçeğiliğın yapıta yansıma biçimidir.

Bu konunun seçilmesinin sebebi, yapıt okunurken, kullanılan gerçeklik türünün geleneksel gerçeklikten farklı bir çizgide ilerlediğinin ve bunun yapıta sıra dışı sayılabilecek bir nitelik kazandırdığının görülmesidir. Özellikle geleneksel bağlamda gerçeğdışı sayılan olayların, gerçek dünyaya özgü olaylarla iç içe olması, zaman ve mekandaki bulanıklıklar ve yazarın bunlara karşı olan tutumunun dikkat çekici olduğu gözlemlenmiştir.

Buradan hareketle, kavramsal bir temel oluşturabilmek adına, büyü gerçeğiliğın incelemelerine yer veren çeşitli kaynaklar incelenmiştir. Bulunan kaynaklar kullanılarak belirlenen temel özellikler, sıradan ile sıra dışı olayların ve ölümler dünyası ile gerçek dünyanın melezleştirilmesi, yazarın ketumluğu, okurda uyandırılan mucize-sanrı ikilemi ve yapıttaki zaman-mekan belirsizliğı olarak belirlenmiş ve büyü gerçeğilik konusu bu doğrultuda sınırlandırılmıştır.

Sevgili Arsız Ölüm, bir ailenin, sıra dışı olayların günlük hayatın bir parçası gibi olduğu köy uzamından, kente geçişlerini ve sonrasında uyum sürecindeki bocalamaları, yaşadıkları aile içi çatışmaları ve sıkıntıları anlatmaktadır. Yapıtta, bunlar işlenirken büyü gerçeğiliğın temel özelliklerinin hepsine rastlandığı görülmüş, *Sevgili Arsız Ölüm*'ün büyü gerçeğiliği olduğu sonucuna kesin olarak varılmıştır.

Sözcük Sayısı:182

İÇİNDEKİLER

1. GİRİŞ.....	3
2. MELEZLEŞTİRME.....	5
a. Sıradan ve Sıra Dışının Melezleştirilmesi.....	5
b. Ölüler Dünyası ve Bu Dünyanın Melezleştirilmesi.....	7
3. MUCİZE-SANRI İKİLEMİ.....	9
4. YAZARSAL KETUMLUK.....	11
5. ZAMAN-MEKAN BELİRSİZLİĞİ.....	13
6. SONUÇ.....	16
7. KAYNAKÇA.....	17

1.GİRİŞ

1983 yılında yayımlanan, Latife Tekin'in ilk romanı *Sevgili Arsız Ölüm*, edebiyat çevrelerinde, gerçekçiliğe olan yaklaşımıyla dikkat çekmiştir. Aktaş ailesinin, köyden kente göç etmelerini; kente ve yoksulluğa alışmaya çalışırken bir yandan da alışageldikleri inanış ve geleneklere tutunuşlarını, bocalayışlarını konu eden, otobiyografik esintiler de taşıyan yapıtta gerçeklik kavramı, geleneksel gerçeklikten oldukça farklıdır. *Sevgili Arsız Ölüm*, “büyülü gerçekçi” olarak nitelendirilerek, bu yönüyle Gabriel Garcia Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık*'na benzetilmektedir.

Bu çalışma kapsamında, büyülu gerçekçiliğin ana özelliklerinin *Sevgili Arsız Ölüm* yapıtına nasıl yansıdığı incelenmiştir. Bu amaçla öncelikle bir yapıtın büyülu gerçekçi olabilmesi için taşıması gereken özellikleri belirlemek gerekmektedir.

Büyülü gerçekçilik, fantastik edebiyat ve gerçeküstüculükle sıkça karıştırılan; karşıt kavramların sorgulanmadan bir araya getirildiği ve yapıttaki olayları yargılamadan aktaran bir anlatıcının yaratıldığı bir türdür. “*Olaylar, karakterler, yer ve zaman ayırt edilebilir bir şekilde gerçekçi olabilir, ancak bu türdeki eserler mucizevi, büyülu ya da hayalî denilebilecek özellikleri de barındırmaktadır.*” (Özüm, 2009: 14-15)

“Büyülü gerçekçilik”, terim olarak ilk kez 1925'te, Franz Roh tarafından, resimde realizmden, dışavurumculuğun soyut çizgilerine geçişi savunurken kullanılmıştır. Söz konusu geçiş, sıradan dünyamızı algılayışımıza yeni bir bakış açısı sunmakta, sıradanlığı “kutlamaktadır”. “*(Bu yeni akımda) her şeye daha derin bir anlam bağışlayan; basit ve doğal şeylerin sükunetini hep tehdit eden gizemleri açığa çıkartan çeşitli teknikler kullanılmaktadır.*” (Roh, 1995: 15-18)

Roh'un ardından, sırayla Alejo Carpentier, Angel Flores, Luis Leal ve Amaryll Chanady gibi yazar ve eleştirmenler, büyülu gerçekçilikliği tanımlayarak, özelliklerini belirlemiştir. (Öktemgil, 2003: 14-23; Özüm, 2009: 17-18, 23-25)

Roland Walter'a göre ise, büyülu gerçekçi bir yapıtta üç ana özellik bulunur:

1. Yapıtın, gerçek ve büyülu olmak üzere, yazar ve figürlerin yadırgamadığı, iki gerçeklik katmanını özdeşleşmiş hâlde barındırması,
2. Bu katmanların ahenkle birleşmiş olması,

3. Anlatıcı ve figürlerin, büyülü gerçekçi bir dünyayı ve olağandışıyı doğal karşılayan bir bakış açısına sahip olması, yani *yazarsal ketumluk* örneklerinin görülmesi. (**Walter 1993: 19-20; Öktemgil, 2003: 23-24**).

Brenda Cooper, *Magical Realism in West African Fiction*'da, büyülü gerçekçilikte önemli olan bir başka noktanın, *melezleştirme* olduğuna değinmektedir. Cooper'a göre büyülü gerçekçilik, birbirine zıt ya da beraber bulunması sıradışı olan olguların bir arada var olma karmaşasından, melezleştirilmesinden doğmaktadır: ölüm ve yaşam, tarihsel gerçeklik ve büyü, kent ve taşra...(Cooper, 1998: 32)

Büyülü gerçekçilik üzerine çalışan bir başka isim, Wendy B. Faris, *Scheherazade's Children*'da, büyülü gerçekçilik için zorunlu **olan** beş temel özellikten bahseder:

1. Kurgu dahilinde, büyülü olaylar *gerçekten* yaşanır.
2. Gerçek dünyaya ve geleneksel gerçekçiliğe dair ayrıntılı tasvir veya göndermeler vardır.
3. Bazı noktalarda okur, olayların bir figürün sanrısı mı, yoksa mucize mi olduğu konusunda şüpheye düşer.
4. Ölüler dünyası ve bu dünya, gerçek ve kurmaca arasındaki çizgiler olay örgüsünün bazı yerlerinde ortadan kalkmaktadır.
5. Zaman, mekan ve kimlik kavramları bulanıktır ve alışılmışın dışında işlenirler (**Faris, 1995: 167-174**).

Tüm bunlardan yola çıkarak, Latife Tekin'in kaleme aldığı *Sevgili Arsız Ölüm* adlı yapıt, aşağıda belirtilen özellikler çerçevesinde değerlendirilecektir:

- Melezleştirme
- Mucize-sanrı ikilemi
- Yazarsal ketumluk
- Zaman-mekan belirsizliği

Tüm bunları barındıran *Sevgili Arsız Ölüm*, Türk edebiyatında sıkça işlenen *köyden kente göç* teması üzerine kurulmuştur. Latife Tekin, hem köy yaşamını işlerken, hem de figürlerin kente uyum sağlama sürecini aktarırken, bolca folklorik öge ve inanişaya yer vermektedir. Aynı anda hem büyü ve olağandışıyla, hem de sıradan hayatla bağlantılı olduğundan, bu öge ve inanişlar büyülü gerçekçi bir yapıta uygun bir atmosferin yaratılmasına büyük katkıda bulunmaktadır.

Yapılan literatür taramasında, büyüü gerçekçiliğın temel özelliklerinin *Sevgili Arsız Ölüml*'de yansımalarının incelenmesi üzerine pek kapsamlı bir çalışmanın henüz yapılmamış olduğu görülmüştür. Bundan ötürü, bahsedilen özelliklerin somut bir biçimde belirlenmesinin ardından, yapıtın bunlar doğrultusunda değerlendirilmesi, yapıttaki gerçekliğin doğru bir biçimde algılanmasına yardımcı olması açısından önemlidir.

2. MELEZLEŞTİRME

Brenda Cooper'a göre, zıt kutuplar arasındaki çizgilerin kalkması, ölümün yaşama, geleneksel gerçeklerin büyüyle bağdaştırılması, farklı kökenlerin bir araya getirilmesinden doğan kültürel, ekonomik, politik karmaşa, büyüü gerçekçiliğe uygun bir sahne yaratmaktadır (Cooper, 1998: 32). Yani, sınırların yok olmasıyla; zıtlıkların, özellikle mantıkdışı ve sıradanın, aynı gerçeklikte var olması, melezeleştirme oluşturmuştur. Melezeleştirme sayesinde, Walter'ın belirttiği, ahenkle birleşmelerinin yadırganmadığı, büyüü ve geleneksel iki gerçeklik katmanının varlığı sağlanır. Ayrıca, öteki dünyayla bu dünya arasındaki çizgilerin bulanması, Faris'in dördüncü maddesinde belirttiği gibi gerçekle kurmaca arasındaki sınırı da bazen ortadan kaldırır.

2.1. Sıradan ve Sıradışının Melezeleştirilmesi

Sevgili Arsız Ölüml en başından en sonuna kadar, sıradan ve sıradışının melezeleştirilmesinin örnekleriyle bezelidir. Cinler, sonraları adı Akçalı'ya çevrilen, Alacüvek'in sokaklarında dolaşır; büyü günlük hayatın bir parçasıdır; odak figürlerden Dirmit, cansız varlıklarla iletişim içindedir. Aslında, yapıttaki hemen her doğaüstü olay, sıradan ve sıradışının melezeleştirilmesine örnektir.

Mantıkdışı olaylar, özellikle odak figür Dirmit söz konusu olduğunda öne çıkmaktadır. Daha onun karnındayken, annesine seslenen Dirmit, çocukluğu ve ilk gençliğinde, bulunduğu her uzamda cansız varlıklarla iletişime geçmektedir. "(...)rüzgâr, karanlık bastırınca, 'Cinler geliyor!' diye korkutup eve getirdi. Kaşla göz arasında Atiye'ye onun avuç avuç toprak yediğini söyledi." (Tekin, 2013: 27) Köyde tulumbayla, çiçeklerle, kayalarla kurduğu iletişimin benzerlerini, kentteyken de parktaki kuşkuş otuyla, karla, sokaklarla ve hatta son olarak yıldızlarla, ayla ve denizle kurar.

Dirmit, yapıtın sonuna gelindiğinde, artık bazı doğüstü yeteneklere de sahiptir. Örneğin, annesine anlattığına göre, damdan baktığında sokaklarındaki evlerin içini görebilmektedir. Sonrasındaysa, duvarda baktığı bir noktadan karanfil yaratması aktarılır. Ancak aile üyeleri bunları normal karşılamamaktadır; annesine anlattıklarının ardından, Atiye, “*kızının aklını oynatmış olduğundan şüphesi kalmadığını*” (Tekin, 2013: 235) söyler. Dirmit’in, gözünü yumduğunda karanlıktan bir nokta alarak, geçmişten ayrıntılara daldığı oyunu, “küçük kara nokta”yı oynayarak, annesinin öldükten sonra zebanilere kafa tutuşunu gördüğünü öğrenen babası, Huvat ise, “*annesinin ruhunun ardından aklını uçuracağını*” (Tekin, 2013: 240) söyleyerek bu oyunu yasaklar. Cinler, muskalar, büyüler bağlamında doğüstü her şeyi doğal karşılayan aile üyeleri, Dirmit’e aynı tutumu sergilememektedir.

Kent uzamında başka aile üyeleri de mantıkdışı olaylar yaşamaktadır. Örneğin, Atiye, Hızır’la tekrar etkileşimde bulunmaktadır; Azrail Dirmit’in küçük ağabeyi Seyit’in canını bağışlamakta, küçük kardeşleri Mahmut ise yaptığı lambaları parka asarken bir buluta yükselmektedir...

Şamanizm izlerinin de görüldüğü folklorik öğeler, büyülü atmosferin yaratılmasına büyük katkıda bulunmaktadır. Eski Türk inanışlarından Şamanizmin izleri, cinlere olan inançtan büyüler ve adaklara, türbelerin kutsallığından tılsımlara, kısacası halkın folklorunu oluşturan çoğu inanışta görülmektedir (Demir ve Çomak, 2009: 138-139; Kalafat, 2004: 100). Ancak bunlar, çoğunlukla İslâmî öğelerle birleşmiş hâldedir.

Folklorik inanışların daha belirgin ve kitlesel hâlde yaşatıldığı esas uzam, köydür. Örneğin, cinlerin köye musallat olması kurguda iki kez yaşanmıştır. Daha çok köy uzamında olay örgüsüne dahil olan cinler, her seferinde dualara ve “okuyup üfürmelere” başvurularak köyden uzaklaştırılmıştır (Tekin, 2013: 43-50).

Hem köyde hem de kentte muskalar ve büyülerin kullanımına rastlanmaktadır. Örneğin Atiye, Huvat’ı kuşlara olan takıntısından muskalarla “kurtarır”. Henüz köydeyken, Huvat eve uğramaz olunca, eve yolladığı kirlilerini sevda bozma muskalarının suyuyla yıkar; Huvat’ın çamaşırlarını okutarak geri gönderir ve adaklar adar. “Okutmak”, muskalar yazdırmak, İslâmî inanışların etkisini göstermektedir ancak bunların büyümüş gibi kullanılması, Şamanizm’in bu inançların içine işlemiş olduğuna bir kanıttır.

Kentte, Aktaş ailesinde ve çevrelerindeki insanlarda bu tür inançlara, köydeki kadar açık olmasa da, rastlanmaktadır. Dirmit’in ablası Nuğber’in evlenebilmesi için büyülü ritüeller

yapılması, Huvat'ın dilini bağlamak için okunmuş mendil hazırlanması gibi kurgunun bazı parçaları, bu sürecin devam ettiğini somutlar. Dirmit'in ağabeyi Halit'in eşi Zekiye'nin Sarıkız yüzünden bağlanan dili çözüldükten sonra, bu sefer de durmaksızın konuşmasına dergâhlarda çare aranması ise, yapıtta İslam'ın, Şamanizm etkisindeki folklorik inanışlarla aynı geçerliliğe sahip olduğuna bir başka örnektir.

2.2. Öteki Dünya ve Bu Dünyanın Melezleştirilmesi

Yapıtta öteki dünya ve bu dünya melezleştirmesine özellikle Azrail ve Atiye arasındaki pazarlıklar söz konusu olduğunda rastlanmaktadır. Atiye defalarca, çoğunda da kasıtlıymış gibi görünen, hastalıklara tutularak ölüme yaklaşır ve Azrail'le kimi zaman tartışarak yaşam süresi konusunda anlaşır. Bu durum artık aile üyeleri arasında sıradan karşılanmaya başlanır. Atiye'nin hastalanmaları kasıtlı gibi görünse de Azrail kurguda *gerçekten* Atiye'nin canını almak için her seferinde gelmekte; ya Atiye'ye ölümcül sağlık sorunlarının ilerleyişine dair bilgiler vermekte ya da hayatını bir süreliğine daha bağışlamak konusunda pazarlık etmek zorunda kalmaktadır.

“ (...)tüm ağırlığıyla göğsüne çöken Azrail'le kavgaya tutuştun(...) (Azbail) Ona karaciğerinin şişip büyüdüğünü, yüreğinin kapakçığının çürüdüğünü, tavuk teleğiyle, süpürge çöpüyle çocuk düşüreceğim derken rahmini delik deşik ettiğini duyurdu.” (Tekin, 2013: 166-167).

Azbail'in başka figürlerle de etkileşimi vardır. Örneğin Seyit vurulduktan sonra, Azrail tarafından ziyaret edilerek, hayatı bağışlanır (Tekin, 2013: 132).

Kurguda bir noktada, Atiye'nin Azrail'le olan pazarlığında, işin içine Tanrı da girerek, *“Atiye'nin Azrail'le kavgaya tutuşması, kendisine karşı inancını bozması, gücüne gittiği için, Atiye'ye 'Sancıları ve yaralarıyla yaşama' cezası”* verir (Tekin, 2013: 212).

Atiye gerçekten ölüm döşeğindeyken, çocuklarının geleceğini görmek isteyince, Tanrı onun isteğini gerçekleştirir. Atiye, onu memnun etmeyen bir tabloyla karşılaşınca, isyan ederek, aksini yapacağına yemin etmişse de, tüm gördüklerini anlatır. Bu, öldükten sonra zebaniler tarafından dövülmesine sebep olur. *“(...)bir daha acı duymayacağını düşünüp sevindi. Ama son anda yeminini yediği için, sevincine, eli sopalı zebaniler karşı geldi. Atiye.”* (Tekin, 2013: 239) Böylece, öteki dünyaya ait varlıklardan, zebaniler de olay örgüsüne katılmaktadır. Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi, iki dünyanın melezleşmesine sebep olan en büyük

etken, olayların “-di”li geçmiş zamanla aktarılmasıdır. Çünkü bu, yaşananların peş peşe gerçekleşen sıradan olayların bir parçasıymış gibi algılanmasını sağlamaktadır.

Azrail, Tanrı ve zebaniler, İslâmî inanışların parçasıdır. Bu inanışların, folklorik öğelerle birleştiği bazı örnekler vardır. Örneğin, Hızır figürü, yer yer Atiye’yle etkileşim halindedir: Hamileliği boyunca ona yardım eder, kentte iki kez gözüne görünür. Halk inancına dönüşmesinden ötürü, dinî bir figür olmanın yanında, folklorik bir öge haline gelmiş olan Hızır’ın, kurguda Atiye’yle gerçekten iletişim kurması, gerçekliği bu noktada melezleştirmektedir.

Folklorik inanışların, dinî olanlarla birleşmesinin bir örneği de cinler söz konusu olduğunda görülmektedir. Cinler, özellikle köy uzamında sıkça olay örgüsüne dahil olmaktadır. Sarıkız olayı gibi, Kişner Oğlan adlı cinin köylülere sorun yaratması olayı yaşanmıştır. Kişner Oğlan, Dirmit’in cin olduğuna inandığı öğretmenini bulmak için cinlere ulaşmaya çalışması sonucu gelir ve köyün kadınlarını rahatsız etmeye başlar. Erkekler toplanarak günlerce dua okuduğundan, köye giremeyip, bağların gerisindeki kayalıklara yerleşir. Kitlese bir biçimde yaşanan bu olay, kurguda gerçekten olmuştur; hatta Dirmit, köylüler tarafından bu sebeple hırpalanır. Bu, geleneksel gerçeklikle, büyüü gerçekliğin melezleştirilmesini sağlamaktadır.

Cinler, köylüler için yeni ve tuhaf her şeyin açıklamasıdır: Huvat’ın iş için gittiği kentten dönerken getirdiği otobüs, radyo gibi nesnelerin gerçek bir uzamdan gelmesinden çok, Huvat’ın bir cinden yardım alıyor olması, köylüler için daha olasıdır. Cinler olay örgüsünün azımsanamayacak kadar içinde ve kurgusal gerçeklik dahilinde gerçek olduklarından, köylüler ve Aktaş ailesi için doğal olmakla beraber, aynı zamanda bir korku ögesi konumundadırlar. Köylüler, anlamlandıramadıklarını, “cinli” olarak bilip, korkarken, bu korkunun biçimi, Aktaş ailesinde daha boyutludur. Cinci Memet adlı figür, Atiye Dirmit’e hamileyken, hamur tahtasına çentik atarak, karnındaki çocuğun sakat doğmazsa başına gelmeyen kalmayacağını söyler. Bu nedenle Dirmit, annesinin kaygılarının gölgesinde büyümüştür. Atiye, Dirmit’in her yaptığından kuşkulandır, “*işi Dirmit’in cinlerin derneğine girdiğinden şüphelenmeye kadar vardırır*” (Tekin, 2013: 28-29); cinler konusunda kızın üstüne gitmeye başlar. Kızını sedire bağlar, Dirmit hastalanır, hastalığı yine çentikten bilinir. Kent uzamına gelindiğindeyse, Dirmit’in içine girdiği yeni mekânlarla ilgili merakları, yaptığı çocuksu incelemeler, Atiye’yi rahatsız eder, “cinlendiğinden” şüphelenir. Köyden geldikten sonra, üstünden çıkarmayı reddettiği elbisesinden huylanıp, yırtar. Oysaki Dirmit’in evin yakınındaki parkta tanıdık otlar araması, elbisesine olan bağlılığı, köyü arayışındandır.

“Geceleri, burnunu süt ve çakıldak kokan yorganına dayayıp derin derin soludu. Bir umutla evlerin, sokağın, caddelerin arasına sıkışıp kalmış, köyünden tanıdığı bölük pörçük parçalar aradı.”(Tekin, 2013: 76-77). Benzer tepkiler, yapıt boyunca, Dirmit’in arkadaşlıklarına, ilgi gösterdiklerine, yazmaya olan düşkünlüğüne karşı da gösterilmektedir, ancak bunlarda Cinci Memet’in uyandırdığı endişe, Dirmit’in aklını kaybettiği korkusuna dönüşmektedir.

Atiye’nin babasının ölümü de öteki dünya ve bu dünyanın melezeleştirilmesine örnektir.

“Atiye babasının öldüğünü o gece gördüğü bir rüyadan bildiğini haber verdi. (...)yerin yedi kat altından çığlıklar yükseldi. Yeri göğü kapladı. Atiye sayıklar gibi, ‘Babamın sorgulaması başladı,’ dedi. Nuğber’i, Dirmit’i ve Mahmut’u korkmamaları için tembiledi. Tam üç gün çığlıkların ardi arkası kesilmedi.” (Tekin, 2013: 38-40).

Babanın ölmesine, Atiye ve diğer aile üyeleri tarafından, çığlıklarının duyulması aracılığıyla şahitlik edilmekte, sonrasında da babasının ruhu Atiye’yi ziyaret etmektedir. Bu olanlar hiçbir şekilde tuhaf karşılanmamakta, kurguda sıradan olaylarmişçasına anlatılmaktadır. Bunun gibi ayrıntılar, yapıttaki büyümlü atmosfere katkıda bulunmaktadır.

3. MUCİZE - SANRI İKİLEMİ

Olay örgüsünde, zaman ve uzam geçişlerinin aniden değişerek bulanması; çarpıklaşması; mantıkdışının mantıklı olanla bir aradalığı melezeleştirmeyi sağlarken, özellikle bahsedilmesi gereken başka bir duruma sebep olur: Yapıt boyunca rastlandığı üzere, okur kimi zaman, kurgunun bazı parçalarının bir figürün sanrısı mı, yoksa gerçekten yaşanan bir olay mı olduğunu ayırt etmekte zorlanabilir.

Atiye’nin ilk hamileliğinde yaşadıkları buna örnektir. Hızır’ın ziyareti, konuşan keçi gibi ayrıntılara yalnızca Atiye’nin şahit olması, bunların onun hayal gücünün ürünü olup olmadığı sorusunu yanıtsız bırakmaktadır. Benzer şekilde, Mahmut’un çalıştığı kuaförden kaçtıktan sonra yaşadıkları, aniden mantıkdışına çıkılmasına rağmen, olayların sıradan gerçekliğin yer aldığı uzamda geçmesinden ötürü, kurmaca gerçeklikten çok, kurmaca içinde bir rüyayı andırmaktadır.

“Gün ışığı yerine, kucağında bir köpekle çekik gözlü bir kadının görüntüsü içeri vurdu.(...)Mahmut yatağının içinde doğrulup geri geri çekilmeye başladı. Geri geri çekilirken köpek birden çekik gözlü kadının kucağından fırladı.(...) Mahmut yataktan kalkıp sandalyenin üstüne tırmandı, bağırma başladı.” (Tekin, 2013: 113).

Yapıtta, cansız varlıklarla yapılan konuşmalara, diyalogu kuran figür hariç, şahitlik eden olmaması ve bunların mantıkdışılığı aynı ikileme sebep olmaktadır. Bu tür diyaloglar, özellikle Dirmit tarafından kurulmakta, ve aslında Dirmit'in ve/veya çevresindekilerin yaşadıklarına dair izler taşımaktadır. Örneğin, babasına olan özlemini ve onun sürekli uzakta oluşunun yalnızca annesi için zor olmadığını işaretlerini bir "artçı kuş"la konuşurken verir

"'Artçı kuş, seni bırakırsam, bana ne verirsin?'
'Kum yumurta.'
'İstemem.'
'Ne istersin, Dirmit kız?'
'Babamı.'"(Tekin 2013: 26)

Kendince aşkı tadışı; ailesinin, özellikle Atiye'nin, endişelerinden ötürü üzerinde oluşturduğu baskıya başkaldırıları; aileye yabancılaşması; kente uyum süreci; büyümesi ve duygu dünyası, Dirmit'in kurduğu bu diyaloglarda görülebilir. Büyürken ona tecrübe kazandıranlar da, özellikle kentte rehberlik edenler de bu varlıklardır.

Dirmit öncelikle rüzgârla oynar, köydeki bahçelerinde duran tulumbayla arkadaş olur. Tulumbadan, köydeki gül tomurcuklarını öğrenerek bu şekildeki iletişime başlar. Sonrasında, şehirde ilk rehberi niteliğindeki kuşkuş otunu bulur.

"Dirmit o yaz parkta(...) kuşkuş otunu yeniden buldu.(...)
'Kuşkuş otu,
Kara sivilceli oğlan buralardan geçti mi?'
'Geçmedi.'
'Geçerse onu sevdiğimi söyle.'
'Söylerim.'
'Söyleme söyleme.'"

"Ona her şeyi merak ettiğini, ama çok az şey bildiğini söyledi, yakındı. Kuşkuş otu ona akıl verdi. Kitap okursa bir dolu şey öğrenebileceğini söyledi.(...) utanırsa hep çok az şey bileceğini anlattı."(Tekin, 2013: 27, 88, 95)

Yukarıdaki örnekte kuşkuş otu, okulun kitaplığında, öteki çocuklar gibi kitap okumaktan utanan Dirmit'i, kendini geliştirmeye yönlendirmektedir. Kuşkuş otu Dirmit için, ergenliğe giriş, okul başarısı gibi konularda farkındalık yaratan bir rehber; duygularını özgürce paylaşabildiği bir sırdaş görevindedir.

Kuşkuş otu dışında, kar ve sokaklarla olan etkileşimleri de bireyleşme sürecini somutlamaktadır. Örneğin kar, Dirmit'i, şiirleri yırtıldıktan sonra, bir protesto yürüyüşünde içini boşaltmaya yönlendirir. Burada, kendisi gibi "şiirleri yırtılan" kızları bulacağını söyler. Yaşadığı baskıya gösterdiği bu tepki, aslında başkaldırısının ve yabancılaşmasının başlangıcı

niteliğindedir. Eve döndüğünde, insanlarla beraber bağırmanın ne kadar hoşuna gittiğini düşünür ve içinde uyanan bağırma isteğini bastırmak zorunda kalır. Ancak “sesi”nin isyan etmesiyle, Dirmit sürekli bağırma başlar. Dirmit’in “sesinin” isyanı, aslında onun evdeki baskı ortamına karşı, artık saklayamadığı kendi isyanıdır.

Dirmit bundan sonra gittikçe ailesine yabancılaşacak, birey olma adımlarını atacaktır. Öncelikle Mahmut’un evde o süre için geçerli olan egemenliğine karşı kısmen dik başlı bir tutum sergileyerek başlar: Şiirlerini yırtan Mahmut’u tokatlar ve sonuçta tüm aile tarafından dövülür. Aile üyeleri sonrasında bundan pişman olsa da, Dirmit’e yazmaya olan ilgisi üzerine yaptıkları baskı bitmez. Ancak Dirmit, eniştesinin hediye ettiği kilitli deftere yazmaktan vazgeçmez.

İlerleyen sayfalarda Huvat, Zekiye ve Zekiye’yle Halit’in çocuğu Seyit’le, köydeyken, Halit yüzünden evde gerginlikler yaşanır. Burada, sokak Dirmit’i çağırarak, evden uzaklaştırır. Sonrasında Dirmit, Atiye’nin yıpranmasına yol açacak şekilde, “*korkuyu kaybederek ailesini reddeder ve sokakları evi, ağaçları, duvarları, bulutları, evleri, denizi ve göğü ailesi eder*”(Tekin, 2013: 219). Aslında bu, Dirmit’in ailesine yabancılaşmasıdır. Evdeki sürekli gerginlik ve baskıdan kaçış yolunu, sokaklarda, şehrin kendisinde bulmuş, bireyselleşmeye başlamıştır. Ailesine dair bazı farkındalıkları, aileden ayrışmasının ipuçlarını taşımaktadır “*Bu kadının hiç korkusuz günü olmayacak mı bu dünyada!*” (Tekin, 2013: 230). En sonunda, aklını kaçıracağı korkusuyla yasaklanmasına rağmen, olağanüstüyle olan bağı koparmayan Dirmit bunu açıkça, duvarda oluşturduğu karanfili yakasına takarak ifade etmekte; ailesinin kaygılarına, kendisine getirilen sınırlamalara başkaldırmaktadır.

Bu başlık kapsamında değinilebilecek bir başka ayrıntıysa, figürlerin bedenleri veya bedenlerinin parçalarıyla konuşmalarıdır. Atiye’nin, yorulduğunu söyleyen yüreğini azarlaması; Dirmit’in annesinin karnındayken ona seslenmesi gibi olaylar, bunlara örnektir.

4. YAZARSAL KETUMLUK

Roland Walter’a göre, büyülü gerçekçi bir yapıtta, büyülü gerçeklik ve geleneksel gerçeklik, figürler ve anlatıcı tarafından aynı düzeyde kabul edilip büyülü öğelere tuhaf veya rahatsız ediciymiş gibi yaklaşılmamalıdır. Yazarsal ketumluk, anlatıcının gerçekdışı olaylara açıklamalar getiren bir gözlemcinin bakış açısına sahip olmamasını gerektirmektedir. Aksi takdirde, büyülü gerçekliğin kurgudaki geçerliliği zedelenir. Anlatıcının büyüye inanan bir

figürle aynı yaklaşımı sergilemesi; figürlerin sıradışını yadırgamaması, okurun da kurgusal temsil düzeyinde olayları sorgulamayan bir tavır geliştirmesini sağlar(Walter, 1993: 19-20). Yazarsal ketumluk örnekleriyle, yapıtın başından sonuna pek çok durumda karşılaşılmaktadır.

Anlatıcının, gerçeküstünü sorgulamayan tutumu, öncelikle Atiye'nin hamilelik süreci ve doğumda belirginleşmektedir.

“(...)keçi gerilemiyor, ağzında anlaşılmaz sözcükler geveleyerek öne doğru atılıyordu. İşte tam bu sırada yukardan bir top ışık düştü. Işığın düşmesiyle keçinin tüyleri kapkara kesildi. (...)O günden sonra Hızır Aleyhisselam onu ahırda hiç yalnız bırakmadı. (...)Sancılar öyle dayanılmazdı ki, çok geçmeden kemikleri çatırdatarak ayrıldı. Karnından ‘Harr!’ diye kızgın sular boşaldı.” (Tekin, 2013: 9-10)

Köylülerin sıkça bayıldığı için “cininden” çekindiği Atiye bir ahıra kapatılır; oysaki hamiledir. Olağanüstü öğelerle, yapıtta ilk kez burada karşılaşılır. Hızır ve Atiye'nin arasındaki etkileşime, Akkadın figürü de doğum sırasında Hızır'ın sayesinde dahil olmaktadır. Ancak ne doğumda, ne de doğum sonrasında, Atiye'nin, Akkadın'ın veya başka köylülerin bu durumu garip karşıladığına dair ipucu yoktur. Anlatıcı da, olanları olduğu gibi kabullenerek, onların bakış açısını paylaşmaktadır.

Figürlerin, köy uzamında bu tür olayları yadırgamayışının bir başka örneği, Halit'in nişanında yaşanır. Sarıkız adlı cin, yeni gelin Zekiye'yi kıskandığından, ininden köye inerek erkeklere musallat olur. Köy tarafından topluca yaşanan bu olay, köyün kadınlarının Sarıkız'ın inini yakmasıyla da son bulmaz; çıkan duman önce Akçalı'nın, sonra civardaki köylerin nişanlı kızlarıyla gelinlerinin konuşma yetilerini kaybetmelerine sebep olur. Olanlar kimse tarafından garipsenmemiş; aksine, muskalar, büyüler ve son olarak da inin yakılması şeklinde, duruma çözümler geliştirilmiştir.

Figürlerin gerçeküstüne yaklaşımlarının, köy ve kentliler arasında farklılıklar gösterdiği gözlemlenmiştir. Aktaş ailesinin evine, Zekiye'nin halı dokumasını izlemeye gelen kentteki komşular, Atiye'ye onun neden işaretlerle konuştuğunu sorarlar ve Sarıkız olayını öğrenince, bunu yadırgarlar *“(...) niye işaretlerle konuştuğunu sordular. Atiye, Sarıkız'ı, uzun uzun ettiklerini anlattı. Gelenler birbirlerine baktılar. Teker teker ‘Bize müsaade!’ deyip kalktılar.” (Tekin, 2013: 107)*. Açıkça anlaşılmalıdır ki, kentli figürler için büyülü bir gerçeklik o kadar da sıradan değildir. Mahalleli kadınlar, fal baktırıp, Atiye'ye *“niyet tutturup, okuyup üflettirmelerine” (Tekin, 2013: 100-101)* rağmen, Sarıkız olayını tuhaf karşılarlar. Bu, şehirde doğaüstü inanışlar konusunda yaşanan çelişkiye kanıt olmakla beraber, şehrin, büyülü olanı

barındırmaya hizmet eden kitlesel folklorik doğüstü inançlardan ve kültürel birikimden daha yoksun olduğuna da işaret etmektedir. Köylülerin doğüstünü algılayışlarını besleyen bir atmosferden gelen aile bunu korumaya devam etse de, olağandışı olaylar artık kitlesel bir biçimde deneyimlenmemektedir; bunun yerine kısmen daha bireysel sayılabilecek bir yola sapılmıştır: Nuğber'e kısmet bulmak için yapılan büyüler işe yarar, Dirmit cansız varlıkların rehberliğinde büyür, Zekiye dilini bağlayan büyüden kurtulur, Mahmut parkta yaptığı lambaları asarken bulutlara yükselir...

Anlatıcı, bazen üslubuyla bir köylünün algısını yansıtırken, eleştirel bir tutum da taşımaktadır.

“Doğurdu ama, çocuklarının başına da getirmediğini bırakmadı. Köyün çocukları yağlı bir göğüslükle doncak gezinirken, çocuklarına garip garip şeyler giydirdi. Nuğber kız, köyün tozunun toprağının içinde başında kurdele, üstünde naylon elbise, ağzında yalancı memeyle gezindi. Oğlanlar, ceviz ağaçlarının cin dallarına askılı pantolonlarla tırmandılar. Elllerinde renkli fırıldaklarla öküzün, eşeğin peşine düştüler.”(Tekin, 2013: 11)

Köylülerin radyo gibi yeniliklere, hatta şehirden geldiği için Atiye'ye, verdiği tepkilere paralel olarak anlatıcı onların farklı olanı tuhaf sayan bakış açısının bir örneğini sergilemektedir. Atiye'nin çocuklarını kentte olduğu gibi giydirmesi, oyuncaklar vermesi, “çocukların başına getirmediğini bırakmamak” olarak kabul edilerek anlatıcı tarafından açıkça garipsenmekte ve bir bakıma eleştirilmektedir.

Benzeri örneklerle yapıt boyunca karşılaşılmaktadır. “Annem bana yalvarmasaydı, ayağımda şalvar sürüyüp, hocayım diye gezecektim demedi.” (Tekin, 2013: 212). “Cinci Memet ben doğmadan bana çentik koydu demedi, annem tesbih elinde arkam sıra dolanyor demedi, şiir üstüne şiir yazdı” (Tekin, 2013: 180) gibi alıntılarda da görüldüğü gibi, anlatıcı, figürlerin yaptıklarını eleştirel bir bakış açısıyla ele almaktadır.

5. ZAMAN-MEKAN BELİRSİZLİĞİ

Zaman ve mekandaki belirsizlik, “melezleştirme” başlığında da değinildiği gibi, büyüülü gerçekçilikte sınırların neredeyse hiçbir durumda kesin olmamasından kaynaklanmaktadır. Zamanın kendisi ve geçişler; uzamlar ve sınırları belirginleştirilmemiştir. Cooper'a göre, zaman kavramı büyüülü gerçekçilikte, parçalı, çarpık ve gizemlidir. Uzamlar ise, üçüncü tür bir

boyuttur; haritalarda görünmeyen, ancak onu belirleyen hayal gücünün sınırsız bir ürünü de olmayan bir evrende. Kurgudaki uzamlarda, duyumsadığımız dünya yer almaktadır, fakat burada mantıkdışı ve imkânsız da barınmaktadır (Cooper, 1998: 33).

Zamandaki belirsizlik; ilk bakışta, olaylar arasında alışılmışın dışında hızlı geçişlerin olması ve zamanın da, tarihin de neredeyse hiçbir durumda net bir biçimde verilmemesi şeklinde görülmektedir. Ailenin baba figürü Huvat'ın, kente gidiş-gelişlerinin ne kadar sürdüğü, geçen zamanın ne kadar olduğu belirgin değildir; “bir öğle vakti” şehirden köye gelir, “günün birinde” radyoyla döner, “aradan çok geçmeden” Atiye, Huvat'ın yanına çıkagelir (Tekin, 2013: 7-8). Bu yolculukların arasında geçen süreler ve dönüş zamanları belirsiz bırakılmıştır.

Zaman konusunda açık belirtmeler yapılmamasının yanında, olay örgüsündeki geçişlerin çok hızlı oluşu da zamanı bulanıklaştırmaktadır.

“Gide gide Dirmit’e bir hâl geldi. Radyoyu açıp açıp oynamaya başladı. O oynadıkça evdekiler gülüştü. Onlar gülüştürken köpek karı yağdı. Dirmit oynamayı bırakıp pencereye koştu. Karın düşer düşmez eriyip gitmesine şaştı. Gözlerini diktiği yere, yüzü sivilceler içinde kara bir oğlan durdu, Dirmit oğlana baktı, âşık oldu.” (Tekin, 2013: 79)

Bu örnekte, hızlı geçişlerin zamana belirsizlik katmasının en önemli sebeplerinden biri; kullanılan “-di”li geçmiş zaman eklerinin, olaylara aynı zaman düzleminde, aralıksız bir şekilde peş peşe oluyormuş izlenimi vermesine rağmen, aslında bunun kışa geçişi anlatmasıyla daha uzun bir sürece işaret etmesidir.

“Menşur yüz akıyla gelinlik giydi. Kınalı parmaklarla toprağa girdi.(...) Kadınlar, öğretmen kapısını kırıp içeri girdiler.(...) ‘Al kanlara belenesin, öğretmen,’ deyip, (eşyaları) ateşe verdiler.

‘Bu kara kaplı defteri hatırladın mı, öğretmenim?’

‘Hatırlayamadım.’

‘Ya beni?’

‘Seni de.’

Dirmit, kadınları ateşin başında bırakıp köyün en uzak tarlalarına gitti.(...)Öğretmenin odasından çaldığı defteri koynundan çıkardı.(...)

‘Ben sizi hiç unutmadım.’ ‘Hiç, hiçbir şey anlamadım.’ ‘Ben de.’

İçinde açık saçık şiirler yazılı kara kaplı defteri öğretmene verdi. ‘Ben,’ dedi, ‘Alacivekli Dirmit’im, Huvat’ın kızı.’” (Tekin, 2013: 25-26)

Yukarıdaki alıntıda, zaman, uzam ve olay örgüsünün beraberce çarpıklaşması görülmektedir. Köyün öğretmeniyle kaçan Menşur adlı genç kız, yakalanarak köye getirilir, bekâreti kontrol edilir ve sonrasında “gelinlik giyerek kınalı parmaklarla toprağa girer”. Menşur ölmüştür, ancak öğretmene ne olduğu belirtilmemektedir. Bu sırada Dirmit’in öğretmeniyle konuşmaları

olayları böler. Bir an kadınlarla beraber olan Dirmit, hemen sonrasında öğretmeniyle konuşmakta, ardından kurguda tekrar kadınların yanında olduğu zamana dönerek, yanlarından ayrılmaktadır. Ardından, tekrar öğretmenle konuşmalarına dönülmektedir ki bu da olayların kronolojik sırayla yaşandığı geleneksel zaman akışına geri dönüldüğünü düşündürmektedir. Oysaki metin, verilen ilk diyalogun devamıdır. Dolayısıyla kurgu kronolojik açıdan biraz daha ileridedir. Zaman akışının böyle çarpıtılması, olay örgüsünün akışını da bulandırmaktadır. Menşur'un, o olmadan dönmüş olduğu düşünüldüğünde, ölmüş olabilecek olan öğretmenle Dirmit'in konuşması da bir bakıma mantıkdışıdır. Ancak bu, okura öğretmenin kaçmış olabileceğini de düşündürebilir. Burada, uzamların net olmaması, tasvirlerle yer verilmemesi, mekansal açıdan da belirsizliğe sebep olmaktadır.

Zamanın ve mekandaki geçişlerinin çarpıklaştığı örneklerden biri de Mahmut çalıştığı kuaförden gizlice kaçarken, aniden akşam evde, yatağında rahatsızca yatışına geçilmesidir. Zaman ve uzamın ani değişimi, bu kısma rüyaymış izlenimi vermektedir.

Yapıttaki uzamlar neredeyse hiçbir sınıra sahip değildir; betimlemelerine pek yer verilmemektedir. Köy uzamının sınırları tamamen çizilmemiştir; “*Buğlek ini, Taçın Dağı*” gibi bazı yakın yerlerin adları verilse; “*Akçalı bağlarının gerisindeki kayalıklar*” (Tekin, 2013: 44, 18, 61) gibi birtakım tarifler yapılsa da, köyü bir bütün olarak göz önünde canlandırmaya yetecek kadar yer adı ve betimleme yoktur.

Sınırların yoksunluğu, şehirde de görülmektedir. Figürlerin buldukları uzamlara dair verilen ufak ipuçlarından başka betimleme yapılmamıştır. Örneğin, ailenin şehirdeki ilk eviyle ilgili bilgi azdır; ikinci ev içinse, yalnızca fakir bir mahallede, tek odalı bir ev olduğu çıkarımında bulunulabilmektedir: “*Atiye yazın başında tek odalı ucuz bir ev buldu*” (Tekin, 2013: 94). Ailenin geçim sıkıntısı yaşadığı bir dönemde, ucuz bir eve taşındığı düşünüldüğünde, “*Sokağı tek odalı evlerin çocuklarının sesleri doldurması*”nın (Tekin, 105-106), mahallenin pek varlıklı olmadığına işaret ettiği söylenebilir. Öte yandan, Dirmit'in gözlemlediği kadarıyla, sokaklarında kendileri gibi fakirliklerinden, bunun getirdiği çatışmalardan utanarak, akşam erkenden perdelerini kapatan başka aileler de vardır.

Tıpkı Alacüvek gibi, gittikleri kent de uzamsal belirsizlikler içerir ve kurgusaldır; adı bile yoktur. Uzamsal belirsizliğin en büyük sebeplerinden biri de budur; iki ana uzamın folklorik öğeler, dilin kullanımı, adlar gibi öğelerden dolayı Türkiye sınırları içinde olduğu belli olsa da ikisi de gerçek değildir.

6. SONUÇ

Bu çalışmada, Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* yapıtında, büyülü gerçekçiliğin nasıl sağlandığı, büyülü gerçekçiliğin temel şartları kapsamında incelenmiştir. Melezleştirme, yazarsal ketumluk, mucize-sanrı ikilemi ve zaman-mekan belirsizliği olarak toparlanan bu şartların hepsinin yapıtta yer aldığı gözlemlenmiş, yapıtın büyülü gerçekçi olduğu sonucuna varılmıştır.

Latife Tekin, büyülü gerçekçiliği sağlamak için gerekli olan büyülü, mistik atmosferi, folklorik öğeler ve Şamanizm'in izlerinin İslam'la olan birleşiminden yararlanarak oluşturmuştur. Kurguda, büyüün, cinlerin, cansız varlıklarla kurulan diyalogların günlük hayat gerçekliği kadar geçerliliğinin olması; zıtlıklar arasındaki sınırların çoğunlukla kalkarak ölüm ve yaşamın, mantıklı ve mantıkdışının özdeşleşmesi, melezleştirme ve mucize-sanrı ikilemini sağlayan örneklerin oluşmasını sağlamaktadır. Zamanın çok hızlı geçmesi ve gerçeklikle bağlarının olmasına rağmen, tam tarihin belirlenmemesi; uzamların kurgusal olmasına rağmen, bu dünya gerçekliğinde yer alması; anlatıcının da figürlerin de mantıkdışını çoğunlukla sorgulamamaları, büyülü gerçekçiliği yapıtta var etmektedir.

Yapıttaki gerçekçiliğin incelemesini tamamlamak için, yalnızca folklorik öğeler ve inanışlar üzerine daha ayrıntılı bir çalışma yapılabilir.

7.KAYNAKÇA

- COOPER, Brenda. “Sacred Names into Profane Spaces”, *Magical Realism in West African Fiction*. Londra and New York: Routledge, 1998.
- ÇOMAK, Nebahat; DEMİR, Ali Faik. *Şaman ve Türk Dünyası*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2009.
- FARIS, Wendy B. “Scheherazade’s Children”, *Magical Realism Theory, History, Community*. Durham and London; Duke University Press, 1995.
- KALAFAT, Yaşar. *Altaylar’dan-Anadolu’ya Kamizm-Şamanizm-Sosyal Antropoloji Araştırmaları*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2004.
- ROH, Franz. “Magical Realism:Post-Expressionism”, *Magical Realism Theory, History, Community*. Durham and London; Duke University Press, 1995.
- TEKİN, Latife. *Sevgili Arsız Ölüm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- ÖKTEMGİL TURGUT, Canan. *Latife Tekin’in Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara: 2003.
- ÖZÜM, Aytül. *Angela Carter ve Büyülü Gerçekçilik*. Ankara: Ürün Yayınları, 2009.
- WALTER, Roland. *Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1993.