

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI



DEDE KORKUT ANLATILARI'NDA BÜYÜLÜ
GERÇEKÇİLİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Mutlu DEVECİ

HAZIRLAYAN
Cemile ŞEN

ELAZIĞ – 2018

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

DEDE KORKUT ANLATILARINDA BÜYÜLÜ
GERÇEKÇİLİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Mutlu DEVECİ

HAZIRLAYAN
Cemile ŞEN

Jürimiz, .../.../2018 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans tezini oy birliği/oy çokluğu ile başarılı bulmuştur.

Jüri Üyeleri:

- 1.
- 2.
- 3.

Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Ömer Osman UMAR
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET**Yüksek Lisans Tezi****Dede Korkut Anlatılarında Büyülü Gerçekçilik****Cemile ŞEN****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı****Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı****Elazığ-2018, Sayfa: VIII+95**

Dede Korkut Anlatıları, Türklerin İslamiyet’i kabulünden sonra kaleme alınan ve İslamiyet öncesi ve sonrası Türk yaşayışı, dili, tarihi, edebiyatı ve kültürüne ait oldukça zengin bir arka- plan kültürüne ve içeriğine sahip anlatılar olarak Türk yazın tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan Dede Korkut Anlatıları üzerine yapılmış çalışmalara farklı bir boyut kazandırmak ve önceki çalışmalara katkıda bulunmak amacıyla hazırlanan Dede Korkut Anlatılarında Büyülü Gerçekçilik adlı tez çalışmasında söz konusu anlatılar üzerinden kuramsal boyutta büyüğü gerçekçilik incelenmiştir. Dede Korkut Anlatılarının Dresden Nüshası dâhilinde mevcut olan on iki anlatı büyüğü gerçekçilik kapsamında incelenip yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu on iki anlatıdan hareketle Türk milletinin zengin kültürü, köklü tarihi, yaşayışı ve inancı; anlatıların kusursuz ve orijinal bir şekilde oluşturulan vaka örgülerine, kişiler dünyasına, zaman- mekân unsurlarına ve izlekler çerçevesine değinilerek büyüğü gerçekçilik türünün dünya edebiyatında müstakil bir edebi tür olmasına katkısı bağlamında değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fantastik, Olağanüstü, Tekinsiz, Ütopya, Büyülü Gerçekçilik, Dede Korkut

ABSTRACT

Master's Thesis

Magical Realism in Dede Korkut Narratives

Cemile ŞEN

Fırat University

Institute For Social Sciences

Department of Turkish Language and Literature

New Turkish Literature Science Branch

Elazığ – 2018, Page: VIII+95

“Dede Korkut Narratives”, has an important place in the history of Turkish literature as stories about the Turkish culture, language, history, literature and culture, which have been taken after the acceptance of Islam by the Turks and have a rich cultural background and content.

Dede Korkut, who has a very important place in Turkish literature, has studied the elements of fantasy and magical reality in his thesis work "Magical Reality in Dede Korkut Narratives" which was prepared to contribute to previous works by giving a different dimension to his works. Based on the Dresden Nûse of Dede Korkut 12 narratives in this copy were examined and interpreted within the scope of "Magical Realism". From these twelve narratives, the rich culture, deep-rooted history, time and part of space, life and faith of the Turkish people have been evaluated in the context of "magical realism" and "fantastic".

Keywords: Fantastic, Extraordinary, Uncanny, Utopia, Magical Realism, Dede Korkut Narratives.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER	IV
ÖNSÖZ	VI
KISALTMALAR	VIII
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. FANTASTİK VE BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK.....	5
1.1. Türk ve Dünya Edebiyatında Fantastik Yönelimler	5
1.1.1. Sözcük Kökeni Bakımından Fantastik.....	5
1.1.2. Edebi Bir Tür Olarak Fantastik.....	5
1.1.3. Dünya Edebiyatında Fantastik Eğilimler	11
1.1.4. Türk Edebiyatında Fantastik Eğilimler	13
1.1.5. Fantastik Anlatıların Diğer Yakın Anlatı Türleriyle İlişkisi.....	15
1.1.5.1. Ütopik Anlatı	15
1.1.5.2. Distopik (Antiütopik- Ters Ütopik) Anlatı	16
1.1.5.3. Gotik Anlatı	16
1.1.5.4. Bilimkurgu Anlatı	17
1.2. Büyülü Gerçekçilik	17

İKİNCİ BÖLÜM

2. DEDE KORKUT ANLATILARINDA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK	26
2.1. Büyülü Gerçekçilik Edebi Türünün Kuramsal Özellikleri Açısından Dede Korkut Anlatıları.....	27
2.1.1. Dede Korkut Anlatılarında Doğaüstü Olay, Durum ve Unsurlar	28
2.1.2. Dede Korkut Anlatılarında Melezlik İlkesi	55
2.1.3. Dede Korkut Anlatılarında “Yazarın Ketumluğu” İlkesi	63
2.1.4. Dede Korkut Anlatılarında “Yabancılaştırma” İlkesi	67
2.1.5. Dede Korkut Anlatılarında “Zıt Kutupların İlişkisi” İlkesi	71
2.1.6. Dede Korkut Anlatılarında Psikolojik Derinlik Bağlamında Kişiler Dünyası unsuru	77
2.1.7. Dede Korkut Anlatılarında Zaman ve Mekân unsuru.....	78

SONUÇ	85
KAYNAKÇA.....	90
EKLER	94
Ek 1. Orijinallik Raporu.....	94
ÖZGEÇMİŞ	95



ÖNSÖZ

Fantastik kurmaca, hayal gücüyle yaratılan, gerçeküstü olay ve durumlara yönelen bir türdür. Sınır tanımayan bir hayal gücünün ürünü olan fantastik kurmaca eserleri, edebî yetenek ile düş gücünün bireşimi sonucu ortaya çıkar. 18. yüzyılın sonlarında temelleri atılan fantastik kurmaca, dünya edebiyatlarında 20. yüzyılda asıl kimliğine kavuşmuştur. Fantastik türde olaylar tamamen yazara ait olağanüstü düzeyde kurmaca bir dünyada şekillenir. Bu eserlerde, itibarî dünya sadece fantastik unsurlar kullanılarak oluşturulmaz. Aynı zamanda kişiler dünyası, zaman, mekân, anlatıcı ve bakış açısı gibi temel unsurlar da fantastik ortamın kurulmasında bütünleyici bir görev üstlenir. Temelinde aklın sınırlarını zorlayan olağanüstü olayların karşısında anlatı kahraman(lar)ı ve okuyucunun kararsızlık duygusu içinde kalması esasına dayanan fantastik kurmaca, şiirsel ve alegorik okumaya kapalıdır. Öte yandan salt eğlendirici metinler olmayan fantastik anlatılar, bireyin bilinçaltı ve bilinçdışı düzeylerinde bastırıldığı her türlü sınırlayıcı ve zorlayıcı unsurun sağaltım yolu ile dışavurumunun görüngüleştiği anlatılardır.

Fantastik edebi türle olan yakınlığı bağlamında büyülü gerçekçilik ise, büyülü unsurların, resmedilen gerçeklik içinden organik olarak gelişmesini sağlayacak biçimde fantastik ve gerçekçiliği birbirine bağlayan anlatım türüdür. Fantastik edebi türle olan yakınlığı olağanüstü boyutların, anlatının merkezini teşkil etmesi yönündendir. Fakat fantastik kurmacayla, okuyucu ve kahraman(lar)ın olağanüstü düzeye olan yaklaşımları yönünden ayrılır. Fantastik kurmaca, olağanüstü düzeye karşı okuyucu ve anlatı kahramanlarının en az bir tanesinde görülmesi gereken kararsızlık durumu ile korku ve hayret duygularını da kapsar. Oysa büyülü gerçekçi anlatılarda anlatıcı, kahraman(lar) ve okuyucu, olağanüstü ve gerçek olana eşit mesafededir ve olağanüstü düzeyi günlük hayatın sıradan bir kesitiymiş gibi kabul eder.

Fantastik ve büyülü gerçekçilik edebi türlerinin önceleyenlerinin destanlar, halk hikâyeleri ve mitik söylemlerin olduğu gerçeğinden hareketle, Türk kültür tarihinin önemli bir birikimi ve yansıması olan Dede Korkut Anlatıları'nın anlatıcı, kahraman ve okuyucunun doğaüstü düzeye olan yaklaşımı bağlamında, büyülü gerçekçilik kapsamında incelenip değerlendirilmesini gerekli kılar. Anlatılar; milli olmasıyla birlikte içinde barındırdığı mitik ve kutsal değerler ile bağlı olduğu Türk Dili ve Edebiyatı sahası içerisinde müstesna bir yere sahiptir. Bu anlatılarla ilgili yapılan çalışmalar milli kültür değerlerin bir hazinesi olarak Türklüğün milli hayatını aksettirme

noktasında yapılmış olan diğer çalışmalara katkı sunacak ve bu anlatıların farklı bir edebi yönüne vurgu yapıp aynı zamanda büyülu gerçeklik çalışmalarına yeni bir soluk getirecektir.

İki ana bölüm halinde hazırlanan çalışmanın birinci bölümde, fantastik ve büyülu gerçekçilik edebi türlerinin kuramsal boyutta açılımı yapılarak yakın türler arasındaki farklılıkları tespit edildi.

İkinci bölümde ise “Dede Korkut Anlatıları”, büyülu gerçekçilik edebi türünün kuramsal özellikleri kapsamında “Doğaüstü Olay, Durum ve Unsurlar; Melezlik; Yazarın Ketumluğu; Yabancılaştırma; Zıt Kutupların İlişki; Psikolojik Derinlik Bağlamında Kişiler Dünyası; Zaman ve Mekân” yan başlıkları altında incelendi.

Çalışma, fantastik, büyülu gerçekçilik ve “Dede Korkut Anlatıları” ile ilgili Kaynakça’nın yer aldığı bölümle tamamlandı.

Çalışmanın anlatı metinleri, Sadettin Özçelik’in Türk Dil Kurumu Yayınları tarafından 2016’da iki cilt halinde hazırlanan “*Dede Korkut, -Dresden Nüshası-, Metin, Dizin*” adlı çalışmasından incelenmiş olup anlatılardan alıntılanan bölümler yine aynı kaynaktan yapıldı.

Tez konumun belirlenmesi ve tamamlanmasında büyük emeği olan, yoğun mesaisine rağmen bilgi birikimlerini, tecrübelerini ve desteklerini benden esirgemeyen, öğrencisi olmaktan onur duyduğum değerli hocam Doç Dr. Mutlu DEVECİ’ye teşekkür ve saygılarımı sunarım. Ayrıca yüksek lisans eğitimim boyunca kendilerinden edindiğim bilgilerle çalışmama ışık tutan saygıdeğer bölüm hocalarıma, kıymetli arkadaşım Dr. Öğr. Üyesi Yeliz AKAR’a; yabancı kaynak çevirilerinde bana zaman ayıran Öğr. Gör. Hayriye ÇELİK’e ve aileme sağladıkları katkılardan dolayı teşekkür ederim.

KISALTMALAR

C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Haz.	: Hazırlayan
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
ss.	: Sayfa sayısı
Üniv.	: Üniversite
vb.	: ve benzeri
Yay.	: Yayınları



GİRİŞ

Türk Edebiyatı'nda hikâye türü, 19. yüzyılda hem biçim hem de içerik olarak geleneksel hikâye anlayışından sıyrılıp Batılı anlamda modernleşmeye başlar. Fakat kültürel birikimlerin bir anda kestirilip atılamayacağı gerçeği uzun bir dönem modern hikâyecilik anlayışı içinde geleneğin de devam etmesini sağlar.

Dünya yazınında ilk eserlerin geçmişi mitolojik eserlere kadar dayansa da destanlar, yazın hayatının başlangıcı konusunda asıl belirleyici sınırların yansımasıdır. Destan döneminden sonra ise dünya milletlerinin geleneksel ve kültürel birikimleriyle ortaya çıkan halk hikâyeleri, uzun bir dönem boyunca destan ve roman arasındaki geçiş sürecinin ürünleridir. Nazım ve nesir yazım şeklinin karışık olduğu halk hikâyelerinde hem destan türünün özellikleri hem de modern romanın özelliklerine rastlanır. Fakat mitik ve epik eserlere nazaran halk hikâyelerinde varlık bulan olay, kişiler, zaman ve mekân unsurları gerçek hayata daha yakın formdadır.

Destan döneminin terk edilmesiyle birlikte yazın hayatının konuları da değişmeye ve kahramanlık konularına ek olarak aşk konuları da işlenmeye başlar. Zaman içinde kahramanlık konularından da uzaklaşmış ve sadece aşk konularını işleyen halk hikâyeleri üretilmiştir. Bu türün toplum içinde yayılmasında ise 15. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmaya başlayan meddahlık geleneğinin etkisi büyüktür.

Tanzimat'la birlikte toplumun her kesiminde görülen Batılılaşma ve modernleşme anlayışı edebiyat sahasında da kendini hissettirir. Bu dönem hikâyecilerimizin şekil ve muhteva bakımından yöneldikleri değişim tecrübelerinde “Batı’yı tanıma ve tanıtmaya gayretlerinin önemi büyüktür.” (Kavaz, 1999: 16) İlk dönem Tanzimat hikâyecileri romantizme yakın dururken ikinci dönem bünyesindeki hikâyecilerimiz ise daha çok natüralizm ve realizmin etkileri altındadırlar. Bununla birlikte, modern hikâyecilik anlayışımızla destan ve halk hikâyeciliği anlayışımız arasındaki en belirgin fark kişiler dünyası bağlamında gözlemlenir. Destan ve halk hikâyeciliği dönemine ait anlatılarda görülen alp tipi kahramanlar veya olağanüstü varlıklar vakanın gerçeklik boyutuna zarar vereceği anlayışıyla terk edilir ve anlatı vakaları gerçek veya gerçeğe çok yakın duran kişiler ve vakalardan seçilir. Servet-i Fünûn dönemine gelindiğinde ise bu dönem yazar ve şairlerinin, sanatı ön planda tutan gayeleriyle, birey ve iç dünyasına yöneldikleri gözlemlenir. Bu dönem hikâyelerinde bireyin dünyayla olan çatışmaları terk edilir ve kendi iç dünyasıyla olan çatışmalarının işlenir. Milli edebiyat döneminde de sadeleşen dille birlikte hikâyecilik alanında eserler

kaleme alan yazarlar, dönemin ruhundan etkilendikleri için daha ziyade toplumu ilgilendiren konulara yönelmişlerdir. Bu dönem hikâyelerinin muhtevası, düzenli ve başarılı bir olay örgüsü içinde, haksızlığa uğrayan ve zulüm gören Türk milleti ile zalim olan taraf arasındaki çatışma üzerine kuruludur. 20. yüzyılın başlarında ise Türk hikâyecileri yüzünü Anadolu'ya çevirir ve böylece konu ve mekân açısından zenginleşen hikâye türünün yine bu dönemde sınırlarının ve kurgusal boyutunun olgunluğa ulaşarak netleştiği görülür.

Türk yazın hayatının destan ve halk hikâyeleri dönemleri arasında bir geçiş eseri özelliği taşıyan “Dede Korkut Anlatıları”, destan döneminin son, hikâye döneminin de ilk özelliklerini taşıması açısından önem taşır. Hikâye türünün ilk oluşum örneği sayılabilecek bu anlatılar nazım ve nesir söylemin karışımıyla epik bir özellik taşırlar. Kusursuza yakın bir şekilde inşa edilmiş olay örgüleri içinde, gerçek ve doğaüstü alandan seçilmiş karakter, olay ve unsurların anlatının coşkusu artıran dramatik aksiyonun içindeki bireşimleri ile okuyucuyu da anlatının içine dâhil edebilecek niteliktedir. Zaman unsurunun başarıyla kurgulanışı, olay örgüsü içinde kopukluk yaratmaz iken mekânların da anlatılar dâhilinde yaşanacak olaylara uygun ve daha çok olayların ön plana çıkmasını sağlayacak şekilde oluşturuldukları görülür. Konu olarak birey-toplum veya toplum-toplum çatışmasının ön yüzeyde varlık bulmasına rağmen alt katmanlarında daha birçok konunun sembolik olarak işlendiği görülür. Türk kültür tarihine ait bireysel, toplumsal, ekonomik ve politik birçok çıkarımın yapılmasına olanak sağlayan bu anlatılar aynı zamanda arzulanan evrensel değerlerin de tespiti ve oluşumuna kaynaklık ederler.

Destan dönemi sonrasında başlayan Türk hikâyecilik tarihinin en eski eseri olarak bilinen “Dede Korkut Anlatıları”, kendisinden sonra gelişmeye başlayan hikâye türünün kuramsal olarak oluşumunu sağlayan en önemli eserdir. En büyük etkileri özellikle halk hikâyeleri üzerinde olurken sonraki dönem hikâyecilik anlayışına katkıları da büyüktür. Bu bağlamda “Sevdekar ile Gülenaz Sultan”, “Diligam Yahya Bey”, “Kerem ile Aslı”, “Latif Şah”, “Kirmanşah”, “Yusuf ile Züleyha” gibi halk hikayelerinde metinlerarası ilişki yoluyla Dede Korkut Anlatıları'ndan alıntılama yapıldığı söylenebilir.

Gelenek ve kültürün yığılarak ilerlediği gerçeği, birbirini önceleyen türlerin yine birbiri içinde mevcut oldukları gerçeğini de getirir. Bu var olma durumu bazen çok açık ve yalın iken bazen de daha kapalı veya başka bir forma bürünmüş şekliyle karşımıza çıkar. Dede Korkut Anlatıları'nın bazılarında olduğu gibi kahramanlık ve aşk

konularının aynı olay örgüsü içinde ilerlemesi halk hikâyelerinin de bir özelliğidir. Aşk konulu halk hikâyelerinde de varlık gösteren kahraman tipi âşık, Dede Korkut Anlatılarındaki alp tipi kahraman olmaktan ziyade aşkı uğruna bir dizi zorlu mücadeleler içine giren bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda aşk konulu halk hikâyelerindeki âşık tipi kahramanların Dede Korkut Anlatılarındaki Kan Turalı ve Bamsı Beyrek'in biçim değiştiren yansımaları olduğu söylenebilir. Öte yandan Koroğlu, Battalgazi gibi kahramanlık veya dini-destani özellik taşıyan halk hikâyelerindeki kahramanlar da yine kurtarıcı rolü üstlenen kahramanlardır.

Olağanüstü boyutta olay ve unsurlara Dede Korkut Anlatılarında olduğu gibi halk hikâyelerinde de rastlanır. Bununla birlikte Tanzimat Döneminde modernleşme ve realizm akımının etkisiyle olağanüstü düzey terk edilir. Ancak modern Türk hikâyeciliğinin ilk dönemlerinde Giritli Aziz Efendi'nin Muhayyelat-ı Aziz Efendi ve Emin Nihat'ın Müsameretname adlı eserleri geleneksel hikâyecilik anlayışı ve modern hikâye anlayışımız arasında geçiş eseri olarak kabul edilirler. Muhayyelat-ı Aziz Efendi, olağanüstünün olay örgüsüne dâhil edilmesiyle geleneksel hikâye anlayışımıza daha yakın dururken daha yerli ve daha gerçekçi mekânların varlığıyla modern hikâyeye yaklaşır. Müsameretname ise Dede Korkut Anlatıları gibi bir çerçeve hikâye içine yerleştirilmiş hikâyelerden oluşur ve yine bu özelliğiyle Batı'da oluşan Decameron Hikâyeleri'ne de benzer niteliktedir.

Modern hikâyeciliğimizin ilk dönemlerinde romantizme daha yakın duran hikâyecilerimiz geleneksel yapıyı daha gerçekçi bir düzlemde devam ettirir. Bu dönem hikâyecilerimiz, Dede Korkut Anlatılarında da görüldüğü üzere olay örgüsünü bir çatışma veya mücadele üzerine kurarlar. Mücadele başlar, gelişir ve bir sonuca bağlanır. Fakat bu dönem hikâyelerinde olay örgüsüne dâhil olan bu çatışma veya mücadele hali daha çok toplum ve birey arasında yaşanır. Modern hikâyeciliğimiz, Dede Korkut Anlatılarından miras kalan kusursuza yakın olay örgüsü dâhilinde yeni konuları, belirsiz olan zaman ve mekân algısını daha yerlileştirerek ve daha netleştirerek işlemeye başlar. Bu bağlamda Dede Korkut Anlatılarının, hikâyeciliğini milli değerler üzerinden şekillendiren Ömer Seyfettin'in bazı hikâyelerine, olağanüstü düzey, vaka kurgusu ve karakter oluşturma boyutuyla kaynak oluşturduğu söylenebilir. Yakın dönem öykücülerimizden Muharrem Kılıç'ın "Deli Dumrul Boğaziçi Köprüsünde (1999)", Rahmi Özen'in "Bamsı Beyrek ile Banı Çiçek (2000)", Murathan Mungan'ın "Dumrul ile Azrail (2000)" adlı eserleri Dede Korkut Anlatılarının metinlerarası ilişki ile yeni bir

kurguya taşınmıştır. Söz konusu bu eserler alt metnin olay örgüsüne yeni vaka birlikleri ekleyerek ve mevcut vaka birliklerinde değişiklikler yaparak oluşturulmuşlardır.

Dede Korkut Anlatılarında karşılaştığımız epik ve lirik söyleme, kendisinden sonra gelen hikâyecilik anlayışımızda rastlamak mümkündür. Olay örgüsündeki coşkulu söylemin anlatının başından sonuna kadar okuyucunun merak duygusunu canlı tuttuğu görülür. Bununla birlikte anlatıların nazım kısımlarını oluşturan ve çoğunlukla ağıt formunda olan bölümlerin yine kendisinden sonra, özellikle halk hikâyeciliği ve roman anlayışında da devam ettiği gözlemlenir.

Dede Korkut Anlatılarındaki doğaüstü olay, durum ve unsurlar; mitik ve destan anlatılarından farklı olarak daha yerli ve kültürel bir düzlemde belirginleşirler. Bu bağlamda anlatı kahramanlarını ülkü veya karşı değer olma açısından destekleyen veya sınırlandıran doğaüstü düzey son aşamada yine kahramanın farkındalık bilincine ulaşmasına katkı sunan bir dizi sınamanın unsurlarıdır. Tanzimat'la birlikte hikâye türünün, daha gerçekçi bir boyuta taşıdığı olay örgüsü, doğaüstü her türlü açılıma kapalıdır. Fakat yakın dönem yazın hayatımıza yeniden girmeye başlayan doğaüstü oluşumlar, hikâye türünün konu bakımında daha çeşitli ve zengin olmasına katkı sunar. Özellikle fantastik ve büyülü gerçekçi tarzda hikâye ve roman ürünleri yakın dönem içinde belirginleşmeye başlar.

Türk hikâye geleneğinin, 16. yüzyılın ilk yarısında yazıya geçirildiği düşünülen ve en eski eseri olarak kabul edilen Dede Korkut Anlatıları, gerçek ve doğaüstü yaşamın, ustaca kurgulanan olay örgüsü içinde birleştirilerek oluşturulmuş coşkulu ve büyülü bir atmosfere sahiptir. Evrensel insan anlayışının onadığı; sevgi, saygı, dürüstlük, bağlılık, kararlılık, aile ve millet bilinci vb. konular, doğaüstü düzeyin de katkısıyla bir kahramanın şahsında belirerek varlık bulur. Bu bağlamda büyülü gerçekçi türün takındığı tavır gibi, kanıksanan doğaüstü düzey, onanan veya reddedilen herhangi bir gerçekliğin daha belirgin söylemine hizmet eder.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. FANTASTİK VE BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

1.1. Türk ve Dünya Edebiyatında Fantastik Yönelimler

1.1.1. Sözcük Kökeni Bakımından Fantastik

18. yüzyılın sonunda Jacques Cazotte'nin *Âşık Şeytan*'ıyla başlayan fantastik, kelime anlamıyla Latince bir sıfat olan "fantasticum" dan Yunanca'da "görünür kılmak, gibi görünmek, olağanüstü olaylar söz konusu olduğunda kendini göstermek, görünmek" anlamlarını karşılayan "phantasein" eylemine dönüşür. Zaman içinde farklı dillerde "phantastiké: temelsiz şeyler hayal edebilme yeteneği; fantastique: boş düşlere boş kuruntulara dayanan, cismani bir varlığı, bir gerçekliği olmayan görüntü; fantasiesus: kaçık, aldatıcı," gibi türevleriyle sıfat ve ad olarak kullanılmaya başlar.

Fantastik sözcüğünün bir edebi türe ad olmasına ise ilk olarak 1863'te Littré adlı sözlükte rastlanır. "Sözlük fantastique'i "1- yalnızca imgelemde var olan; 2- yalnızca cismani bir varlığın görüntüsüne sahip olan" şeklinde tanımlar ve bu ikinci ifadeyi açıklamak için şu ifadeyi verir: 'Fantastik öyküler: Genel olarak söylendiği gibi peri masalları, hortlak öyküleri ve özellikle Alman Hoffmann'ın itibar kazandırdığı, doğaüstünün önemli rol oynadığı bir öykü türü(dür).'" (Steinmetz, 2006: 8).

Batı'nın fantastik olarak adlandırdığı bu tür, İslam Edebiyatında "hikayat hurafiyya, hurafiyya, küçümseyici anlamda 'efsane' veya 'batıl inanç'" (Steinmetz, 2006: 10) veya Binbir Gece Masallarını baştan sona donatan ve sihirli anlamına gelen "ajib" (Steinmetz, 2006:10) olarak adlandırılır.

1.1.2. Edebi Bir Tür Olarak Fantastik

Olağanüstü olayların anlatıldığı tür olarak kabul edilen "fantastik"ın 18. yüzyılda olgunluğa ulaştığı ve sınırlarının bu yüzyılda belirginleştiği kabul edilir. Fantastiğin Dünya edebiyatında bir tür olarak varlık bulması kendisinden önce var olan destanlar, efsaneler ve olağanüstü yolculukların konu edildiği peri masalları gibi belirli anlatı türlerinin katkılarıyla olur.

Son yıllarda, özellikle romanla birlikte tekrar edebiyat ve okuyucunun gündemine oturan, fantastik anlatı türüyle ilgili yapılan bütün tartışma ve çalışmalar çoğunlukla fantastiğin tanımlanması, sınıflandırılması ve niteliklerinin ortaya konulmasıyla ilgilidir. Ancak bu görüşler ne kadar çeşitli olsa da hemen hemen hepsi,

türün neredeyse ilk kuramcısı olarak kabul edilen Todorov'un görüşleri etrafında toplanmaktadır.

Todorov, bir edebi tür olarak fantastiği “metinden okura geçen bir ikircim ya da kararsızlık deneyimi”(Todorov, 2004: 7) olarak yapısalcı bir poetikayla açımlar ve fantastik anlatıların okuyucuda uyandırdığı “hayal-hakikat” sorgulamasına ve kararsızlık duygusuna dikkat çeker.

Fantastiğin daha çok imgelemle ilgili olduğunu ve mantığın tam karşısında deliliğe yakın bir yerde hayal ve yanılsama üzerine kurulduğunu söyleyen Steinmetz ise “Fantastikte bir şey ortaya çıkar. Hayal ve düş, bütün bunların ancak çıkırından çıkmış bir hayal gücünden, altüst olmuş bir ruhtan doğabileceğinin aşikâr olduğu düşüncesiyle, gerçekliğin çiğnenmesi anlamına gelir.”(Steinmetz, 2006: 9) ifadesiyle fantastiği, bireyin histerikli bilinçaltını kuşatan dehşet ve korkuların dışavurumu olarak aktarır.

Türk edebiyatında ise Berna Moran, “*Türk Romanında Fantastiğin Serüveni*” adlı yazısında fantastiği şöyle tanımlar: “Fantastik, gerçekliğin mekân, zaman, karakter kavramlarını, canlı cansız ayrımını tanımaya ve bildik dünyamızın ötesinde alternatif bir dünyayı işin içine katan anlatıların tümüne verilen addır.” (Moran, 1994: 60). Moran’a göre yazarın eğlenceli bir oyun -kurmacacılık oyunu- amacıyla kurduğu fantezileri yalnızca “anlamı boşaltılmış bir fantezi yani fantezi için fantezi”dir. Bu yaklaşımıyla Moran, Todorov’un fantastik dediğini belirsiz fantastik olarak kabul eder. Böylelikle belirsiz fantastik teriminin okuyucu ve kahramanın kararsızlığını ifade ettiği anlaşılır.

Anlatılan olay ya da olayların gerçekliği konusunda bir cevap bulma arayışı içinde olan okuyucu ve öykü kişilerinden en az bir tanesinin yaşadığı kararsızlık, fantastik türün başat koşuludur. Fantastik anlatılarda karşımıza çıkan irade dışı tuhaf olaylar, doğa ve doğaüstü yasalarla açıklanamayan durumlar karşısında okuyucu ve anlatıda kararsızlık hali içinde olan “kahramanın, olayları nasıl yorumlayacağı konusunda kesin bir tavrı yoktur.” (Todorov, 2004: 43) ve bu kararsızlık hali devam ettiği sürece fantastikten söz edilebilir.

Fantastiği bir ara tür olarak nitelendiren ve onu, tekinsizle olağanüstü arasında kalan ara bölgeye yerleştiren Todorov’a göre anlatıdaki olaylar, doğa yasalarıyla açıklanabiliyorsa “Tekinsiz” türüne; “büsbütün başka bir gerçeklik alanı” (Todorov, 2004: 7) ile açıklanabiliyorsa “Olağanüstü” türüne girer. Tekinsiz ve olağanüstü olarak adlandırılan bu iki tür, fantastik anlatı türüyle yakın olmakla birlikte anlatılanların bir gerçeklik zeminine oturtuluş haliyle birbirinden ayrılırlar. Doğa yasalarıyla açıklanabilen tekinsiz türünde, olaylar geçmiş zamanda yaşanmış bir başka deneyimle

(rüya, halisünayson...); olağanüstü türünde ise daha önce deneyimlenmemiş ve gelecek zamanda yaşanması mümkün olan olay veya olayların varlığından söz edilirken fantastik anlatılardaki olaylar ve oluşturduğu kararsızlık hali şimdiki zamana aittir.

Okuyucunun anlatıdaki olayların, gerçek veya hayal oldukları konusunda duraksaması, tereddüde düşmesi ve bu kararsızlığını bir sonuca bağlayamaması; yazar tarafından metinden okuyucuya geçirilmek istenen kararsızlık duygusunun anlatı kişilerinden bir tanesine yüklenmesi; okuyucun anlatı karşısında alegorik ve şiirsel okumadan uzak bir tavır takınması anlatının tür olarak sınırlarını belirler ve anlatıyı fantastik kılar. Todorova'a göre birinci ve üçüncü koşul fantastik tür için kesinlikle olması gereken özelliklerdir. İkinci koşulun gerçekleştirilmesi için ise bir zorunluluk yoktur.

Fantastik anlatı türü, içeriği ve kurgusuyla okuyucuyu, inançsızlığını bir süre için bir kenara bırakmaya razı edebilen anlatı türüdür. Böyle bir anlatı türünün gerçek dışı ve ötesi içeriğiyle okur sarsılır, kararsızlık içinde gidip gelir, kaygı duyar, şaşırır, şüphe ve hayrete düşer. Fantastik anlatılarda, anlatıcının anlattıkları kendi iç gerçekliğine sahip olur, tutarlı ve doğru görünür. Sadece okuyucu değil, öykü kişileri de olan biteni “yadırgar.” Bu nedenle okuyucuya ve öykü kişilerine anlatının kendi kuralları, gidişatı da dâhil olmak üzere her şeyin “tahmin edilemezlik”, “bilinemezlik”, “öngörülemezlik” içinde ilerlediğinin hissettirilmesi fantastik türün başat özelliğidir.

Todorov “Şiir ve Alegori” başlıklı yazısında fantastiği tanımlayan bir özelliğinde fantastiğin alegorik ve şiirsel okumaya kapalı olduğunu dile getirmiştir: “Şiir ve alegoride fantastik söz konusu edilemez. Çünkü alegorik okuma, olağanüstü ve tuhaf olayları düz anlamıyla değil de bir başka gerçeğin ifadesi olarak alan okumadır; şiirsel okuma ise, gerçekle-belirsizlikle kararsızlıkla ilgilenmez, metni sadece bir söz zinciri olarak görür. (...) Dolayısıyla fantastik için uygun olan kurmacadır. Fantastik anlatılar, özellikle şiir için uygun değildir. Çünkü metni okurken her tür temsili dışlarsak ve her cümleyi kendi başına anlamsal bir bileşim olarak görürsek fantastik oluşmaz. Olayların, anlatılan dünyada ortaya çıkma biçimlerine bir tepki oluşturan fantastik, kurmacayı da beraberinde getirmelidir. (...) Eğer kurgu, olağanüstü bir olayı anlatıyor ve biz sözcükleri düz anlamıyla değil de başka bir yorumla algılıyorsak fantastik boyutla iç içe değilizdir. Çünkü fantastik düz anlamıyla algılanması gereken metinlerde görülür. Alegorik anlam tartışılmazdır; (...) Belli bir düşüncenin doğruluğunu ya da yanlışlığını kanıtlamak veya önemli bir yargıya ulaşmak gibi amaçlarla alegori oluşturulurken kurgudaki kişiler sembolik anlamlarıyla kavranır ve değerlendirilir. (...)”

Alegori, gerçek anlamı bütünüyle silinmiş iki yönlü bir önerme iken fantastik düz anlamlıdır.” (Todorov, 2006: 63-67)

Fantastik anlatılarda bir diğer önemli unsur ise “atmosfer”dir. Gerçek olmayı mükemmel gerçek bir atmosfer ve evren içinde sunması fantastik anlatının inandırıcılığını ve başarısını artırır. Yazarın öykü boyunca heyecanı dorukta tutması ve eserde yarattığı fantastik atmosferle okuyucuyu kabzetmesi gerekir. Anlatı kişilerinin hayatlarına aniden dâhil olmaya başlayan fantastik olaylar; daha önceden bildiğimiz, tanıdık olduğumuz veya bizi şaşırtmayacak gündelik mekânlarda gerçekleşir. Böylece gerçeğe yakın kurgulanan mekân, okuyucunun zihninde gerçeklikten uzaklaşarak olağanüstü forma evrilir. Gerçek dünyanın katılığından uzaklaşmak isteyen okuyucunun, “sanki” gerçekmiş gibi olan bu olağanüstü atmosferde Aristoteles’in “kathartik” süreç olarak adlandırdığı bireyin olaylar karşısında bir ruhsal sağaltım veya ruhsal bir kaybolma yaşaması ve anlatı karşısında, fantastik anlatının temelinde yatan “Neredeyse inanacaktım.” tavrını takınması önemlidir.

Todorov, fantastik söylemin birinci özelliğini “Sözce” ye yani mecazlılık ilkesine bağlar. Olağanüstünün bu anlatılara kattığı abartılılık, kışkırtıcılık, şaşkınlık ve korku unsurları belli bir ölçüde mecazlı söylemin kullanılmasıyla oluşturulur. “Neredeyse inandım, inanıyordum, inanacaktım, sanki, gibi...” ifadeler, fantastik anlatılar karşısında okuyucunun zihinsel bulanıklılığını yansıtır ve mecazlı söylemin düz anlama taşınmasına katkıda bulunur. Fantastik söylemin ikinci özelliğini ise “Sözceleme” olarak nitelediği anlatıcı unsuruna bağlar. Bu anlatılarda anlatıcı unsur genellikle birinci tekil şahıs anlatıcıdır. Olaylar “Ben”in başından geçer ve aktaran da yine “Ben”dir. Böylece okuyucun olaylar karşısındaki kuşku ve kararsızlığı önemli ölçüde oluşturulur. Aksi takdirde okuyucunun bir başka anlatıcı tarafından anlatılan olayların gerçekliğini sorgulamasına gerek kalmayacağı için fantastik anlatıda gerekli olan kuşku unsuru ortadan kalkar ve anlatı başka bir türe dâhil olur. “Sözdizim” olarak adlandırdığı üçüncü boyut ise olay örgüsüyle ilgilidir. Fantastik anlatılarda tuhaf, olağanüstü olaylar en başta verilmez veya okuyucu, masallardaki gibi “bir varmış, bir yokmuş” tarzında ifadelerle anlatıya hazırlanmaz (Todorov, 2004: 78-92). Gündelik hayatın sıradan olayları içerisinde aniden beliren tuhaf olaylar kronolojik olarak ilerler. Bu sayede anlatı karşısında okuyucunun dehşet ve hayret duyguları canlı tutulur.

Genel hatları bu şekilde belirlenen ve kendisine has izlekleri ve temaları olan fantastik anlatılarda “bilincin marazi durumlarına” (Steinmetz, 2006: 16) bağlı olarak hayaletler, yaşayan ölüler, gulyabaniler, vampirler, ikizler, büyücüler, şeytan,

karabasanlar, canlanan nesneler, konuşan hayvan veya bitkiler, hareketlenen mekânlar, biçim değiştiren canlılar ağırlıklı olarak görülen olağandışı unsurlardır. Bu olağandışı unsurlar, anlatının korku, dehşet, hayret, bulanıklık ve kararsızlık dinamiğini oluşturur. Korku duygusu bir zorunlu koşul olmamakla birlikte neredeyse bütün fantastik anlatılarda karşımıza çıkar. Fakat “Hoffman’ın Prenses Brambilla’sı ve Villiers de l’Isle-Adam’ın Véra adlı öyküsü” (Todorov, 2004: 41) korku unsuru taşımayan fantastik anlatılardandır.

Fantastik türün izlek şeması üzerine daha önce yapılmış araştırmaları yetersiz bulan Todorov, söz konusu bu türün izleklerinin diğer edebi türlerin izlekleriyle benzer olduğunu fakat fantastik izleklerde bir “aşırılık, fazla olma durumu(nun)” (Todorov, 2004: 95) olduğunu belirtir ve fantastik türün izlek şemasını “ben” ve “sen” izlekleri olmak üzere iki gruba ayırır.

Todorov; metamorfoz, pandeterminizm, ruh ve madde, çift kişilik, algılama, bakış, gözlükler ve ayna olarak kategorilendirdiği “ben” izleklerinin “İnsan ve dünya arasındaki ilişkinin oluşturulmasında da temel izlekler” (Todorov, 2004: 12) olduklarını belirtir. Metamorfoz ve pandeterminizmde kişi, zihninde bir değişim veya dönüşüm yaşayarak başka bir varlıkta can bulabilir. Bu sayede fantastik anlatıda “fiziksel olanla zihinsel, maddeyle ruh, nesneyle sözcüğün arasındaki ilişkinin sınırının yumuşaması” (Todorov, 2004: 113) sağlanır. Bu izlekler aracılığıyla öznenin nesneyle kurduğu zihinsel bütünleşim sonucunda, zaman ve uzam da bulanıklaşarak günlük yaşamın zaman ve uzamı olmaktan çıkar ve doğaüstü dünyanın zaman ve uzamına dönüşür.

“İnsanın istekle, dolayısıyla kendi bilinçaltıyla ilişkisinin” (Todorov, 2004: 136) sonucu olarak ortaya çıkan “Sen” izleklerini ise Todorov; saf ve yoğun cinsel istek, şeytan ve libido, din-bekaret ve anne, ensest, eşcinsellik, çoklu aşk, zevki kamçılayan veya kamçılamayan zalimlik, ölüm, ölüseverlik ve vampirler, doğaüstü ve ideal aşk, öteki ve bilinçaltı olarak sınıflandırır. Asıl çıkışı cinsel itkiler üzerinden olan “sen” izlekleri fantastik anlatılarda “tuhaf ve olanaksız” (Aslan Ayar, 2015: 40) olan cinsel deneyimler olarak gözlemlenir. Fantastik anlatılardaki bu cinsel sapmalar; ölüm, ölümden sonra yaşam, ensest, cesetler, şeytan, hayaletler veya vampirlerle yaşanan aşk üzerinden şekillenir.

Fantastik anlatıların birçoğu, yukarıda “ben” ve “sen” izlekleri olarak tasnif edilmiş bu izlekleri kullanarak asıl amacı olan gerçek ve görünen üzerinden hayal ve görünmeyene ulaşır. “Görme-bakma-bakış sorunu fantastiğin tematik meselelerinin başında gelir.” (Aslan Ayar, 2015: 42) ve zihin aracılığıyla fiziksel olanın söylenmeyen,

görünmeyen yüzünü aydınlatır. Göz, gözlük, ayna, cam gibi görme ve yansıtma ile ilgili unsurlarla görünmeyen “ben”i, bilinmeyen “ikiz”i, yabancı olan “öteki”ni öne çıkarır. Öte yandan metamorfoz, iyi-kötü çatışması, ikizleşme de fantastik temalar arasındadır. Anlatılarda bu temaların oluşumu hayaletler, canavarlar, vampirler, gölgeler, sesler, aynalar, ikizler izlekleriyle sağlanır.

Bir anlatının fantastik sayılabilmesi için yukarıda sıralanan izlekler dışında; “ortaya çıkma, ele geçme/geçirilme, yok etme/edilme, başkalaşım” (Steinmetz, 2006: 40) gibi edim tiplerine de sahip olması gerekir. Daha çok hayalet öykülerinde karşılaştığımız “ortaya çıkma” edimi şaşırtıcı, tuhaf ve olağanüstünün anlatıda görünür olmasını sağlar. “Ele geçme/geçirilme” edimi ise anlatıda, öznenin bir başka birey, olağanüstü bir güç veya olağanüstü bir olgu tarafından fiziksel veya zihinsel olarak ele geçirilmesiyle oluşur. Burada özneyi ele geçiren bazen şeytan, büyücü, manyetizmacı, hipnotizmacı; bazen de ruhsal dengesi yerinde olmayan bir doktor veya kahramanın düşmanı olan güçlerdir. Steinmetz “başkalaşım” izleğini fantastik anlatılarda gerçeklikten gerçeküstüne geçişte en etkin izlek olarak kabul eder.

Bütün bu izlek ve edimlerin fantastik temelde bir anlam kazanabilmesi için okuyucunun, reel dünyanın ve aklın sınırlarını zorlayan bu tuhaf ve olağanüstü durum veya olaylar zincirinin imkânsızlığını sorgulamadan ikna olması gerekir.

Fantastik anlatılarda, “genellikle olayın merkezindeki kişiler olarak yer bulan anlatıcılar, gerçeklik zemininde ancak gerçek dünyanın yasalarıyla açıklanamayacak olaylara şahit olan, ölümlerle bir araya gelip konuşabilen ya da ara zamanlarda hayali mekânlara ziyaretler yapabilen sıradan kişiler” (Taş, 2009: 37) ve doğaüstü güçlerle donatılmış, bazen görünmez olabilen bazen de geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki sınırları kaldırıp zamanlar arası ve mekânlar arası yolculuklar yapabilen kişi veya varlıklardır.

Todorov, fantastiğin yapısal özelliklerinden “sözceleme”yi anlatıcı ile bağdaştırır ve fantastik anlatılarda anlatıcının ben diliyle konuştuğunu, bu değerlendirmenin dışında kalanlarınsa genelde fantastikten uzaklaşan eserler olduğunu belirtir ve bu kullanımı ‘güven’ duygusuna dayandırır. Okuyucun, anlatıcıya duyduğu güven onun hikâye ettiklerine de yansır. Bir bakıma okura özgü bir yanılsamayla anlatıcının da kurmacanın bir parçası olduğu, onun da anlatı kişisi vasfını taşıdığı göz ardı edilir. Anlatıcının aktardıklarının doğaüstüne yaklaştığı noktalarda onun güvenilir kimliği ön plana çıkarılarak okurun kararsızlık hâlini devam ettirmesi sağlanır. Todorov’a göre ikinci sebep, ben anlatıcının dâhil olduğu her kurguya sağladığı önemli

bir nitelik olarak, ‘özdeşleşme’dir. Okuyucun zaman zaman kendisini yerine koyabileceği bu anlatıcı maceraya ortaklığı kolaylaştırır. Bundan başka, özdeşleşmeyi kolaylaştırmak için anlatıcı hemen hemen her okuyucunun kendi yansısını bulabileceği ‘normal bir insan’ olacaktır. Böylece fantastik evrene giriş en dolaysız yoldan gerçekleşir. (Todorov, 2004: 86).

Günlük hayatın içinden sıradan veya doğaüstü güçlere sahip olan insanlar, yine doğaüstü güçlere sahip her türlü hayvan (vampir, yılan, kuş vb.) veya nesne (fotoğraf, ayna, herhangi bir obje, vb.), ruhani varlıklar (hayalet, peri, cin, hortlak vb.) fantastik anlatıların kişiler dünyasını oluşturur ve başkahramanı, anlatıcıyı ve okuyucuyu şaşırtacak, korkutacak veya tereddütte bırakacak olay veya durumların faili olurlar. Öte yandan “zamanı reel dünyadan tecrit edilmiş” (Taş, 2009: 90) fantastik anlatılarda şimdiki gerçek zaman içinde, zamansal sınırların parçalanarak geçmiş veya geleceğe yolculuk yapan bireyin zihinsel serüvenlerinin kronolojik aktarımı vardır.

Fantastik anlatılar, salt bir kurmaca veya eğlendirici bir edebi tür değildirler. Bu anlatılar, içinde yaşadığımız dünyanın katı gerçekliğine, hayal dünyasını yok ederek bireyi makineleştiren yönüne, toplumsal tabu, sansür ve normlarla yarattığı bilinçdışı ve bilinçaltı kaosunun çözümüne bir alternatif olarak kabul edilebilirler. Bu anlatılar, bireysel korkularla yüzleşip onlarla baş edebilmenin, bastırılmış cinsel duyguların, ölüm korkusunun, egemenlik dürtüsünün sağaltımı konusunda bireyde psikolojik bir rahatlama sağlarlar. Freud, “Totem ve Tabu” adlı yapıtında bireylerdeki hortlak veya şeytan gibi fantastik unsurları, bilinçaltına yerleşmiş yasaklar ve zorla dayatılan toplumsal normlar neticesinde bilinçaltında gizli kalmış arzuların birer yansıması olduklarını ve bireyin, hayatı boyunca bu yasak ve toplumsal normlardan kurtulmak için fantastiğe başvurduğunu açıklar. Bireylerin ilk çocukluk dönemlerinden itibaren içbenliklerinde bastırdıkları yasak, korku ve arzularının bir dışa vurumu olarak kabul edersek fantastiği, gerçek dünyanın katılığından bunalan bireyin kendisi için yarattığı daha yaşanabilir bir dünya olduğunu görürüz.

1.1.3. Dünya Edebiyatında Fantastik Eğilimler

Doğaüstü unsurların önemli ölçüde beslediği fantastik anlatıların kaynağını yine çıkış noktasını doğaüstü unsurlardan alan destan, efsane, mit ve peri masallarına dayandırmak mümkündür. Bu bağlamda fantastik anlatının kaynağı, Sümerlere ait tarihin bilinen ilk destanı olan *Gılgamış Destanı*’na kadar dayandırılabilir.

Yunanlıların *Odyseia Destanı*, Firdevsi'nin *Şehnamesi* ve *Bin Bir Gece Masalları* içerdikleri fantastik unsurlar açısından fantastik anlatının kaynağını teşkil ederler.

Dante'nin 14. yüzyılda "Cennet, Cehennem ve Araf" başlıklarıyla üç bölümden oluşturduğu ve spirüüel bir yolculuğun sembolik bir şekilde konu edildiği *İlahi Komedyası*; 17. yüzyılda Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi* ve *Hamlet* adlı eserleri; yine 18. yüzyılın son çeyreğine denk gelen ve gotik romanın başlangıcı kabul edilen Walpole'un *Otranto Şatosu*(1764) doğaüstü unsurlar ve olayları konu almaları bakımından dikkat çeken eserlerdir.

Cazotte'nin 1772'de kaleme aldığı *Aşık Şeytan* adlı eseri, fantastik anlatıyı yapısalcı bakış açısıyla açıklayan Todorov tarafından bu türün ilk örneği olarak kabul edilir.

19. yüzyıla gelindiğinde ise Romantizm akımının etkisiyle olağanüstü unsurlar edebi eserlerde sıkça görülür. Alman edebiyatında Hoffmann'ın *Prenses Brambilla'sı*, *Şeytanın İksirleri* ve *Hoffmann'ın Masalları* adı altında toplanan birçok eseri; Goethe'nin *Faust'u*; Novalis' in *Heinrich von Ofteringen'i*; Ludwing Tieck'in *Elfler'i* fantastik unsurlarla kaleme alınmış eserlerdir. Bu eserlerde Alman kültürüne ait peri masallarının etkilerine rastlamak mümkündür.

Fransız edebiyatına bakıldığında ise 19. yüzyılda hakim olan realizm akımının etkisinin yanında Alman romantiklerinden etkilenen bazı yazarların fantastik anlatı türünde örnekler verdikleri görülür. Charles Nodier'in *Bir Saat ya da Vizyon*, *Smarra ya da Gecenin Şeytanları*, *Argail Cini Trilby*; Honore de Balzac'ın *Tılsımlı Deri*; Jan Potočki' nin *Zaragozada Bulunan El Yazmaları*; Merimée'nin *İlle Virüsü*; Pierre Jules Théophile Gautier'in *Uzun Saçlı Adam*; Guy De Maupassant'ın *Suda Soğuk El* gibi eserleri, Fransız edebiyatında fantastik anlatı türü özelliği taşıyan önemli eserlerdir.

Fantastik anlatının Amerikan edebiyatındaki tezahürlerine bakıldığında çoğunlukla hayalet öykülerinden yola çıkan anlatılara rastlanır. Fantastik anlatı türünün Amerikan edebiyatındaki öncüsü kabul edilen Henry James; *Özel Yaşam*, *Dostların Dostları*, *Hoş Köşe* ve *Yürek Burgusu* gibi eserlerinde doğaüstü unsurları başarıyla kullanarak hayalet öykülerini konu edinmiştir. Öte yandan Edgar Allan Poe'nun *Usher Konağının Çöküşü* adlı eserinde bir dizi gizemli ve olağanüstü olayın varlığı fantastik anlatı türüne örnek teşkil eder.

İngiliz edebiyatında ise fantastik anlatı türü, Charles Dickens'in *Bir Noel Şarkısı*, *Perili Ev*; William Becford' un *Vatek*, *Bir Arap Öyküsü*; Charles Robert Maturin' in *Gezgin Melmoth*; Oscar Wilde'ın *Dorian Gray'ın Portresi*; Tolkien'in

Yüzüklerin Efendisi trilogisi ve fantastik anlatı türü için dünya literatüründe bir kült haline gelen Bram Stoker'ın *Dracula* adlı eserleriyle varlık bulur.

Todorov'un son fantastik eser olarak kabul ettiği Kafka'nın *Dönüşüm* (1915) adlı eseri bir sabah uyanığında yatağında kendini bir böcek olarak gören Gregor Samsa'nın hikâyesini anlatır. Todorovcu yaklaşıma göre fantastik anlatılarda olaylar olağan olandan olağanüstüne doğru ilerlerken Kafka'nın bu eserinde gizemli, tuhaf ve olağanüstü olan olay anlatının daha başında verilir. Bu sebeple Todorov'a göre fantastik tür bu eserle birlikte yazın dünyasında son bulmuştur. Oysaki fantastik anlatıya karşı bugün takınılan tavrın ortak yönü Todorov'un bu kabulünün türü sınırlandırmaktan öteye geçmediğidir. Fantastik türe yaklaşımları değişen yazarlar olağanüstünden olağan olana gitme ve eserin fantastik yönünü daha baştan okuyucuya hissettirmeye başlamışlardır.

1.1.4. Türk Edebiyatında Fantastik Eğilimler

Sözlü ve yazılı edebiyatın bünyesinde bulunan, doğaüstü unsurlar, esrarengiz olaylar, zaman ve mekândaki kırılmalar, üstün güçler, başkalaşım, doğaüstüyle mücadele, ele geçme/ geçirilme gibi fantastik izlek ve edimleri sıkça gördüğümüz destan, masal, mit gibi anlatılar diğer dünya edebiyatlarında olduğu gibi Türk edebiyatında da fantastik türün oluşumuna zemin hazırlar. Bunların yanında Türk edebiyatına ait efsanelerde, menkıbelerde, halk hikâyelerinde ve hab-namelerde de tayy-ı mekân, tayy-ı zaman, başka bir forma dönüşme, cansız varlıkların kişileştirilmesi gibi birçok fantastik unsura rastlamak mümkündür.

Türk edebiyatında fantastik anlatı türü, Giritli Aziz Efendi'nin 1852 yılında yayımladığı ve "Hayaller" başlığı altında üç bölüme ayırdığı *Muhayyelat-ı Aziz Efendi* adlı eseriyle başlar. Tayy-ı zaman ve tayy-ı mekân, büyü, sihir, peri ve cinlerin bolca yer aldığı; Asil isimli bir şehzade ve lalası Said'in Çin ülkesine yaptıkları yolculuğun konu edildiği; *Bin Bir Gece* ve *Bin Bir Gündüz* masallarından izler taşıyan yapısıyla Türk edebiyatında fantastik anlatının ilk ürünü olur. *Muhayyelat-ı Aziz Efendi*, yayımlandığı dönemde Türk edebiyatında hakim olan realizm akımının tesiriyle fazlaca eleştirilmiş ve tepki görür. Özellikle de Türk roman tarihinin en önemli temsilcilerinden olan Ahmet Mithat, Şemseddin Sami ve Namık Kemal gibi önemli yazarlar tarafından bu tarz cinli, perili ve olağanüstü unsurların işlendiği eserlerin topluma bir katkı sağlayamayacağı yönünden eleştirilir ve Batının fantastik eserlerinin yanında oldukça başarısız bulunur.

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında fantastik anlatı türüne karşı gelişen bir tavrın da karşında eserlerine fantastik unsurları dâhil eden yazarlar da vardır elbette. Eserlerine fantastiği, uygulamadan çok teorik olarak yerleştiren Recaizade Mahmut Ekrem ve Batı'nın Shakespeare'ından ortak metafizik konuları işlemeleri bakımından etkilen Abdülhak Hamit'in olağanüstü unsurları eserlerine dâhil ettiği görülür.

Modernleşme ve Batılılaşma gayesi ile roman, hikâye gibi türlere toplumun modernleşmesi yolunda önemli birer görev yükleyen yazarların hakikatten uzak her türlü doğaüstü unsuru edebiyatta reddettikleri gözlemlenir. Uzun yıllar boyunca Türk edebiyatında modernleşme ve Batılılaşma anlayışından dolayı kendisine yer bulamayan fantastik tür bir yandan da Hüseyin Rahmi Gürpınar, Peyami Safa gibi yazarlar tarafından olağanüstü unsurlar içeren eserlerde kendisini hissettirir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani* adlı eserinde, hizmetçi göreviyle bir köşke giren Muhsine Hanım'ın başından geçen bir dizi tuhaf olay anlatılır. Eserin sonunda, yaşanan olayların bir sebep-sonuç ilişkisine bağlanması bu eseri, Todorov'un fantastik anlatı türü açılarından uzaklaştırmaktadır. Öte yandan Peyami Safa'nın kaleme aldığı *Matmazel Noralya'nın Koltuğu*, Ferit adlı bir gencin başından geçen ve zihnin sınırlarıyla açıklanamayan bir dizi olay ve kahramanların konu edildiği bir eserdir. Yaşananların yarattığı kararsızlık duygusu eserin sonunda kendini bütün yaşananların başka bir dünyanın matematiğiyle açıklığa kavuşturarak Todorov'un tasnifinde olağanüstü türüne girer.

Türk edebiyatında Giritli Aziz Efendi, Peyami Safa ve Hüseyin Rahmi Gürpınar tarafından ilk örnekleri verilen fantastik anlatının, 1980'li yıllarda yaygınlaşmaya başladığı görülür. Bu bağlamda 1980 sonrası Türk romanlarına baktığımızda büyümlü gerçekçilik, postmodern, fantastik yazın alanına ait eserlerin daha fazla yazılmaya başlanması Berna Moran'ın "Başlangıçta Türk romanı fantastikten kurtulmak ve 'olabilir olan'ı yansıtmak anlamında gerçekçi olmak istiyordu, ama 1980'den bu yana gerçekçilikten kaçıp fantastiği yakalamak istiyor." (Moran, 1990: 74) tespitini doğrular niteliktedir.

1980 sonrası Türk romanında fantastik tarzda eserler veren yazarların başında Nazlı Eray, Sadık Yemni, Barış Müstecaplıoğlu, İhsan Oktay Anar gelir. Halk kültürü kaynaklarıyla da beslenen bu yazarlar eserlerinde yarattıkları düşsel dünyayla Türk Fantastik Roman tarihine büyük bir ivme kazandırır. Özellikle Nazlı Eray'ın *Arzu Sapağında İnecek Var*, *Orphee*, *Yıldızlar Mektup Yazar*, *Ay Falcısı*, *Uyku İstasyonu*, *Deniz Kenarında Pazartesi*, *Yoldan Geçen Öyküler*, *İmparator Çay Bahçesi*, *Eski Gece*

Parçaları, Pasifik Günleri, Aşık Papağan Barı, Örümceğin Kitabı, ; Sadık Yemni'nin *Muska, Öte Yer*; Barış Müstecaplıoğlu'nun *Perg Efsaneleri Serisi*; Buket Uzuner' in *Benim Adım Mayıs, Ayın En Çıplak Günü, Güneş Yiyen Çingene, Karayel Hüzünü*; Ayla Kutlu'nun *Mekruh Kadınlar Mezarlığı, Sen de Gitme Triyandafilis*; İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası, Kitab' ül Hiyel, Efrasiyab'ın Hikâyeleri, Amat, Suskunlar, Yedinci Gün*, Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda*; Leyla Erbil'in *Cüce* adlı eserleri fantastik anlatı türünün en dikkat çeken eseleridir.

1.1.5. Fantastik Anlatıların Diğer Yakın Anlatı Türleriyle İlişkisi

Fantastik anlatıların, yaşanılan dünyanın gerçeklerinden kopup tuhaf ve hayrete düşüren olaylar zinciriyle yarattığı yeni ve olağanüstü dünya ekseninde “ütopya, distopya, gotik ve bilimkurgu” türlerine ait anlatılarla yakın olduğu gözlemlenir. Olağanın dışında yaratılan bir dünya ve hayat üzerinden çıkış yapan bu anlatıların temelde bazı farklılıkları da mevcuttur.

1.1.5.1. Ütopik Anlatı

Ana temalarını sosyal, politik, ekonomik, psikolojik ve çevresel konulardan alan ütopik anlatılar, “hiçbir zaman gerçek olmayacak veya açıklanamayacak kadar mükemmel bir sosyal yapıyı anlatır.” (Stockwell, 2000: 205) Temelinin Thomas More'un *Ütopya* adlı eseriyle atıldığı kabul edilen felsefeden hareketle oluşan ütopik romanlar, gerçekte var olmayan fakat zihinde hayali kurulan mükemmel bir dünyanın konu edildiği anlatılar olarak karşımıza çıkarlar. Üstünde yaşanılan dünyanın yarattığı buhrandan kurtulmak isteyen bireyin tasarladığı ideal dünyanın anlatılarıdır.

Gerçek olmayan bir dünyayı ve yaşantıyı anlatmaları bakımından fantastik ile benzeşen ütopik anlatılar, okuyucunun heyecanını ve şaşkınlığını sürekli zirvede tutan ve onu kararsızlığın içine bırakan bir tavırdan uzak olması bakımından fantastikten ayrılır.

Dünya edebiyatında Thomas More (Ütopya), Platon (Devlet ve Yasalar), Campanella (Güneş Ülkesi), William Moris (Olmayan Yerden Haberler), Francis Bacon (Yeni Atlantis), Etienne Cabet (Icaria'ya Yolculuk), Edward Bellamy (Geçmişe Bakış), Charlotte Perkins Gilman (Herland) gibi isimler ütopik türün önde gelen isimleridir.

Türk edebiyatında kesin olarak ütopik türe konulmasalar da bu türle ortak özellikler taşıyan anlatılar mevcuttur. Örnek olarak Ziya Paşa'nın *Rüya'sı*, Namık

Kemal'in *Rüya'sı*, Ziya Gökalp'in *Kızıl Elma'sı*, Halide Edip Adıvar'ın *Yeni Turan'ı*, Yahya Kemal'in *Çamlar Altında Muhasebesi'si* gibi eserler sayılabilir.

1.1.5.2. Distopik (Antiütopik- Ters Ütopik) Anlatı

Açılımı ütopya üzerinden yapılan distopya, ütopyanın karşısında yer alan ve onun vaat ettiklerini yıkan bir tür olarak karşımıza çıkar. Ütopyalarda varlık bulan olmamış, gerçekleşmemiş fakat kavuşulması arzulanan ideal dünyanın yok edildiği anlatılardır. İlk zamanlarda bilim ve teknolojiadaki gelişmelerin bireyler için tahayyül edilen ütopyaya katkı sağlayacağı düşünülürken zamanla bu düşünce yerini bütün bu gelişmeler karşısında birey ve toplumların makineleşeceği ve köleleşeceği korkusuna bırakır. Böylece ütopya distopyaya evrilir. Birey ve toplumların ontolojik güven duygusunu zedeleyen bu korkular distopik anlatıların oluşmasına zemin hazırlar.

Dünya edebiyatında George Orwell'in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört'ü*, Aldous Huxley'in *Cesur Yeni Dünya'sı*, Franz Kafka'nın *Dava'sı*, Yevgeny Zamyati'nin *Biz'i*, Anthony Burgess'in *Otomatik Portakal'ı*, Suzanne Collins'in *Açlık Oyunları'ı* gibi eserler bireyi baskılayan, köleleştiren veya makineleştiren her türlü toplumsal, politik, ekonomik ve bilimsel unsurlara karşı kurgulanmış disütopik anlatılardır.

Distopik anlatılar, bilimkurgu anlatılarından sosyal ve politik unsurları olumsuzlayan bir tavır sahibi olması yönüyle ayrılırlar. Fantastik anlatılardan ayrılma noktaları ise distopik anlatılarda yaşanan veya yaşanması muhtemel olan olayların, bilimsel verilerle açıklanabilir olmasında yatar.

1.1.5.3. Gotik Anlatı

19. yüzyılda Horace Walpole'un *Castle of Otranto* adlı eseriyle ortaya çıktığı kabul edilen gotik anlatı, doğaüstü olay ve varlıklardan beslenerek korkulu ve gizemli bir dünya yaratır. Bireyin, bunaltıcı düzen ve bu düzenin baskısından kurtulma dürtüsüyle oluşan bu anlatılar büyülü kaleler, gizemli şatolar gibi gerilimli mekânlar; hayaletler, vampirler, şeytanlar, lanetler, büyüler, kötü ruhlar gibi her türlü dehşet ve korku uyandıran unsurlarla okuyucuda yüksek seviyede korkuya bağlı heyecan uyandırır. Doğaüstü unsurlarla oluşturulan bu gerilimli ortam gotik anlatının en temel özelliğidir.

Gotik anlatılar da tıpkı fantastik anlatılar gibi da okuyucuda kararsızlık, korku ve şaşkınlık duyguları yaratmayı amaçlar. Fakat fantastik anlatıdan en büyük farkı okuyucuda uyandırdığı korku duygusunda yatar.

1.1.5.4. Bilimkurgu Anlatı

Bilimkurgu anlatıları, bilim ve tekniğin gelecekte ulaşması muhtemel olan imkânları üzerinden yaratılan düşsel bir takım olayları konu alırlar. 1940'ların sonra gelişen bu anlatı türüne yazar, gelecekte bir zaman diliminde ya dünyadan ya da uzaydan bir mekân seçer ve vakalarını bu zemine oturtur. Bu tür anlatılarda varlık bulan olaylar, bilimin bugünkü verileriyle açıklanabileceği gibi gelecekte edinilmesi mümkün olan bilimsel ve teknik altyapıyla da açıklanabilir.

“İnsanoğlunun dünyadaki baş döndürücü bilimsel ve teknolojik gelişmeden etkilenmesi ve bu etkilenmişlikleri bilimsel, teknik bir dille veya anlatımla edebiyat alanına taşıması”(Özlük, 2011: 31) ile oluşan bilimkurgu anlatılarının fantastik anlatılarla benzerliği her ikisinin de olağanüstü unsurlar taşımasında yatar. Fakat bu iki türü birbirinden ayıran net farklılıklar vardır. Bilimkurgu bilimin gelecekteki verilerinden faydalanırken fantastik geçmişe ait destan, efsane, mit ve masallardan beslenir. Öte yandan bilimkurgu anlatılarında sebep-sonuç ilişkisi bilimsel verilerle hissedilebilir veya açıklanabilir. Oysa doğaüstü unsur ve olaylarla oluşturulan fantastik anlatılarda olayların sebep-sonuç zinciri yoktur. Okuyucuda kararsızlık, korku ve şaşkınlık hissi yaratan ve bunların açıklamasını askıda bırakan fantastik anlatıların aksine bilimkurgu anlatıları yaşananları mutlaka bir bilimsel zemine oturtur.

1.2. Büyülü Gerçekçilik

Dünya literatüründe “Büyülü unsurların, resmedilen gerçeklik içinden organik olarak gelişmesini sağlayacak biçimde fantastik ve gerçekliği birbirine bağlayan”(Faris, 2005: 173) büyülü gerçekçilik kavramı sanat alanında ilk olarak Avrupa’da 1920 yılında kullanılır. Alman sanat eleştirmeni Franz Roh’ un dışavurumcu ressamların eserlerini yorumlamak için kullandığı bu terim, daha sonraları bazı eleştirmenlerce edebi eserlerdeki büyülü gerçekçiliğin ve resim sanatındaki büyülü gerçekçiliğin kıyaslanma yoluna gidilmesine zemin yaratır ve iki farklı sanat alanına ait eserlerdeki büyülü gerçekçilik algısının farklı olduğu sonucunu doğurur. Büyülü gerçekçilik teriminin edebiyat alanında ilk kullanımı ise Massimo Bontempelli aracılığıyla olur. Bontempelli, gerçekliğin bütünüyle aktarılabilmesi için edebi eserlerde gerçek ve düşsel olanın, daha derin bir imgelem dünyasına sahip olan mitler ve efsaneler aracılığıyla anlatı dünyasına dâhil olması gerekliliğini savunur.”(aktaran Walter, 1993: 13)

Türkçede “büyülü gerçekçilik”, “büyüleyici gerçekçilik” ve “harika gerçekçilik” olarak karşılanan “magic realism”, “magical realism” ve “marvellous realism” terimleri sık sık birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Bu durum, terimlerin sadece karmaşık geçmişlerinden değil, birçok ortak noktalarının olmasından da kaynaklanmaktadır. Tanımlarının doğru bir şekilde yapılabilmesi için, bu terimlerin nelerle ilişkili olduğunu ortaya koymak gerekmektedir. Birçok yerde büyü (büyüleyici) gerçekçilik (magic(al) realism) olarak kullanılan terim aslında hem “magic” hem de “magical” terimlerini içermektedir. Büyü gerçekçilikte (magic realism) “magic” terimi hayatın gizemlerini ifade ederken, büyüleyici (magical) ve harika (marvellous) gerçekçilik sıra dışı olayları, özellikle ruhani ve mantık ötesi olayları anlatır. Büyü (büyüleyici) gerçekçi eserler büyü olaylar ya da nesneler, hayaletler, birden ortadan kaybolmalar, mucizeler, sıra dışı masallar ve ilginç atmosferler içermektedir. Bunlar, herhangi bir sihirbazlık şovundaki olaylardan farklıdır. Bu tür sihirlerde illüzyonla doğüstü bir şey olmuş gibi gösterilir, oysa büyü gerçekçilikte sıra dışı bir şey gerçekleşir.(Bowers, 2004: 22) Bu çalışma boyunca yaygın olarak kullanıldığı şekliyle büyü gerçekçilik terimi kullanılacaktır.

Büyü gerçekçiliğin oluşum sahası olarak kabul edilen Latin Amerika, aynı zamanda bu türün en başarılı örneklerinin çıktığı bölgedir. Latin Amerika kökenli bir yazar olan Alejo Carpentier, *Bu Dünyanın Krallığı* adlı eserinin önsözünde büyü gerçekçilik kavramını açıklar ve “büyü gerçekçilik” terimi yerine “olağanüstü gerçekçilik” terimini kullanır. Carpentier’e göre Latin Amerika’nın gündelik yaşamının içinde tuhaf veya olağanüstü olan; sıradan bir durum, sıradan bir olgudur ve olağanüstü gerçekçilik, Latin Amerika’da gelenek ve mitlerinden hala kopmamış yerlilerin gerçekliğidir. Bu bağlamda büyü gerçekçi anlatılar Latin Amerika’da baskıcı ve sömürgeci rejimlerin toplum bilincinden yok etmeye çalıştığı kültürel bellek kodlarının; mitsel gelenekler, halk anlatıları ve yine halkın günlük yaşamı içinde erimiş batıl inançlar aracılığıyla edebiyat sahasına taşındığı yansımalar olarak varlık bulurlar. (Garcia Teker 2010: 46).

Carpentier’den sonra Angel Flores de, gerçek ve hayalin bir sentezi olarak yorumladığı büyü gerçekçiliği, “Magical Realism in Spanish American Fiction” (İspanyol Amerikan Kurmacasında Büyü Gerçekçilik)(Özüm, 2009: 17) adlı yazısında Latin Amerika’nın kültürel mozağının bir tezahürü olarak değerlendirir. Flores’e göre büyü gerçekçi metinlerin tarihi çok eskilere dayanır ve oluşum sahası ise Latin Amerika’yla sınırlı değildir. Büyü gerçekçilik türünün edebiyat sahasında ilk

tezahürlerini Franz Kafka'ya kadar genişleten Flores'e göre, büyülu gerçekçilik, yaratma sürecinde sanatçıya sağladığı özgürlük sebebiyle gerçek dünyanın sınırlandırıcılığı ve yüksek duvarları karşısında bir kaçış noktası arayan sanatçılar tarafından “ özellikle Kafka'nın etkisi altında olan Borges'in öncülüğünde 1940- 1950 yılları arasında Latin Amerika ülkelerinde büyük ölçüde ivme kazan(ır).”(Özüm, 2009: 17-18)

Büyülu gerçekçilik türünün kaynaklarını Latin Amerika ülkelerinin kültür ve mitlerine dayandıran Luis Leal ise büyülu gerçekçiliği; fantastik, psikolojik ve gerçeküstücü edebiyatla mukayese ederken şu tespitte bulunur: “Gerçeküstücülükten farklı olarak büyülu gerçekçilik, rüya motiflerini kullanmaz; fantastik edebiyatta ve bilimkurguda olduğu gibi düşünlenmiş dünyalar yaratmaz; gerçekliği bozmaz; psikolojik edebiyatta olduğu gibi karakterlerin ruhsal analizini yapmaz, davranışların nedenlerini bulmaya çalışmaz. Büyülu gerçekçilik bir estetik hareket değildir, ‘gerçekliğe karşı takınılan bir tavidir’.”(Öktemgil Turgut, 2003: 19) Bu mukayeseyle büyülu gerçekçilik türünün ana hatlarını da çizen Leal, bu türün bireyin içdünyasında yatan bir kaçış itkisinin sonucu oluşmadığı yönündeki tespitiyle Flores ile ayrılır. Leal'e göre büyülu gerçekçiliğin amacı “günlük gerçeklikten kaçıp saklanmak için hayali dünyalar yaratmak değildir. Büyülu gerçekçilikte yazar, gerçeklikle karşılaşır ve onunla başa çıkmaya, şeylerdeki, yaşamdaki ve insanın eylemlerindeki gizemi keşfetmeye uğraşır.” (Öktemgil Turgut, 2003: 19)

Bir edebi tür olarak büyülu gerçekçiliğin oluşum sahası ve tarihi, iki temel görüş üzerine açılır. Bunlardan ilki, büyülu gerçekçiliğin Latin Amerika çıkışlı ve buraya özgü yeni bir tür olduğunu savunan Carpentier tarafından ana hatları belirlenen ve Leal'in desteklediği görüştür. İkincisi ise büyülu gerçekçiliğin temelini Borges ve Kafka'ya kadar götüren Flores'in savunduğu görüştür.

Büyülu gerçekçiliğin ilk oluşum sahasını Latin Amerika olduğunu savunanlardan biri de Amaryll Beatrice Chanady'dir. Chanady; “The Territorialisation of the Imaginary in Latin America: Self Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms” (Latin Amerika' da İmgeselin Bölgeselleşmesi: Kendini Doğrulama ve Kentsel Paradigmalara Direniş) adlı yazısında büyülu gerçekçiliğin kendi içindeki çelişkisine değinir. Ona göre gerçek ve fantastiğin arasında duran büyülu gerçekçiliğin, gerçek olan tarafı ön plana çıkarması ve asıl vurguyu gerçek olana yapması türün en büyük iç çelişkisidir. Bu yüzden “büyülu gerçekçilik, olağanüstü ve doğaüstü olaylar ve

oluşumlarla bozulup dağıtılan özünde akılcı bir zemine oturtulmuştur; bu yazım biçimi doğası gereği büyümlü olanın kabullenilmesini gerektirir.”(Özüm, 2009: 25)

Roland Walter, büyümlü gerçekçiliğı “Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction” (Çağdaş Chicano Kurmacasında Büyümlü Gerçekçilik) adlı eserinde iki farklı temel üzerinde açimler. Walter’a göre bunlardan ilki “akılcı dünya görüşüne dayanan, diğeri ise gerçekdışının, doğaüstünün ve alışılmamış olanın kendisinde somutlaştığı, gerçekliğin büyümlü bir şekilde görülüşü üzerinde temellenen iki perspektif”(aktaran Öktemgil Turgut, 2003: 21) Walter bu eserinde büyümlü gerçekçiliğın sınırlarını; gerçek ve fantastiğın hem anlatıcı hem de kahramanlar tarafından uyumlu bir bütünlük içinde olması, fantastik türünün aksine doğaüstü olanın okuyucuda hayret ve kararsızlık duygusu uyandırmaması ve anlatıdaki olaylara anlatıcının hiçbir şekilde açıklama yapmaması (yazarın ketumluğu) olarak çizer. Walter, bu tespitleriyle sadece büyümlü gerçekçiliğın sınırlarını çizmekle kalmaz. Aynı zamanda hem birbirine yakın hem de temelde farklı iki tür olan fantastik ve büyümlü gerçekçiliğın de ayrımını verir.

Editörlüğünü Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris’in yaptıkları Magical Realism: Theory, History, Community (Büyümlü Gerçekçilik: Kuram, Tarih, Toplum) adlı eserde birçok eleştirmen tarafından büyümlü gerçekçiliğın ne olduğı, tarihi, kökeni ve toplumla olan ilişkisi üzerine yazılan makalelerden hareketle bu türün özellikleri şu şekilde belirlenebilir.

Büyümlü gerçekçi tarzda yazılan eserlerde anlatı kahramanları ve okuyucu, doğaüstü olay ya da olaylar karşısında bir tereddüt ya da kararsızlık tavrı takınmazlar. Fantastik türün kuramsallaşmasında etkin bir isim olan Todorov’a göre Fantastik anlatıların ilk koşulu, anlatılan olayların bir gerçeklik zeminine oturtulma sürecinde okur ve anlatı kahramanlarının zihinlerinde oluşan kararsızlık halidir. Gerçekliğın yasalarıyla açıklanabilen olayları “tekinsiz”, bütünüyle başka bir gerçeklik alanına ait olmalarıyla açıklanabilen olayları da “olağanüstü” türüne dâhil eden Todorov, fantastiğı de bu kararsızlık halinin devam ettiğı süre boyunca sınırlar. Gerçek ve fantastik unsurların uyumlu bir bütünlük içinde verildiğı büyümlü gerçekçi türdeki eserlerde ise okuyucu veya anlatı kahramanlarının, anlatıdaki olayları veya fantastik unsurları sorgulaması veya herhangi bir gerçeklik alanına koyması beklenmez. Okuyucu, anlatı kahramanı ve hatta yazarın da takınması gereken bu tavır büyümlü gerçekçi metinlerin büyümlü düzeylerini olağanlaştırır. Todorov’un “tereddüt, kararsızlık, ikircim” olarak Chanady’nin de “çatışkı (antinomy)” olarak adlandırdığı bu tavır, kaynağını mitsel unsurlardan alan büyümlü gerçekçi metinlerde aranmayan bir özelliktir.

Walter'ın "yazarın ketumluluğu (authorial reticence)" (Walter, 1993: 20) olarak terimleştirdiği bir başka ölçüte göre büyülü gerçekçi anlatılarda yazarın, anlatıcının ve anlatı kahramanlarının, anlatının büyülü düzeyini oluşturan olağanüstü olay ve fantastik unsurlara belirli bir mesafe ve uzaklıkta durarak herhangi bir açıklama yapmaması ve gerçek ve büyülü düzeyin doğurduğu zıtlıkların birlikteliğini sorgulamaması gerekir. Bu ölçütün ihlali gerçekleşirse şayet; gerçek ve fantastiğin uyumlu bir bütünü olan büyülü gerçekliğin bu iki farklı düzeyi arasındaki denge bozulur. Cooper, "yazarsal ironi" olarak adlandırdığı ve "yazarsal ketumluk" tavrına destek bir diğer tavrıla büyülü gerçekçi metinlerde folklorik ve mitsel yansımalarla oluşturulan büyülü ve bu dünyanın yasalarıyla algılanabilen, açıklanabilen gerçekçi düzeylerinin korunabileceğini savunur. Cooper'a göre büyülü gerçekçi anlatılarda yazar ancak ironiyle bu iki düzeye zarar vermeden mükemmel uyumu yaratabilir. (Cooper, 1998: 34)

Doğaüstünün, gerçekliğin vurgulanmasına katkı sağlamak amacıyla kullanıldığı büyülü gerçekçi anlatılarda, yazar tarafından anlatılanların gerçekliğini ve neden-sonuç ilişkisini sorgulamayan bir anlatıcı, kurmacanın içine dâhil edilir. Söz konusu bu anlatıcı; anlatıların hem büyülü hem de gerçeklik düzeyine eşit mesafede duran, doğruyu, yanlış, iyiyi, kötüyü, hayali veya gerçeği sorgulamadan zıt kutuplar arasında gezinip duran, ustaca kurgulanmış bir dengenin sağlayıcısıdır.

Büyülü gerçekçi anlatıların önemli bir diğer ölçütü de Cooper'a göre "melezlik(tir) (hybridty)." Cooper'a göre melezlik; anlatıda verilen olaylar ve bu olaylar ekseninde varlık bulan zaman, mekân ve kişiler dünyası, büyülü ve gerçek dünyada var olan veya var olması muhtemel olan olay, zaman, mekân ve kişilerin uyumlu bütünleşimidir." (Cooper, 1998: 32) Temelinde fantastik ve gerçek gibi iki zıt olgunun birliği üzerine kurulan ve postmodern anlatılarındaki gibi muhtemel dünyaların birleşimi ya da kusursuz bir şekilde yan yana kurgulanışlarıyla büyülü gerçekçi metinler; olay, zaman, mekân ve kişiler dünyası unsurlarına ait farklı oluşumları kaynaştırırlar. Farklı ırk ve sosyal statüye sahip kişilerin başından geçen olağanüstü ve tuhaf olaylar aracılığıyla, gerçek dünyada var olan mekânlara fantastik veya mitik özellikler yüklenerek, geçmişe dönüş (flashback) ve geleceğe sıçrayış (flashforward) gibi çevirimsel bir zamanda kurgulanır.

"Alışılmış, bireysel 'roman kişisi'nin benzersiz bir 'kişiliğin' psikolojisi değil onun verdiği, daha 'ortaklaşa' bir insanı anlatıyor, özlemleri ve yüceltimleri, yıkıcı ve yaratıcı yanlarıyla, cinsel uyanışlarıyla. Bilinen anlamda bir tarih de değil anlattığı aynı zamanda. Düşlerle yani insan özneliliğiyle iç içe geçerek dönüşmüş, değişmiş bir tarihi-

zaman. Bu tarihi zaman görünüşte ‘döngüsel’(dir).” (Belge, 2009: 63) Düz çizgisel zaman algısının olmadığı, geçmiş, şimdi ve geleceğin ustaca birbirine katıştırıldığı ve peri masallarının aksine millilikten uzak, daha evrensel bir insanı temsil eden büyülü gerçekçi anlatılarda kahramanların karakteristik ve psikolojik derinlikleri verilmez. Kahramanlar daha çok pikaresk anlatılardaki gibi anlatının olay örgüsüne dâhil olan eylemleri, mücadeleleri veya başlarından geçen tuhaf serüvenleriyle ile ön plana çıkarlar. Büyülü gerçekçi anlatılarda öne çıkan “olay” kavramı anlatı boyunca canlılığını korur ve okuyucuda merak duygusu uyandırarak ilerleyişini sürdürür. Neden-sonuç ilişkisinin askıya alındığı bu anlatılarda yazar, “belli şeylere değinir ve kalanı için okurdan bir dizi boş alanı doldurarak işbirliği yapmasını ister.” (Eco, 2017: 13-14)

Büyülü gerçekçi tarzda kaleme alınan eserlerde kahramanların başından geçen ve aklın sınırlarıyla açıklanamayan olağanüstü durum veya olaylar sorgulanmadan, anlatıda aktarıldığı gibi kabul edilir. Bu anlatılarda anlatılan her türlü tuhaf olay, günlük yaşamın olağan bir parçasıymış gibi sunulur. Büyülü gerçekçi tarzda yazılmış ve dünya literatüründe bu türün ilk ve kült eserleri arasında kabul edilen Gabriel Garcia Marquez’in “Yüzyıllık Yalnızlık” adlı romanında Remedios’un göğe yükselmesi veya Suskind’in “Koku” adlı romanında Grenouille’nin bakirelerin bedeninden insan teninin karakteristik kokusunu toplaması günlük yaşamın sıradan bir olayı gibi sunulur.

Olağanüstü olayların günlük hayatın kanıksanmış olayları olarak sunulduğu bu anlatılarda fantastik unsurlar okuyucuya keyif vermekten öte, gerçeği daha da belirginleştirmeye hizmet ederler. Totaliter, sömürgeci anlayışı ve bu tarzdaki her türlü yaşam algısını eleştirme temeli üzerine kurgulanan büyülü gerçekçi anlatılarda, gerçekte var olan bir baskıcı durumun fantastik unsurlar veya doğaüstü durum ve olaylarla eleştirilmesi ve yaşam içindeki söz konusu bu gerçekliklerinin sarsıcı etkilerinin okuyucuya daha derin bir düzlemde iletilmesi bu anlatıların karakteristik bir tavrıdır. Bu noktada büyülü gerçekçi anlatıların postmodern özellikleri yanında karnavalesk özelliği de dikkati çeker. Mikhail Bakhtin’in “Karnavaldan Romana” adlı eserindeki “ insanı korkudan kurtaran, dünyayı kişiye ve kişiyi de başka kişilere son derece yaklaştıran (her şey bir teklifsiz temas mıknaısına çekilir), değişimden neşe duymayı sağlayan ve şen şakrak bir görelilik taşıyan bu karnavalesk dünya duygusu, dogmatik nitelikli, evrime ve değişime düşman, mevcut varoluş durumunu ya da toplumsal düzeni mutlaklaştırmaya çalışan tek-yanlı ve kasvetli resmi ciddiyetin tam karşıtıdır. Karnaval dünya duygusu insanı tam da bu tür bir ciddiyetten kurtarmıştır. Ama içinde bir nebze olsun nihilizm, boş bir uçarılık veya kaba bir bohem, bir bireycilik yoktur.” (Bakhtin, 2001: 289)

şeklinde açılımını yaptığı karnaval- karnavalesk anlatıların tavrıyla büyülu gerçekçi anlatıların tavrı arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Bu bağlamda, bir dünya anlayışından hareketle, toplumun alt tabakasına ait bireylerin, bir edebi eser aracılığıyla, başlarından geçen bir dizi tuhaf olayı sürekli işleyen bir devinim, bir canlılık içerisinde zıt kutupları bütünleştirerek ve bu zıt kutuplar veya kavramlar arasındaki mesafeyi kısaltarak sunması büyülu gerçekçi anlatıların belirgin bir yönüdür. Şöyle ki, büyülu gerçekçi romanın öncülerinden kabul edilen Alejo Carpentier'in kölelerin yaşamlarını konu alan “Bu Dünyanın Krallığı” adlı eserinde, mevcut toplumsal düzeni yıkmak amacıyla başlayan köle direnişinin lideri Mackandal'ın yakalanıp ateşe atılması ve bu olayı izleyen kölelerin Mackandal'ın ateşten çıkıp gittiğine inanmalarıyla, alt sınıf- üst sınıf, yaşam ve ölüm gibi zıt kutuplar arasındaki mesafe daraltılmış olur.

Büyülu gerçekçi metinler, büyülu düzeyini oluşturan olağanüstü ve tuhaf unsurlara rağmen gerçeklikten uzaklaşmazlar. Bu anlatıların başat amacı okuyucuya keyif vermekten öte herhangi bir gerçekliği ve bu gerçekliğin parodisini iletmektir. Bunu yaparken de büyülu düzeylerinin perdesi arkasından, kişisellikten uzaklaşarak daha dolaylı bir anlatımı, bir ifade ediş tarzını seçerler. Bu bağlamda, büyülu gerçekçi metinlerin bir başka temel özelliği ise “yabancılaştırma” (defamiliarisation) tekniğidir. Kullanıldığı eserin gerek kurgusal gerek dil ve üslup bakımından sanatsal estetiğini artıran “yabancılaştırma yönteminin amacı, herkesin bildiği ve tanıdığı dünyayı olağandışı örneklerle sunarak, hem yerleşmiş bakış açılarını kırmak hem de sunulan görselliği ve bunun ötesinde de dili edebi hale dönüştürmektir.” (Özüm, 2009: 28) Dış dünya gerçekliğinde canlı veya cansız olarak mevcudiyetlerini koruyan varlıkların, anlatıcı aracılığıyla kendi öz biçimlerine yabancılaştırılarak sunulması, büyülu gerçekçi metinlerin büyülu düzeyindeki fantastik unsurları oluşturur. Böylece dış dünyada, alıştırıldığımız ya da alışmaya maruz bırakıldığımız gerçeklerin parodik yönleri bu anlatıların büyülu düzeyinde öne çıkarılmış olur. Yabancılaştırma tekniğinde bir diğer önemli husus ise, daha önce dış dünyada alışık olduğumuz herhangi bir nesnenin veya canlıının yabancılaştırma tekniğiyle form değiştirmesinden öte bu tekniğin uygulandığı esnada dilin kullanım şeklidir.

Bir edebi tür olarak kuramsal çerçevesi bu şekilde belirlenen büyülu gerçekçilik, olağanüstü ve fantastik unsurları bünyesinde barındırmasına ve fantastik yazın türüyle çoğu zaman karıştırılmasına rağmen, belirgin birçok noktada fantastik yazın türüyle ayrılır ve bağımsız müstakil bir yazın türü olarak dünya literatüründe varlık bulur.

Doğaüstü ve tekinsiz olmak üzere iki ayrı tür belirleyen Todorov, fantastiği bu iki ayrı tür arasındaki alana yerleştirir. Todorov’a göre fantastik, anlatıdaki olayların gerçekliği ve gerçeküstücülüğü konusunda okuyucunun kararsızlık süresi kadardır. Büyülü gerçekçi anlatılarda ise okuyucu bir kararsızlık halinde değildir. Ondan beklenen, anlatının büyülu düzeyini oluşturan doğaüstü olay ve durumlar karşısında her hangi bir sorgulama yapmaksızın anlatıya, kurmaca düzeyinde inanma tavrıdır.

Doğaüstü olaylar veya durumlar fantastik anlatılarda gerçek dünyada var olmayan mekânlarda yaşanırken; büyülu gerçekçi anlatılarda gerçek dünyada mevcut olan herhangi bir mekân, doğaüstü ve fantastik olayların yaşanmasına ortam hazırlar.

Büyülü gerçekçi anlatılarda doğaüstü olay ve durumlar, fantastik anlatıların aksine, ne anlatının herhangi bir kahramanı ne de okuyucu üzerinde bir şaşkınlık, korku veya gizem duygusu yaratmaz, kahramanların başından geçen her türlü olağanüstülük günlük hayatın bir parçasıymış gibi sunulur. Çünkü büyülu gerçekçiliğin asıl amacı “gerçeklik yaratan bir olguyu fantastikle ya da doğaüstüyle eleştirmek(tir).” (Özüm, 2009: 107) Doğaüstü ve fantastik bu noktada gerçeğin daha belirgin olmasına ve vurgulu söylenmesine hizmet eder.

Büyülü gerçekçi anlatıların aksine fantastik anlatılar, okuyucuyu yarattığı yenedünyaya alıştırmak üzere halk anlatıları, masallar veya dini motiflerden yararlanır. Büyülü gerçekçi metinlerde ise Latin Amerika’nın kültürel belleğinde daha önceden var olmuş “eski ve bilindik” olağanüstü bu unsurlar, sömürgeci anlayışın Latin Amerika halkının kültür belleğini silme, boşaltma yönelimlerinin gerçekliğini, yıkıcılığını ve yok ediciliğini aktarmak için kullanılırlar.

Amerika’da başlayıp hızla dünya edebiyatına yayılan büyülu gerçekçilik türünün en önemli eserleri arasında Jorge Luis Borges’in “Alçaklığın Evrensel Tarihi (1935)”, Gabriel Garcia Marquez’in “Yüzyıllık Yalnızlık (1967)”, İtalo Calvino’nun “Görünmez Kentler (1972)”, Alejo Carpentier’in “Bu Dünya’nın Krallığı (1949)”, Günter Grass’ın “Teneke Trampet(1959)”, Mihail Bulgakov’un “Usta ve Margarita (1966)”, Salman Rushdie’nin “Gece Yarısı Çocukları (1981)”, Juan Rulfo’nun “Pedro Paramo (1955)”, Jorge Amado’nun “Mucizeler Dükkanı (1968)”, Haruki Murakami’nin “Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu (2011)”, Angela Carter’ in “Büyülü Oyuncakçı Dükkanı (1967), Sirk Geceleri (1984) Kanlı Oda (2001)”, Antonio Torres’in “Lanetli Topraklar (1976)”, İsaabel Allende’nin “Ruhlar Evi (1982)”, gibi eserler sıralanabilir.

Büyülü gerçekçiliğin Türk edebiyatındaki öncü yansımaları ise; Latife Tekin’in, köyden kente göç eden bir ailenin başından geçenlerin konu edildiği “Sevgili Arsız

Ölüm (1983)", bir gecekondlu mahallesinde yaşayan insanların hayatlarını anlatan "Berci Kristin Çöp Masalları (1984)", yoksulluk teması üzerine kurgulanan "Buzdan Kılıçlar (1989)" ve Onat Kutlar'ın Türk hikâyeciliğine yeni bir soluk getiren dokuz hikâyeden oluşan "İshak (1959)" adlı eserleridir. Latife Tekin ve Onat Kutlar dışında Nazlı Eray'ın da fantastik türü eserlerinin yanında büyülü gerçekçi türde hikayeler kaleme aldığı görülür.

"Gerçeküstücülüğün neden olduğu değişimle ivmelenen, önceden kestirilemeyen duraklara uğrayan ve nerede biteceği bilinmeyen uzun bir yolculukta biçimlen(en)" (Öktemgil Turgut, 2003: 21) büyülü gerçekçilik, "olağanüstü" ve "gerçek" in dengeli birleşimidir. Farklı toplumsal, politik ve günlük yaşam olgularına ait zıtlıkların birbiri içinde eridiği, büyülü düzeyin gerçekçilik düzeyinin alt katmanlarına ulaşmada bir aracı olduğu ve yirminci yüzyıl insanının melezleşen yaşam karşısındaki ketumluğunu, ironiyle bozguna uğrattığı bir edebi türdür.

İKİNCİ BÖLÜM

2. DEDE KORKUT ANLATILARINDA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

Yaşayan varlıklar içinde insan; yaşamı boyunca bilinç, bilinçaltı ve bilinçdışı birikimlerinin sürekliliği ve devinimiyle ontolojik varlığını tamamlamak için bir mücadele halindedir. Doğumundan itibaren başlayan bu mücadele zamanın ilerleyişi içinde salt bireysel olmaktan çıkıp kolektif bir hale de evrilir. Eşzamanlı ilerleyen bu evrilme; ortak bir bilinç, bilinçaltı ve bilinçdışı olarak “kültür” kavramının yansımalarına dönüşür.

Bireyin benlik arayışlarıyla ivmelenen, akabinde sosyal ve milli benlik oluşumunun en eski tanıklarından Dede Korkut Anlatıları, Türk kültürünün en önemli yansımaları olarak değer kazanır. Bununla birlikte bireyin iç dünyası ve dış dünyayla olan sembolik yolcuğu, bu anlatıları bireysellikten milliliğe; iyi-kötü veya doğru-yanlış gibi zıt kavramlar arasında sağaltan, güzelleştiren evrensel insanın onadığı tarafta durması bakımından da evrensel boyutuyla dikkati çeker.

Mikro düzeyde bireyin, makro düzeyde ise arzulanan toplum ve dünyanın yol göstericisi olan Dede Korkut Anlatılarında “insanın tarihsel kazanımları ve başarılarının simgesi olan yüce-birey arketipi Dede Korkut(un)” (Korkmaz, 2015: 24) yol göstericiliğiyle “insanın tinsel doğumları için birer hareket kodu olan arketipler, ortak bilinçdışında biriken mitik enerji birikimini şimdileştirme/güncelleme ve derin bilinçdışı akıntılarını arketipsel semboller aracılığıyla bilince taşıma işlev(iyle)” (Korkmaz, 2015: 23) anlatıların eksenini oluşturan olayların kahramanlarıdır. Bu noktada büyümlü gerçekçi metinlerin, totaliter rejim ve her türlü sömürgeci yaklaşımın toplumsal bellekten silmeye çalıştığı kültürel birikimlerin yeniden milli belleğe taşınmasındaki işlevi ile benzeşirler.

Dede Korkut Anlatılarında, “sağlam bir olay örgüsüne sahip olan öyküler; özgün vaka icat etme ve özgün karakter yaratma nitelikleri bakımından” (Korkmaz, 2016: 8) Türk kültür ve felsefesinin alt katmanlarını yoğun sembolik değerler ile açımrlarlar. Bireyin kendilik bilincine varma yolundaki savaşında “kendini oluşturma, kapsama alanını genişletme, var oluşunu pekiştirme, içinden çıktığı bilinçsizi bilme, öğelerine ayırıştırma ve kavrama” (Saydam, 2013: 42) boyutlarıyla anlatıların sembolik eksenini oluşturulur.

Anlatıların kahramanları, kendilik bilincine ulaşma noktasında gündelik yaşamın içine gizlenmiş ve “insanı kapalı bir varlık olmaktan kurtararak açık varlık olma konumuna yükselten kendiliğe çağrı(nın)” (Deveci, 2008: 77-78) itkisiyle Campbell’in açtığı “ayrılma- erginlenme- dönüş” şeklindeki üç aşamalı yolculukta, doğaüstünün zorlu şartları karşısında mücadele eder. Bu süreçte birey “kendi çağının tinsel olarak ona sunduğu diyalektik araçlarla haklılaştırma çabası” (Eliade, 1994: 47) içindedir. “Bilinçdışı bir dönüşüm sürecini” (Jung, 2009: 67) yaşayan kahraman, bu ontolojik yolculuğun “sonrasında daha cesur, dürüst, geniş ve daha eksiksiz bir insan” (Campbell, 2000: 19) olarak varlık bulur.

Çalışmamızın amacı, 18.yy’ın sonlarında Cazotte’nin *Aşık Şeytan* adlı eseri ile başlayan Fantastik ve 1960’larda Latin Amerika’ da tezahür eden yeni bir türün, büyülü gerçekçiliğin kaynakları ve kuramsal boyutu üzerine açıklamalar yapmak ve Türk kültür tarihinin en önemli kaynaklarından biri olan Dede Korkut Anlatılarını; kaynakları destan, masal ve halk hikâyeleri gibi epik ve mitik ürünlere dayanan büyülü gerçekçilik edebi türünün kuramsal özellikleri üzerinden değerlendirmektir.

Büyülü gerçekçi anlatıları önceleyen türlerden olan halk anlatılarının bu eserlerdeki işlevleri ve kullanım amaçları bu şekilde sınıflandırıldıktan sonra büyülü gerçekçilik türünün kuramsal çerçevesi dâhilinde Dede Korkut Anlatıları ve büyülü gerçekçi anlatıların kuramsal olarak ortak yönleri “doğaüstü olay, durum ve unsurlar, melezleştirme, yazarın ketumluğu, yabancılaştırma, zıt kutupların ilişkisi, psikolojik derinlik bağlamında kişiler dünyası ve mekân” başlıkları altında tespit edilecektir.

2.1. Büyülü Gerçekçilik Edebi Türünün Kuramsal Özellikleri Açısından Dede Korkut Anlatıları

Büyülü gerçekçi anlatıları önceleyen türlerden halk anlatıları, yüzey yapıda milli olmalarının yanında alt katmanlarında bütün dünya milletlerine, insanlığa adanmış evrensel ürünlerdir. Halk anlatıları ve büyülü gerçekçi anlatılar arasındaki ilişkiyi Servet Erdem, “gerçekliğe yaklaşım odaklı benzerlik boyutu” ve “modelleme boyutu” olarak iki boyutta toplar. (Erdem, 2011: 180) Birinci boyutta halk anlatıları ve büyülü gerçekçi anlatılar arasındaki benzerliğe dikkat çekilirken; modelleme boyutunda ise büyülü gerçekçi tarzda kaleme alınmış anlatılardaki halk anlatılarının yansımalarına dikkat çekilir.

Gerçekliğe yaklaşım odaklı benzerlik boyutunda, büyülü gerçekçi anlatılar ve halk anlatı metinlerine karşı okuyucunun ve anlatıların kişiler dünyasını oluşturan

kahramanların olağanüstü olay ve durum karşısındaki gerçekliği sorgulamayan tavrı öne çıkar. Boratav'ın halk anlatılarıyla ilgili “hikâyecinin vakaları olmuş gibi kabul etmesi ve temsili bir inşa ile nakletmesi” (Boratav, 1988: 64) tespiti hem halk anlatılarının hem de büyülü gerçekçi anlatıların, başat ve ortak noktasıdır. Zira her iki türde de anlatıcı, okuyucu ve anlatı kahramanları olağanüstüyü günlük yaşamın sıradan bir boyutuymuş gibi kabul ederler.

Modelleme boyutu ise metinlerarası ilişki ve halk anlatılarının büyülü gerçekçiliğe kaynaklık etmesinin arka-planında yatan amaç ve nedenlerle bağdaştırılır. Söyle ki; büyülü gerçekçi anlatıların sıklıkla başvurduğu bir yöntem olan metinlerarası ilişki bağlamında, büyülü gerçekçi anlatılara halk anlatılarının yansımalarını, amaçlarını ve nedenlerini kapsar. Servet Erdem'in “*Büyülü Gerçekçilik ve Halk Anlatıları*” başlıklı yazısında söz konusu bu neden ve amaçlar “Tanıdıklaştırma, Melezleştirme, Karşı Yazın: Latin Amerika'nın Yanıtı ve ‘Geleceğin Yeniden İcadı’, Dengeleme ve Gerçeklik” sınıflandırılır. Tanıdıklaştırma kavramını, okuyucuyu “geleneksel anlatının tanıklığından yararlanarak modern olanın yabancılığını azaltmak amacıyla” (Erdem, 2011: 182) yeni bir türe, romana hazırlamak olarak açılar. Büyülü gerçekçi metinlerin en önemli özelliklerinden biri olan ve zıt kavramların birbiri içinde eritilmesi anlamına gelen melezleştirme kavramı ise yine batıya ait bir edebi tür olan roman ve halk anlatılarının; yani Batı'nın inancı ve düşüncesiyle yerli olanın harmanlanması anlamına gelir. Karşı Yazın: Latin Amerika'nın Yanıtı ve Geleneğin Yeniden İcadı kavramıyla “sömürgecilerin kültür kodlarından silmeye çalıştığı tüm öğelerin kolektif belleğe başvurulması yoluyla yeniden canlandırılması” (Erdem, 2011: 184) ve sömürgeciliğe karşı bir kolektif başkaldırı yaratma amacı ile büyülü gerçekçi anlatıların halk anlatılarından yararlandığı gerçeği açıklanır. Dengeleme ve gerçeklik kavramı; Walter'ın “Mitler ve efsaneler imgelem yoluyla anlatım sürecinin içinde olmalıdırlar ki gerçekliğin daha derin bir katmanı ortaya çıksın.” (Walter, 1993: 13) tespitiyle halk anlatılarına ait doğaüstü unsurların büyülü gerçekçi anlatılara katkısı, gerçeklikle bütünleşik bir dengede sunulmasının gerekliliği ve işlevi vurgulanır.

2.1.1. Dede Korkut Anlatılarında Doğaüstü Olay, Durum ve Unsurlar

Büyülü gerçekçilikte doğaüstü olay, durum ve unsurları barındıran büyülü düzey, asıl vurgulanmak istenen gerçekçi düzeydeki her türlü izleğin sembolik bir yansımasıdır. Bu anlatılarda yazar, anlatıcı, kahramanlar ve okuyucu doğaüstü olay, durum veya unsuru günlük hayatın sıradan olgularıymış gibi sorgulamadan herhangi bir

hayret, kararsızlık veya korku duygusuna düşmeden kabul eder. Doğaüstü olan her türlü oluşum ve gerçeklik, uyumlu bir bireşimin yansıması şeklinde varlık bulur. Büyülü gerçekçi anlatılardan hareketle, Dede Korkut Anlatılarında da doğaüstü unsurlar, evrensel insanın onadığı her türlü sağaltıcı ve olumlayıcı kavramın arketipsel sembolü olarak karşımıza çıkarlar. Keza, Dede Korkut Anlatılarında mevcut bütün doğaüstü olgu ve olaylar gündelik hayat içinde kanıksanırken bireyin kendilik bilincine varma yolunda sembolik üst anlamlar da kazanır. Bu bağlamda doğaüstünün, sembolik değerler görüngüsü olarak her iki anlatıda da en büyük ortak işlevi, dış bilince atılmış her türlü sağaltıcı bireysel ve kültürel öğenin öncelenerek üst bilince taşınmasıdır.

“Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu” anlatısında doğaüstü olay, durum ve unsurlara; Boğaç Han’ın “katı taş a boynuz vursa un gibi öğüt(en)” (Özçelik, 2016: 627) boğayı henüz on beş yaşındayken meydana tek başına öldürmesi ve babası Dirse Han tarafından Kazılık Dağı’nda vurulan Boğaç Han’a Hızır’ın yetişmesi gibi dramatik aksiyonu hızlandıran metin halkalarında rastlanır.

Anlatının ilk doğaüstü olayı, “Oğlan düşündü: ‘Bir çadıra direk dikerler o çadıra destek olur. Ben bunun alın a niye destek olurum?’ dedi. Oğlan boğanın altından yumruğunu çekip yolundan savuldu boğa ayaküstünde duramadı düştü, tepesinin üstüne yıkıldı. Oğlan bıçağına el attı, boğanın başını kesti.” (s. 627) bölümünde bireyin bilinçdışı korkularından akıl ve cesaretin bireşimiyle kurtulabileceğı üst anlamı tespit edilir. Anlatılar da yüce- birey arketipi olarak varlık bulan ve iyi, doğru, güzel olan her şeyi onayıp yücelten; kötü, yanlış, çirkin olan her şeyi sağaltan yönüyle Dede Korkut, bu sembolik doğaüstü olay sonucunda kahramana ad (Boğaç Han) verir. Bilindiğı üzere eski Türk geleneklerinde bireyin ad alması bir kahramanlık kazanımı sonucunda olur ve bu kazanım; özelde bireysel, psikolojik kimlik genelde ise milli, sosyolojik kimlik olarak kültürel belleğ in içinde belirir.

Aynı anlatıda babası Dirse Han tarafından okla vurularak Kazılık Dağı’nda ölüme terk edilen Boğaç Han’a Hızır’ın yardım etmesi bir başka doğaüstü vaka olarak karşımıza çıkar. Türk- İslam geleneğinde bireyin kendi fiziksel veya çevresel etmenlerin kuşatıcılığından kaynaklı, olayların akışına yön veremediğı durumlarda farklı insan veya hayvan formuna bürünmüş yardımcı bir ilahi güç ortaya çıkar. Bu bağlamda, kültürel belleğ in bilinçdışı mekânlarında yardımseverliğ in, iyiliğ in ve dostluğ un arketipsel yansıması olarak değ erlendirilebilecek Hızır, yardımcı bir ilahi güç, mitik ve doğaüstü bir kabullenış tir. Birey ve toplum, “kaostan kozmosa, karışıklıktan düzene geçiş, gerçeğ in zayıf kaldığı anlarda mitin devreye girmesiyle” (Arslan, 2007: 5) makul

bir çözüme ve içsel huzura ulaşır. “Oğlan orada yıkıldığında boz atlı Hızır oğlana hazır oldu. Üç defa yarasını eliyle sıgadı: ‘ Sana bu yaradan, ölüm yoktur. Dağ çiçeği ananın sütüyle senin yarana mehlemidir.’ dedi, kayboldu.” (s. 631) bölümünden hareketle Campbell’in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı yapıtında “doğaüstü yardımcı” olarak adlandırdığı figür veya kavram bu anlatıda Hızır’dır. Hızır, Boğaç Han’a gelecekte haber vermesi ve onu ölümden kurtaracak tavsiyelerde bulunması ile anlatının gerilimli vaka örgüsünü sakinleştirir ve kaosu kozmosa evrilmesinde etkin rol üstlenir.

Türk edebiyatında büyülü gerçekçilik türünün en önemli temsilcilerinden Latife Tekin’in *Sevgili Arsız Ölüm* adlı eserinde de Atiye karakterinin sürekli Hızır’la veya Azrail’le konuştuğu gözlemlenir. Köyden kente göç etmiş bir ailenin öyküsünü konu alan *Sevgili Arsız Ölüm*’de Azrail ile birçok defa konuşan Atiye ve sürekli cinlerle konuşan kızı Dirmit, büyülü gerçekçi anlatıların büyülü düzeyini oluşturan doğaüstü olayları yaşayan iki karakterdir.

Bununla birlikte aynı eserde Nuğber’in dünyaya ilk geldiği anlarda köydeki kadınların, Atiye ve bebeğin yanına gelerek gerçekleştirdikleri ritüelin yıkıcılığı ile Hızır’ın Boğaç’a öğütlediği dağ çiçeği ile anne sütünün sağaltıcı yönü arasında biçimsel olarak benzerlik görülür. “Gelenler-köyün tüm kadınları ve çocukları gelmişti- beraberlerinde getirdikleri çeşit çeşit kuru çiçek ve bitki kökünü kaynar suya attılar. Sakatlar, taze gelirken kocası ölenler, döl tutmayanlar, çiçeklerini suya atar atmaz gittiler. Kalanlar, tas tas içip suyu bitirdikten sonra, sırasıyla bebeğin ağzına tükürdüler. Tüküren, kulağına eğilip ‘Bana çekesin e mi!’ diye dilekte bulunuyordu. O akşam Nuğber bebeğin –Huvat’ın anasının ismi verilmişti kızı- yüzü pancar gibi kızardı. Günlerce ateşler içinde yandı.” (Tekin, 2018: 10) alıntısından hareketle bir sağaltım amacı taşıyan ritüellerin benzerlik taşıdıkları; fakat *Sevgili Arsız Ölüm*’deki yansımasının toplumu aşağıya çeken batıl inançların acı yüzüne yazar tarafından nedensellik ilişkisi kurulmadan gizli bir göndermenin bulunduğu anlaşılır.

Söz konusu bu eserde, Türklerin İslamiyet öncesi ve sonrası yaşam tarzları, batıl ve dini inançları olay örgüsüne dâhil olan karakterler üzerinden görüngüleşir. Bu bağlamda *Dirse Han Oğlu Boğaç Boyu* Anlatısı ve *Sevgili Arsız Ölüm*’ün kurgusal düzlemde, doğaüstü düzeyleri arasındaki benzerlik, kültürel bellek boyutunun ortak bir yansıması olarak görüngüleşir.

“*Salur Kazan’ın Evi Yağmalandığı Boy*” anlatısında doğaüstü alana ait çıkarımlar; Karacık Çoban’ın sapanıyla savaşıp altı yüz kâfiri yenmesi ve bağlandığı ağacı yerinden sökmesi; Salur Kazan’ın yurtla, suyla, köpekle haberleşmesi

(konuşması), Kazan Oğlu Oruz'un bağlandığı darağacıyla haberleşmesi şeklinde gerçeklik düzeyiyle bireşir.

Salur Kazan'ın, Oğuz Beyleriyle birlikte ava çıkmasının akabinde yurdu kâfirlerin bozgununa uğrar. Aynı gece kâfir kızların ellerinden içtiği içkinin etkisiyle uykuya dalan Salur Kazan kara bir rüya görür. Büyülü gerçekçi anlatılar, bazen doğaüstü olay veya durumlara bir hazırlık merhalesi olarak rüya, halisünasyon veya sanrı hallerinden yararlanırlar. Freud'un bilinçdışının sembolik yansımaları olarak nitelendirdiği rüya hali bu anlatıda karşımıza çıkmaktadır. Anlatılarda Dede Korkut'un "küçücek ölüm" olarak adlandırdığı uyku hali, bedensel eylemsizlikten ziyade bilincin bireysel ve kolektif yönlerinin eylemsizliğine gönderme yapar. Bu anlatıda uyku halinde olan Salur Kazan ve Karacık Çoban; uyku halini bölen ve dingin olan bilinçlerini kaosa sürükleyen kaygılı bir uyararla, rüyayla uyanırlar.

"Gece yatarken Karacık Çoban kara korkulu rüya gördü. Rüyasından sıçradı uyandı." (s. 638), "... güçlü Oğuz'un devleti, Bayındır Han'ın güveyi, Ulaş Oğlu Salur Kazan kara korkulu rüya gördü ürperip uyandı." (s. 640) Böylece Salur Kazan ve Karacık Çoban'ın gördükleri rüyalar ile doğaüstü olaylar, durumlar ve unsurlar anlatıya dâhil olarak büyülü düzeyin önceleyen unsurları olarak belirirler.

Karacık Çoban'ın gördüğü kaygılı rüyanın akabinde gelişen mücadelede, oklu altı yüz kâfire karşı Karacık Çoban'ın sapanı ve iki kardeşiyle savaşıp galip gelmesi aklın sınırlarını zorlayacak derecede dikkat çekicidir. "Kâfirler durmadan at teptiler, ok serptiler. Erenler ejderi Karacık Çoban sapanının ayasına taş koydu, attı. Birini attığında ikisini, üçünü yıktı. İkisini attığına üçünü, dördünü yıktı. Kâfirlerin gözüne korku düştü. Karacık Çoban kâfirin üç yüzünü sapan taşıyla yere serdi. İki kardeşi okla vuruldu, şehit oldu. Çobanın taşı tükendi. Koyun demez, keçi demez sapanının ayasına koyar atar, kâfiri yıkar." (s. 639-640) Aynı alıntıdan hareketle, Karacık Çoban'ın keçi ve koyunları, sapanıyla kâfirin üzerine atması büyülü gerçekçi anlatılarda sıkça rastlanan ve doğaüstünün absürt ve mübalağayla verilmesinin örneğidir. Bu bağlamda Karacık Çoban'ın bilinç düzeyindeki bütün birikimleriyle bilinçaltındaki korku ve kaygılardan kaynaklı kaosa, coşkulu bir arzu ve cesaretle savaş açtığı üst anlamına varılır.

Salur Kazan'ın, Karacık Çoban'ı "bir ağaca sara sara bağla(masının)" (s. 644)" üstüne hem kâfirler tarafından öldürülen iki kardeşinin intikamını almak için hem de Salur Kazan'a olan sadakatinden dolayı bağlandığı ağacı yerinden sökerek yola düşmesi anlatıda bir başka doğaüstü olaydır.

“Karaca Çoban darp eyledi (çekti), koca ağacı yeriyle yurduyla söktü, sırtına aldı, Kazan’ ın ardına düştü. Kazan baktı gördü çoban ağacı sırtına almış gelir.” (s. 644) alıntısından hareketle Karacık Çoban’ın olağanın da üstünde bir güce sahip olduğu görülür. Günlük hayatta bir insanın bir ağacı yerinden kökleriyle sökmeye yetecek fiziksel gücünün olmayışının aksine Karacık Çoban’ın normal insanın üzerinde bir fiziksel güce sahip olması sınır tanımayan doğaüstünün yansımasıdır. Bu bağlamda Karacık Çoban’ın iyiye ve doğruya ulaşma yolundaki arzusu önündeki bütün engelleri kararlılıkla ortadan kaldırdığı gözlemlenir.

Anlatının bir başka metin halkasında doğaüstü, Salur Kazan ve Karacık Çoban’ın kâfirlerin yurduna vardıkları esnada çobanın sapanının tasviri üzerinden gözlemlenir. Zira Karacık Çoban’ın sapanı günlük hayatta karşılaşılabileceğimiz bir sapan görünümünde değildir. Görünüm ve güç itibarıyla mümkün sınırlarını zorlayan bir saptır.

“Çobanın sapanının ayası üç yaşında dana derisiydi, sapanın kolları üç keçi tüyündendi, bir keçi tüyünden sapanının kollarıydı. Her attığında on iki batman (ağırlığında) taş atardı. Attığı taş yere düşmezdi; yere düşünce de toz gibi savrulurdu, obruk gibi obrulurdu. Üç yıla dek taşının düştüğü yerin otu bitmezdi. Semiz koyun, zayıf koç bayırda kalsa sapanının korkusundan kurt gelip yemezdi. Derken sultanım, Karaca Çoban sapan çatlattı dünya âlem kâfirin gözüne karanlık oldu.” (s. 648) şeklinde abartıyla betimlenen sapan, doğaüstü bir unsur olarak okuyucuda her hangi bir şaşkınlık veya inanmayış algısı uyandırmadan anlatıda varlık bulur. Karacık Çobanın sapanı, bu yönüyle bireyin farkındalık bilincine ulaşma yolunda doğaüstü formu sembolik bir yardımcı araç, unsur ve nesnedir.

“*Bay Böre’nin Oğlu Bamsı Beyrek Boyu*” anlatısında da gündelik yaşamla bireşen doğaüstü olay ve durumlarla karşılaşmak mümkündür. Bu anlatıdaki doğaüstü olay ve durumlar dini boyutta, Allah’ın sınırsız kudretine, duanın gücüne ve kutsallığına gönderme yaparlar.

Anlatının ilk doğaüstü vakası; Bay Böre’nin oğlu Bamsı Beyrek için Bay Bican Bey’in kızı Banu Çiçek’i istemekle görevlendirilen Dede Korkut’un, Banu Çiçek’in erkek kardeşi Deli Karçar’la olan mücadelesinde görünür. Deli Karçar, kız istemeye gelen herkesi öldürerek kozmosun engelleyeni ve kaotik bir kahraman olarak karşımıza çıkar.

“Güçlü Oğuz beyleri dediler:

-Bu kıızı istemeye kim gidebilir?

Uygun görüp ‘Dede Korkut gitsin’ dediler.

Dede Korkut:

-Dostlar, madem beni gönderirsiniz, bilirsiniz ki Deli Karçar kız kardeşini isteyen öldürür, (...)” (s. 660-661) bölümünde güçlü Oğuz beylerinin kız isteme görevini üstlenmemeleri, Deli Karçar’ın toplumda yarattığı baskı, korku ve kaosu yansımasıdır. aynı bölümde Dede Korkut’un toplum üzerindeki uzlaşmacı, sağaltıcı, ve güzelleştirici yönü de belirginleşir.

Anlatının ilerleyen olay örgüsünde Deli Karçar, Banu Çiçek’i istemeye giden Dede Korkut’u öldürmeye çalışır. Deli Karçar’dan canını kurtarmak için kaçan Dede Korkut, Allah’ın merhametine sığınır ve galip gelir.

“Deli Karçar, Dede Korkut’un ardından yetişti. Dede’nin aklı gitti, Tanrı’ ya sığındı, ismi azam okundu (Allahın güzel adını andı). Deli Karçar kılıcını eline aldı, yukarısından öfke ile hamle etti. Deli Beg, Dede’ye yukarıdan vurmak istedi. Dede Korkut dedi: - Vurursan elin kurusun! Hak talanın emriyle Deli Karçar’ ın eli yukarıda asılı kaldı. Zira Dede Korkut velayet sahibi idi, duası kabul oldu. Deli Karçar: - Medet aman, aman! Tanrı’nın birliğine yoktur güman (şüphe). Sen benim elimi sağalt; Tanrının buyruğuyla, Peygamberin Kavliyle kız kardeşimi Beyrek’e vereyim dedi. Üç kere ağziyla ikrar etti, günahına tövbe etti. Dede Korkut dua etti Deli’nin eli Hak emriyle sapasağ oldu.” (s. 661-662) bölümünde duanın kutsiyetiyle yaşanan doğaüstü bir olaya tanıklık ederiz. Anlatıcı, kahraman ve okuyucu üzerinde gündelik yaşamın olağan bir parçasıymış gibi sunulan bu olayda, Oğuz Türkleri üzerinde Dede Korkut’un kutsi etkisi ve varlığı bir kere daha çözümlenir. “Dede Korkut Anlatıları’nda, düşüncenin zamansal birikimi Dede Korkut kılığında karşımıza çıkar; bu nedenle o bilici, sorun çözücü, müşkil halledici, ad koyucu, onayıcı özellikleri yanında, Hak te’ alanın gönlüne ilham ettiği gizemli bir kutsallığa da sahiptir. (...) Jung’un yüce birey arketipini simgeleyen Dede Korkut bu yönüyle Oğuz kavminin kaos karşısındaki kozmosudur.” (Korkmaz, 2016: 15-16) Bununla birlikte, Deli Karçar’ın, yaşanan bu doğaüstü olaydan sonra bir farkındalık yaşaması ve iyi-doğru-güzel olana yönelmesi “ulu bir güç olarak değişim ve dönüşüm tamamlayıcı bir değer” (Şahin, 2009: 6) olan Dede Korkut’un aracılığıyla.

Yüce birey arketipinin sembolik yansıması olan Dede Korkut’un, Latife Tekin’in büyüleri gerçekçi tarzda kaleme aldığı *Berci Kristin Çöp Masalları* adlı yapıtında Güllü Baba karakteri “Çiçektepe’de pirlik katına çıkması, ağlayıp sarsılarak Sırmayı iyileştirmesinden sonra oldu. (...) Güllü Baba’nın da gözlerinin yerine kuvvetli

bir zihin dinlediği söylentileri yayıldı. Kimsenin bilmediği şeyleri bilmesi kör olmasına bağlandı. Onun bastonuyla konuştuğuna, toprağı dinlediğine şahit olanlar çoğaldıkça da Güllü Baba'nın elini öpmeden mahallede hiçbir işin başına varılmadı. Baston kimin sırtına üç kez değerse başına tavus kuşu gibi 'kısmet' konacağına inanıldı." (Tekin, 2017: 29) şeklinde betimlenerek daha mahalli bir boyuta taşınır. Zira tıpkı Dede Korkut gibi Güllü Baba da Çiçektepe Mahallesi sakinlerine kehanetlerde bulunur, duanın gücüyle sağaltıcı yönünü kullanır, bu sayede mahalleli tarafından sevilip sayılır. Bu bağlamda kurgusal dünya içinde Güllü Baba, milli değer olan Dede Korkut'un mahalli yansıması olarak değerlendirilebilir.

Anlatının bir diğer doğaüstü olayına, on altı yıl sonra kâfirin elinden kaçarak kurtulan ve tekrar Oğuz yurduna dönen Bamsı Beyrek ve babası Bay Böre Beg'in karşılaşmasında rastlanır. Oğlu Bamsı Begrek'in tutsaklıktan kurtulup yurduna döndüğüne inanmayan Bay Böre Beg, oğlunun yokluğunda ağlamaktan kör olan gözlerini ancak oğlunun kanının sürüldüğü bir mendilin açabileceğine mutlak bir kehanetle inanır.

"Serçe parmağını kanatsın, kanını mendile sürsün, gözüme süreyim, açılacak olursa oğlum Beyrek'tir, oğlum olduğunu ondan bileyim, dedi. Zira ağlamaktan gözleri görmez olmuş idi. Mendili gözüne sürünce Allah taalanın kudretiyle gözü açıldı." (s. 679) bölümünde Allah'ın kerametiyle kanlı mendile, olağanüstü bir özellik yüklenir ve böylece iyileştirici yönüyle tılsım sahibi kanlı mendil, doğaüstü bir eylemin gerçekleşmesinde başat fonksiyonu üstlenir ve işlevselleşir.

"Kazan Beg Oğlu Oruz Beg'in Tutsak Olduğu Boy" anlatısında Kazan Beg'in, oğlu Oruz'un on altı yaşına gelmiş olmasına rağmen hala bir tecrübe ve hüner sahibi olmayışına üzülmeye üzerine Oruz'un talebiyle, Kazan Beg ve Oruz; Oruz'a savaş meydanı tecrübesi kazandırmak üzere ava çıkarlar. Kazan Beg, "üç yüz donanmış zırhlı" (s. 682) yiğidi, oğlu Oruz ise kırk yiğidiyle birlikte çıktıkları avda uyurken kâfir casusları tarafından görülür ve "on altı bin kara giysili kâfir" (s. 683) ile bir savaşa dâhil olurlar.

Henüz savaş başlamadan Kazan'ın isteği üzerine kırk yiğidiyle birlikte Oruz, savaş alanını terk eder ve babasının düşmanla kahramanca savaşını uzaktan izler. Kazan Beg, on altı bin kişilik azgın dinli kâfire karşılık üç yüz yiğidiyle coşkulu bir şekilde savaşır. Anlatıda:

"Kara zırhlı, azgın dinli kâfire cesaretle saldırdı, haykırdı, at sürdü, karşı koydu, kılıç vurdu. Gümbür gümbür davullar çalındı, burması altın tunç borular çalındı. O gün

savaşçı yeğ erenler döne döne savaştı. O gün kara polat uz kılıçlar çalındı. O gün kargı dalı mızraklar, kayın oklar atıldı, ala ejder sarı mızraklar çekildi. O gün namertler kötüler sapa yer gözettı.” (s. 685) şeklinde abartılı ve coşkulu bir şekilde betimlenen savaş, matematiksel oranların altüst edilerek aklın sınırlarını zorlayan bir formda kurgulanmış ilk doğaüstü olayın yaşandığı andır. Büyülü gerçekçi anlatıların büyülü düzeylerini oluşturan doğaüstü olayların tasvirinde olduğu gibi bu anlatıda da abartı, yoğunluk ve coşku ön plandadır.

On altı bin kişilik kâfir ordusunu üç yüz kişilik ordusuyla bozguna uğrattıp geri püskürten Kazan Beg, bu anlatıda dramatik aksiyonu hızlandıran, olay örgüsündeki coşku ve heyecanı zirveye taşıyan ve olağanın sınırlarını zorlayan üstün başarısıyla anlatının ilk doğaüstü olayının başat faili olur.

Oruz, babası Kazan Beg’in kahramanca savaşından etkilenir ve ona verdiği sözü çiğneyerek düşmanı bir ucundan da kendisi bozguna uğratmak ister. Fakat tecrübesiz ve henüz hüner sahibi olmamış Oruz, anlatıda müthiş bir mücadele alanı olarak betimlenen savaşta, kâfirin sayıca fazla olması ve kendisinin de henüz ilk savaşı olmasının haklı arka planıyla kırk yiğidini yitirerek kâfire esir düşer.

“Sağını solunu Oruz’un çevirdiler, kırk yiğidini şehit ettiler. Oğlanın üzerine düştüler, tuttular, bileklerinden ak ellerini bağladılar, kıl urgan ak boynuna taktılar. Yüzü üzerine atıp sürüklediler. Ak etinden kan çıkıncaya kadar dövdüler. ‘Baba’ diye ağlattılar, ‘Ana’ diye sızlattılar. Eli bağlı, boynu bağlı yüzü üzerine atıp çektiler, yürüyüverdiler. Oruz tutsak oldu. Kazan’ın haberi yok. Öyle sandı ki düşman yenildi. At yularını çevirdi, geri döndü geldi. Oğlunu bıraktığı yerde bulamadı.” (s. 686) bölümü anlatının bir sonraki doğaüstü olayının başlangıcı olur. Oğlunun korkup savaş meydanını terk ederek eve döndüğünü düşünen Kazan Beg, güçlü bir hayal kırıklığıyla evine gelir.

Anlatının ikinci doğaüstü olayı ise, Kazan Beg’in oğlu Oruz’un kâfirlere esir düştüğünü anlaması üzerine kâfirin izini sürerek Kapılı Kara Dervend’de girdiği savaşta görülür. “Konur (yağız al) atından yere indi, akıp giden arı suyla abdest aldı, ak alnını yere koydu, iki rekat namaz kıldı, ağladı, Kadir Tanrı’dan dua diledi, yüzünü yere sürdü, Muhammed’e salavat getirdi. Deve gibi haykırdı, arslan gibi kükredi, nara vurup haykırdı, yapayalnız kâfire at tepti, kılıç vurdu. Döne döne bir zaman güzel savaştı. ‘Kâfiri yeneyim’ dedi, yenemedi. Bir saatte kâfire üç kere at tepti.” (s. 693-694) bölümünde Kazan Beg’in on beş bin kâfire karşı, tek başına bir saat kadar direnmesi ve ölmeyip yaralı düşmesi, olağanın sınırlarını zorlayan bir olayın görüngüsüdür.

Tecrübeli, cesur ve yiğit bir kahraman olan Kazan Beg, anlatının bu bölümünde olağanüstü bir direnç, kararlılık ve güç sahibidir.

Akabinde, Boyu uzun Borla Hatun, kırk cariyesini yanına alarak Kazan Beg ve oğlu Oruz'un izini sürer ve savaş meydanına varır. Borla Hatun'dan sonra, savaş meydanında Kazan Beg ve Oruz'un yardımına, birçok Oğuz beyi yetişir. Böylelikle anlatının üçüncü savaşı gerçekleşir. Kazan Beg ve Oruz'un tutsaklıktan kurtulduğu bu savaş; “on beş bin kâfirin kimi kırıldı, kimi tutuldu (s. 696).” , “Oğuzdan üç yüz yiğit şehit oldu (s. 696).” şeklinde yine mümkünün ve aklın sınırlarını zorlayan bir sonuçla sonlanır.

Anlatının olay örgüsü boyunca devam eden bu üç savaş, Kazan Beg Oğlu Oruz'un, kendini bulma yolundaki mücadelesinin başlama, ilerleme ve sonlanma boyutlarının gerçekleşmesine hizmet etmesinin yanında, aynı zamanda kolektif bilinçdışının dışa vurumu olarak cesaret, yiğitlik, bağlılık ve birlik kavramlarının da sembolik yansımasıdır.

“Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu” anlatısında Türk toplumunun, İslamiyet'ten önceki kültürel geçmiş birikimlerinin İslamiyet'i kabulüyle bir değişim sürecine girmesi ve bu yeni sürecin yansımalarının doğaüstü boyutta kurgulanışı dikkat çeker. Eski inanç ve kültür birikimlerinin yeni olana evrilmesi süreci bu anlatıda “köprü” ile imlenir. Geçmiş yaşantıların ve birikimlerin “bir kuru çayın” üzerine yapılan “köprü” aracılığıyla değişip dönüşerek yeni kültürel ve inançsal yapıya evrilmesi hem bireyin hem de toplumun bilinçsel değişiminin görüngüsüdür. Anlatının başında:

“Oğuz’ da Duha Koca Oğlu Deli Dumrul derlerdi, bir er vardı. Bir kuru çayın üzerine bir köprü yaptırmıştı. Geçeninden otuz üç akçe alırdı, geçmeyeninden döve döve kırk akçe alırdı.” (s. 699) bölümünde bu değişimin bireysel olmasından öte toplumsal gerekliliği hissettirilir. Köprüyü geçme eylemiyle aslında, eski ve yeni arasındaki zorlu ve zorunlu geçişi imlenir.

Deli Dumrul'un kurduğu köprünün yakınına yerleşen obadan, Azrail tarafından bir yiğidin canının alınması, anlatının kurgusuna yerleştirilen ilk doğaüstü olayın başlangıcıdır. Deli Dumrul'un:

“Mere Azrail dediğiniz kimdir ki insanın canını alır? Ya Kadir Allah! Birliğin, varlığın hakkı için Azrail'i benim gözüme göster; savaşıyım, çekişeyim, çarpışayım, güzel yiğidin canını kurtarayım. Bir daha güzel yiğidin canını almaya! dedi.” (s. 699) sözleri üzerine Azrail'in, onun canını almak için Dumrul'un evine gelmesi, kültürel ve bireysel boyutta bilinçsel değişimin başlangıcını imleyen ilk sembolik olay olur.

Anlatının olay örgüsündeki gerilimi bir kat daha artıran “Azrail ansızın çıkageldi.” (s. 699) bölümünde doğaüstünün, birden bire vakaya dâhil olmasıyla dramatik aksiyonun yönü ve hızı değişir ve anlatının son bölümüne kadar hakim olacak kaotik atmosfer olay örgüsü içinde devreye girer.

Birey ve toplumun bilinçsel değişim yolculuğunda gerekli olan ve çoğunlukla da dış uyaranlar tarafından yapılan “çağrı”, bu anlatıda Azrail’in:

“Şimdi mere deli geldim ki senin canını alam.

Verir misin yoksa benimle cenk eder misin?” (s. 700) sözleriyle gerçekleşir. Azrail’in bu çağrısı yaşanacak olan olağanüstü olayların doğaüstü bir çağrısı olarak bireyin kendilik bilincine varma yolundaki ilk itici güçtür.

Azrail ile savaşmayı tercih eden Deli Dumrul, “Kara Polat uz kılıcını sıyırdı, eline aldı, Azrail’ i vurmaya davrandı.” (s. 700) eylemleriyle anlatıda süreklilik arz eden doğaüstü olayların öznesi olarak görüngülenir. Bu ilk mücadelede Azrail bir güvercin olarak pencereden uçup gider ve bir sonraki doğaüstü olay gerçekleşir. Öte yandan Azrail’in uzlaşma ve barışın simgesi olan güvercine dönüşmesi Deli Dumrul ve Azrail arasındaki mücadelenin evrileceği formun haberleyicisidir.

Anlatının olay örgüsünde bir kere daha Azrail ile karşı karşıya gelen Deli Dumrul, canı karşılığında başka bir can bulma konusunda Azrail’le bir uzlaşmaya varır. Aynı durum Latife Tekin’in büyülu gerçekçi türde kaleme aldığı romanı *Sevgili Arsız Ölüm*’de de gözlemlenir. Nitekim söz konusu romanda Huvat’ın hasta ve ölmek istemeyen karısı Atiye de Azrail ile sürekli bir diyalog içindedir. Bu benzerlik ise büyülu gerçekçi tarzda kaleme alınan eserlerin, halk anlatıları, destanlar veya mitik eserlerden kaynaklandığının göstergesidir.

Anlatıda Deli Dumrul ve Azrail’in:

“Canımı alma, Azrail medet! dedi.

Azrail:

-Mere deli kavat, bana ne yalvarırsın? Allah taala yalvar! Benim de elimde ne var? Ben de bir hizmet eriyim, dedi.

Deli Dumrul:

-Ya peki can veren, can alan Allah taala mıdır?

-Evet odur,

Döndü Azraile’e:

-Ya pes sen ne baş belasısın? Sen aradan çık, ben Allah taala ile haberleşeyim,” (s. 701) şeklinde ilerleyen bu diyalogunda insan ve ilahi dünyaya ait bir varlığın

konuşmaları olağanüstü formda kurgulanmış bir eylemdir. Deli Dumrul'un, canını almak üzere olan Azrail'e insanmış gibi hitap etmesi ve onu yönlendirmesi durumu günlük hayatın içinde ihtimalin sınırlarını zorlamasıyla olağanüstüleşir.

Allah'tan af dilemesi üzerine kendi canına karşılık bir başka canın kurban edilmesi şartıyla karşılaşan Deli Dumrul, ilk olarak anne ve babasının yanına gider. Anne ve babasından can isteyip de hayal kırıklığına uğrayan Deli Dumrul, vedalaşmak için hatunun yanına gelir ve hiç ummadığı bir şekilde anne babasına karşın hatunun vefakârlığıyla yüzleşir. Sembolik anlamda, geçmişin ve geçmiş bilişsel birikimin imleyicisi olan anne-babanın karşısında, şimdiki zamanın içinde ve daha anlatının en başında hissettirilen gelecek bilişsel birikim ve değişimin imleyicisi olarak hatun, vefakârlığıyla varlık bulur.

Hatununun, Deli Dumrul'un canına karşı kendi canını feda etmesi üzerine Azrail'in bir kere daha görünmesi olay örgüsü içinde bir başka doğaüstü durumun varlık bulduğu metin halkası olarak dikkat çeker.

"Azbail, hatunun canını almaya geldi insanlar ejderi yoldaşına kıyamadı. Allah taala'ya burada yalvarmış." (s. 706) bölümünde, daha önceki alıntılarda da olduğu gibi ilahi dünyaya ait olan bir varlığın, insanlar arasında görünür kılınması doğaüstü bir durumdur. Fakat söz konusu bu anlatının yadırgatmayan büyülu atmosferi içinde Azrail, görülebilir ve savaşılabılır ve hatta yönlendirilerek pazarlık yapılabilir bir varlıktır.

Anlatının sonunda Hak Te'ala tarafından Deli Dumrul ve hatununun canı bağışlanır fakat annesi ve babasının canı alınır. Böylelikle sembolik olarak geçmiş ölür ve gelecek, şimdinin içinde doğarken gerek bireysel gerek toplumsal boyutta yeni bir bilişsel bilinç oluşur.

Anlatı boyunca Azrail ve Deli Dumrul arasındaki gerilimli mücadele, doğaüstü formda olmasına karşın anlatıcı, kahraman ve okuyucu tarafından yadırganmadan gündelik hayatın sıradan bir kesitiymiş gibi kabul edilir.

"Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı Boyu" anlatısında, evlenme isteği üzerine doğaüstü unsurlarla mücadele etmek zorunda kalan Kan Turalının kendilik bilincine ulaşması yolundaki sembolik yolculuğu konu edilir. Kan Turalı'nın evlenmek için aradığı alp tipi kadın bu anlatının doğaüstü olaylarının yaşanmasına, varlığıyla zemin hazırlar. Zira Kan Turalı, ideal eş adayı Trabzon tekfurunun kızı Selcen Hatun'la evlenebilmek için kendisine şart koşulan ve fiziksel anlamda bir insanın yenemeyeceği derecede güçlü olan üç hayvan (kara boğa, kara aslan ve kara deve) ile savaşmak ve yenmek zorundadır. Olağanüstü formda olan bu savaşlar, alt katmanlarında bireyin

kendini bulma ve doğruya, iyiye, güzele doğru ilerleyen bir değişimin sembolik yansımalarıdır.

Doğaüstü düzey, Kan Turalı'nın Selcen Hatun'la evlenebilmek için kâfir yurduna gitmesiyle anlatıya dâhil olur. Selcen Hatun için şart koşulan üç savaşın yaşanacağı meydanda Kan Turalı'nın ilk sınavı“ ... demir zincirle boğayı getirdiler. Boğa diz üstü çöktü, boynuzuyla bir mermer taşı parçaladı, peynir gibi ufalttı (s. 711).” şeklinde betimlenen bir boğa ile olan savaşında görülür.

“Çok çarpıştılar. Ne boğa yener ne Kanturalı yener. Boğa küt küt solumağa başladı, ağzı köpüklendi. Kan Turalı der: ‘Erenler bu dünyayı akılla çözmüşlerdir. Bunun önünden sıçrayayım, ne hünerim varsa ardından göstereyim’ diye düşündü. Adı güzel Muhammed’ e salavat getirdi, boğanın önünden savuldu. Boğa boynuzu üzerine dineldi kuyruğundan üç kere kaldırıp yere vurdu, kemikleri kırıldı. Bastı, boğazladı, bıçak çıkarıp derisini yüzdü. Etini meydanda bırakıp derisini tekfurun önüne getirip... (s. 712).” bölümünde Kan Turalı'nın bir boğayı kuyruğundan tutarak üç kere kaldırıp yere vurması ve öldürmesi olağanüstü fiziksel bir gücün varlığıyla aklın sınırlarını zorlayan niteliktedir. Ayrıca Kan Turalı ve boğa arasında geçen bu savaş ile bireyi sıkı, bunaltan, aşağı çeken ve kaygılandıran bir durumun karşısında en az cesaret kadar aklın da önemine gönderme yapılır.

Bu anlatıdan hareketle Dede Korkut Anlatıları'nın tamamında olduğu gibi büyümlü gerçekçi anlatılarda da doğaüstü olaylar farklı bir gerçeklik alanının ön plana çıkarılmasına ve vurgulanmasına hizmet ederler. Dünya edebiyatında büyümlü gerçekçi metinlerin en başarılı örneklerinden olan İsaabel Allende'nin *Eva Luna* adlı eserinde de bu anlatıyla benzer bir yaklaşım gözlemlenir. “Kırk sekiz saat sonra, şehir göle döndü, sokak ızgaraları tılandı, yolları su götürdü, evlere sel bastı. Köylerde sele uğrayan evler yıkılıp sularla sürüklendi, kıyıdaki bir kasabada gökten balık yağdı. Psikopos, ‘Mucize, mucize!’ diye haykırdı. Tekerlekli iskemlesinde oturan Jones’ in dediği gibi, yağmur duasının Karayiğitler’ de şiddetli yağmur beklendiğini bildiren meteoroloji raporu alındıktan sonra düzenlendiğini bilmeyen bizler ise, ‘Mucize, mucize!’ haykırıışlarına eşlik ettik. Yaşlı Profesör (Jones); batıl inançlı, cahil, kafasız, bilgisiz ahmaklar diye bağırıp duruyordu.” (Allende, 1990: 31) şeklinde ilerleyen bölüm ile Kan Turalı'nın boğayı yendiği bölümün, farklı olaylar üzerinden aynı izleğe, akıl ve mantık ilişkisine gönderme yapmaları açısından benzer oldukları söylenebilir.

Kara boğayı yendikten sonra Kan Turalı'nın ikinci olağanüstü savaşı kara aslanla olur:

“Gittiler aslanı çıkardılar meydana getirdiler. Aslan haykırdı meydana ne kadar at varsa kan işedi. (...) ‘ Kara Polat uz kılıcım yok ki kavradığım an ikiye biçeydim. Sana sığındım, cömertler cömerdi gani Tanrı, medet!’ dedi. Aslanı salıverdiler, koştu geldi. Kan Turalı bir kepenegi bileğine doladı, aslanın peçesine uzatıverdi. Adı güzel Muhammed’ e salavat getirdi, aslanın oyununu gözetip öyle bir yumruk vurdu ki yumruk çenesine değdi, dağıttı. Ensesinden tuttu, belini çekti, sonra kaldırıp yere vurdu; haşat oldu (s. 713).” bölümünde Kan Turalı’nın vahşi bir hayvan olan aslan ile korkusuzca bir meydana savaşması ve bir yumruk darbesiyle aslanın çenesini dağıtması ve ensesinde tutarak kaldırıp yere vurması ve öldürmesi gerçeği doğaüstü sınırları içinde belirginleşir. Bununla birlikte aynı bölümde yine derin anlamda bireyin kendilik yolunda karşısına çıkan engelleri ancak güçlü bir inançla kuvvetlendirilmiş aklın aracılığıyla olabileceğine gönderme vardır.

Kan Turalı, aslanı da yendikten sonra bir kara deveyle üçüncü savaşı gerçekleştirir. “... adı güzel Muhammed’ e salavat getirdi, deveye bir tekme vurdu, deve bağırdı. Bir daha vurdu deve ayağı üzerinde duramadı, yıkıldı. Basıp iki yerden boğazladı arkasından iki kayış çıkardı, tekfurun önüne bıraktı.” (s. 714-715) bölümünden anlaşıldığı üzere deveyi sadece iki tekme atışıyla yenmesi Kan Turalı’daki doğaüstü fiziksel bir kuvvetin varlığının “inanç, akıl, cesaret ve arzu” ile tepe noktasına ulaştığının yansımasıdır.

Bununla birlikte “dönüş” yolundayken Kan Turalı’nın uykuya dalması bir başka olağanüstü olayın yaşanmasına sebebiyet verir. Kan Turalı ve Selcen Hatun’un Oğuz yurduna giderken yolda, kızını verdiği için pişman olan tekfurun “Zırhlı, kara giysili, kılıçlı altı yüz kâfir(i)” (s. 716) ile gerçekleştirdikleri savaştan, iki kişi olarak altı yüz kişiden oluşan kâfir ordusunu bozguna uğratarak galip olmaları, mümkünün sınırlarını zorlayan, fakat ne anlatıcı ne kahramanlar ne de okuyucu tarafından yadırganan ve gerçekliği sorgulanan bir olağanüstü olaydır.

“Kazılık Koca Oğlu Yegenek Boyu” anlatısında Kazılık Koca’nın Karadeniz kenarında bulunan Düzmürd Kalesi’ni fethi sırasında, Direk Tekfur tarafından mağlup edilip on altı yıl bu kalede tutsak kalması anlatının olay örgüsü içinde mevcut olan doğaüstü olayın yaşanmasının önceleyenidir. Kazılık Koca’nın tutsak düştüğü sırada henüz bir yaşında olan oğlu Yegenek’ten babasının tutsaklığı on beş yıl saklanır. Yegenek, bir gün Kara Göne Oğlu Budak’la yaşadığı bir kavgada gerçekleri öğrenir ve babasını kurtarmak için Bayındır Han’dan izin isteyerek yanındaki yirmi dört sancak beyi ve dayısı Emen ile birlikte tekfurun kalesine doğru yol alır. Yegenek’in yola

çıkmadan gördüğü rüya ise kendilik bilincine varma yolunda Yegenek'in yol göstericisi, yüreklendiricisi işlevini üstlenir. Gördüğü rüyada Dede Korkut'tan aldığı öğütlerle yola çıkan Yegenek'in, rüyasında yolda karşılaştığı dayısı Emen ile arasında geçen konuşmanın sonundaki; “ Kese kese yemeye yahni güzel. Koştuğunda sürçmese yörük at güzel. Geldiğinde devamlı dursa devlet güzel. Bildiğini unutmasa akıl güzel. Düşmanından dönmese kaçmasa savaşçı güzel” (s. 723-724) söylemiyle devlet ve millet olgularının devamlılığının gerekliliğine, aklın önemine ve bir savaşçıda olması gereken kararlılık ve cesaret özelliklerinin varlığına gönderme yapar.

Bu bağlamda Yegenek, kolektif bilincin oluşmasında alp tipi bir kahramanın arketipsel yansıması olarak varlık bulur. Belleğinin bilinç ve bilinçdışı alanlarının tümüyle savaşa hazır olan Yegenek, yanına aldığı yirmi beş kişiyle tekfurun kalesine varır. Yegenekten önce, yirmi dört sancak beyi Arşın Oğlu Direk Tekfur ile savaşır ve mağlup olurlar. Bunun üstüne henüz on beş yaşında olan Yegenek, Allah'a “Birliğine sığındım, sahibim Kadir Tanrı, medet senden! Kara giysili kâfire at sürerim, işimi sen onar!” (s. 725) şeklinde sığınarak savaş meydanına çıkar.

Anlatıda, “O kalenin bir tekfuru vardı, adına Arşın Oğlu Direk Tekfur derlerdi. O kâfirin altmış arşın boyu vardı. Altmış batman (ağırlık birimi) gürz salardı, çok sert yay çekerdi (s. 721).” şeklinde fiziksel görünüm ve güç bağlamında normal bir insanın çok daha üstünde bir insan görünümü ve gücünde tasvir edilen tekfur ve henüz on beş yaşında tecrübesiz olan Yegenek, savaş meydanında karşı karşıya gelirler. Söz konusu bu anlatıda Yegenek, “bize bu dünyada gücümüze sahip çıkmayı ve kimliğimizi öne sürmeyi öğret(en)” (Pearson, 2003: 139) alp tipi bir savaşçı ve kahramanın, sembolik açılımı olarak varlık bulur.

Kazılık Koca Oğlu Yegenek'in Allah'a sığındıktan sonra Direkt Tekfur ile savaşıp galip olması anlatının olay örgüsü içinde doğaüstü bir olay olarak görüntülenir. “Çabucak at koşturdu, yel gibi yetişt, tutkal gibi yapıştı. Kâfirin engine (omzuna) bir kılıç vurdu, zırhını doğradı altı parmak derinliği yaraladı. Kara kanı fişkirdi, kara kalçası, çizmesi kan oldu. Kara başı bunaldı, bunlu oldu (dara düştü). Hemen döndü kaleye kaçtı. Yegenek ardından yetişt, hisar kapısına girerken kara Polat uz kılıcıyla ensesine öyle vurdu ki başı top gibi yere düştü (s. 725).” Büyülü gerçekçi anlatılarda olduğu gibi bu anlatıda da fiziksel görünüm ve güç itibarıyla olağandışı şekilde betimlenen bir kahraman vardır. Olağandışı özelliklere sahip olan Direk Tekfur'un yirmi dört tecrübeli sancak beyini mağlup etmesine rağmen henüz on beş yaşındaki tecrübesiz bir gencin, Yegenek'in onu yenmesi; anlatıda anlatıcı, kahraman ve

okuyucunun yadırgamadığı doğaüstü bir olay olarak karşımıza çıkar. Bireyin kendilik bilincinin oluşması, devletin ve milletin devamlılığının sembolik açıklamasıyla gereklileşen ve gerçekleşen bu savaş sonunda Yegenek, kâfir elinde tutsak olan babasını, kolektif bilinçdışı tavırla kurtararak hem kendilik bilincine ulaşmış hem de devletin ve milletin devamlılığını sağlamıştır.

“Basat’ın Tepegöz’ü Öldürdüğü Boy” anlatısında olay örgüsünün daha en baştan doğaüstü bir olayla başladığı görülür. Oğuzun düşman baskınına uğrayıp kaçması esnasında, Aruz Koca’nın bir oğlunu yolda düşürmesi ve o oğlan çocuğunun bir aslan tarafında bulunup büyütülmesi anlatının ilk doğaüstü olayı olarak olay örgüsünün başlangıcını oluşturur. Aslan tarafından hiçbir zarar verilmeden büyütülen bu çocuk, ilerleyen olay örgüsü içinde özelde kendisini genelde ise Oğuz kavmini büyük bir beladan kurtaracak alp tipi bir kahraman olarak varlık bulur. Anlatıların yüce birey arketipi olan Dede Korkut’un bu çocuğa Basat adını vermesinin üstüne, yeniden Oğuz kavmiyle yaşamaya başlayan bu alp tipi kahraman, kendilik bilincine varma yolcuğuna, diğer bir deyişle “ruhsal aşama beldesine doğru yapılan bir yolculu(ğa)” (Özcan, 2003: 78), Tepegöz’le savaşıp onu öldürme ve böylelikle bütün Oğuz Kavmini tüketen bir tehlikeyi ortadan kaldırma itkisiyle çıkar. Dede Korkut Anlatıları’nın tümünde “geleceğin bilinçli insanları olarak görüngen-lenen çocuklar, bozulmamışlıkları ve duyarlılıkları ile yeni bir yaşamın temsilcileri” (Deveci, 2012: 81) olarak varlık bulurlar. Bu yönüyle Basat, anlatıda kavminin kurtuluşu için çıktığı yolda Tepegöz ile yaşadığı birçok doğaüstü olayın da faili olur.

Anlatının olay örgüsü içinde ikinci sırada yer alan bir diğer doğaüstü olay Oğuz’un bir gün yaylaya göçmesiyle başlar.

“Oğuz bir gün yaylaya göçtü. Aruz’un bir çobanı vardı, adına Konur Koca Oğlu Sarı Çoban derlerdi. Oğuz’un önüne bundan önce kimse göçmezdi. Uzun Pınar denilen meşhur bir pınar vardı. O pınara periler konunca koyun ansızın kaçtı. Çoban erkece (erkek keçi) kızdı, ileri yürüdü, gördü ki peri kızları kanat kanata bağlanmışlar, uçarlar. Çoban kepenegini üzerlerine attı, peri kızının birini yakaladı. Gönlü arzulayıp orada onunla yattı. Koyun kaçmaya başladı, çoban koyunun önüne koştu.” (s. 727) bölümünde dünyevi zaaflarına yenilen çoban, Oğuz Kavminin başına büyük bir belanın gelmesine sebep olur. Gerçek dünyada varlıkları bir söylenceden ibaret olan ve doğanın sınırlarıyla açıklanamayan peri kızları, anlatıda bu bölümün doğaüstü unsuru olarak bir insan ile olan ilişkileri neticesinde doğaüstü bir olayın yaşanmasına zemin hazırlarlar. Tıpkı büyülü gerçekçi anlatılarda büyülü düzeyi oluşturmak için cin, peri, hayalet vb.

doğaüstü unsurları kullanmasına benzer bir şekilde bu anlatıda da doğaüstü ya da büyülü yapıyı oluşturmak için peri kızlarından yararlanıldığı görülür.

“Peri kızı kanat vurup uçu, der:

-Çoban, yıl tamam olunca bende emanetin var; gel, al. Ama Oğuz’u başına bela getirdin, dedi. Çobanın yüreğine korku düştü, ama kızın derdinden benzi sarardı. Bir zaman sonra Oğuz yine yaylaya göçtü. Çoban yine bu pınara geldi. Yine koyun kaçtı, çoban ileri yürüdü, gördü ki bir bağanak yatar, parıl parıl parlar.

Peri kızı geldi:

-Çoban, emanetini gel al! Ama Oğuz’un başına ölüm getirdin.” (s. 727) bölümünde anlatının ilerleyen bölümlerinde yaşanacak olan doğaüstü olayların başlangıcı sunulur. Ayrıca söz konusu bu alıntıda görüldüğü üzere insan dışı varlıkların konuşturulmasıyla da büyülü bir atmosfer yaratılır. Gerçek dünyanın bilinen kurallarına aykırı olan bu durum anlatının içinde; anlatıcı, kahraman(lar) ve okuyucu üçgenini yadırgatmayacak biçimde ustaca kurgulanır.

Anlatının, “Çoban bu keseyi görünce hatasını anladı geri döndü, sapan taşına tuttu. Vurdukça büyüdü çoban bağanağı bıraktı kaçtı.” (s. 727) bölümünde çobanın taş atmasıyla büyüyen bağanak, doğaüstü bir varlık veya unsur olarak görüngüleşmeye başlar. Bayındır Han, beylerle çıktığı gezide söz konusu bu bağanağı görür ve bağanağın içindeki doğaüstü varlık böylece Oğuz Kavminin gündelik yaşantısına dâhil olur.

“Meğer o anda Bayındır Han beylerle ata binip dolaşmaya çıkmışlardı. Bu pınarın üzerine geldiler, gördüler ki bir ibret nesne yatar; başı götü belirsiz. Çevresini kuşattılar. İndi bir yiğit bunu tepti, teptikçe büyüdü. Birkaç yiğit daha indiler teptiler, teptiklerince büyüdü. Aruz Koca da inip tepti, mahmuzı deyince bu bağanak yarıldı, içinden bir oğlan çıktı; gövdesi insan, tepesinde bir gözü var.” (s. 727-728) bölümünde insan görünümlü, tek gözlü ve kendisine vuruldukça büyüyen bu doğaüstü varlık Aruz Koca’nın isteğiyle Basat’ın kardeşi olur ve adına Tepegöz denir.

Aruz Koca’nın evine gelen bu doğaüstü varlık olan Tepegöz’ün, kendisi için getirilen dadının sütünü emerken canını almasıyla, hayvan sütüyle beslenmeye başlanır. Günde bir kazan sütün yetmediği Tepegöz, büyür ve çocuklarla oynamaya başlar. Zamanla Oğuz kavmi içinde gerilimin, oluşmasına ve büyümesine sebep olan Tepegöz, çocuklara da zarar vermeye başlayınca Oğuz’dan kovulur.

Kovulmasının üzerine, “Tepegöz’ün peri anası gelip oğlunun parmağına bir yüzük geçirdi: ‘-Oğul, sana ok batmasın, tenini kılıç kesmesin’ dedi.” (s. 728) şeklinde

annesi tarafından koruma altına alınan Tepegöz artık daha hiddetli ve önlenemeyen bir varlık haline bürünür. Annesi tarafından kendisine verilen tılsımlı yüzükle Tepegöz'ün canı koruma altına alınır. Annesinin Tepegöz'e verdiği ve doğaüstü bir unsur olarak kabul edilebilecek tılsımlı yüzüğün gücü dua ile güçlendirilir.

Ne okla ne kılıçla ne de mızrakla öldürülebilen bu doğaüstü varlık, Oğuz Kavmi üzerinde büyük bir kaos yaratır ve Oğuz, Tepegöz ile savaşıma yoluna gider. “Oğuz toplanıp üzerine gitti. Tepegöz görüp öfkeleni, bir ağacı yerinden söktü, atıp elli altmış adam öldürdü.” (s. 728) şeklinde fiziksel gücü daha da katlanmış bir şekilde Oğuz beylerini perişan eden Tepegöz ile anlaşma yoluna gidilir. Oğuzların bilge kişisi Dede Korkut ile Tepegöz, gün içinde yemesi için iki adam, beş koyun ve yemeğini pişirmesi için de iki adama karşılık anlaşılır. Fakat zamanla Oğuz kavmi, nüfus bakımından azalma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. İki oğlundan birini daha önce Tepegöz'e vermesiyle ikinci oğlu için sıranın yine kendisine geldiğini öğrenen bir yaşlı kadının gazadan yeni dönen Basat'a durumu anlatması üzerine, Basat'ın Tepegöz'ü yenerek Oğuz kavmini kurtardığı olağanüstü sembolik mücadele başlar.

“Tepegöz'ün olduğu Salahana kıyısına geldi. Baktı Tepegöz güne karşı sırtını vermiş, yalnız. Çekti elinden bir ok çıkardı. Tepegöz'ün küreğine bir ok attı, ok geçmedi, parçalandı. Bir daha attı, o da parça parça oldu.” (s. 731) bölümünde Basat'ın Tepegöz'ü öldürme girişimleri sonuç vermez. Zira Tepegöz, doğaüstü bir varlık olan peri annesinin kendisine verdiği doğaüstü bir nesneyle, yüzükle, korunan doğaüstü bir varlıktır. Bu anlatıda olduğu gibi büyülü gerçekçi anlatılarda da doğaüstü olayların veya varlıkların doğaüstü yönünü oluşturan veya destekleyen yine doğaüstü güçlere sahip nesnelere (ayna, tablo, fotoğraf, pencere, baston vb.) sıklıkla rastlanır.

“Basat bir daha attı, o da parçalandı, bir parçası Tepegöz'ün önüne düştü. Tepegöz sıçradı, baktı, Basat'ı gördü. Elini eline vurdu, kas kas güldü.

Tepegöz, kocalara der:

-Oğuz'dan yine bize bir turfanda kuzu geldi.” (s. 731) şeklinde ilerleyen olay örgüsünde Tepegöz'ün, kendisini büyüten Oğuz kavmine karşı takındığı nankörce tutum ve yaratılanların en üstünü olan insanın değerini hiçleştiren söylemleriyle vahşi yönü daha net bir şekilde açığa çıkar.

Basat'ı fark eden Tepegöz, aklın sınırlarını zorlayan fiziksel yapısı, gücü ve parmağındaki yüzüğün kendisine bahsettiği ölümsüzlüğün güveniyle Basat'ı yakalayıp bir insanın sığabileceği büyüklükte resmedilen çizmesinin içine koyarak kendi yaşadığı

yere getirir. Böylece Tepegöz'ün sonunu getiren olaylar silsilesi tam olarak başlamış olur.

“Tepegöz yine uyudu. Basat'ın bıçağı vardı; çizmesini yardı, içinden çıktı.

Basat der:

-Mere kocalar, bunun ölümü nedendir?

Dediler:

-Bilmeyiz, ama gözünden başka yerde et yoktur.

Basat Tepegöz'ün başı ucuna geldi, göz kapağını kaldırdı, baktı, gördü ki gözü ettir, der:

-Mere kocalar, şişi ocağa koyun, ısınsın.” (s. 731-732) bölümünde Basat'ın, kavminin aksine Tepegöz ile “geçici barış yerine savaşı tercih ederek Tepegöz'e meydan oku(masına)” (Şenocak, 2015: 1320) şahit olunur. Tepegöz tarafından alı konmasına rağmen kararlılığını, inancını ve cesaretini kaybetmeyen Basat, burada Tepegöz ile bir süre savaşır ve sonunda Tepegöz'ü öldürür.

Bir aslan tarafından büyütülen Basat ve doğaüstü güçlere sahip peri oğlu Tepegöz arasındaki bu savaşlar, bir dizi olağanüstü eylem ve unsuru içinde barındırır. İlk savaşın öncesinde Tepegöz'ün yanındaki adamlardan, vücudundaki tek et yerin gözü olduğunu ve ölürse ancak gözünden aldığı darbeyeyle ölebileceği bilgisini alan Basat, bu adamlardan kızgın bir şiş ister.

“Şişi ocağa bıraktılar, ısındı. Basat eline aldı, adı güzel Muhammed'e salavat getirdi, şişi Tepegöz'ün gözüne öyle bastı ki Tepegöz'ün gözü çıktı. Öyle nara attı haykırdı ki dağ taş yankılandı. Basat sıçradı, koyunun içine mağaraya girdi. Tepegöz anladı ki Basat mağaradadır. Mağaranın kapısına gelip bir ayağını kapının yanına, birini de bir yanına koydu.” (s. 732) bölümünde Basat'ın kendi fiziksel büyüklüğü ve gücünden çok daha büyük ve güçlü olan bu doğaüstü, yarı insan görünümlü, tepesinde tek gözü olan varlığı ansızın yaralaması anlatının doğaüstü sayılabilecek olayları arasındadır. Tepegöz ile mücadelesinin alt katmanlarında kendilik bilincine varma itkisi yatan Basat böylelikle anlatıda Tepegöz'ün imlediği, özelde bireyin karanlık ve kötü; genelde ise insanlığın karanlık ve kötü yanını bastırma, kontrol altına alma ya da yok etme yolundaki ilk ölümcül darbeyi Tepegöz'e vurmuş olur.

“Basat koçun başını Tepegöz'ün eline uzattı. Tepegöz boynuzundan sıkı tuttu, kaldırıncı boynuz deriyle elinde kaldı. Basat, Tepegöz'ün bacağına arasından sıçrayıp çıktı.

Tepegöz boynuzu kaldırıp yere çaldı:

-Oğlan, kurtuldun mu?

Basat:

-Tanrım kurtardı,” (s. 732) şeklinde ilerleyen olay örgüsünde mağarada bir koçu öldürüp onun postuna saklanan Basat, aklının kudretiyle ve Tanrı’nın isteğiyle Tepegöz’ün elinden kurtulur.

Basat’ı mağarada da öldüremeyeceğini anlayan Tepegöz, onu hazinesinin içinde bulunduğu kümbete yollar ve savaş burada devam eder. Böylece anlatının bir diğer olağanüstü olayı da bu kümbette gerçekleşir. Anlatının bu bölümünde Basat’ın “kendilik farkındalığı, nesneler dünyasından ayrılmayla ortaya çıktığı için” (Deveci, 2014: 115) hazine dolu kümbet karşısında edimsel şuurunu yitirmediğini ve kararlılığını koruyan bir karakterde olduğunu da gözlemliyoruz.

“Tepegöz kümbet’ in kapısına geldi der:

-Kümbete (mağara) girdin mi?

Basat:

-Girdim.

Tepegöz:

Şöyle çalayım ki kümbetle darmadağın olasın, dedi.

Basat’ ın diline bu geldi ki:

-La ilahe illallah Muhammedün Resulullah! dedi.

Dedi hemencecik kümbet yarıldı, yedi yerden kapı açıldı, birinden dışarı çıktı. Tepegöz kümbete elini soktu, öyle karıştırdı ki kümbet yerle bir oldu.” (s. 733) bölümünde Basat’ın, dara düştüğü anda Allah’a sığınmasına ikinci defa rastlanır. Basat’ın olay örgüsüne dâhil olan ilahi gücün yardımıyla bu zor durumdan kurtulması da doğaüstü formda değerlendirilebilir. Büyülü gerçekçi anlatılarda olduğu gibi bu anlatıda da mucizelere dayanan doğaüstü, ilahi gücün isteği ve desteğiyle doğru olan gerçekliğin yanında durmuş ve iyi, doğru, güzel olanın desteklenmesine katkı sunmuştur.

Kümbetten sonra Basat’ı bir başka mağaraya yönlendiren Tepegöz, ondan mağaradaki kılıcı getirip kendisini öldürmesini ister.

“-Orada iki kılıç var; biri kınlı, biri kınsız. O kınsız keser benim başımı. Git getir, benim başımı kes dedi.

Basat mağara kapısına gitti baktı bir kınsız kılıç, durmadan iner çıkar. Basat ‘Ben buna oş bulunup dokunmayayım’ diye düşündü. Kendi kılıcını çıkardı, tuttu iki

parçaya bölündü. Gitti bir ağaç getirdi, kılıca tuttu onu da iki parça etti. Sonra yayını eline aldı, okla o kılıç asılan zinciri vurdu, kılıç yere düştü, gömüldü. Kendi kılıcının kınına soktu.” (s. 733-734) şeklinde betimlenen kılıç, anlatının bir başka doğaüstü unsuru olarak karşımıza çıkar. Tepegöz’ün, Basat’ı yenme yolunda elinde kalan tek hamlesi, dokunduğu her şeyi anında iki parçaya bölen ve asılı durduğu yerde bir aşağı bir yukarı inip çıkan, erk sembolü olarak açımlayabileceğimiz ve doğaüstü özelliklere sahip bu kılıç, Basat’ın aklını kullanmasıyla Tepegöz’ün sonu olur.

Mağaradaki doğaüstü özelliklere sahip kılıcın da Basat’ı öldüremediğini gören Tepegöz yenilgisini ilan ederek kardeş olduklarını öğrendiği Basat’tan af diler. Tepegöz’ün Basat’tan af dilediği konuşmasında Tepegöz’ün Oğuz kavminin başına açtığı belaların bir bir açığa çıkmasının üzerine:

“Basat öfkelenip yerinden kalktı, buğra (erkek deve) gibi Tepegöz’ü dizinin üzerine çöktürdü, Tepegöz’ün kendi kılıcıyla boynunu vurdu, başını kesti, yay kirişini taktı, sürüye sürüye mağaranın kapısına geldi. Yünlü Koca ile Yapağılı Koca’yı Oğuz’a müjdecî gönderdi. Ak boz (apak) atlar binip koşturdular.” (s. 736) şeklinde sonlanan bu savaş, anlatıda, Basat’ın bir dizi akıl oyunları ile yönlendirdiği ve doğaüstü bir varlık olan Tepegöz’ü yenmesi ile neticelenen son doğaüstü formda kurgulanmış olaydır.

Basat karakteri üzerinden kolektif bilinçdışı itkilerin etkisiyle bireyin kendilik arayışının yansıması olarak “kendini ve yaşamı tanımlamaya çalışan *Ben(in)*” (Deveci, 2012: 151) mücadelesini konu alan bu anlatıda doğaüstünün, tıpkı büyüğü gerçekçi anlatılarda olduğu gibi iyinin, doğrunun ve aydınlık olanın yanında durduğu ve bunların belirginleşmesine hizmet ettiği görülür. Öte yandan anlatı boyunca olay örgüsü içine yerleştirilmiş, dramatik aksiyonun hızını ve gerilimini artıran doğaüstü olay, unsur ve kahramanlar arzulanan evrensel insan tipini Basat karakteri üzerinden çizer. Öyle ki Basat, “düşünerek, bilerek sorunları çözmek yerine; eyleyerek, işleyerek çözmeye çalışan” (Korkmaz, 2015: 26) ve Oğuz kavmine musallat olan, sembolik bağlamda karanlık, korku ve kötücülük imleyen Tepegöz’ün kaçınılmaz sonunu aklı, cesareti, inancı ve kararlılığıyla hazırlayan ideal kahramandır.

Büyüğü gerçekçi anlatılar, büyüğü düzeylerini oluştururken doğaüstü ve mitik sembollerin fazlaca bulunduğu kendi eski kaynaklarından, halk hikâyeleri, masallar ve destanlardan beslenirler. Bu bağlamda Türk edebiyatında büyüğü gerçekçi tarzda eserler yazan Latife Tekin’in *Sevgili Arsız Ölüm*’ündeki karakterleri ile *Basat’ın Tepegöz’ü Öldürdüğü Boy* anlatısındaki karakterler arasındaki benzerlik dikkat çekicidir.

Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Boy anlatısında Tepegöz, evrensel bir yasağın çiğnenmesi sonucunda bir peri kızından doğan, yarı insan görünümlü ve doğaüstü güçlere sahip, teptikçe büyüyen bir karakterdir. Peri kızı olan annesi, Tepegöz'ün hem doğumundan önce hem de doğumundan sonra Oğuz kavminin başına büyük bir dert açılacağı şeklinde öngörüselle uyarılarda bulunur. Nitekim Tepegöz'ün doğumuyla Oğuz kavmi uzunca bir süre kozmostan ayrılmış ve kaos ortamının içine düşmüştür.

Sevgili Arsız Ölüm'de bu durumla aynı çizgide işleyen bir kurgu vardır. Anlatının kahramanlarından Huvat, köyde yaşar fakat sık sık şehre gidip gelir. Onun toplumun kendisinden beklediği yönün aksine köylü biriyle değil de kentli ve dul bir kadın olan aynı zamanda da doğaüstü güçlerle iletişim kuran Atiye ile evlenmesi, *Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Boy* anlatısında, Konur Koca Oğlu Sarı Çoban'ın bir peri kızına aşık olması yönü ile benzerdir.

Bununla birlikte peri kızının “Oğuz'un başına bela getirdin.” (s. 727) şeklinde çobanı uyarması ile *Sevgili Arsız Ölüm*'de Atiye'nin, kızları Dirmit'e hamile kaldığı zaman, henüz karnında olan Dirmit'in “Ana, Ana” (Tekin, 1998: 12) diye seslenişini duyması üzerine fenalaşması ve Cinci Mehmet tarafından büyüyle sakinleştirilmesinden sonra Cinci Mehmet'in, doğaüstüyle olan ilişkisi yüzünden ailesinin başını çok defa ağrıtan Dirmit için, “Doğacak çocuk eksik doğmazsa başına gelmedik kalmayacak.” (Tekin, 2018: 14) söylemi ve öngörüsü de benzer niteliktedir.

Kendisi de doğaüstü güçlerle, cinlerle, Hızır'la veya Azrail'le sürekli iletişim halinde olan Atiye'nin, kendisi gibi olan kızı Dirmit'in bu durumundaki aşırılığın rahatsız olup onu sürekli uyarması ve gözetim altında tutması sonucunda Dirmit'in doğaüstü güçlere daha sıkı sarılması durumu da teptikçe büyüyen ve büyüdükçe de daha büyük bir tehlike haline gelen Tepegöz ile benzerdir.

Fantastik ve büyülü gerçekçi türde hikâye ve roman yazan Nazlı Eray'ın “Mutlu Yuvalar, Sıcak Yuvalar” adlı öyküsünde toplumsal normlar çerçevesinde evlilik için yaşı ilerlemiş bir kadın olarak varlık bulan Halide, çalıştığı devlet dairesinden bir akşam eve dönerken bir seyyar satıcının “Mutlu Yuvalar, Sıcak Yuvalar” diye bağırdığını duyar ve engel olamadığı bir dürtüyle satıcının yanına gider. Evlenip mutlu olmak isteyen kadınlar için ideal eş adayını kapalı bir paket içinde satan satıcı, Halide'yi de bir tane alması yönünde ikna eder. Paketlerden birini alıp evinin yolunu tutan; “Halide eve yaklaştıkça, mor kâğıda sarılı paket sanki ağırlaştıkça ağırlaşıyordu. Kımıl kımıl bir şeyler oynuyordu paketin içinde. Bir hazırlık var gibiydi. (...) Artık daha fazla dayanacak güç kalmamıştı Halide'de. Titreyen elleriyle açiverdi paketi. Paketin içinde

bağdaş kurmuş bir adam oturuyordu.” (Eray, 1991: 49-60) şeklinde kurgulanan olay örgüsüne, Bilal Tavuk adlı kahramanın dâhil olması, Tepegöz’ün bir bağanağın içinden çıkıp anlatıya olağanüstü bir formda dâhil olması ile benzerdir. Eray, anlatılarının birçoğunda “ekonomik koşullar, eğitim ve entelektüel düzeyler, mizaçlar, fiziksel görünüm, dinsel inançlar, etnisite gibi pek çok nedenin birbirinden ayırdığı insanların yalnızca fikirlerinin değil, inançlarının, duyarlılıklarının, arzularının yok sayıldığı, görmezden gelindiği gerçeklikler dünyasını” (Arslan, 2015: 124) örtük eleştirel bir yaklaşımla fantastik veya büyülü gerçekçi kurmacaya taşır. Söz konusu bu anlatıda da Halide, Bilal Tavuk ile evlenir ve bir süre sonra mutsuzluğa düşer. Anlatının sonunda Halide’nin Bilal Tavuk’u evden kovarak eski hayatına dönmesi kurgusal anlamda *Basat’ın Tepegöz’ü Öldürdüğü Boy* anlatısıyla benzeşir.

Bu bağlamda bakıldığında, büyülü gerçekçi anlatıların, halk anlatılarından beslendiği gerçekliği daha somut bir yansıma ile ortaya çıkmaktadır. Birçok söyleşisinde, büyülü gerçekçi tarzda kaleme aldığı romanlarını, halkın yaşantısından, halkın anlattığı hikâyelerden ve annesinin paylaşımları üzerinden şekillendirdiğini söyleyen Latife Tekin’in, eserlerinde Dede Korkut Anlatılarının yansımalarının olduğunu söylemek mümkündür.

“*Begil Oğlu Emren’in Boyu*” anlatısında Bayındır Han’ın evinde, İç ve Taş Oğuz Beyleri toplanır. Bu esnada Gürcistan’dan gelen bir at, bir kılıç ve bir gürzden oluşan haracı, Bayındır Han eski haraçlarla kıyaslayıp üzülür ve kime hediye edeceğini bilemez.

“Bayındır Han çok üzüldü. Dedem Korkut geldi, kopuz çaldı.

-Hanım, neden üzülürsün? Dedi.

Der:

-Nasıl üzülmeiyim, her yıl altın akçe gelirdi. Yiğide delikanlıya verirdik, gönülleri hoş olurdu. Şimdi bunu kime verelim ki gönlü hoş olsun dedi.

Dede Korkut:

-Hanım, bunun üçünü de bir yiğide verelim, Oğuz iline gözcü olsun, dedi.

Han Bayındır:

-Kime verelim? dedi. Sağına, soluna baktı, kimse razı olmadı.

Begil derlerdi, bir yiğit vardı; ona baktı,

Der:

-Sen ne dersin?

Begil razı oldu, kalktı, yer öptü. Dedem Korkut himmet kılıcını beline bağladı, gürzü omzuna bıraktı, yayı koluna geçirdi, seçkin aygırını çekti.” (s. 737) bölümünde Begil’in bu haracı kabulüyle kendisine sınır boylarında gözcülük hizmeti verilir. Begil, anlatının bu bölümünde Bayındır Han’ın yönlendirmesiyle yine son tahlilde “özgür iradesini kullanarak, bilinçli tasarılarıyla bu ya da şu olma yolunda” (Deveci, 2012: 93) bir seçim yapar. Ayrıca bu bölümde Türklerin kültürel bellek mekânında devlet ve millet olmanın sembolik anlamını üstlenen silah (kılıç, yay, gürz) ve atın Begil tarafından kabul edilmesi onun milli bilinç sahibi olduğunun da göstergesidir.

Yılda bir kere ziyaretine geldiği Bayındır Han tarafından kalbi kırılınca küserek yurduna dönen Begil, çıktığı avda yaralanır ve bacağı kırılır. Bu durumu gurur meselesi haline getirir ve birkaç gün eşi dâhil kimseyle paylaşmaz. Kırık bacağının ağrısına daha fazla dayanamayınca gerçek ortaya çıkar. Kâfirin casusu bu durumu tekfura haber verir ve tekfur, Begil’e baskın yapma kararı alır. Bunu duyan Begil’in casusu, Begil’e haber iletir. Bunun üzerine:

“Begil yukarı baktı: ‘Gök ırak, yer katı’ dedi. Oğlancığını yanına çağırıp söylemiş. Görelim *hanım* ne söylemiş, der:

-Oğul oğul, ay oğul!

Kara gözlerimin ışığı oğul!

Güçlü belimin kuvveti oğul!

Gör sonunda neler oldu, neler geldi benim başıma, dedi.

(...)

Doğrulup oğul, yerinden kalk!

Yelesi kara savaş atını bütün bin!

Karşıda yatan ala dağı gece aş!

Ak alınlı Bayındır Han’ın divanına gece var!

Ağız dilden Bayındır’a selam ver!

Beyler beyi olan Kazan’ın eliniöp!

‘Ak sakallı babam zorda’ de

‘Mutlaka ve mutlaka Kazan Bey bana yetişsin, dedi’ de.

‘Gelmez olsan memleket bozulup harap olur,

Kızım gelinim esir gitti, belli bil! dedi’ de.” (s. 740-741) bölümünde anlatının olay örgüsü içinde yaşanacak olağanüstü durum ve unsurların varlığına zemin oluşturulur. Begil’in kendisini yönlendirerek Bayındır Han’a gidip yardım istemesini, anlatıda daha önce her hangi bir kahramanlık deneyimine ve hüner sahibi oluşuna şahit

olmadığımız Emren, reddederek kâfirle kendisi savaşmak istediğini bildirir ve bu ilk savaşında galip gelerek anlatının ilk ve tek doğaüstü olayının sahibi olur. Emren, “özgürlük, seçim ve sorumlulukla olan yakın ilgisi nedeniyle bireyin kendisini ve kendisi dışındakileri (çevresini) kontrol etme eğilimine” (Deveci, 2012: 93) sahip iradesiyle yurdunu kâfirden kurtarır.

Bir süre savaş meydanında çetin bir mücadele ile kâfirle çarpışan Emren, yenilmek üzereyken Allah’a dua eder:

“Kâfir çok güçlüydü, oğlan perişan oldu. Allah taala yalvarıp demiş. Görelim nasıl söylemiş, der:

-Yücelerden yücesin, yüce Tanrı!
Kimse bilmez nicesin, görklü Tanrı!
Sen Adem’e taç giydirdin,
Şeytana lanet ettin,
bir suçtan ötürü dergahtan sürdün.
İbrahim’ i tutturdun,
ham göne (deri) sardırdın,
kaldırıp ateşe attırdın,
ateşi bostan ettin.
Birliğine sığındım,

Aziz Allah hocam, bana medet! dedi.” (s. 745) bölümünde Emren’in Allah’ın kudretinde sığınarak ondan yardım istemesi üzerine “Hak taala Cebrayil’e buyurdu ki: - Ya Cebrayil! Git, şu kuluma kırk savaşçı kuvveti verdim, deyince oğlan kâfiri kaldırdı yere vurdu; burnundan kanı düden (çeşme) gibi fişkırdı. Sıçrayıp şahin gibi kâfirin boğazına yapıştı.” (s. 745) şeklinde ilerleyen olay örgüsü içinde tecrübesiz Emren’in; cesaret, kararlılık, iman gücü ve Allah’ın da yardımıyla, doğaüstü sayılabilecek bir değişim yaşaması, bir anda kırk savaşçı gücüne erişmesi ve düşmanı yenmesi ile savaş eylemi doğaüstü bir boyuta taşınır. Bu bağlamda diğer anlatılarda olduğu gibi bireyin ruhsal ve bilişsel erginliğe ulaşmasının sembolik açılımı olan savaş olayı, arzu, inanç, cesaret ve kararlık bağlamında görüngülenir.

Söz konusu anlatıda gerçekleşen bu doğaüstü atmosfer; anlatıcı, anlatı kahramanları ve okuyucu tarafından hayret veya şaşkınlıkla karşılanmadan, her hangi bir açıklama veya yoruma gidilmeden olağan bir olay ve durum gibi kabul edilir.

“*Öşün Koca Oğlu Segrek Boyu*” anlatısının, kâfir iline üç yüz kişilik akıncı yiğitle akın düzenleyip bozguna uğratılan Egrek’in tutsak düştüğü sırada henüz beşikte

olan kardeşi Segrek tarafından kurtarılışını anlatan olay örgüsünde; Segrek'in tek başına kâfiri bozguna uğratması doğaüstü formda bir mücadeledir. Anlatının alt katmanlarında bireyin kendilik bilincine varmasının imlendiği bu mücadeleyi, Segrek başarıyla tamamlar.

Olay örgüsünün başında Bayındır Han'ın divanına istediği zaman giren Egrek'in rahatsızlık veren bu durumu, Ters Uzamış adlı bir yiğidin tepkisiyle yön değiştirir.

“-Mere Öşün Koca oğlu! Bu oturan beyler her biri oturduğu yeri kılıcıyla, bileğinin hakkıyla almıştır. Mere, sen baş mı kestir, kan mı döktün, aç mı doyurdun, çıplak mı donattın? dedi.

Egrek:

-Mere Ters Uzamış! Baş kesip kan dökmek hüner midir? dedi.

Der:

-Evet hünerdir ya!” (s. 747) bölümünde Ters Uzamış ile aralarında geçen bu konuşmada gururu kırılan Egrek, Kazan Beg'den izin isteyerek kâfir üstüne akın düzenlemeye gider. Kâfir yurdunda yiğitlerinin ölümü, kendisinin de tutsaklığıyla sonuçlanan bu akın, anlatının ilerleyen olay örgüsü içinde dramatik aksiyonun yönünü değiştirecek doğaüstü olay ve durumların yaşanmasına sebep olur.

Egrek'in tutsak düştüğü sırada henüz beşikte olan kardeşi Segrek, kardeşinin tutsak olduğunu öğrenmesiyle onu kurtarmak için kâfir yurduna akın düzenler. “Atasının anasının elini öptü, savaş atına sıçrayıp bindi, geceyi gündüze kattı, at koşturdu; üç gün geceli gündüzlü yol aldı. Dere Şam sınırından geçti, o kardeşinin tutsak düştüğü koruya geldi. Gördü ki seyis kâfirler at sürüleri güderler, kılıç çekip altı kâfiri tepeledi. Atının zırhına vurup yundları (atları) ürküttü, getirip o koruya tıktı.” (s. 751) bölümünde anne ve babasının bütün karşı duruşlarına rağmen kararlılığını sürdüren Segrek, uzun süren yolculuk ve ilk mücadeleden sonra yorgun düşer ve tedbiri de elden bırakmadan uykuya dalar.

Anlatının ilk doğaüstü düzeyde kurgulanmış olayı Segrek'in, kâfir yurdunda, altmış kişilik kâfir ordusunu tek başına bozguna uğratmasıdır. “Altmış silahlı adam seçtiler. Hemen gittiler altmış zırhlı kâfir, zırh gıcırdayarak, at çağırmasıyla oğlanın üzerine geldiler. Meğer yiğit aygır binerdi. *Hanım*, at kulağı hassas olur, yularını çekip oğlanı uyandırdı. Oğlan baktı ki bir alay atlı geliyor, sıçradı atına bindi, adı güzel Muhammed'e salâvat getirdi, kara zırhlı kâfire kılıç vurdu, bastı, kaleye tıktı. Yine uykusunu yenemeyip yerine gidip yattı uyudu, yine atının yularını bileğine geçirdi.” (s.

752) bölümünde, Segrek'in, uykuda dahi olsa tedbiri elden bırakmayan yanı ve kararlılığıyla desteklenen mücadelesinin, altmış kişilik zırhlı kâfir ordusuna karşı galibiyetle mükâfatlandırıldığı doğaüstü bir savaşın öznesi olduğu görülür.

Segrek'in elinden sağ kurtulan kâfirlerin tekfurun yanına mağlup olarak dönmeleri ve durumu izah etmeleri üzerine Tekfur tarafından yüz kâfir görevlendirilir. "Bu kere yüz kâfir oğlanın üzerine geldiler. Aygır yine oğlanı uyandırdı. Gördü, kâfirler alay bağlamış geliyor; oğlan kalktı, atına bindi, adı güzel Muhammed'e salâvat getirdi, kâfire kılıçla saldırdı, bastı kaleye tıktı. Atını çevirdi, yine yerine geldi." (s. 752) bölümünde Segrek'in bu defa zırhlı yüz kâfire karşı cesurca savaşması ve galip olması, gündelik hayatta mümkün olmayan ve aklın sınırlarını zorlayan bir olay ve galibiyet unsuru olması bakımında doğaüstü formdadır.

Yüz kâfirin de mağlup edemediği Segrek için bu defa üç yüz zırhlı kâfir ve tutsak olan ve birbirlerini o ana dek hiç tanımayan kardeşi Egrek gönderilir. Anlatının bu bölümünde kardeş olduklarını anlayan Egrek ve Segrek, güçlerini birleştirerek üç yüz kâfiri bozguna uğratırlar. "Baktılar ki kucaklaştılar, görüştüler. Savaş atlarına biniştiler, kara giysili kâfire at saldı, kılıç yürüttüler. Kâfiri bastılar, kırdılar, kaleye döktüler, gelip yine o koruya girdiler. Yundları (atları) dışarı çıkardılar, atlarının göğüs zırhına vurup yundları (atları) önlerine bıraktılar." (s. 755) şeklinde kurgulanan bölümde, iki zırhlı kişinin, üç yüz kişiyi bir savaşta mağlup etmesi durumu mümkünün sınırlarını zorlar ve bu olayın doğaüstü boyutta açılmasına sebebiyet verir. Büyülü gerçekçi anlatıların büyüleri düzeylerindeki doğaüstü olaylar gibi bu anlatıdaki doğaüstü olaylar da anlatıcı, anlatı kahramanları ve okuyucu tarafından yadırganmadan ve sorgulanmadan kabul edilir. Böylece anlatının alt katmanlarındaki cesaret, kararlılık, inanç ve kardeşlik sevgisi bağlamında aile olma bilinci gibi anlamlar zarar görmeden okuyucuya ulaşmış olur.

"Salur Kazan Tutsak Olup Oğlu Oruz Çıkardığı Boy" anlatısı, Trabzon Tekfuru'nun Salur Kazan'a bir şahin göndermesiyle başlar. Şahinci başıyla ava çıkan Salur Kazan, av esnasında şahininin uçup kaçması üzerine, Toman'ın kalesine giderken uykuya yenik düşer. Anlatının ilk doğaüstü olayı "Kazan'ı küçücek ölüm tuttu, uyudu. Meğer hanım, Oğuz beyleri yedi gün uyurdu, onun için küçücek ölüm derlerdi." (s. 757) bölümünde aktarılan uyku halinde mevcuttur. Nitekim bireyin kendilik bilincine ulaşması yolunda etkili bir engelleyen olan uyku hali bu anlatıda dramatik aksiyonun yönünü değiştiren bir durum olarak gerçekleşir. Aynı zamanda anlatıcının, *küçücek*

ölüm olarak nitelendirdiği yedi günlük uyku hali, mümkünün sınırlarını zorlayan bir uyku ya da eylem hali olduğu için doğaüstü düzeyde görüngülenir.

Salur Kazan, uykudayken beyleri; “Kâfiri karşıladılar, cenk ettiler. Kâfirler, Kazan’ın yirmi beş beyini şehit ettiler, Kazan’ın üzerine üşüştüler, uyuduğu yerde tuttular, elini ayağını sıkı bağladılar, bir arabaya yüklettiler, arabaya organla sıkıca bağladılar; arabayı çektiler, yürüyüverdiler. Kazan giderken araba gıcirtısından uyandı gerindi, bu elindeki organları hep kopardı, arabanın üzerine oturdu, elini eline çaldı, kas kas güldü.” (s. 757) bölümünde anlatıldığı üzere kâfirle savaşır ve ölürler. Savaş atmosferi ve geriliminin uyandıramadığı Salur Kazan, tutsak olduktan sonra Toman’ın kalesine götürülürken araba gıcirtısından uyanır. Gerçeklik ve inandırıcılığın sınırlarını sorgulayan bu doğaüstü olay; anlatıcı, kahramanlar ve okuyucunun kanıksanan kabullenışıyle dramatik aksiyonun yönünü değiştirir.

Toman tarafından bir kuyuya kapatılan Salur Kazan, bir başka doğaüstü durum ve olay içinde varlık gösterir. Tekfurun hanımının Kazan’ı ziyareti esnasında aralarında geçen diyalogda, büyülu gerçekçi anlatılarda, büyülu düzeyi oluşturmak için sıklıkla kullanılan ölülerle iletişim veya temas unsurunun Salur Kazan tarafından eylemleştirildiği görülür.

“Hatun gelip zindancıya kapıyı açtırdı, seslendi:

-Kazan Beg, nasıldır halin? Hayatın yer altında mı hoştur, yoksa yeryüzünde mi hoştur? Hem şimdi ne yersin, ne içersin ve neye binersin? dedi.

Kazan:

-Ölülerine aş verdiğin vakit ellerinden alırım hem ölülerinizin güçlüsüne binerim, güçsüzlerini yederem, (yedekte götürmek) dedi.” (s. 758) bölümünde bir kuyuya hapsedilmiş olan Salur Kazan, kâfirlerin ölülerıyla iletişim içindedir. Gerçek hayatta mümkün olmayan bu durum, Tekfurun hanımının zihninde imkânsızlık boyutuyla değil de Salur Kazan’ın kızına da eziyet ettiği söylemiyle benliğinde acı ve kaygı duyguları uyandırır. Türk kültüründe, fiziksel olarak ölmüş olan bir bireyin saygı makamına konulmasına rağmen anlatının bu bölümünde, Salur Kazan’ın milli kimlik bilincinin itkisiyle kâfirlerin ölüsüne bile eziyet edip sıkıntıya soktuğu ve yeraltında bile kâfire aman vermediği gözlemlenir.

Salur Kazan’ın, kendi ölülerine eziyet etmesinden rahatsızlık duyan tekfur beylerini toplayarak Kazan’ın kendilerini övüp, Oğuz’u yermesi ve bir daha kâfir üstüne akın düzenlememesi şartıyla serbest bırakmaya karar verir. Anlatının bu bölümünde Salur Kazan’ın:

“Fıravun şişler yükleyip yerden çıkısa

Kaba ökçemle perçin eden Kazan er idim.” (s. 760) söyleminde de ölümlerle doğaüstü bir iletişim içinde olduğu ve onlara tepki gösterdiği görülür.

Anlatı Salur Kazan’ın oğlu Oruz ve diğer Oğuz beylerinin birlik olup kâfir yurduna baskın düzenlemeleri ve Salur Kazan’ın kurtulmasıyla son bulur.

Büyülü gerçekçi anlatılarda karakterlerin, ölümlerle iletişim kurma, bağlarını koparamama gibi eylemleri rüya veya sanrılar aracılığıylaadır. Bu sayede geçmiş ve gelecek, şimdiye yani yaşanan ana katıştırılır. Latife Tekin’in *Sevgili Arsız Ölüm* adlı eserinin karakterlerinden Atiye’nin de geçmişle bir türlü bağına koparamaması ölmüş olan babasını rüyasında görmesine sebep olur. Atiye’nin gördüğü rüyayı gerçekmiş gibi günlük hayatına taşıması sonucunda da bir dizi tuhaf olay ve durum belirir. Yazar, anlatıcı ve kahramanların tuhaf veya doğaüstü olarak adlandırılabilir büyü düzeyi oluşturan bu olaylara ve gerçeklik düzeyine aynı mesafede durması *Salur Kazan’ın Tutsak Olup Oğlu Oruz Çıkardığı Boy* anlatısında da benzerdir.

Genel olarak değerlendirildiğinde büyü gerçekçi kurmacanın başat koşulu olan ve büyü düzeyin oluşmasında yardımcı olan doğaüstü olay, durum ve unsurların Dede Korkut Anlatıları’nda da mevcut olduğu görülür. Doğüstü boyutun, büyü gerçekçi anlatılarda olduğu gibi okuyucuya coşkulu ve sürükleyici bir kurmacanın içinde keyif vermek işlevinin de ötesinde farklı değerler üstlendiği görülür. Doğüstünün, gerçeklik boyutunun daha belirgin ve net anlaşılabilmesine hizmet ettiği, bazen komik bazen de acıların içinde gerçeğin daha vurgulu olarak ön plana çıkartıldığı gözlemlenir. Dede Korkut Anlatılarının bütününde doğüstü olay, durum veya unsurlar, bireyin kendilik bilincine ulaşma yönündeki sembolik açılmasıyla var olurlar. Büyü gerçekçi anlatılarda olduğu gibi anlatıcı, kahraman(lar) ve okuyucu tarafından yadırganmadan kabul edilen doğüstü, anlatıların tamamında gündelik hayatın kanıksanan unsurları gibi kabul edilir ve gerçek dünyayla uyumlu bir bütünlük içinde bireşir. Savaş meydanlarındaki orantısız galibiyet durumu, doğüstü varlıkların kabulü veya dini kahramanların varlığı, ölümlerle koparılamayan bağlar gündelik hayatın içinde, gündelik olaylar veya oluşumlar olarak nakledilirken okuyucunun herhangi bir sorgulamaya gitmeden sembolik düzeyde üst anlamlara ulaşması beklenir.

2.1.2. Dede Korkut Anlatılarında Melezlik İlkesi

Büyü gerçekçilik edebi türünün kuramsal çerçevesi hakkında Cooper’ın dikkat çektiği olgulardan biri de Melezlik (Hybridty)’dir. Cooper’ a göre melezlik; büyü

gerçekçi kurmacada kişiler, yer- zaman ve olay örgüsü büyülü ve gerçekçi olarak yani zıt kutupların uyumlu bir bütünleşimi ile sağlanır. Cooper’ a göre “ şehirli ve kırsal, Batılı ve yerli, siyah, beyaz ve Mestizo, bu kültürel, politik ve ekonomik kakafoni, büyülü gerçekçi kurmacanın gösterildiği bir amfiteatrdır.” (Aktaran: Öktemgil Turgut, 2003: 25) ve bu uyumlu bütünleşim büyülü gerçekçi anlatıların önemli ayırt edici özelliklerindendir.

Bu bağlamda Dede Korkut Anlatıları’nda da melezlik ilkesinden bahsetmek mümkündür. Farklı kültürel, ekonomik, politik ve dini yapıdaki karakterler ve bunların başından geçen doğaüstü ve gerçek olaylar ve durumlar anlatıların vaka eksenini oluştururken uyumlu bir bütünlüğün içinde erirler.

“Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu” anlatısının daha en başında Kamgan Oğlu Bayındır Hanı’nın düzenlediği toyda konuklarını, erkek veya kız çocuğu olanlar ve hiç çocuk sahibi olmayanlar şeklinde sınıfsal bir ayrıma tabi tutması dikkat çeker. Bayındır Han’ın:

“ ‘Kimin oğlu kızı yoksa kara otağa oturtun, altına kara keçe döşeyin, kara koyun yahnisinden önüne getirin. Yerse yesin yemezse kalksın gitsin’ demişti. ‘Oğlu olanı ak otağa, kızı olanı kızıl otağa oturtun. Oğlu kızı olmayanı Allah taala lanetlemiştir; biz de hoş görmeyiz belli bilsin’ demişti (s.625). ” söylemindeki tavrının haklılığı inançsal boyuta oturtulur ve bu bağlamda toplumda oluşacak karşı duruşların da önüne geçildiği gözlemlenir. “Bayındır Han’ın Beylerini çocuklular ve çocuksuzlar şeklinde konumlandırarak sosyal statü ayırımına gitmesi” (Deveci, 2016: 29) bu anlatıda melezlik olgusunun en başat örneğidir. “Yöneticilerin temsil ettikleri inanç ve ideolojiler bağlamında aldıkları kararlar, topluluğun kolektif davranışını meşrulaştırırken” (Deveci, 2016: 33) sosyal farklılıkların da kabullenilmiş uyumlu birleşimi gözlemlenir. Toplumsal sistemin alt ve üst sınıflar şeklinde ayrıldığı ve bu iki sınıfın da kendi içinde farklı statülere göre sınıflandırıldığı bu örnekte, aynı zaman, aynı mekân ve aynı olay örgüsünde melez birleşimi söz konusudur. Başka bir ifadeyle, Boğaç Han’la birlikte meydana oyun oynayan üç oğlan çocuğunun, anlatının ilk doğaüstü vakası olan Boğaç Han’ın boğayla savaşıp ve onu yenmesi olayında da karşı tavır geliştirdikleri gözlemlenir. Savaş olgusu büyülü gerçekçi metinlerin büyülü düzeylerinde, gerçekliğin en somut temsillerinden biridir. Zira savaş eylemi, sembolik bağlamda yok edilmesi ve aşılması gereken coşkulu bir kaosu ve acıyı içinde barındırır. “Dirse Han’ın oğlancığı, üç de oba uşağı meydana aşık oynarlardı. Boğayı koyuverdiler, oğlancıklara: ‘Kaç!’ dediler. O üç oğlan kaçtı, Dirse Han’ın oğlancığı

kaçmadı, ak meydanın ortasında bekledi durdu (s. 627).” alıntısından hareketle Boğaç Han, bu doğaüstü olay karşısında diğer üç çocukla ayrışır ve bireyi kuşatan korku, baskı ve özgüvensizliğin karşıt temsilcisi olarak görümlüleşir.

Aynı anlatıda Dirse Han ve Boğaç Han’ın emrinde çalışan kırk kişinin, anlatının gerçek ve doğaüstü olaylar zinciri içinde melez birleşimleri de dikkat çekicidir. İyiler ve kötüler olarak veya sadıklar ve sadakatsizler olarak ayrıştırılabileceğimiz bu iki zıt gruba anlatıcı tarafından “kırk yiğit” ve “kırk namert” isimleri verilir. Olay örgüsünde gerilimin artmasına sebep olan Dirse Han’ın kırk yiğidi; “eksiklik, engellenme ya da mağduriyet duygusuna kapılarak önceki yaşantılarıyla şimdiyi; kendilerinin yerini alanlarla kendilerini karşılaştırır, statü kaybına uğradıklarını anlayınca kolektif bir davranış biçimi sergileyerek saldırganlaşır” (Deveci, 2016: 35) ve kıskançlık duygusunun görümlüsü olarak “kırk namert” e dönüşürler. Melezlik ilkesi gereğince arkaik planda bu zıt kutupların birlikteliği bireyi sağaltıcı yönü olan iyinin daha basın bir şekilde öne çıkarılmasına hizmet eder.

“Salur Kazan’ın Evi Yağmalandığı Boy” anlatısında Salur Kazan’ın Kapılı Kara Dervend’deki on bin koyununu gasp etmek üzere yola çıkan altı yüz kâfirin karşısında, Karacık Çoban ve iki kardeşinin savaşıması ve kardeşlerinin de şehit düşmesine rağmen bu savaştan Karacık Çoban’ın bir başına galip gelmesi, olağanın sınırlarını zorlayan bir mümkünlüğe dönüşür. Okuyucuyu yadırgatmayan bu olağandışı durumda, “ok ve yay yerine düşmanı sapanıyla uzaklaştırmaya çalışan Karacık Çoban, mutlak bilincin ötesinde üst bir bilince sahip” (Akar, 2016: 88) bir kahraman olarak dramatik aksiyonun yönlendiricilerindendir. Karacık Çoban’ın savaş alanında, gerçekçi bir savaş aracı olan okla savaşılan altı yüz kâfirin karşısında doğaüstü güce sahip sapanıyla var olması melezlik olgusu içinde değerlendirilebilir. Zira Karacık Çoban’ın sapanı; kararlılık, cesaret, inanç, arzu ve özgüvenin imleyeni olarak, toplumsal statü bağlamında alt sınıf üyesi olan çobanın kolektif bilinçdışı yansımalarının gölgesinde, bireysel kimliğinin kazanımı mücadelesinin sembolik aracıdır.

“Bay Böre’nin Oğlu Bamsı Beyrek Boyu” anlatısında melezlik ilkesi özellikle Parasarın Bayburt Hisarı’nda Beyrek, ve otuz dokuz yiğidinin on altı yıl süren bir esaretten dolayı kâfirlerle bir arada yaşamaları durumu, ırksal ve dinsel bağlamda birbirine zıt iki topluluğun bir arada olması yönünden melezlik ilkesinin görümlüsü olarak değerlendirilir. ırksal ve dinsel boyuttaki farklılıkların bir araya getirildiği bu esaret sürecinde Beyrek’in kendilik bilincine ulaşma yolculuğunda erginleşme evresinin sonlarında olduğu gözlemlenir. On altı yıl boyunca devam eden bu uzun esaret

sürecinden milli ve bireysel değerlerinden hiçbir şey kaybetmeden, herhangi bir yozlaşmaya veya asimilasyona uğramadan yurduna dönen Beyrek, bu bağlamda milli ve bireysel değerlerin önemini imleyen bir alp tipi kahramandır. Bu bağlamda, anlatının ilk doğaüstü olayı olan Deli Karçar ve Dede Korkut arasındaki mücadelede de melezlik ilkesine rastlanır. Akıyla Oğuz kavmine yol gösteren yüce-birey arketipi Dede Korkut ve kendisinden kız isteyen herkesi öldüren Deli Karçar'ın; yaşatan-öldüren, yücelten-aşağı çeken ve uzlaşmacı-tartışmacı taraflarıyla birbirine zıt iki karakter olarak aynı doğaüstü olayın farklı iki tarafı olması da melezlik ilkesiyle bağdaşır. Dede Korkut ve Deli Karçar arasında yaşanan mücadele, İlahi gücün de tarafını belli etmesiyle iyi, doğru ve güzel olanın galibiyetiyle sonuçlanır. Bu sayede iki taraf arasındaki büyüğü çekişme, arzulanan kozmosun ön plana çıkarılmasını sağlar.

“Kazan Beg Oğlu Oruz Beg’in Tutsak Olduğu Boy” anlatısında melezlik ilkesinden hareketle; tekfur ve *azgın dinli kâfirler* ile Kazan Beg, Oruz Beg, Borla Hatun, diğer Oğuz beyleri, Kazan Beg’ in üç yüz savaçısı, Oruz Beg’in kırk yiğidi, Borla Hatun’ un kırk cariyesinin anlatının olay örgüsü içinde dramatik aksiyonu hızlandıran, doğaüstü olaylarda kaosu artıran ve kozmosu oluşturan melez varlıklarıyla bütünleştikleri görülür. Bu bağlamda büyüğü gerçekçi anlatılarda olduğu gibi farklı sosyo-politik, inanç ve kültür düzeylerinin bir arada bulunması, aynı olay örgüsü içinde melezleştirilmesi durumuna, söz konusu bu anlatıda da rastlanır. Bu melez yapı, diğer bütün Dede Korkut Anlatıları’nda olduğu gibi, kaosun ittiği ve kozmosun olumladığı milli, kültürel ve inançsal değerlerin daha baskın daha görünür bir boyutta sunulmasına katkı sağlar. Başka bir ifadeyle, Kazan Beg ve oğlu Oruz; “Tecrübe ve Tecrübesizlik karşıtlığında” (Abdulla, 2012: 44) birbirini tamamlayan, yönlendiren, olgunlaştıran “ihtiyar-genç” (Abdulla, 2012: 44) gibi iki farklı değer olmaları yönünden olay örgüsü içinde giderek uyumlu hale dönüşen iki kahramandırlar. Bu bağlamda büyüğü gerçekçiliğin melezlik ilkesi; baba-oğul, ihtiyar-genç, tecrübeli-tecrübesiz karşıtlığı temelinde giderek uyumlu melez bir yapıya dönüşen bu ilişki üzerinden de örneklenabilir.

“Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu” anlatısında da melezlik ilkesinin görüngülerine rastlanır. Doğaüstü alana ait Azrail ile gerçek dünyanın bir yaşayanı olan Deli Dumrul’un, bir mücadelenin farklı iki tarafı olarak olay örgüsünün merkezinde olmaları, söz konusu bu anlatıda melezlik ilkesinin başat örneğidir. Öte yandan doğaüstü olayın sembolik alt katmanlarını açımlayan yönleri ve anlatının dramatik aksiyonuna yön vererek katkıda bulunan ve karakteristik özellikleriyle birbirine zıt

düşen Deli Dumrul'un annesi, babası ile hatununun, anlatıdaki varlıkları da bu yönleriyle melezlik ilkesinin yansımasıdır.

Deli Dumrul ve Azrail'in farklı iki dünyanın varlıkları olarak gündelik yaşam içerisinde doğaüstü bir durum içinde birleştirilmeleri; *boşgurur* ve *boşözgüvenin*, İlahi gücün üstünlüğüne karşı koyamayacağı ve ortaya çıkan kaosun yine ancak İlahi gücün izniyle aşılabileceği üst anlamının sembolik yansımasıdır.

Deli Dumrul'un canı karşılığında anne-babasının canını vermemeleri üzerine, hanımının canını vermek istemesinin oluşturduğu zıtlığın tabanında da geçmiş ve gelecek, derin ve yüzeysel sevgi, bencillik ve nankörlük boyutlarıyla iki taraf karşı karşıya getirilir. Böylece bu melez birleşim, sayılan bu kavramlardan olumlu olanların belirginleştirilmesine katkı sunar.

“Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı Boyu” anlatısında Kan Turalı'nın, pikaresk özellikteki art arda dört defa doğaüstü olaylar içinde farklı tür ve karakterdeki güçlerle savaşıp galip gelmesi melezlik ilkesinin bir görüngüsüdür. İlk üç olayda kara boğa, kara aslan ve kara deveyle savaşıyor ve kaotik yansımaları “kara” sıfatıyla belirginleştirilen bu üç figür ve bu figürlerin karşısında insan olarak cesaretin ve aklın imlendiği bir karakter olan Kan Turalı, aynı olağanüstü olayın içinde kusursuzca birleştirilmiş taraflarıdır. Böylece bireyin, kendilik bilincine varma yolundaki iç engellerinin sembolik yansıması olan bu kara hayvanlarla savaşarak gelip gelmesi gerekliliği vurgulanır. Öte yandan son doğaüstü olayda da altı yüz kişilik kâfir ordusunu, Kan Turalı ve Selcen Hatun'un birlikte yenmeleri tıpkı büyülü gerçekçi anlatılarda olduğu gibi farklı toplumsal sınıflar bazında, kötüyü karşı iyinin kazandığı bir savaşta hayatın adaleti sağlayıcı yönüyle birleştirilmeleri de melezlik ilkesinin görüngüsüdür.

“Kazılık Koca Oğlu Yegenek Boyu” anlatısında melezlik ilkesi; anlatının doğaüstü olayı bünyesinde, tecrübeli-tecrübesiz, gücünü zalimliğinden ve olağandışı fiziksel varlığından alan ile gücünü kendi bilinçdışı yansımaları ve iman gücünden alan iki karakter üzerinden şekillenir. Olağandışı bir fiziksel görünüm ve güce sahip tecrübeli aynı zamanda da zalim olan Arşın Oğlu Direk Tekfur ile tecrübesiz olmasına rağmen kendi ve milletin varlık bilincinden güç alan, çaresiz anında içindeki Allah inancına sığınan Yegenek; anlatıda yaşanan doğaüstü olay içerisinde, tesadüfsüz hatta olması kaçınılmaz bir kurguyla ustaca birleştirilirler. Bu iki farklı boyutun, doğaüstü bir kurgu içinde birleştirilmesi İlahi gücün varlığının, iyi-doğru-güzel olanının üst yüzeye çıkarılmasını sağlar.

“Basat’ın Tepegöz’ü Öldürdüğü Boy” anlatısında melezlilik ilkesine daha ilk doğaüstü olayda, Konur Koca Oğlu Sarı Çoban ve peri kızı arasındaki ilişkide rastlanır. Gerçek dünyada yaşayan bir insan ile doğaüstü güçlere sahip bir peri kızının yani farklı ontolojik yapıdaki iki varlığın birlikteliği ve bir ilişki içinde olmaları gerçek ve doğaüstü olanın uyumlu bireşimiyle aklın sınırlarını zorlamadan kurgulanır. Bu bağlamda yasaklanan toplumsal normların çiğnenmesi durumunda doğabilecek tehlikelere ve bozulacak düzene gönderme yapılır.

Anlatının ilerleyen bölümlerinde Oğuz kavmine dâhil olan Çoban ve peri kızının oğlu Tepegöz ile kavmin yetişkinleri ve çocuklarının bir arada yaşamaları da melezlilik ilkesinin görüngüsüdür. “Beslediler, büyüdü, gezer oldu, çocuklarla oynar oldu. Oğlancıkların kiminin burnunu, kiminin kulağını yemeye başladı. Kısacası, obanın çocukları bunun yüzünden çok incindiler, aciz kaldılar, Aruz’a şikâyet edip ağlaştılar. Aruz, Tepegözü dövdü, sövdü, yasakladı. Oralı olmayınca sonunda evinden kovdu.” (s. 728) şeklinde verilen olay halkasında, zıt grup tabanlarında yer alan, doğaüstü bir varlık olan Tepegöz ve sıradan insan figürlerinin bir arada yaşadığı gözlemlenir. Anlatıda melezlilik ilkesinin bir yansıması olarak kabul edilebilecek bu durum anlatının ilerleyen bölümlerinde de devam eder. Oğuz kavmi, Basat’ın Tepegöz’ü öldürdüğü güne kadar bu doğaüstü varlıkla ilişki içinde olmayı sürdürür. Bununla birlikte, doğruluk, iyilik, güzellik, aydınlık, adalet, cesaret ve kararlılığın sembolik yansıması olan Basat ve kötülük, karanlık, nankörlüğün sembolik yansıması Tepegöz arasındaki mücadelede zıt tabanlı ontolojik varlıkların bir araya getirilmesi de melezlilik ilkesine dayanır. Sembolik açıklamaları dâhilinde Basat ve Tepegöz arasında geçen doğaüstü mücadele, üst anlam katmanında Tepegöz’ün, bireyin bilinç ve ruhani dünyasını baskılayan, sıkıştıran bütün her şeyi imlediği çözümlenir. Bu bağlamda Basat ve Tepegöz arasındaki mücadelede Tepegöz’ün yenilmesi ve hatta dahi imkânsızlığına rağmen ölmesi sonucu kaçınılmaz bir durumdur.

“Begil Oğlu Emren’in Boyu” anlatısında melezlilik ilkesine, Emren ve kâfirin savaştığı savaş meydanında rastlanır. Emren’in savaşta, dua aracılığıyla Allah’ın yardımına sığındığı esnada kâfirle aralarında geçen konuşmada farklı dini inanışa sahip iki tarafın anlatı dâhilinde bir doğaüstü olay etrafında birleştikleri görünür.

“Aziz Allah hocam, bana medet! dedi. / Kâfir: -Oğlan, yenilince tanrına mı yalvarırsın? Senin bir tanrın varsa benim yetmiş iki puthanem var, dedi.

Oğlan: -Ya asi melun! Sen putlarına yalvarırsın, ben âlemleri yoktan var eden Allah’ıma sığındım, dedi.” (s. 745) bölümünde farklı iki ırk ve dine mensup karakterin

aynı olay örgüsündeki birleşimleri, büyülü gerçekçi anlatılarda oluğu gibi farklı tabanlardaki zıt olguların birleşimine dayanan melezlik ilkesinin bir görüngüsüdür. Anlatıda melezlik ilkesinin yansıması ve sonucu olan doğaüstü düzey, evrensel insan ve İlahi gücün onadığı tarafın yani Emren'in şahsında imlenen her şeyin daha çok ön plana çıkarılmasına hizmet eder.

“Öşün Koca Oğlu Segrek Boyu” anlatısı, büyülü gerçekçi anlatıların melezlik ilkesi bağlamında değerlendirildiğinde olay örgüsünün en başında “Oğuz zamanında Öşün Koca derler bir kişi vardı, ömründe iki oğlu vardı. Ulu oğlunun adı Egrek idi; bahadır, deli (cesur) güzel yiğit idi. Bayındır Han'ın divanına ne zaman istese gider gelirdi, beyler beyi olan Kazan divanında buna hiç kapı baca yoktu. Beyleri saymayıp Kazan'ın önünde otururdu, kimseye iltifat etmezdi. Meğer *Hanım*, yine bir gün beyleri basıp oturunca Ters Uzamış derlerdi Oğuz'da bir yiğit vardı, der: -Mere Öşün Koca oğlu! Bu oturan beyler her biri oturduğu yeri kılıcıyla, bileğinin hakkıyla almıştır. Mere, sen baş mı kestir, kan mı döktün, aç mı doyurdun, çıplak mı donattın? Dedi.” (s. 747) şeklinde verilen bölümde hünerli ve kahramanlık sahibi Oğuz beyleri ile daha önce herhangi bir kahramanlık eylemi olmayan Egrek'in Ters Uzamış adlı bir beyin uyarısına kadar aynı mekânda varlık göstermesi şeklinde görüngülenir. Dramatik aksiyonun kurulması ve ilerlemesinde yardımcı olan zıt kutupların birlikteliği, bu bölümde melezlik ilkesinin kurulmasına zemin hazırlar. Bayındır Han'ın çadırında, alt ve üst sınıf ayrımını altüst eden Egrek'in bu davranışı, farkındalık bilincine ulaşma yolundaki olayların önceleyeni olur. Buna ek olarak, ilerleyen olay örgüsü içinde, kardeşi Segrek'in, kâfiryurdunda esir olduğunu öğrenen Egrek'in, kâfireline akın düzenleyip kurtarma yolundaki güçlü isteği, cesareti ve kararlılığının karşısında, annesi ve babasının bir oğlunu daha kaybetme korkusuyla Egrek'e engel olmaya çalıştıkları gözlemlenir. Kazanma ve kurtarma arzusu, cesaret ve kararlılık kavramlarının karşısında yenilgiyi kabullenme, kaybetmekten korkma ve yılgınlık kavramlarıyla oluşturduğu tezatlık bağlamında aynı olay örgüsü içindeki varlıklarından dolayı oluşan durum, aynı zamanda melez bir yapı da sergiler. Bu melez yapı, olay örgüsü içinde daha sonradan yaşanacak doğaüstü deneyimlerle birlikte arzulanan milli ve evrensel insan özelliklerinin baskın dışavurumudur.

Anlatının, Egrek'in, kâfir yurduna vardktan sonraki bölümünde önce silahlı altmış kâfiri daha sonra yine silahlı yüz kâfiri tek başına bozguna uğratması da büyülü gerçekçi anlatıların melezlik ilkesinin örneklemdir. Dini boyutta farklı inançlara sahip

farklı olguların aynı anlatı içinde yaşanan bir doğaüstü olayın tarafları olmaları, gösterilmek istenen gerçeklik düzeyinin belirginleşmesini sağlayan yardımcılarıdır.

“Salur Kazan Tutsak Olup Oğlu Oruz Çıkardığı Boy” anlatısında Salur Kazan’ın, kendisine hediye edilen şahinin kaçması üzerine onu bulmak amacıyla kâfir eline kadar gelip Toman kalesinde savaşıması ve burada kâfire tutsak düşmesi melezlik ilkesinin bir açıklamasıdır. “Gelenler anladı ki bunlar Oğuz erenleridir, gelip tekfura haber verdiler. Tekfur da hemen çerisini (asker) topladı, bunların üzerine geldi. Kazanın beyleri baktılar gördüler ki düşman geliyor” (s. 757) şeklinde başlayan savaşta yirmi beş beyi şehit olur ve Kazan tutsak düşer. Tutsaklığı boyunca kâfiryurdunda önce bir kuyuda daha sonra domuz damında esir tutulan Kazan, farklı sosyo-kültürel ve dini bir yapının içinde yaşamını sürdürür. Bu farklılığın, aynı olay örgüsü içinde, hem gerçek hem de doğaüstü olayların etrafındaki birleşimi melezlik ilkesine dayanır. Öte yandan Kazan’ın, kâfir yurdunda kuyuda esir edildiği süre boyunca, ölümlerle bir münasebetinin olması da anlatıda, yaşayan ve ölümler zıtlığının birlikteliği açısından melezlik ilkesinin doğaüstü bir yansıması olarak belirir ve üst anlam düzeyinde geniş anlamda milli birlik ve bütünlüğe dar alanda ise bireyin özbenine zarar verecek her türlü canlı ve cansız oluşumun tehlikeli varlığının ve bununla savaşmanın gerekliliğinin sembolik açıklanması olarak büyümlü olanın gerçeklik yönüne gönderme yapar.

İlerleyen olay örgüsü içinde dramatik aksiyona dâhil olan ve anlatıdaki sürükleyici ve coşkulu söylemi artıran Salur Kazan’ın oğlu Oruz tarafından kurtarıldığı bölüm de melezlik ilkesinin bir başka örneğidir. Oruz’un kendilik bilincine varma yolunda “erginlenme” aşamasının açıklaması olan bu bölümde yine Türk soyundan olan Oruz ve diğer Oğuz beylerinin kâfirle girdikleri savaşta karşı taraflılıkları uyumlu bütünlüğüne dayanan melezlik ilkesinin bir yansımasıdır. Kabullenilmiş, içselleştirilmiş ve kutsanmış değerlerin reddedilen değerler karşısındaki savaşı ve galibiyeti, söz konusu bu fiziksel savaşın coşkulu galibiyeti şahsında somutlaştırılır.

Dede Korkut Anlatılarının tamamına hâkim olan zıt kutupların birbiriyle olan uyumlu birleşimleri; Müslüman Türklerle kâfirler arasındaki zorlu savaşlar, alp tipi kahramanlar ile ilahi veya doğaüstü varlıklar, arzu ve kaçış, cesaret ve korkaklık, inanç ve inançsızlık, sadakat ve sadakatsizlik, kararlılık ve yılgınlık, dürüstlük ve yalancılık gibi olgu ve kavramlar üzerinden birbiri içinde ustaca eritilmiştir. Arzulanan evrensel insan veya bireyin kendilik bilincine ulaşma yolunda, oluşturulan doğaüstü, büyümlü düzeyde kaosun yaratıcısı olan her türlü olumsuz açılım kozmosun getirisi olacak her türlü olumlu oluşumun daha görünür, daha anlamlı ve daha değerli olmasına sembolik

düzeyde katkı sunar. Büyülü gerçekçi anlatılarda olduğu gibi Dede Korkut Anlatılarında da bu bağlamda melezlik ilkesinin art planda sağaltıcı yönüyle karşılaşılır.

2.1.3. Dede Korkut Anlatılarında “Yazarın Ketumluğu” İlkesi

Büyülü gerçekçi anlatıların kuramsal açılanmasında en önemli hususlardan biri de “yazarın ketumluğu” ilkesidir. Doğüstü olay, durum ve kahramanlar, bunların nedenleri ve sonuçları ve birbirleriyle olan ilişkileri karşısında yazar, anlatıcı ve kahramanların ortak bir tavır takınarak herhangi bir yorum veya açıklama yapmaktan kaçınmaları gerekir. Aksi takdirde bu tür anlatıların gerçekliğin daha belirgin hale gelmesine katkı sunan büyülü düzeyleri zarar görür. Ancak Cooper’ın “yazarsal ironi” (Cooper, 1998: 34) olarak adlandırdığı doğüstü olay, durum ve kahramanlar karşısında anlatıcı ve yazarın ironik duruşuyla, büyülü ve gerçeklik düzeyinin uyumuna zarar vermeden bir bütünleşim yaratılabilir. Bu bağlamda büyülü ve gerçeklik düzeylerine eşit mesafede duran yazar, anlatıcı ve kahraman(lar)ın doğüstü olan her türlü oluşumu sıradan karşılamaları ve doğüstünün kabulünü sarsacak her türlü yaklaşım ve söylemden uzak durmaları gerekir.

“*Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu*” anlatısında doğüstü olaylar olarak karşımıza çıkan; henüz on beş yaşında olan Boğaç Han’ın, “katı taşa boynuz vursa un gibi öğüt(ebilecek)” (s. 627) bir boğayı tek başına alt etmesi ve yine babası Dirse Han tarafından okla vurulup Kazılık Dağı’nda ölümle savaşırken Hızır’ın yetişmesi gibi metin halkalarında yazarın ketumluluğu ilkesinin varlığından söz edilebilir. Gerçek ve doğüstüne eşit mesafede duran anlatıcı, bu bölümlerde hiçbir açıklama ve yorum yapmadan doğüstü olana tam inancıyla varlık bulur. Ayrıca Boğaç Han’ın, Hızır ile olan konuşmasında ve bu konuşmadan haberdar olan annesi ve kırk cariyesinin bu olay karşısında büyülü düzeyi zedeleyecek herhangi bir duygusal tepki veya mantıksal söylemde bulunmaması da yazarsal ketumluk ilkesinin bir yansımasıdır. Yazar, anlatıcı ve kahramanların doğüstü olana bu yaklaşımları sayesinde okuyucu, anlatının coşkun söylemiyle bütünleşmesinin yanında aynı zamanda doğüstü olanın gerçekçi düzeydeki sembolik çağrışımlarına daha açık ve kabullenici bir tavır takınır.

“*Salur Kazan’ın Evi Yağmalandığı Boy*” anlatısında da “yazarın ketumluğu” ilkesine bağlı kalındığı görülür. Karacık Çoban’ın altı yüz kâfiri bir başına doğüstü sapanıyla yenmesi olayı ve Şamanist inancın bir görüngüsü olarak karşımıza çıkan, aynı zamanda büyülü gerçekçi anlatıların da sıklıkla başvurduğu bir yöntem olan, mekânlarla, hayvanlarla veya ağaçla konuşma, bir başka deyişle anlatı kahramanlarının

doğa ile kurdukları iletişim eylemi; anlatıcı ve diğer kahramanlar tarafından herhangi bir açıklama veya yoruma gidilmeksizin olay örgüsü içinde aktarıldığı şekliyle kabul edilir. Anlatıcı ve kahraman(lar)ın doğaüstü düzeyi yadırgamamaları okuyucunun zihninde kurguya olan inancı pekiştirir ve böylece anlatının üst anlamlarında barınan alegorik düzeyde başarılı bir edinim sağlanır.

“Bay Böre’nin Oğlu Bamsı Beyrek Boyu” anlatısı yazarsal ketumluk ilkesi bağlamında değerlendirildiğinde, *Hak Te’ala’nın izniyle* gerçekleşen doğaüstü olayların, anlatının ekseninde anlatıcı ve kahramanlar tarafından doğal olarak karşılandıkları, gerçekliklerinin sorgulanmadığı görülür. Dede Korkut’un İlâhi gücün de desteğiyle Deli Karçar’ın elini kilitlemesi veya Beyrek’in kanlı mendili yazarsal ketumluk ilkesine bağlı kalındığı takdirde sembolik düzeyde bir değer ve anlam ifade eder. Yalan söyleyerek insanların kaderinin değişmesine sebep olan Yalancı Oğlu Yaltacuk’un gerçek hayattaki sembolik ve gerçekçi izdüşümleri kadar kanlı bir mendilin kör olan gözleri sağaltıcı kerametinin de inandırıcı olmasına katkı sunan yazarsal ketumluk ilkesi büyülü gerçekçi anlatıların büyülü düzeylerinin oluşum yardımcısıdır.

“Kazan Beg Oğlu Oruz Beg’in Tutsak Olduğu Boy” anlatısında on altı bin kişilik kâfir ordusuna karşı Kazan Beg, Oruz Beg ve diğer Oğuz beylerinin gösterdikleri üstün başarı anlatıda yazar, anlatıcı, kahraman tarafından olduğu gibi kabul edilir. Kazan Beg’in on beş bin kişilik kâfir ordusuyla olabilirliğin sınırlarını zorlayan ve bir saati aşkın bir süre boyunca tek başına yiğitçe savaşp sadece yaralı düşmesi yazar, anlatıcı ve diğer kahraman(lar) tarafından hiçbir sorgulama, itiraz, veya açıklamaya gidilmeksizin olduğu gibi aktarılır. Aynı tavır anlatının okuyucusuna da yansır. Büyülü gerçekçi metinler karşısında yazar, anlatıcı, kahramanların, anlatıların büyülü düzeylerine zarar vermemek için takındıkları bu tavır, *Kazan Beg Oğlu Oruz Beg’in Tutsak Olduğu Boy* anlatısında doğaüstü formda kurgulanmış savaş olaylarında da gözlemlenir.

“Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu” anlatısında sınırları doğa ile açıklanamayan doğaüstü olaylar yazarsal ketumluk ilkesine bağlı kalınarak aktarılır. Tıpkı büyülü gerçekçi metinlerin büyülü düzeylerine zarar vermemek adına yazar, anlatıcı ve kahramanların doğaüstü ve olağandışı olaylara herhangi bir açıklama getirmeden aktarmaları, söz konusu bu anlatıda da gözlemlenir. Anlatıda, doğaüstü olaylarının kahramanları olan Deli Dumrul ve Azrail’in birbirleriyle olan mücadele ve iletişimlerine, anlatıcı ve kahramanların duygusal tepkiler vermeden, inandırıcılıklarını ve gerçekliklerini sorgulamadan, gündelik hayatın bir parçasıymış gibi yaklaşımları

yazarsal ketumluk ilkesinin varlığının sonucudur. Anlatıda bu ilkenin başarılı varlığı, büyülu olana tam inancın nezdinde kurmacanın üst anlamlarının anlaşılıp sindirilmesine katkı sunar.

“Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı Boyu” anlatısının da yazarsal ketumluk ilkesine bağlı kaldığı görülür. Tıpkı büyülu gerçekçi anlatılara ait yazar, anlatıcı, kahraman(lar) gibi Dede Korkut Anlatıları’nın anlatıcısı, kahramanları aktarılan doğaüstü olay durum ve unsurlar karşısında her hangi bir açıklama yapmaz. Bu anlatıda da fiziki sınırlar içinde bir insanın, bir boğayı, aslanı, deveyi veya altı yüz kişilik bir orduyu tek başına yenip galip olması ne anlatıcıda ne diğer kahramanlarda bir yadırgayıcı tavır geliştirir. Bütün bu anlatılara gündelik yaşamın sıradan parçalarıymış gibi yaklaşan anlatıcı ve kahraman, anlatılanların gerçeklik sınırlarını zorlamaz, tam tersi bir şekilde aktarılan doğaüstüne saf ve tam bir inançla yaklaşır.

“Kazılık Koca Oğlu Yegenek Boyu” anlatısında Yegenek’in, kolektif bilinçdışı itkilerin etkisiyle, kendi devlet ve milletin devamlılığını sağlamak üst anlamıyla çıktığı fakat alt anlamlarında kendi farkındalığını bulma ve yaratma, özbenine ulaşma gayesi olan yolculukta yaşadığı ve galip olarak ayrıldığı savaş, doğaüstü formda gerçekleşmiş bir savaştır. Anlatıda olağandışı fiziksel güç ve görünümünün yanında tecrübeli oluşuyla da dikkat çeken Direk Tekfur’un henüz on beş yaşındaki Yegenek’e yenilip hatta canından olması şaşırtıcı bir özellik taşımaz. Büyülu gerçekçi anlatılarda olduğu gibi bu anlatıdaki doğaüstü unsur ve olaylar da anlatıcı, kahraman(lar) ve okuyucu üzerinde bir şaşkınlık veya mümkünsüzlük hissi yaratmaz. Zira Yegenek’in Direk Tekfur’u yenmesi, olması mümkün ve gerekli bir eylem olarak düşünülür. Bu bağlamda anlatıdaki bu doğaüstü olay hakkında herhangi bir yorum ve açıklamaya gidilmediğinden yazarsal ketumluk ilkesinin varlığından söz edilebilir.

“Basat’ın Tepegöz’ü Öldürdüğü Boy” anlatısında bir dizi serüven şeklinde ilerleyen doğaüstü olay, durum ve unsurlar yazarın ketumluğu ilkesine bağlı kalınarak anlatının kurgusuna dâhil edilir. Gerçek dünyada peri kızlarının varlığı, Basat’ın bir aslan tarafından büyütülmesi durumu, fiziksel görünümünden dolayı Tepegöz adı verilen doğaüstü varlığın doğumu, eylemleri ve Basat ile olan doğaüstü formdaki mücadelelerinin yazar ve anlatıcı tarafından her hangi bir yadırgatıcı, açıklayıcı veya yorumlayıcı söyleme gidilmeksizin günlük hayatın sıradan görüntüleriymiş gibi kurgulanması bu ilkenin sonucu ve anlatının sembolik anlamdaki varlığının dayanağıdır. Öte yandan “Basat’ı önüne kattı, boğazından tuttu salındırdı. Yatağına getirdi, çizmesinin ağzına soktu.” (s. 731) alıntısında verilen Tepegöz’ün oldukça büyük

çizmesi; “Tepegöz’ün peri anası gelip oğlunun parmağına bir yüzük geçirdi.’-Oğul, sana ok batmasın, tenini kılıç kesmesin.’” (s. 728) bölümündeki doğaüstü koruyucu güce sahip yüzük; “Basat mağara kapısına gitti baktı bir kınısız kılıç durmadan iner çıkar.” (s. 733) şeklinde herhangi bir dış gücün varlığına ihtiyaç duymaksızın kendi başına hareket edebilen Tepegöz’ün kılıcı, fantastik veya doğaüstü nesne, doğaüstü unsur olarak yazarın ketumluğu ilkesine bağlı kalınarak anlatının dramatik aksiyonuna dâhil olur. Bu sayede okuyucu anlatının coşkulu ve sembolik açılımıyla bütünleştirilir.

“Begil Oğlu Emren’in Boyu” anlatısında büyülu gerçekçi anlatılarda olduğu gibi yazar, anlatıcı, kahraman; büyülu veya doğaüstü olana eşit mesafededir. Bu bağlamda, savaş meydanında kâfirin elinde perişan olan Emren’in, İlahi gücün yardımıyla bir anda kırk savaşçı gücüne ulaşması ve galip gelmesi ne anlatıcıyı ne de anlatı kahramanlarını yadırgatır. Doğaüstü ve gerçek olana eşit bir mesafede durması gereken anlatıcı ve anlatı kahramanları; doğaüstünün, gerçeklik veya mümkünlük düzeyini sorgulamaksızın kabul eder ve günlük hayatın sıradan akışında yaşanan sıradan olaylarmış gibi bir tavır takınırlar ve böylece anlatıda doğaüstünün düzeyin sembolik açılımının amacına ulaşması sağlanır.

“Öşün Koca Oğlu Segrek Boyu” anlatısında, olay örgüsü içinde aktarılan gerçek ve doğaüstü olaylara karşı; yazar, anlatıcı ve kahraman(lar)ın herhangi bir yorumlama veya açıklama yapmadıkları görülür. Büyülu gerçekçi anlatıların büyülu düzeylerini oluşturan doğaüstü olaylar karşısında yazar ve anlatıcının takındığı “ketumluk” durumu, Dede Korkut Anlatıları’nın da karakteristik özelliklerinden biridir. Doğaüstünün, yazar veya anlatıcı tarafından yorumlanması veya açıklanması hem büyülu gerçekçi anlatıların hem de Dede Korkut Anlatılarının alt katmanlarında yatan sembolik açıklamalarına zarar vereceğinden, yazar ve anlatıcı, yazarın ketumluğu ilkesine bağlı kalarak suskunluğunu korur. Bu anlatıda da “içinde yaşattığı değerlere tutunan” (Deveci, 2013: 2910) Egrek ve Segrek adlı iki kardeşin başından geçen doğaüstü olayların her hangi bir yorumu veya tahlili yoktur. Tek başlarına kâfir ordularıyla savaşıp galip gelmeleri durumu ne yazarın ne de anlatıcının yorumuna bırakılır. Böylelikle olay örgüsü içinde, doğaüstü olan gerçek olanla uyumlu bir şekilde bireşir.

“Salur Kazan’ın Tutsak Olup Oğlu Oruz Çıkardığı Boy” anlatısında, Salur Kazan’ın kâfir yurdunda yedi gün süren ve küçücek ölüm olarak adlandırılan uykuya daldığı sırada çıkan savaşta uyanmayarak, tutsak edildikten sonra kâfir kalesine götürülmek üzere konduğu arabanın gıcirtısından uyanması durumu yazar, anlatıcı veya

kahraman(lar) tarafından herhangi bir açıklama ya da yoruma gidilmeden, kurgulandığı şekliyle aktarılır. Doğaüstü nitelik taşıyan ve mümkünün sınırlarını zorlayan Oğuz Beylerinin yedi günlük uykularının ve Salur Kazan'ın, savaş gürültüsüyle değil de araba gıcirtısıyla uyanmasının nedensellik ve nasıllık bağlamının açıklanmaması büyülu gerçekçi anlatıların yazarın ketumluğu ilkesinin bir yansımadır. Gerçeğin daha çok belirginleşmesine hizmet eden büyülu veya doğaüstü düzeyin zarar görmemesi için yazar, anlatıcı ve kahraman(lar)ın, gerçek ve doğaüstüne eşit mesafede durmaları gerekir. Bu koşulun sağlanması halinde yazarsal ketumluk ilkesinin varlığından söz edilebilir ve okuyucunun anlatının coşkusu içinde sembolik açılımları başarıyla alması sağlanabilir.

Büyülu gerçekçiliğin yazarsal ketumluk ilkesi bağlamında Dede Korkut Anlatıları değerlendirildiğinde, anlatıcı ve kahraman(lar)ın, büyülu düzeyin oluşturucuları olan doğaüstü olay, durum ve unsurlara karşı tam inanç sağladıkları gözlenir. Gerçek ve doğaüstüne eşit mesafede durmanın, doğaüstü karşısında herhangi yadırgayıcı, hayrete düşürücü veya sorgulayıcı bir tavır uyandırmadan gerçeklik düzeyiyle bireşime sokulmasının gerekliliği, gerek Dede Korkut Anlatılarının gerekse de büyülu gerçekçi anlatıların sembolik açarlarının doğru anlaşılmasının gerekliliğinden doğar. Sosyo-kültürel, siyasi-ekonomik ve dini yapılanma çerçevesinde arzulanan dünya ve insanlığın, doğaüstü düzeye sembolik açılma ile yerleştirilmiş olması algının ve heyecanın bu yöne kaymasına zemin hazırlar. Bu bağlamda yazar doğaüstü ile gerçeklik düzeyi arasında kurduğu denge ile her iki düzeye de zarar vermeden gerçekliğin daha belirgin hale gelmesini sağlar. Dede Korkut Anlatıları'nda da anlatıcı ve kahraman(lar)ın, olay örgüsü içinde bu dengeyi kurdukları görülür. Böylece anlatıların olay örgüsünü oluşturan eylemler dizgesinden öte sembolik üst anlamlarının belirginleştiği görülür.

2.1.4. Dede Korkut Anlatılarında “Yabancılaştırma” İlkesi

Asıl oluşum ve yayılım alanını, Orta Asya ve Sibiryâ milletlerine bağlayan ve doğadaki varlıklarla konuşma olgusunu Şamanizm'in yansımaları olarak değerlendiren Eliade'ye göre doğayla olan bu iletişim bireyin şamanlaşma yolundaki önemli eylemlerindendir. “Kendiliğinden gelen bir ‘iç çağırısı’ ya da ‘seçilme’ ” (Eliade, 1999: 31) yoluyla tinsel yolculuğa çıkan şaman adayı bu bağlamda Dede Korkut Anlatıları'ndaki farkındalık bilincine ulaşma yoluna giren kahramanlarla benzer özellikler taşır. Söz konusu anlatılarda bu kahramanlar, şamanizmde de olduğu gibi

günlük hayatın sıradanlığı içinde beklenmedik ani bir olayla karşılaşır ve böylece kendilik bilincine varma yoluna girerler. İslamiyet'in kabulüyle etkileri yavaş yavaş yok olan veya değişerek farklı formlarda Türk milletinin günlük yaşantısına dâhil olan Şamanizm'in etkilerine, Dede Korkut Anlatılarında da rastlanır. "Dede Korkut hikâyelerinde Şamanizm kültlerinden dağ, su, ağaç kültürleri" (İnan, 1968: 23) gibi sembolik unsurlar, kahramanların kendilik bilincine ulaşma süreçlerinde önemli birer yardımcı unsur ve yansıma olmalarının yanında büyülu gerçekçi anlatılardaki başat işlevleri gibi Dede Korkut Anlatılarında da doğaüstü düzeyin oluşmasına katkı sunar.

Öte yandan Latife Tekin'in büyülu gerçekçi türde kaleme aldığı "*Sevgili Arsız Ölüm*" adlı eserinin kahramanlarından Dirmit'in de doğadaki varlıklarla (tulumba, yıldızlar, ay, deniz, rüzgâr, kuşkuşotu vb.) iletişim kurduğu gözlemlenir. Büyülü gerçekçi anlatılarda kahramanların doğa unsurlarını kişileştirerek onlarla karşılıklı iletişime geçmelerinin aksine Dede Korkut Anlatılarında kahramanların doğa unsurlarıyla konuşmaların monolog şeklinde ilerleyen hal sorma, geçmiş veya gelecekte haber alma ve bazen de yakarış veya sitem olarak gözlenmesi Türkler arasında henüz yeni yayılmaya başlayan İslamiyet'in etkisinin göstergesidir. İslamiyet'le birlikte Türkler eski inançlarını bazen terk bazen de değişip dönüştürerek günlük hayatları içinde muhafaza etmişlerdir.

"Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu" anlatısında, babası Dirse Han tarafından Kazılık Dağı'nda okla vurularak ölüme terk edilen Boğaç Han'ı bulmak için kırk cariyesiyle birlikte yola düşen Dirse Han'ın hatununun Kazılık Dağı'na seslendiği:

" – Kazılık Dağı, akar senin suların, akar iken akamaz olsun.

Biter senin otların, Kazılık Dağı, bitmez olsun.

Kaçar senin geyiklerin, Kazılık Dağı,

Kaçar iken kaçmaz olsun, taşa dönsün." (s.631-632) şeklinde verilen bölümde monolog şeklinde kurulmuştur. Yabancılaştırma ilkesinin görüngüsü olan bu bölümde Dirse Han'ın hatunu, oğlunun başına gelenlerden Kazılık Dağı'nı sorumlu tutar ve dağa karşı yönelerek içindeki acıyı ve sitemi, beddua şeklinde dışa vurur.

"Salur Kazan'ın Evi Yağmalandığı Boy" anlatısında, yurdunu oğlu Oruz ve üç yüz yiğidine emanet ederek diğer Oğuz Beyleriyle ava çıkan Salur Kazan'ın kara bir rüya görmesiyle yurduna geri dönmesi ve yurdunun talan edildiğini görmesi üzerine doğayla olan iletişimine tanık oluruz. Salur Kazan; "Kazan Bey, burada yurtla haberleşmiş", "Kazan düşündü: 'Su Hak cemalini görmüştür, ben bu suyla haberleşeyim' dedi.", " ' Kurt yüzü mübarektir, kurtla bir haberleşeyim' diye düşündü.",

“Kazan kara köpekle de haberleşti.” (s. 641-642) şeklinde verilen bölümlerde doğayla iletişime girer ve yurdunun başına gelenlerin akıbetini öğrenmeye çalışır. Keza, Salur Kazan’ın oğlu Oruz Bey’in de, “Bırakın beni bu ağaçla söyleşeyim.” (s. 647) söyleminin devamında, darağacına olan yakarışını ve ondan isteklerini öğreniriz. Söz konusu bu anlatıda, her iki kahramanın da doğayla kurmaya çalıştıkları iletişimleri diyalog şeklinde olmaktan öte monolog şeklinde ilerler. İslamiyet’in etkisi çerçevesinde Allah dışında doğadaki herhangi bir varlığın kutsiyetinin kabul edilemeyeceği gerçeği bu iletişimin dönütsüz olmasına sebebiyet verir.

“**Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu**” anlatısında doğaüstü alanın varlığı olarak kabul edilebilecek Azrail’in, gerçek dünyanın bir yaşayanı olan Deli Dumrul ile olan diyalogları yabancılaştırma ilkesinin örneklemeleridir.

“Deli Dumrul:

-Mere, al kanatlı Azrail sen misin? dedi.

-Evet benim,

-Bu güzel yiğitlerin canını sen mi alırsın?

-Evet ben alırım” (s. 700),

veya;

“-Mere Azrail, aman!

Tanrı’nın birliğine yoktur güman

(...)

Canımı alma Azrail medet! dedi.” (s. 701)

Şeklindeki Azrail’le ilk tanışma bölümden olay örgüsünün sonlarına kadar bazen bir başkaldırı bazen de bir yakarış formunda diyalog halindeki konuşmalarla yabancılaştırma ilkesi örneklenebilir.

“**Basat’ın Tepegöz’ü Öldürdüğü Boy**” anlatısında da kahramanların büyülu gerçekçi anlatılarda olduğu gibi gerek gerçek dünyaya ait insandışı oluşumlarla gerekse doğaüstü düzeye ait varlıklarla iletişime geçmeleri veya konuşmalarına rastlanır.

Konur Koca Oğlu Sarı Çoban’ın doğaüstü varlık olan peri kıızıyla olan konuşmaları yabancılaştırma ilkesinin bir örnekleme olarak “Peri kıızı kanat vurup uçtu, der: -Çoban, yıl tamam olunca bende emanetin var; gel, al. Ama Oğuz’un başına bela getirdin, dedi” (s. 727) şeklinde anlatıda yer alır.

Söz konusu bu anlatıda, Basat’ın Tepegöz’ün gözünü kızgın şişle kör etmesinin ardından kaçıp koyunların olduğu mağaraya saklanması üzerine mağara kapısına gelen Tepegöz’ün; “-Mere koyun önderi erkek (erkek keçi), bir bir gel, geç, (...) –Koçlar

devletim sakar (ak alınlı) koç, gel geç.” (s. 732) bölümünde aktarıldığı üzere, mağaradaki hayvanlarla konuşup onları bir eyleme yönlendirmesi, büyülü gerçekçi anlatılarda olduğu gibi insan dışı varlık ve unsurlarla iletişime geçmeye dayanan yabancılaştırma ilkesinin bir görüngüsüdür ve bu bağlamda gerçeklik ve doğaüstü alan arasındaki uyumlu bütünleşim sağlanmış olur.

Anlatıda yabancılaştırma ilkesinin bir başka görüngüsü ise Tepegöz’ün kör olan gözüne haykırışında gözlemlenir. Tepegöz’ün, “Gözüm gözüm, biricik gözüm! Sen biricik gözle, ben Oğuz’u kırmıştım.” (s.734),

“-Ak sakallı kocaları çok ağlatmışam;

Ak sakallı ahı tuttu ula gözüm seni!

Ak saçlı karıcıkları (yaşlı kadınları) çok sızlatmışam;

gözü yaşı tuttu ula gözüm seni!

Bıyacağı kararmış yiğitleri çok yemişem;

yiğitlikleri tuttu ula gözüm seni.

Elceğizi kınalı kızcağızları çok yemişem;

ahları tuttu ula gözüm seni!” (s. 735-736) şeklinde anlatıya aktarılan

yabancılaştırma ilkesinin örneklemelerinden biri diğeridir. Tepegöz’ün, yarı insan görünümlü doğaüstü bir varlığın, vücudunun bir uzvuyla iletişime geçme eylemi, İlahi adaletin yansıması olarak pişmanlık hissiyatı barındıran yakarıları şeklindedir.

“*Salur Kazan’ın Tutsak Olup Oğlu Oruz Çıkardığı Boy*” anlatısında, büyülü gerçekçi anlatılarda oldukça sık rastlanan, insan dışı varlık veya nesnelerle konuşma, iletişime geçme şeklinde fiili veya bilişsel bir temas kurma durumuna dayanan yabancılaştırma ilkesine, Salur Kazan’ın kuyudan çıkarıldıktan sonraki bölümde rastlanır. Tekfur’un, Kazan’dan kendilerini övmesi isteği üzerine eline kopuzunu alan Kazan’ın “ Yedi başlı ejderhaya yetişip vardım, heybetinden sol gözüm yaşardı. ‘Hey gözüm, namert gözüm, kötü gözüm! Bir yılandan ne var ki korktun’ dedim.” (s. 760) söylemi söz konusu bu anlatıda yabancılaştırma ilkesinin örneklemidir. Kazan’ın, fantastik veya doğaüstü sınıflamasına tabi olacak özellikte bir varlık olan *yedi başlı ejderha* karşısında yaşadığı hayreti ve korkuyu yaşaran gözüne hitap ederek aşmaya çalışması, büyülü gerçekçi anlatıların büyülü düzeyinin kapsamına giren ve yabancılaştırma ilkesiyle bağdaşan bir eylem niteliğindedir.

Büyülü gerçekçi anlatılarda, insandışı varlıklara; özellikle de doğada mevcut olan herhangi bir eşya, mekân, hayvan ve bitkilere; insan vücudunda herhangi bir uzuva veya kozmik dünya dâhilinde herhangi bir gezegen veya yıldızla kişileştirme özelliği

yüklenerek oluşturulan yabancılaştırma yöntemine sıklıkla rastlanır. Kahramanların onlarla kurdukları fiziksel, dilsel veya bilişsel iletişim doğaüstü veya büyülü düzeyin oluşmasına ve kahramanın büyülü alanla gerçek alan arasındaki yolculuğuna kolaylaştırıcı bir katkı sunar. Dede Korkut Anlatılarında da İslamiyet’e geçiş evresinde olan Oğuz Kavminin, eski Şamanist etkilerinin yansımaları olarak değerlendirilebilecek bu durum bazen bir dağa karşı sitem bazen suyla ve yurtla ve bazen de mağaradaki koç ile veya bir göz ile konuşmaya, iletişim kurmaya kadar gider. Nitekim Türk Edebiyatında büyülü gerçekçi türde yazılmış olan Latife Tekin’in *Sevgili Arsız Ölüm* adlı romanında kahramanların tulumbayla, rüzgârla veya bitkilerle konuşması, *Berci Kristin Çöp Masalları* adlı romanında kahramanların bastonla ya da rüzgarın veya kuşların konuşması şeklinde oluşturulur ve büyülü ya da doğaüstü düzeyin oluşumu destekleyen işlevselliğe bürünür.

2.1.5. Dede Korkut Anlatılarında “Zıt Kutupların İlişkisi” İlkesi

Büyülü gerçekçi anlatılar, merkezinde doğaüstünün ve gerçeğin uyumlu bütünleşimiyle oluşan anlatılardır. Doğaüstü veya gerçekliğin kapsayıcılığında olan olay, durum, olgu, kahraman(lar), yer ve zaman gibi her türlü zıt kutup arasındaki mesafenin daraltılarak, anlatıların alt katmanlarındaki gerçekliğin daha çok ön plana çıkmasına katkı sunulur. “Yüzü her zorluğa karşı yaşama dönük” (Arargüç, 2016: 104) olan büyülü gerçekçi anlatılarda, iyi- kötü veya doğru- yanlış olan her türlü durum ve olgu, yaşam-ölüm veya savaş-barış gibi her türlü eylem, olay örgüsü içinde kahramanların başından geçen bir dizi serüven olarak karşımıza çıkar. Zıt kutuplar arasındaki bu uyumlu bireşim, dengeleme veya üstünlük durumu, anlatıların dramatik aksiyonunu hızlandırırken aynı zamanda da büyülü veya doğaüstü düzeyin oluşumuna katkı sunarak var olan gerçekliğin daha net bir görünüme ulaşmasını sağlar.

“*Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu*” anlatısında Kazılık Dağı’nda “alca kana bulaşmış” (s. 631) ve ölümle pençelesen Boğaç Han’ın imdadına önce Hızır’ın sonra da annesinin yetişmesi, yaşam ve ölüm arasındaki mesafenin daraltıldığının bir göstergesidir. Söz konusu bu anlatıda, yaşam ve ölüm gibi iki zıt kutup arasındaki mesafenin daraltılması amacı ile Hızır’ın anlatıya dâhil olması, doğaüstü düzeyin oluşumuna ve varlığına katkı sunarken; kendilik bilincine varma yolunda seçilmiş olan Boğaç’ın bu yolu başarıyla tamamlaması gerekliliğinin de bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

“Salur Kazan’ın Evi Yağmalandığı Boy” anlatısında ise gerek Karacık Çoban’ın gerekse Salur Kazan’ın uyudukları esnada “kara korkulu rüya” görmeleri üzerine kaygıyla uyanmaları hem uyku ve uyanıklık arasındaki mesafenin hem de huzur ile kaygı durumları arasındaki mesafenin daraltıldığı bir göstergesidir. Anlatılarda, Oğuz beylerinin uykuya daldıkları esnada hem bireysel hem de kolektif anlamda bir tehlikeyle karşılaşmaları, sembolik düzeyde uykunun “bilinçsel bir uyuşma” (Akar, 2016: 81) anlamına gönderme yapar ve dramatik aksiyonun yönünün kaosa doğru akmasına sebep olacak olayların da başlangıç noktasını oluşturur. Bu bağlamda kozmos ve kaos arasındaki mesafenin bir uyku hali süresine kadar daraltılması huzur ve kaygı kavramları arasındaki mesafenin de daraltılmasına zemin hazırlar. Bu bağlamda söz konusu bu anlatıda, Salur Kazan’ın gördüğü rüyayı Kara Göne’ye yorumlatarak kozmos ve kaos arasındaki mesafenin daraltılmasının bir başka karakteri üzerinden meşrulaştırılmasıdır. Eserlerinin bazı kahramanlarını, halk edebiyatına ait sözlü ve yazılı ürünlerin kahramanlarından esinlenerek oluşturan Latife Tekin’in, *Berci Kristin Çöp Masalları* adlı eserinde, mahallelinin rüyalarını yorumlayan, Güllü Baba karakterinin, Salur Kazan’ın rüyasını yorumlayan Kara Göne’nin bir yansıması olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca Güllü Baba, rüyaları yorumlayabilme yönüne ek olarak aynı zamanda kehanetlerde bulunması, hastaları sağaltması yönüyle de söz konusu anlatılarının yüce-birey arketipi olan Dede Korkut ile başka bir ortak özellikte buluşur.

“Kazan Beg Oğlu Oruz Beg’in Tutsak Olduğu Boy” anlatısı büyülu gerçekçi anlatıların kuramsal açılımı dâhilinde zıt kutupların birbiriyle olan ilişkisi kapsamında değerlendirildiğinde, anlatıda ölüm ve yaşam kavramları gibi iki zıt kavram arasındaki mesafenin çok defa daraltıldığı görülür. Kâfirlerle girdiği savaşta kırk yiğidi ölen Oruz Beg’in ölümden dönmesi ve sonrasında esir düşmesi, Oruz Beg için yeni bir maceranın başlangıcı olur. Yaşam olgusunun devam etmesiyle birlikte esaret durumu olay örgüsüne yerleştirilir. Öte yandan Kazan Beg’in yaralandığı üçüncü savaşta, Kazan Beg ve Oruz’un yardımına Borla Hatun ve diğer Oğuz beylerinin gelmesi söz konusu bu iki kahraman için yaşamı yeniden bahşetmiştir. Böylece Kazan ve Oruz Beg’in şahsında idealleşen bireyin ve kavramların yaşamsal devamlılığını sürdürmesinin gerekliliği, anlatının sembolik üst anlam katmanında açılır ve bir değer kazanır.

Yaşam ve ölüm arasındaki mesafenin daraltılması durumuna büyülu gerçekçi anlatılardan Gabriel Garcia Marquez’in *Yüz Yıllık Yalnızlık* adlı romanında da rastlanır. Romanın kahramanlarından Ursula’nın yaşlılığa bağlı olarak yatağında günlerce ölü gibi tepkisiz kalması ve sonra yeniden yaşam belirtileri vermesi, konuşması, baş

kaldırması gibi olay örgüsünün coşkusunun sürekliliği açısından yaşam ve ölüm arasındaki mesafenin daraltılması durumuna söz konusu bu anlatıda da rastlanır.

“Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu” anlatısında Azrail tarafından canı alınacakken Deli Dumrul’un, Allah’a yalvarması üzerine canının bağışlanması, anne-babasının kendi canlarını Deli Dumrul’a vermek istememeleri üzerine bunu öğrenen hatununun canını feda etmesi, ölümün eşiğinden dönen deli Dumrul’un yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgide bir süre gidip gelmesi ve tam ölecekken her defasında onu yaşama geri döndüren bir olayın yaşanması zıt kutupların birbiriyle olan ilişkisinin yansımasıdır. Aynı zamanda, “evliliğin başat değerleri kabul edilen bağlılık, sadakat ve özveri(nin)” (Deveci, 2014: 155) görüngüsü olarak anlatıda varlık bulan ve Deli Dumrul için canını feda etmekten çekinmeyen hatunun, ölmek üzereyken Deli Dumrul’un duası ve Allah’ın bağışlayıcılığıyla hayata yeniden dönmesi de bu ilkenin örneklemidir.

Bununla birlikte, canına karşın başka bir can şartıyla affedilen Deli Dumrul’un can dilemek için büyük bir sevinç ve umutla yanlarına geldiği anne-babasından umduğunu bulamayıp hayal kırıklığı yaşaması ve umutsuzluğa düşmesi ile umut umutsuzluk ve hayal kırıklığı gibi zıt kutuplar arasındaki mesafesi daraltılır. Böylece dramatik aksiyonun hızı ve gerilimi artırılırken aynı zamanda anlatıdaki doğaüstü düzeyin sürekliliği de sağlanmış olur.

“Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı Boyu” anlatısında zıt kutupların birbirleriyle olan ilişkisi Kan Turalı, deveyle olan savaşı esnasında “ Kıskaç kâfirler bağlamadılar, yularını sıyırıp salıverdiler. Kan Turalı fırlar devenin koltuğundan girer, fırlar çıkar. Yorgun yiğit, hem (üstelik) iki hayvanla savaşmıştı, kaydı düştü altı cellat ensesine geldiler, yalın kılıç tuttular. Burada yoldaşları söylemiş. Görelim hanım ne söylemiş” (s. 713) şeklinde ilerleyen anlatıda altı cellâdın tuzağına düşer. Fakat yanındaki kırk yiğidinden aldığı moral, isteklendirme ve cesaret gibi psikolojik destekler neticesinde yeniden savaşmaya başlar. Bu noktada yaşam-ölüm; hainlik-dürüstlük; galibiyet-mağlubiyet gibi zıt kutupların birbirine yaklaştırıldığı görülür. Yani ölüm gerçekleşmeden yeniden yaşama dönmek, hainlik ve mağlubiyet hâkim olmadan dürüstlük ve galibiyetin devreye girmesi bu anlatıda zıt kutupların birbiriyle olan ilişkisinin yansımalarıdır. Anlatıda zıt kutuplar arasında kurulan ilişki bazında ideal dünya ve ideal birey anlayışının onadığı kutupların belirginleşmesi ve son tahlilde galip gelmeleri dikkat çeken bir başka yansımadır.

“Kazılık Koca Oğlu Yegenek Boyu” anlatısında ise zıt kutupların birbiriyle olan ilişkisi bağlamında, Direk Tekfur ve Yegenek arasındaki savaş esnasında mağlubiyet-

galibiyet kavramları ile Yegenek'in tecrübesizlik-tecrübelilik halleri arasındaki mesafenin daraltıldığı görülür. Söz konusu doğaüstü formda kurgulanan bu savaşta Direk Tekfur, yirmi dört sancak beyini yenerek tecrübesiz Yegenek'e galibiyetini ilan edecekken Allah'ın kudretine sığınan Yegenek tarafından mağlup edilir ve savaşın seyri kısa bir sürede değişir. Öte yandan savaşa tecrübesiz olarak katılan "Kazılık Koca Oğlu Yegenek, taze delikanlı, Yaradan Allah'a sığın(ınır)" (s. 724) ve savaş meydanında cesur, güçlü ve tecrübeli bir kahraman gibi savaşır, Direk Tekfur'u kalesine kaçarken öldürür. Bu bağlamda, anlatıda tecrübesiz Yegenek, henüz ilk savaş deneyiminde ilahi gücün desteği ile içindeki kolektif bilinç ve bilinçdışı uyanışların itkisi çemberinde, savaş meydanında tecrübeli bir kahraman olarak belirir. Bu sayede, büyülü gerçekçi anlatılarda olduğu gibi dramatik aksiyonun canlılığı ve haklı olan gerçekliğin varlığı okuyucuya hissettirilir.

"Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Boy" anlatısında, dramatik aksiyonun hızını, heyecanını ve devamlılığını artırmak için büyülü gerçekçi anlatılara has olan zıt kutupların ilişkisinin varlığı çerçevesinde, ölüm ve yaşam olgularının birbirine yakınlıştırıldığı görülür. Bilişsel ve fiziksel boyutta "zorlukları aşmadaki yetene(ği)" (Korkmaz ve Deveci, 2011: 71) ile anlatıda belirginleşen Basat ve onun karşısında duran Tepegöz arasında geçen mücadelede, Basat'ın ölümden birçok kere aklı, hüneri ve öngörüsüyle kurtulup bir başka mücadele boyutuna geçtiği ve sonunda da galip geldiği gözlemlenir.

Tepegöz'ün hayvanlarını barındırdığı mağarada, "Bir koç yerinden kalktı, gerinip uzandı. Basat hemen koçu yakalayıp boğazladı, derisini yüzdü, kuyruğuyla başını deriden ayırmadı, içine girdi. Basat, Tepegöz'ün önüne geldi. Tepegöz de anladı ki Basat derinin içindedir, -Ay sakar (ak alınlı) koç, benim nereden öleceğimi bildin. Şöyle çalayım seni mağaranın duvarına ki kuyruğun mağarayı yağlasın, dedi. Basat koçun başını Tepegöz'ün eline uzattı. Tepegöz boynuzundan sıkı tuttu, kaldırıncı boynuz deriyle elinde kaldı. Basat, Tepegöz'ün bacağının arasından sıçrayıp çıktı." (s. 732) şeklinde aktarılan bu olayda Basat, ölümden aklı ve çevikliğiyle kurtulur.

Akabinde parmağındaki tılsımlı yüzüğü Basat'a veren Tepegöz'ün, "Basat'ın üzerine saldırdı, bıçakla çaldı, kestiremedi. Basat sıçradı, geniş yerde durdu." (s. 732) bölümünde de fiziksel ve yetisel olarak aklın sınırlarını zorlayacak büyüklük ve güce sahip olan Tepegöz'ün bir kere daha Basat'ı öldüremediği görülür.

Tepegöz'ün yönlendirmesiyle onun hazine dolu kümbetine giren Basat, "Tepegöz: - Şöyle çalayım ki kümbetle darmadağın olasın, dedi. Basat'ın diline bu geldi

ki –La ilahe illallah Muhammedün Resulullah! dedi. Dedi hemencecik kümbet yarıldı, yedi yerden kapı açıldı, birinden dışarı çıktı.” (s. 733) şeklinde ilerleyen olay zincirinde, aklı, dünya malına kıymet vermeyen duruşu, kararlılığı ve inancın gücüne olan tavrıyla bir kere daha ölümden kurtulur.

Son olarak Tepegöz’ün bir mağarada asılı duran doğaüstü ve tılsımlı kılıcını da aklının çevikliğiyle alan Basat; bir kere daha ölümden kurtulur yine aynı kılıçla Tepegöz’ü öldürür ve bireyin kendilik bilincine varma yolunda onu sınırlayan, aşağı çeken her türlü kötü, karanlık yönü ve unsuru imleyen, özelde bireyi genelde ise Oğuz Kavminin şahsında evrensel insanlığı kurtarılmasının gerekliliğine göndermede bulunan bu anlatının başkarakteri olur.

Bu bağlamda anlatıya bakıldığında Basat’ın, birçok kere Tepegöz’ü gafil avlaması üzerine ölümden döndüğü, sonunda da yaşam ve ölüm gibi iki zıt kutbun daraltılmış mesafesinde yeniden yaşama yöneldiği gözlenir.

“*Begil Oğlu Emren’in Boyu*” anlatısında da Dede Korkut Anlatılarının geneline hâkim olan ölüm ve yaşam arasındaki ince çizgiye, yani büyülü gerçekçi anlatıların “zıt kutupların ilişkisine” bağlı olarak ölüm ve yaşam arasındaki mesafenin daraltıldığına rastlanır. “Begil baktı ki aklı düşüncesi iyidir savaş atını çektilip butun bindi, ava gitti. Av avlayıp dolaşırken önünden bir yaralı geyik çıktı. Begil bunun üzerine at sürdü, geyiğin ardından yetişti, yay kırışını boynuna attı. Geyik tökezledi, kendini bir yüksek yerden attı. Begil atın dizginini tutamadı, birlikte uçtu, sağ uyluğu kayaya çarptı, kırıldı. Begil bitkin düştü, ağladı, der: Büyük oğlum, ağabeyim yok, hemen okluğundan gez çıkarıp atının terkilerini çekti kopardı, kaftanının altından ayağını sıkı bağladı. Var kuvvetiyle atının yelesine düştü, avcılardan uzaklaşıp tülbenti (atın) boğazına geçirdi, obasının sınırına geldi.” (s. 739) bölümünde Begil’in, ölümden bir gayretle kurtulup yaşama yeniden tutunmasının yanında, mutsuz ve karamsarken bir anda bütün gücünü toplayıp hayatta kalmak için hamle yapması da karamsarlık ve iyimserlik gibi zıt kutuplar arasındaki mesafenin daraltılmasının örneğidir.

Başka bir ifadeyle, Emren’in kâfirle savaştığı anın, anlatıdaki “Altı kanatlı gürzünü eline aldı, oğlanın üzerine at sürdü. Oğlan kalkanını gürze karşı tuttu. Yukarıdan aşağı kâfir, oğlana sertçe vurdu, kalkanını ufalttı, tolgasını yoğurdu, kol bileklerini sıyırdı, oğlanı yenemedi. Gürze dövüştiler, kara Polat uz kılıçla çekişteler. Birbirini savura savura meydanda kılıçlaştılar. Omuzları doğrandı, kılıçları ufaldı; birbirlerini yenemediler. Kargı dalı mızraklar ile savaştılar, meydanda boğa gibi birbirlerini deşteler. Göğüsleri dilindi, mızrakları kırıldı; birbirlerini yenemediler. At

üzerinde ikisi kavraştılar, çekiştiler. Kâfir çok güçlüydü, oğlan perişan oldu. Allah taaleya yalvarıp demiş.” (s. 744-745) bu aktarımında da görüldüğü gibi hem yaşam ve ölüm hem de tecrübe ve tecrübesizlik arasındaki mesafe bulanıklaşır ve Emren, ölüme çok yaklaşmışken Allah’ın izniyle yeniden yaşama döner. Ayrıca anlatıda daha önce herhangi bir kahramanlık ve hünerine rastlamadığımız Emren’in tecrübesiz olduğu kanaatinden yine ilk savaşında çok güçlü olan kâfiri yenmesiyle tecrübe sahibi oluşuna tanıklık ederiz.

“Öşün Koca Oğlu Segrek Boyu” anlatısı, zıt-kutupların ilişkisi ilkesi bağlamında açımlandığında olay örgüsünün sonlarında kardeş Egrek ve Segrek’in karşı karşıya gelip savaşmaktan vaz geçtikleri metin halkasında rastlanır. Büyülü gerçekçi anlatılarda gerçekliğin daha da belirginleşmesine hizmet eden büyülü düzeyin oluşmasına, anlatının heyecanının artırılmasına ve akışının hızlandırılmasına önemli katkı sunan zıt kutuplar ilişkisinin fonksiyonu, Dede Korkut Anlatıları’nda da aynıdır. Dramatik aksiyonun akıcılığı bu ilişkiyle üst seviyeye taşınır.

Egrek’in “-Şimdi ben gideyim, elini ayağını bağlayayım, sonra siz gelesiniz! Dedi. Sıçradı, kâfirlerin arasından çıktı, at sürüp bu yiğidin üzerine geldi. Atından indi, yularını bir dala ilişti. Baktı gördü ki ayın on dördüne benzer bir güzel ela gözlü genç yiğit, burçak burçak terlemiş, uyur. Gelenden gidenden haberi yok. Dolandı, başı ucuna geldi baktı ki belinde kopuzu var, çıkarıp eline aldı.” (s. 753) şeklinde aktarılan ve kardeşi Segrek ile ilk karşılaşmasında savaş ve barış, yaşam ve ölüm arasındaki mesafenin Türk milletinin milli ve kültürel bir değeri olan “kopuz” unsuru ile daraltıldığı gözlenir.

Aynı şekilde, kopuzun sesiyle uyanan Segrek’in, “Oğlan sıçradı, kalktı, kılıcının kabzasına yapıştı ki buna vura. Gördü ki elinde kopuz var.” (s. 753) anlatıdaki bu yansımasında yine sembolik değer unsuru olan kopuz aracılığıyla, başlamadan barışa dönen bir savaşın ve savaşın sonuçlarından olan ölümün de yaşama evrilmesinin varlığından söz edebiliriz. Böylelikle zıt kutuplar arasındaki mesafenin daraltılmasıyla olay örgüsünün geçiş hızı ve okuyucunun merak duygusu artırılmış olur.

“Salur Kazan’ın Tutsak Olup Oğlu Oruz Çıkardığı Boy” anlatısının başından sonuna kadar bir dizi serüven şeklinde ilerleyen olay örgüsü içinde kendisine esaretten kurtulma şansı verilen Kazan’ın, milli kimliğine sadık kalması ve kâfire övgüler yağdırmaması sonucunda yeniden esarete düşmesi bölümünde yaşam ve ölüm gibi zıt kavramlar arasındaki mesafenin daraltılmasına dayanan zıt kutupların ilişkisinin bir örneklemini barındırır.

Salur Kazan'ın kâfire övgüler yağdırmaması üzerine ölüme yaklaşmış olduğu gözlemlenir. Anlatının “Kâfirler: -Bu bizi övmedi, gelin bunu öldürelim, dediler. Kâfir beyleri toplandılar geldiler, yine dediler: -Bunun oğlu var, kardeşi var; bunu öldürmek olmaz. Getirdiler, domuz damına hapse atıldılar.” (s. 762) şeklinde ilerleyen bu bölümünde öldürülmek üzere olan Kazan'ın canı, kâfirler tarafından bir nedensellik bağı kurularak bağışlanır. Böylece büyülü gerçekçi anlatıların zıt kutuplar arasındaki mesafeyi daraltarak oluşturduğu bu ilişki, olay örgüsünün heyecan ve coşkusunu sürekli dinamik tutmaya zemin hazırlar.

Büyülü gerçekçi anlatılarda büyülü düzeyin oluşmasına katkı sunan zıt kutuplar arasındaki mesafenin daraltılması ilkesi ekseriyetle yaşam ve ölüm arasındaki mesafenin daraltılması şeklindedir. Bununla birlikte kaygı ve huzur, umut ve umutsuzluk, iyilik ve kötülük, korkaklık ve cesaret, yılgınlık ve kararlılık gibi birçok kavramın da varlık bulduğu bu anlatılar gibi Dede Korkut Anlatılarında da kendilik bilincine varma yolunda ilerleyen kahraman ve diğer kahramanların başından geçen olaylarda bu ilişkinin varlığı görülür. Öte yandan Dede Korkut Anlatılarının bütünü dâhilinde zıt kutupların birbirleriyle olan ilişkisi açmlandığında, bu ilişkinin sadece anlatının coşkulu ve dinamik söylemini korumakla kalmadığı aynı zamanda iyi, doğru, güzel ve ideal gerçekliğin de vurgulanmasını sağladığı gözlemlenir.

2.1.6. Dede Korkut Anlatılarında Psikolojik Derinlik Bağlamında Kişiler Dünyası Unsuru

Büyülü gerçekçi anlatılarda, büyülü ve gerçeklik düzeyini oluşturan olay örgüsüne dâhil olan kahramanlarının psikolojik derinlikleri verilmez. Önemli olan söz konusu bu kahramanların psikolojik derinlikleri değil olay örgüsünü teşkil eden eylemler zinciridir. Dede Korkut Anlatılarında da eylemleriyle ön plana çıkan kahramanların uzun uzadıya olmasa da psikolojik derinliklerinin verildiğine rastlanır. Bütün anlatılar değerlendirildiğinde sadece Dirse Han Oğlu Boğaç Han Anlatısında, Boğaç Han'ın herhangi bir psikolojik tepki ve yansımasına açık bir şekilde rastlanmaz.

“Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu” anlatısında Dirse Han'ın, “kırk namert”in ve Boğaç Han'ın annesinin psikolojik derinliklerinin verilmesinin aksine anlatının başkahramanı ve tematik güçlerinden olan Boğaç Han'ın psikolojik derinliği verilmemiştir. Anlatı boyunca Boğaç Han'ın varoluşunu gerçekleştirme ve anlamlandırma hususunda sadece başından geçen olaylara şahit oluruz.

Bayındır Han'ın davetinde çocuk sahibi olmadığı için kara çadırda konuk edilen Dirse Han'ın bu durumu sorgulayan duygusal tepkilerine ve kırk namerdin yalanlarıyla statüsünü kaybetme korkusu bağlamında psikolojik açıklamaları verilir. Boğaç Han'ın; boğayla olan savaşı esnasında, babası tarafından vurularak ölüme terk edildiği bölümde, Hızır'la olan konuşmasında, annesinin onu bulduğu bölümde, annesinin ondan babasını kurtarmasını istediği bölümde, kırk namertle savaşıp babasını kurtardığı bölümde bir herhangi bir korku, sevinç veya üzüntü duygusuna rastlanmaz. Anlatıya, yaşamın kendisine getirdiklerini sorgusuz ve itirazsız kabul eden bilinciyle yansıyan Boğaç Han'ın bilişsel ve psikolojik açıklaması, daha çok eylemleri üzerinden gizli bir şekilde değerlendirilebilir. Olay örgüsü dâhilinde, duygusal yönleri ile büyük hatalar yapan babası ve koruyucu annesinin karşısında aklı, mantığı ve kararlılığıyla ön plana çıkan Boğaç Han; “içindeki insani sese, öze kulak veren bir karakter” (Şahin, 2009: 2112) oluşuyla varlık bulur.

2.1.7. Dede Korkut Anlatılarında Zaman ve Mekân Unsuru

Büyülü gerçekçi anlatılarda zaman ve mekân kavramları, bu dünyaya ait gerçek zaman dilimleri ve gerçek mekân yansımalarıdır. Fakat zaman ve mekân unsurları, yoğun hayali ve fantastik unsurlarla büyülü bir atmosfer yaratacak tasvirlerle oluşturulur. Doğaüstü olay ve durumların yaşandığı zaman dilimleri ve mekânlar var olan veya ideal gerçekliğin örtük dışavurumuna katkı sunarlar.

Dede Korkut Anlatılarındaki mekânlar; “esas itibariyle vurup kırmak, mücadele etmek, savaşlara girmek, zorlukları aşmak gibi” (Abdulla, 2012: 118) eylemlerin çoğu zaman doğaüstü formda gerçekleştiği bazen de gösterişli bey çadırlarında samimi dost meclislerinin kurulduğu ya da kâfir kalelerinde geçirilen esaretin mekânlarıdır. Asli olanın eylem olduğu bu anlatılarda, mekânların yoğunluklu tasvirine pek rastlanmazken kaos ve kozmosun sürekli yer değiştirmesine zemin oluşturdukları gözlemlenir. Kahramanların kolektif bilincin itkisiyle kendilik bilincine varma yolunda bir dizi savaş veya başka türlü mücadelelerine yerlik yapan bu mekânlar çoğunlukla Oğuz yurdu veya kâfir kaleleridir.

Büyülü gerçekçilikte zaman kavramı ise; geçmiş, şimdi ve geleceğin katışık halidir. Geriye dönüşler ve ileriye sıçramalar oldukça sık görülür. Geçmiş, şimdi ve geleceğin biresimiyle oluşan zaman algısı çevirimseldir. Kahramanlar çoğu zaman ya kendi doğaüstü yetileri sayesinde ya da doğaüstü bir unsurun yardımıyla geçmiş ve geleceği şimdiki anda yaşarlar. İlk dönem büyülü gerçekçi tarzda kaleme alınan

eserlerde hâkim olan bu zaman algısı son dönem eserlerde yerini nadiren de olsa çizgisel zaman algısına bırakmaya başlamıştır.

Dede Korkut Anlatılarında ise zaman unsuru çizgisel düzlemde ilerleyen bir zaman algısıdır. Anlatıların genelinde, bir gün, şafak vakti, bir nice süre sonra, bir yazın, bir güzün,” gibi belirsiz zaman ifadelerinin yanında zamanın çizgisel olarak ilerlediği görülür. Anlatırda zamanda ileri sıçramalar, “At ayağı çabuk, ozan dili çevik olur. Eyeğili uzar, kaburgalı büyür. Oğlan on beş yaşına girdi, kırk günde, Salkım salkım (serin) tan yelleri estiğinde, sakallı boz turgay öttüğünde, yürük atlar sahibini görüp kişnediğinde, sakalı uzun hoca ezan okuduğunda, ak ile kara ipin seçildiği saatte, göğsü güzel yüce dağlara gün değende, bey yiğitler savaşılar birbirine katıldığı çağda.” şeklinde belirsiz fakat çizgisel düzlemde ilerleyen zaman ifadeleriyle verilir.

“Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu” anlatısında, Bayındır Han’ın toy düzenlediği mekânın ve olay örgüsünün yaşandığı diğer mekânların tasviri “Şam işi otağını yeryüzüne diktirmişti. Büyük çadırı gökyüzüne açılmıştı. Bin yerde ipek halılar döşenmişti.”; “ ‘Akan duru sulardan haber geçe, karşıda yatan ala dağdan haber aş’, ‘göğsü güzel koca dağa’, ‘kanlı akan gür sudan’, ‘Kışta yazda karı buzu erimeyen Kazılık Dağı’na geldi çıktı. Alçaktan yüce yerlere koşup çıktı. Baktı gördü ki bir derenin içine karga kuzgun iner çıkar, konar kalkar.’ ” (s. 625-635) alıntılarında da görüldüğü gibi bazen belirsiz ama hep yoğun benzetme ve abartıyla kurulmuş tasvirlerle verilir. Söz konusu bu mekânlar Boğaç Han’ın başından geçen doğaüstü olayların yaşandığı ve gerçek dünyaya ait mekân algılarıyla benzeşen mekânlardır.

“Salur Kazan’ın Evi Yağmalandığı Boy” anlatısında da mekân “altın başlı beylik çadırlarını kara yerin üzerine diktirmişti. Doksan yerde ipek halı döşenmişti, dokuz yerde badyalar (şarap küpü) kurulmuştu. Altın kadeh, sürahiler dizilmişti.” (s. 637); şeklinde detaylı ve abartılı bir şekilde betimlenen Salur Kazan’ın beyliğinin yanında “ ‘Ağam Kazan sası (pis) dinli Gürcistan sınırında oturuyorsun. Obanın üstüne kimi bırakırsın?’, ‘Parasın Bayburt Kalesi’, ‘Yolun kıyısına geçip oturdu, ağladı.’, ‘Gel şu ağacın altında inip yiyelim.’, ‘Diğer yanda Şökli Melik kâfirlerle şen şakrak yiyip içip otururdu.’ ” (s. 638-645) gibi belli ve belirsiz mekânlar olağanüstü olayların yaşandığı mekânlardır.

“Bay Böre’nin Oğlu Bamsı Beyrek Boyu” anlatısında da Oğuz yurduna ait mekânlara rastlanır. “ ‘Kamgan oğlu Han Bayındır yerinden kalkmıştı. Kara yerin üzerine beylik çadırını diktirmişti. Büyük gölgelik gökyüzüne gerilmişti. Bin yerde ipek

halı döşenmişti.’, ‘çetirli (şemsiyeli) otağ, ala sayvan diktirdi, ipek halılar serdi, geçti oturdu.’ ” (s. 655-657) gibi bölümlerde abartılı ve gösterişli mekân tasvirlerine rastlarız.

Bununla birlikte anlatının ilk doğaüstü olayının yaşandığı mekân, “Deli Karçar, Dede’yi kova kova, on belen(tepe) yer aşırđı. Deli Karçar, Dede Korkut’un ardından yetişti.” (s. 661) şeklinde sınırları net bir şekilde çizilmeyen bir mekânda gerçekleşir. Bir diğeri ise Bay Böre Beg’in “-Serçe parmağını kanatsın, kanını mendile sürsün, gözüme süreyim açılacak olursa oğlum Beyrek’tir, oğlum olduğunu ondan bileyim” (s. 679) söylemi üstüne kanlı mendili gözlerine sürer sürmez açılması olayının yaşandığı Bay Böre Beg’in evidir. Doğaüstü olayların günlük yaşamın sıradan olaylarıymış gibi yaşandığı bu mekânlar söz konusu bu anlatının üst anlam katmanlarına mekân olur.

“Kazan Beg Oğlu Oruz Beg’in Tutsak Olduğu Boy” anlatısında Kazan Beg, oğlu Oruz’u tecrübe ve hüner sahibi olması için ava çıkarır. Avlanmak için durdukları ilk yer; “Konur (yağız al) atını çekti, bütün bindi, üç yüz donanmış zırlı yiğit seçti, yanına aldı. Oruz da kırk ela gözlü yiğidini yanına aldı. Kazan oğlunu alıp kara dağlar üzerine ava çıktı, av avladı, kuş kuşladı (kuşla avlandı), sığın geyik yıktı. Gök alan güzel çimene çadır dikti.” (s. 682) şeklinde betimlenen ve gerçek dünyada var olması muhtemel bir mekân formundadır. Söz konusu bu mekân, kâfir ordusunun baskınıyla ilk doğaüstü olaya mekân olacak bu *gök alan güzel çimenli yer* bir anda “Toz yarıldı, gün gibi ışıldadı, deniz gibi dalgalandı, meşe gibi karardı. On altı bin ip üzengili, keçe börklü, azgın dinli, kızgın dilli kâfir çıkageldi.” (s. 683) şeklinde kozmostan kaosa doğru ilerleyen bir özelliğe bürünür. Aynı mekânda babasından izinsiz ve habersiz düşmanla savaşan Oruz Beg, esir düşer ve kâfirlerin dönüş yolunda “Kara Kapılı Dervend’de” (s. 690) mola vermeleri üstüne üçüncü doğaüstü olay yaşanır ve kozmostan kaosa evrilen olay örgüsü ve mekânlar anlatının sonunda yeniden kozmosa mekânlık eder.

“Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu” anlatısında, gerçek dünyada gerçek bir mekân olan Deli Dumrul’un evine Azrail’in ansızın gelmesi, baştan gerilimli olan olay örgüsünün gerilimini arttıran bir doğaüstü olaydır. Söz konusu bu doğaüstü olay, gerçek dünyaya ait olan gerçek mekânın bir anda form değiştirerek doğaüstü bir mekân olmasına sebep olur. “Deli Dumrul kırk yiğitle yiyip içip otururken Azrail ansızın çıkageldi. Azrail’i ne çavuş gördü, ne kapıcı. Deli Dumrul’un görür gözü görmez oldu, tutar elleri tutmaz oldu. Dünya alem Deli Dumrul’un gözüne karanlık oldu.” (s. 699) bölümünden de anlaşılacağı üzere Deli Dumrul’un evi, anlatının başından sonuna kadar devam edecek doğaüstü bir mücadelenin başlangıç mekânı olarak varlık bulur.

“Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı Boyu” anlatısında mekân, kâfir ellerine ait bir mekân olan Trabzon tekfurunun kalesidir. Anlatının ilk üç doğaüstü olayı bu mekânda gerçekleşir. Gerçek hayatta var olması mümkün görünen böyle bir mekân, anlatıda doğaüstü olaylara ev sahipliği yapması yönünden büyülü gerçekçi anlatılardaki mekânların özellikleri ve işlevleriyle benzeşir. Bir diğer doğaüstü olay ise Selcen Hatun’u aldıktan sonra eve dönüş yolunda yaşanır. Her iki mekânın da tıpkı büyülü gerçekçi anlatılardaki gibi yoğun betimlemelerle verildiği gözlemlenir. “Kan Turalı baktı gördü, bu konduğu yerde kuğu kuşları, turnalar, turaçlar, keklikler uçarlar; soğuk soğuk sular, çayırılar, çimenler...” (s. 715) şeklinde verilen yoğun betimleyici tavır, az sonra uykuya dalacak olan Kan Turalı ve yaşanacak kâfir baskınının kaotik neticelerini daha da belirginleştirmek için huzurlu, hareketli fakat ruhsal olarak dingin bir kozmos görüntüsündedir.

“Kazılık Koca Oğlu Yegenek Boyu” anlatısında, Arşın Oğlu Direk Tekfur ve Kazılık Koca Oğlu Yegenek arasında yaşanan doğaüstü formdaki savaşa mekân olan Düzmürd Kalesi; “Düzmürd kalesine geldi. Kara deniz kenarında idi.” (s. 721), “Kalenin kilisesini yıkıp yerine mescit yaptılar, aziz Tanrı adına hutbe okuttular.” (s. 725) şeklinde yüzeysel olarak betimlenir. Büyülü gerçekçi anlatılarda derinlikli betimlenen mekânların aksine bu anlatıda derinlikli, doğaüstü unsur ve forma sahip olup olmadığı yönünden herhangi bir şekilde tasvirine rastlamadığımız kale; Yegenek’in kendilik bilincine ulaşma yolunda *erginleşme* eşiğini geçtiği ve fiziksel güç ve tecrübe konusunda kendisinden üstün olan Direk Tekfur’u yenerek hünnerli mertebesine ulaştığı, bu bağlamda da doğaüstü bir eyleme ve olaya mekân oluşuyla dikkat çeker.

“Basat’ın Tepegöz’ü Öldürdüğü Boy” anlatısında Oğuz kavminin gündelik yaşantısının içinde, kavim tarafından yasaklanmış toplumsal normların çiğnemesi sonucunda doğaüstü bir varlık olarak Tepegöz, bir anda kaotik tarzda olayların yaşanmasına sebep olacak bir figür olarak belirir. Tepegöz ile birlikte kozmostan kaosa evrilen Oğuz yurdu, Basat’ın mücadelesiyle yeniden kozmosa evrilir. Okuyucuyu salt eğlendirmekten ziyade, olay örgüsünün içine anlaşılabilir ve aşılabilir derecede gerilim, korku ve acı duyguları da katan büyülü gerçekçi anlatılarda olduğu gibi bu anlatıda da, mutluluk ve sükûnetin içinde Tepegöz karakteriyle birlikte bir anda beliren korku, acı, çaresizlik yansımalarına ve son tahlilde de Basat’ın Tepegöz’ü öldürmesiyle yeniden huzur ve dinginliğin hâkim olduğu gözlemlenir. Bu bağlamda Tepegöz’ün anlatı içinde varlık bulmasıyla Oğuz yurdu bir anda doğaüstü olayların bir silsile halinde yaşanmaya başladığı bir mekân formuna dönüşür.

Bir gün, düşman baskınından dolayı Oğuz kavmi, yurdu terk edip kaçarken bir oğlunu düşüren Aruz Koca'nın yurda geri dönüşü sonrasında, bir at çobanının sazlık içinde rastladığı ve tuhaf varlık olarak aktarılan Aruz Koca'nın kaybettiği oğlu Basat, anlatıya dâhil olur:

“-Hanım sazdan bir aslan çıkar it gibi sürer, salına salına yürüyüşü insan gibi. At basıp, kan içer,

Aruz: -Hanım, kaçtığımız zaman düşen benim oğlancığımıdır belki, dedi.” (s. 727) bölümünde terk edilen Oğuz yurdunda bir aslan tarafından büyütülen bir oğlan çocuğunun varlığı doğaüstü formda bir olay ve figür olmasına rağmen gerilimsiz hatta dahi müjdeleyen bir olay ve ilerleyen olay örgüsü içinde, Oğuz kavminin Tepegöz'den kurtulmasını sağlayacak bir kahraman olarak belirginleşir. Basat'ın yıllar sonra bulunduğu ve bir aslanla birlikte yaşadığı bu sazlık hakkında derin ve yoğunluklu bir betimlemenin olmaması bu mekânı, doğaüstü bir olayın yaşandığı sıradan görünümlü bir mekân olarak görüngüleştirir ve asıl önemli olanın Basat'ın kurtarıcı kimliğiyle kavmin içine tekrar dâhil olmasını sağlayan yaşamsal bir mekân olduğu tespitine götürür.

Bununla birlikte, anlatının ilerleyen bölümlerinde “Oğuz bir gün yaylaya göçtü. Aruz'un bir çobanı vardı, adına Konur Koca oğlu Sarı Çoban derlerdi. Oğuz'un önünce bundan önce kimse göçmezdi. Uzun Pınar denilen meşhur bir pınar vardı. O pınara periler konunca koyun ansızın kaçtı. Çoban erkece (erkek keçi) kızdı, ileri yürüdü, gördü ki peri kızları kanat kanata bağlamışlar, uçarlar. Çoban kepeneğini üzerine attı peri kızının birini yakaladı. Gönlü arzulayıp orada onunla yattı. Koyun kaçmaya başladı çoban koyunun önüne koştu.” (s. 727) şeklinde verilen Uzun Pınar adlı perili bir pınarın yani doğaüstü bir olayın yaşandığı bir mekânın varlığına rastlarız. Peri kızlarının uçtuğu ve adeta büyülü bir atmosfer yaratılarak tasvir edilen bu pınar, anlatının ilerleyen olay örgüsü içinde yaşanacak diğer doğaüstü olayların başlangıcına mekân olur.

Tepegöz'ün parlayan bir bağanak içinde, yine aynı pınarda bir yıl sonra bulunarak Aruz Koca tarafından Oğuz yurdundaki evine getirilmesiyle birlikte doğaüstü olayların yaşandığı Oğuz yurdu ve Aruz Koca'nın evi bu anlatının diğer mekânlarıdır. Tepegöz bu mekânlarda Oğuz kavmi içindeki gerilimi başlatır ve sonunda kovularak bir dağa yerleşir.

“Tepegöz Oğuz'dan çıktı, bir yüce dağa gitti, yol kesti, adam aldı, büyük harami oldu. Üzerine birkaç adam gönderdiler. Ok attılar, batmadı; kılıç vurdular, kesmedi;

mızrak sapladılar, delmedi. Çoban çoluk kalmadı, hep yedi. Oğuz’dan da adam yemeye başladı” (s. 728) bölümünde de dağın sadece yüce oluşu belirtilir; fakat detaylı bir tasviri verilmez. Anlatı boyunca Tepegöz ve Basat arasında geçecek olan bir dizi doğaüstü serüvenin ana mekânı da bu yüce dağdır.

Gazadan dönen Basat’ın Oğuz’un başına bela olan Tepegöz ile savaşmak için gittiği bu dağda ilk mekân, Salahana kayasıdır. Bu kayada Tepegöz’ün ölümsüzlüğüyle yüzleşen Basat, sonraki mücadelesine Tepegöz’ün *yatağında* devam eder ve burada Tepegöz’ün gözünü kızgın bir şişle dağlar. Hiddetle yerinden kalkan Tepegöz’den kaçmak için Basat, koyunların olduğu mağaraya kaçır. Fiziki özellikleri betimlenmeyen bu mağarada da Tepegöz ve Basat arasında zorlu ve doğaüstü bir mücadele yaşanır.

“Basat kümbetin içine girdi, gördü ki altın akçe yığılmış, bakarak kendisini unuttu.” (s. 733) şeklinde hazine dolu olan kümbetin varlığı da ayrıntılı betimlemelerine yer verilmeksizin sadece Basat ve Tepegöz arasındaki savaşın mekânı olarak varlık bulur.

Anlatıda olay örgüsünün oluştuğu ve yaşandığı mekânların, büyülü gerçekçi anlatılardaki detaylı mekân tasvirlerinin aksine daha yüzeysel tasvirlerle sunulduğu gözlemlenir. Mekânların, bu anlatılarda daha çok, yaşanacak doğaüstü mücadele ve olaylara zemin oluşturmakla varlık buldukları gözlemlenir.

“*Begil Oğlu Emren’in Boyu*” anlatısında, olay örgüsü Kamgan Oğlu Bayındır Han’ın çadırında başlar. Emren ve kâfirin savaştığı meydana gerilime bağlı olarak dramatik aksiyonun hızlandığı gözlemlenirken anlatının doğaüstü düzeydeki olayına da yine bu savaş meydanında rastlanır. Söz konusu bu savaş meydanı, sembolik anlamda Emren’in farkındalık bilincine ulaştığı bir mekân olarak öncesinde başlayan kaosun şiddetinin katlandığı ve Emren’in savaştan galip ayrılmasıyla kozmosun yeniden varlık bulduğu mekândır. Mekânın fiziksel özelliklerine dair herhangi bir açıklama ya da betimlemeye yer verilmemesine rağmen Emren ve kâfir arasında yaşanan zorlu savaşın anlatıldığı bölümde meydanın gerilimli yansıması okuyucunun zihninde belirir. “Al aygır düşman kokusunu alınca ayağını yere döveridi, tozu göğe çıkarıdı.” (s. 742), “Gürzle dövüştiler, kara Polat uz kılıçla çekişteler. Birbirini savura savura meydana kılıçlaştılar. Omuzları doğrandı, kılıçları ufaldı; birbirini yenemediler. Kargı dalı mızraklar ile savaştılar, meydana boğa gibi birbirini deşteler.” (s. 744) bölümlerinde kahramanların şiddetli eylemlerinin yarattığı atmosferin gerisinde, savaş meydanının silueti okuyucunun zihninde oluşur.

“Öşün Koca Oğlu Segrek Boyu” anlatısında, Oğuz beylerinin çadırları ve yurtları gündelik, sıradan olayların mekânıdır. Kâfir yurtları ise doğaüstü olayların yaşandığı mekânlar olarak belirir. “Yolu, Alınca kalesine uğramıştı. Kara Tekfur orada bir kuru yaptırmıştı. Uçardan kaz tavuk, yürürden geyik tavşan bu avluyu doldurup Oğuz yiğitlerine tuzak kurmuştu.” (s. 747) şeklinde yüzeysel olarak betimlenen Alınca Kalesi ve buradaki kuru; Egrek’in esir düştüğü, Segrek’in doğaüstü boyutlu iki savaşı kazandığı ve her iki kahramanın da kendilik bilincine varma yolunda geçmişine sahip çıkma sembolik açılımıyla türlü badireler atlattıkları bu mekân; iki kahramanın kardeş olduklarını anladıkları ve farkındalık bilincine ulaştıkları bir mekân olarak anlatıda varlık bulur.

“Salur Kazan Tutsak Olup Oğlu Oruz Çıkardığı Boy” anlatısında, Salur Kazan’ın kendisine hediye gelen şahinin, av sırasında kaçmasıyla mekân değişikliği başlayan olay örgüsünde kâfir yurdu doğaüstü olaylara mekânlık ederek varlık bulur. Kahramanların, kendilik bilincine varma yolunda etkili olan doğaüstü olayları cesaretle karşılamaları ve bu olayları kararlılık ve güçlü kazanma arzusuyla galip olarak tamamlamalarına da yine kâfir yurtları mekânlık eder. Söz konusu bu anlatıda Kazan, kâfir yurdunda aklın sınırlarını zorlayacak yedi günlük bir uykuya dalar ve uykudayken çıkan savaşta beyleri şehit, kendisi de tutsak olur. Toman’ın kalesine götürülürken araba gıcirtısıyla uyanıp içinde bulunduğu durumu “-Mere kâfirler, bu arabayı beşiğim sandım, sizi yamrı yumru dadım dayem (sütannem) sandım.” (s. 758) şeklinde mizahi bir şekilde karşılayan Kazan’ın kahramanlık ve erlik yönü, doğaüstü bir durumla ortaya çıkarılır.

Anlatıda Kazan’ın tutsaklığını geçirecek olduğu ana mekân kâfir Toman’ın kalesidir. “Sonra Kazan’ı getirdiler, Toman’ın kalesinde bir kuyuya bıraktılar. Kuyunun ağzına bir değirmen taşı koydular. Yemeğini suyunu değirmen taşı deliğinden verirlerdi.” (s. 758) bölümünde ana mekân olan kalenin içinde, daha karanlık ve daha küçük bir mekân olarak Kazan’ın içine atıldığı kuyu doğaüstü olayların yaşandığı bir mekân olarak belirir. Zira bu kuyu gündelik hayatta var olabilecek kuyulardan farklıdır. Kazan bu kuyuda kâfirlerin ölüleriyle iletişime geçer ve kuyuda oluşan bu büyüdü dünyanın içinde korkusuzluğunu, kahramanlığını yaşatmaya devam eder. Kendisini ziyarete gelen Tekfurun Hanımıyla aralarında geçen konuşmada ortaya çıkan bu durum ile ilgili kadının “-Vay, senin elinden ne yeryüzünde dirimiz ve ne yer altında ölümüz kurtulmuş!” (s. 758) söylemi de Kazan’ın milli kimlik bilincinin gücüne ve yine Kazan’ın kahramanlık yönüne gönderme yapar. Günlük hayatın sıradan mekânlarından

biri olan kuyu, bu anlatıda doğaüstü olayların yaşanmasına yerlik yapmasıyla büyü bir atmosfere ulaşır.

Dede Korkut Anlatılarındaki mekânlar, büyü gerçekçi anlatılardaki mekânların aksine, çoğunlukla yoğun ve abartılı tasvirlerden uzak, daha yüzeysel bir betimlemeyle sunulur. İdeal birey olma yolunda kahramanların doğaüstü serüvenlerine mekân olan Oğuz ve kâfir yurtları, bir dizi mümkün ve mümkünün sınırlarını zorlayan eylemlerin gerçekleştirildiği yerlerdir. Bu bağlamda büyü gerçekçi anlatılardaki mekânların varlık sebebi ile Dede Korkut Anlatılarındaki mekânların varlık sebebi aynıdır. Doğaüstü olayların veya durumların yaşandığı bu mekânlar, gerçekliğin sembolik anlamdaki görüngüsüne kaynaklık ederler. Zamanın belirsiz bir kesitinde çizgisel düzlemde ilerleyen gerçek ve doğaüstü olay ve durumlar, kolektif bilinçdışı bir uyanışla harekete geçen kahramanın bir birini destekleyen ve yenileyen ilerleyici yönü bağlamında değerlendirildiğinde mekânların, “kişilerinin ayaklarının yere basmasını sağlamak ve olayların geçtiği yeri tanıtmak gibi çevresel boyutta bir işlev” (Yılmaz, 2011: 1325) üstlenmelerinin yanında gerçekliğin ön plana çıkmasına da hizmet ettikleri görülür.

SONUÇ

Bireyin olağanüstü düzey karşısında içine düştüğü kararsızlık duygusuna dayanan fantastik anlatılar, eğlendirici anlatılar olmaktan öte bireyin bilinçaltı ve bilinçdışında toplumsal normlar tarafından bastırılmış itkilerinin açığa çıktığı anlatılardır. Bireyin gerçek dünyada bastırılmış duygu ve eylemlerini, olağanüstü unsurlarla birleştirilmiş kurmaca bir dünya içinde sunması insanlık tarihi kadar eskidir. Bu bağlamda destanlar, mitik anlatılar, masallar ve halk hikâyeleri olağanüstü unsurlarla donatılmış fantastik ve büyü dünyalara açılan kapılardır.

Doğaüstü olanın, kurmaca dâhilinde gerçeklikle uyumlu bir bireşimde olduğu büyü gerçekçi anlatılar ise anlatıcı, kahraman(lar) ve okuyucu tarafından günlük hayat içinde kanıksanan bir yansıma dönüşür. Hayatın her türlü zıtlık boyutuyla yer aldığı bu anlatılarda asli amaç gerçeğin, doğaüstünün perdesi arkasından dile getirilmesidir. Okuyucu salt eğlendirmek amacı gütmeyen bu türün anlatıları, düz bir okumadan öte daha örtük ve daha sembolik bir okumayı gerektirirler.

Latin Amerika’da her türlü sömürgeci, baskılayıcı rejim ve unsurunun, bireysel ve kolektif bellekten silmeye çalıştığı değerlerin yeniden inşası veya hatırlatılması

amacıyla doğan büyülü gerçekçi anlatılar, bu bağlamda gizli bir karşı koyuş veya başkaldırı niteliği taşıyan anlatılardır.

Gerek fantastik ve gerekse büyülü gerçekçi anlatılarda varlık bulan ve aklın sınırları ile açıklanamayan doğaüstü olay, durum ve unsurlar; toplumsal norm yasaklarının ve her türlü baskılayıcı sosyo-politik ve ekonomik unsurların gizli bir perde arkasından sansürlenmiş eleştirileridir.

Her iki anlatı türünde de gerçek hayatın içinde bir anda beliren doğaüstünün; olay örgüsü, kişiler dünyası, zaman ve mekân unsurlarıyla bireştiği postmodern bir dünya ile karşılaşılır. Bu bağlamda fantastik ve büyülü gerçekçi türün bireysel ve kolektif bir tinsel ve bilişsel arınma ve iyileşme itkilerinin yansımaları olduğu söylenebilir.

Fantastik ve büyülü gerçekçiliğin, doğaüstü düzeyi oluşturmak için beslendiği halk anlatıları da olay örgüsü dâhilinde ilerleyen eylemlerden ziyade üst katmanlarında daha simgesel değerler barındıran anlatılardır. Halk anlatılarında kusursuza yakın kurgulanmış doğaüstü düzey, ideal boyutta arzulanan her şeyin sembolik açarıdır.

Doğaüstü düzeyin varlığına karşı anlatıcı, kahraman(lar) ve okuyucunun takındığı kanıksayıcı tavır, büyülü gerçekçi anlatıları, halk anlatılarına yakınlaştırır. Türklerin kültürel bellek mekânında önemli bir yere sahip olan Dede Korkut Anlatılarının kurgusal düzlemde barındırdığı birçok ortak özellik bakımından büyülü gerçekçi anlatılarla benzeştiği görülür. Dede Korkut Anlatılarının tamamında kahramanların dış dünyaya ait her türlü engelleyici ve yıkıcı sembolik oluşumla bir mücadele içinde olduğu, anlatıcı ve kahramanların doğaüstü ve gerçeklik alanına ait olgulara, büyülü gerçekçilikte olduğu gibi eşit ve dengeli bir mesafede durduğu tespit edilir. Bu bağlamda Dede Korkut Anlatılarının tanrısal bakış açısıyla kaleme alınması da olağanüstü düzeyin inandırıcılığına katkı sunar. Zira ‘ben’ anlatıcının aktarılan olaylar karşısında yanlı bir tutum sergileyebileceği ihtimali, okuyucunun inanırlığını ve güvenini sarsabilir.

Dede Korkut Anlatılarında bireyleşim yolunda birbiri ardınca kurgulanan gerçek ve doğaüstü olayların merkezinde bulunan kahraman, anlatıların sonunda arzulanan toplum içinde varlık bulan ideal birey olarak alp-tipi kahramana dönüşür. Aynı zamanda söz konusu bu anlatılarda doğaüstü düzey, var olan veya olması istenen gerçekliğin gizli bir sözcüsü ve aracı olması yönünden büyülü gerçekçi anlatılardaki aynı amacın yansımasıdır.

Büyülü gerçekçi anlatılar, olay örgüsü içinde doğüstü düzeyi oluşturmak için daha ziyade rüya, sanrı, fal, kehanet, dua, büyü gibi unsurları anlatıya dâhil ederler. *Salur Kazan'ın Evi Yağmalandığı Boy* anlatısında hem Salur Kazan hem de Karacık Çoban'ın, *Kazılık Koca Oğlu Yegenek Boyu* anlatısında ise Yegenek'in gördüğü rüyaların temel işlevi gelecekte haber verme şeklindedir. Rüya sahibi kahramanlar gördükleri rüyalar aracılığıyla yaklaşan felaketlerden haberdar olur ve önlemini alırlar. Böylece bu kahramanların, kehanet olarak da adlandırabileceğimiz doğüstü bir hisse sahip oldukları görülür.

Büyülü gerçekçi anlatıların sıklıkla başvurduğu ve çoğunlukla gelecekte felaket haberi taşıyan rüyalar dışında dua unsurunun da anlatılarda büyü bir atmosfere taşındığı görülür. Çocuğu olmayan Dirse Han, Bay Böre ve Bay Biçen'in çocuk sahibi olmak için ettikleri dualar kabul olur ve çocuk sahibi olurlar. Aynı zamanda Deli Dumrul, Kan Turalı ve Kazan Beg ile Dede Korkut'un zor durumda kaldıkları zaman Allah'a sığınarak ettikleri dualar, anında kabul olur ve büyü bir mucize diyebileceğimiz olayların yaşanmasına katkı sunarlar.

Anlatılarda doğüstü fiziksel görünüm ve güce sahip insan kahramanlar dışında, dramatik aksiyon içinde karşıt değer olarak beliren yarı insandışı varlıklar da mevcuttur. Söz konusu doğüstü sayılabilecek insandışı varlıklar (Peri kızı, Tepegöz), doğüstü güce sahip hayvanlar (kara deve, kara boğa ve kara aslan) ve olağanüstü güce sahip insanlar arasındaki mücadelelerin konu edinildiği anlatılarda, coşku ve merak duygusu tepede tutulur. Bunların dışında yardımcı ilahi güç olarak adlandırabileceğimiz Hızır'ın, *Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu* anlatısındaki varlığı ve sağaltıcı yönü de büyü düzeyin oluşmasına ve gerçekliğin daha somut hale gelmesine katkı sunarken öte yandan metnin alt değer katmanlarında yatan gizli değerlerin gerçekleşmesi yönünde kahramana yardım eden ülkü değer olarak varlık bulduğu görülür.

Yabancılaştırma ilkesi kapsamında anlatılarda çok defa kahramanların doğüstü unsurlar veya doğadaki varlıklarla iletişim kurduklarını görürüz. Dağ, yurt, su, göz vb. ile kurulan iletişim hali anlatıların büyü gerçekçi türlerle ortak olan başka bir çıkarımıdır. Şamanist inancın kalıntısı olarak günlük hayatın içinde devamlılık gösteren bu tarz eylemler, Türklerin İslamiyet'i kabulüyle terk edilmeye başlansa da bugün hala varlığını yaygın olmamakla beraber devam ettirmektedir. Günümüz büyü gerçekçi anlatılardaki aynı yansıma daha evrensel nesnelerle varlık bulurken, Dede Korkut Anlatılarında ise daha çok milli değerleri simgeleyen varlıklar ile gerçekleşir.

Bununla birlikte, gerçek yaşam içinde doğaüstü boyutuyla çağımız insanı tarafından kanıksanamayacak şekilde tahayyül edilmiş doğaüstü güçlere sahip kılıç, yüzük, kanlı mendil ve sapan gibi yardımcı unsurlar anlatıların büyülü düzeylerine katkı sunmakla birlikte kahramanı sınırlandıran veya ona yardımcı olan unsurlar olarak da tespit edilirler. Doğaüstü olay, durum ve unsurların anlatıların olay örgülerine ustaca dâhil edilmesiyle var olan veya olması arzulanan gerçeklik düzeyi daha görünür, okunur ve anlamlandırılır hale getirilir.

Anlatılarda anlatıcı, kahraman(lar) ve okuyucunun doğaüstü düzeye içsel bir kabulleniş tavrı ile yaklaşımlarının yanında yazarsal ketumluk ilkesinin varlığı da gözlemlenir. Yazar ve yazarın anlatıdaki görüngüsü olan anlatıcının, büyülü veya doğaüstü düzeyi oluşturan ve aklın sınırlarını zorlayan her türlü olay, durum ve unsur karşısında okuyucunun inanırlılığını zedeleyecek herhangi bir yorum ve açıklamadan kaçındığı görülür.

Doğaüstü düzey ve yazarın ketumluğu ilkesi dışında Dede Korkut Anlatılarının büyülü gerçekçi anlatılar ile kuramsal açıdan; zıt kutupların ilişkisi, melezlik ilkesi, yabancılaştırma ilkesi kapsamında da yoğun benzerlikler taşıdığı görülür. Zaman-mekân ve kişiler dünyasının psikolojik derinliği noktasında ise ayrışan bir yaklaşımları vardır. Dede Korkut Anlatılarında çizgisel ilerleyen zaman algısı, büyülü gerçekçi anlatılarda özellikle rüya ve sanrılar aracılığıyla şimdinin içinde geçmiş ve gelecek arasında yolculuk yapılmasına imkân tanıyan çevirimsel zaman algısına dönüşür. Bununla birlikte büyülü gerçekçi anlatılardaki yoğun mekân betimlemelerine Dede Korkut Anlatılarında nadiren rastlanır ve mekânlar daha ziyade kahramanların eylemlerine zemin hazırlayan yönleriyle varlık bulurlar. Büyülü gerçekçi anlatılarda kahramanların psikolojik derinliklerine yer verilmezken Dede Korkut Anlatılarında Boğaç Han dışında diğer kahramanların yüzeysel de olsa psikolojik derinliklerine inildiği gözlemlenir.

Yakın zamanın oluşumu olan büyülü gerçekçilik türü, halk hikâyelerinden fazlasıyla yararlanmıştır. Bu bağlamda okuyucuya iletilmek istenen sembolik ve örtük anlam dünyası, toplumun kolektif bilincinde eskilerden beri var olan unsurların tanıdık yüzleriyle daha kolay ve daha etkileyici bir şekilde sağlanmış olur.

Türk edebiyatında büyülü gerçekçilik türünde her ne kadar az sayıda eser verilmiş olsa da söz konusu bu eserlerde Dede Korkut Anlatılarının yansımalarına rastlamak mümkündür. Türklerin en önemli kültür miraslarından olan Dede Korkut Anlatılarının, kusursuz yaratılmış kurmaca düzeyiyle özellikle Türk edebiyatında

büyülü gerçekçi türde eserler veren Latife Tekin'in ilk eserlerinde, kurmacanın içine sindirilmiş tanıdık ama yeni görüntüsüyle varlık bulur.



KAYNAKÇA

- ABDULLA, Kamal (2012), **“Mitten Yazıya veya Gizli Dede Korkut”**, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- AKAR, Yeliz (2016), **“Salur Kazan’ın Evinin Yağmalandığı Boy Anlatısı Üzerine Bir İnceleme”**, Dede Korkut Okumaları, Kesit Yayınları, İstanbul, s.79-95.
- ALLANDE, Isabel (1990), **“Eva Luna”** (Çev. Seçkin Selvi), Can Yayınları, İstanbul.
- ARARGÜÇ, Mehmet Fikret (2016), **“Büyülü Gerçekçilik ve Louis de Bernieres’nin Latin Amerika Üçlemesi”**, Çizgi Kitabevi, Konya.
- ARSLAN, Fatih (2007), **“Bireyselleşme Sürecinde Dirse Han Oğlu Buğaç”**, **Türk Dili**, Sayı: 666, Haziran, s.498-505.
- ASLAN AYAR, Pelin (2015), **“Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960)”**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ARSLAN, Nihayet (2015), **“Büyülü Gerçekçilik ve Nazlı Eray’ın Anlatılarında Batıl İnançların Kurgusal İşlevi”**, **The Journal of Academic Sosical Science Studies**, International Journal of Social Sience Doi number:<http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2931>, Number: 36, p. 115-125, Summer II 2015
- BAKHTİN, Mikhail (2001), **“Karnavalın Romana (Çev. Cem SOYDEMİR)”**, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- BELGE, Murat (2009), **“Edebiyat Üstüne Yazılar”**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BORATAV, Pertev Naili (1988), **“Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği”**, Adam Yayınları, İstanbul.
- BOWERS, Maggie Ann (2004), **“Magic(al) Realism, The New Critical İdiom”**, New York.
- CAMPBELL, Joseph (2000), **“Kahramanın Sonsuz Yolculuğu (Çev. Sabri GÜRSES)”**, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- CARPENTIER, Alejo (1990), **“Bu Dünyanın Krallığı”** (Çev. Nazım Arslan), Can Yayınları, İstanbul.
- COOPER, Brrenda (1998), **“Sacred Names into Profane Spaces’: Magical Realism”**, **Magical Realism in West African Fiction: Seeing with a Third Eye**, Lonra ve New York: Routledge, p.15-36, New York.
- DEVECİ, Mutlu (2008), Ferid Edgü’nün Öykülerinde Kendiliğe Çağrı ve Uyanış İzleği, **Erdem**, Atatürk Kültür Merkezi Dergisi, C: 51, s: 77- 89, Ankara.

- DEVECİ, Mutlu (2012), “**Ferid Edgü Varoluş ve Bireyleşme**”, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- DEVECİ, Mutlu (2013), “Mehmet Harmancı’nın Küçürek Öykülerinde Gündelik Kuşatma Altındaki İnsanın Varoluş Görüngüleri”, **Turkish Studies – International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 8/1 Winter 2013, p. 2907-2921, ANKARA-TURKEY.
- DEVECİ, Mutlu (2014), “**Halit Ziya Uşaklıgil’in Öykülerinde Yapı ve İzlek**”, Akçağ Yayınları, Ankara.
- DEVECİ, Mutlu (2016), “**Sosyal Psikoloji Açısından Direse Han Oğlu Boğaç Han Boyu Anlatısında Kolektif Davranış Belirleyicileri**”, Dede Korkut Okumaları, Kesit Yayınları, s.27-49, İstanbul.
- ECO, Umberto (2017), “**Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**”, Can Sanat Yayınları, İstanbul.
- ELİADE, Mircea (1994), “**Ebedi Dönüş Mitosu**” (Çev. Ümit Altuğ), İmge Kitabevi, Ankara.
- ELİADE, Mircea (1999), “**Şamanizm, İlkel Esrime Teknikleri**” (Çev. İsmet Birkan), İmge Kitabevi, Ankara.
- EMİR Derya, DİLER Hatice Elif (2011), “Büyülü Gerçekçilik: Latife Tekin’in Sevgili Arsız Ölüm ve Angela Carter’ın Büyülü Oyuncakçı Dükkânı İsimli Eserlerinin Karşılaştırması”, **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı: 30.
- ERAY, Nazlı (1991), “**Mutlu Yuvalar, Sıcak Yuvalar**”, Geceyi Tanıdım, Can Yayınları, ss. 49-60, İstanbul.
- ERDEM, Servet (2011), “Büyülü Gerçekçilik ve Halk Anlatıları”, **Milli Folklor Dergisi**, Sayı: 91.
- FARİS, W. B., “Magical Realism in Spanish American Literature”, **Magical Realism: Theory, History, Community**, Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris (ed.), USA: Dube Üniversitsty Pres, USA.
- GARCİA TEKER, Ayfer (2010), “**Latin Amerika Edebiyatı’nda Büyülü Gerçekçilik**”, Ürün Yayınları, Ankara.
- İNAN, Abdülkadir (1968), “Müslüman Türkler’de Şamanizm Kalıntıları”, *Makaleler ve İncelemeler*, **Türk Dil Kurumu Yayınları**, ss. 451-461, Ankara.
- JUNG, Carl Gustav (2009), “**Dört Arketip**” (Çev. Zehra Aksu Yılmaz), Metis Yayınları, İstanbul.
- KAVAZ, İbrahim (1999), “**Sait Faik Abasıyanık**”, Şule Yay., İstanbul.

- KORKMAZ, Ramazan, DEVECİ, Mutlu (2011), **“Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü”**, Grafiker Yayınları, Ankara.
- KORKMAZ, Ramazan (2015), **“Arketipsel Sembolizm Açısından Dede Korkut Anlatılarındaki Yüce-Birey ve Alp-Bilge Tipi”**, Yazınsal Okumalar, Kesit Yayınları, İstanbul.
- KORKMAZ, Ramazan (2016), **“Önsöz, Dede Korkut Okumaları”**, Kesit Yayınları, İstanbul.
- MORAN, Berna (1990), **“Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III”**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ÖKTEMGİL TURGUT, Canan (2003), **“Latife Tekin’in Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik”**, **Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- ÖZCAN, Tarkan (2003), **“Oğuz Kağan Destanı’nın Kahramanlık Mitosu Bakımından Çözümlemesi”**, **Milli Folklor**, C. 8, S. 57, ss. 76-81, Ankara.
- ÖZÇELİK, Sadettin (2016), **“Dede Korkut, -Dresden Nüshası-, Metin, Dizin”**, Türk Dil Kurumu Yayınları, II. Cilt, Ankara.
- ÖZLÜK, Nuran (2011), **“Türk Edebiyatında Fantastik Roman”**, Hiperlink Yayınları, İstanbul.
- ÖZÜM, Aytül (2009), **“Angela Carter ve Büyülü Gerçekçilik”**, Ürün Yayınları, Ankara.
- SAYDAM, M. Bilgin (2013), **“Deli Dumrul’un Bilinci”**, Metis Yayınları, İstanbul.
- STEİNMETZ, Jean-Luc (2006), **“Fantastik Edebiyat”**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- STOCKWELL, Peter (2000), **“The Poetics of Science Fiction, Pearson Education”**, London.
- ŞAHİN Seval, ÖZTÜRK Banu, ARDALI BÜYÜKARMAN Didem (2015), **“Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu”**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- ŞAHİN, Veysel (2009), **“Dede Korkut Hikâyelerinde İyilik Kültürü”**, **1. Ulusal İyilik Sempozyumu**, Elazığ Milli Eğitim Müdürlüğü ve Fırat Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Elazığ Milli Eğitim Müdürlüğü Yayınları, s. 294-302, Elazığ.
- ŞAHİN, Veysel (2009), **“Boğaç Han Hikâyesinin Anlatı Düzlemindeki Görünümü”**, **Turkish Studies –International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 4/8 Fall 2009, p. 2099-2128, TURKEY.

- ŞENOCAK, Ebru (2015), “Basat’ ın Tepegöz’ ü Öldürdüğü Destana Arketipsel Bir Yaklaşım”, **III. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kongresi “Dede Korkut ve Türk Dünyası”**, ss. 1313-1328, İzmir.
- TAŞ, İnci (2009), “**1980-2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar**”, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Denizli.
- TEKİN, Latife (2017), “**Berci Kristin Çöp Masalları**”, İletişim Yayınları, İstanbul.
- TEKİN, Latife (2018), “**Sevgili Arsız Ölüm**”, İletişim Yayınları, İstanbul.
- TODOROV, Tzvetan (2004), “**Fantastik, Edebi Türe Yapısalıcı bir Yaklaşım**”, Metis Yayınları, İstanbul.
- WALTER, Roland (1993), “**Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction**”, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, p. 13-21, Frankfurt.
- YILMAZ, Ebru Burcu (2011), “Geceye Söylenen Masallar: Fantastik Anlatılarda Gerçeküstünün İşlevi”, **Turkish Studies** –International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 6/3 Summer 2011, p. 1315-1328, TURKEY.

EKLER

Ek 1. Orijinallik Raporu



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Cemile ŞEN
Öğrenci Numarası	151213111
Enstitü Anabilim Dalı	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
Programı	YENİ TÜRK EDEBİYATI
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	DOÇ. DR. MUTLU DEVECİ
Tez Başlığı (Türkçe)	Dede Korkut Anlatılarında Büyülü Gerçekçilik

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 106 sayfalık kısmına ilişkin, 27.10.2018 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı % 15 'tir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç/dâhil
- 4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Yukarıda bilgileri verilen öğrencinin doktora tezi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu tarafından belirlenen azami benzerlik oranlarını aşmadığını ve tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

DOÇ. DR. MUTLU DEVECİ
Danışman

PROF. DR. AHMET BURAN
Anabilim Dalı Başkanı

Lisansüstü tezler, savunma öncesinde intihal program raporu ile birlikte enstitüye teslim edilir.

İntihal raporu ile ilgili olarak etik kurallar dâhilindeki benzerlik oranları ilgili Enstitü Yönetim Kurulu tarafından belirlenir. (Enstitü Yönetim Kurulu tarafından tezin, intihal kapsamı dışında değerlendirilmesi için TURNITIN'den alınan raporda "benzerlik oranı"nın, "alıntılar hariç" en fazla %10, "alıntılar dâhil" % 30'u geçmemesi şeklinde kabul edilmiştir).

ÖZGEÇMİŞ

Cemile Şen, 1984 yılında Tunceli’de doğdu. İlk ve orta öğrenimini Tunceli’de tamamladıktan sonra, 2006 yılında Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden mezun oldu. 2015 yılında Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde Yeni Türk Edebiyatı bilim dalında yüksek lisans eğitime başladı. 2010 yılından itibaren Munzur Üniversitesi’nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

