

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**EDEBİYATTAN SİNEMAYA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK VE FİLM
UYARLAMALARI**

Hazırlayan
Elif Feyza DEMİR

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Ozan OTAN

İZMİR / 2025

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “EDEBİYATTAN SİNEMAYA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK VE FİLM UYARLAMALARI” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

... / ... / ...

Elif Feyza DEMİR

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / /
 tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim
 Yönetmeliği'nin maddesine göre
 öğrencisi
 'nın

.....

 konulu tezi incelenmiş ve aday /..... /..... tarihinde,
 saat.....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra
 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı
 olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar
 değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile
 karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Bu proje sinemada büyülu gerçekçilik türünün, özellikle de bu türün ulusötesi sinemada ortaya çıkan çeşitli biçimlerinin analizine odaklanmaktadır. Çalışmada ele alınan filmlerde büyülu gerçekçiliğın bir tür olarak statüsü sorgulanmakta ve proje, büyülu gerçekçiliğın geleneksel anlamda bir tür olarak değil, disiplinler arası bir eleştirel kategori olarak daha iyi anlaşılmasını araştırmaktadır. Akademik bir kavram olarak büyülu gerçekçilik edebiyat teorisinde geniş çapta tartışılmış ve bu proje, bu tartışmaları uyarlama filmler üzerinden sinema alanına da taşımıştır. Proje kapsamında, edebiyat ve film arasındaki göstergebilimsel farklılıklara özellikle vurgu yapılarak, sinema araştırmalarında büyülu gerçekçi eleştirinin tarihi özetlenmektedir. Proje iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde büyülu gerçekçilik kavramının tarihsel gelişimi ve dönüşümüne, Latin Amerika edebiyatındaki yükselme dönemine, ikinci bölümde ise büyülu gerçekçiliğın sinemada ortaya çıkışına ve *Acı Çikolata (Like Water For Chocolate, 1992)*, *Teneke Trampet (The Tin Drum, 1979)* ve *Geceyarısı Çocukları (Midnight's Children, 2012)* olmak üzere üç uyarlama film üzerinden büyülu gerçekçi kodlar tartışılmıştır. Üç film üzerinden sınıf, cinsiyet, ırk ve cinsel kimlik sorunlarının büyülu gerçekçi sinemada nasıl temsil edildiğı tartışılmıştır. Filmler, bireysel ve kolektif travma etrafında oluşan temel anlatı bileşenlerini ve sinemada büyülu gerçekçilik türünün kodlarını belirlemek için seçilmiştir. Bu filmlerde büyülu gerçekçiliğın kullanımı, postkolonyal, postmodernist ve bölgesel çerçeveleri aşan travma ve tarihsel bilincin benzersiz ve derin temsili potansiyelini vurgulamaktadır. Bu bağlamda çalışma, Alfonso Arou, Volker Schlöndorff, Deepa Mehta gibi yönetmenlerin eserlerinin yalnızca post-kolonyal tekniklerle sınırlı olmadığı, genel olarak fantastik, tarihi drama, bilim kurgu ve korku gibi alt türlerin dışında büyülu gerçekçilik türüyle tanımlanması gerektiğı sonucuna varmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Büyülu Gerçekçilik, Latin Amerika Edebiyatı, Büyülu Gerçekçi Sinema, Acı Çikolata, Teneke Trampet, Geceyarısı Çocukları.

ABSTRACT

This project focuses on the analysis of the genre of magical realism in cinema, particularly its various forms in transnational cinema. The status of magical realism as a genre is questioned in the films studied, and the project explores a better understanding of magical realism not as a genre in the traditional sense, but as an interdisciplinary critical category. Magical realism as an academic concept has been widely debated in literary theory and this project extends these debates to the field of cinema through film adaptations. The project outlines the history of magical realist criticism in film studies, with particular emphasis on the semiotic differences between literature and film. The project consists of two parts. The first part focuses on the historical development and transformation of the concept of magical realism and its rise in Latin American literature, while the second part focuses on the emergence of magical realism in cinema and discusses magical realist codes through three adaptation films, *Like Water For Chocolate* (Como agua para chocolate, 1992) *The Tin Drum* (Die Blechtrommel, 1979) and *Midnight Childrens* (2012). Through three films, it is discussed how issues of class, gender, race and sexual identity are represented in magical realist cinema. The films were selected to identify the key narrative components around individual and collective trauma and the codes of the magical realism genre in cinema. The use of magical realism in these films highlights the potential for a unique and profound representation of trauma and historical consciousness that transcends postcolonial, postmodernist and regional frameworks. In this context, the study concludes that the works of directors such as Alfonso Arou, Volker Schlöndorff, Deepa Mehta are not limited to post-colonial techniques, but should be identified with the genre of magical realism in general, beyond sub-genres such as fantasy, historical drama, science fiction and horror.

Keywords: Magical Realism, Latin American Literature, Magical Realist Cinema, *Like Water For Chocolate*, *Tin Drum*, *Midnight's Children*.

ÖNSÖZ

Çocukluğum, büyüklerimden dinlediğim hayalet hikâyeleriyle, batıl inançlar ve büyü'nün varlığına inanan insanlarla bir arada geçti. Küçük bir toplumu böylesine etkisi altına alan bu ürkütücü hikâyelerin hepsinin ortak bir noktası vardı. Her birisi aslında ağır dramları içinde barındırıyordu. Küçükken bu hikâyelerin nasıl dilden dile nesiller boyu aktarıldığını, bir rivayet olarak dolaşsalar da insanları yıllar sonra bile korkuttuğunu görmek beni heyecanlandırıyordu. Daha o zamanlar anlatının gücünün bu olduğunu düşünürdüm. Yıllar sonra Marquez'in Yüzyıllık Yalnızlık romanını okudum ve romanda okuduğum şey tam olarak benim büyüdüğüm köy hikâyelerindeki şeydi. O gün bu gücün büyü'lü gerçekçilik olduğunu öğrendim. Bu türü araştırdıkça bir anlatı türünden ziyade aslında hayatın, gerçekliğin tam içinden çıktığını, her birimizin ailesinden ya da çevresinden bir kere de olsa hayatında büyü'lü gerçekçi bir hikâye dinlemiş olduğunu anladım. Büyü'lü gerçekçiliğin hem sinemada hem edebiyatta çok etkili bir anlatı aracı olduğuna inanmaktayım. Bunun sebebi herkesin hayatında bir noktaya dokunacağına olan inancım. Benim hayatımda çok eskilere dokunuyor, belki de bir anlatıcı olmayı seçmemde, yazar olmak istememdeki en büyük sebeplerden birisi. Bu yüzden akademik hayatıma adım atarken bu konuyu ele almak istedim.

Bu zorlu ve uzun süreçte bilgi ve tecrübeleriyle bana destek olan, lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca her zaman yanımda olduğunu bildiğim, benim için bir öğretmenden çok daha fazlası olan ve anlayışı ile tez sürecimi kolaylaştıran sevgili hocam, kıymetli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ozan OTAN'a teşekkürlerimi sunarım. Çalışmam boyunca desteğini üzerimden çekmeyen değerli Oğuz ÇELİK'e, hayatımda her zaman en büyük destekçilerim olan, beraber filmler izleyerek, birbirimize hikâyeler anlatarak büyüdüğümüz kıymetli kardeşlerim Fatma TOKER ve Mehmet DEMİR'e, hayatı boyunca çocuklarının okuması için emek veren, bana olan inancı ve sevgisinden güç aldığım çok değerli annem Seha DEMİR'e teşekkürlerin büyüğünü sunarım.

Çalışmamı, 2023 yılında aramızdan ayrılan, her zaman kız çocuklarının okuması gerektiğini savunan ve bizi de bu ideolojiyle yetiştiren, beni mezuniyet cübbesiyle en çok görmek isteyen kişi, canım babam Ali DEMİR'e adıyorum. Varlığını ve sevgisini hayatımın her noktasında hissetmeye devam edeceğim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEMALAR LİSTESİ	ix
GÖRSELLER LİSTESİ	x
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM	
BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİĞİN TARİHİ VE ANLATI STİLİ	
1.1. Büyülü Gerçekçiliğin Kökeni ve Tanımı	9
1.2. Büyülü Gerçekçiliğin Edebî Bir Kuram Olarak Ortaya Çıkışı ve İlerleme Süreci	12
1.3. Latin Amerika Edebiyatında Büyülü Gerçekçilik.....	15
1.4. Bir Anlatı Stili Olarak Büyülü Gerçekçiliğin Özellikleri	28
1.4.1. Gerçek ile Büyünün Bir Aradalığı.....	29
1.4.2. Olağanüstü Unsurların Normalleştirilmesi.....	31
1.4.3. Gerçeklik Algısının Sorgulanması	33
1.4.4. Mitolojik ve Kültürel Ögelerin Kullanımı.....	36
1.4.5. Sosyal ve Tarihsel Bağlam	38
1.4.6. Epistemolojik ve Ontolojik Sorgulama	40

2. BÖLÜM

SİNEMADA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK VE UYARLAMA FİMLER

2.1. Sinemada Büyülü Gerçekçiliğin Kökenleri	44
2.2. Büyülü Gerçekçi Filmlerde Anlatı Yapısı	47
2.3. Sinemada Büyülü Gerçekçilik ve Uyarlama Filmler	52
2.4. Bir Büyülü Gerçekçi Edebiyat Uyarlaması Olarak Acı Çikolata (Como Agua Para Chocolate, 1992) Filmi	58
2.4.1. Acı Çikolata Romanının Büyülü Gerçekçilik Bağlamında İncelenmesi.....	59
2.4.2. Bir Büyülü Gerçekçi Film Örneği Olarak: Acı Çikolata.....	67
2.4.3. Acı Çikolata’da Büyülü Gerçekçiliğin Arka Planı Olarak: Tarih, Şiddet ve Kadın	70
2.5. Teneke Trampet (Die Blechtrommel, 1959): Büyülü Gerçekçi Edebiyatın Avrupa’daki Yolculuğu.....	80
2.5.1. Teneke Trampet Filminde Büyülü Gerçekçilik ve Savaş.....	84
2.6. Gece Yarısı Çocukları (Midnight’s Children, 1981) Romanı ve Büyülü Gerçekçilik	93
2.6.1. Geceyarısı Çocukları Filmi ve Büyülü Gerçekçilik	96
SONUÇ	109
KAYNAKÇA	109
ÖZGEÇMİŞ.	

ŞEMALAR LİSTESİ

Şema 1: Bir büyülü gerçekçi eserin hibrit doğası.	54
Şema 2: Bir büyülü gerçekçi eserde doğrusal zaman.....	54
Şema 3: Bir büyülü gerçekçi eserde gerçek ve spiritüel ilişkisi.....	55



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Tita karakteri ve Acı Çikolata isminin kökeni.	60
Görsel 2: Tita'nın doğduğu sahne ve yere dökülen gözyaşları.....	62
Görsel 3: Tita'nın annesinin hayaletinin öldükten sonra filme dahil olduğu sahne.....	63
Görsel 4: Rosaura ve Pedro'nun düğün sahnesi.	69
Görsel 5: Tita'nın vücudundaki şehvetin sos yapacağı güle karıştığı sahne.	72
Görsel 6: Gertrudis karakterinin gül soslu bıldırcını yedikten sonra kaçtığı sahne.....	73
Görsel 7: Nacha'nın hayaletinin Tita ve Pedro için hazırladığı oda.	78
Görsel 8: Tita'nın Pedro'nun ölümünden sonra kibrit yiyip kendisini yaktığı sahne.....	79
Görsel 9: Oskar'ın bir anlatıcı olarak filme dahil olduğu ve anneannesinin ve dedesinin tanıştığı ilk sahne.	88
Görsel 10: Oskar'ın anne karnındaki görüntüsü.	90
Görsel 11: Oskar'ın büyümemeye karar verdiği ve bunun için kendisini merdivenlerden aşağıya attığı sahne.	90
Görsel 12: Oskar'ın sesiyle okul camını kırdığı sahne.	91
Görsel 13: Oskar'ın sesiyle öğretmenin gözlüklerini kırdığı ve öğretmenin gözlerini kanattığı sahne.	92
Görsel 14: Geceyarısı doğan ilk çocuk olan Saleem'in gazete haberi.	98
Görsel 15: Geceyarısı Çocukları'nda savaş ve ölümün gösterildiği sahne örneği.....	99
Görsel 16: Geceyarısı doğan tüm çocukların özel güçleri aracılığıyla bir araya geldikleri ilk görüntü.....	100

GİRİŞ

"Yazmaya bir imgeyle başlarım her zaman... İmge, gerçeğe ulaşmanın aracıdır ve yaratmanın kaynağı, son çözümlemede, gerçekliktir her zaman."- Gabriel García Márquez

Büyü ve gerçek sözcüklerinin yan yana gelerek yeni bir kavram oluşturmaları, üstelik bu kavramın salt gerçekliğe hizmet etmesi, oldukça tutarsız ve kafa karıştırıcı görünmektedir. Bu iki çelişkili kavramın bir araya gelerek oluşturduğu bu oksimoron, gerçekçilik ve fantazyanın kombinasyonu olarak tanımlanabilme imkânı sunmaktadır. Sanat, doğası gereği gerçekliği olduğu kadar sihri de içinde barındıran kapsayıcı bir yapıya sahiptir. Sanat eserlerinde sıkça karşılaştığımız sihir, imkansız, doğaüstünü ve fantastiği ifade etmektedir. Sinemada da bilim-kurgu ve fantezi gibi türler bize sihirli bir deneyim sunmaktadır. Ancak daha az tanınan bir kategori olan büyü gerçeği filmler de izleyiciye sihirli bir deneyim yaşatır. Sihir ve gerçekçilik kavramlarının bir arada kullanılması ilk bakışta çelişkili görünmektedir. Fakat sihirli gerçekçilik, sanatın, edebiyatın ve son zamanlarda sinemanın çeşitli alanlarında ortaya çıkan bir terimdir. Sinemada fantastik ve bilimkurgu gibi doğaüstü içerikleri konu alan farklı film türleri vardır. Fantastik ve bilimkurgu türlerinin dışında sihirli içerik sunan bir başka anlatı tarzı da büyü gerçeği anlatı yapısıyla oluşturulan filmlerdir.

Büyü gerçeği; gerçekçilik ile fantezinin harmanlanmasıdır. Bu, sanatın farklı yönlerinde kendini gösterir. Görsel sanatta bu akım 1920'lerde başlamıştır. İlk kez *Ekspresyonizmden Sonra: Sihirli Gerçeklik: En Yeni Avrupa Resminin Sorunları* (Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei) adlı eserde Franz Roh tarafından Alman Dışavurumculuğunun devamı olarak tanımlanmıştır. Roh, 1920'lerin Post-dışavurumcu ressamlarının, Dışavurumculuğun biçimsel yeniliklerini ve ruhsal gücünü fantastik nesnelere yönelik abartılı bir ilgiyle birleştirirken, gerçek nesnelere karşı yenilenen bir beğeni duyduklarını söylemektedir.

Sihirli gerçeklik, I. Dünya Savaşı sonrası Weimar Almanya'sında gelişen post-ekspresyonist sanat akımı olan Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnellik) ile aynı zaman diliminde ortaya çıkmıştır. Neue Sachlichkeit, 1924 yılında bu isimle açılan bir sergi ile resmen tanıtılmıştır. Bu akım, sanat ve yaşamın nesnel bir yorumunu yapmayı amaçlayarak, toplumsal sorunlara dikkat çekmek için alaycı bir dil ve siyasi temalar kullanmıştır (Roh, 1995, s. 20). Aynı dönemde büyümlü gerçekçilik de sıradan hayatı olağanüstü boyutlarıyla ele alan bir yaklaşım olarak Roh tarafından tanımlanmıştır (Zamora & Faris, 1995, s. 7).

1925 yılında, sanat eleştirmeni Franz Roh, Avrupa'da gelişen yeni bir sanat türünü tanımlamak için "sihirli gerçeklik" terimini ilk kez kullanmıştır. Roh, *Ekspresyonizmden Sonra: Sihirli Gerçeklik: En Yeni Avrupa Resminin Sorunları* adlı eserinde, “sihirli” teriminin fantastik bir dünyaya değil, nesnel gerçeklikte saklı olan ve sıradan görünen şeylerin içindeki gizem ve hayranlığa işaret ettiğini ifade etmiştir (Roh, 1995, s. 23). Bu sihir aslında eser içinde varlığı bilinen ama gerçekliğin içine doğal şekilde empoze edilmiş bir sihirdir. “Sihirli gerçeklik, başlangıçta Yeni Nesnellik (Neue Sachlichkeit) hareketinin bir parçası olarak kabul edilmiştir. Ancak, bu kavram, toplumsal eleştiri ve siyasi hicivden uzak durarak, yaşamın nesnel görünümüne daha soyut ve gizemli bir boyut katmıştır” (Faris, 2004, s. 12).

Roh'un büyümlü gerçekçilik anlayışı, sıradan olanın içindeki büyümlü ve gizemi keşfetmeye odaklanırken, bu tür eserler genellikle görünürde basit temalar altında derin bir gizem taşımaktadır. Öne çıkan sanatçılar arasında Karl Hoffer, Franz Radziwill ve Max Beckmann gibi isimler bulunmaktadır; bu sanatçılar, eserlerinde hem nesnel gerçekliği hem de bu gerçekliğin altında yatan büyümlü unsurları harmanlamıştır (Zamora & Faris, 1995, s. 16). Ayrıca, Hollandalı ressam Albert Carel Willink de sihirli gerçeklik akımına önemli katkılarda bulunmuş, ancak kendi sanatını daha çok hayal gücüne dayandığı için "Hayali Gerçeklik" olarak adlandırmıştır (Schama, 1996, s. 54). “Willink'in çalışmaları, Roh'un teorileriyle bağlantılı olmakla birlikte, hayal gücünü merkeze alarak farklı bir boyuta taşınmıştır” (Bowers, 2004, s. 20).

Büyülü gerçekçi ressamların üslubu, İtalyan metafizik ressamlar Carlo Carrà ve Giorgio de Chirico'nun etkisi altında gelişen Yeni Nesnellik hareketinin klasikçi kanadı ile önemli benzerlikler taşımaktadır. Bu akım, 19. yy. gerçekçiliğinin doğal temalarını ve açık anlatım tarzını reddetmiş, bunun yerine Kuzey Rönesans ressamı Hubert ve Jan van Eyck'in detaylı işçiliklerine ve Hieronymus Bosch'un gerçeküstü eserlerine bir bağ kurmuştur (Warnes, 2009, s. 43). Büyülü gerçekçilik, 1920'lerde popüler olan sürrealist ressamlarla bazı stilistik ortaklıklar barındırsa da sürrealizmin bilinçaltı ve psikolojik dramlara olan ilgisini paylaşmamıştır. Bunun yerine, büyü gerçekçiler, gerçek dünyadaki "sihri" keşfetmeye ve gündelik yaşamda gizli olan olağanüstüyü açığa çıkarmaya odaklanmışlardır (Chanady, 1985, s. 78). “Bu sanatçılar, yüzeyde görülen gerçekçiliğin altında gizli, sezgisel bir anlam arayışı içindeyken, izleyiciye sıradan olanın ötesinde saklı bir gizem olduğunu ima etmişlerdir” (Bowers, 2004, s. 27).

Edebiyatta büyü gerçekçilik, İtalya ve Fransa'daki diğer savaş sonrası gerçekçi akımlarla aynı dönemde ortaya çıkarak Avrupa'daki sanatçılar ve yazarlar üzerinde önemli bir etki bırakmıştır. İtalyan yazar Massimo Bontempelli, bu türü erken benimseyenlerden biri olup, büyü gerçekçiliği edebiyata taşıyan ilk isimler arasında yer almıştır. Bontempelli, büyü gerçekçi ressamlar gibi, gerçekliğin gizemli ve sihirli yanlarını keşfetmeyi hedeflemiştir. 1926 yılında kurduğu *900 (Novecento)* dergisiyle, büyü gerçekçiliği hem İtalya'da hem de dünya genelinde tanıtmaya çalışmıştır (Bowers, 2004, s. 22). Bu çabanın sonucunda, büyü gerçekçilik terimi Almanya ve İtalya'da daha geniş bir kabul görmeye başlamıştır. “Bontempelli'nin bu alandaki etkisi, Belçikalı büyü gerçekçi yazarlar Johan Daisne ve Hubert Lampo'nun çalışmalarında da gözlemlenmiştir” (Zamora & Faris, 1995, s. 14).

Büyülü gerçekçilik, zamanla dünyaya yayıldıkça özellikle Latin Amerika'daki yazarlar arasında büyük bir ilgi görmüştür. Latin Amerikalı yazarlar, bu Avrupa kökenli tarzı kendi yerel kültürleriyle harmanlayarak, eserlerinde fantastik ve sihirli öğelere sıkça yer vermişlerdir (Camayd-Freixas, 2000, s. 30). Bu yazarlar, eserlerinde günlük hayatta rastlanan sıradan olayları

olağanüstü olarak gösterme eğiliminde olmuşlardır. Zamanın iç içe geçmesi veya birden fazla olayın aynı anda yaşanması gibi biçimsel unsurlar, büyülu gerçekçi anlatılarda yaygın olarak kullanılan teknikler arasında yer almıştır.

Franz Roh'un büyülu gerçekçilikle ilgili yazıları, 1927 yılında José Ortega y Gasset'in yönettiği *Revista de Occidente* dergisinde İspanyolca'ya çevrilerek yayımlanmış ve Latin Amerika'da geniş bir yankı uyandırmıştır. Bu dönemde, Venezuelalı yazar Arturo Uslar-Pietri, Massimo Bontempelli ile yakın ilişkisi sayesinde büyülu gerçekçilikten etkilenmiş ve 1930'lar ile 1940'lar boyunca bu türde kısa öyküler kaleme almıştır (Bowers, 2004, s. 19). Bunun sonucunda büyülu gerçekçilik, artık sanat eleştirisi kategorisinde bir kavram olmaktan çıkmış ve edebiyat alanında ilk eserlerini ortaya çıkarmaya başlamıştır. Edebiyat eleştirmeni Erik Camayd-Freixas, bu akımın 1940'lardan itibaren Latin Amerika edebiyatında, değişen anlamlarla yeniden canlandığını savunmaktadır (Camayd-Freixas, 2000, s. 32).

1940'larda Jorge Luis Borges ve Alejo Carpentier, büyülu gerçekçiliği benimseyen önemli yazarlar arasında yer almıştır. Kübalı romancı Carpentier, bu türün özelliklerini tanımlamak için "lo real maravilloso" (harikulade gerçek) terimini kullanmış ve büyülu gerçekçiliği Latin Amerika'nın kültürel zenginliğiyle ilişkilendirmiştir (Warnes, 2009, s. 37). Sonraki yıllarda, Gabriel García Márquez ve Miguel Ángel Asturias gibi yazarlar bu türün önde gelen isimleri haline gelmiş ve "büyülu gerçekçilik" terimi, edebiyatla geniş ölçüde ilişkilendirilmeye başlanmıştır (Zamora & Faris, 1995, s. 10). Bu etki, zamanla Japonya'ya da yayılmış ve Kobo Abe, Yasunari Kawabata ve özellikle Haruki Murakami gibi yazarlar, büyülu gerçekçilikle benzer teknikler ve temalar kullanarak bu türü Japon edebiyatında da canlı tutmuşlardır (Faris, 2004, s. 24). Bu yazarlar, daha sonraki kuşaklardaki edebiyatçılara ve plastik sanatçılara ilham vererek, büyülu gerçekçiliğin etkisini sürdürmeye devam etmişlerdir.

Büyülu gerçekçilik, edebiyatta 20. yy. ortalarında İspanyol Amerikalı yazarlar tarafından geliştirilmiş bir anlatı tarzıdır ve Latin Amerika kültürünün karmaşıklığını ve zenginliğini yeniden şekillendirme sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Bu türde, sıradan olan olaylar olağanüstü nitelikler kazanırken,

mitolojik unsurlar da günlük hayatın sıradan bir parçası gibi sunulur (Simpkins, 1988, s. 150). "Büyülü gerçekçilik" terimi ilk başta figüratif sanat eserleriyle ilişkilendirilmiş olup, zamanla fantezi ile mitleri gerçekçi bir çerçevede birleştiren edebi bir yaklaşım olarak da kullanılmaya başlanmıştır (Faris, 1995, s. 177).

Büyülü gerçekçilik, geçmişten günümüze kadar farklı sanat dallarında ve edebiyatta kullanılagelmiş bir tür olmasına rağmen, Latin Amerika edebiyatının popülerleşmesiyle birlikte özellikle bu bölgenin edebi mirasıyla özdeşleştirilmiştir. "Henüz sinemada belirginleşmiş ve kesinleşmiş bir tür olmasa da büyüü gerçekçilik günümüzde filmleri kategorize etmek için de sıklıkla başvurulmuş bir yaklaşım haline gelmiştir" (Faris, 2004, s. 9). Büyüü gerçekçilik genellikle Latin Amerika edebiyatıyla anılmaktadır. Bu türün kökeni, Latin Amerika'da ortaya çıkışından çok daha eskiye dayanmaktadır. Gabriel García Márquez ve Alejo Carpentier gibi yazarların eserleri sayesinde büyüü gerçekçilik, Latin Amerika kökenli bir edebi tür olarak tanınmaya başlamıştır (Zamora & Faris, 1995, s. 6). 1980'lerden itibaren eleştirmenler, yalnızca Latin Amerika'dan gelen eserleri değil, dünyanın dört bir yanından gelen edebi ve sinemasal çalışmaları da büyüü gerçekçilik terimiyle sınıflandırmaya başlamışlardır (Bowers, 2004, s. 23).

"Büyüü gerçekçilik henüz net bir şekilde tanımlanmış bir film türü olmamakla birlikte, sinemada sıklıkla kullanılan bir tarz haline gelmiştir" (Leal, 1995, s. 123). Batılı okuyucular, büyüü gerçekçiliğin köken aldığı mitolojik ve kültürel bağlamlarla sınırlı bağlantıları nedeniyle bu türü anlamakta zorluk çekebilmektedir. "Batılı olmayan kültürler, bu mitolojik anlatılarla daha derin bir ilişki kurabildiği için büyüü gerçekçiliği daha rahat bir şekilde kavrayabilirler" (Pope, 2002, s. 102). Bu nedenle büyüü gerçekçilik, olağanüstü olayları herhangi bir açıklama yapmaksızın, günlük yaşamın doğal bir parçası olarak sunan bir edebi türdür (Flores, 1955, s. 189).

Büyüü gerçekçilik sadece edebiyatla sınırlı kalmamış, sinemada da önemli bir anlatı biçimi haline gelmiştir. Büyüü gerçekçi sinema, aynı edebi türde olduğu gibi, gerçeklik ve fantezi arasındaki sınırları bulanıklaştırarak

izleyiciyi her iki dünyanın birbiriyle iç içe geçtiği bir evrene taşır. Büyülü gerçekçi sinema, genellikle açıklama gerektirmeyen olağanüstü olayların, sıradan bir dünya içinde doğal bir şekilde var olduğu anlatılar sunar (Sims, 2016, s. 45). Bu bağlamda, büyülü gerçekçi sinema ile edebiyat arasındaki ilişki oldukça yakındır ve birçok büyülü gerçekçi film, kitap uyarlaması olarak karşımıza çıkmaktadır. Büyülü gerçekçilik henüz net bir şekilde tanımlanmış bir film türü olmamakla birlikte, sinemada sıklıkla kullanılan bir tarz haline gelmiştir. Bunun nedeni, büyülü gerçekçiliğin belirli bir anlatı tarzına dayanan bir estetik yaklaşım olmasıdır; bu nedenle, belirli kalıplarla sınırlanarak bir film türü olarak kabul edilmesi zordur (Faris, 2004, s. 26). Sinemada türler, genellikle belirli temalar ve yapılar çerçevesinde şekillenirken, büyülü gerçekçilik sıradan olanla olağanüstü olanı bir araya getirir ve her ikisinin sınırlarını bulanıklaştırır. “Bu da büyülü gerçekçiliği sabit bir türden çok, anlatım biçimi olarak tanımlanabilir kılar” (Warnes, 2009, s. 53). “Sinemada büyülü gerçekçilik, sıklıkla olağanüstü olayların herhangi bir açıklama yapılmadan, günlük yaşamın doğal bir parçası olarak sunulmasıyla kendini gösterir” (Sims, 2016, s. 45). Sinemada büyülü gerçekçiliğin tarihine bakıldığında, Latin Amerika edebiyatının etkisiyle bu tarzın sinemaya taşındığı görülmektedir. Bu noktada büyülü gerçekçi sinemada edebiyat uyarlaması filmler önemli bir konuma sahiptir.

Büyülü gerçekçi sinema uyarlamaları arasında en dikkat çekici örneklerden biri, Volker Schlöndorff’un 1979 yapımı *Teneke Trampet* (Die Blechtrommel) filmidir. Bu film, Nobel ödüllü Alman yazar Günter Grass’ın aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Grass’ın eseri hem politik hem de toplumsal açıdan son derece yoğun bir dönem olan İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasındaki Alman toplumunu ele alır. Romanın baş karakteri Oskar Matzerath, büyüme sürecini reddederek çocuk kalmaya karar verir ve bu sayede çevresindeki olayları hem içeriden hem dışarıdan gözlemler. Film, büyülü gerçekçiliğin sinemada nasıl işlendiğine dair güçlü bir örnektir; Oskar’ın, gerçek dışı boyutları olan bu direnişi, sıradan bir yaşam bağlamında olağanüstü bir unsur olarak işlenmiştir (Bernardi, 2012, s. 78).

Bir başka büyülü gerçekçi film uyarlaması ise Alfonso Arau'nun 1992 yapımı *Acı Çikolata* (Like Water for Chocolate) filmidir. Bu film, Laura Esquivel'in aynı adlı romanından uyarlanmış olup, büyülü gerçekçiliği mutfak sanatı ile birleştirerek olağanüstü olayları gündelik yaşamın merkezine yerleştirir. Filmde ana karakter Tita'nın, pişirdiği yemekler aracılığıyla duygularını başkalarına aktarabilmesi, büyülü gerçekçiliğin sinemada nasıl işlendiğine dair başarılı bir örnektir. Esquivel'in romanında olduğu gibi, Arau'nun filminde de olağanüstü unsurlar, toplumsal ve bireysel baskılarla harmanlanarak sıradan olaylar gibi gösterilir (Smith, 2005, s. 102).

Son olarak, Deepa Mehta'nın 2012 yapımı *Gece Yarısı Çocukları* (Midnight's Children) filmi, Salman Rushdie'nin aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Rushdie'nin eseri, Hindistan'ın bağımsızlığa kavuştuğu gece doğan iki çocuğun yaşamlarını anlatırken, aynı zamanda büyülü gerçekçi anlatının sinemadaki gücünü de gözler önüne sermektedir. Roman ve filmde, olağanüstü yeteneklere sahip olan çocukların yaşamları, Hindistan'ın siyasi tarihindeki önemli dönüm noktalarıyla paralel ilerlemektedir. Bu filmde de büyülü gerçekçilik, siyasi ve toplumsal olaylarla iç içe geçen bireysel hikayelerin anlatımında etkin bir rol oynamaktadır (Mukherjee, 2016, s. 89).

Bu üç film, büyülü gerçekçiliğin sinemada nasıl işlendiğini ve edebi eserlerin uyarlanması sürecinde bu türün hangi anlatı tekniklerinin kullanıldığını ortaya koymaktadır. Teneke Trampet, Acı Çikolata ve Gece Yarısı Çocukları, büyülü gerçekçiliğin sinema dilinde nasıl zengin bir atmosfer yaratabileceğinin örnekleridir. Her biri, romanlarının büyülü gerçekçi yapısını koruyarak, bu türün sinemada da etkili bir şekilde işlenebileceğini göstermektedir.



1. BÖLÜM

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİĞİN TARİHİ VE ANLATI STİLİ

1. BÖLÜM

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİĞİN TARİHİ VE ANLATI STİLİ

1.1. Büyülü Gerçekçiliğin Kökeni ve Tanımı

Büyülü gerçekçilik, Latin Amerika edebiyatına mâl olmuş edebi bir türdür. Büyülü gerçekçilik teriminin kökeni ise Latin Amerika topraklarından çok uzakta türemiştir. Büyülü gerçekçilik, literatüre 1925 yılında Alman sanat eleştirmeni kimliğiyle bilinen, tarihçi ve aynı zamanda fotoğrafçı Franz Roh tarafından kazandırılmıştır. Roh, büyüülü gerçekçilik terimini ilk olarak, kendisinin dünya çapında tanınmasını sağlayan *Nach Expressionismus: Magischer Realizm: Probleme der neuesten europäischen Malerei* (Dışavurumculuk Sonrası Büyülü Gerçekçilik: Yakın Dönem Avrupa Resminin Sorunları) isimli eserinde kullanmıştır. Roh, makalenin önsözünde büyüülü gerçekçilikten bahsederken, büyüülü gerçekçiliği; “zamanın sanatında gizemin gizlendiği yeni bir eğilim” olarak tanımlamaktadır. Ona göre bu terim; sanat eserinde temsil edilen nesnelerin arka planında çarpıcı bir anlam yaratmaktadır. (Walker, 2007, s. 510).

Büyülü gerçekçilik, çoğunlukla postmodernizm sonucunda ortaya çıkan bir tür olarak kabul edilir. Literatürde bu kavramın Roh’la birlikte 1925 yılında ortaya çıktığı kanıksanır. Fakat büyüülü gerçekçiliğin ortaya çıkışıyla ilgili tartışmalar halâ varlığını sürdürmektedir. Bazı varsayımlara göre büyüülü gerçekçiliğin ilk izleri Rus edebiyatının öncü ismi Nikolay Vasilyeviç Gogol¹’un *Petersburg Öyküleri* isimli derleme hikâye kitabının içinde yer alan *Burun*² isimli öyküsünde ortaya çıkmıştır. “Büyülü gerçekçi metinler, Rus Biçimcilerin ‘yadırgatma’ ve ‘yabancılaştırma’ etkilerini sağlamak amacıyla gündelik dile uyguladıkları şiddeti, temel strateji olarak kullanırlar” (Erdem, 2011: 178). Büyülü Gerçekçilerin, Rus Biçimcilerinden ayrılan tarafı, yadırgatma

¹ Nikolay Vasilyeviç Gogol, Ukrayna kökenli, Rus yazardır. Çocukluğunun geçtiği köyde aşırı derecede Kazak kültürünün tesiri altında kalmıştır. Kazak kültürüne maruz kalmasının etkileri ise yazdığı oyun, roman ve öykülerine yansımıştır. Gogol, Rus edebiyatının en önemli yazarlarından birisidir. Nitekim onun için Rus edebiyatının öncüsü demek doğru olacaktır. Ondan sonra gelen Dostoyevski, Gorki gibi birçok yazarı etkilemiştir.

² Burun, Gogol’un öyküleri arasında en popüler olanıdır. Hikâyenin ana kahramanı metaforik olarak makam ve kıdemli anlamları temsil eden bir memurun burnudur. Öyküye konu olan burun, bir gün sahibini terk eder ve bağımsız şekilde kendi hayatını yaşamaya devam eder. İlerleyen zamanda burnunu kaybeden memur toplum karşısında saygınlığını yitirirken, burun herkes tarafından saygı duyulan bir konuma gelir.

unsurunu gerçeklikle okuyucu arasına mesafe koyma amacıyla değil, okuyucuyu gerçekliğe daha da yaklaştırma amacıyla kullanmalarındır. Bu sebepten dolayı Gogol'un *Burun* öyküsü, büyülü gerçekçilikten ziyade gerçeküstücü anlatım tarzına daha yakındır.

Roh, büyülü gerçekçilik terimini ortaya atmadan iki yıl önce Almanya'da başka bir sanat eleştirmeni Gustav Friedrich Hartlaub, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'da ortaya çıkan sanattaki yeni eğilimleri tasvir etmek için "yeni nesnellik" (*Neue Sachlichkeit*) adında bir kavram ortaya atmıştır. Roh ise temel olarak dışavurumculuktan etkilenen fakat kendilerini dışavurumculukla tanımlamayan bu yeni sanatçılar için Hartlaub'un "yeni nesnellik" tanımına zıt olarak 1925 yılında yayımlanan *Nach Expressionismus: Magischer Realizm: Probleme der neuesten europäischen Malerei* isimli makalesinde post-ekspresyonizm tanımını ortaya atar. Roh, bu makalede büyülü gerçekçilik ve post-ekspresyonizmi aynı anlamda kullanmıştır fakat ilerleyen zamanlarda bu iki kavram arasındaki fark, çeşitli eleştirmenler tarafından ortaya konulmuştur.

Roh, post-ekspresyonizmi iki zıt eğilimin bileşimi olarak betimler. Bunlar; izlenimcilik ve dışavurumculuktur. Bir taraftan Van Gogh ve muasırlerinin izlenimciliğini vurgular. Bunlar; dış nesneler ve duyularımız üzerindeki etkisi veya üzerimizde bıraktığı izlenimdir. "Örneğin, yakından izlenimci bir resim, noktalı fırça darbeleri bir yığın gibi görünebilir, ancak geri çekildikçe gerçekçi figürler şekillenmeye başlar. Diğer taraftan Emil Nolde, Ernst Kirchner, Edvard Munch'ın takipçilerinin dışavurumculuğu... Munch, öznenin ya da içsel benliğin nesne üzerindeki egemenliğini kurdu" (Lopez-Calvo, 2014, s. 3).

Dışavurumcu ressamlar, hislerini ve varoluş kaygılarını betimledikleri nesnelere aksettirmeye çalışmışlardır. Bunu yapmalarındaki temel amaç, kullandıkları çarpık figürlerle yeryüzünde ifade edilen duyguları somutlaştırmak ve böylece insanların günlük algılarının daha da "gerçekçi" bir tarafa çekmektir. Birinci Dünya Savaşı'nın travmalarının ardından gelen büyük siyasi ve ekonomik kriz döneminde pek çok soyut avangard sanatçı, bir netlik ve nesnellik sanatı olan temsilî sanata geri dönme arzusu duymuştur. Irene Guenther, Weimar Cumhuriyeti döneminde, iki savaş arasında geçen zamanda gelişen gerçekçilik yanlısı fakat aslında gerçeklik karşıtı dönüşüm olarak tanımladığı "büyülü gerçekçilik" hakkında şunları yazmıştır:

“Kompozisyon yapısı sağlam bir sanattı ve bir kez daha temsiliydi. Dışavurumculuğun apokaliptik vizyonlarına tepki olarak, hararetli renk paleti, ütopyik mesaj ve sarsıcı hayal kırıklığı, savaşı takip eden bu post-Ekspresyonist sanat, somut gerçek, tanıdık. Dışavurumculuğun duygusal coşkusundan sonra, savaşın dehşeti ve ardından gelen Alman Devrimi, sanatçılar 'ayıklık' ve 'her türlü duygusallıktan kurtuluş' aradılar” (Guenther, 1995, s. 37).

Guenther’in belirttiği tüm bu biçimsel özellikler, büyülü gerçekçi sanatçıları, ele aldıkları gerçeklik bağlamında 19. yüzyılın sanattaki gerçekçi eğilimlerinin hepsinden ayırmaktadır. Franz Roh, bu ayrışmayı tam olarak şu şekilde tanımlamaktadır: “Yeni Objektiflik (neue Sachlichkeit) olarak da anılan, gerçek gerçeklik ile görünen gerçekliğin çatışmasıdır” (Roh, 1925, s. 30). Roh, büyülü gerçekçiliği, dışavurumcu sanatçıların yok ettiği nesnel dünyayı, “büyü” ile yeniden kazanmanın bir yolu olarak görmektedir. Dönemin modernist sanatçıları ise büyülü gerçekçiliğin dışavurumculuğun bir taklidi olduğunu, her iki sanatsal eğilimi de yan yana getirmek gerektiğini savunurlar. Onlara göre büyülü gerçekçilik, insan bilincinin dışı vurduğu bir izlenimdir.

“Aynı denge sorunu öznel ile nesnel arasında, "ben" ile dünya arasında birkaç yüzyıl önce Alman İdealizmi’nin bir filozofu olan Novalis tarafından analiz edildi. Öğretmeni Johann Gottlieb Fichte’nin, dar öznelciliğine ve gerçek bir peygamberin niteliğine atıfta bulunmak için 'magischer Realist' terimini kullandı. İdealizmi, realizmle başka kim birleştirebilir” (Skrodzka, 2012, s. 20).

Büyülü gerçekçiliğin tarihi her ne kadar tartışılabilir de oldukça açık ve nettir. Günümüzde popüler bir edebi tür olan büyülü gerçekçilik, sanıldığı gibi Latin Amerika edebiyatından değil, Alman romantizmi geleneğinden gelmektedir. "*büyülü gerçekçilik* hakkında yazan ilk kişi, genel olarak düşünüldüğü gibi, Alman sanat tarihçisi Franz Roh, değildir. Romantik şair ve filozof Novalis, 1798 civarında terimden ilk kez söz eden kişidir” (Warnes, 2005).

Novalis mahlasıyla tanınan Alman filozof ve romantik şair, Friedrich Freiherr von Hardenberg, aslında ‘magischer İdealist’ ve ‘magischer Realist’ terimleri kullanarak kutsal kitaplarda tasvir edilen peygamberleri kastetmiş ve peygamberlerin bu kavramlarla tanımlanmasını önermiştir. Novalis’e göre gerçekçiler, büyülü idealistlerin aynadaki yansımasıdır. Novalis’in terimi kullanma biçimi rastlantı sonucu değildir ve Alman mirasının içgörüsü olan İdealizm, büyülü gerçekçiliğin “doğaüstü olanın doğalmış gibi” göstermesini anlamaya gayret eden eleştirmenler için verimli bir araçtır.

Novalis, büyüülü gerçekçi kavramını kullanmayı tercih etmiş olsa da ilerleyen zamanda kavramın gelişmesinde bir katkı göstermemiştir. Novalis'in vurgulamak istediği asıl kavram “magischer Idealist” (büyülü idealizm) kavramıdır. “Novalis'in büyüünün ardındaki kavramsal motivasyonu anlama noktası idealizmdir” (Warnes, 2006, s. 488). Novalis'in büyüülü gerçekçi türün gelişmesindeki tek katkısı “büyülü gerçekçi” terimini 1798 yılında ilk kez dile getiren kişi olmasıdır. Şüphesiz ki Roh, “büyülü gerçekçilik” terimini kullanırken Novalis'in varlığının farkındadır.

1920'lerin başlarında büyüülü gerçekçilik, Almanya'da tekrardan ortaya çıkmaya başlamıştır. 20'lerin başında Roh, bu terimi yeniden ortaya atan ilk kişi olsa da kullanan tek kişi değildir. Terim, Franz Roh'un sanat tarihi eleştirisinde, Ernst Jünger³'in siyaset felsefesinde ve o dönemde İtalya'da olan, yazar ve eleştirmen Massimo Bontempelli'in yazılarında ortaya çıkmaktadır. Büyüülü gerçekçilik, Massimo Bontempelli'nin çalışmalarıyla birlikte edebiyat camiasında popüler hale gelmeye başlamıştır.

1.2. Büyüülü Gerçekçiliğin Edebî Bir Kuram Olarak Ortaya Çıkışı ve İlerleme Süreci

Massimo Bontempelli, 1926 yılında İtalyanca ve Fransızca olarak yayımlanan 1900 anlamına gelen Noveconto dergisini kurmuştur. Noveconto, kendi döneminde Virginia Woolf, Rainer Maria Rilke, James Joyce ve Max Jacob gibi önemli yazarları ve modernist kişilikleri bir araya getirmesiyle ünlenmiş popüler bir edebiyat dergisidir. 1927 yılında “büyülü gerçekçilik” kavramı Noveconto dergisinde “realismo magico” ismiyle

³ Ernst Jünger, Alman yazar ve filozoftur. Jünger henüz 17'sindeyken evinden kaçarak, Fransız lejyonuna dahil olmuştur. I. Dünya Savaşı döneminde ise tekrardan ülkesine dönüp Almanya için gönüllü olarak savaşmıştır. Jünger'in romanlarında öne çıkan tema, birey ve toplum ilişkisidir. Jünger 'in eserleri daha çok bireyin haklarını savunurken, Hitler ve Alman faşizmine karşı nefret söylemleriyle doludur. Savaşları doğanın kanunu olarak kabul eden Jünger, aynı zamanda “Yeni-Ulusçuluk”un kurulmasında önderlik etmiştir. Jünger, kendi döneminde Nietzscheci düşünceleriyle öne çıkmış ve onun Nietzscheci düşünce sistemi “Nasyonal Sosyalist” zihniyetinin biçimlenmesinde katkı sağlamıştır. Öyle ki, varoluşçu felsefenin önemli temsilcilerinden olan Martin Heidegger, Jünger için “Avrupa Nihilizmi'ni betimlemeye teşebbüs etmiş ilk yazar” söylemini kullanmıştır. 1930 yılında derlediği “Savaş ve Savaşçı” (*Krieg und Krieger*), kitabında Jünger, savaş mistisizmini yüceltmektedir. Jünger, hayatı boyunca beş kitap ve yüzden fazla makale üretmiştir. Kendi eserleri dışında savaş üzerine yazılmış makaleleri topladığı bir makale koleksiyonu vardır. Bunlar, Jünger'in savaş sonrası dönemde Alman Sağının kaybettiği mirası ve savaşta yer almış askerleri hatırlama amacıyla topladığı yazılardır. Jünger'in sarf ettiği çaba, savaş sonrası dönemde, endüstriyel düzene uyarlanabilir bir siyasi Ütopya'dır. Tüm bunlar sebebiyle Jünger'in ismi, büyüülü gerçekçilikle anılır.

kullanılmış ve ilk olarak yazarlar ile şairler arasında ün kazanmaya başlamıştır. “İddiaya göre Roh hakkında herhangi bir bilgisi olmadan, Bontempelli kendi avangard edebi formülünü önerdi, o da: gerçekçi hassasiyet ve büyümlü atmosfer anlamına gelen ‘precisione realistica e atmosfera magica’ kavramıydı” (López-Calvo, 2014, s. 5-6). Massimo Bontempelli’nin ortaya attığı bu kavram onu, büyümlü gerçekçiliğın mucidi yapmamıştır fakat Bontempelli, kavramı ortaya koyduğu formülle büyümlü gerçekçiliğın en temel tekniğini belirlemiştir. Bu teknik; ‘gerçeküstü bir atmosferi tanımlayarak onu normalleştirmek ya da gerçeküstü atmosferi keskin gerçekçi detaylarla ortaya koymaktır. Bontempelli’nin henüz çok erken dönemdeyken ortaya koyduğu bu formül, büyümlü gerçekçi tür için kalıcı bir biçimsel özellik olacaktır.

Novecento’nun iki dilde yayımlanması, büyümlü gerçekçiliğın edebiyat camiasında hızlı şekilde yayılmasının temel sebebidir. Terim, dergide kullanıldıktan kısa süre sonra, Avrupa’nın her köşesinde duyulmuş ve pek çok yazarı etkilemeyi başarmıştır. “Bontempelli başlangıçta sürrealizmden etkilenmiş, daha sonra Mussolini’nin İtalya’daki faşist egemenliği sırasında Roh’un sihirli gerçekçiliğın ile bağ kurmuştur. Bowers ayrıca şunu da belirtiyor: Bontempelli’nin fikirleri, her ikisinin de amacı olduğundan, Roh’un fikirlerine tekabül eder. Gerçekliğın gizemli ve fantastik yönünü gösterir” (Bowers’dan aktaran İnanç, 2020, s. 12). Bontempelli’nin precisione realistica e atmosfera magica kavramı, Roh’un büyümlü gerçekçilik kavramına daha yakın bir anlam taşımaktadır. Her iki kavramda; gerçekliğın içindeki düşsel ve mistik tarafa odaklanılmaktadır.

Bontempelli, İtalya’da ortaya attığı ve tüm Avrupa’yı sarstığı bu kavram ile yazarları da büyümlü gerçekçilik üzerine üretmeye davet etmiştir. “Bontempelli, yazar arkadaşlarını geçmişe sahip ilkeller olmaya çağırıldı. “Adem ve Havva’nın geçmişi yoktu” diye iddia etti, ilkel olana dönüş şeklindeki sürrealist ideale atıfta bulunarak: ‘Tekrar Adem olamayız: Biz tanrıyız, geçmişi olan ilkelleriz” cümlelerini kullandı’ (López-Calvo, s. 2014). Bontempelli’nin bu cümlede tanrı olarak bahsettiği şey; ulusal tarih, gelenekler ve mitolojidir. Bontempelli’nin çağrısı Avrupa’da büyük yankı bulmakla kalmamış, aynı zamanda o dönemde Avrupa’ya gelen Latin Amerikalı genç yazarları da etkilemiştir. “Miguel Angel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier ve Arturo Uslar Pietri gibi sanatçılar ya Avrupa’da kaldıkları süre boyunca ya da 1927’de İspanyolca yayımlanan Revista de Occidente’yi (Batı Dergisi) okuyarak, sihirli gerçekçiliğın yeni

sanatsal eğilimine maruz kaldılar” (Skrodzka, 2012). Bu yazarlar, ilerleyen zamanlarda büyümlü gerçekçiliğı Latin Amerika topraklarına taşıyacaklar ve büyümlü gerçekçiliğın kurucuları kabul edileceklerdir.

İtalya’da Novecento’nun tartışmalarında yer alan Venezüellalı deneme yazarı Arturo Uslar Pietri, Bontempelli ile Paris’te tanışmış ve büyümlü gerçekçilik ile Latin Amerika’lı yazarlar arasında kilit bağlantı olmuştur. Pietri, Pariste kaldığı süre içinde Guatemalalı yazar Miguel Ángel Asturias ve Kübalı gazeteci, yazar Alejo Carpentier’le tanışmış ve arkadaşlık kurmuştur. Bu üç yazar, arkadaşlıklarının ardından Asturias’ın dergisi Ensayo ve Carpentier’in Imán’a dergisine ayrı ayrı yazılar yazmışlardır. “Bu yazarların özellikle biçimsel yenilikler konusunda Paris’teki Gerçeküstücülerle kurdukları doğrudan temas, Büyümlü Gerçekçiliğın biçimlenmesinde önemli bir rol üstlenmiştir” (Önder, 2013, s. 8).

Büyümlü gerçekçiliğın tarihî akıbeti bu noktadan sonra genellikle Latin Amerikalı yazarlar üzerinden devam etmektedir fakat Bontempelli’nin yazarlara yaptığı çağrı, Avrupa’da Latin Amerika’nın aksine çok farklı kültürel ve politik sonuçlar doğurmuştur. “Avrupa hegemonyasında bu bağlamda, faşizm için çok değerli olan saf bir ulusal arketipi uyandırma fikri, sonunda Üçüncü Reich⁴ tarafından kaçırıldı” (López-Calvo, 2014, s. 6). Bontempelli’nin başlattığı ve Latin Amerikalı yazarlarla edebiyat üzerine kurduğu “büyümlü gerçekçilik” bağı, kısa bir süre sonra siyasi sebeplerden dolayı kopmuştur. 1920’li yılların son zamanlarında Bontempelli, kendisi gibi diğer İtalyan fütüristleri takip ederek etken bir faşiste dönüşmüş ve Bontempelli’nin hızlı dönüşümü, edebiyat camiasındaki çoğu yazar arkadaşıyla bağlarının kopmasına sebep olmuştur. 1930’ların son yıllarında ise siyasi koşullar Bontempelli ve diğer faşistler için beklendiğı gibi gitmemiştir. Bontempelli ve faşizm için çalışan birçok kişi faşizmin çok ileri gittiğinin farkına varmıştır. Bontempelli Yahudi bir profesörün üniversitedeki işini üstlenmeyi reddetmesi üzerine bağı olduğu faşist partiden atılmıştır.

⁴ Almanca bir kelime olan Reich’in sözlükteki karşılığı; imparatorluk, devlet ve krallık anlamlarına gelmektedir. Tarihsel anlamı ise Almanlar’ın kurmuş olduğu devletleri temsil etmektedir. Tarih boyunca dört Reich dönemden bahsedilse de dördüncü Reich, Neo-Nazi Almanya’sı için kullanılan bir varsayımdan ibarettir ve üçüncüsünün devamı, bir nevi sembolü gibidir. Bu yüzden kabul edilen üç Reich Alman devleti vardır. Bunlardan sadece üçüncüsü Adolf Hitler’in kurmuş olduğu Nasyonal Sosyal Almanya için resmî ismiyle; Alman İmparatorluğu’dur. Üçüncü Reich toprakları, 1943 yılına gelindiğinde o kadar çok genişlemiştir ki ismi Büyük Alman İmparatorluğu olarak değişmiştir.

1.3. Latin Amerika Edebiyatında Büyülü Gerçekçilik

Latin Amerika’da sömürge sonrası dönemde Avrupa’daki durum tam zıttı şekilde gelişmiştir. Ulusal arketip keşfi milli geleneklerin ve eskiyen Neo-Afrika kültürünün yeniden canlanmasına sebep olmuştur. Bu noktada yerli gelenekleri, Asturias; “Latin Amerika yaylaları” ve Carpentier; “Karayip havzası” coğrafyalarını baz alarak canlandırmışlardır. Avrupa deneyimlerinden sonra Asturias ve Carpentier, Avrupa’da geçirdikleri zamanın ardından aktif iki Marksist olmuşlardır.

Asturias, ilkel Maya kültürünün sürrealist tefsirini baz alarak kendi romanını 1949 yılında, büyülü gerçekçi olarak tanıtan ilk Latin Amerikalı yazardır. Carpentier ise o dönemde “Lo real maravilloso Americano” (Amerikan harika gerçeği) ismini taşıyan kendine özgü anlatı stilini yaratmıştır. Bu anlatı tarzı, 19. yüzyılda Küba’da ortaya çıkan bir Afrika diasporik dini olan “santeria” ve Haiti’nin resmi dinlerinden birisi olan Batı Afrika kökenine ait ruhçu-animist bir din, “vodou”dan esinlenilerek oluşturulmuştur. “1940’larda ve 1950’lerde büyülü gerçekçilik kavramı, bildiğimiz gibi, özerk ve farklı bir durumu ifade etmeye başladı” (Delicka, 1997, s. 1). Bundan sonra kavram, Latin Amerika edebiyatındaki büyüme sürecinde ikinci dönemine hızlı bir giriş yapmıştır. Bu dönem, daha kesin bir eleştirel tanımlamayla kalıcı olmuştur. Büyülü gerçekçilik, kültürel ve kültüre karşı hegemonik bir edebi tarz olarak kabul edilmiştir.

Carpentier’in, “Lo real maravilloso Americano” ifadesi üzerine büyülü gerçekçilik, Güney ve Orta Amerika’ya özgü edebi bir tür olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Carpentier’in bu ifade ile amaçladığı şey Latince’nin diğer dillerden ayırt edici gücüne atıfta bulunmaktır. Bu noktadan sonra büyülü gerçekçilik için önemli olan şey Amerikan gerçekliğidir. Daha sonra Amerikan gerçekliğini belirleyen iki etmen belirlenmiştir. Bunlardan birincisi yerli Amerikalılar, ikincisi ise sömürgeci beyaz insanlardır. “Büyülü gerçekçilik teorisi, Carpentier’in barok olarak tanımladığı fantezi ve aşırı enerjiyle her zaman zaten doymuş olan Latin Amerika sosyal ve kültürel gerçekliğini vurguladı” (Skrodzka, 2012, s. 54). İki kültürün çatışması büyülü gerçekçiliği Latin Amerika coğrafyasında ortaya çıkarmıştır. Büyülü gerçekçi eserlerde oluşan kültürler arası çatışma ve birleşme neticesinde ortaya çıkan ve Latin Amerika’nın yerli halkına özgü kültleşmiş mitler, halk hikayeleri ve folklor, gerçekçi kurgunun özelliklerine bağlı kalınarak ele alınmıştır. Fakat, kültürel kaynakların beraberinde büyülü gerçekçilik,

politik ve sosyal konuları da aktarmaktadır. Bu anlamda Latin Amerika'da büyümlü gerçekçilik, anti demokratik ve sıklıkla diktatörlüğe karşı geliştirilen edebi bir tepki olarak boy göstermiştir. İlerleyen süreçlerde ise büyümlü gerçekçilik, Güney Amerika'daki devletlerin büyük kısmının stratejileri ve bununla birlikte varlıkları her zaman görmemezlikten gelinen, sesi kısılmışların sesi olarak varlığını sürdürmüştür.

Tüm eleştiriler ve tarihsel arka plan geride bırakıldığında ve sadece Güney Amerika ile Karayip gerçeklikleri baz alındığında büyümlü gerçekçilik, edebi bir ifade aracı olarak ün kazanmaktadır. 1960'ların son yıllarından bu zamana kadar Amerika'da etnik edebiyatların büyük kısmı büyümlü gerçekçi eserlerden oluşmaktadır. Büyümlü gerçekçilik, çeşitli etnik kültürlerin bir arada bulunduğu yer, toplumsal ve siyasi olarak yüzleşmenin tarafları, ontolojik bakımdan çok çeşitli sonuçlara sahiptir. Bu bağlamda üretilen eserlere Amerika'daki etnik azınlıkların maruz kaldıkları durumlar yansımıştır.

Büyümlü gerçekçilik, edebiyatta iki zıt nokta arasındaki engelleri aşan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Terimin ortaya çıkışı zaten başlı başına iki ayrı karşıtlık üzerine ifade edilen, iki farklı ifadeden oluşmaktadır. Bunlar: büyü ve gerçekliktir. "En kutuplaşmış biçimleriyle iki kavramın tanımı şu şekildedir: "gerçekçilik" dünyanın ampirik araştırmaya açık oluşunu ve Batı Avrupa'nın karakteristik bakışını temsil eder. "Büyü" ise, doğaüstü olanın varlığını, olaylar ve birçok etnik halkın karakteristik özelliğini varsayarak açıklar" (Delicka, 1997, s. 2).

Büyü ve gerçekliğin bir arada var olması, aslında çok doğal olarak şu şekilde sunulmaktadır: Okuyucu gerçek hayatta tepki vereceği gerçeküstü olaylara büyümlü gerçekçi metni okurken tepki vermemektedir. Bu iki zıt epistemolojik kavramın birleşiminde, gerçek ve fantastik unsurlar arasındaki sınır kaybolmuş ve olasılık dışı olan, objektif olarak mümkün hale gelmiştir. Carpentier'e (1949) göre büyümlü gerçekçilik, beş yüzyıl kadar süren çalkantılı tarih süresince Avrupa ve yerli Afrika dahilinde farklı inanç organizmalarının bitmeyen çatışmaları ve bu tür inançlar sonucunda ortaya çıkan gizli senkretizm sebebiyle kusursuz olan Latin Amerika'nın kültürel gerçekliğinde saklanmaktadır. Sanatçıların sorumlulukları herhangi bir teknik yolla ve çatışmalarla harikaları yaratmak değil, uzun süredir fark edilmeyi bekleyen, saklı kültürel ve tarihî mucizeleri sezerek gün yüzüne çıkarmaktır. Sentetik olanın köklü yadsıması sebebiyle Carpentier, Neo-Barok haricindeki herhangi bir -izmi ya da edebî tarzı kesin olarak

Barok'un en farklı kültürel faktörleri onaylamak ve bünyesine dahil etme kabiliyetinden dolayı tanınmaktadır.

Kavramın Latin Amerika edebiyatındaki ilerleme sürecinde ikinci aşamaya, daha net eleştirel tanımlamalara yönelik erken girişimlerle hızlı bir geçiş yapılmıştır. Carpentier'in takipçilerinden olmasına rağmen yine de olay örgüsünde tekniğin görevini kabul eden Haitili yazar, Jacques Stephen Alexis, büyülü gerçekçilik yerine *muhteşem gerçeklik* anlamına gelen “réalisme merveilleux” kavramını kullanmayı tercih etmektedir. Kavramın tanımlanmasının başlangıç aşaması, eleştirmenler Ángel Flores ve Luis Leal arasındaki bir çatışma esnasında gelişmiştir. Flores, büyülü gerçekçiliği tarz, netlik ve özgünlük, sağlam ve mantık çerçevesinde gelişen olay örgüsü, günlük hayatın mükemmel ile gerçeküstü olana evrilmesi, olağan dışı olanın olağan olana dönüşmesiyle fark edilen “gerçekçilik ve fantazyanın karışımı” olarak betimleyen biçimci bir yaklaşım sergilemiştir. Flores aynı zamanda anlatıda zamanın yersiz akışkanlığını, melodramın ve aşırı lirik üslubu reddetmiştir. Bunun yerine hikayelerde yeni, şaşırtıcı olanın seçilmesini tercih etmiştir. Fakat tüm bu nitelikler, modernist kurguyu büsbütün nitelendirmiş ve bu *sebeple özgün olmaktan yoksun bırakmıştır*.

“Flores, Gogol, Dostoyevski, Hoffman, Grimm Kardeşler, oyun yazarı Strindberg, Poe, Melville ve hatta Proust gibi gerçekçi olmayan kurgu yazarlarının geniş bir yelpazesini erken haberciler olarak gösterdi. Ancak Kafka'yı en saf edebî örnek olarak ve Giorgio de Chirico'yu resimdeki muadili olarak kabul etti ve büyülü gerçekçiliği daha önceki, daha romantik fantezi uçuşlarından daha çok atmosfere dayalı olandan ayıran şeyin, onların "soğuk ve beyinsel" üslubu olduğunu savundu” (López-Calvo, 2014, s. 7).

Flores, Latin Amerika edebiyatında büyülü gerçekçiliği başlatan kişinin Jorge Luis Borges olduğunu iddia etmektedir. Borges'in ardından Arjantinli yazarlar; Silvina Ocampo, Bioy Casares, Julio Cortázar ve Mallea, Sábato ile Uruguaylı yazar; Onetti ve onun ardından da Şilili yazar; María Luisa Bombal, Meksika'dan ise iki yazar; Rulfo ve Arreola gelmektedir. Flores Küba'dan da Novás Calvo ile Labrador Ruiz'i ilk büyülü gerçekçi yazarlar olarak kabul etmiştir. Büyülü gerçekçiliğin Latin Amerika'da geliştiği sıralarda Borges, Casares ve Ocampo, antik çağdan o zamana kadar dünya edebiyatından birçok eseri de kapsayan etkin bir koleksiyon “Antología de la literatura fantástica”yı (*Fantastik Edebiyat Antolojisi*) 1940 yılında bir araya getirmişlerdir. Bu önemli çalışma ortaya çıktığı dönemde oldukça ün kazanmıştır fakat üç yazar, bu kapsamlı çalışma

dışında ortaya koydukları kendi eserlerini büyülü gerçekçilik adı altında değil, “muhteşem edebiyat” adı altında yayımlamışlardır.

Luis Leal ise Flores'in Latin Amerika edebiyatında büyülü gerçekçiliğe ait ilk eleştirel çalışmayı ortaya koyduğuna inanmaktadır fakat Leal, buna rağmen Flores'in tanımını ve büyülü gerçekçi yazarlar listesini kabul etmemektedir. Leal, Roh'un kavramı ilk kullandığı haliyle kabul etmektedir ancak ona göre Latin Amerika'da, *lo real maravilloso* (harika gerçek) kavramından yola çıkarak büyülü gerçekçilik için Roh'a kıyasla daha sistematik ve tutarlı bir bakış sunan kişinin Carpentier olduğunu belirtmektedir. Leal, büyülü gerçekçiliğin edebiyatta fantastik tür ya da psikolojik türle özdeşleştirilemeyeceğini savunmaktadır. “Ona göre büyülü gerçekçilik ne gerçeği çarpıtır ne de hayali dünyalar yaratır . . . Muhteşem gerçeğin varlığı, bazı eleştirmenlerin gerçek Amerikan edebiyatı olduğunu iddia ettiği büyülü gerçekçi edebiyatı başlatan şeydir” (Leal, 1967, s. 121-122).

Leal, Borges'in biçimciliğine kıyasla Carpentier'in izdemselliğini tercih etmektedir. Flores'in büyülü gerçekçi olarak belirlediği yazarlardan bazıları konusunda Flores'le hemfikirdir. Leal, Flores'in listesine özellikle de Venezüellalı yazar Rómulo Gallegos ile Kübalı yazar; Félix Pita Rodriguez gibi birkaç yazar daha ekler. Bu anlamda Leal ve Flores, Borges ile Carpentier'in arasındaki en temel fark, biçime karşı içerik (muhteşem gerçek teması) üzerine yaptıkları vurgu sonucuna çıkmaktadır.

Terimin edebiyattaki üçüncü gelişme aşaması ise sadece Latin Amerika edebiyatı için değil, dünya edebiyatı için de önemli bir aşamadır. Bu aşama, 1970 yılında Tzvetan Todorov'un sistematik eseri *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*'ın (The Fantastic) yayımlanmasıyla başlamıştır. Todorov (2017) bu eserinde fantastik olanı, gerçekçi bir izahın olanağıyla, fantastiğin kışkırtıcı bir biçimde onay görmesi arasındaki rahatsız edici durum olarak adlandırmaktadır. Bu durum, Todorov için “delinmiş doğa yasalarının” rahatsız edici beklentisidir. Sonuç olarak romanın bitişinde okuyucu netlik duygusundan taviz vermiş olacak ve kendisini, maruz bırakıldığı rahatsızlık mevkiinde tuhaf hissedecektir. Okuyucunun içinde bırakıldığı gerilimi daha çok canlandırmak için yazarın, daima tündengelimle tahmin yürütme ve rasyonel bir izaha neden olabilecek işaretleri takip eden bir dedektifinki gibi kuşkucu bir bilimsel mantığa sahip olması gerekmektedir.

Eleştirmen Jaime Alazraki, büyülu gerçekçiliği (1990) *Neo-Fantastik* olarak adlandırmıştır. Ona göre Borges, Cortázar gibi yazarların romanlarında görüldüğü gibi fantastik olan, biçimsel olarak dedektiflik öykülerinin kurgusuyla bağlantılıdır. Kurgudaki gerilim veya kuşku ilerlediği süre boyunca fantastik unsurların etkisi de ilerlemeye devam eder. Diğer taraftan karakterler ile yazar rasyonel bir açıklama sergilemeyi önemsemiyorsa, olaylar olağanmış gibi kabul edilir. Bu haliyle öykü, merveilleux (muhteşem olan) türüyle adlandırılır. Tıpkı peri masallarındaki gibi, eseri okuyan kişilerin normalde inanmadıkları şeyleri görmezden gelmesi ve eserdeki olağandışı şeyleri olağanmış gibi kabul etmeleridir.

Todorov, hikâyede alegorik ya da şiirsel anlam yaratabilecek herhangi bir unsurun, öyküyü olağanlaştırmaya, kuşkuyu yok etmeye dolayısıyla da aslında edebî bir okuma yapılması gereken fantastik gerilim türünü ortadan kaldırmaya hizmet edeceğini belirtir. Neticesinde eğer eserin sonunda akılcı bir yorumlama üstün geldiği takdirde öykü fantastik ya da muhteşem olmaktan çıkar, yalnızca tekinsiz ve tuhaf olarak varlığını sürdürmeye devam eder. “Todorov'un sistematik fantastik tanımının, büyülu gerçekçilik için daha önce yapılan tanımları ortadan kaldırarak, büyülu gerçekçiliği daha spesifik bir tanımına götürmesi gerekiyordu, ancak bunun o kadar basit bir sonucu olmayacaktı (López-Calvo, 2014, s. 9).

1970'lerin ortalarında kavramın ünü çok fazla artmış ve yayılmıştır. O dönemde büyülu gerçekçilik, sayısız araştırmanın konusu olmuş ve birbirine rakip olan birçok tanıma sahip olmuştur. Yale'de eleştirmen olan Emir Rodriguez Monegal, 1973 yılında Michigan'da verdiği konferansta büyülu gerçekçilik için dönüm noktası niteliğindeki "sağırklar arasında bir diyalog" tanımlamasını yapmış ve kavramdan büsbütün vazgeçilmesini tavsiye etmiştir (Yates, 1995). Donald Yates, 1975 yılında yayımlanan *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica* (Diğer dünyalar, başka yangınlar: Latin Amerika'da fantezi ve büyülu gerçekçilik) isimli çalışmasının devamında Todorov'un ortaya attığı teorisinin sorunlarını belirler. Bu sorunlardan ilki Todorov'un kurguyu sadece üç farklı anlatıyla sınırlandırmasıdır. Todorov'un sistemi; “olağan- olağandışı ya da ilginç- gerçeküstü” şeklindedir. Todorov, kurduğu sistemle büyülu gerçekçiliğin tanımını sadeleştirmiştir fakat bu noktada Roh'un kurduğu sistem bozulmuştur. Anderson-Imbert ise 1956 yılında

yayımlanan *Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo* (Yüzyılın Yirmi İspanyol-Amerikan Masalları) çalışmasında Franz Roh'un kurduğu orijinal mantığın “izlenimcilik + dışavurumculuk = büyülü gerçekçilik” şeklinde olduğunu vurgular. Bunun formülün edebiyattaki karşılığı şu şekildedir; “üretilen tez: doğal olan, 'gerçekçilik' ortaya koyan; teze karşı geliştirilen antitez: olağanüstü edebiyat, 'fantastik' türünü üretir. Sentez olarak: 'büyülü gerçekçiliğin’” üretildiği tuhaf eserler kategorisidir (Yates, 1975, s. 9).

Todorov, bu anlamda büyülü gerçekçiliğin tanımlanamama sorununu netliğe kavuşturma konusunda başarısız olmuştur. Çünkü gerçeküstü olanın betimlenmesi, tanımların ihtimallerini azaltmaya yardımcı olurken, sonuç olarak büyülü gerçekçiliğin ne olduğunu açıklamak yerine ne olmadığı sonucuna varmıştır. Todorov’un çalışmasında ortaya koyduğu “fantastik olan” anlam olarak şüphecilik ile “muhteşem olan” yani gerçeküstünün arasında bir yerdedir. Todorov’un büyülü gerçekçilik tanımlaması o dönemde, sorgulanmadan kabul edilmiştir fakat ilerleyen zamanlarda Brezilyalı eleştirmen-yazar Irlemar Chiampi, Todorov’un tanımlamasındaki karışıklık üzerine bir sorgulama yapar.

Chiampi, Leal ve Monegal gibi "büyülü gerçekçilik" kavramını çok müphem ve kusurlu bulur. Bu yüzden büyülü gerçekçilik kavramını görmezden gelir. Chiampi büyülü gerçekçilik kavramını nihayetinde sadece Todorov'un teorisine değil, aynı zamanda Todorov’un büyülü gerçekçilik tanımına daha münasip olduğunu düşündüğü "harika gerçekçilik" ile değiştirir. Chiampi’nin harika gerçekliği aynı zamanda, “Carpentier’in, ‘harikulade gerçeği’nin Latin Amerika’nın marjinalleştirilmiş kültürlerinde günlük olağan bir olay olduğu doktrini için de geçerlidir” (López-Calvo, 2014, s. 10). Chiampi'nin, *O realismo maravilhoso. Forma e ideologia no romance hispanoamericano* (Harika gerçekçilik. İspanyol-Amerikan romanında biçim ve ideoloji) isimli çalışması yapısalcılığın en çok ilgi gördüğü dönemde, 1980 yılında yayımlanmıştır. Onun eseri günümüzde çok soyut, yüzeysel ve teknik bulunmaktadır. Fakat yine de iddia ettiği “muhteşem gerçekçilik”te gerçek ile gerçeküstü unsurların varlığını kabul eden görüşe katkıda bulunmuştur. Chiampi’nin sisteminde çelişkiler yoktur, “muhteşem gerçeklik”ğin temel anlatı tekniğini, “gerçek olanın yeniden normalleştirilmesi ve muhteşem olanın normalleştirilmesi” üzerine kurar (Chiampi, 1980, s. 157-58). Bu da basit bir açıdan bakıldığında alelâde olanın, sıradan olana dönüşerek yeniden üretilmesi aynı zamanda

fantastik olanın da sıradan olana dönüşmesi demektir. Carpentier'in *The Kingdom of This World*'ün önsözünde meşhur bir şekilde belirttiği gibi 'harikanın fenomeni, inancı gerektirir'" (Carpentier, 2017).

1985 yılında başka bir eleştirmen Amaryll Beatrice Chanady, *Magical realism and the fantastic: Resolved versus unresolved antinomy* (Büyülü Gerçekçilik ve Fantastik: Çözülmüş Karşı Çözülmemiş Çatışkı) isimli çalışmasında, Todorov'un görüşüne farklı bir açıdan yaklaşarak büyülü gerçekçilik ile fantastik terimlerini açıklığa kavuşturmayı amaçlar. Birbirlerine benzeyen fakat birbirinden tamamen bağımsız bu iki kavramı okuyucunun temyiz edecek yetkinliğe gelmesini sağlamak için kapsamlı bir kılavuz oluşturur. Chanady, sonuç olarak okuyucunun fantastik ile büyülü gerçekçilik metinlerinin arasındaki temel farklılıkları biçimsel olarak ayırt edebilmesini amaçlamaktadır. Chanady'nin fantastiğin aksine büyülü gerçekçiliği tanımlamak adına önerdiği üç kriter vardır. Bunlardan ilki; fantastiğin gerçek ve gerçeküstü arasında bir çatışma meydana getirdiğini belirtir. Ona göre doğal olan aynı zamanda kabul edilmiş olandır. Bu durumda gerçeküstünün baskın olması mantıksız bir konum oluşturur. Böylece ortaya sorunları açıklamaktan çekinen ve mevcut çatışmayı çözüme kavuşturmakta yetersiz bir yazar ortaya çıkar. Büyülü gerçekçilik ise fantastiğin karşılığında başka bir çatışkı olarak karşımıza çıkar. Ölçülü ve gerçekçi bakış açısına dayanan bu çatışma, iki bağıntılı perspektif ortaya koyar.

Chanady'nin belirlediği ikinci kriter ise tutarlı fakat rasyonel olmayan bakış açısıdır. Chanady, büyülü gerçekçiliğin önemsiz şekilde marjinalleştirilmiş belirli bir etnik kültürle sınırlandırılmaması gerektiği ve bu düşüncüyü genele yayarak, rüyalar, halüsinasyonlar, psikopatoloji ya da çocuk bakış açısı gibi kişisel bir psişeyle ele almak gerektiğini savunur. Büyülü gerçekçilik, bu noktada fantastikle temel bir noktada ayrılmaktadır. İki kavram arasındaki temel fark aktarıcının irrasyoneli onaylaması ve sonuç olarak oluşan çatışkıyı doğal bir akış içinde çözmesidir. Aynı zamanda aktarıcının sergilediği bu doğal tutum, büyülü gerçekçiliğin tanımı için belirleyici bir kod olacaktır fakat büyülü gerçekçiliği tanımlamak için tek başına yeterli bir koşul değildir.

"Büyülü gerçekçiliğe eşit derecede uygun olarak kolektif (kültürel olarak bağlı) ve bireysel (sui generis) bir bakış açısı, çok farklı tarzlara, geleneklere ve dönemlere ait eserlerin tek, her şeyi kapsayan bir başlık altında gruplandırılmasıyla sonuçlanır. Örneğin, García Márquez, Kafka'nın absürt

olanı (doğüstü olanın aksine) “düz bir yüzle” anlatma eğilimine hayran kaldı ve hatta bunu büyük bir etki olarak kabul etti; yine de her iki yazarın da nihayetinde çok farklı tarzları vardır” (López-Calvo 2014).

Chanady'nin büyülü gerçekçilik tanımlaması kavramın netleşmesi açısından bazı önemli gelişmelere katkıda bulunmuştur. Chanady'in önermesi, büyülü gerçekçiliği bir “durum” veya tekniğe irca ettirdiği takdirde belirsizliğini korumaktadır. Üçüncü kriteri ise; gerçeküstü olanın her gün yaşanan olağan bir olay olarak kabul edilmesidir. Büyülü gerçekçiliğin tanımı için yapılan tüm karşılaştırmalı metotlar sınırlı sonuçlar ortaya koymaktadır fakat Todorov'un “fantastik” tasviri, eleştirmenler de olduğu gibi modernite yazarların da birbirleriyle bağlantılı olduğunu düşüncesini ortaya çıkarmıştır. Asturias, Carpentier, García Márquez gibi yazarlar, yazılarında belli bir mıntıka çevresini ele almışlar ve Latin Amerika'nın büyülü gerçekçilik türünde öne çıkan temsilcileri olmuşlardır. Öne çıkan bir diğer yazarlar; Borges ve Cortázar ise daha çok neo-fantastik terimiyle birlikte anılmaktadırlar. Özellikle de Borges, eserlerinde “...büyülü unsurları gerçekçi bir ortamın parçasıymış gibi tasvir eder. Başka bir deyişle, gerçek dışı olarak kabul edilebilecek olanı normalleştirir. Büyülü gerçekçi tasarlanmış bir durum, gündelik hayatın sıradan bir parçası olarak sunulur” (Kırpıklı, 2017, s. 661). Neo-fantastik kavramıyla birlikte, büyülü gerçekçilik teriminin gelişmesinde etnolojik bir yaklaşımla ele alınacak dördüncü bir aşama başlamıştır. Antropolojik bir perspektiften bakıldığında okuyucu, Büyülü gerçekçi eserlerde modern Batı endüstriyel kültürüyle olağan ve olağanüstü olan, kültürel bağlamda tek bir inanç sistemi içinde birlikte var olmaktadır. Tüm bunlar büyülü gerçekçiliğin gerçeklikle olan ilişkisini anlamlandırmak ve büyülü gerçekçiliğin gerçekliğe karşı olan tutumunu açıklamak için kullanılır.

Luis Leal, 1995 yılında yayımlanan “Magical Realism in Spanish America” isimli eserinde büyülü gerçekçiliğin, yazarın gerçeklerle yüzleştiği bir araç olduğunu ve yazarın büyülü gerçekçiliği çözmeye çalıştığını söyler. Rogers (2002) ise, büyülü gerçekçiliğin gerçeklikle iç içe geçen doğasını açıklamak için büyülü gerçekçiliğin yapısının kültürel olarak inşa edildiğini açıklar ve büyülü gerçekçiliğin bir veya birçok kişinin gerçekliğini aktaran bir araç olduğunu savunur.

Büyülü gerçekçiliği Latin Amerika topraklarına özgü bir tür olarak ifade eden ilk kişi ise Şilili yazar ve edebiyat eleştirmeni Fernando Alegría⁵'dir. Alegría, 1960 yılında yayımlanan “Alejo Carpentier: realismo mágico” isimli eserinde büyülü gerçekçiliğin bağlamsal bağlılığının Latin Amerika'ya, özellikle de “Afro- Hint” bölgesine ait olduğunu belirtir. Tüm bu kanallar boyunca Carpentier'in “harikulade gerçek” mitinin tersine, sonradan gelen büyülü gerçekçi yazarlar, bu mit yerine bir tür “anlatısal ilkelcilik” üretmeye başlamışlardır.

“Latin Amerika yerli kültürü, teknik olarak ve dolayısıyla yapay olarak, klasik temellere dayanan gelenekselleştirilmiş bir pastiş veya simülakr olarak inşa edilmiştir. Antropolojinin jenerik bir “ilkel toplum” yaratması, (erken dönemlerin bir bileşimi) dünya çapında geleneksel, Batılı olmayan kültürlerin etnografik tasvirleri, yirminci yüzyıl etnolojisi, edebiyatı ve sinemasında popüler hale geldi” (López-Calvo, 2014, s. 11).

Latin Amerika'da yaygın olarak kullanılan ilkel gelenekler aslında aynı coğrafyada gündelik gerçekliği de oluşturmaktaydı. Büyülü gerçekçi eserler yaygınlaştıkça eserlerde kullanılan sıradan gündelik gerçeklikler, modern okur tarafından “sihirli düşüncenin tezahürü” olarak algılanmış ve sihirli düşünme geleneksel gerçekliğin yerini almıştır. Bu yüzden büyülü gerçekçi eserlerde geleneksel gerçekliğin rasyonel gerçekliği ve nedenselliği sorgulanamaz hale gelmiştir. Bu kurama göre, Latin Amerika büyülü gerçekçiliği bir mod'dan ziyade belli başlı eserler tarafından paylaşılan, temeli tarihselliğe dayanan, özgün bir tarzdır. Büyülü gerçekçi tarzda eser veren yazar topluluğuna, eserlerinde belirli bir edebi etki ilişkisi teşhir eden modern yazarlar da dahildir. Bu yazarların en bilindik büyülü gerçekçi eserleri şunlardır: Bu Dünyanın Krallığı (El reino de este mundo, Carpentier, 1949), Pedro Paramo (Juan Rulfo, 1955),

⁵ Fernando Alegría, 1938 Edebi Kuşağı olarak bilinen oluşumun önemli temsilcilerinden birisidir. Eleştirmen, şair, yazar ve bilim adamı olan Alegría, 1918 yılında Santiago'da dünyaya gelmiştir. Ulusal Enstitü'den mezun olduktan sonra Şili Üniversitesi Pedagoji Enstitüsü'nde İspanyolca ve felsefe profesörü olarak mezun olmuştur. Uzun yıllar eğitimci olarak çalıştıktan sonra 1971'de Amerika Birleşik Devletleri'nin Şili Büyükelçiliği'ne kültür danışmanı olarak göreve başlamıştır. 1974 yılında ise meslektaşları David Valjalo ile “Şili Edebiyatı Sürgün Dergisi”ni kurmuştur. Alegría ve 1938 Edebi Kuşağı'nın diğer temsilcileri, eserlerinde toplumsal sorunlarla birlikte, insanın sömürüye ve doğaya karşı bitmek bilmeyen mücadelesini aktarmaya çalışırlar. Bu kuşak aynı zamanda 1942 senesinin de Edebiyat Kuşağı olarak tanınmaktadır. 1938 Edebiyat Kuşağı, ortaya koydukları eserlerle yazarların tarihi, politik ve sosyal problemler üzerine düşünmeye ilgili olduklarını kanıtlamıştır. 1938 Kuşağı, Ricardo Latcham ve Hernán Díaz Arrieta tarafından 1940'ların neo-Creole kuşağına özgü isimle vaftiz etmişler, aynı zamanda onların edebi tarzından etkilenmişlerdir. Neo- Creole, ulusal zevklere bağlı olmasından dolayı, “Creole” doktriner tavrı sebebiyle de “yeni” kelimeleri bir araya getirilerek oluşturulmuştur.

Yüzyıllık Yalnızlık (Cien años de soledad, García Márquez, 1967), Mısır Toplayıcıları (Hombres de maíz, Asturias, 1949), Acı Çikolata (Como agua para chocolate, Laura Esquivel's, 1990) gibi günümüzde hâlâ popülerliğini koruyan, bazıları filme uyarlanmış ve uyarlanmaya devam edilen önemli eserlerdir. Bu eserlerdeki ortak büyüğü gerçekçi stil, üç ortak nokta ile tanımlanmaktadır. Bunlar sırasıyla şu şekildedir: İlk ortaklık üretim noktasında belirir bu; “ilkel” ya da taşralı bakış açısıyla oluşturulan anlatının tercih edilmesidir. İkincisi metin içeriğinde ortaya çıkar bu; gerçeklik modellemelerinin moderninden arkaik döneme doğru kültürler arası dönüşümüdür. Sonuncu ortak nokta ise; okuyucunun metni nasıl aldığıyla ilgilidir. Sanal okuyucunun metne inanan kişi rolünü oynaması ve metne şüpheci yaklaşımı, iki seçenekli bir sonuç doğurur. Bunlar; Latin Amerika resmî tarihi yerine alegorik yorumu ve iktidar tarafından sürdürüle gelen tarihin farklı versiyonudur.

Latin Amerika büyüğü gerçekçiliğinde, okuyucuya genellikle hem gerçek hem de büyüğü bir dünya sunulur. Büyüğü gerçekçi eserlerde gerçeklik ile hayal gücü arasında keskin bir ayrım yoktur; bunun yerine geleneksel sınırları zorlayan bir melez bütünlük içinde var olurlar (Zamora & Faris, 1995, s. 3). Bu, kendi gerçeklik anlayışını sorgulamak zorunda kalan okuyucu için kafa karıştırıcı olabilmektedir. Bununla birlikte, okuyucunun dünyayı yeni bir perspektiften görmesini sağlayan da bu yönelim bozukluğudur. Örneğin, *Gabriel García Márquez'in Yüzyıllık Yalnızlık* romanında okuyucu Macondo kasabasıyla tanıştırılır. Macondo, her şeyin mümkün olduğu büyüğü bir yerdir. İnsanlar uçabilir, hayaletler yeryüzünde dolaşabilir ve bitkiler bir gecede büyüyebilir. İlk başta, okuyucu bu olaylara şüpheyle yaklaşır. Ancak roman ilerledikçe okuyucu, Macondo'nun büyüünü gerçek olarak kabul etmeye başlar (Márquez, 2016). Latin Amerika büyüğü gerçekçiliği, okuyucuya hem gerçek hem de büyüğü bir dünya sunarak okuyucunun dünyayı yeni bir bakış açısıyla görmesini sağlar. Okuyucuyu kendi gerçeklik anlayışını sorgulamaya ve kendilerini imkansızın olasılığına açmaya zorlar. Bu yeni bakış açısı önemlidir çünkü okuyucunun dünyayı içinde yaşayan insanların gözünden görmesini sağlar.

Latin Amerika tarihi uzun bir baskı ve sömürü tarihidir. Büyüğü gerçekçi anlatım tarzı Latin Amerika'nın tarihsel ve kültürel bağlamını yansıtır; bu bölge sömürgecilik, diktatörlük, devrim, savaş, göç ve kimlik gibi sorunlar yaşamıştır (García Márquez, 2006, s. 15). Latin Amerika halkı yüzyıllardır marjinalleştirilmiş ve susturulmuştur. Latin

Amerika büyüğü gerçekçiliğı ise baskı altındaki bu insanların sesi olmuştur. Bu sorunlar Latin Amerikalı yazarları yerli kültürlerinden gelen fantastik unsurları, mitolojiyi, folkloru ve sözlü geleneğı gerçekçi bir kurguyla birleştirmelerine yol açmıştır (Chanady, 1985, s. 28). Hikayelerini anlatmalarına ve deneyimlerini dünyayla paylaşmalarına olanak tanımıştır. Latin Amerika büyüğü gerçekçiliğı güçlü bir edebi harekettir. Latin Amerika halkının kendilerini ifade etmesi ve hikayelerini dünyayla paylaşması için bir yoldur. Bu, onların sesinin duyulmasının bir yoludur.

Büyüğü gerçekçilik, 1990'larda uluslararası beğeni kazandıktan sonra Latin Amerika edebiyatında üretimi azalmıştır. Bunun yerine, dünyanın farklı bölgelerinden çok sayıda yazar, büyüğü gerçekçi eserler yazmaya başlamıştır. Büyüğü gerçekçiliğın Latin Amerika'da popülerliğini kaybetmesinin sebebi çok karmaşık ve başlı başına ayrı bir araştırma konusudur fakat Latin Amerika edebiyatı ile popülerlik kazanmış bu türün Latin Amerika coğrafyasında azalmasının sebebi çalışmamız açısından önemlidir. Zamora ve Faris'e (1995) göre büyüğü gerçekçiliğın sadece Latin Amerika'da değil dünyada popüler bir tür haline gelmesiyle büyüğü gerçekçilik, Latin Amerika'nın kültürel ve tarihsel gerçekliklerini yansıtan bir edebî biçim olarak özgünlüğünü ve özgüllüğünü kaybetmiştir. Büyüğü gerçekçilik, farklı bölgelerden ve geleneklerden birçok yazar tarafından benimsenmiş ve büyüğü gerçekçiliğın siyasi ve estetik anlamını sulandıran küresel bir poetika yaratmıştır. Büyüğü gerçekçilik postmodernizm, neo-fantastik, postkolonyalizm ve tanıklık edebiyatı⁶ gibi diğer edebi akımlar ve hareketlerden olumsuz değerlendirmeler ve zorluklarla karşılaşmıştır. Bazı eleştirmenler büyüğü gerçekçiliğın egzotizm, oryantalizm veya primitivizm gibi sömürge söyleminin hayranlık ve marjinalleştirme söylemini yeniden üreten bir biçim olduğunu savunmuşlardır (Zamora

⁶ Tanıklık edebiyatı akımı, yazarların kendi deneyimledikleri veya şahit oldukları tarihi, siyasi veya sosyal olayları anlattıkları edebi eserlerdir. Bu akımın amacı, olayları kaydetmek, gerçeğı yansıtmak ve gelecek kuşaklara aktarmaktır. Yazarların gerçekçi bir üslupla ele aldığı yazıları, roman, öykü, anı ve günlük gibi türlerde karşımıza çıkmaktadır. Bu edebi akımda yazarlar olayların sebeplerini, sonuçlarını ve etkilerini analiz ederken aynı zamanda yazılarına kendi duygularını, düşüncelerini ve yorumlarını da katabilirler. Özetle bu akım, yazarların olayları anlatırken kendi kişiliklerinden, ideolojilerinden, inançlarından ve kültürlerinden de etkilendiğı bir akımdır. Tanıklık edebiyatında en çok işlenen konular; savaşlar, darbeler, soykırımlar, devrimler, zulümler ve baskılardır. Türk edebiyatında en önemli temsilcileri ise; Halide Edip Adıvar'ın Ateşten Gömlek ve Sinekli Bakkal romanları, Adalet Ağaoğlu'nun Ölmeye Yatmak romanı, Erdal Öz'ün Bir Koltuk Nasıl Devrilir romanı, Fethi Naci'nin Babamın Kemikleri romanı, Ahmet Altan'ın Aldatmak romanıdır.

& Faris, 1995, s. 6). Bazıları ise büyülü gerçekçiliğin çağdaş Latin Amerika'nın sosyal ve tarihsel karmaşıklıklarını ve çatışmalarını temsil etmek için yetersiz olduğunu iddia etmişlerdir (Slemon, 1995, s. 409). Büyülü gerçekçilik Latin Amerika'da belirgin veya tanınabilir bir stil veya tür olarak azalmıştır. Bazı yazarlar, büyülü gerçekçiliğin unsurlarını içeren ancak aynı zamanda onun kurallarından ve varsayımlarından uzaklaşan yeni biçimler ve teknikler denemişler, bazıları ise büyülü gerçekçiliğin kapsamını zorlayan veya genişleten farklı temalar ve bakış açıları araştırmışlardır. Örneğin; Amaryll Chanady, Gabriel García Márquez'in Yüzyıllık Yalnızlık adlı eserini Latin Amerika'yı zamanın döngüsel ve tarihin önemsiz olduğu mitik bir gelenek olarak tasvir ettiği için eleştirmiştir (Chanady, 1985, s. 29). Chanady, bu temsilin Latin Amerika'da sosyal değişim ve ilerleme olasılığını reddettiğini savunmuştur (Chanady, 1985, s. 31).

Büyülü gerçekçiliğin uluslararası edebiyatta popülaritesinin artmasıyla Latin Amerika edebiyatındaki tanımı çok sığ kalmaya başlamıştır. Terim için daha kapsamlı, geniş bir tanıma ihtiyaç duyulmuştur. O dönemde sadece büyülü gerçekçilik değil, aynı zamanda büyülü gerçekçilikle çok karıştırılan fantastik türü de daha geniş bir alana yayılmaktadır.

“Todorov'un geleneksel fantastiği tanımlaması, çoğunlukla on dokuzuncu yüzyıl edebiyatına uygulanabilirken, yirminci yüzyılda da neo-fantastik modernist bir edebiyatın ortaya çıkışı, Brian McHale'in postmodern fantastik olarak tanımladığı bir şeye dönüştü. Böylece, çağdaş edebiyatın güncel uygulamasında, Latin Amerika'da bile, Morales ve Sardinas'ın gösterdiği gibi, daha önce ayrı olan fantastik ve büyülü gerçekçilik unsurları aynı edebi eserler içinde birleşmeye başladı ve her iki terim de yeni ve daha esnek teorik formülasyonlar gerektirdi” (Lopez-Calvo, 2014, s. 13).

Bunun sonucunda terimin bu zamana kadar ortaya çıkmasında önemli olan adımlara bir yenisi daha eklenmiştir. Çünkü hem uluslararası edebiyatta genişleyen ve sürekli değişen edebî türler, eserlerde iç içe geçmeye başlamıştır. Bu değişimin yankıları Latin Amerika edebiyatına da paralel şekilde görülmeye başlanmıştır. Modern edebiyatın ortaya koyduğu eserlerde, fantastik edebiyatı ve büyülü gerçekçi edebiyatın belirleyici özelliklerinin aynı eser içinde sunulmaya başlanmıştır. Dolayısıyla fantastik edebiyata karşı çok yeni bir tür olan büyülü gerçekçilik için daha kapsayıcı bir tanım ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Büyülü gerçekçiliği uluslararası alanda tanınmasına yardımcı olan ve çalışmalarını bu türün üzerinde yoğunlaştıran Wendy Faris, büyülü gerçekçiliği tanımlarken, özellikle metinlerdeki "gerçeklik" ve "büyü" arasındaki sınırların

belirsizliğine dikkat çekmektedir (Faris, 2004, s. 7). Faris'e göre, büyülü gerçekçiliğin ayırt edici özelliklerinden biri, sıradan gerçeklik ile olağanüstü unsurların bir arada bulunabilmesi ve bu birleşimin okuyucuda hayret ve merak uyandırmasıdır. Faris, bu türün, okuyucunun gerçeklik algısını yeniden düşünmesine ve toplumsal ya da kültürel gerçekliklere yönelik daha derin bir bilinç geliştirmesine yol açtığını ileri sürer (Faris, 2004, s. 12). Bu çerçevede, Faris'in çalışmaları, büyülü gerçekçiliğin yalnızca bir edebi tür olarak değerlendirilmemesi gerektiğini, aynı zamanda epistemolojik ve ontolojik bir sorgulama aracı olarak da görülmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Büyülü gerçekçiliğin uluslararası alandaki popülaritesinin artmasıyla birlikte, bu terim için daha geniş ve kapsayıcı bir tanım ihtiyacı doğmuştur. Faris, büyülü gerçekçiliği yalnızca bir edebi tür değil, aynı zamanda gerçeklik ve büyü arasındaki sınırları bulanıklaştıran, bu iki kavramın bir arada var olabileceğini gösteren bir yaklaşım olarak ele alır (Faris, 2004, s. 7). Faris'e göre, büyülü gerçekçiliğin okuyucuya sunduğu en önemli unsur, gündelik yaşamın içine olağanüstü unsurların eklenmesi ve bu olağanüstü olayların, doğal bir gerçeklik olarak kabul edilmesidir (Faris, 2004, s. 12). Bu durum, okuyucuyu alışılmış gerçeklik algısını sorgulamaya teşvik eder ve daha derin bir toplumsal ya da kültürel bilinç geliştirmesine yol açmaktadır.

Faris'in çalışmalarında vurguladığı gibi, büyülü gerçekçilik, gerçeklik algısını dönüştürmenin ötesinde, farklı kültürel ve toplumsal gerçeklikleri bir arada sunarak okuyucuya yeni bakış açıları kazandırmaktadır (Faris, 2004, s. 15). Özellikle Latin Amerika gibi kültürel çeşitliliğin zengin olduğu bölgelerde, bu anlatı tekniği yerel mitolojiler, inançlar ve toplumsal gerçeklerle iç içe geçerek karmaşık anlatı yapılarını mümkün kılar. Bu karmaşıklık, aynı zamanda büyülü gerçekçiliğin evrensel bir edebi tarz olarak kabul edilmesini sağlar. Latin Amerika'nın dışında da büyülü gerçekçilik kullanılarak yazılan eserler, bu tarzın uluslararası alandaki genişlemesine katkıda bulunmuştur. "Örneğin, Haruki Murakami'nin eserleri, Japon kültürünü büyülü gerçekçi unsurlarla harmanlayarak bu anlatı biçimini küresel bir bağlama taşımıştır" (Parkinson, 2010, s. 102).

Büyülü gerçekçiliğin tanımına yönelik bu genişleme, terimin sınırlarını esnetmiştir. Fantastik edebiyatla büyülü gerçekçiliğin iç içe geçmesi ve bu iki türün sınırlarının bulanıklaşması, çağdaş edebiyatın postmodern yapısıyla da ilişkilidir. Brian

McHale'ın "postmodern fantastik" olarak adlandırdığı bu yeni tür, özellikle modern edebiyatın teknikleriyle birleşen fantastik öğelerin büyülü gerçekçi anlatılara entegre edilmesini sağlamıştır (McHale, 1987, s. 34). McHale, postmodernizm ile büyülü gerçekçiliğin birbirini nasıl etkilediğini inceleyerek, bu iki anlatı biçiminin arasındaki çizgilerin daha da silikleştiğini ve daha esnek bir teorik yaklaşıma ihtiyaç duyulduğunu savunmaktadır. Bu bağlamda, büyülü gerçekçilik, artık sadece Latin Amerika edebiyatı ile sınırlı kalmamış, küresel bir edebi ve sinematik yaklaşım haline gelmiştir. Fantastik edebiyatla olan sınırlarının silikleşmesi, büyülü gerçekçiliğin uluslararası alanda daha geniş bir kullanım alanı bulmasına yardımcı olmuştur. "Günümüzde büyülü gerçekçilik hem edebi eserlerde hem de sinemada farklı kültürel anlatılarla birleşerek küresel bir anlatı tarzı olarak varlığını sürdürmektedir" (Warnes, 2009, s. 60).

Büyülü gerçekçiliğin bu genişlemesi, aynı zamanda bu anlatı tarzını toplumsal ve politik bir araç haline de getirmiştir. Toplumsal gerçeklerin yeniden yorumlanması ve büyülü unsurlarla anlatılması, bu tarzın okuyucular ve izleyiciler üzerindeki etkisini artırmıştır. Örneğin, Salman Rushdie'nin *Gece Yarısı Çocukları* adlı eseri, Hindistan'ın bağımsızlık sürecini büyülü gerçekçilik yoluyla yeniden yorumlayarak, tarihsel gerçekliklerin alternatif bir perspektiften sunulmasına olanak tanır (Rushdie, 1981, s. 54). Rushdie, büyülü gerçekçilik aracılığıyla sadece tarihi yeniden şekillendirmekle kalmaz, aynı zamanda toplumun kültürel ve politik yapılarına yönelik bir eleştiri sunar.

Büyülü gerçekçilik hem yerel hem de küresel anlatılarda farklı kültürel gerçeklikleri sorgulayan ve yeni bakış açıları sunan bir anlatı biçimi haline gelmiştir. Faris'in büyülü gerçekçilik üzerine yaptığı çalışmalar, bu anlatı tarzının yalnızca bir edebi tür olmanın ötesine geçerek, toplumsal, kültürel ve politik gerçeklikleri sorgulayan bir araç olduğunu ortaya koymaktadır. "Büyülü gerçekçilik, okuyucunun ve izleyicinin gerçeklik algısını yeniden şekillendirmeye devam eden güçlü bir edebi ve sanatsal araç olarak evrensel bir kabul görmektedir" (Faris, 2004, s. 17).

1.4. Bir Anlatı Stili Olarak Büyülü Gerçekçiliğin Özellikleri

Büyülü gerçekçilik, edebiyatta ve diğer anlatı sanatlarında benzersiz bir estetik ve anlatı biçimi olarak kabul görmektedir. Bu anlatı tarzı, sıradan gerçekliği olağanüstü ve doğaüstü unsurlarla harmanlayarak okuyucunun ya da izleyicinin gerçeklik algısını

sorgulamasına olanak tanımaktadır. Büyülü gerçekçilik, fantezi veya bilim kurgu gibi türlerden farklıdır; çünkü olağanüstü olayları, normal dünyaya aitmiş gibi gösterir ve bunlara herhangi bir açıklama getirmez. “Bu türün belirgin özellikleri arasında, gerçeklik ile büyüün bir arada bulunması, olağanüstü olayların sıradan kabul edilmesi, zaman ve mekânın esnek kullanımı ve sosyal-tarihsel eleştirilerin yer alması bulunmaktadır” (Zamora & Faris, 1995, s. 3). Bu unsurlar büyülü gerçekçiliği hem Latin Amerika kökenli hem de uluslararası edebiyatta önemli bir anlatı biçimi haline getirmiştir.

1.4.1. Gerçek ile Büyünün Bir Aradahlığı

Büyülü gerçekçiliğin en ayırt edici özelliklerinden biri, gerçek ile büyü arasındaki sınırların belirsizleşmesidir. Bu anlatı tarzında, doğaüstü unsurlar gündelik hayatın doğal bir parçasıymış gibi sunulmakta ve mantık ya da nedensellik aranmadan kabul edilmektedir. “Büyülü gerçekçilik, okuyucunun ya da izleyicinin rasyonel düşünce sistemlerini zorlamaktadır ve onları doğaüstü olayları sorgulamadan kabullenmeye yönlendirmektedir” (Leal, 1995, s. 121). Bu türün en güçlü ve en popüler örneklerinden biri, Gabriel García Márquez’in *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) adlı romanıdır. Bu romanda, karakterler havada uçan ya da birdenbire kaybolan insanlarla karşılaşır, ancak bu olağanüstü olaylara olağan bir şekilde tepki verirler. Örneğin, Macondo kasabasında yıllarca süren bir uyku hastalığı ya da doğaüstü felaketler, kasaba sakinleri tarafından doğal olaylar gibi kabul edilir ve yaşamları bu olaylar tarafından sekteye uğramaz (Márquez, 2016, s. 22).

Büyülü gerçekçiliğin en ayırt edici özelliklerinden biri, gerçek ile büyü arasındaki sınırların belirsizleşmesidir. Bu anlatı tarzında, doğaüstü unsurlar gündelik hayatın doğal bir parçasıymış gibi sunulmakta ve mantık ya da nedensellik aranmadan kabul edilmektedir. Bu anlatım tarzı, büyülü gerçekçiliği bilim kurgu ya da fantezi gibi türlerden ayıran en önemli özelliklerden birisi olarak ön plana çıkmaktadır. Fantezi ya da bilim kurgu eserlerinde, doğaüstü unsurlar genellikle alternatif bir dünyada ya da farklı bir düzlemde yer almaktadır ve bu dünyalar belirgin bir şekilde gerçeklikten ayrılmaktadır. Ancak büyülü gerçekçilikte, bu unsurlar gerçek dünyanın içinde, onun bir parçası olarak var olmaktadır. Büyü ve gerçek arasındaki bu keskin olmayan sınır, okuyucunun gerçeklik algısını sorgulamasına neden olur ve ona bu iki dünya arasında

rahatça geçiş yapabileceği bir alan sunmaktadır (Faris, 2004, s.8). Bu durum, büyülü gerçekçiliği diğer türlerden ayıran temel özelliklerden birisidir.

Wendy Faris, büyülü gerçekçiliğin en etkili yönlerinden birinin, bu doğaüstü ve gerçek unsurların bir aradalığının okuyucuda hayret duygusu uyandırması olduğunu belirtmektedir. Faris'e göre, “Büyülü gerçekçilik okuyucunun bu olayları sorgulamak yerine doğal olanı kabul etmesini sağlayarak ona hem şaşırtıcı hem de rahatlatıcı bir okuma deneyimi sunmaktadır” (Faris, 2004, s.9). Örneğin, Mrquez’in eserinde, bir karakterin gökyüzüne doğru yükselmesi, günlük hayatın bir parçası gibi sunulmaktadır. Bu tür anlatılar, okurun mantıksal çerçevede düşünme ihtiyaını ortadan kaldırmakta ve onu olayları sadece olduğu gibi kabul etmeye zorlamaktadır (Mrquez, 2016, s. 30).

Bu anlatı tarzı aynı zamanda Latin Amerika kültürel bağlamı ile de güçlü bir ilişıki içindedir. Büyülü gerçekçilik, Latin Amerika toplumlarının geleneksel inanç ve mitolojik sistemlerinden etkilenmektedir. Latin Amerika coğrafyası halkları, doğaüstü olaylara açık bir bakış açısına sahip olduğundan, bu olayların anlatılarda doğal bir şekilde sunulması, kültürel bir yansıma olarak görülebilmektedir. Alejo Carpentier’in “lo real maravilloso” kavramı, bu olgunun temelini oluşturan bir kavramdır. Carpentier’e göre, “Latin Amerika’daki gerçeklik zaten kendiliğinden byldr ve bu kültürel bağlamda doğaüstü olanla sıradan olan arasında bir sınır yoktur” (Carpentier, 1995, s. 84).

Büyülü gerçekçiliğin bu özelliği, aynı zamanda eserin bağlamına tarihsel bir derinlik de kazandırmaktadır. Özellikle Latin Amerika edebiyatında, büyülü gerçekçilik tarihsel ve toplumsal gerçekliği de içine alan bir anlatı biçimi olarak öne çıkmaktadır. Tarihsel olayların, özellikle de sömürgecilik sonrası Latin Amerika toplumlarında yaşanan politik ve sosyal dönüşümlerin büyülü gerçekçi bir bakış açısıyla sunulması, bu olayların anlaşılmasını ve kabul edilmesini kolaylaştırmaktadır. Örneğin, Gabriel Garca Mrquez’in Macondo kasabasındaki olaylar, yalnızca bireysel hikayeler değil, aynı zamanda Latin Amerika’nın tarihsel gelişimine dair metaforlar olarak da okunabilmektedir. (Mrquez, 2016, s. 55).

Büyülü gerçekçilikte büyü ile gerçek arasındaki sınırların bu kadar belirsiz olması, anlatının sadece estetik değil, aynı zamanda epistemolojik bir işlev taşımasına

neden olmaktadır. Bu türde, gerçekliğin ne olduğu, nasıl algılandığı ve anlatıldığı konusunda okur sürekli olarak sorgulama yapmak zorunda kalmaktadır. Faris'e göre, "Büyülü gerçekçi anlatılarda gerçekliğin sınırları sürekli genişler ve bu durum, okurun dünyayı algılayış biçimini dönüştürür" (Faris, 2004, s. 17). Büyülü gerçekçilik, sadece bir anlatı tarzı değil, aynı zamanda gerçeklik algısına yönelik bir sorgulama biçimi olarak da işlev görmektedir.

Sonuç olarak, büyülü gerçekçilikte gerçek ile büyü arasındaki sınırların silikleşmesi, bu türü diğer anlatı türlerinden ayıran en belirgin özelliklerden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Büyü ve gerçeklik arasındaki bu sınırların belirsizleşmesi, anlatıya hem estetik bir derinlik katmakta hem de okuyucunun gerçeklik algısını sorgulamasına neden olmaktadır. Büyülü gerçekçilik, sadece edebi bir tarz değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel gerçeklikleri dönüştürme aracı olarak da önemli bir anlatı türüdür.

1.4.2. Olağanüstü Unsurların Normalleştirilmesi

Büyülü gerçekçiliğin en belirgin özelliklerinden biri, doğaüstü unsurların sıradan hayatın bir parçasıymış gibi sunulmasıdır. Bu tarzda doğaüstü olaylar, mantık ya da bilimsel açıklamalara ihtiyaç duyulmadan, günlük yaşamın doğal bir parçası olarak kabul edilmektedir. Büyülü gerçekçiliği diğer edebi türlerden ayıran en önemli farklardan birisi doğaüstü unsurları, sıradan hayatın bir parçası gibi sunmasıdır. Gabriel García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) adlı eserinde bu özellik çarpıcı biçimde kendini göstermektedir. Karakterler, havada uçan insanlar, kendiliğinden ortadan kaybolan hayaletler veya yıllarca süren bir yağmur gibi olağanüstü olaylarla karşılaştıklarında bu olaylara olağan bir şekilde tepki verirler; bu olaylar anlatının akışı içinde sorgulanmaz ya da açıklama yapılmaz (Márquez, 2016, s. 30).

Bu yaklaşım, okuyucuyu alışılmış gerçeklik algısının ötesine taşımaktadır. Doğaüstü olaylar, bir masal ya da fantezi dünyasında değil, günlük yaşamın içine yerleştirilmektedir. Wendy Faris, bu durumu "olağanüstünün normalleştirilmesi" olarak tanımlamaktadır ve bu tekniğin okuyucuda bir tür "hayret" duygusu uyandırdığını

vurgulamaktadır (Faris, 2004, s. 8). Faris’e göre, bu unsurların günlük yaşamın bir parçası olarak kabul edilmesi, büyülü gerçekçiliğin en güçlü ve etkili anlatım tekniklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü bu tarz, okuyucunun mantıksal düzenini zorlamakta ve doğaüstü olanı sorgulamadan kabul etmesini sağlamaktadır.

Bu noktada Alejo Carpentier'in “marvelous real” (harikulade gerçeklik) kavramı da büyülü gerçekçiliğin temelinde yer almaktadır. Carpentier, büyülü gerçekçiliğin Latin Amerika toplumlarının kültürel dokusuyla olan derin bağıını vurgulamaktadır. Ona göre, bu toplumlar doğaüstü olayları doğal bir gerçeklik olarak kabul etmektedirler ve bu olaylar sıradan yaşamla iç içe geçmiştir. Carpentier, Latin Amerika’da gerçekliğin kendisinin zaten büyülü olduğunu ileri sürerek, doğaüstü unsurların bu coğrafyada yaşayan insanlar için şaşırtıcı olmadığını belirtmektedir (Carpentier, 1995, s. 86). Bu bağlamda, doğaüstü unsurların günlük yaşamla birleşmesi, Latin Amerika’nın zengin kültürel ve mitolojik mirasının bir yansıması olarak görülmektedir.

Büyülü gerçekçilikte doğaüstü olayların doğal kabul edilmesi, sadece Latin Amerika edebiyatı ile sınırlı kalmamış, dünya edebiyatında da geniş bir etki yaratmıştır. Günümüzde büyülü gerçekçiliğin önemli temsilcilerinden Haruki Murakami’nin eserlerinde de bu etki açıkça görülmektedir. *Sahilde Kafka* adlı romanında, taşların gökten yağması ya da karakterlerin rüyalar aracılığıyla başka boyutlara geçmesi gibi olağanüstü olaylar, büyülü gerçekçilik tekniğiyle, günlük yaşamın sıradan olaylarıymış gibi sunulmaktadır. Bu olaylar, karakterler tarafından sorgulanmamakta ve okuyucu da bu durumları mantıksal bir açıklama aramadan kabul etmeye yönlendirilmektedir (Murakami, 2005, s. 45).

Büyülü gerçekçilikte olağanüstünün normalleştirilmesi, aynı zamanda toplumsal ve kültürel gerçekliklerin sorgulanmasına da kapı aralamaktadır. Örneğin, Julio Cortázar’ın *Mırıldandığım Öyküler* (1966) adlı eserinde yer alan hikayelerde, doğaüstü olaylar toplumsal eleştirinin bir aracı olarak kullanılmaktadır. Doğaüstü olaylar, karakterlerin yaşamlarına doğrudan müdahale ederken, aynı zamanda bu olaylar toplumun mevcut normlarını ve yapısını sorgulamalarına neden olmaktadır (Cortázar,

1966, s. 73). Bu da büyülü gerçekçiliğin sadece estetik bir anlatı tarzı olmadığını, aynı zamanda toplumsal eleştiri için güçlü bir araç olduğunu göstermektedir. Wendy Faris, bu anlatım tarzının okuyucuyu gerçeklik algısının ötesine taşıırken, aynı zamanda ona toplumsal ve kültürel gerçekliklere dair yeni bakış açıları sunduğunu belirtmektedir. Ona göre, büyülü gerçekçilik, okuyucunun gerçekliği sadece mantıksal bir çerçevede değerlendirmesini engelleyerek, alternatif bir gerçeklik anlayışını mümkün kılmaktadır. “Bu durum, büyülü gerçekçiliğin okuyucuyu hem şaşırtan hem de ona derin bir sorgulama alanı sunan önemli bir işlevi olduğunu göstermektedir” (Faris, 2004, s. 12).

Büyülü gerçekçiliğin bu özelliği, sadece bireysel karakterlerin yaşantılarını değil, aynı zamanda toplumsal olayları da farklı bir çerçevede sunmaktadır. Salman Rushdie’nin *Gece Yarısı Çocukları* (1981) adlı romanında, Hindistan’ın bağımsızlık süreci ve sonrasında yaşanan politik olaylar, büyülü gerçekçi bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Romanın ana karakteri Saleem’in telepati yeteneği, Hindistan’ın bağımsızlık sürecinde yaşanan sosyal ve politik dönüşümleri sembolik bir şekilde anlatmaktadır. Bu olaylar, büyülü gerçekçilik çerçevesinde normalleştirilmiş bir biçimde sunulmakta, okuyucuya hem tarihsel bir anlatı sunarken hem de olayların doğaüstü unsurlarla nasıl harmanlandığını göstermektedir (Rushdie, 1981, s. 67).

Büyülü gerçekçilikte olağanüstü unsurların sıradan hayatın bir parçasıymış gibi sunulması, bu anlatı tarzının temel özelliklerinden biridir. Bu teknik, okuyucunun mantıksal çerçevede düşünme alışkanlığını kırarak, onu doğaüstü olayları sorgulamadan kabul etmeye yönlendirmektedir. Wendy Faris, bu yaklaşımın büyülü gerçekçiliğin en etkili anlatım tekniklerinden biri olduğunu vurgularken, Alejo Carpentier ve diğer yazarlar, büyülü gerçekçiliğin kültürel ve tarihsel bağlamını zenginleştirmektedirler. Bu anlatı tarzı, sadece estetik bir araç değil, aynı zamanda toplumsal eleştirinin de bir unsuru olarak işlev görmektedir.

1.4.3. Gerçeklik Algısının Sorgulanması

Büyülü gerçekçilik, doğaüstü unsurları gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası haline getirirken, okuyucunun gerçeklik algısını derinden sorgulamasına neden olmaktadır. Bu anlatı tarzında, doğaüstü olaylar sıradan yaşamın içine yerleştirilmekte ve karakterler tarafından mantık dışı ya da açıklanamaz oldukları halde sorgulanmadan

kabul edilmektedir. Bu, büyülü gerçekçiliği diğer edebi türlerden ayıran önemli bir özelliktir. Büyülü gerçekçi anlatılarda, gerçeklik ve büyü arasındaki sınırlar tamamen belirsizleşmekte; okuyucu da bu iki dünya arasında bir denge kurmaya zorlanmaktadır. Bu tür anlatılar, okuyucunun gerçeklik algısını sürekli olarak sorgulamasına yol açmaktadır. Zamora ve Faris'in de belirttiği gibi, "Büyülü unsurların bu şekilde kullanımı, okuyucunun sadece anlatıyı değil, aynı zamanda kendi gerçeklik algısını da sorgulamasına neden olur" (Zamora & Faris, 1995, s. 3). Bu nedenle, büyülü gerçekçilik yalnızca estetik bir araç olmanın ötesine geçmekte ve epistemolojik ile ontolojik bir sorgulama aracına dönüşmektedir.

Wendy Faris, büyülü gerçekçiliğin bu özelliğinin, okuyucunun gerçekliği nasıl algıladığını yeniden değerlendirmesine olanak tanıdığını vurgulamaktadır. Faris'e göre, büyülü gerçekçi anlatılar, okuyucuyu yalnızca olay örgüsünü takip etmeye değil, aynı zamanda gerçekliğin doğasına dair derin düşüncelere dalmaya teşvik etmektedir (Faris, 2004, s. 12). Bu durum, büyülü gerçekçiliği yalnızca bir anlatı tarzı değil, aynı zamanda felsefi bir araç haline getirmektedir. Gerçekliğin sınırlarını sürekli genişleten bu tarz, okuyucuyu hem fiziksel hem de metafiziksel bir sorgulamaya yönlendirmektedir. Gerçeklik algısının değişebilir olduğu fikri, büyülü gerçekçilikte sıklıkla işlenen bir temadır ve okuyucunun geleneksel mantık çerçevesinde düşündüğü dünyayı sorgulamasına neden olmaktadır. Alejo Carpentier de bu durumu destekleyen görüşler ortaya koymuş ve büyülü gerçekçiliğin Latin Amerika kültüründeki karşılığını açıklamıştır. Carpentier'e göre, Latin Amerika toplumlarında büyülü gerçekçilik yalnızca edebi bir anlatı tekniği değil, aynı zamanda bu coğrafyanın kültürel ve tarihi gerçekliğiyle de derin bağlara sahiptir. Carpentier'in "harikulade gerçeklik" olarak tanımladığı bu durum, Latin Amerika'nın büyülü gerçekçiliği neden doğal bir anlatım tarzı olarak benimsediğini açıklamaktadır (Carpentier, 1995, s. 86). Bu kültürel bağlamda, doğaüstü olan gerçekliğin bir parçası olarak kabul edilmekte ve bu durum, hem anlatıdaki karakterler hem de okuyucular için olağan hale gelmektedir.

Bir başka önemli perspektif ise, Haruki Murakami'nin büyülü gerçekçi anlatılarında görülmektedir. Murakami, Doğu felsefesi ve Japon mitolojisini Batı edebiyatı ile harmanlayarak büyülü gerçekçiliği farklı bir biçimde kullanmaktadır.

Sahilde Kafka (2005) adlı eserinde, karakterlerin büyülü olayları sorgulamadan kabul etmeleri, Murakami'nin de büyülü gerçekçilik ile oynadığı bir başka temadır. Romanın baş karakteri Kafka, yaşadığı doğaüstü olayları sorgulamak yerine, onları hayatın doğal bir parçası olarak görmektedir. Bu durum, büyülü gerçekçiliğin hem epistemolojik hem de ontolojik boyutunu derinleştirmektedir, çünkü Kafka, gerçekliğin ne olduğunu anlamaya çalışırken, okuyucular da kendi gerçeklik algılarını sorgulamaya zorlanmaktadır (Murakami, 2005, s. 53).

Büyülü gerçekçilikte, bu epistemolojik ve ontolojik sorgulama, sadece bireylerin gerçeklik algısıyla sınırlı kalmaz; aynı zamanda toplumsal ve tarihsel gerçekliklere de uygulanır. Salman Rushdie'nin *Gece Yarısı Çocukları* (1981) adlı eserinde, büyülü gerçekçi unsurlar Hindistan'ın bağımsızlık süreci gibi önemli tarihsel olayların anlatımında kullanılmaktadır. Ana karakter Saleem, doğaüstü güçlere sahip bir figür olarak toplumsal dönüşümleri temsil eder ve Hindistan'ın politik yapısındaki değişimlere dair alegorik bir anlatı sunmaktadır. Saleem'in güçleri ve olayların büyülü bir çerçevede anlatılması, okuyucunun tarihsel gerçeklik algısını da sorgulamasına neden olmaktadır (Rushdie, 1981, s. 67). Büyülü gerçekçilik bu anlamda sadece bireysel gerçeklik değil, toplumsal gerçeklik üzerinde de etkili bir sorgulama aracı olarak işlev görmektedir.

Büyülü gerçekçiliğin sunduğu bu sorgulama, aynı zamanda okuyucunun dünyaya dair bakış açısını genişletmektedir. Faris, büyülü gerçekçiliğin sunduğu gerçeklik ile okuyucunun karşılaştığı olağanüstü olaylar arasında kurduğu köprünün, okuyucuyu kendi dünya görüşünü genişletmeye zorladığını belirtmektedir (Faris, 2004, s. 17). Bu anlatım tarzı, gerçekliği yeniden yapılandırma yeteneği ile, okuyucunun kendi yaşamında karşılaştığı olayları ve durumları farklı bir bakış açısıyla değerlendirmesine olanak tanımaktadır. Sonuç olarak, büyülü gerçekçilik, sadece bir edebi araç değil, aynı zamanda okuyucuyu dünyaya dair daha derin bir bilinç geliştirmeye yönlendiren bir düşünsel yolculuktur.

1.4.4. Mitolojik ve Kültürel Öğelerin Kullanımı

Büyülü gerçekçilik, özellikle Latin Amerika'nın zengin mitolojik ve kültürel geçmişinden beslenerek, bu anlatı tarzını derinleştirmekte ve genişletmektedir. Bu bağlamda, büyülü gerçekçilikte yerel mitolojiler, halk hikayeleri ve kültürel ritüeller sadece birer edebi motif değil, aynı zamanda gerçekliğin doğal bir parçası olarak sunulmaktadır. Jorge Luis Borges, Julio Cortázar ve Miguel Ángel Asturias gibi yazarlar, bu mitolojik unsurları eserlerinde yoğun bir şekilde kullanmışlardır. Bu yazarlar, yerel mitolojiyi, büyülü unsurlarla birleştirerek gerçeklik algısını yeniden yapılandırmaktadır. Zamora ve Faris'in de belirttiği gibi, Latin Amerika mitolojilerinin büyülü gerçekçi eserlerdeki kullanımı, gerçeklik ve büyü arasındaki sınırların belirsizleşmesine büyük katkı sağlamaktadır (Zamora & Faris, 1995, s. 10). Bu sınırların silikleşmesi, büyülü gerçekçiliğin temel özelliklerinden biridir ve okuyucuyu sürekli olarak olağan ve olağanüstü olanı yeniden düşünmeye sevk etmektedir.

Büyülü gerçekçiliğin kültürel ve mitolojik bağlamı, toplumsal ve bireysel gerçeklikler ile derin bir ilişki kurarak, anlatı dünyasında olağanüstü unsurların kabul edilmesine olanak tanımaktadır. Laura Esquivel'in *Acı Çikolata* (1990) adlı romanı bu bağlamda önemli bir örnek teşkil etmektedir. Romanda, Tita karakterinin pişirdiği yemekler aracılığıyla duygularını başkalarına aktarması, ailevi bağlamda doğal olarak kabul edilmekte ve okuyucu tarafından sorgulanmamaktadır. Esquivel, Tita'nın yemekler aracılığıyla çevresindeki insanları etkileyebilmesini, aile içi ilişkilerin karmaşıklığı ve kadınların duygusal dünyasını anlatmanın bir yolu olarak kullanmıştır (Esquivel, 1992, s. 45). Bu durum, büyülü gerçekçiliğin toplumsal bağlamda nasıl işlediğini göstermektedir: olağanüstü olan, sıradan hayatın içine yerleştirilir ve doğaüstü unsurlar toplumsal ilişkilerin bir parçası olarak kabul edilir.

Büyülü gerçekçiliğin mitolojik kökleri, yalnızca bireysel anlatılarla sınırlı kalmamış, aynı zamanda geniş toplumsal ve kültürel anlatılara da hizmet etmiştir. Örneğin, Miguel Ángel Asturias'ın *Mısır Toplayıcıları* (1949) adlı eseri, Guatemalalı yerli halkların mitolojik ve kültürel geleneklerini merkezine almış ve bu unsurları büyülü bir anlatı içinde işlemiştir. Asturias, yerel halkların inançlarını ve ritüellerini anlatısına

entegre ederek, bu kültürel mirasın Latin Amerika toplumlarındaki yerini vurgulamaktadır (Asturias, 1949, s. 67). Bu eser, yerel halkların mistik ve mitolojik anlayışlarını modern anlatılarla birleştirerek, büyülü gerçekçiliğin Latin Amerika kültürü üzerindeki derin etkisini göstermektedir. Asturias'ın eserinde, yerli halkların yaşamında doğaüstü unsurlar sıradan gerçekliğin bir parçası olarak kabul edilmekte ve bu durum, büyülü gerçekçiliğin toplumsal bir aracı olarak işlev görmesini sağlamaktadır.

Benzer bir şekilde, Jorge Luis Borges'in eserleri de mitolojik unsurların büyülü gerçekçi bir çerçevede nasıl kullanıldığını göstermektedir. Borges, özellikle *Ficciones* (1944) adlı eserinde, mitolojik anlatıları modern dünyaya taşımaktadır. Borges'in büyülü gerçekçiliği, soyut felsefi kavramlarla birlikte mitolojik ve fantastik unsurları birleştirerek okuyucunun gerçeklik algısını derinlemesine sorgulamasına neden olmaktadır. Borges'in büyülü gerçekçi eserlerinde, gerçeklik kavramı ile sürekli olarak oynanmaktadır ve mitolojik unsurlar sadece geçmişe değil, aynı zamanda geleceğe de uzanan bir köprü kurmaktadır (Borges, 1944, s. 52). Borges'in eserlerinde mitolojik unsurlar, zaman ve mekânın sınırlarını zorlayan, gerçekliğin temel yapı taşlarını değiştiren unsurlar olarak işlev görmektedir.

Büyülü gerçekçilikte mitolojinin bu denli güçlü bir şekilde kullanılması, aynı zamanda yerel kültürlerin anlatılar içinde yaşatılmasını sağlamaktadır. Bu anlatı tarzı, modern dünyanın rasyonel ve mantıksal düzenine karşı bir tepki olarak da görülebilmektedir. Mitolojik anlatılar, çoğunlukla modern toplumların doğrusal zaman algısına karşı döngüsel bir zaman anlayışını ve doğayla olan bütünleşmeyi vurgulamaktadırlar. Bu bağlamda, büyülü gerçekçilik yalnızca bir edebi tür değil, aynı zamanda geleneksel kültürlerin modern dünyada nasıl var olmaya devam ettiğinin bir göstergesidir (Faris, 2004, s. 22).

Bir diğer önemli büyülü gerçekçi eser ise Isabel Allende'nin *Ruhlar Evi* (1982) adlı romanıdır. Bu eserde, Allende, bir ailenin üç kuşak boyunca yaşadığı olayları anlatırken, Latin Amerika mitolojisini ve kültürel ritüellerini öne çıkarmaktadır. Roman boyunca, doğaüstü olaylar ve karakterler, ailenin günlük yaşamının doğal bir parçası olarak sunulmaktadır. Allende, özellikle kadın karakterler aracılığıyla bu mitolojik ve

büyülü unsurları, ailenin toplumsal ve kültürel yapısına bağlamaktadır. Büyülü olaylar, toplumsal yapıların ve tarihsel süreçlerin bir yansıması olarak ele alınmaktadır (Allende, 1982, s. 103).

Büyülü gerçekçilik Latin Amerika'nın mitolojik ve kültürel mirasından yoğun şekilde beslenen bir anlatı tarzıdır. Bu tarzda, yerel mitolojiler, halk hikayeleri ve kültürel ritüeller gerçekliğin doğal bir parçası olarak sunulmaktadır. Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Julio Cortázar ve Laura Esquivel gibi yazarlar, bu mitolojik unsurları eserlerinde yoğun bir şekilde kullanarak, büyülü gerçekçiliğin sınırlarını genişletmişlerdir. Mitolojik unsurların bu şekilde kullanılması, büyülü gerçekçiliğin toplumsal ve kültürel yapılarla olan derin bağlarını ortaya koymaktadır.

1.4.5. Sosyal ve Tarihsel Bağlam

Büyülü gerçekçilik, sadece fantastik olayları ele alan bir anlatı türü değildir; aynı zamanda tarihsel ve toplumsal gerçeklikleri dönüştürme ve farklı bir bakış açısıyla yeniden yorumlama gücüne de sahiptir. Bu anlatı tarzı, özellikle Latin Amerika'da tarihsel olayları anlamak ve toplumların karmaşık yapısını analiz etmek için güçlü bir araç haline gelmiştir. Gabriel García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) adlı romanı bu duruma önemli bir örnektir. Macondo kasabası, Latin Amerika'nın tarihsel gelişimine ve toplumsal yapısına bir ayna tutmaktadır. Anlatı boyunca yer alan doğaüstü olaylar, Latin Amerika'nın sömürgecilik sonrası geçirdiği tarihsel ve toplumsal dönüşümleri sembolize etmektedir. Márquez'in anlatısında, Macondo'nun zamanla dış dünya ile olan ilişkileri bozulur ve kasaba izole bir hale gelir; bu da Latin Amerika'nın dünya siyasetindeki yerini ve toplumsal izolasyonunu temsil eder (Márquez, 2016, s. 45).

Büyülü gerçekçilik, tarihsel olayları doğrudan anlatmak yerine, bu olaylara büyülü unsurlarla farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu durum, anlatının hem estetik hem de ideolojik boyutunu zenginleştirmiştir. Faris'e göre, büyülü gerçekçi eserler okuyucunun sadece anlatı dünyasına değil, aynı zamanda toplumsal gerçekliklere dair farkındalığını artırır (Faris, 2004, s. 15). Bu bakış açısı, büyülü gerçekçiliğin sadece bir edebi tür olmadığını, aynı zamanda toplumsal ve politik eleştiriyi sunan çok katmanlı bir

anlatı biçimi olduğunu savunmaktadır. Latin Amerika edebiyatında büyülu gerçekçilik, genellikle sömürgecilik, toplumsal eşitsizlikler, diktatörlükler ve yoksulluk gibi konuları ele almak için kullanılmaktadır (Zamora & Faris, 1995, s. 12). Bu toplumsal gerçekliklerin büyülu unsurlarla harmanlanması, bu türdeki eserlerin sadece edebi bir anlatı değil, aynı zamanda politik bir söylem haline gelmesini sağlamaktadır.

Salman Rushdie'nin *Gece Yarısı Çocukları* (1981) romanı da bu bağlamda önemli bir eserdir. Roman, Hindistan'ın bağımsızlık süreci ve sonrasında yaşanan politik dönüşümleri büyülu gerçekçilik çerçevesinde ele almaktadır. Rushdie, bağımsızlık sürecini yaşayan Hindistan'ın toplumsal ve politik yapısını, doğaüstü güçlere sahip olan ana karakter Saleem'in hayatıyla paralel bir şekilde işlemektedir. Saleem'in telepati yeteneği, Hindistan'daki siyasi liderlerin arka planda yaptıkları planları keşfetmesine olanak sağlamaktadır; böylece büyülu unsurlar, politik eleştiriyi güçlendiren bir araç olarak kullanılmıştır. Rushdie'nin büyülu gerçekçi anlatımı, okuyucunun Hindistan'ın bağımsızlık süreci ve toplumsal değişimlere dair farkındalığını artırmaktadır (Rushdie, 1981, s. 67).

Büyülu gerçekçiliğin tarihsel ve toplumsal eleştiriyi sunma biçimi, aynı zamanda okuyucunun gerçekliği nasıl algıladığını da yeniden düşünmesine olanak tanımaktadır. Bu tür eserler, okuyucunun toplumsal olayları yalnızca rasyonel bir çerçevede değerlendirmesini değil, aynı zamanda bu olayların büyülu ve mitolojik bir perspektiften nasıl yorumlanabileceğini de düşünmesini sağlamaktadır. Örneğin, Julio Cortázar'ın *Mırıldandığım Öyküler* (1966) adlı eserinde, toplumsal yapıların ve bireylerin doğaüstü olaylar karşısında nasıl bir dönüşüm geçirdiği işlenmektedir. Bu türdeki anlatılar, toplumun belirli dönemlerinde meydana gelen büyük tarihsel olaylara dair alternatif bakış açıları sunmaktadır (Cortázar, 1966, s. 77).

Alejo Carpentier'in "harikulade gerçeklik" kavramı da bu durumu destekler niteliktedir. Carpentier, Latin Amerika'nın büyülu gerçekçiliğinin bu coğrafyanın tarihsel ve kültürel mirasıyla sıkı bir bağa sahip olduğunu öne sürmektedir. Ona göre, Latin Amerika'da tarihsel olaylar zaten o kadar sıra dışı ve büyülüdür ki, bunların anlatımı doğaüstü unsurlarla harmanlanmadan eksik kalmaktadır (Carpentier, 1995, s. 87). Bu

açından bakıldığında, büyüü gerçekçilik, Latin Amerika'nın tarihini anlamak ve anlatmak için güçlü bir araçtır; çünkü bu tür, sıradan olanı olağanüstü bir hale getirirken, tarihsel olaylara mitolojik bir perspektiften bakılmasına olanak tanımaktadır.

Benzer bir şekilde, Haruki Murakami'nin *Sahilde Kafka* (2005) adlı romanı, Japonya'nın toplumsal ve tarihsel dönüşümlerine büyüü gerçekçi bir bakış açısı getirmektedir. Murakami'nin anlatısında, tarihsel gerçekler ve mitolojik unsurlar bir arada işlenmektedir; karakterlerin karşılaştığı büyüü olaylar, Japon toplumunun tarihsel travmalarını sembolize etmektedir. Örneğin, karakterlerin rüyalar aracılığıyla geçmişe gitmesi ve tarihsel olaylara tanıklık etmeleri, büyüü gerçekçiliğin tarihsel olaylara farklı bir ışık tutma işlevini göstermektedir (Murakami, 2005, s. 88).

Büyüü gerçekçilik sadece fantastik olaylarla ilgilenmekle kalmaz; aynı zamanda tarihsel ve toplumsal olayları farklı bir perspektiften ele almak için güçlü bir araç görevi görmektedir. Gabriel García Márquez, Salman Rushdie, Julio Cortázar ve Haruki Murakami gibi yazarlar, büyüü gerçekçiliği kullanarak tarihsel ve toplumsal olayları, mitolojik ve doğaüstü unsurlarla harmanlayarak sunmuşlar ve bazıları hâlâ sunmaya devam etmektedir. Bu, büyüü gerçekçiliğin edebi bir tür olmanın ötesine geçerek, toplumsal ve politik eleştirinin bir aracı haline gelmesini sağlamıştır. Büyüü gerçekçilik, okuyucunun hem bireysel hem de toplumsal gerçeklikleri sorgulamasına ve bu olaylara farklı bir bakış açısıyla yaklaşmasına olanak tanımaktadır.

1.4.6. Epistemolojik ve Ontolojik Sorgulama

Wendy Faris'in çalışmaları, büyüü gerçekçiliğin yalnızca estetik bir araç olmaktan çok, derin bir epistemolojik ve ontolojik sorgulama biçimi olarak da değerlendirilebileceğini vurgulamaktadır. Faris'e göre, büyüü gerçekçi anlatılar, okuyucunun gerçeklik algısını köklü bir şekilde sorgularken, aynı zamanda varoluşa ve bilgiye dair derin sorular sormasına olanak tanımaktadır. Faris, büyüü gerçekçiliğin bu yönüyle, okuyucunun yalnızca edebi dünyayı değil, kendi hayatını ve gerçeklik anlayışını da yeniden değerlendirmesine neden olduğunu ileri sürmektedir (Faris, 2004, s. 17). Bu durum, büyüü gerçekçiliği sadece bir anlatı tarzı olmaktan çıkarıp daha felsefi bir bakış

açısına dönüştürmektedir; çünkü anlatıdaki gerçeklik ve büyü arasındaki sınırların belirsizleşmesi, okuyucunun bu dünyaya dair sorular sormasına ve kendi varoluşsal sorgulamalarını yapmasına yol açmaktadır.

Büyülü gerçekçilik, bu bağlamda yalnızca bir edebi strateji değil, aynı zamanda felsefi ve ontolojik bir araçtır. Gerçeklik algısının sürekli olarak oynandığı bu türde, okur, anlatı dünyasında neyin gerçek neyin hayal olduğu konusunda belirsizlik yaşamaktadır. Bu belirsizlik, ontolojik bir düzlemde varoluşun ve bilginin doğasına dair sorulara yol açmaktadır. Örneğin, Gabriel García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) adlı eserinde, Macondo kasabasındaki olağanüstü olaylar, okuyucunun gerçekliğe dair geleneksel bakış açısını değiştirmektedir. Anlatıdaki doğaüstü unsurlar, bir yandan tarihsel ve toplumsal bağlamda açıklanabilirken, diğer yandan bu unsurlar, okuyucunun ontolojik sorgulamalarını tetikler niteliktedir. Bu tür belirsizlikler, büyülü gerçekçiliğin temel özelliği olan gerçeklik ve fantezi arasındaki sınırların bulanıklaşmasına hizmet etmektedir (Márquez, 2016, s. 45).

Bu çerçevede, Brian McHale'in *Postmodernist Fiction* (1987) adlı çalışmasında büyülü gerçekçiliği ontolojik bir anlatı tarzı olarak değerlendirdiği görüşü de dikkate değerdir. McHale, büyülü gerçekçilikteki belirsizliğin, postmodern anlatılardaki gibi, varoluşa ve bilginin doğasına dair sorular sormaya yönlendirdiğini belirtir. Ona göre, "Büyülü gerçekçilik, okuyucunun gerçekliğin doğasını sorgulamasına yol açar ve bu süreçte okuyucuyu, varoluşun sınırlarını araştırmaya iter" (McHale, 1987, s. 34). Bu nedenle, büyülü gerçekçi anlatılar epistemolojik bir sorgulama sunmanın ötesine geçerek, ontolojik bir araştırmanın da kapısını aralamaktadır.

Büyülü gerçekçilik, okuyucunun yalnızca dış dünyaya dair değil, aynı zamanda içsel gerçekliklerine dair de sorgulamalar yapmasına olanak tanımaktadır. Örneğin, Isabel Allende'nin *Ruhlar Evi* (1982) adlı eserinde, karakterlerin karşılaştığı doğaüstü olaylar, sadece bireysel yaşamlarını etkilemekle kalmaz, aynı zamanda toplumsal yapıların ve tarihsel süreçlerin sorgulanmasına neden olmaktadır. Allende, anlatısında bireysel varoluşun sınırlarını toplumsal ve politik bağlamlarla harmanlayarak genişletmektedir.

Bu durum, büyülü gerçekçi anlatıların epistemolojik ve ontolojik boyutunu derinleştirmektedir (Allende, 1982, s. 103).

Aynı şekilde, Haruki Murakami'nin *Sahilde Kafka* (2005) adlı romanı da bu epistemolojik ve ontolojik sorgulamayı güçlendiren bir başka örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Murakami'nin anlatısında, gerçeklikle rüyalar ve fantezi arasında kurulan karmaşık ilişki, okuyucuyu sürekli olarak gerçekle fantezi arasındaki sınırları sorgulamaya itmektedir. Murakami, Doğu felsefesi ve Japon mitolojisini modern anlatılarla birleştirerek, okuyucunun gerçekliğe dair geleneksel algılarını kırmakta ve felsefi bir sorgulama sürecine sürüklemektedir. Roman boyunca, karakterlerin rüya ve gerçek arasında geçiş yapmaları, varoluşun sınırlarını sorgulayan bir anlatı oluşturmaktadır (Murakami, 2005, s. 75).

Epistemolojik ve ontolojik sorgulama bağlamında Salman Rushdie'nin *Gece Yarısı Çocukları* (1981) adlı eseri de dikkate değerdir. Rushdie, Hindistan'ın bağımsızlık sürecini büyülü gerçekçilikle birleştirerek, hem toplumsal gerçekliğe dair sorular sormakta hem de bireysel varoluşun sınırlarını araştırmaktadır. Anlatıdaki doğaüstü unsurlar, tarihsel olayları yeniden yorumlayarak okuyucuyu gerçekliğin ve varoluşun doğası üzerine derin düşüncelere yönlendirmektedir (Rushdie, 1981, s. 67). Bu eser, büyülü gerçekçiliğin sadece toplumsal bir eleştiri aracı olmadığını, aynı zamanda varoluşsal bir sorgulama sunduğunu da göstermektedir.

Sonuç olarak, büyülü gerçekçilik, yalnızca estetik bir anlatı tarzı değil, aynı zamanda epistemolojik ve ontolojik sorgulamalar için güçlü bir araçtır. Wendy Faris ve Brian McHale gibi eleştirmenler, büyülü gerçekçi anlatıların okuyucunun gerçekliğe dair algılarını dönüştürdüğünü ve varoluşa dair sorular sormasına olanak tanıdığını vurgulamaktadırlar. Büyülü gerçekçilik, okuyucuyu yalnızca anlatı dünyasında değil, kendi yaşamında da gerçekliğin ve bilginin doğası üzerine derin düşüncelere sevk eden bir felsefi araç olarak işlev görmektedir.



2. BÖLÜM

SİNEMADA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK VE UYARLAMA FİMLER

2. BÖLÜM

SİNEMADA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK VE UYARLAMA FİLMLER

2.1. Sinemada Büyülü Gerçekçiliğin Kökenleri

Sinemada büyüülü gerçekçilik, kökenlerini, Gabriel Garcia Marquez ve Isabel Allende gibi ünlü yazarların bu türü öne çıkardığı Latin Amerika edebiyatında derinlemesine bulmaktadır. Büyüülü gerçekçi eserler genellikle gerçeklik ile fantezi arasındaki çizgiyi bulanıklaştırarak büyüülü olanı sıradan olanla kusursuz bir şekilde bütünleştiren bir anlatı stili yaratmaktadır. Film yapımcıları, bu edebi geleneğini ekrana aktarmaya çalıştıkça, büyüülü gerçekçiliğin sinematik uyarlamalarını önemli ölçüde etkilemiştir. Bu etki, yönetmenlerin hikâye anlatıcılığına nasıl yaklaştıklarında, izleyicilerle yankı uyandıran bir gerçekçilik duygusunu korurken fantastik öğelere odaklanmalarında belirgin olmaktadır. Latin Amerika edebi geleneği, büyüülü gerçekçiliğin sinemada gelişebileceği verimli zemini sağlayarak, yönetmenlerin geleneksel hikâye anlatma normlarını keşfedebilecekleri ve bunlara meydan okuyabilecekleri yeni bir mercek sunmuştur.

Büyüülü gerçekçilik hem teorik hem de tarihsel açıdan tartışmalara açık bir anlatı türüdür. Bu kavram, sanatta ve edebiyatta olduğu gibi sinemada da kendine özgü bir yer edinmiştir. Jameson (1986), büyüülü gerçekçilik ile ilk kez 1950'lerde Amerikan resim sanatı bağlamında karşılaştığını belirtmekte ve bu terimin daha sonra edebiyata ve filme uyarlanarak farklı alanlarda gelişim gösterdiğini ifade etmektedir. Aynı dönemde Angel Flores de büyüülü gerçekçiliği Borges gibi yazarların eserlerinde uygulayarak bu kavramın edebi bir hareket olarak tanınmasına katkıda bulunmuştur (Jameson, 1986, s. 301). Bununla birlikte, Alejo Carpentier'in "real maravilloso" yani "harikulade gerçek" kavramı, büyüülü gerçekçiliğe alternatif bir bakış açısı sunmuş ve bu kavram, özellikle Latin Amerika'da farklı yazarlar tarafından geliştirilmiştir (Roh, 1995, s. 16).

Büyüülü gerçekçilik kavramı hem teorik hem de tarihsel olarak pek çok zorluk ve tartışmaya neden olmuştur. Jameson (1986), bu kavramla ilk kez 1950'lerin ortalarında Amerikan resim sanatı bağlamında karşılaştığını belirtmektedir. "Aynı dönemde Angel Flores de Borges'in eserine uyguladığı etkili bir makale yayımlamıştır" (Jameson, 1986, s. 301). Ancak Alejo Carpentier'in "real maravilloso" (harikulade gerçek) kavramı,

büyülü gerçekçiliğe alternatif veya bağlı bir kavram olarak öne çıkmış, özellikle Carpentier'in ve Miguel Ángel Asturias'ın çalışmaları, bu kavramın uygulama alanının genişletilmesini gerektirmiştir (Durix, 1998, s. 25). Carpentier'in büyüülü gerçekçiliği, Avrupa'daki sürrealizmin daha otantik bir Latin Amerika versiyonu olarak tanımlaması dikkat çekici görünmektedir. Büyülü gerçekçilik, bu bağlamda, fantastik bir anlatıdan ziyade algı ve nesnelerin dünyasının dönüşümüne odaklanmaktadır (Jameson, 1986, s. 302). Bu anlayışa göre, büyüülü gerçekçilik, sıradan nesnelerin veya olayların şiirsel bir şekilde dönüştüğü, fantastik olanla gerçek olanın iç içe geçtiği bir dünya sunmaktadır. Gabriel García Márquez'in eserlerinde bu dönüşüm, büyüülü unsurlarla birlikte nesnel dünyanın yeniden yorumlanması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eserlerde, büyüülü gerçekçilik, fantastik olaylarla dolu bir dünyada, nesnelerin transfigürasyonunu ve olayların anlatısını bir araya getirmektedir (Faris, 2004, s. 12).

Jameson'a (1986) göre, büyüülü gerçekçilik zamanla bir antropolojik perspektif kazanmış, köylü toplumu anlatılarından ve köy mitolojisinden beslenen bir tür haline gelmiştir (Jameson, 1986, s. 302). "Bu anlatı, sadece Latin Amerika'ya özgü olmaktan çıkarak, Nijeryalı yazar Amos Tutuola'nın eserlerinden Brezilyalı yazar Mario de Andrade'nin *Macunaíma* (1928) adlı eserine kadar geniş bir coğrafyada kendini göstermeye başlamıştır" (Schroeder, 2004, s. 45). Büyülü gerçekçilik böylece, toplumsal ve kültürel unsurları bir araya getirerek yerel halk kültürlerinden beslenen bir anlatı formu haline gelmiştir.

Bu terimsel ve kavramsal karmaşıklıklar büyüülü gerçekçiliğin politik anlamını da beraberinde getirmektedir. "Asturias, Carpentier ve Márquez gibi yazarların eserleri, sol görüşlü ya da devrimci politik düşüncelerin bir yansımasıdır" (Echevarría, 1977, s. 112). Bu nedenle, büyüülü gerçekçilik, sadece estetik bir anlatı aracı olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve politik eleştirilerin bir aracı olarak da kullanılmıştır. Sol eğilimli bu yazarların eserleri, toplumsal eşitsizlikleri ve politik baskıları ele alırken, büyüülü unsurları bu eleştiriye derinleştiren bir araç olarak kullanmışlardır (Faris, 1995, s. 165).

Jameson (1986), Freud'un "tekinsiz" kavramına ve Jacques Lacan'ın psikanalitik teorilerine de başvurarak, büyüülü gerçekçiliğin yalnızca estetik bir kavram değil, aynı zamanda bir tür anlatı mantığı olduğunu ileri sürmektedir. Jameson, büyüülü gerçekçiliği,

postmodernizmin anlatı mantığına alternatif bir perspektif olarak görmektedir (Jameson, 1986, s. 303).

Polonyalı yönetmen Agnieszka Holland'ın *Fever* (1981) adlı filmi, büyülü gerçekçiliğin sinemadaki izlerini sürmek açısından önemli bir örnektir. "Film, Polonya'daki 1905 devrimci hareketlerine odaklanmaktadır ve Latin Amerika filmleriyle benzer temalara sahiptir" (Jameson, 1986, s. 303). Venezuelalı *La Casa de Agua* ve Kolombiyalı *Cóndores no entierran todos los días* gibi filmler, şiddet ve politik baskıyı ele alırken, farklı görsel anlatım tarzlarıyla büyülü gerçekçiliğin sinemadaki çeşitliliğini gözler önüne sermektedir. *La Casa de Agua* daha lirik ve şiirsel bir anlatı sunarken, *Cóndores no entierran todos los días*, daha doğrudan ve acımasız bir şiddet döngüsü sunmaktadır.

Bu filmler, görsel ve anlatı unsurlarını birleştirerek büyülü gerçekçi unsurları içlerinde barındırmaktadır. Her üç film de tarihsel olaylara dayanmakta ve şiddet ile cinsellik gibi temalarla anlatıyı yoğunlaştırarak büyülü gerçekçiliğin dinamiklerini farklı açılardan ele almaktadır. Bu filmler, izleyiciyi görüntü ve anlatı arasında bir denge kurmaya zorlamaktadır ve büyülü gerçekçiliği, izleyiciyi etkileme gücüne sahip bir anlatı biçimi olarak sunmaktadır (Jameson, 1986, s. 305).

Büyülü gerçekçilik, tarihsel filmlerde özgün bir yaklaşım sunmaktadır ve bu filmler, postmodernizmin nostalji filmleri olarak adlandırılan eserlerden ve daha eski tarihsel romanlardan kökten farklılık göstermektedir. Georg Lukács'ın klasik anlayışında temsil edilen tarihsel romanlarla karşılaştırıldığında, büyülü gerçekçi filmler tarihsel temsilin yeni bir biçimini önermektedir (Lukács, 1962, s. 215). "Nostalji filmleri, geçmişin görsel bir meta olarak sunulduğu ve bu görüntülerin tüketim nesnelere dönüştüğü bir anlatım biçimiyle şekillenmektedir" (Jameson, 1985, s. 116). Ancak, büyülü gerçekçi filmler, izleyiciyi yüzeysel bir tarihsel tatmin yerine daha derin bir bağlama sürüklemektedir.

Büyülü gerçekçi filmler, tarihsel anlatılarını "boşluklarla dolu" bir şekilde sunmaktadır; izleyicinin karşılaştığı boşluklar, genellikle bilgi eksikliğinden kaynaklanmakta ve izleyicinin zihninde daha fazla soru işareti yaratmaktadır. Bu tür filmlerde tarihsel detaylar sık sık ima edilmekte ancak tam olarak açıklanmamaktadır.

Örneğin, “*La Casa de Agua*⁷ filminde bir şairin kuyuya hapsedilmesi ve bununla ilişkilendirilen metaforik imgeler, izleyiciyi açık bir anlatı yerine imgelem yoluyla yönlendirir” (Smith, 2010, s. 142).

Büyülü gerçekçilik filmlerinin, tarihsel anlatı biçimlerinde kendine özgü bir yere sahip olduğu görülmektedir. Bu filmler, tarihsel romanların estetik anlayışından ve post modern nostalji filmlerinden belirgin bir şekilde ayrılmaktadır. Fredric Jameson (1986), nostalji filmlerini geçmişe yönelik tatminsiz bir özlemi doyurmak için görsel bir meta olarak tanımlamaktadır (s. 304). Büyülü gerçekçi filmlerde, döneme özgü bir moda gerçekliğinin parlak yüzeyi tüketilirken, büyülü gerçekçi filmlerde tarih ve görsellik arasındaki ilişki çok daha derin bir boyut kazanmaktadır.

2.2. Büyülü Gerçekçi Filmlerde Anlatı Yapısı

Büyülü gerçekçilik, sinemada fantastik unsurların gerçekçi bir anlatı dokusuna yerleştirildiği benzersiz bir anlatı stili olarak ortaya çıkmıştır. Bu anlatı türü, özellikle tarihsel bağlamlarda, geçmiş ve şimdiyi aynı anda sorgulayan ve izleyicinin gerçeklik algısını zenginleştiren bir platform sunmaktadır. Büyülü gerçekçi filmlerde anlatı, sıklıkla gerçeklikle fantezinin iç içe geçtiği, bu unsurların birbirinden ayırt edilemediği bir yapı sunmaktadır. Bu tür filmlerde fantastik unsurlar, hikâyenin doğal bir parçası olarak işlenmektedir ve karakterler tarafından sorgulanmadan kabul edilmektedir (Faris, 1995, s. 167). Örneğin, *La Casa de Agua* filminde su, sıradan bir fiziksel unsur olmanın ötesine geçerek metafiziksel ve dönüştürücü bir güce sahip bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır (Jameson, 1986, s. 308).

Büyülü gerçekçi filmlerde anlatı genellikle doğrusal bir yapıdan uzaklaşmaktadır ve zaman algısı esnek hale gelmektedir. Flashback ve flashforward teknikleri, hikâyeyi

⁷ Jacobo Penzo'nun yönettiği *La Casa de Agua*, 1983 yılında vizyona girmiştir. Film büyülü gerçekçilik öğeleri içeren önemli Latin Amerika filmlerinden biridir. Film, tarihsel bir bağlamda, gerçek ile büyü arasındaki sınırları bulanıklaştırarak anlatı yapısını oluşturmaktadır. Yapım yılı ve yönetmen bilgisi konusunda detaylar sınırlı olmakla birlikte, film hem estetik hem de tematik açıdan dikkat çekici özelliklere sahiptir. Film, 19. yüzyıl Venezuela'sında geçmektedir ve ana karakteri olan şair Cruz Elías León'un hikayesini anlatmaktadır. Cruz Elías, politik görüşleri nedeniyle diktatörlük rejimi tarafından hedef alınır ve bir kuyuya hapsedilmektedir. Bu izolasyon hem fiziksel hem de metaforik bir hapisane olarak betimlenmektedir. Şairin bu süreçte lepraya yakalanması hem doğanın hem de toplumun sert yüzünü simgelemektedir. Film, bireyin baskı altındaki varoluş mücadelesini, büyülü gerçekçiliğin karakteristik özellikleri olan metaforik imgelerle işlenmiştir.

daha geniş bir bağlama yerleştirmek için kullanılmaktadır (Bowers, 2004, s. 72). *Condores no entierran todos los días*, filmi bu tekniği, efsanevi bir zaman ve mekân algısı yaratarak geçmiş ve şimdiyi bir araya getiren bir yapıyla kullanmaktadır. *La Casa de Agua*, büyüülü gerçekçiliğin temel unsurlarını taşıyan bir film olarak, suyun sembolik anlamını ön plana çıkarmaktadır. Filmin başındaki sahne, suyun karakter üzerindeki dönüştürücü gücünü ve doğanın acımasızlığı ile insanın mücadele gücünü simgelemektedir. Jameson (1986), bu sahneyi "suyun metafiziksel bir dönüşüm alanı olarak rol aldığı" bir metafor olarak tanımlamaktadır. Su, yalnızca karakterin fiziksel sınavını değil, aynı zamanda toplumun birey üzerindeki baskısını da temsil etmektedir.

Film, politik baskı ve bireysel trajediyi iç içe geçirerek büyüülü gerçekçiliğin sosyo-politik boyutlarına dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, filmin teması, bireysel ve toplumsal dönüşümün iç içe geçmiş katmanlarını sergilemektedir (Durix, 1998, s. 105). *Condores no entierran todos los días*, büyüülü gerçekçiliğin tarihsel bağlamda nasıl işlediğini gösteren bir başka etkileyici örnektir. Film, Güney Amerika'nın tarihsel travmalarını bir gangster figürü üzerinden işlerken, şiddeti yalnızca fiziksel bir olay değil, aynı zamanda toplumsal ve bireysel dönüşümün bir aracı olarak ele almaktadır (Rubinson, 2005, s. 91). *Condores no entierran todos los días*, büyüülü gerçekçiliğin sinematik anlatıda tarihsel travmaları ele alma biçimini çarpıcı bir şekilde sergileyen önemli bir eser olarak öne çıkmaktadır. Film, şiddeti yalnızca fiziksel bir olay olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve bireysel dönüşümün bir aracı olarak ele almaktadır. Rubinson'un belirttiği gibi, bu tür anlatılar, tarihsel ve toplumsal bağlamları katmanlı bir şekilde işleyerek izleyiciyi derinlemesine bir düşünce sürecine sürüklemektedir (Rubinson, 2005, s. 91).

Jameson (1986) ise bu filmi "nostalji filmlerinden ayrılan ve şiddeti tarihsel bir anlatı aracı olarak kullanan" bir yapı olarak tanımlamaktadır. Büyüülü gerçekçilik, tarihsel olayları yalnızca bir kronoloji olarak değil, aynı zamanda kolektif hafızanın ve bireysel deneyimlerin bir birleşimi olarak işlemektedir. Faris (1995), büyüülü gerçekçiliğin tarihsel gerçeklik ile mitolojik anlatılar arasındaki sınırları bulanıklaştırarak geçmişi yeniden anlamlandırma gücüne sahip olduğunu belirtmektedir (s. 169). Bu bağlamda, *La Casa de Agua* ve *Condores no entierran todos los días*, geçmişin çok katmanlı yapısını ve bu yapıların günümüzle olan bağlarını etkili bir şekilde ortaya koymaktadır.

Büyülü gerçekçi filmlerde aynı zamanda görsel estetik de anlatının bir uzantısı olarak işlev görmektedir. Renk kullanımı, karakterlerin duygusal durumlarını ve hikâyenin tonunu belirlemektedir. Örneğin, *La Casa de Agua*'da kullanılan gri tonlar hem hikâyenin kasvetli atmosferini hem de karakterlerin içsel çatışmalarını yansıtmaktadır (Jameson, 1986, s. 312). *Condores no entierran todos los días* ise parlak renkleri, mekânların büyüleyici ve tehditkâr doğasını aynı anda sergilemek için kullanmıştır (Bowers, 2004, s. 75). Filmde renk, yalnızca bir görsel araç değil, aynı zamanda anlatının temel bir unsuru olarak öne çıkmaktadır. Eisenstein'ın *The Film Sense* adlı eserinde belirttiği gibi, renklerin dikkatli bir şekilde kullanımı, izleyici üzerinde duygusal bir etki yaratmak ve anlatının temel tonunu belirlemek için hayati bir öneme sahiptir (1957, s. 113-153). *Condores*'te kullanılan renk paleti, pastoral sahneler ile şiddet dolu sahneler arasında keskin bir tezat yaratarak izleyiciyi büyümlü bir gerçeklik algısına çekmektedir.

Cavell ise (1979), renklerin sinemada "gelecek boyutunu" temsil eden bir işlev üstlendiğini ve bu yolla hikâyelerin psikolojik derinliklerini açığa çıkardığını belirtmektedir (s. 123). *Condores*'te ve büyümlü gerçekçi filmler de renk kullanımını, yalnızca görsel estetiği değil, aynı zamanda hikâyenin derinlemesine bir yorumunu sunmak için kullanılmaktadır. Bu bağlamda, filmin renk kullanımı, büyümlü gerçekçiliğin estetik ve anlatısal gücünü pekiştirmektedir. Filmin mekânsal tasarımı, büyümlü gerçekçiliğin anlatısal derinliğine katkıda bulunmaktadır. Filmde mekân, şiddetin tarihsel bağlamını vurgulamak için kullanılmıştır. Özellikle Latin Amerika'nın küçük kasaba yaşamı, pastoral bir huzur ortamı sunarken, aynı zamanda toplumsal çatışmaların dramatik bir zeminine dönüşür. García Espinos ve Gutierrez Alea (1982), bu tür sinematik mekanların, izleyiciyi yalnızca hikâyeye değil, aynı zamanda bu hikâyenin toplumsal ve politik bağlamına da dahil etmeyi amaçladığını belirtmektedirler. Büyümlü gerçekçilik, tarihsel katmanları bir araya getirerek toplumsal hafızayı yeniden inşa eden güçlü bir türdür. Carpentier'in *lo real maravilloso* kavramı, bu bağlamda önemli bir teorik çerçeve sunmaktadır. "Latin Amerika'nın sosyal gerçekliği, büyümlü unsurları doğal bir şekilde barındırmakta ve bu unsurlar tarihsel travmaların estetik bir şekilde işlenmesine olanak tanımaktadır" (Carpentier, 1949, s. 121).

Büyümlü gerçekçi filmler, tarihsel malzemelerin ele alınış biçimi bakımından diğer türlerden oldukça farklı bir yerde durmaktadır. "Büyümlü gerçekçilik tarihsel materyalin

çok katmanlı yapısını ortaya koymakta ve geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır” (Jameson, 1986, s. 311). Büyülü gerçekçi filmler daha uzak tarihsel dönemlerde geçen olayları işlerken, günümüzle paralellikler ve benzerlikler kursalar da içerikleri de nesiller üzerinden yapılan bir yeniden yazımı ve değerlendirmeyi reddetmektedir. Örneğin, “1905 Polonya’sındaki devrimci faaliyetler, Kolombiya iç savaşının öncesi veya 19. yüzyıl Venezuela’sı gibi bağlamlar, sabit dönemlerin veya modaların estetik temsiline hizmet etmeyen anlatılar sunmaktadır” (Jameson, 1986, s. 311). Bu filmlerde işlenen şiddet, tarihsel anları kaçınılmaz şekilde kesintili veya aşırı yüklenmiş bir okumaya zorlamaktadır.

Jameson, aynı zamanda büyülü gerçekçiliğin, kapitalizm öncesi toplumsal izlerle yeni gelişen kapitalist yapılar arasındaki çatışmalar üzerine kurulu olduğunu savunmaktadır (Jameson, 1986, s. 312). Bu bağlamda büyülü gerçekçiliğin, tarihsel malzeme içindeki yapısal kopukluklara bağımlı olduğu ve bu özelliklerin estetik temsile katkı sağladığı görülmektedir. Alejo Carpentier’in "real maravilloso" kavramı, bu anlayışı destekler. Carpentier’e göre, Latin Amerika’nın toplumsal gerçekliği zaten büyülü ve fantastik unsurlarla doludur, bu yüzden bu unsurları ek bir katman olarak görmek yerine, onların zaten gerçekliğin bir parçası olduğunu kabul etmek gerekir (Carpentier, 1949, s. 121).

Büyülü gerçekçi filmlerde şiddet, yalnızca fiziksel bir olgu değil, aynı zamanda tarihsel süreçlerin aktarımında güçlü bir araçtır. Asturias’ın *Weekend in Guatemala* adlı eserinde olduğu gibi, büyülü gerçekçilik, şiddeti yalnızca bir yıkım unsuru olarak değil, toplumsal dönüşümün bir yansıması olarak da ele almaktadır (Asturias, 1954, s. 73). Bu bağlamda şiddet, büyülü gerçekçi anlatılarda tarihsel sürekliliği kıran ve izleyiciyi belirli anlara odaklayan bir işlev üstlenmektedir.

Büyülü gerçekçilik, sinemada yalnızca hikâye anlatımı için bir araç değil, aynı zamanda toplumsal ve siyasal eleştirilerin ifade edilmesinde güçlü bir yöntemdir. “Bu tür, ulusların tarihini metaforik bir düzlemde yeniden inşa ederek, bireylerin tarihsel olaylardaki yerlerini sorgulamakta ve çağdaş toplumsal meseleler hakkında farkındalık yaratmaktadır” (Evans, 2003). Büyülü gerçekçilik, gerçekliği ve fanteziyi bir araya getirerek izleyiciyi hem geçmişe hem de bugüne dair yeniden düşünmeye davet etmektedir. Emir Kusturica’nın *Underground* (1995) filmi, büyülü gerçekçiliği tarihsel

bir eleştiri aracı olarak kullanmaktadır. Film, Yugoslavya'nın Nazi işgali altındaki dönemden başlayarak Komünist rejimin paranoyasını ve Balkan Savaşları'nın yol açtığı trajik parçalanmayı işlemektedir. Blacky ve Marko adlı iki karakterin kaderleri, ulusun tarihindeki değişimlerin bir mikro kozmosu olarak sunulmaktadır. "Marko, Blacky'yi yeraltında saklayarak ona İkinci Dünya Savaşı'nın hâlâ sürdüğünü söyler; bu durum, Soğuk Savaş döneminin yarattığı siyasi paranoyayı temsil eder" (Komar, 2004). Sonunda iki karakter, birbirine düşman cephelerde bir savaşta karşı karşıya gelirler, bu da Balkan Savaşları'nın ulusal parçalanmaya yol açan etkilerini yansıtmaktadır.

Theo Angelopoulos'un *Ulysses' Gaze* (1995) filmi de büyülu gerçekçilik aracılığıyla Yunanistan'ın ve Balkanlar'ın geçmişini işleyen önemli kült filmlerden birisidir. Filmdeki isimsiz bir karakter, Manakia Kardeşler'in kayıp film makaralarını ararken, geçmişin hayaletleriyle yüzleşir. "Film, bireyin geçmişle hesaplaşmasını ve tarihsel gerçekliklerin kişisel deneyimlerle nasıl örtüştüğünü etkileyici bir şekilde ele almaktadır" (Isaak, 2007, s. 63). Apichatpong Weerasethakul'un *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010) filmi, büyülu gerçekçiliğin bireysel ve tarihsel bellek arasındaki ilişkiyi nasıl işlediğinin başka bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmdeki ana karakter Uncle Boonmee, geçmiş yaşamlarını hatırlarken aynı zamanda Tayland hükümetinin komünist isyanlara karşı mücadelesinde yer aldığı için hissettiği suçluluk duygusuyla yüzleşmektedir. "Film, geçmişin ve şimdinin bulanıklaştığı bir dünya sunar ve tarihsel döngüsellığı vurgulamaktadır" (Hotes, 2012).

Büyülu gerçekçi filmlerde öne çıkan bir diğer temel unsur ise renk kullanımudur. Renk kullanımı, büyülu gerçekçi filmlerin ayırt edici bir özelliğidir. Jameson'a göre büyülu gerçekçi filmlerde renk, nesneleri birbirinden ayırarak her birine benzersiz bir anlam ve estetik değer katmaktadır. "Bu, nostalji filmlerinde görülen parlak yüzeylerin aksine, daha derin ve duysal bir deneyim sunmaktadır" (Jameson, 1986, s. 312). Lacan'ın "göz" ve "bakış" kavramlarına yaptığı vurgu, büyülu gerçekçi filmlerde rengin izleyiciyi nesnelere çekmek yerine, onları hissettiren bir araç olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır (Lacan, 1979, s. 58). Stanley Cavell, filmde renk kullanımının, geleneksel anlatıların ötesine geçerek bir tür "gelecek ütopyası" yarattığını savunmaktadır. Ona göre, filmde renk, genellikle siyah-beyaz anlatıların dramatik eksenini kırarak, izleyiciye daha özgün bir deneyim sunmaktadır (Cavell, 1979, s. 122).

Büyülü gerçekçilik, gerçeklik ile fantezinin iç içe geçtiği bir anlatı tarzıdır. Bu tür hikâyelerde, karakterler mantığın sınırlarını zorlayan büyülü yeteneklere sahip olmaktadır veya açıklanamayan fantastik olaylarla karşılaşmıştır. Gündelik yaşamın gerçekliği, olağanüstü unsurlarla harmanlanarak alegorik bir hikâye anlatımı sunmaktadır.

2.3. Sinemada Büyülü Gerçekçilik ve Uyarlama Filmler

Büyülü gerçekçi kurgu ve hikayeler genellikle güçlü bir anlatı eğrisine sahiptir; tanıdık bileşenler beklenmedik ve açıklanamayanla birleştirilir ve rüyalar, peri masalları veya mitolojinin bileşenleri günlük yaşamın gerçekliğine dahil edilerek bir mozaik veya kaleydoskopik kesinti ve tekrar deseni oluşturulmaktadır. Büyülü gerçekçilikte sıradan şeyler ve sıradan olaylar, olağanüstü ve fantastik hale getirilmektedir. Bu, öncelikle beklenmedik dönüşlerle dolu bir sanat biçimidir. Büyülü gerçekçi eserleride gerçeküstücülük günlük gerçekliğin bir parçası olarak var olmaktadır. Okuyucu bu başarılmış hedefi kabul ettiğinde, hikâyenin geri kalanı mantıksal tutarlılıkla devam etmektedir. Büyülü gerçekçilik edebi bir hareketten ziyade bir anlatı tarzıdır, farklı unsurları birleştirerek zıtlıklar arasındaki boşluğu kapatmaya çalışır. Büyülü gerçekçi eserlerin büyük kısmı, ölüm ve yaşam, sömürge öncesi geçmiş ve endüstri sonrası şimdiki zaman gibi kavramları sorgulamaktadır. Büyülü gerçekçilik saf fanteziden farklıdır, ikincisi öncelikle modern, tipik bir dünyada yer alırken, ilki atmosferik olarak toplumu ve insanları tasvir etmektedir. Bu tarzda, gerçekliği daha derinlemesine kavramak adına büyülü bileşenler gerçekçi bir ortamla birleştirilmektedir. Büyülü bileşenler, tipik olaylar gibi basit bir şekilde açıklanmakta ve gösterilmektedir, bu gerçek ve fantastik bileşenlerin aynı kavramsal çerçevede benimsenmesini kolaylaştırmaktadır. Büyülü gerçekçilik genellikle sanat veya müzik gibi alanlarda daha az belirgin ayrımlarla karakterize edilen edebi ve görsel bir sanat biçimi olarak kabul edilmektedir. Büyülü gerçekçilikte, doğaüstü genellikle ilkel veya büyülü olana atfedilmektedir.

Büyülü gerçekçiliğin sinemaya ilk kez uyarlanması, sinematik hikâye anlatıcılığında dikkate değer bir dönüm noktası olmuştur. Bu uyarlamalar, edebi türün karmaşıklığını görsel bir bağlama taşıyarak izleyiciler için yeni bir deneyim sunmayı hedeflemiştir. Erken dönem film yapımcıları, gerçeklikle büyüün hassas bir dengede bir

arada bulunmasını görsel bir anlatıya dönüştürmek gibi zor bir görevi üstlenmişlerdir. “Fantastik unsurları başarılı bir şekilde yansıtmak adına yenilikçi sinematografik teknikler ve özel efektler kullanılarak hem gerçek hem de gerçeküstü unsurlar uyum içinde işlenmiştir” (Evans, 2003, s. 15). “Bu erken dönem film çalışmaları, gelecekteki sinema yapımları için bir temel oluşturarak sinematik anlatımın sınırlarını genişletmiş ve hikâye anlatıcılığının yeni boyutlarını keşfetmek için bir model sunmuştur” (Isaak, 2007, s. 21). “Örneğin, karakterlerin mantığı zorlayan büyülu becerilere sahip olması veya açıklanamayan fantastik olaylarla karşılaşmaları bu türün belirgin özelliklerindendir” (Crawford, 2009, s. 63). Büyülu gerçekçilikte fantastik, sıradan hayatı gözlemleyen alegorik bir anlatım aracı olarak kullanılmaktadır. Bu, izleyicinin 'gündelik gerçeklik' üzerine farklı bir perspektiften bakmasını sağlamaktadır. Edmund Yeo Yee Haeng, *Application of Magical Realism in Cinema* isimli çalışmasında büyülu gerçekçi eserlerin ortak anlatı özelliklerini tablolarla açıklamıştır.

1. Fantastik Unsurlar:

Büyülu gerçekçilik, gerçeklik ile fantezinin iç içe geçtiği bir anlatı modudur. Karakterler, fizik kurallarını ihlal eden büyülu yeteneklere sahip olabilir ya da açıklanamayan doğaüstü olaylarla karşılaşabilir. Bu, sıradan gerçeklik algısını sorgulayan, olağanüstü unsurları günlük hayatla harmanlayan bir anlatı biçimidir. Fantastik unsurlar, büyülu gerçekçiliğin temel taşıdır ve izleyiciye gerçeklik ile büyülu sınırlarını zorlayan bir deneyim sunar (Rogers, 2002).

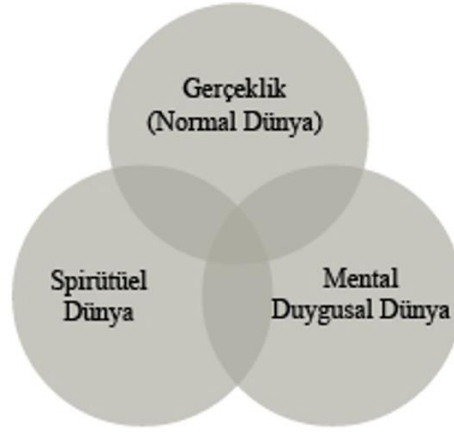
2. Bolluk (Plenitude)

Kübalı yazar Alejo Carpentier'in "Barok ve Mucizevi Gerçek" adlı makalesinde ele aldığı barok tarz, boşluktan arınmışlık, kuralların dışına çıkma ve detaylarla dolu bir yapı ile karakterize edilmektedir. Carpentier'e göre, bu tarz, Latin Amerika'nın kültürel çeşitliliğini ve sömürge sonrası karmaşasını yansıtmaktadır. Örneğin, Carpentier'in *The Kingdom of This World* adlı 1947 tarihli romanında, Haiti'nin tarihsel gerçekliği, barok bir anlatım zenginliğiyle işlenmiştir (Komar, 2004, s. 18).

3. Melezlik (Hybridity)

Büyülu gerçekçilik, genellikle zıt unsurların bir arada bulunduğu bir anlatım tarzını benimser. “Şehir ve kırsal, rüya ve gerçeklik, Batı ve yerli kültürler gibi unsurlar bir arada resmedilir. Bu durum, büyülu gerçekçi eserlerin hikâyelerinde sınırlar, karışım

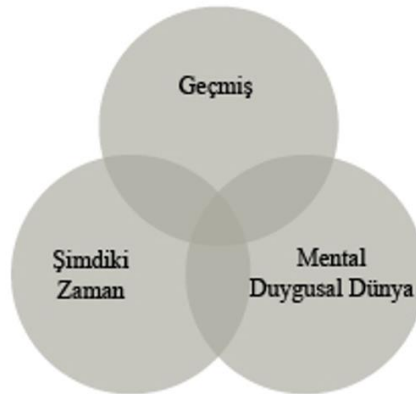
ve değişim temalarını öne çıkarmaktadır” (Slemon, 1988, s. 415). Büyülü gerçekçiliğın bu melez doğası, farklı kültürler ve bakış açıları arasındaki etkileşimleri vurgular.



Şema 1: Bir büyülü gerçekçi eserin hibrit doğası.

4. Yazarın Sessizliğı (Authorial Reticence)

Büyülü gerçekçilikte, anlatıcı olayların doğruluğı hakkında açık bir yorum yapmamaktadır. Zaman genellikle doğrusal olmayan bir şekilde tasvir edilmektedir ve geçmiş, bugün ve gelecek birbiriyle iç içe geçerek karakterlerin deneyimlediğı gibi sunulmaktadır. Örneğın, hayaletler korkutucu bir unsur olmaktan ziyade geçmişle olan ilişkileri veya karakterlerin anılarını simgelemektedir. “Bu, karakterlerin duygusal durumlarını yansıtmakla kalmamakla beraber aynı zamanda anlatının yapısını sorgulamaya ve yeniden düşünmeye olanak tanımaktadır” (İsaak, 2007, s. 25).



Şema 2: Bir büyülü gerçekçi eserde doğrusal zaman.

5. Mucizenin Sıradanlaştırılması

Büyülü gerçekçilikte olağanüstü olaylar açıklanmamakta ve aynı zamanda şaşırtıcı da bulunmamaktadır. Aksine, bu olaylar sıradan hayatın bir parçası gibi sunulmaktadır ve günlük yaşamın gerçekleriyle aynı tarafsızlıkla ele alınmaktadır.

“Bu yaklaşım, mucizevi olanı günlük hayatla harmanlayarak bir anlam yaratmaktadır” (Harvey, 2010).



Şema 3: Bir büyülü gerçekçi eserde gerçek ve spiritüel ilişkisi.

Büyülü gerçekçilik, sinema için güçlü bir anlatı aracı olarak, ulusların tarihlerini ve sosyopolitik yapıları ele almakta kullanılmıştır. Büyülü gerçekçiliğin sinemada diğer türlerden nasıl ayrıştığını anlamak için, bu türün gerçeklik ve temsil konusundaki özgün yaklaşımını ele almak önemlidir. Geleneksel türler genellikle doğrusal anlatılar ve gerçekçi tasvirlerle dayanırken, büyülü gerçekçilik, gerçeklik ile fantastik arasındaki sınırları bulanıklaştırarak olağanüstü olanın sıradan olanla sorunsuzca bir arada var olduğu benzersiz bir anlatı alanı sunmaktadır (Lang, s. 15). “Bu yaklaşım, fantastik unsurları günlük yaşamla harmanlayarak daha derin kültürel ve toplumsal yorumlar için bir araç haline gelir ve büyülü gerçekçiliği fantezinin kaçışçı eğilimlerinden veya dram türünün katı gerçekçiliğinden ayırmaktadır” (Bowers, 2004, s. 21).

Büyülü gerçekçilik, modernist fikirlerle güçlü bir etkileşim sergileyerek, gerçekliğin sinematik temsilini yeniden düşünmek için bir alan yaratmaktadır. “Bu durum, büyülü gerçekçiliği yalnızca bir tür olarak değil, aynı zamanda sinemanın

sınırlarını zorlayan ve genişleten bir estetik araç olarak da konumlandırmaktadır” (Stam, s. 34). Özellikle kültürel bağlamlarda, büyülü gerçekçiliğin etkisi ulusal sınırların ötesine geçme becerisiyle belirginleşmektedir ve bu durum, onu ulusötesi sinema içinde önemli bir anlatı unsuru haline getirmektedir. “Bu bağlamda büyülü gerçekçiliğin semiyotik zenginliği hem yerel hem de evrensel olarak yankı uyandıran anlatılar sunmaktadır” (Lang, s. 27).

Büyülü gerçekçilik, gerçek ile fantastik arasındaki çizgileri kasıtlı olarak bulanıklaştırmaktadır. Bu türde yer alan filmlerde, olağanüstü olaylar sıradan bir gerçeklik içinde işlenirken, izleyiciyi yalnızca bir hikâye izlemekle sınırlamayıp, onun toplumsal gerçeklikleri ve kültürel bağlamları yeniden değerlendirmesine olanak tanımaktadır. “Örneğin, karakterlerin doğaüstü güçlere sahip olduğu ya da fiziksel yasaları ihlal eden olayların mantıklı açıklamalar olmaksızın sunulduğu durumlar bu türün temel özelliklerinden biridir” (Bowers, 2004, s. 23).

Büyülü gerçekçilik sinemada eleştirel başarı elde etmesine rağmen, görsel bir anlatım aracı olarak bu türün derinlik ve inceliklerini tam anlamıyla yansıtamayacağı sıkça eleştirilmiş ve eleştirilmeye devam edilmektedir. David Isaak (2007), sinemanın yüzeyde kalan bir araç olduğunu, yalnızca insanların ne yaptığını ve söylediğini gösterebildiğini, ancak karakterlerin ne düşündüğünü ve hissettiğini yalnızca ima yoluyla aktarabileceğini savunmaktadır (Isaak, 2007, s. 45). Benzer şekilde, Garrett Rowlan (2006), büyülü gerçekçiliğin sinematik tasvirini, “organik canlılıktan yoksun, kutulanmış bir büyü” olarak tanımlamış ve okuyucunun hayal gücü ile yazarın anlatısı arasındaki etkileşimin eksik kaldığını belirtmiştir (Rowlan, 2006, s. 63). “Bu tarz eleştiriler, büyülü gerçekçiliğin edebiyatta okuyucunun hayal gücünü harekete geçirerek gündelik ve olağanüstü arasındaki bağlantıyı kolaylıkla kurabileceği, ancak sinemanın seyircilerle daha tek yönlü bir ilişkiye sahip olması nedeniyle bu konuda sınırlamalar taşıdığına dikkat çekmektedir” (Crawford, 2009, s. 71).

Büyülü gerçekçiliğin sinemada etkili bir şekilde aktarılması, görsel ve anlatsal unsurların ustaca bir şekilde birleştirilmesini gerektirmektedir. Edebiyatın detaylı betimlemelerle okuyucunun hayal gücünü harekete geçirebilmesi gibi, sinema da büyülü unsurları görsel metaforlar ve sinematografik tekniklerle izleyiciye aktarabilmektedir. “Örneğin, *Pan’ın Labirenti* (2006) ve *The Shape of Water* (2017) gibi filmler, gerçeküstü

unsurları görsel olarak kullanarak olağanüstü bir atmosfer yaratmaktadır ve büyüülü gerçekçiliği izleyicinin deneyiminin ayrılmaz bir parçası haline getirmektedir” (Harvey, 2010, s. 52). Ayrıca, ses tasarımı ve müziğin ustaca kullanımı, sinemada büyüülü unsurların etkisini artırabilir. Gerçeküstü ses efektleri ya da duygu yüklü bir müzik, izleyicinin yalnızca görsel değil, aynı zamanda duysal bir yolculuğa çıkmasını sağlamaktadır. Bu, sinemanın izleyiciyle kurduğu ilişkiyi daha etkileşimli hale getirerek, edebiyatın sunduğu hayal gücüne dayalı etkileşime yaklaşma imkânı sunmaktadır.

Isaak (2007) ve Rowlan (2006) gibi eleştirmenler, sinemanın büyüülü gerçekçiliği yeterince etkili bir şekilde yansıtamayacağını savunurken, bu görüşler sinemanın kendine özgü çok yönlülüğünü göz ardı etmektedir. Sinema, edebiyat gibi bireysel bir hayal gücüne dayanmak yerine, görsel sanatlar, oyunculuk ve yönetmenlik gibi unsurları bir araya getirerek kolektif bir anlatı deneyimi sunmaktadır. Bu, büyüülü gerçekçiliğin farklı kültürel bağlamlarda yorumlanabilmesi için geniş bir alan yaratmaktadır. Örneğin; Apichatpong Weerasethakul’un *Amcam Boonmee Geçmiş Hayatlarını Hatırlayabiliyor* (2010) adlı filmi, büyüülü gerçekçiliğin sinemadaki yansımalarının kültürel kimliği ve tarihi nasıl ifade edebileceğini gösteren etkileyici bir örnektir. “Film, doğaüstü unsurları günlük yaşamla iç içe geçirerek, bunları anlatının doğal bir parçası olarak sunmaktadır” (Crawford, 2009, s. 63). Benzer şekilde, Guillermo del Toro’nun *Pan’ın Labirenti* (2006) filmi, “büyüülü gerçekçiliği politik baskıyı eleştirmek için bir araç olarak kullanır ve tarihsel gerçeklerle fantastik unsurları harmanlamaktadır” (Hotes, 2012, s. 41).

Büyüülü gerçekçiliğin sinemadaki eleştirileri ve bir tür olarak literatürde kabul görmemesi, medyanın olanaklarını tam olarak değerlendiremeyen dar bir bakış açısına dayanmaktadır. Edebiyat okuyucuların hayal gücüne hitap ederken, sinema çoklu duysal bir deneyim sunarak büyüülü gerçekçiliği kendi yöntemleriyle aktarabilen güçlü ve çok yönlü bir araçtır. Sinematografik tekniklerin yenilikçi kullanımı, büyüülü gerçekçiliği sinema aracılığıyla etkili bir şekilde aktarmakla kalmaz, aynı zamanda kültürel ve sanatsal sınırları aşarak güçlü bir hikâye anlatma aracı haline getirmektedir.

2.4. Bir Büyülü Gerçekçi Edebiyat Uyarlaması Olarak Acı Çikolata (Como Agua Para Chocolate, 1992) Filmi

Meksikalı yazar, Laura Esquivel'in, 1989'da yazdığı *Acı Çikolata* romanı, gündelik yaşamın bir parçası olarak beklenmedik durumların vurgulandığı "sihirli gerçekçilik" akımının en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Eser, 19. yy. da Meksika'da sosyal yaşamı, aile ilişkilerini, toplumun kadına bakış açısını ve diğer konuları yansıtmak amacıyla yemek kültürü ve duyguları kullanmaktadır. Kitapta bir yemeğin hazırlanmasının içerdiği duyguları, insana verdiği hazzı, metafor olarak kullanarak insanın duygularını yemekler üzerinden betimlemektedir. Esquivel eserinde bunu şöyle ifade etmektedir: "Felaketin ardından öğleden sonra, güneş buharlaşıp yere düşen gözyaşlarını kuruttuğunda, Nacha yerleri süpürdü ve gözyaşlarının kırmızı zeminde bıraktığı kalıntıları topladı" (Esquivel, 2016: 16). Nacha'nın gözyaşlarından arta kalan tuz beş kilogramlık bir torbada toplanmış ve uzun süre yemek pişirmek için kullanılmıştır. Bu süreçte Meksika mutfak kültürüyle bağlantı kurulmaktadır ve günlük olaylar, insanların yemek kültürüne dair olumlu ya da olumsuz duyguları Tita'nın yaşamı ve çevresindeki kişilerin etkisiyle öne çıkarılmaktadır.

Kitap on iki bölüme ayrılmaktadır ve her bölüm bir ay ve bir yemek tarifi ile başlamaktadır. Kitapta verilen yemek tarifleri, Tita ve Pedro'nun uzun yıllara dayanan aşk hikayesini mutfak kültürüne bağlayarak, duygu yoluyla yemeklere yansıtmaktadır. Yazar, okuyucuya evin ana merkezinin, yani evin kalbinin mutfak olduğunu hissettirirken, aynı zamanda Meksika Devrimi'nin o dönemdeki toplumsal yapısını, sosyal bakış açısını ve günlük hayata ve insana yansımalarını da okuyucuya sunmaktadır. "Kadının mutfaktaki rolüne ve gücüne ışık tutan satırlardan da söz edilebilir. Aslında araştırmalar, hane halkı beslenmesinde en büyük sorumluluğun kadınlara düştüğü sonucunun altını çizmektedir" (Beardsworth ve Keil, 2011: 165).

Büyülü gerçekçi romanlardaki hikâyeler çoğunlukla, hikâyenin yaşandığı ülkenin merkezinden uzak kırsal kesimlerde yaşanmaktadır. Esquivel'in *Acı Çikolata* romanında olaylar, Meksika'daki bir köyde bir çiftlikte geçmektedir. *Acı Çikolata*'da da çoğu büyülü gerçekçi eserde olduğu gibi Márquez'in etkisi açıkça görülmektedir. Márquez, *Yüzyıllık Yalnızlık* adlı romanında, bir önceki gün ölmüş bir kişiyi, sanki sıradan bir olaymış gibi ölümünden sonra bile ölmemiş gibi dolaşırken anlatmaktadır. Márquez'in amacı, var olan

çeşitli kültürleri tasvir etmek değil, bunun yerine kendi kültürünü, annesinin çocukken onunla konuşma biçimine benzer şekilde kitaba taşımaktır. Bu sebeple Esquivel'in eserlerinde de büyülü gerçekçilik aslında onların yetişirken büyüklerinden dinledikleri halk hikayeleri ve yöresel fantastik hikayelerine dayanmaktadır.

Faris, büyülü gerçekçiliğin anlatıya güç verdiğine inanırken Lacan ise "Batılı okuyucuların ve halkın dünyayı bir bütün olarak temsil etme hakkını sorgulama" terimini kullanmaktadır, bu terim halkın istediklerine inanma hakkını temsil etmek ve böylece Batılı temsil kavramının meşruiyetini sorgulamak için kullanılmaktadır (Lacan, 2004, s. 133). Büyülü gerçekçilik, Batı'nın kültürel otoritesini sorgulama özelliğine sahiptir, bu, romanlarda diğer kültürlerin temsil edilmesini sağlamaktadırlar, *Acı Çikolata*'da anlatının köken tarihi, 1910'daki Meksika Devrimi'nin başlangıcıyla aynı zamana denk düşmektedir. Bu durum, kitapta gözlemlenecek politik benzerlikleri de aktarmaktadır. 12 farklı bölümden oluşan kitap, yılın her ayını temsil eden bir reçete ile başlamaktadır.

2.4.1. *Acı Çikolata* Romanının Büyülü Gerçekçilik Bağlamında İncelenmesi

Esquivel'in romanı, Ruhlar Evi'ne benzer şekilde, bir ailenin evcimenliğinin, kadınlarının tarihini anlatmaktadır. Yazar, metaforları gerçek mekanlara dayatarak büyülü gerçekçilik yöntemini kullanmıştır. Meksika'da geçen kitabının her bölümünün başında yemek reçeteleri verilmiştir. Bu hikâyeler Tita'nın trajik aşk hikayesini anlatmaktadır. Kitap aynı zamanda verdiği tariflerle yemek kitabı olma özelliğine sahiptir. "Bu, farklı türleri tek bir potada birleştiren romanın büyülü gerçekçi doğasını göstermektedir çünkü büyülü gerçekçi kurgu, düşünce ve anlatı tarzına yönelik farklı yaklaşımları birleştirdiği için bir melez olarak da kabul edilmektedir" (Hegerfeldt, 2005, s. 71). Kitabın orijinal başlığı olan *Como agua para chocolate*, Türkçe'de *Acı Çikolata* olarak yorumlanmaktadır ancak bu isim aslında çikolata için kullanılan suyu ifade etmektedir. Bu deyim İspanyolcada çok yaygın bir deyimdir. Laura Esquivel ile yaptığı bir sohbette, Cluadia Loewenstein yazara kitabın başlığının önemi hakkında soru sormuş ve yazar şu şekilde yanıt vermiştir: "Roman yazmaktaki amacım sevgiyi mutfaktaki yemeğe aktarıp hak ettiği değeri elde etmektir. Çünkü romanımda Tita gibi herkesin duygu katabileceğine inanıyorum. Yemeğe ve aslında her gün gerçekleştirdikleri her aktiviteye..." (Esquivel, 2010, s. 50).

Esquivel, *Acı Çikolata* romanında, hikâyesini aile geleneklerine dayandırarak kadınlarla ilgili uzun zamandır var olan değer ve gelenekleri, toplumun onlardan beklentilerini sorgulamaktadır. Roman, büyülü gerçekçilik teknikleriyle kadın karakterleri güçlendirmeyi amaçlamaktadır. *Acı Çikolata*'da uzun süredir devam eden aile geleneğine göre, en küçük kız, ölene kadar annesine bakmak zorundadır; bu nedenle, onun evlenip bir aile kurmasına izin verilmemektedir. De la Garza ailesinin en küçük kızı Tita, kadınlara yönelik bu korkunç geleneğin kurbanı olmuş ve komşusu Pedro Muzquez ile evlenmesi yasaklanmıştır. Romanın başlığının orijinal çevirisi *Çikolata İçin Su*'dur. Bu terim Meksika geleneklerinde sık kullanılan bir deyimdir. Sıcak çikolata yapmak için kaynar suyun hazırlanmasına ithafen bu başlık tercih edilmiştir. "Çikolataya su gibi" tabirinin İspanyolca'da özel bir anlamı vardır. Lowenstein bunu şu şekilde açıklamaktadır: "Bir insan patlamak üzereyken o kişinin 'su ve çikolata gibi' olduğunu söyleriz." (Solars ve Jenkins, s. 255). Loewenstein (1994) ile yaptığı bir röportajda Esquivel, İspanyolca konuşulan ülkelerde çok yaygın olan "çikolataya su gibi" ifadesinin anlamını ve bu deyim kökenini şu şekilde açıklamıştır: "İspanyollar gelmeden önce, sığırlarımız olmadığı için suyla sıcak çikolata yapıyorduk. Suyun kaynamak üzere olduğu anı beklemek zorundaydık. Çikolata yapmak için en uygun zaman buydu"(Loewenstein, s. 606).



Görsel 1: Tita karakteri ve *Acı Çikolata* isminin kökeni.

Acı Çikolata büyülü gerçekçilik merceğinden ele alınan, büyülü gerçekçilik türünde kültleşmiş temel eserlerden birisidir. Romanın temel konsepti büyülü bileşenler ile çevreleyen dünya arasındaki ayrımdır, yazar bu kavramı kitabında sanatsal olarak kullanmaktadır. Anlatı boyunca büyülü gerçekçilik, karakterlerin duygularını tanımlamak, dünyalarına dair benzersiz bir bakış açısı sağlamak, olay örgüsünü ve

fikirleri vurgulamak ve hikâyenin daha ciddi kısımlarına karşı koymak için komik bir rahatlama sağlamak için kullanılmıştır. Büyülü gerçekçilik, günlük yaşamın fantastik yönlerine odaklanan ve esas olarak Latin Amerika'da var olan topluluklar aracılığıyla karakterize edilen bir edebi harekettir. Bu anlatı tarzının evriminin bir sonucu olarak, Latin Amerika'dan Isabel Allende ve Laura Esquivel gibi yazarlar, kadın sorunlarına ve gerçeklik perspektiflerine odaklanarak hareketin önemli katılımcıları haline gelmişlerdir.

Büyülü gerçekçi yazarlar genellikle kendi kişisel bölgelerine ve nüfuslarına odaklanmaktadır. Büyülü gerçekçiliğin bazı nitelikleri ve ilkeleri şunlardır: gerçek yaşam durumlarında büyülu bileşenlerin kullanımı, Latin Amerika'ya özgü anlatı tarzları, doğaüstü olayların ve tarihin büyülu olaylarla birleşimi. Laura Esquivel, *Acı Çikolata*'da, gerçek yaşam ve Meksika halkıyla ilişkili olaylara dayalı konuları ele almıştır. Yazar, hikayesini başkahramanın Tita'nın hayatını anlatarak hikâyeye başlamıştır. Tita, Mama Elena'nın ailesinin en genç üyesi, ayrıca Rosaura ve Gertrudis'in kız kardeşidir. Yakın çevresinde yaşayan Pedro'ya aşiktir ve onunla evlenmeyi planlamaktadır. Ancak ailenin geleneğine göre, en küçük kız olarak, annesi ölene kadar ona bakmakla yükümlüdür, bu nedenle evlenmesi yasaktır. İlerleyen zamanda Pedro, Tita'nın kız kardeşi Rosaura ile, Tita'ya yakın olmak ve onunla birlikte çiftlikte yaşamaya başlamak için evlenmiştir. Düşünlerinden sonra gerçekleşen olaylar, yazarın fantastik düşüncelerine dahil edilmiştir.

Büyülü gerçekçilik hem edebiyat hem de sinema alanında kullanılan, sıradan olanla olağanüstü olanı harmanlayan ve gerçeklik ile fantezi arasındaki çizgileri bulanıklaştıran bir anlatım tekniğidir. “Bu yaklaşım, hikâyenin karakterleri ve dünyası hakkında daha derin bir anlayış sağlamak için fantastik unsurları gerçeklikle kusursuz bir şekilde bir araya getirmektedir” (Bowers, 2004, s. 22). *Acı Çikolata*'da büyülu gerçekçilik unsurları karakterlerin duygusal dünyalarını ve ilişkilerini anlamak için etkili bir şekilde kullanılmıştır. Örneğin, Tita'nın doğumu sırasında henüz anne karnındayken ağlamaya başlaması ve daha doğmadan döktüğü gözyaşlarının annesinin rahminden mutfığa gürültülü bir nehir gibi akması, büyülu gerçekçiliğin etkileyici bir başlangıcını oluşturmaktadır. “Tita, dünyasında bol miktarda gözyaşıyla doğdu. Gözyaşları masanın kenarına taşı ve mutfığın zeminine yayıldı” (Esquivel, 1989, s. 10). Bu sahne, sıradan bir olayın büyülu bir bileşenle nasıl zenginleştirilebileceğini ve anlatının fantastik boyutunu vurgulamaktadır.



Görsel 2: Tita'nın doğduğu sahne ve yere dökülen gözyaşları.

Tita'nın yemek yapma eylemleri, büyülü gerçekçilik yoluyla duygusal çatışmalarını ifade etmektedir. Mama Elena, Tita'nın yaptığı yemeklerde hissettiği acı tat nedeniyle öfkelenmiştir: "Mama Elena yemek aldığı anda, acı bir tat olduğunu söyledi. Tepsiyi öfkeyle odanın bir köşesine fırlattı" (Esquivel, 1989, s. 122). "Bu durum, büyülü gerçekçiliğin, karakterler arasındaki gerilimleri derinleştiren bir araç olarak kullanıldığını göstermektedir" (Slemon, 1988, s. 412). Kitabın ilerleyen bölümlerinde büyülü gerçekçilik, Mama Elena'nın ölümünden sonra hayalet olarak geri dönmesiyle belirginleşmektedir. Ölümünden sonra bile Mama Elena'nın Tita üzerindeki otoritesini sürdürmesi, büyülü gerçekçiliğin otorite, baskı ve özgürlük temalarını keşfetmek için nasıl kullanılabileceğini kanıtlar niteliktedir: "... mutfağın kapısını açan güçlü bir rüzgâr, ardından odayı dolduran soğuk bir hava patlaması" (Esquivel, 1989, s. 157). Bu sahne, büyülü gerçekçilik unsurlarının yalnızca anlatıyı zenginleştirmekle kalmayıp, aynı zamanda toplumsal ve bireysel temaları irdelemek için bir araç olduğunu vurgulamaktadır (Bowers, 2004, s. 30).

Gerçek hayatta ölenlerin geri dönmesi imkansızdır ancak yazar, anlatısındaki etkiyi güçlendirmek için Mama Elena'nın ruhunu kullanmıştır. "Rüzgâr kuvvetli" ve "hava patladı" gibi ifadeler, Tita'nın ikametgahında gerçek dünyada meydana gelen büyülü olaylar olarak kabul edilmektedir (Esquivel, 1989, s. 157). Büyülü gerçekçilik, sıradan olayları olağanüstü unsurlarla harmanlayarak, anlatıdaki tematik derinliği artıran etkili bir araçtır. *Acı Çikolata*'da da ölenlerin ruhları gibi fantastik unsurlar, karakterlerin duygusal yolculuklarını anlamak için temel bir yapı taşı olmaktadır. Gerçek hayatta ölenlerin geri dönmesi imkânsız olsa da Mama Elena'nın ruhunun anlatıya eklenmesi, yazarın hikâyeyi derinleştirmek ve Tita'nın içsel mücadelesini vurgulamak için kullandığı

büyülü bir unsurdur. Romanın onuncu bölümünde, Tita'nın hamileliği ve Pedro ile ilişkisi bağlamında, Mama Elena'nın hayaletinin yeniden ortaya çıkışı, romanda büyülü gerçekçiliğin duygusal çatışmaları nasıl ele aldığını göstermektedir. Pedro ile birlikte olma düşüncesi başlangıçta cazip görünse de Pedro'nun ailesine karşı hissettiği sorumluluk bu arzuyu gölgelemiştir. Bu sırada Mama Elena'nın hayaleti, Tita'nın özgürlüğünü tehdit etmekte ve ona ikametgâhı terk etmesini emretmektedir. Ancak Tita, cesur bir şekilde karşılık vermiştir: "Ben kim olduğumu biliyorum! Hayatımı istediğim gibi yaşama özgürlüğüne sahibim. Bir kez ve sonsuza dek, beni yalnız bırak!" (Esquivel, 1989, s. 180). Bu sözler, Tita'nın kendi kimliğini kabul ettiğini ve geçmişin baskısından kurtulduğunu sembolize etmektedir. Tita'nın bu cesur tepkisi, Mama Elena'nın hayaletini ateş topuna dönüştürmüş ve bu dönüşüm, Tita'nın içsel özgürlüğünü kazandığını ve bağımsız bir birey haline geldiğini metaforik olarak temsil etmektedir. "Bu durum büyülü gerçekçiliğin bireysel kimlik gelişimi ve özgürlük mücadelesi üzerindeki etkisini gözler önüne sermektedir" (Slemon, 1988, s. 415).



Görsel 3: Tita'nın annesinin hayaletinin öldükten sonra filme dahil olduğu sahne.

Romanda ölü ruhlar, Tita'nın hayatında önemli roller oynamaktadırlar. Özellikle Nacha ve Mama Elena'nın ruhları, Tita'nın hayatındaki en etkili iki figürdür. Nacha, Tita'ya şefkat ve rehberlik sağlayan bir anne figürü olarak, Mama Elena ise baskıcı ve zalim bir otorite olarak resmedilmiştir. Bu iki karakter, Tita'nın içsel gelişimindeki çatışmayı temsil etmektedir: Nacha, Tita'nın duygusal ihtiyaçlarına yanıt verirken, Mama Elena, onun özgürlüğünü kısıtlamaktadır. Nacha'nın ruhu, Tita'nın rehberliğe ihtiyaç duyduğu anlarda ortaya çıkmakta ve ona hem duygusal destek hem de pratik bilgiler sunmaktadır. "Nacha'nın ruhu, Tita'ya destek sunmaya devam ederken, Mama Elena'nın

hayaleti, geçmişin travmalarını simgeler. Bu ikili dinamik, romanın büyülü gerçekçilik bağlamında toplumsal ve bireysel temaları nasıl işlediğini vurgulamaktadır” (Crawford, 2009, s. 65). Tita, Nacha’nın arkadaşlığını özlediğinde, onun hayaleti belirlemektedir. Öte yandan, Mama Elena’nın hayaleti, Tita’nın geleneksel aile yapılarına karşı çıkışını ve bireysel özgürlük arayışını temsil etmektedir. “Bu durum, aile içi dinamikler ve bireyin kimlik mücadelesi konularında derin bir tematik bağlantı sağlamaktadır” (Bowers, 2004, s. 28).

Tita’nın Pedro’dan bir çocuk beklediği düşüncesi, romanın büyülü gerçekçilikle harmanlanan ana temasını güçlendirmektedir. Tita’nın hamileliği, gerçek mi yoksa kurgusal mı olduğu tartışmalı olsa da bu durum onun kendi bedensel ve duygusal kontrolünü kazanmasını simgelemektedir. “Bu bağlamda, Tita’nın içsel büyümesi ve özgürlüğü, büyülü gerçekçilik yoluyla bir anlatı aracı haline gelmiştir” (Stam, 2005, s. 142). Radway’e göre, romantik bir hikâyenin en önemli unsuru, çiftin birbirine duygusal olarak bağlı olmasıdır (Radway, 1991, s. 120). Tita ve Pedro’nun ilişkisi bu beklentiye fazlasıyla karşılamaktadır; ancak romantik kurgulardaki tipik erkek kahramanlar genellikle sert, acımasız ve kadınlara ilgisiz olarak tasvir edilmektedir. “Bu özellikler, geçmişte yaşadıkları travmalara bağlı olarak soğuk bir duruş sergilemelerine rağmen, şefkatli bir yanlarını da ortaya koymaktadır” (Radway, 1991, s. 128). *Acı Çikolata*’da erkek karakterler, kadın karakterlere göre daha pasif ve kararsızdır.

Pedro, Tita’ya olan derin sevgisine rağmen, hikâyenin başında onunla evlenmek ya da birlikte kaçmak için herhangi bir çaba göstermemiştir. Ailesinin geleneksel taleplerine boyun eğerek, Tita ile aynı çatı altında olabilmek için Rosaura ile evlenmeyi seçmiştir. Weldt-Basson’a göre, Pedro bir sosyal asi değildir; onun "tutku eksikliği, anlatının temel çatışmalarından birini oluşturur ve geleneksel romantik kahraman tipine bir tezat oluşturmaktadır" (Basson, 2009, s. 192). Pedro, Tita’yı annesinin baskısından kurtaramamayı ve onun talimatlarına itiraz etmeden boyun eğmeyi tercih etmiştir. Tita, Pedro’nun bu pasifliği nedeniyle kendini ihmal edilmiş ve yalnız hissetmektedir. (Esquivel, 1989, s. 145). Pedro’nun pasifliğinin aksine, kadın karakterler güçlü ve kararlı

bir şekilde tasvir edilmiştir. Tita, Tiran⁸ geleneğine meydan okuyarak yemek pişirme yoluyla Pedro ile iletişim kurmayı başarmıştır. Tita'nın ablası Gertrudis ise bu güçlenme temasının bir başka örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Tita'nın Pedro'yu düşünerek hazırladığı şehvet dolu sihirli yemeğin etkisiyle Gertrudis, arzularını fark etmiş ve Juan adında bir askerle kaçmıştır; Juan bu noktada kurtarıcı rolüyle karşımıza çıkmaktadır ancak bu kurtarma geleneksel anlamda değildir. Gertrudis, Juan tarafından kurtarılacak yerine kendi arzularını tatmin etmeyi seçer (Esquivel, 1989, s. 174).

Gertrudis, daha sonra bir devrim ordusuna katılmıştır ve general olarak yükselerek rütbe almıştır. Mama Elena'nın ölümünden sonra çiftliğe dönmüş ve yemek pişirmenin sadece kadınlara özgü bir meslek olmadığını göstermiştir. Bu durum, toplumsal cinsiyet rollerinin biyolojik değil, toplum tarafından belirlendiğini vurgular niteliktedir (Esquivel, 1989, s. 210). Gertrudis'in generallik gibi geleneksel erkek rolleriyle bütünleşmesi, Esquivel'in kadınlara ilişkin toplumsal yapıların sınırlarını sorgulamasına olanak tanımakta ve Esquivel'in büyüülü gerçekçiliği toplumsal normlara karşı bir silah olarak ustalıkla kullandığının kanıtlamaktadır. Büyüülü gerçekçiliğin bir özelliği olarak sınırların ihlal edilmesi, *Acı Çikolata* romanında önemli bir rol oynamaktadır. İlk sınır ihlali örneği, ruhsal düzeyde gerçekleşmektedir. Ölenler ile yaşayanlar arasındaki bağın güçlü bir şekilde hissedildiği romanda, Tita'nın biyolojik annesinden daha yakın olan Hintli aşçı Nacha, ikinci bölümde ölmesine rağmen, Tita her zorlandığında onun yanında yer almaktadır. Faris, büyüülü gerçekçiliğin temel özelliklerinden biri olarak "iki dünya arasındaki yakınlık veya neredeyse “birleşme”yi tanımlamaktadır (Faris, 2004, s. 21). Bu özellik, Nacha'nın ruhunun, Tita'ya Rosaura'nın çocuğunu doğurmasına yardım etmesi, Pedro'nun yanıkları için bir ilaç hazırlaması ve Tita'ya "güllü bıldırcın sosu" tarifini vermesiyle açıkça görülmektedir. Faris'e göre, “büyü, bastırılmış kadın arzusu ve

⁸ Tiran geleneği, otoriter liderlik anlayışını ve bu anlayışın tarihsel, kültürel ve politik etkilerini ifade eden bir kavramdır. Tarihsel bağlamda, “tiran” terimi Antik Yunan'dan gelmektedir ve başlangıçta yasal ya da askeri yollarla iktidarı ele geçiren liderleri tanımlamak için kullanılmıştır (Smith, 2010, s. 45). Ancak zamanla bu terim, baskıcı, otoriter ve halkın haklarını ihlal eden bir yönetim tarzını temsil eder hale gelmiştir (Johnson, 2015, s. 89). Tiranlık kavramı, edebiyat ve sanatta da sıkça işlenmiştir. Shakespeare'in trajedilerinden modern romanlara kadar birçok eserde tiranlar, ahlaki çöküşün ve toplumsal adaletsizliğin birer simgesi olarak betimlenmiştir (Green, 2011, s. 67). Mitolojik bağlamda ise tiranlık, bireyin kontrolsüz arzularının topluma olan etkilerini göstermek için kullanılmıştır (Miller, 2009, s. 102). *Acı Çikolata* romanında ise Tita'nın annesi Mama Elena'nın Tita üzerinde kurduğu baskı bu kavram ile tasvir edilebilir.

gücünün ifadesini sağlamada hayati bir rol oynar” (Faris, 2004, s. 205). Nacha, bu arzusunu Pedro’ya aktarması konusunda Tita’ya yardımcı olmaktadır.

Nacha’nın Tita’ya yaptığı en dikkate değer yardımlardan biri, ölümünden sonra gerçekleşmiştir. Romanın sonunda, Tita ve Pedro’nun bir araya gelmesine hiç engel kalmamıştır. Çiftlikte yalnız kaldıklarında, çiçeklerle dolu bir oda ve 250 yanan mum bulmuşlardır. Pedro, bu romantik atmosferi Tita’nın hazırladığını düşünürken, Tita bunun Nacha’nın ruhu tarafından yapıldığını fark etmiştir. Nacha’nın fiziksel varlığı, roman boyunca hayaletinin tasvir edilişiyle hissedilmektedir. Ancak romanın son bölümünde Tita ve Pedro, Nacha’nın odada olduğunu fark etmemişlerdir. Roman bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: “O kadar mutluydular ki, Nacha’nın odanın bir köşesinde son mumu yakıp dudaklarına sessiz olmalarını işaret ettiğini ve ardından kaybolduğunu fark etmediler” (Esquivel, 1989, s. 219).

Mama Elena’nın hayaleti de romanda bir diğer önemli bir karakterdir. Tita, evlilik dışı bir çocuk taşıyabileceğinden şüphelenirken, Mama Elena’nın hayaleti görünmüştür. Bu hayalet, o kadar gerçekçi bir şekilde tasvir edilmiştir ki, evin köpeği bile hayaletten korkmaktadır. Mama Elena, geleneklere aykırı davranmakla suçladığı Tita’ya çiftliği terk etmesini emretmiştir. Ancak Tita, hayatında ilk kez annesine meydan okumuştur: “Ben kim olduğumu biliyorum! Hayatımı istediğim gibi yaşama özgürlüğüne sahibim. Seni her zaman nefretle andım ve senden nefret ediyorum!” (Esquivel, 1989, s. 180). Bu meydan okuma, Mama Elena’nın hayaletinin sonsuza dek kaybolmasına neden olmuştur.

Mama Elena’nın ölümünden sonra, onun sakladığı büyük bir sır ortaya çıkmış, Tita, annesine ait Jose Trevino tarafından yazılmış aşk mektuplarını bulmuştur. Bu mektuplar, Gertrudis’in babasının Tita’nın babası Juan de la Garza değil, Jose Trevino olduğunu ortaya koymaktadır. Elena’nın ailesi, onun bir melezle ilişki yaşamasını kesin bir şekilde reddetmiş ve onu Juan de la Garza ile evlenmeye zorlamıştır. Ancak bu evlilik, Elena’nın Jose ile iletişimini kesmemiştir. Gertrudis, bu yasak aşkın bir sonucu olarak dünyaya gelmiştir. Romandaki bir diğer hayalet, Dr. John Brown’ın büyükannesi Kikapu’nun hayaletidir. Kikapu, romanın bir diğer büyümlü gerçekçi unsurudur. Tita, travmatik bir kayıp sonrası akıl sağlığını geçici olarak kaybetmiş ve Dr. Brown tarafından Texas, Eagle Pass’teki evine götürülmüştür. Burada Tita, ona bir fincan çay sunan ve sözcükler olmadan iletişim kuran bir Hintli kadınla karşılaşmıştır. Ancak bu kadının,

yıllar önce ölmüş olan John'un büyükannesi olduğunu öğrenmiştir. Tita bu gerçeği öğrendiğinde şaşkınlık göstermemiştir. Büyülü gerçekçi metinlerde olduğu gibi, ölümler ve yaşayanların dünyası roman boyunca sık sık birleşmekte ve bu, absürt bir durum olarak algılanmamaktadır.

2.4.2. Bir Büyülü Gerçekçi Film Örneği Olarak: *Acı Çikolata*

Roger Ebert, *Acı Çikolata* filmine ilişkin değerlendirmesinde, yönetmen Alfonso Arou'nun ticari açıdan en başarılı filmi haline gelen filmde yer alan "patlayıcı kombinasyonun" altını çizmektedir (Ebert, 1993). Laura Esquivel'in romanından uyarlanan film, 1993 yılında Amerika'da gösterime girmiştir. *Acı Çikolata* vizyona girdiği sene gişede yaklaşık 20 milyon dolar hasılat yaparak yılın en çok satan yabancı filmi olmuştur. Film, sinemadaki Meksika cinselliği ve kimliği temalarını incelemek için başlığından türetilen "kaynama noktası" metaforunu kullanmaktadır. Alfonso Arou, kitapta Tita ve Pedro'nun aşkıyla beraber paralel anlatılan dönemin politik yapısını filme aktarmak adına melez bir anlatı yapısı yaratmıştır. Bunun için Arou, Meksika sinemasının devrimci görüntüler ve kırsal yaşam gibi temel unsurlarını klasik Hollywood sineması anlatı yapısıyla birleştirmiştir. "Film, büyülü gerçekçiliği, kadın melodramından alınmış bir kadın sesi anlatımını ve devrimci, Latin aşık ve güzel kadın gibi tanıdık film stereotiplerini birleştirmektedir" (Finnegan, 2002, s. 312). Bu kombinasyon, Hollywood'un Meksikalı karakterleri tasvir etmesini ve Meksika sinemasının devrim ve plantasyon yaşamıyla ilgili geleneğini anımsatmaktadır. Aynı zamanda bu kombinasyon Meksika sinemasının tarihsel olarak Hollywood'un Meksikalılara yönelik ırkçı tasvirlerine direnmek ile hikâye anlatma tarzlarını benimsemek arasında bir bocalama sürecini de yansıtmaktadır. Carlos Monsiváis, Meksika sinemasının sıklıkla Hollywood'un eğlence odaklı modelini taklit ettiğini, türler yarattığını ve tekrar yoluyla bunları alışkanlık haline getirdiğini belirtmektedir (Monsiváis, 1993, s. 141). Film, Meksika'nın modernizasyon çabalarının *Kuzey Amerika Serbest Ticaret Anlaşması*'nın imzalanmasıyla ivme kazandığı bir dönemde yayınlanmıştır. "Meksika sinemasının bu dönemdeki iyimser atmosferi, Turizm Bakanlığı ve yerel yönetim gibi önemli kurumlardan fon alan *Acı Çikolata* ile devletin finansman çabalarıyla desteklenmiştir" (Torrents, 1993).

Acı Çikolata, Meksika'nın Hollywood tarzı romantik imajını uluslararası sahneye taşıırken, aynı zamanda kitaptaki büyülü gerçekçilik unsurlarını da korumuştur. Film Amerika Birleşik Devletleri'nde tartışma yaratmıştır. “1993'te, göçle ilgili siyasi gerilimlerin doruğa çıktığı sırada, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki tartışmalar, Meksikalı göçmenleri "sınır işgalcileri" olarak tanımlayan anlatıları alevlendirmiştir” (Eisenstadt ve Thorup, 1994, s. vii). Romanın filme uyarlanması feminist alt temalarından bazılarını önemsiz gibi göstermektedir. Filmde karakterler Hollywood stereotiplerini benimseyerek yeniden düzenlenmiştir. Örneğin romanda yerel hizmetçi Chench'a'nın tecavüz deneyimi filmde farklı şekilde ele alınmıştır. “Bu değişiklikler romanın kadın dayanışmasına ve ırk ve sınıf sınırlarının aşılmasına odaklanan ana anlatısını zayıflatmıştır” (Stam ve Shohat, 1994, s. 199). Judith Mayne, filmlerdeki ırksal stereotipleri eleştiren çalışmasında, izleyici dinamiklerini analiz etmenin, filmleri basitçe ırkçı olarak etiketlemekten daha anlamlı olduğunu vurgulamaktadır (Mayne, 1993, s. 45). Benzer şekilde, Arou'nun *Acı Çikolata* filmindeki Meksika kimliğini tasviri, Meksika ve Hollywood geleneklerini harmanlamıştır.

Film, Esquivel'in anlatımını zayıf bir şekilde takip etmekte ve Tita'nın aile geleneğine isyan etmesini ve sevgilisi Pedro ile yaşadığı zorlukların farkına vardığını göstermektedir. Filmde kitaptaki çoğu büyülü gerçekçi unsur korunmuştur ancak kadın ilişkilerine odaklanan, ırk ve sınıf engellerini aşan feminist anlatılar büyük ölçüde göz ardı edilmiştir. “Bu kusurlar romanın ideolojik temelini değiştirerek anlatının odağını değiştirmiştir” (Finnegan, 2002, s. 314). *Acı Çikolata* Meksika ve Hollywood film geleneklerinin kesişimini vurgulayan bir çalışmadır. Film hem Meksika tarihi hem de kırsal Meksika'nın romantik tasvirlerinin birleşimini büyülü gerçekçi anlatım tarzıyla ele almış hem yerel hem de uluslararası seyirciyi yakalama konusunda başarılı olmuştur. Ancak klasik Hollywood stereotiplerin kullanılması ve feminist temaların dışlanması, Esquivel'in romanının sinemaya uyarlanırken karşılaştığı sınırlamaları ortaya koymaktadır.

Acı Çikolata, üç kız çocuğuna sahip DeGarza ailesinin en küçük kızları Tita'nın hikayesini anlatmaktadır. Filmde olaylar kitaptaki olaylarla eş zamanlı ilerlemektedir. Tita'nın babası ölmüştür bu yüzden Meksika geleneklerine göre ailenin en küçük kızı annesi ölene kadar ona bakmakla yükümlüdür. Tita, Pedro'ya âşık olmuş ancak ailenin

en küçük kızı olduğu için evlenmesine izin verilmemiştir. Tita ölene kadar annesi Elena'ya bakmak zorunda kalmıştır. Pedro ise Tita'ya yakın olmak için Tita'nın ablası Rosaura ile evlenmesi herkes için hayal kırıklığı, kıskançlık ve endişe dolu bir dönemi başlatmıştır. Tita, bir külkedisi gibi annesinin ve istismarcı davranışlarına maruz kalmış ve zaman ilerledikçe yaşadığı travmaların sonucunda zihinsel çöküntü yaşamıştır. Tüm bunların sonucunda aile dostları Dr. John Brown onu tedavi için Teksas'a götürmüştür. Tita burada geçirdiği süreç boyunca yavaş yavaş iyileşmiş ve çiftliğe dönmeye karar vererek John'la evlenmeyi kabul etmiştir. Ancak bu süreçte Tita'nın annesi ölmüş ve Tita, annesinin ölümünün ardından çiftliğe geri dönmüştür. Tita Pedro'ya olan aşkını John'la asla paylaşamayacağına karar vermiş ve nişanı bozmuştur.



Görsel 4: Rosaura ve Pedro'nun düğün sahnesi.

Tita, Pedro, ablası Rosaura'nın kızı Esperanza ile birlikte çiftlikte yaşamaktadır. Rosaura'nın ölümünden sonra Tita, Pedro ile tamamen birleşmiş ve Esperanza'yı büyütülmüştür. Hikâye, Esperanza'nın John Brown'ın oğlu Alex ile evlenip Amerika Birleşik Devletleri'ne taşınması ve burada Harvard Üniversitesi'nde doktorasını almasıyla sona ermektedir. Olayların sırası kabaca Esquivel'in popüler romanının olay örgüsünü takip etmektedir. Ancak romanın ırk, sınıf ve kuşaksal engelleri aşan bir kadın topluluğunu çağrıştırmaları gibi bazı feminist alt metinlerini göz ardı edilmiş, Tita, Pedro ve John'un aşk üçgenine çevrilmiştir. Bu anlatı çizgisi, yerli karakterlerin tasvirindeki değişikliklerle filmde silinmiştir; bu nedenle Auro'nun uyarladığı *Acı Çikolata*, film endüstrisini memnun etmek için kadınlar arasındaki ilişkilerin bazı temel unsurlarını göz ardı ederek anlatının bazı temel noktalarını silmesine ve değiştirmesine sebep olmuştur.

2.4.3. *Acı Çikolata*'da Büyülü Gerçekçiliğin Arka Planı Olarak: Tarih, Şiddet ve Kadın

Acı Çikolata, bir aşk filminden ziyade aynı zamanda bir devrim filmidir. “Margarita De Orellana 1910-1917 Devrimci döneminde, Kuzey Amerika sineması üzerine yaptığı çalışmasında, bu filmlerin her zaman mevcut olan iki özelliğini izole etmektedir: “Birincisi, Pancho Villa'nın tüm önemli varlığı ve ikincisi, devrimci davanın herhangi bir araştırmasından dikkatle kaçınılmasıdır” (Orellana'dan akt: Finnegan, 1999, s. 314). Filme konu olan dönem, Meksika ve Amerika sınırı, dönemin film yapımında önemli bir temadır. Filmlerde, sınırın Meksika tarafı kaos, kötülük ve düzensizlikle, Amerikan tarafı ise düzen ve iyilikle ilişkilendirilmektedir. Erken dönem Hollywood yıldız sistemindeki rolünü araştıran bir makalede Tim Girven, sınırdaki "kanun" ile "kanunsuzluk" arasındaki ikiliğe işaret etmektedir (Girven, 1994, s. 101). Alfonso Arau, *Acı Çikolata* filminde, Meksika bağlantılı birçok sinemada var olan kanun ve kanunsuzluk ikilemini korumayı tercih etmektedir. Bu nedenle sınırın iki tarafı kültürel farklılıkların önemli göstergeleridir. Sinematik temsilin sınırları bağlamında, Arau'nun filmografisinin çoğunun kültürler arası mekanların araştırılmasını içerdiğini belirtmek gerekmektedir. 1979 yapımı *Mojado Power* filmi bunun en ünlü örneği olmaktadır. “Arau'nun hem Hollywood filmlerinde oyuncu olarak hem de her iki ülkede de yönetmen ve yapımcı olarak sinema kariyeri, Meksika ile ABD arasındaki kültürler arası ilişkilerin karmaşıklığına örnek teşkil etmektedir” (Finnegan, 1999, s. 316).

Acı Çikolata'da filmin sonlarına doğru paralel kurguda işlenen önemli iki sahne vardır. Bunlardan birisi Amerikalı John Brown'un Tita'ya dans ve barbeküde evlenme teklifi etmesi ve hizmetçileri Chench'a'nın bir Meksika çiftliğinde vahşice tecavüze uğradığı sahnedir. Bu sahne tanıdık "iyi" ve "kötü" ikilemini vurgulamaktadır. Sekans, güzel Kuzey Amerika çiçekleri, mangal partisi, etrafta koşan çocuklar, kuş sesleri ve zarif sandalyelerde oturan Tita ile John'un yakın çekimiyle başlamaktadır. Kamera daha sonra Chench'a'nın uğradığı korkunç tecavüzü ve Tita'nın annesinin Meksika gerillaları tarafından şiddete uğramasına geçmektedir. Sahnede şeytani gülümsemelere sahip yüzlerin görüntüleri yer almaktadır. Bu kısa sekansın ardından tekrardan Teksas'taki mangal partisine geçilmektedir. Kamera Amerika Birleşik Devletleri'ndeki istikrar ve

mutluluktan Meksika'daki kaos ve tecavüze, ardından tekrar Amerika Birleşik Devletleri'ndeki düzen ve barışa geçmiştir.

Maria Elena de Valdes, 1850'lerden 1934'e kadar Meksika-Amerika sınırındaki yaşamın, sınır nedeniyle keyfi olarak ayrılan aileler arasında ve Meksikalı ve Anglo göçmenler arasında sürekli geçişler ve çok sayıda yakın bağlantı içerdiğini belirtmektedir. “Meksika-ABD sınırında 1895 ve 1934 yılları arasındaki yaşam biçimi, sadece üyeleri sınır tarafından keyfi olarak ayrılmış aileler arasında değil, aynı zamanda Meksikalılar ve Angelo yeni gelenler arasında da sürekli sınır geçişlerinin ve devam eden binlerce yakın bağın olduğu bir dönemdir” (Valdes, 1995, s.82) Göçü çevreleyen gergin siyasi bağlam göz önüne alındığında, *Acı Çikolata*'daki sınır temasının birçok yeni yorumu mümkün olmaktadır. Örneğin; karakterlerin bulundukları ülkenin sınırları ötesinde iş yapmaları, vatandaşların iki ülke arasında özgürce hareket ettiği tarihsel bir dönemin gerçekliğini yansıtmaktadır ve 1993'teki bu eylem, sınırın tamamen militarize edilmesi gerektiğinin teyidi olarak okunma imkanını sunmaktadır.

Acı Çikolata filmindeki Tita'nın ablası Gertrudis karakteri "ırksal profillemenin" en bariz örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda filmdeki en çarpıcı büyüğü gerçekçi olaylardan birisi Gertrudis aracılığıyla seyirciye yansıtılmıştır. Gertrudis hem Hollywood'un Meksika temsili geleneğine hem de Meksika sinematik söylemine bağlı, karmaşık ve çelişkili bir karakterdir. Gertrudis filmde birçok kadın tiplemesini aynı anda temsil etmektedir. “O, bir mulatta, bir devrimci general, karmaşık bir fahişe ve tükenmek bilmeyen bir libidoya sahip bir karakter olarak karşımıza çıkar; aynı zamanda sadık bir kız kardeş, eş ve annedir” (Finnegan, 1993, s. 318). Irk ve cinsiyet stereotipleri üzerinden Gertrudis tasviri, Arou'nun "melez fahişe" olarak tasvir edilen Hollywood modellerini kullanmaya devam ettiğini göstermektedir. Gertrudis'in karakteri, Donald Bogle'ın Hollywood filmlerindeki ırksal stereotipler analizinde tanımlanan "trajik melez" imajını açıkça temsil etmektedir. Bogle, karakteri "egzotik bir seks objesi, yarı kadın, yarı çocuk, duygularını kontrol edemeyen bir bölünme" olarak tanımlamıştır (Bogle, 1989: 33). *Acı Çikolata*'da Tita'nın şehvetle pişirdiği bildircini yedikten sonra Gertrudis, tamamen kontrolden çıkmış bir cinsel arzuya kapılmıştır.



Görsel 5: Tita'nın vücudundaki şehvetin sos yapacağı güle karıştığı sahne.

Tita'yı büyüten Nacha, Pedro ve Rosaura'nın düğün günü ölmüştür. Nacha'nın ölümünden sonra çiftliğin baş aşçısı Tita olmuştur. Tita'nın baş aşçı olmasının birinci yıldönümünde Pedro tüm ailesinin önünde Tita'ya bir demet gül hediye etmiştir. Annesi Tita'ya o güllerini atmasını emretmiştir. Tita gülleri atmak için mutfığa gittiğinde Nacha'nın hayaleti Tita'ya o gülleri atmamasını, güllerden bildircin için sos yapmasını söylemiştir. Tita gülleri göğsüne bastırarak ve güllerin dikenleri Tita'nın gösünü çizerek kanatmıştır. Tita'nın Pedro'ya karşı hissettiği aşk ve şehvet duyguları Tita'nın kanıyla beraber güllerin üzerine sinmiştir. Bunun sonunca Tita'nın pişirdiği bildircinleri yiyen ev halkı afrodizyak etkisiyle sarsılmıştır. Bu duyguyu kontrol edemeyen tek kişi Gertrudis'tir. Öyle ki Gertrudis, içindeki kontrolsüz duyguyu atmak için banyoya girmiş fakat içindeki alev banyoyu fiziksel olarak yakmış ve Gertrudis, alevlerin içinde kalmıştır. Gertrudis alevlerin içinde kaldıkça yükselen duman Gertrudis'in vücudundan yayılan gül kokusunu çevredeki tüm erkeklere ulaştırmış ve erkekler kokunun kaynağını aramışlardır. Filmdeki büyümlü gerçekçi unsurlardan en akılda kalıcı olanlarından birisi Gertrudis'in bildircin yedikten sonra bir devrimciyle kaçması olmuştur. Gertrudis'in hisleri kitapta şu şekilde tanımlanmıştır: "Vücudunun tam ortasında hissettiği gıdıklanma, sandalyede doğru dürüst oturmasına izin vermiyordu. Aynı anda, Pancho Villa'nın askerlerinden birinin ona sımsıkı sarıldığını, bu durumda bir atın sırtında doludizgin gitmekte olduğunu hayal etmeye başladı" (Esquivel, 2016, s. 57). Gertrudis, ilerleyen zamanlarda içindeki cinsel enerjiyi sürekli bir genelevde çalışarak tatmin etmek zorunda kalmıştır. Gertrudis'in ilkel tarafı ve güçlü kadın imajı büyümlü gerçekçilik üzerinden filmde vurgulanmıştır. İçindeki "yerlilik" onun dans yetenekleriyle pekiştirilmiştir. "Siyah" ritimleri benimseme yeteneği, onu ırkının kusursuz temsillerinden biri olarak

filme yansıtılmıştır. Filmin ilk sahnelerinde Gertrudis sıklıkla hareket halinde betimlenmiştir: yemek pişirirken, sandalyesinde sallanırken, duşa koşarken vb. sürekli ritmik olarak masaya vurmaktadır. Filmin sonunda Esperanza'nın düğününde Gertrudis, yine vücutta afrodizyak etkisi yaratan pastanın ilk kurbanı olmuştur. Bu sahne tamamen onun karanlık tarafını ve doyumsuz dürtülerini göstermekle ilgilidir.



Görsel 6: Gertrudis karakterinin gül soslu bıldırcını yedikten sonra kaçtığı sahne.

Filmdeki ırksal stereotipler evin hizmetçisi Chenchu ile derinleşmektedir. Chenchu, filmde “siyahi” ya da yerli başka bir kadın olarak cinselliğe ilişkin saldırgan mitleri sürdüren, hayvani bir öteki olarak sunulmaktadır. Chenchu tecavüz vakasına ilişkin analizlerinde Shaw ve Rollet, olayın "yerli kadınlara tecavüz eden devrimci güç temasını tamamen boşa çıkardığını" ve "Esquivel veya Arau için endişe etmeye değer olmadığını" belirtmektedir (Shaw ve Rollet, 1994, s. 86).

“Chenchu'nun romanda tecavüze uğradığı iması, Elena Ana'nın düşüşüne ve ölümüne olanak sağlayan bir anlatı aygıtından, geçici bir göndermeden başka bir şey değildir. Yerli bir kadının devrimci güçler tarafından tecavüze uğraması potansiyeli, Esquivel ya da Arau'yu açıkça ilgilendirmediği için tamamen boşa harcanmıştır” (Shaw ve Rollet, 1994, s. 86).

Shaw ve Rollet'in yapmış olduğu bu analiz, romanlar ve filmler arasındaki farkları göz ardı etmektedir. Romanda Esquivel tecavüz eylemini anlatmaktan kaçınmış, bunun yerine olayın Chenchu üzerindeki etkisini ve acısını ayrıntılarıyla anlatmayı tercih etmiştir. Romanda Chenchu'nun acımasız saldırıdan sonra iyileşmesi ve köydeki bir kurban olarak kimliğine dair kaygısı incelikli bir şekilde tasvir edilmektedir. Filmde ise

Chencha'nın iyileşme süreci tamamen göz ardı edilmiştir. Tecavüz sahnesini takip eden sahnelerde Chencha eski, neşeli, aktif haline geri dönmüştür. “Bu, tecavüzün yarattığı travmayı küçümseyerek onu "yerel bir fahişe" olarak tanımlamaktadır” (Finnegan, 1993, s. 319). Böylece Chencha ve Tita'nın cinsel yönelimleri arasındaki farklar, her iki karakterin ırksal kodlaması üzerinden vurgulanmaktadır.

Büyülü gerçekçi çoğu eser gibi *Acı Çikolata*'da da siyasi ve tarihsel bağlam filmin önemli unsurlarından birisidir. Filmdeki sınırlar sadece fiziksel sınırlar değil aynı zamanda ideolojik, kültürel ve ahlaki sınırlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Amerikan tarafı düzeni, sağlık hizmetini ve medeniyeti temsil ederken, Meksika tarafı kaos, şiddet ve ilkel geleneklerle ilişkilendirilmiştir. Filmin göçle ilgili siyasi gerilimin olduğu bir dönemde vizyona girmesiyle bu ifadeler daha derin anlam kazanmıştır. “1993 yılında, göçmenlerin ABD sağlık sistemini kötüye kullanması ve Meksikalı göçmenlere karşı artan düşmanlık konusundaki kamuoyu tartışması, filmin tarihsel alt yapısı için yeni bir bağlam sağlamıştır” (Finnegan, 1993, s. 320). Örneğin Pedro karakterinin işsiz olması Meksikalıların Amerika Birleşik Devletleri'ne yalnızca sosyal hizmetlerden yararlanmak için geldiği yönündeki yaygın stereotipi güçlendirmektedir. Bu tembellik imajı, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki yasadışı göçmenlerin uzun saatler çalıştıkları ve yetersiz ücret aldıkları gerçeğiyle keskin bir tezat oluşturmaktadır. Ancak bu çelişki, filmin vizyona girdiği dönemdeki kültürel paranoyayı yansıtmaktadır.

Sınır, etnik ve kültürel imajlar filmde, "iyi" ve "kötü", "düzen" ve "kaos" gibi sınırların derinlemesine incelenmeyi gerektiren ikilikler üzerinden işlenmiştir. Filmde sınırlar yalnızca fiziksel ayırım noktaları olarak değil, aynı zamanda bu ideolojik tezatlara aracılık eden yapılar olarak da hizmet etmektedir. Gertrudis figürü bu ırksal kaydın merkezi temsilcisi olarak ön planda tutulmaktadır. Yerli kadın tasvirlerinin dışında devrimci generallere ilişkin tasvirleri, Hollywood ve Meksika sinema söylemlerinin erkek temsillerini bir araya getirmektedir. Donald Bogle'ın "trajik melez" olarak tanımladığı bu tip karakter, Gertrudis karakterine odaklanmaktadır. “Duygularını kontrol edemeyen, sadakatleri ve kendi kırılganlıkları tarafından ikiye bölünmüş siyah bir kadındı. Beyaz yarısı ruhani olanı, siyah yarısı ise hayvani olanı temsil ediyordu” (Bogle, 1989, s. 33). Bir başka yerli kadın temsili olan Chencha'nın karakteri, filmde Aborijin ve Siyah kadın

cinselliğiyle ilgili rahatsız edici mitleri sürdüren bir başka örnek olarak değerlendirilebilmektedir. Chench'a'nın tecavüz vakası, filmde sadece kısa bir anlatım aracı olarak yer almasına rağmen eleştirmenlerin ve izleyicilerin dikkatini çekmiştir. Romandan farklı olarak film, Chench'a'nın tecavüzünün ayrıntılarını tartışmamakta ve onun olaydan sonraki duygusal veya fiziksel iyileşmesine yer vermemektedir.

“Chench'a'nın tecavüz sonrası "yorulduğunu" ima ettiği sahne, iki şekilde yorumlanabilir: Bu ifade bir yandan onun ev işi yapmaktan yorulduğunu gösterebilirken, diğer yandan da cinselliğiyle ilgili rahatsız edici stereotipleri çağrıştırmaktadır. Film, bu sahnede belirgin bir cinsel çağrışım kullanarak Chen Cha'nın cinsel yönelimini, Tita'ninkinden farklı bir bağlamda konumlandırmaktadır” (Valdés, 1995, s. 79).

Film, 1993 yılında ABD'de göçmenlik karşıtı söylemin yoğunlaştığı bir dönemde yayımlanmıştır. “Özellikle Meksikalı göçmenler, sağlık sistemine yük oldukları ve sosyal hizmetleri kötüye kullandıkları iddialarıyla hedef alınmaktaydı” (Calavita, 1989, s. 214-216). Filmde Pedro'nun işsiz ve pasif bir karakter olarak tasviri, bu dönemin kültürel korkularını ve klişelerini yansıtmaktadır. “Pedro'nun temsili, tarihsel bağlamda olumsuz stereotiplerin nasıl yeniden şekillenebileceğini ve yeni anlamlar kazanabileceğini göstermektedir” (Stam ve Shohat, 1994, s. 178). Pedro'nun, Kuzey Amerikalı Dr. John Brown ile karşılaştırılması bu stereotiplerin daha da belirginleşmesini sağlamaktadır. John Brown, çalışkan, entelektüel ve kurtarıcı bir figür olarak sunulurken, Pedro, pasif ve fırsatçı bir karakter olarak betimlenmektedir (Howe, 1993, s. 18). Bu ikilik, dönemin siyasi ve kültürel bağlamındaki eşitsizlikleri sinematik bir şekilde ortaya koymaktadır. Filmde Pedro'nun karakteri, sinematik bağlamda "görsel küçümseme" yoluyla zayıflatılarak, onun çocukça özelliklerini daha belirgin hale getirmektedir. Bu durum, bakış açısı eşleştirmeleri, çerçeve içindeki konumlandırmalar, yakın çekimlerin eksikliği gibi çeşitli tekniklerle desteklenmiştir. Örneğin, filmin hiçbir sahnesinde Pedro'nun yüzüne yakın çekim yapılmamıştır; bu, onu diğer karakterlerden ayıran önemli bir unsurdur. “Pedro'nun, Tita'ya olan sevgisini ifade ettiği sahnelerde bile sürekli aşağıdan yukarıya bakış açısıyla konumlandırılması, bu küçümsemeyi daha da pekiştirir” (Jennings, 1993, s. 45-46). Filmin reklam posterlerinde ve video kapağında Pedro diz çökmüş ve Tita'ya yukarıdan bakarken gösterilmektedir. “Düğün sahnesinde ise Pedro, Tita'ya onu sevdiğini ve Rosaura ile evlenmesinin ona yakın olabilmek için olduğunu

söylerken, yüzü bir düğün konuğunun büyük şapkasıyla tamamen gizlenmiştir” (Valdés, 1995, s. 79).

Filmin, Pedro’nun karakterini küçümsemesi, John Brown’ın baskın bir figür olarak konumlandırıldığı sahnelerde daha net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Tita ve John’un birlikte olduğu sahnelerde ikili yan yana oturmakta ve bakış açıları eşleştirilmektedir; oysa Pedro’nun yer aldığı sahnelerde bu görsel uyum hiçbir zaman sağlanmamaktadır. “Üç karakterin aynı çerçevede yer aldığı sahnelerde, John genellikle çerçevenin merkezinde yer almaktadır ve baskın bir figür olarak gösterilmektedir” (Girven, 1994, s. 94). Örneğin, Mama Elena’nın cenazesinde Pedro Tita’ya sarıldığında, kamera önce komşunun yüzüne, ardından da John’un yüzüne kesilerek bu anı görsel olarak bastırmaktadır. Hatta “Pedro’nun Tita’ya ikinci evlenme teklifinde bile kamera John’un yüzüne yakın çekim yapmakta, Pedro’yu arka planda bırakmaktadır” (Howe, 1993, s. 18).

Filmde John Brown, Kuzey Amerika sınırını temsil eden bir karakter olarak düzenin, bilimin ve nezaketin sembolü haline gelmiştir. Seyirci filmde John Brown’la ilk kez Rosaura’nın düğün davetiyesindeki adının yakın çekimi ile tanıştırılmıştır. Davetiye tüm çerçeveyi kaplamaktadır ve Amerikalı beyaz erkek yüceltilerek; "Dr. John Brown" unvanıyla, bilgelikle ilişkilendirilmektedir. “Bu durum, Pedro’ya asla bahsedilmeyen bir saygıyı yansıtmaktadır” (Stam ve Shohat, 1994, s. 178). John Brown’ın gözlüklü olması filmde ilk görüldüğü sahnede gözlük takması, entelektüel kimliğini güçlendiren bir unsurdur. John’un laboratuvar sahnesinde Tita’ya fosforun tarihini anlattığı uzun sahne, onun bilim ve akıl dünyasıyla olan bağına daha da vurgulamaktadır. “Aynı zamanda, büyükannesi Luz de Amanecer’in geleneksel tedavi yöntemlerini kabul ederek hoşgörülü ve açık fikirli bir figür olarak öne çıkmaktadır” (Bogle, 1989, s. 45). John’un, Tita’nın Pedro ile birlikte olma kararını centilmence kabul etmesi, “Pedro’nun tepkisel doğası ve küçümseyici "doctorcito" (küçük doktor) ifadesiyle daha belirgin bir tezat oluşturmaktadır” (Valdés, 1995, s. 80). Pedro’nun "aşk ya hissedilir ya da hissedilmez" şeklindeki açıklaması, onun içgüdü ve tutku ile olan bağına doğrularken, John’un sabırlı bağlılığı zamana yayılarak Pedro’nun çocukça tutkularından uzak bir şekilde gelişmektedir. “Bu karşıtlık, filmde kültür ve doğa arasındaki ikiliği sürekli olarak

vurgulamaktadır” (Jennings, 1993, s. 47). John Brown, bir yandan meşrulaştırılırken aynı zamanda filmde Pedro’nun daha alt bir konuma itilmesini sağlayan bir araç olarak da kullanılmıştır.

Filmin Kuzey Amerikalı izleyiciler için çekiciliği, uluslararası pazarda başarıya ulaşmış büyümlü gerçekçilik söylemiyle daha da güçlendirilmiştir. “Tita’nın her gece duygularını bastırmak için ördüğü sonsuz battaniye gibi motifler, Isabel Allende’nin *La Casa de los Espíritus* (Ruhlar Evi) gibi büyümlü gerçekçilik eserlerinden esinlenmiştir” (Calavita, 1989, s. 215). Ancak filmin ideolojik işlevini en iyi şekilde yansıtan unsur, Hollywood sonunun yeniden yazılmasıdır. En başta da belirtildiği gibi film, kitaptan farklı olarak sosyal ve politik konuları aşk temasının geri planında tutmaktadır. Filmde en önemli unsur kavuşamayan aşıklar Tita ve Pedro’un kavuşma hikayesidir. Bu sebeple film her ne kadar büyümlü gerçekçi unsurlarla üretilmiş olsa da sonunda bir Hollywood melodramına dönüşmektedir. Sonun yeniden yazımında, Pedro ve Tita en sonunda aşkları için önlerinde bir engel kalmadığında beraber bir gece geçirirler. Eve girdiklerinde bütün odanın mumlarla kaplı olduğunu görürler. Nacha’nın hayaleti onların aşklarını yasaksız yaşayacakları ilk gece için odayı mumlarla donatmıştır. Filmde Tita ve Pedro mumlar eşliğinde bir gece geçirmiştir fakat bu hisler Pedro’ya o kadar ağır gelir ki Tita sabah uyandığında Pedro’yu ölmüş olarak bulmuştur. Bu noktada cinsellik filmde başka bir büyümlü gerçekçi unsur olarak çıkmaktadır. Pedro’nun ölümünün ardından Tita, odada bulduğu kibritleri yemeye başlamış ve kibritleri yedikçe içindeki acı onları yakmıştır. Filmin son sahnesinde Tita’nın yediği kibritlerden dolayı içinde yangın çıkmıştır. Tita ördüğü battaniyesiyle Pedro’ya sarılarak Pedro ile ölümden birleşmiştir. “Bu son, yüzeyde geleneksel Hollywood anlatısını reddetmiş gibi görünse de aslında John’un önerisi üzerine şekillenen bir olay örgüsüyle, Kuzey Amerikalı figürün dolaylı kontrolünü koruduğunu göstermektedir” (Bhabha, 1983, s. 25).



Görsel 7: Nacha'nın hayaletinin Tita ve Pedro için hazırladığı oda.

Film, büyülü gerçekçiliği Latin Amerikalılara özgü bir alan olarak tanımlamaktadır ve onları yalnızca aşk ve fantezinin barınabileceği bir yere yerleştirmektedir. Öte yandan, bilim ve akıl dünyası Kuzey Amerikalılara ait olarak gösterilmektedir. John, mükemmel bir son hayal edebilmesine rağmen, bu sonu asla kendisi yaşayamamıştır. “Bu durum, John’un Meksikalı karakterlerin kaderini kontrol eden bir figür olarak konumlanmasını sağlar ve filmin sonunu özgürleştirici bir yorumun ötesine taşımaktadır” (Stam ve Shohat, 1994, s. 182).

Her ne kadar Tita filmde sonunda John’u eş olarak seçmese de Kuzey ile Güney arasındaki sembolik çatışma nihayetinde Amerika tarafından kazanılır. Tita’nın yeğeni Esperanza’nın, John’un oğlu Alex ile evlenip sınırın Kuzey tarafına taşınması bu zaferin en açık örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. “Filmdeki son sahnelerde, Alex’in Harvard Üniversitesi’nde doktora yapmak üzere burs aldığı öğrenilir ki bu, üst veya orta sınıf Meksikalılar için akademik başarıyı temsil eden nihai hedeftir” (Girven, 1994, s. 96). Filmin finalinde ise Esperanza’nın Amerikalılaştırmış fakat Tita’dan büyülü gerçekçi, geleneksel genleriyle de bir o kadar yerli kızının, teknolojik olarak gelişmiş bir mutfakta oturup annesinin anılarını dile getirdiği bir sahne yer almaktadır. “Amerikan mutfağı ile Meksika çiftliği arasındaki fark, ışıklandırmadaki dramatik kontrastla vurgulanmaktadır: Amerikan mutfağının parlak ışıkları, Meksika çiftliğinin yumuşak ışıklarıyla güçlü bir tezat oluşturmaktadır” (Valdés, 1995, s. 80). Alex’in Harvard’daki parlak akademik geleceği, dönemin Meksika Devlet Başkanı Salinas de Gortari’nin benzer akademik geçmişini hatırlatmaktadır. “*Acı Çikolata*, birçok açıdan Salinas rejiminin son

hayallerinden birini temsil etmektedir; ancak 1994'te Peso'nun çöküşü ve ekonomik krizin patlak vermesiyle bu rejim çökmüştür" (Calavita, 1989, s. 215).



Görsel 8: Tita'nın Pedro'nun ölümünden sonra kibrit yiyip kendisini yaktığı sahne.

Filmin mesajı, geçmişte gururla anılan Meksika mutfak kültürünün, doktora derecesi ve gelişmiş teknolojilerle süslenmiş bir Tex-Mex geleceğine dönüşümüne işaret etmektedir (Finnegan, 1993, s. 324). “*Acı Çikolata*, Meksika kültürüne ait temel unsurları korurken, bunları Hollywood tarzı klişe tasvirlerle birleştiren bir sinematik söylemler karışımıdır” (Stam ve Shohat, 1994, s. 180). Kurgusal düzenlemeler, çerçeveleme ve yakın çekim gibi sinematik teknikler aracılığıyla, Hollywood'un 20. yy. boyunca sürdürdüğü Meksika ötekiliği imajı bu filme işlenmiştir. “Bu tür bir izleme deneyimi, "bizim güç duygumuzu pekiştirirken Üçüncü Dünya sakinlerini Birinci Dünya'nın voyeuristik bakışına birer nesne olarak sunar" (Stam ve Spence, 1984, s. 4).

Filmde alt metin olarak vurgulanan yağmacılar, aşıklar ve fahişeler, Meksika'nın uzun yıllar mücadele ettiği aşağılayıcı "ötekilik" geleneğinden miras alınmıştır. “Ancak yönetmen Alfonso Arawu, bu sinematik geleneği ve Meksika'ya özgü anlatı öğelerini, Kuzey Amerika'da ticari başarı elde etmenin bir stratejisi olarak kullanmıştır” (Bogle, 1989, s. 45). Orellana'nın çalışmasında belirttiği gibi, Hollywood'un yarattığı "öteki", "Kusurlu ama parlayan yüzeyinde Kuzey Amerikalıların görmeyi ihtiyaç duyduğu kendi imajlarını gördükleri bir aynadır" (Orellana, 1993, s. 14). Kitap her ne kadar bu kavramları sorgulatmaya ve özellikle de yemekler üzerinden ve büyümlü gerçekçilik ile halk hikayeleriyle Meksika kültürünü aktarmayı başarmışsa film büyümlü gerçekçiliği

Meksika halkının bir parçası gibi değil daha çok onların ilkel canlılar olduğunu göstermek amacıyla kullanmıştır.

2.5. Teneke Trampet (Die Blechtrommel, 1959): Büyülü Gerçekçi Edebiyatın Avrupa'daki Yolculuğu

Büyülü gerçekçilik, 20. yy. ortalarından itibaren Latin Amerika edebiyatından küresel bir fenomene dönüşmüş ve her ne kadar Latin Amerika edebiyatı ile birlikte anılan bir tür haline gelmiş olsa da dünyanın hemen hemen her bölgesine yayılmıştır (Faris, 2004, s. 1). Büyülü gerçekçilik akımı öncelikle Latin Amerika edebiyatı ve yazarlarıyla ilişkilendirilse de bu kavramın ilk ortaya çıktığı yer Almanya'dır. Büyülü gerçekçilik terimi ilk kez 1920'lerde Alman sanat eleştirmeni ve tarihçisi Franz Roh tarafından kullanılmış olmasına rağmen, terimin kökeni Alman romantizminden türemiştir. Alman edebiyatında bu türün en önemli yazarı ise Günter Grass'tır. Günter Grass'ın *Teneke Trampet* (Die Blechtrommel) romanı ise Avrupa edebiyatında büyümlü gerçekçiliğin en önemli temsilcisi ve bu türün dünyaya mâl olmuş eserlerinden birisidir. Roman, bireysel, toplumsal ve tarihi olayları olağanüstü öğelerle yoğunlaşan anlatısıyla ele almaktadır ve savaşın yarattığı yıkıcı travmaların toplumsal bellek üzerindeki etkilerini sorgulamaktadır. Büyümlü gerçekçilikte olağanüstü olaylar, anlatıda günlük yaşamın bir parçası olarak sunulmaktadır. Faris'e göre bu tarz anlatılar, gerçekliği sorgularken okuru hem mantıksal hem de duygusal bir çatışmayla yüzleştirmektedir (Faris, 2004, s. 13). “Roman, hikâye, pikaresk roman, gelişim hikayesi ve gelişim hikayesinin parodisi olarak farklı açılardan incelenmiştir” (Loesch'dan akt: Aytaç, 2012, s. 468). Romanın çok katmanlı yapısı, mitoloji, tarih, politik entrika ve bireysel anıların bir araya geldiği bir hikâye örgüsü sunmaktadır. Marcel Reich-Ranicki'ye göre, roman 1924-1954 yıllarını kapsayan bir hiciv olarak tasarlanmıştır (Altinkaya, 1997, s. 44). Grass, bu eseriyle hem bireysel hem de toplumsal düzeyde Alman tarihini büyümlü gerçekçilik bağlamında yeniden yorumlamıştır.

Teneke Trampet, ana karakteri Oskar Matzerath'ın olağanüstü bir özellik olarak üç yaşında büyümeyi reddetmesiyle büyümlü gerekçi türe dahil edilmektedir. Bu olay, toplumla bütünleşememe ve bireysel protesto temasını vurgulayan önemli bir metafor

olarak değerlendirilmektedir (Grass, 2009, s. 42). Roman, 46 başlıktan oluşan üç bölümlük bir yapıdan oluşmaktadır. “Bu bölümler sırasıyla II. Dünya Savaşı'ndan önceki dönem, savaş dönemi ve savaş sonrası dönemi ele almaktadır” (Wormweg, 1996, s. 17). Grass'ın büyümlü gerçekçilik yaklaşımı, romanın merkezinde yer alan Oskar Matzerath karakteriyle somutlaşmaktadır. Anlatı, Oskar Matzerath'ın akıl ve sinir hastalıkları hastanesindeki anıları etrafında şekillenmektedir. Romanın zaman çizgisi, retrospektif bir düzenlemeyle geçmiş ve şimdiki zaman arasında gidip gelmektedir. “Bu yapı okuyucuyu gerçeklik, hayal ve anılar arasında bir labirente sokar” (Kaya, 2005, s. 12). Grass, geleneksel bir hikâye anlatıcılığı yerine, okuyucuyu sürekli sorgulamaya iten bir anlatı düzeyi yaratmaktadır. Alman edebiyatı üzerinde büyümlü gerçekçiliğin etkileri daha çok II. Dünya Savaşı'ndan sonra çok belirgin hale gelmiştir. “Bu dönemde Hermann Kasaca, Horst Lange, George Saiko, Elisabeth Langgässer, Ernst Jünger ve Alfred Kubin gibi yazarlar politik geçmişlerinden kaçınarak edebi yarını yeniden inşa etmeye çalışmıştır” (Schrantz, 2009, s. 28-29). Büyümlü gerçekçi eserler her ne kadar fantastik unsurlar kullansa da arka planda savaş, şiddet gibi temaları içinde barındıran dramatik bir türdür. Grass'ın eserleri de bu çerçevede değerlendirilerek, toplumsal travmaların bireysel ve kolektif bilinç üzerindeki etkilerini öne çıkarmaktadır. “Buna ek olarak, Marie-Luise Kaschnitz ve Leo Perutz gibi yazarların savaş sonrası büyümlü gerçekçiliğe yeni bir perspektif kazandırdığı görülmektedir” (Schrantz, 2009, s. 30). Büyümlü gerçekçilik Almanya'da sosyal eleştirinin bir aracı olarak kullanılmış ve savaş dönemi Almanya'sında önemli bir konuma sahip olmuştur.

Teneke Trampet, Oskar'ın bir teneke trampet aracılığıyla yaşama dair metafiziksel bir kontrol sağlamasını konu almaktadır. Bu trampet, tarihsel olayların tanıklığını yaparken bir yandan da bireysel özgürlük sınırlarını sorgulamaktadır. Grass'ın anlatısında tarihsel olaylar, bireysel ve kolektif bellek üzerinden tekrar tekrar inşa edilmektedir. “Bu durum, büyümlü gerçekçilikte zamansal döngüselliliğin bir göstergesidir” (Zamora ve Faris, 1995, s. 75). *Teneke Trampet*, Nazi Almanyası'nın kolektif travmalarını ve bireysel ahlak çöküşünü sorgularken, bu travmaların olağanüstü bir kurguyla yansıtılmasını büyümlü gerçekçiliğin temel prensiplerinden biri olarak kullanmaktadır. Oskar'ın büyümei reddetmesi, sıradan bir biyolojik anormallik olmaktan ziyade modern Avrupa'nın savaş

travması ve ahlaki sorgulamalarıyla örtüşmektedir. “Bu durum, büyülü gerçekçilikte bireyin toplumsal yapıyla olan çelişkili ilişkisini temsil etmektedir” (Zamora ve Faris, 1995, s. 83). Trampetin tarihsel bir anlatı aracı olması, bireysel özgünlükle kolektif bellek arasındaki sınırı şeffaflaştırmaktadır.

Romanın merkezinde yer alan Oskar, kitapta hem bir anlatıcı hem de her şeye hâkim alaycı bir eleştirmen olarak iki karaktere sahip. “Oskar’ın hayatı, Almanya’nın tarihsel dönüşümleriyle paralel bir şekilde ilerlerken, karakterin büyümeyi reddetmesi Almanya’nın çocukluk evresinden çıkamamasını simgelemektedir” (Faris, 2004, s. 22). Oskar’ın büyümeyi reddetmesi, Almanya’nın tarihsel gerçekliklerinin metaforik bir özeti olarak görülebilmektedir. “Grass, Oskar’ın çocuklukta takılıp kalmasıyla, Almanya’nın Çöküş Dönemi’nde yaşadığı ahlaki ve sosyal tıkanmayı çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır” (Schranz, 2009, s. 29). Oskar’ın kendi küçük dünyasında yıkıcı bir güce sahip olması, Nazi rejiminin bireyler üzerindeki etkisiyle paralellik göstermektedir. Roman’ın başlangıcında Oskar, kendisi daha dünyaya gelmemişken, kendi tabiriyle uzaydayken anneannesi ve dedesinin ilk cinsel ilişkiye girdikleri anı anlatarak başlamaktadır. Oskar’ın Polonyalı büyükannesi Anna Bronski’nin bir patates tarlasında bir adamı eteklerinin altına saklayarak askerlerin saldırıdan kurtarmıştır. Romanda bu tarz sahneler sürekli olarak hem tarihsel hem de grotesk bir bağlamda anlatılmaktadır. Bu olay, Alman ulusunun tarihini şekillendiren absürt ve tuhaf durumlardan birine işaret etmektedir. Grotesk anlatım, Grass’ın tarihsel olaylara yaklaşımında önemli bir rol oynamaktadır. Örneğin; Oskar’ın annesi Agnes Matzerath’ın Baltık Denizi’nden yılan balıkları çıkardığı bir sahnede balık yemeyi reddetmesi, daha sonra ise mutsuzluğunu unutturacak kadar balık yemesi ve sonunda balık zehirlenmesinden ölmesi, dini ve sembolik anlamlarla yüklü bir anlatı olarak ortaya çıkmaktadır. “Burada, balık erken Hristiyanlığın bir sembolü olarak meydan okumayı temsil ederken, Agnes’in ölümü bir şehitlik metaforuna işaret etmektedir” (Faris, 2004, s. 89).

Romanın ilerleyen bölümlerinde, Oskar, Düsseldorf’te “Soğan Mahzeni” adı verilen bir gece kulübünden bahsetmektedir. Misafirlerin soğan doğrayarak ağladığı ve bu ritüel sayesinde birbirleriyle travmatik geçmişlerini konuşabilmeleri, Grass’ın toplumsal eleştirisinin merkezinde yer almaktadır. “Bu bölümde, bireylerin geçmişle

hesaplaşması ve yeni bir başlangıç yapma arayışı metaforik bir şekilde görülmektedir” (Zamora ve Faris, 1995, s. 102). Grass, *Teneke Trampet* boyunca, bireysel ile ulusal tarih arasındaki sınırları bulanıklaştırarak okuyucuya eleştirel bir bakış sunmaktadır. Oskar’ın cüce kalma kararlılığı, bireyin toplumsal çıkmazlarının bir temsili olarak öne çıkmaktadır. Aynı zamanda, karakterlerin fiziksel kusurları ve grotesk durumlar, savaşın bireyler üzerindeki etkisinin bir yansımasıdır. Örneğin, Oskar’ın annesi Agnes’in sevgilisiyle olan karmaşık ilişkisi ve Oskar’ın bu durumu daha doğmadan kabullenip soğukkanlı bir şekilde yorumlaması, tarihsel gerçekliklerin kurgusal bir dışavurumu olarak sunulmaktadır. “Oskar’ın doğuştan itibaren sahip olduğu sıra dışı yetenekler, büyülü gerçekçiliğin "olağanüstü olanın gündeliklerle birleşimi" fikrini destekler” (Faris, 1995, s. 175). Oskar, sesiyle camları parçalayabilir, çevresindeki gerçekleri çarpıtarak algılayabilir ve bunları bir metaforlar dünyasında ifade etmektedir: "Sesimle pencereleri parçalama kapasitem vardı. Çılgılığım yok olurdu" (Grass, 2016, s. 49).

Oskar'ın teneke davuluyla olan ilişkisi, romanın büyülü gerçekçi yapısının bir başka temel unsuru olarak öne çıkmaktadır. Davul, hem Oskar’ın iç dünyasının bir yansımasıdır hem de gerçeklikle bağlantısını kopardığı bir araçtır. Oskar, henüz annesi bile doğmamışken anlatıcı olarak konuşmaya başlamış, anne rahminde geçirdiği vakit ve doğduğu an isterse anne rahmine geri dönebileceği gibi cümleleri büyülü gerçekçi anlatıyı güçlendirmektedir. Oskar çocuk yaşta büyümeyi reddetmiş ve bu seçimi teneke davuluyla sembolize edilmiştir: "Ben, 3 yaşındaki çocuk, cüce ve bağlanamayan çocuk olarak kabul edildim" Bu durum, büyülü gerçekçiliğin kimlik ve zaman kavramlarını nasıl dönüştürdüğüne dair önemli bir örnek sunmaktadır. Roman, büyülü gerçekçiliği tarihsel gerçeklerle birleştirerek, 20. yy. başındaki Almanya’nın toplumsal ve politik yapısını eleştirmektedir). Bunun yanı sıra romada Oskar’ın bakış açısı, II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında Almanya’nın travmatik geçmişini ele almak için kullanılmaktadır. Romanın karakterleri, genellikle Almanya’nın toplumsal yapısını ve tarihsel süreçlerini temsil etmektedir. Oskar’ın annesi Agnes, bireysel arzular ile toplumsal beklentiler arasındaki çatışmayı temsil ederken, babası Alfred Matzerath, otoriteyi ve muhafazakarlığı simgelemektedir. Öte yandan, Oskar’ın anneannesi Anna Bronski, Polonya-Almanya sınırındaki karmaşık kültürel kimlikleri temsil etmektedir. Bu

karakterler, romanın alegorik yapısını güçlendirmekte ve büyülü gerçekçilikle tarihsel gerçeklik arasında bir köprü kurmaktadır. Faris, büyülü gerçekçilikte “birleşen alemler” kavramının, gerçek ve fantastik olanın ayrılmaz bir şekilde iç içe geçtiği durumları ifade ettiğini belirtmektedir (Faris, 1975, s. 175). Grass, bu kavramı Oskar’ın doğaüstü yetenekleriyle işlemektedir. Oskar’ın sesiyle camları kırması veya teneke davuluyla etrafındaki dünyayı kontrol etmesi, bu birleşen alemler fikrini somutlaştırmaktadır. Roman boyunca, fantastik ve gerçekçi unsurlar birbirine karışmaktadır. Büyülü gerçekçilik, savaşın doğurduğu kaos ve şiddet ortamını yumuşatarak anlatırken aynı zamanda okuyucu için yaşanan olayları sorgulamaya olanak sağlamıştır.

2.5.1. *Teneke Trampet* Filminde Büyülü Gerçekçilik ve Savaş

Teneke Trampet romanı ve Volker Schlöndorff’un aynı isimle filme uyarladığı büyülü gerçekçi sinemanın önemli filmlerinden *Teneke Trampet* filmi, Almanya’nın Nazi geçmişiyle yüzleşmesi bağlamında önemli bir tartışma alanı yaratmaktadır. Film, 1979 Cannes Film Festivali’nde Altın Palmiye ödülünü ve 1980 yılında En İyi Yabancı Film Oscar’ını kazanmıştır. Grass, 20. yy.’ın en önemli yazarlarından biri olarak, Almanya’nın Üçüncü Reich ile hesaplaşmasında kritik bir rol oynamıştır. “Grass’ın *Teneke Trampet* eseri, Nazizmle olan yüzleşmeyi doğrudan göz hizasında ele almakta ve dönemin baskılama ya da örtbas etme eğilimlerine karşı bir duruş sergilemektedir” (Crowdus & Porton, 2001, s. 18). Ancak Grass’ın Nazizmle olan kişisel ilişkisini geç açıklaması, okurlar arasında bir hayal kırıklığı yaratmıştır. Bu durum, Theodor W. Adorno’nun “geçmişle yüzleşme” üzerine görüşleriyle örtüşmektedir. “Nazi dönemini hatırlamanın “eleştirel düşünce” ve “kolektif sorumluluk” üzerinden ele alınması gerekmektedir ve bu tür yüzleşmelerin geç ortaya çıkması, toplumda bir tür yanılısma yaratmaktadır” (Adorno, 1986, s. 120).

Teneke Trampet’in ana karakteri küçük Oskar Matzerath, kitabın yazarı Günter Grass ile benzer bir geçmişe sahiptir. Danzig’de doğan Oskar, 1927 yılında büyümeyi reddederek sembolik bir çocukluk çağına takılmıştır. Freud bu durumu *Tekrarlama* ve *Çalışma Üzerine* eserinde ele aldığı gibi, travmanın bir tür tekrar yoluyla işlendiğini ifade etmektedir (Freud, 1950, s. 146). Oskar’ın henüz üç yaşındayken aile büyükleriyle vakit

geçirdikten sonra büyük olmak istememeye karar vermesi ve büyümeyi reddetmesi, Almanya'nın savaş döneminde yaşadığı travmanın kolektif hafızaya yansımalarının bir alegorisi olarak karşımıza çıkmaktadır. 1960'lara gelindiğinde, Batı Almanya'da "Yeni Sol" hareketi, Almanya'yı Nazilerden arındırma sürecinin yetersizliğini eleştirmiştir. Olick ve Levy'nin belirttiği gibi, "yeni nesil, ebeveynlerinin muhafazakâr değerlerine karşı çıkarak geçmişle yüzleşme ihtiyacını kamusal alanda tartışmaya açmıştır" (Olick & Levy, 2002, s. 11). Bu dönemde, Grass'ın romanları ve Schlöndorff'un filmleri, Almanya'nın kendi tarihiyle yüzleşmesine katkı sağlayan araçlar haline gelmiştir. Schlöndorff'un *Teneke Trampet* uyarlaması, görsel dil aracılığıyla Grass'ın romanındaki orta sınıf eleştirisini pekiştirmektedir. "Filmde, Oskar'ın perspektifinden görülen sahneler, Nazizm'in estetik manipülasyonlarını sorgulamaktadır. Örneğin, Nazi yürüyüşü sırasında kamera, Leni Riefenstahl'ın *Triumph des Willens* filmine benzer simetrik görüntüler sunmaktadır, ancak bu görüntüler Oskar'ın sınırlı bakış açısıyla kırılmaktadır" (Corrigan, 1994, s. 56).

Film büyülü gerçekçiliği Oskar üzerinden kullanırken aynı zamanda dönemin sarsıcı gerçeklerini ve ağır melodram hikayelerini büyülü gerçekçilik aracılığıyla seyirciye sorgulatmaktadır. Örneğin; filmde sürekli gösterilen "Persil kutuları" filmin önemli sembollerinden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. "Persil, Almanyad'da savaş öncesi dönemde temizliği temsil eden bir ürün olarak yoğun bir şekilde reklamı yapılan bir markadır. Savaş sonrası, Amerikan hükümetinin Nazi olmayanlara verdiği "Persilschein" belgeleri, sembolik olarak Almanya'nın 'temizlenmesini' ifade etmektedir" (Confino & Fritzsche, 2002, s. 89). Alfred'in Persil kutularından yapılan bir tabutta gömülmesi, Grass'ın materyalizm eleştirisini ve suçluluk temalarını yeniden vurgulamaktadır. *Teneke Trampet* Almanya tarihi ve Nazizm eleştirisini sembolik şekilde ele almaktadır. Örneğin; filmin son bölümlerinde, Alfred'in gamalı haç rozeti yutarak ölmesi, Almanya'nın geçmişle hesaplaşma sürecindeki başarısızlığını temsil etmektedir. Bloch'un tarihçi rolü üzerine çalışmasında belirttiği gibi, tarihçiler "istem dışı kaynaklardan bilgi çıkarmalıdır" (Bloch, 1953, s. 43). *Teneke Trampet* filmi de benzer bir yöntemle, Oskar'ın gözünden toplumsal eleştiriye sunarak, burjuva kültürünü ve Nazizm'in kökenlerini açığa çıkarmaktadır. Aynı zamanda Saul Friedländer'in "Nazizm

temsili ve kitsch” tartışmaları, *Teneke Trampet* filminin popüler kültürdeki etkisini anlamamızı sağlamaktadır. Friedländer, Nazizm’i estetik bir meta haline getirmenin tehlikeli olduğunu savunmaktadır. “Grass’ın romanı ve Schlöndorff’un filmi, doğrudan temsilden kaçınarak eleştirilerini daha derin bir sembolizm üzerinden gerçekleştirmektedir” (Friedländer, 1982, s. 78).

Volker Schlöndorff, “Yeni Sol” hareketiyle ilgili birkaç filmde Almanya’nın politik meselelerini ele aldıktan sonra, yapımcı Franz Seitz’in isteği üzerine *Teneke Trampet* romanını sinemaya uyarlamaya karar vermiştir. Schlöndorff, bu dönemde Yeni Sol ile olan bağlantılarıyla tanınmış ve devlet tarafından suçlu olarak nitelendirilmiştir. Schlöndorff, Kızıl Ordu Fraksiyonu lideri Andreas Baader’e af verilmemesine karşı çıkarak bu kararı açıkça protesto etmiştir ve hatta o dönemde bu duruşu nedeniyle terörizmi desteklemekle suçlanmıştır. Schlöndorff’un o dönemde politik bir film yapması her ne kadar tehlikeli olsa da politik içeriğine rağmen Schlöndorff, 1977 yılında Günter Grass’ın dünya çapında tanınan ve 20’den fazla dile çevrilen *Teneke Trampet* romanını uyarlamayı seçmiştir. Bu dönemde Alman sinemasında, özellikle Nazi geçmişiyle başa çıkmanın zorluklarına odaklanan filmlerin sayısı oldukça fazladır. “Aynı yıl, Rainer Werner Fassbinder’in *Maria Braun’un Düğünü* filmi, ekonomik mucize yıllarındaki Alman toplumunun ahlaki kaygılardan bağımsız olarak bireysel çıkarları koruma takıntısını eleştirmektedir” (Reed, 1985, s. 68). Ayrıca, filmin başında Hitler’in bir fotoğrafı ve sonunda Federal Cumhuriyet şansölyelerinin negatif portreleri gösterilmektedir. “Filmde Üçüncü Reich dönemi ile Federal Cumhuriyet arasındaki süreklilik vurgulanmaktadır” (Herf, 1997, s. 349-350).

Schlöndorff, *Teneke Trampet*’i filme uyarlarken Günter Grass’ın, orta sınıfın günlük yaşamındaki sıradanlığı Nazizm’in temel nedeni olarak gösteren yaklaşımını ve büyümlü gerçekçi anlatım tarzını benimsemiştir. “Grass, Baltık bölgesindeki küçük bir kasabanın çocukluk anılarıyla başlıyor ve olayların kaynağını insanların yaşam biçiminde buluyor” (Crowdus & Porton, 2001, s. 18). *Teneke Trampet* filmi romana sadık kalarak, burjuva tüketim kültürü ve faşizmin etkilerini eleştiren tasvirlerini görsel bir dille filme aktarılmıştır. Filmde, Oskar’ın çocuksu bakış açısı, burjuvazinin, Nazi partisinin ve savaşın saçmalığını ortaya çıkarmaktadır. “Oskar’ın bakış açısı, yetişkin dünyasının

ikiyüzlülüğünü ve yozlaşmasını birçok sahnede dramatize etmektedir. Nazi sembollerinin oyuncak olarak tasvir edilmesi ve yetişkinlerin saçma davranışlarının vurgulanması, bu karşıtlığın güçlü örnekleridir” (Hughes, 1981, s. 4). Filmde Persil deterjan kutuları gibi tüketim ürünleri, orta sınıfın materyalizmini eleştirmek için bir metafor olarak kullanılmaktadır.

Tenereke Trampet romanı, Oskar’ın otuz yaşında bir akıl hastanesinde geçmişini hatırlamasını konu alan bir çerçeve hikâye ile başlamaktadır (Grass, 1965, s. 22). Ancak filmde bu çerçeve hikâye tamamen çıkarılmıştır. Film, kitaptan farklı olarak olayları kronolojik sırayla ve yalnızca Oskar’ın çocuk perspektifinden anlatmaktadır. Film, Oskar daha hayatta değilken hatta annesi de henüz hayatta değilken, anneannesi ve dedesinin patates tarlasında ilk tanıştığı sahne ile başlamaktadır. Oskar büyülü gerçekçi çoğu filmde görüldüğü gibi daha doğmadan çocuk sesiyle “Benim hikayem ben daha doğmadan çok önce başladı” cümlesiyle dış ses olarak hikâyeye dahil olmuştur. Oskar’ın anneannesi patates tarlasında askerlerden kaçan dedesini eteğinin altında saklar ve o andan sonra Oskar’ın annesinin bebekliğine ve daha sonra Oskar’ın anlatıcılığıyla çok hızlı şekilde Oskar’ın doğum anına geçilmektedir. Oskar’ın dış ses olarak her şeye hâkim olması ve seyircinin bir çocuğun gözünden filmi izlemesi, romanın eleştirel ve karamsar yapısını, daha basit ve masalsı bir anlatı modeline dönüştürmektedir. “Roman Oskar’ın akıl hastanesinden ayrılmaya karar verememesiyle sona ermektedir fakat film, savaşın sona erdiği 1945 yılına odaklanmaktadır ve Oskar’ın tekrar büyümeye başlamasıyla daha iyimser bir şekilde sonuçlanmaktadır” (Crowdus & Porton, 2001, s. 20). Bu değişiklik, filmin tonunu, romanın karamsar ve eleştirel duruşundan daha umut dolu bir yapıya çekmektedir.



Görsel 9: Oskar’ın bir anlatıcı olarak filme dahil olduğu ve anneannesinin ve dedesinin tanıştığı ilk sahne.

Teneke Trampet romanı, büyülü gerçekçiliğin bazı unsurlarını taşımaktadır fakat roman büyülü gerçekçilik dışında farklı türlerle de anılmaktadır. Ele aldığımız üç kitap ve film uyarlaması içinde büyülü gerçekçi kodların en az kullanıldığı kitap ve film *Teneke Trampet*’tir. Büyülü gerçekçilikte yazarın ketum olması ve doğaüstü olayları açıklamaktan kaçınması beklenmektedir. Ancak Grass, Oskar’ın sıra dışı olaylarını açıklamaya çalışarak bu ilkeyi ihlal etmektedir. Örneğin, Oskar’ın büyümesini durdurması, kendisinin zekâ üstünlüğüne dair inancı ve toplumdan tiksintisiyle gerekçelendirilmektedir. “Roman boyunca bu olay hem karakterler hem de okuyucular tarafından sürekli sorgulanmaktadır ve açıklamalar yapılmaya çalışılmaktadır” (Reed, 1985, s. 128). Alejo Carpentier (1904–1980) ve Miguel Ángel Asturias (1899–1974) gibi büyülü gerçekçilik öncülerinin aksine Grass, Oskar’ın cam kıran çığlığını olağanüstü bir büyü olarak değil, sık kullanılan ve kontrol edilebilir bir yetenek olarak tasvir etmektedir. “Bu durum, büyüünün nadir ve anlık olması gerektiği fikrini baltalamaktadır” (Roh, 1925, s. 15). Ayrıca, Oskar çığlığıyla cam kırma gücünü mücevher dükkânlarının camlarını kırarak yayalar üzerinde deney yapmak gibi sıradan amaçlarla kullanmaktadır. Böylece büyü, bir manipülasyon aracı haline gelmekte ve büyülü gerçekçiliğin temel unsurlarını kaybetmektedir.

Film, kitaptan daha çok büyülü gerçekçiliğe sadık kalmıştır. Oskar’ın anne karnındaki görüntüleri, doğma anında annesinin rahminden vajinasına doğru ilerlemesi

ve tüm bunları yaparken izleyiciyle normal şekilde konuşması filmde kullanılan büyülü gerçekçi unsurlardan birisidir. Kitap, Alman halkının geçmişle yüzleşmesini savunurken, film, geçmiş evrensel bir döngü ve devamlılık bağlamında ele almaktadır. “Roman, Nazi döneminin yüküyle başa çıkmayı bir gereklilik olarak vurgularken film daha geniş bir perspektifle, savaş sonrası dönemin iyimser bir değerlendirmesini sunmaktadır” (Crowdus & Porton, 2001, s. 22). Bu durum *Teneke Trampet* filmini, Alman toplumundaki nesiller arası farkları ve geçmişle yüzleşme biçimlerini tartışan önemli bir eser haline getirmektedir. Romanda, doğaüstü olaylara yer verilmektedir fakat bunu diğer büyülü gerçekçi eserler gibi yapmamaktadır. Büyülü gerçekçi eserlerde yazar, doğaüstü olayları bir nedene bağlamadan gerçekliğin bir parçası gibi ele almaktadır fakat *Teneke Trampet*, büyülü gerçekçiliğin temel unsurlarından biri olan yazarın çekingenliğinden yoksundur. Genellikle anlatıcı veya karakter, tanık olduğu inanılmaz olayları açıklamaya çalışmaktadır fakat yine de doğaüstü olaylar, gerçekliğin içinde normalleştirilerek sunulmaktadır. Bu sebeple *Teneke Trampet* filmi ve romanı büyülü gerçekçi olarak nitelendirilmektedir. Doğaüstü olayların açıklama girişimi, metnin büyülü gerçekçilik olarak konumunun istikrarsızlaşmasına neden olmakta ve okuyucuların karakterlerin yaptığı ifadelerin meşruiyetini sorgulamasına yol açmaktadır. Zamora ve Faris, bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“Büyülü gerçekçi edebiyatta, doğaüstü olaylar basit veya bariz konular değildir; aksine, edebiyatın rasyonalitesi ve maddiliğine yaygın bir olay olarak tanınır, kabul edilir ve dahil edilir. Büyü artık çılgın bir kavram değil, daha çok sıradan ve normalleştirici bir davranış olarak görülür” (Zamora & Faris, 1995, s. 3).



Görsel 10: Oskar'ın anne karnındaki görüntüsü.

Teneke Trampet'in büyülü gerçekçilik olarak sınıflandırılmayacağını öne süren birçok örnek ve alıntı bulunmaktadır. Örneğin, Oskar'ın üç yaşındayken fiziksel olarak büyümemeyi seçmesi ya da dünyaya geldiği ilk an göbek bağı kesilmeseydi geldiği yere geri dönebileceğini söylemesi gibi her şey Oskar'ın tercihi gibi gösterilmektedir. Oskar, zihinsel üstünlüğüne inandığı ve küçük Alman burjuvazisine duyduğu tiksinti nedeniyle psikolojik olarak çocuk kalmayı tercih etmiştir. Ancak, önemli olan nokta, Oskar'ın gerçek fiziksel büyümesinin doğal bir olay olarak kabul edileceğine kimsenin inanmayacağını farkında olmasıdır. Bu durum her ne kadar Oskar'ın tercihiymiş gibi gösterilse de Oskar'ın büyümeyi reddettiğinde vücudunun gelişiminin durması büyülü gerçekçi bir unsurdur.



Görsel 11: Oskar'ın büyümemeye karar verdiği ve bunun için kendisini merdivenlerden aşağıya attığı sahne.

Büyülü gerçekçi kurguda, inanılmaz olayların sorgulanmasına veya kanıtlanmasına izin verilmezken, Oskar'ın yakın akrabaları arasında sürekli bir kararsızlık vardır. Özellikle annesi, Oskar'ı sık sık doktora götürerek gelişim eksikliğinin doğal bir açıklaması veya tıbbi bir nedeni olup olmadığını belirlemeye çalışmaktadır. “Tersine, bu durum sıradan bir olay olsaydı, doktorlar uzun makaleler yazıp bunları tıp dergilerinde yayımlamaz veya diğer doktorlara bu anlayış eksikliğinin nedenini sormazlardı” (Reed, 1985, s. 130). Leal, büyülü gerçekçi anlatıda, “gerçek dışı olaylar sanki gerçekliğin bir parçasıymış gibi gerçekleşir” ve hem okuyucu hem de kitabın karakterleri bu olayların gerçek olduğuna inanmak gerektiğini savunmaktadır (Leal, 1995, s. 119). Ancak, Oskar'ın cam kıran çığlığı gibi sıra dışı olaylar, etrafındakiler tarafından tuhaf ve sıra dışı olarak kabul edilmektedir ve saygıyla karşılanmaktadır. Bu güç, Oskar'ın olağanüstü yeteneklerine duyulan hayranlıkla ilişkilendirilmekte ve ona topluluk içinde bir pozisyon teklif edilmesine yol açmaktadır. Daha sonra, Oskar büyümeye karar verdiğinde, ailesi bir kez daha bu gelişme karşısında şaşkına dönmüştür. Büyülü gerçekçiliğin temel ilkelerinden birine aykırı olarak, doktorlar bu anormal artış için mantıklı açıklamalar veya gerekçeler bulmaya çalışmaktadır. Hatta yakın aile üyeleri bile onun büyümeye devam etme kararına bir açıklama aramaktadır. Tüm bunlar filmin büyülü gerçekçi olmadığına dair gerekçe olarak gösterilse de filmde Oskar'ın istediği her şeyi yapıyor olma hali ve bunu normalleştirerek yapması filmin büyülü gerçekçi olduğunun kanıtıdır. Noel L. Thomas, Oskar'ın güvenilmez anlatısını şöyle tanımlamaktadır: “Oskar şüphe dilini kullanır: sembolik bir dil” (Marston, 1997, s. 13).



Görsel 12: Oskar'ın sesiyle okul camını kırdığı sahne.

Oskar'ın anlatısındaki tereddüt, kısmen okuyucunun kafa karışıklığı hissini artıran bakış açısının kararsızlığına bağlanabilmektedir. Örneğin, gözetleme deliğinden bahsederken, Oskar bunu Bruno'nun sürekli olarak gözlediği bir yer olarak tanımlamaktadır. Ancak bir sonraki cümlede, kendisinin bazen deliğin önünde, bazen arkasında olduğunu belirterek bu ifadeye karşı çıkmaktadır. Romanın anlatısı yalnızca derinlikten yoksun olmakla kalmamakta aynı zamanda tutarlı bir anlatı yapısından da yoksundur. Romandaki yapısal biçimlerin çeşitliliği olayların belirsizliğine katkıda bulunmakta ve okuyucu, son bölüme yaklaştıkça artan düzensizliğin farkına varmaktadır. Kampchen bu durumu şöyle tanımlar: “Grass'ın ilk romanında belirgin bir Carroll etkisi vardır: kitabın derinliği arttıkça, olaylar daha az belirgin ve daha düzensiz hale gelir” (Kampchen, 2001, s. 46).



Görsel 13: Oskar'ın sesiyle öğretmeninin gözlüklerini kırdığı ve öğretmeninin gözlerini kanattığı sahne.

Büyülü gerçekçilikte büyü'nün nadirliği önemlidir. Ancak Oskar'ın cam kıran çığlığı, sürekli tekrarlanan ve kontrol edilebilir bir yetenek olarak tasvir edilmektedir. “Bu durum, büyü'nün sıradanlaşmasına yol açmakta ve büyülü gerçekçiliğin temel unsurlarını zayıflatmaktadır” (Roh, 1995, s. 15). Oskar, romanın bir noktasında hiç çocuk olmadığını ve bu nedenle çocukça davranışları taklit ettiğini itiraf etmektedir. Bu itiraf, onun büyülü yeteneklerinin doğallığını sorgulanmasına ve bu güçlerin manipülatif bir araç olarak kullanıldığını düşündürmektedir. Fakat filmde bu tarz bir sorgulamaya sebebiyet verecek bir durum söz konusu değildir. Nazi rejimi sırasında ve sonrasında Grass, insanlara farklılık ve tekillik duygusu aşılama çalışmıştır. Kitaptaki sihir artık daha az belirgin bir şekilde büyüdür, çünkü sıklıkla tekrarlanır ve daha kolay kontrol edilebilmektedir.

Romanda sihir, yalnızca bir aldatma aracı olarak aldatma ve manipölasyonun bir bileşeni haline gelmektedir. Bu nedenle, *Teneke Tramopet* büyülü gerçekçiliğın ontolojik ve epistemolojik sınırlarını zorlama yeteneğine sahiptir. Roman hem Grass'ın kültürel köklerinden hem de küresel sorunlara olan tutkusundan türetilmiştir; ancak, bu durum romanı büyü anlayışı, büyülü gerçekçilik çerçevesinden okunması zor bir konuma getirmektedir. *Teneke Trampet* filmi ise kitaba nazaran büyülü gerçekçiliğı görsel estetik ve masalsı anlatıyla sunarak önemli büyülü gerçekçi filmler içinde yer almıştır.

2.6. Gece Yarısı Çocukları (Midnight's Children, 1981) Romanı ve Büyülü Gerçekçilik

Hint asıllı yazar Salman Rüşdi'nin yazdığı ve büyülü gerçekçi edebiyatın en önemli romanlarından olan *Geceyarısı Çocukları*, yalnızca bireysel bir hikâye değil, aynı zamanda Hindistan'ın tarihsel dönüşümünü alegorik anlatımıdır. Romanın ana karakteri Saleem Sinai, hem fiziksel hem de metaforik anlamda "parçalanmış bir beden" ile Hindistan'ın bölünme sürecini temsil etmektedir. Pathak (1985) bu durumu şöyle ifade eder: "Saleem'in vücudunun çatlaklar ve parçalanmalarla dolu oluşu, Hindistan'ın tarihsel, kültürel ve politik çelişkilerinin kişisel bir yansımasıdır" (Pathak, 1985, s. 112).

Roman, tıpkı *Teneke Trampet* romanında olduğu gibi ana karakterin daha doğmadan önce hikayesini anlatmasıyla başlamaktadır. *Gece Yarısı Çocukları* tarihi doğrusal bir anlatı olarak değil, bir bireyin hafızasının karmaşık bir bileşeni olarak sunmaktadır. Ana karakter Saleem'in anlatısı, bazen tarihi olayların tarihselliğini sorgulamaktadır. Örneğın, Saleem, Hindistan'ın bağımsızlık anını şöyle tanımlamaktadır: "Tarih benimle başladı; doğduğum an Hindistan özgürleşti" (Rushdie, 1981, s. 3). Saleem bu ifadeyle, bireysel hikâyesiyle ulusal tarihi birbirine bağlamaktadır. Chaudhari, bu tür bir tarih yorumunu "kurgusal ve kişisel tarihin birleştirici gücü" olarak değerlendirmektedir ve Rushdie'nin bu yaklaşımla postkolonyal edebiyatı yeniden tanımladığını savunmaktadır (Chaudhari, 1996, s. 21). *Gece Yarısı Çocukları*, büyülü gerçekçi kodları sıkça kullanmaktadır. Bu, Rushdie'nin tarih ve birey arasındaki sınırları belirsizleştiren anlatı tarzının temel bir unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Saleem'in doğum gecesi doğan diğer çocuklarla

telepatik bir bağ kurması ve bu çocukların her birinin doğaüstü güçlere sahip olması, Hindistan'ın çeşitliliğini ve karmaşık yapısını sembolize etmektedir. Bhatnagar, bu durumun Hindistan'ın çok kültürlü ve çok dilli yapısını büyümlü gerçekçilik aracılığıyla etkili bir şekilde yansıttığını belirtmektedir (Bhatnagar, 1999, s. 67).

Romanda Saleem'in hikâyesi, Hint alt kıtasındaki tarihsel olaylara paralel şekilde ilerlemektedir. Örneğin, Gandhi'nin düzenlediği tuz yürüyüşü, Hindistan-Pakistan Savaşı ve Hindistan'ın bölünmesi gibi olaylar, Saleem'in ailesinin yaşamında önemli dönüm noktaları olarak yer almaktadır. Saleem, bu tarihsel olayları yalnızca bir gözlemci olarak değil, aynı zamanda bir katılımcı olarak yaşamaktadır. Rushdie'nin, bu tarihsel olayları anlatırken büyümlü gerçekçiliği bir araç olarak kullanması, metin içinde tarih ve kurgu arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır. Mukherjee, bu yöntemin postkolonyal bir anlatı oluşturmanın temel bir unsuru olduğunu ifade etmektedir (Mukherjee, 1999, s. 34). Romanın finaline doğru, Saleem'in ailesini kaybetmesi ve savaş travması nedeniyle kimlik krizine girmesi, birey ile ulus arasındaki bağlantıyı sorgulayan bir anlatıya dönüşmektedir. Homi K. Bhabha, bu tür bir kimlik krizini postkolonyal kimliklerin doğasında bulunan "melezlik" olarak tanımlamaktadır (Bhabha, 1999, s. 201). Saleem'in yaşadığı kimlik kaybı, yalnızca bireysel bir sorun değil, aynı zamanda bölünmüş bir ulusun sembolik bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Sonunda, Saleem'in parçalanarak altı yüz milyon toz parçasına dönüşmesi, Hindistan'ın nüfusunu ve ulusal yapısını temsil etmektedir. Rushdie, bu metafor aracılığıyla ulusun çok katmanlı, parçalanmış ve sürekli değişen yapısını ifade etmektedir. Dhar, bu finali "ulusal tarih ve bireysel anlatının dramatik bir birleşimi" olarak yorumlamaktadır (Dhar, 1999, s. 88).

Salman Rushdie, *Geceyarısı Çocukları* romanında büyümlü gerçekçilik ve postkolonyal anlatının birleşimiyle Hindistan'ın sömürgecilik sonrası kimliğini ele almaktadır. Rushdie, büyümlü gerçekçiliği bir anlatım tekniği olarak kullanarak fantastik ve olağanüstü unsurları Hint alt kıtasının tarihsel ve kültürel gerçeklikleriyle birleştirmektedir. "Büyümlü gerçekçilik olağan ve olağanüstünün iç içe geçtiği bir yöntemdir, bu teknik hem bireysel hem de toplumsal anlatıları dönüştürmektedir" (Barry, 2002, s. 56). Rushdie'nin büyümlü gerçekçilik anlayışı, Hint alt kıtasının bölünmüş kimliği ve sömürgecilik sonrası mücadelesiyle bağlantılıdır. Bowers, büyümlü gerçekçiliğin

yalnızca fantastik unsurlar değil, aynı zamanda toplumsal eleştiri sunduğunu belirtmektedir (Bowers, 2005, s. 89). Bu anlayış, *Geceyarısı Çocukları*’nda açıkça görülmektedir. Roman, Hindistan’ın bağımsızlık süreci ve sonrasında yaşanan toplumsal çalkantıları anlatırken, büyülü gerçekçilik unsurlarıyla bireysel hikâyeleri tarihsel bağlamda ele almaktadır. Rushdie’nin anlatısı, tarihsel olayları bireysel deneyimlerle birleştirmektedir. Roman, ana karakter Saleem Sinai’nin doğumundan itibaren Hindistan’ın tarihini kişisel bir hikâye üzerinden anlatmaktadır. Rushdie (2006), “Tarih genellikle belirsizdir; gerçekler farklı yorumlara açıktır” diyerek bu belirsizliğin anlatıya nasıl dâhil olduğunu açıklamaktadır (Rushdie, 2006, s. 25). Saleem, Hindistan’ın bağımsızlık anında dünyaya gelmiş çocuklardan birisidir ve hayatını ülkesinin kaderine bağlamıştır. Bu bağlam, tarihsel gerçeklik ve bireysel hikâye arasında sürekli bir etkileşim yaratmaktadır.

Zamora ve Faris, büyülü gerçekçiliğin sömürge tarihini yeniden yazma sürecinde güçlü bir araç olduğunu belirtmektedir. Romanın anlatıcısı Saleem, kendi ailesinin tarihini anlatırken, aynı zamanda Hindistan’ın tarihini de yeniden yorumlamaktadır (Zamora ve Faris, 1995, s.146). Örneğin, Saleem’in büyükbabası Adam Aziz’in Amritsar Katliamı sırasında büyük bir hapşırıyla yere düşmesi tarihsel bir olayı mizahi bir dille ele alarak büyülü gerçekçiliğin etkisini göstermektedir. Roman, Saleem üzerinden aynı zamanda bireysellik ve ulusal kimlik arasında bir çatışma yaratmakta ve bireysel ile ulusal kimlik arasındaki bağlantıyı sürekli sorgulamaktadır. Hindistan’ın bağımsızlık sonrası bölünmesi, Saleem’in kişisel kimliğindeki çatlaklarla paralellik göstermektedir. “Bu tür metaforlar bireysel ve toplumsal çatışmaları görünür kılmaktadır” (Chanady, 1985, s. 134). Saleem’in romanda “çatlaklar” olarak adlandırdığı bu metaforlar, yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda psikolojik bir bölünmeyi temsil etmektedir. Roman boyunca, karakterlerin kimlik arayışı, Hindistan’ın tarihindeki önemli olaylarla bağlantılı anlatı yapısı kurulmuştur. Örneğin, Saleem’in babası Methwold’un villalarından birisini satın almıştır ve bu olay, Hindistan’ın sömürge geçmişiyle olan bağına temsil etmemektedir. “Bu tür anlatılar postkolonyal edebiyatta kimlik arayışını merkezine almaktadır” (Waugh, 2000, s. 98).

Geceyarısı Çocukları'nda anlatı, mitoloji, tarih ve bireysel hikâyeler arasında sürekli bir geçiş yapmaktadır. Bu geçiş, Hindistan'ın sömürgecilik sonrası kimliğini şekillendiren bir araçtır. "Büyülü gerçekçilik, mitolojik unsurları modern tarihsel bağlamlarla birleştirerek okuyucuda farklı bir gerçeklik algısı yaratmaktadır" (Gray, 1992, s. 212). Romanın başında, Aadam Aziz'in kanının yakutlara, gözyaşlarının ise elmaslara dönüşmesi (Rushdie, 2006, s. 16), bu birleşimin bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. *Geceyarısı Çocukları*, yalnızca bir bireyin hikâyesini değil, aynı zamanda bir ulusun postkolonyal kimliğini temsil etmektedir. "Roman, büyülü gerçekçiliği bir direniş aracı olarak kullanmaktadır" (Mitra, 2008, s. 57). Saleem'in Hindistan'ın bağımsızlık sürecinde doğmuş olması ve diğer geceyarısı çocuklarıyla telepatik bir bağ kurması, ülkenin çok kültürlü ve çok kimlikli yapısını temsil etmektedir. *Geceyarısı Çocukları*'nın bir başka özelliği de bireysel ve toplumsal kimlik çatışmasını aktarırken aynı zamanda sömürge tarihine bir meydan okuma niteliğinde olmasıdır. Krishna Mehrotra, Rushdie'nin eserlerinde Batı'nın Hint kimliği üzerindeki etkisini alt üst ettiğini ve alternatif bir tarih yazdığını ifade etmektedir (Mehrotra, 2009, s. 198). Saleem'in hikâyesi, yalnızca bireysel bir anlatı değil, aynı zamanda Hindistan'ın sömürge geçmişine bir yanıt olarak okunabilmektedir.

Geceyarısı Çocukları, büyülü gerçekçiliği bir anlatı aracı olarak kullanarak, Hindistan'ın bağımsızlık sonrası kimliğini ve tarihini anlatan, önemli bir büyülü gerçekçi eserdir. Roman, bireysel hikâyeler ve tarihsel olaylar arasındaki bağlantıyı sorgulayarak, okuyucuyu Hindistan'ın çok katmanlı yapısını anlamaya davet etmektedir. Rushdie'nin büyülü gerçekçiliği, Hindistan'ın geçmişini ve bugününü yeniden yorumlamanın bir yolu olarak edebiyat tarihinde yerini almıştır.

2.6.1. *Geceyarısı Çocukları* Filmi ve Büyülü Gerçekçilik

Salman Rushdie, diğer yazarlara göre büyülü gerçekçilik terimini benimsemekte daha rahattır ve sinemadan daha fazla etkilenmiştir. Rushdie, yazılarında sinema dilini açıkça kullanarak pan, zoom ve orta çekim gibi sinematografik terimlere yer vermiştir (Buchholz, 2013, s. 332). Rushdie eserlerini yazarken sinemadan çok etkilenmiştir. Onun yazım stilini etkileyen eserlerden biri de *Oz Büyücüsü* filmi olarak bilinmektedir. *Times*

of India ile yaptığı bir röportajda, sinemaya olan sevgisini dile getirerek, şöyle söylemiştir: “Hayatım boyunca sinemanın hayranı oldum ve en iyi sinemanın en iyi romanlara eşit olduğuna inanıyorum” (Jha, 2015). Salman Rushdie’nin sinemayla olan ilişkisi sadece romanları ile sınırlı kalmamaktadır. Randy Malamud’a göre Rushdie, Colorado’nun Telluride kentinde yarım asırdır düzenlenen Telluride Film Festivali’nde konuk yönetmenlik yapmış, *Oz Büyücüsü* üzerine yazılar kaleme almış ve *Bridget Jones’un Günlüğü* gibi filmlerde cameo rolleri üstlenmiştir (Malamud, 2012, s. B14).

1981 yılında yayınlanan *Geceyarısı Çocukları* romanı hem eleştirmenlerden hem de okuyuculardan büyük övgüler almış ve aynı yılda Booker Ödülü’nü kazanmıştır. “Daha sonra, “Booker of the Bookers” ödülünü kazanarak Rushdie’nin en önemli eseri olarak kabul edilmiştir” (Walton, 2009). Jo Walton, *Geceyarısı Çocukları*’nı “bir fantezi dünyası gibi Hindistan’a çeken” bir yapıya sahip olarak tanımlamış ve bunun Rushdie’nin bilinçli bir seçimi olduğunu vurgulamıştır (Walton, 2009). Rushdie, *Midnight’s Children*’ı farklı medyalara uyarlamak için uzun yıllar boyunca çalışmış ancak ilk projeleri engellerle karşılaşmıştır. BBC için bir televizyon senaryosu yazmış ancak Sri Lanka’daki çekimlerin iptal edilmesi nedeniyle proje tamamlanamamıştır. 2003 yılında ise Royal Shakespeare Company aracılığıyla eseri bir tiyatro oyununa uyarlamış ancak bu oyun eleştirmenlerden olumsuz geri dönüt almıştır. *The Guardian* eleştirmeni Michael Billington, uyarlanan oyunun hikâyeyi “çok fazla anlatıyı dar bir çerçeveye sıkıştırdığını” söylemiştir (Billington, 2003). *Geceyarısı Çocukları* romanı daha sonra yönetmen Deepa Mehta tarafından filme uyarlanmıştır. Senaryosunu Salman Rushdie’nin yazdığı film 2012 yılında gösterime girmiştir. “Mehta, *Heaven on Earth* adlı filminde gerçek bir Kanada ortamını büyülü unsurlarla birleştirme konusundaki yetkinliğini daha önce kanıtlamış bir yönetmendir” (Malamud, 2012, s. B15).



Görsel 14: Geceyarısı doğan ilk çocuk olan Saleem'in gazete haberi.

Geceyarısı Çocukları filmi senaryosunu Salman Rushdie'nin yazmasından dolayı büyümlü gerçekçiliğin edebi tekniklerini ustaca kullanmıştır. Ancak bu tekniklerin sinemaya aktarılması, sinemanın yapısal farklılıkları nedeniyle oldukça zorlu bir süreci ortaya koymuştur. Laura Buchholz, eserin bilinç akışı ve serbest dolaylı anlatım gibi teknikler barındırdığını ve bunların film diline uyarlanmasının zorluğuna dikkat çekmiştir (Buchholz, 2013, s. 335). Buna rağmen, Rushdie romanının sinematik bir eser olarak algılanabileceğine inanmaya devam etmiş ve sonunda vizyonunu paylaşan yönetmen Deepa Mehta ile iş birliğine gitmiştir. Deepa Mehta, *Geceyarısı Çocukları*'nın film uyarlamasında sihir ve gerçekliği birleştirerek filmde tıpkı kitaptaki gibi büyümlü bir atmosfer yaratmıştır. "Rushdie, filmin sadece bir uyarlama olmadığını, "kitabın bir akrabası" olarak görülmesi gerektiğini ifade etmiştir" (Malamud, 2012, s. B15). Filmde sade sinematografik tekniklerle gerçekçiliği ve büyümlü harmanlanmış; sıradan bir dünya üzerine büyümlü gerçekçi anlatım tarzıyla kurmaca bir evren inşa edilmiştir. *Geceyarısı Çocukları* filmi, sihir ve gerçekliğin özünü koruyarak edebi büyümlü gerçekçiliğin sinematik bir çevirisini sunmaktadır. Mehta'nın kullanımıyla büyümlü unsurlar, abartılı görsel efektler yerine sade düzenleme teknikleriyle aktarılmıştır. Örneğin, Saleem'in telepatik gücünü ilk kez keşfettiği sahnede, sadece ses efektleri ve basit görüntü çözümlemeleri kullanılmıştır. Bu, izleyicinin sihri daha doğal bir şekilde algılamasını sağlamıştır. *Geceyarısı Çocukları*, tıpkı diğer büyümlü gerçekçi eserler gibi büyümlü gerçekçiliği tarihi olayları anlatmak için bir araç olarak kullanmaktadır. Filmde de aynı romandaki romandaki büyümlü gerçekçilik Hindistan tarihindeki gerçek olaylarla harmanlanarak seyirciye aktarılmıştır. Örneğin, Shiva'nın Bangladeş Bağımsızlık

Savaşı'ndaki rolü, dizlerinin olağanüstü gücüyle vurgulanmıştır. Tarihi olayları sihirle birleştirerek hem roman hem de film, Hindistan'ın karmaşık geçmişine yeni bir perspektif sunmuştur.



Görsel 15: Geceyarısı Çocukları'nda savaş ve ölümün gösterildiği sahne örneği.

Geceyarısı Çocukları filme uyarlanırken, basit düzenleme teknikleriyle sihri gerçekliğe entegre edilmiştir. Parvathi'nin bir anda belirip kaybolduğu sahneler, sessiz sinema döneminden esinlenen tekniklerle gerçekleştirilmiştir. Bu sahnelerde büyülü gerçekçiliğin “sihri” büyük bütçeli fantastik filmlerdeki kadar abartılı değildir; bunun yerine doğal bir şekilde tasvir edilmiştir. Sara Upstone, büyülü gerçekçiliğin sömürgecilik sonrası bağlamlarda direnişin bir aracı olarak işlev gördüğünü belirterek, bu türün karakteristik özelliklerine dikkat çekmektedir (Upstone, 2007, s. 260-284). *Geceyarısı Çocukları* filmi, Mehta'nın sade ve etkili sinematografik teknikleriyle büyülü gerçekçilik estetiğini yakalamayı başarmıştır. Christopher Warnes'in belirttiği gibi, “büyülü gerçekçilik, gerçek ile fantastik olanı eşit düzeyde temsil etmektedir ve bu dengeden ödün vermez” (Warnes, 2005, s. 3). *Geceyarısı Çocukları*, Hindistan'ın çeşitliliğinin somutlaşmış halidir. Aynı gece aynı saat ve dakikada doğan çocuklar, inanılmaz yetenekleriyle Hindistan'ın karmaşıklığını ve çeşitliliğini temsil etmektedir. Bazı çocuklar güzellikleriyle insanları kör ederken, bazıları geleceği görme yeteneğine sahiptir. Shiva gibi bazı karakterler ise Hindistan'ın şiddet ve yoksulluk gibi karanlık taraflarını temsil etmektedir.



Görsel 16: Geceyarısı doğan tüm çocukların özel güçleri aracılığıyla bir araya geldikleri ilk görüntü.

Film, çocukların yeteneklerine roman kadar ayrıntılı bir şekilde odaklanmamaktadır; bunun yerine, Saleem, Parvathi ve Shiva gibi üç ana karaktere yoğunlaşmaktadır. Saleem'in telepatik yetenekleri, insanları bir araya getirmek için kullanılırken, Parvathi'nin sihir yapabilme yeteneği Hindistan'ın eşsizliğini temsil etmektedir. Shiva ise yıkıcı gücüyle şiddeti, yoksulluğu ve yolsuzluğu simgelemektedir. Film, romanın çeşitlilik temasını bir ölçüde sınırlasa da bu üç karakterin büyülü güçleriyle Hindistan'ın çeşitli yönlerini tasvir etmeye devam etmektedir. Kitap ve film, büyülü gerçekçilik türünün aynı temel özelliklerine sahiptir; her ikisindeki karakterler de büyülü yetenekleriyle tanıştıktan sonra onları hiç sorgulamadan kabul etmişlerdir. Saleem, yeteneğini ilk kez deneyimledikten sonra bu durumu hemen benimsemiştir. Ancak roman ve filmde büyülü gerçekçilik biraz farklı şekilde hikâyeye entegre edilmektedir. Çünkü romandan farklı olarak filmde herkes sihre inanmamaktadır. Film ve kitabın anlatısı paralel ilerlemektedir ve Saleem'in babası, filmin sahnelerinde Saleem'in büyülü yetenekleri olduğuna dair iddialara şiddetli bir tepki göstermektedir. Bu kısım filmde sihrin sorgulandığı tek an olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktadan itibaren, sihir artık filmin gerçeğinin meşru bir bileşeni olarak kabul edilmektedir ve doğal olarak gerçekliğe dahil edilmektedir. Christopher Warnes'in makalesinde tanımladığı gibi, belirsizliğin hermenötiği, fantastik ve gerçekle temsil edilen, ancak daha yüksek bir gerçeklik derecesiyle zenginleştirilmemiş gerçekliğin büyülü doğasıdır (Warnes, 2005, s. 3). Yönetmen Mehta, filmde dünyanın sihrini hayatın gerçekliğiyle birleştirmektedir, ikisini de zenginleştirmez. Parvathi karakteri *Geceyarısı Çocukları* filmde ilk görüldüğünde, Mehta sihri basit ama etkili bir şekilde kullanmaktadır. Parvathi, kareye yavaşça yaklaşarak görünmektedir, bu sessiz film döneminin benzersiz

bir özelliği olarak bilinmektedir. Parvathi sahnede durmaya devam etmiştir, ancak görünürlüğü biraz bozulmuştur. Diğer çocuklar daha sonra aynı görünümü alarak ortaya çıkacaktır. Çocukların sahneden ayrılması gerektiğinde, bunu kademeli olarak yapmaktadırlar. Mehta'nın basit ama önemli büyülm etkisi burada belirginleşmiştir. Sihir açıkça gerçek değildir, çocuklar yersiz görünür, ancak gerçek dünyaya uyum sağlamakta oldukça başarılılardır. Çocuklar çarpık bir görünüme sahip gibi görünmemektedir ve hala çocuk gibi davranmaktadırlar. Başka bir deyişle, büyülm görünmektedirler, ancak hala oldukça gerçeklerdir.

Filmdeki büyülm anlar genellikle küçük ama önemli anlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir örnekte, Parvathi "abrakadabra" dediğinde, aşağıdaki resimde Saleem'in elinde bir kuş görülmektedir. Saleem'in burnunun ameliyat edildiği örnekte, *Geceyarısı Çocukları* bir kez daha sahnede belirlemektedirler; görünürde hiçbir büyülm yetenekleri yoktur. Çocuklar tartıştığında, büyülm atmosfer kaybolmaktadır, sahne sıradan bir konuşmamış gibi görünmektedir. Bu seçimler, büyülmün filmde gerçeklikle birleşme ve doğallığını koruma gücünü göstermektedir. Bazı büyülm özellikler filmde doğrudan gösterilmek yerine tıpkı *Teneke Trampet* filmde olduğu gibi anlatıcı tarafından açıklanmaktadır. Örneğin; Saleem'in ameliyattan sonra "ezici koku" yeteneği görselleştirilmeden anlatıcı tarafından izleyiciye iletilmektedir. Aynı şekilde Saleem'in tükürük hokkasıyla mızraklandığı olaylar için de geçerli olmaktadır.

Filmde, karakterlerin anlattığı büyü, görsel yollarla tasvir edilmemektedir; bunun yerine anlatıcı tarafından doğrudan izleyiciye anlatılmaktadır. Bu metodoloji, büyülmün basit ve sıradan olduğunu ve büyülm gerçekçiliğinin estetik anlayışıyla uyumlu olduğunu göstermektedir. Filmdeki daha geleneksel bir büyü sahnesinin bir başka örneği de Saleem'in Parvathi'nin sepetine yerleştirildiği sahnedir. İlk başta Saleem'in kendi bakış açısından bir portresi görülmektedir ve bu açıdan Saleemin bulunduğu pozisyon seyirciye aktarılmaktadır. Parvathi "abrakadabra" dediğinde ve sepetin etiketini kaldırdığında, orada kimse yoktur. Daha sonra, Parvathi aynı kelimeleri söyleyip sepeti açtığında, Saleem belirlemektedir. Bu sahnelerde kullanılan basit kamera hareketleri, büyülm gerçekçiliğinin mütevazı bir şekilde ifade edilmesini kolaylaştırmaktadır. Filmin renklendirmesi, büyülm gerçekçiliği daha da güçlendirmek

için kullanılmaktadır. Saleem'in geleceği görmek gibi bir vizyona sahip olduğu sahnelerde, görüntüler genellikle gri olarak gösterilmektedir. Bu, izleyicinin gerçeklik algısını güçlendirmek için kullanılan bir yöntemdir. Burada gerçeklik algısıyla oynama, Saleem'in tanık olduğu olayların gerçekleşmemesinden kaynaklanmaktadır. Büyülü gerçekçiliğin gerçekliğe farklı bir bakış açısı sağlamayı amaçlamasından dolayı, filmde kullanılan bu karanlık ve gri renklendirme şeması çocukların geleceği algıladıkları gibi göstermek için kullanmaları için uygun olmaktadır.

Bazen, filmde büyülu gerçekçilik değışikliklerle belirginleşmektedir. Örneğin, Parvathi "bana gel" dediğinde, sonraki kare Shiva'nın gecekondlu mahallesine doğru bir motosikletle gittiği olarak görülmektedir. Burada, sihrin Shiva'nın Parvathi'nin sözleri aracılığıyla bu hedefe ulaşmak istemesine neden olduğu ima edilmektedir. Bu, romanın ve filmin büyülu gerçekçi anlatım amacına ulaşmanın bir yoludur. Roman, filmle aynı anlatım yöntemini kullanırken, Mehta filmin kurgusunda daha spesifik olarak sinemanın dilini kullanmaktadır. Kitaptaki büyülu gerçekçiliğin bazı bölümleri filme de dahil edilmiştir, bu sahneler filmin temelini oluşturmaktadır. Örneğin romanda kullanılan kehanet sahnesi: "Medya onu övecek, iki anne ona hayran kalacak!" Bisikletçiler ona hayran kalacak, ancak insanlar ondan kaçınmak isteyecek! Launder onu saklayacak, sesler ona yol gösterecek! Arkadaşları onu yok edecek, kanı onu terk edecek! Tükürük hokkaları ona bir yara açacak, doktorlar kanını toplayacak, orman onu takip edecek, büyücüler onu geri getirecek! Askerler onu değerlendirecek ve zalimler onu tüketecek. Oğulları olmadan kızları olacak. Yaşlılık döneminde bile yaşlı olacak... Yok olacak... Yok olmadan önce". Kitapta geçen bu pasaj Saleem'in annesinin oğlunun hayatıyla ilgili bir kehanetten nasıl haberdar olduğunun anlatıldığı kısımdır, bu anlatı aynı zamanda kitabın tamamı için de geçerli olmaktadır. Kitabın anlatısı hem büyülu olan hem de gerçekleşmesini sağlayan gelecekteki olayların tanımını nedeniyle kehaneti büyülu bir bileşen olarak kullanmaktadır. Gerçekçi bir ortamda gerçekleşen bu büyülu olay, romanın büyülu doğasını göstermektedir. Filmde ise bu kehanet romandaki kadar belirgin değildir, ancak kehanetteki olaylar Saleem'in hayatında yaygın olmaktadır. Örneğin, tükürük hokkası sahnesinde Saleem hafızasını kaybetmiştir, bu, sahnenin kendisi için önemine odaklanan karanlık bir aydınlatma kullanılarak gösterilmektedir.

Filmde bu kehaneti göstermek için sahnenin aydınlatması artırılmakta ve görsel olarak bu durum karakter için bir tür kurtuluşu temsil etmektedir. Kehanetin kehanetsel kısımlarına odaklanarak film, Saleem karakterinde büyüünün önemini artırmaktadır.

Geceyarısı Çocukları'nda Binbir Gece Masalları'ndan etkilenilmiştir. Filmdeki şu kısım bunu kanıtlamaktadır. "Binbir gece boyunca binbir çocuk yok olacak, çünkü gece yarısı çocuklarının hem dönemlerinin yöneticileri hem de kurbanları olmak, mahremiyetlerini terk edip kalabalığın yıkıcı gücü tarafından sürüklenmek ve ne rahat yaşamak ne de ölmek ayrıcalığı ve çöküşüdür" (Rushdie, 2019, s. 533). Kitabın bu kısmı Saleem'in nasıl milyonlarca parçaya bölündüğünü anlatmaktadır. Bu kısım anlatının merkezi konsepti olmakla birlikte, kitabın hem büyüülü hem de tematik yönlerini temsil etmektedir. Hindistan'daki insan sayısı Saleem'in bölündüğü parçalar tarafından temsil edilmekte ve büyü, bireyin kendine özgülüğü için ulusal bir metafor olarak kullanılmaktadır. Bu ayrıca romanın büyüülü gerçekçi eserlerde aktarılan kuşak hikayeleri doğasının da göstergesidir. Gelecekte Saleem'in oğlu da babasıyla aynı kaderi yaşayacaktır. Filmde ise "parçalara ayrılmış" bir son olasılığını görmezden gelinmiş ve bunun yerine daha dramatik bir yol seçilmiştir. Bunun yerine, Saleem'in oğlunun annesinin büyüünü ele geçirmesi ve babasını "abrakadabra" diyerek tanımasını göstermektedir. Bu sahne, anlatının acı verici doğası yerine büyüülü doğasını güçlendirmektedir. Film, kitap kadar büyüülü içeriğe sahip olmasa da büyüülü bilginin kuşaktan kuşağa aktarılmasını onurlandırmaktadır.

Geceyarısı Çocukları filminde Hindistan tarihi dışında aynı zamanda Saleem'in ailesinin tarihi de anlatılmaktadır. "Genel bilgi olduğu üzere, aile tarihinin kendine özgü bir diyet rejimi vardır. Sadece izin verilen kısımlar, kansız, kırmızıya boyanmış, yasal geçmiş kısımları yutulmalı ve metabolize edilmelidir. Ancak bu, hikayelerin sululuğunu azaltır" (Rushdie, 2019, s. 112). Bu kısımda kitabın büyüülü gerçekçilik doğasını sergileyen önemli bir sahneyi, büyükanne Naseem Ghani'nin çocuklarının rüyalarını izlediği anı aktarmaktadır. Burada büyü, diğer alegorik ve yazılı tekniklerle karıştırılmış olarak belirginleşmektedir. Büyü, anlatıda doğal olarak meydana gelmektedir ve basitçe sürecin organik bir parçası olarak sunulmaktadır. Kitapta, ailenin tarihi ve nesiller arasındaki çatışmalar anlatıyı ilerletmektedir, ancak büyü her büyüülü gerçekçi eserde

olduğu gibi yalnızca hikâyenin geçtiği bölgenin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde: Bu pasaj, özel efektler yerine filmde anlatıcı tarafından belgelenmiştir. Büyü, izleyiciye aşırı dramatik görselleştirmeler yoluyla değil, basit bir şekilde anlatılmaktadır. Bu, büyü etkisinin daha yaygın ve doğal görünmesini sağlamaktadır. Filmde, kitapta olduğu gibi, tarih ve aile meseleleri hikâyenin ilerlemesine katkıda bulunmaktadır.

Geceyarısı Çocukları'nda büyü, anlatının bir tamamlayıcısı olmaktadır ve asla merkez sahneyi almamaktadır. Romandaki büyülü gerçekçilik bileşenleri filmde görsel yöntemlerle ortaya çıkmaktadır. Kitabın büyülü anlatısı filmde görsel bir deneyime dönüştürülmektedir. George Bluestone, kitap ile film arasındaki ayrımı şu şekilde açıklar: "Kitap kavramsal ve anlatısal bir form iken, film "görsel ve algısal bir formdur" (Bluestone, 2003, s. 15). Sonuç olarak, kitabın dili filmin görselleriyle yer değiştirmektedir. Filmde, kitabın dili hala önemlidir, ancak anlatının çoğunluğu görsel bileşenlerden oluşmaktadır. Filmin görsel tasarımı, gerçek imgeleri büyülü bileşenlerle birleştirerek büyülü gerçekçiliğin estetiğini tasvir etmektedir. Bu, diğer fantezi türlerinde bulunan daha abartılı ve daha büyük ölçekli büyü ile karşılaştırılmaktadır. *Geceyarısı Çocukları*, Güney Asya'daki 20. yüzyıl tarihini büyülü kıvrımlarla birleştirmektedir. Aslı Değirmenci, "Saleem Rushdie'nin *Çocukları*" hakkındaki makalesinde "büyülü gerçekçiliğin geçiş dönemindeki toplulukların tasvirinde sıklıkla kullanıldığını" belirtmektedir (Değirmenci, 2015, s. 58). Ancak bu anlatı kitapta ve filmde farklı şekillerde ifade edilmektedir. Film, hikâyeyi ilerletmek için görsel bileşenlere güvenirken, kitap bir röntgenci tarafından anlatılmaktadır. Film, yazılı tasvirler yerine sinematografik dili kullanmanın yanı sıra tasarımında gerçekçilik öğeleri sergilemektedir. Örneğin, olağanüstü bir olay sırasında geniş açılı bir fotoğraf en sık görülenidir. Bu, büyülü olayı taklit ederken aynı zamanda gerçekçi estetiği de vurgulamaktadır. Film, büyükannenin sahnesinde bu yöntemi kullanmaktadır; büyülü olay, filmin sıradan bir parçası olarak kabul edilmektedir. Bu yaklaşım, filmin diline adanmıştır ve kitapta kullanılan edebi yöntemlerden farklı olarak yansımaktadır.

Geceyarısı Çocukları'nın film versiyonu romandaki büyülü gerçekçiliği korumaktadır. Film romanın zenginliğinin tüm yelpazesini göstermese de Mehta,

büyünün etkilerini azaltmak ve onları daha gerçekçi hale getirmek için düşük maliyetli film yöntemlerini kullanmıştır. Büyü filmde fantastik filmlere göre daha az egzotik ve daha sıradan; bunun yerine, basit ve doğal bir şekilde sergilenmektedir. Bu, Mehta'nın büyüü gerçekçiliği sinema diline çevirmeyi başardığı anlamına gelmektedir. Film, gerçekliğin büyüü doğasını tıpkı edebiyatta olduğu gibi sinema ortamı aracılığıyla dünyaya başarıyla iletmektedir. Büyüü gerçekçiliğin edebiyata aktarılmadan önce ilk olarak resimde ortaya çıkması gibi, şimdi de büyüü gerçekçilik sinemaya aktarılmaktadır. *Geceyarısı Çocukları* hakkındaki kitap ve film, büyüü gerçekçiliğin farklı biçimlerini ve bu estetiğin farklı anlatı yöntemlerinde nasıl ortaya çıktığını sergilemektedir. Roman tarihin perspektifine odaklanırken, film, acının perspektifine odaklanmaktadır.

SONUÇ

Bu projede büyülu gercekçi sinemanın temel tematik ve biçimsel özellikleri tartışılmış ve büyülu gercekçi film uyarlamaları, uyarlandıkları eserlerle birlikte incelenmiştir. Son zamanlarda özellikle de Netflix platformu ilk önce önemli büyülu gercekçi yazarlardan Juan Rulfo'nun *Pedro Paramo* romanını ardından büyülu gercekçi edebiyatın en önemli temsilcisi Gabriel García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* romanını diziye uyarlamıştır. Dünya sinemasında daha fazla büyülu gercekçi film ortaya çıktıkça, şüphesiz ki büyülu gercekçiliğin sinemada bir tür olarak kabul edilmesi kaçınılmazdır. Film yapımcıları arasında son otuz yılda büyülu gercekçi film türüne artan ilgi göz önüne alındığında, büyülu gercekçi sinemanın özellikleri ve bu türün kodlarıyla ilgili çok daha geniş bir literatür olacaktır. 1970'lerden önce büyülu gercekçi tarzda çekilmiş filmler büyülu gercekçilik filmleri olarak sınıflandırılmıştır fakat aynı zamanda düşük fantastik filmler olarak da sınıflandırılabilmektedir; çünkü anlatı ve film biçimindeki büyülu ve gercekçi sekanslar arasında yaratılan gerilim, bu iki tür arasında ayırım yapmayı zorlaştırmaktadır. Günümüzde gelişen teknolojiyle bu ayırım çok net bir şekilde yapılabilmektedir. Düşük fantastik tür, büyülu gercekçiliğe en çok benzeyen türdür; ancak bu tür, anlatı sinemasından tamamen kaybolmuş, daha doğrusu "çocuk filmleri" ve yüksek fantastik, korku, bilim kurgu gibi diğer fantastik türlere indirgenmiş gibi görünmektedir. Weerasethakul, Kaufman, Diop ve Rohrwacher gibi yeni seslerin gösterdiği gibi büyülu gercekçilik ve dijital platformların yüksek bütçelerle büyülu gercekçi kitapları uyarlayabilmeleri ulusötesi sinema için etkili bir estetik strateji olmaya devam etmektedir.

Pek çok film, özellikle de bu projede incelediğimiz *Teneke Trampet* filmi, çoğu zaman büyülu gercekçilik sineması tartışmalarının dışında bırakılmaktadır. Bunun sebebi, büyülu gercekçilikte kullanılan "büyü"nün "fantastik" ile karıştırılmasıdır. Türlerin doğasıyla ilgili ilk nokta onların sabit olmamasıdır. Bu sebeple büyülu gercekçilik fantastik kategorisinde değerlendirilmekte, sinemada bir tür olarak kabul görmemektedir. Bakhtin, Barthes, Frye ve Jameson, diğerlerinin yanı sıra, anlatının rakip söylemler alanı olarak kavramsallaştırılması gerektiğini savunmaktadırlar. Büyülu gercekçi filmler komediyi, romantizmi ve hicvi çeşitli şekillerde birleştiren

heterojen anlatı yapılarına sahiptir. Aslında, başkalarının büyüğü gerçekçilik olarak sınıflandırılacağını düşündüğü filmlerin çoğu, tanımlanabilir bir tür veya alt türü (komedi veya gangster filmi) olarak piyasaya sürülmekte ve bu filmlere büyüğü gerçekçilik öğeleri eklenmektedir. Büyüğü gerçekçi filmler, fanteziyi gerçekçiliğin genel biçimleriyle değil, gerçeğe daha yakın olan ve yansıtmak yerine yabancılaştırma eğiliminde olan gerçekçi türlerin çeşitli temsilleriyle tamamlamaktadır. Bu, bir film türünün yalnızca anlatı yapısına dayalı olarak tanımlanması şeklindeki yaygın hataya işaret etmektedir. Türün sembolik boyutu, başından itibaren anlatıyı aşmakta ve bir filmi veya film türünü kendi anlatı yapısına indirgemek, onun olgusal deneyiminden çok uzak bir soyutlama yaratmaktır.

Edebiyat gibi büyüğü gerçekçilik sineması da diğer film türlerinden daha uluslararasıdır. Ancak büyüğü gerçekçilik filmleri, edebi bağlamdan farklı olarak belirli bir coğrafi bölgede değil, son 100 yılda uluslararası sinemanın farklı köşelerinde bağımsız olarak karşımıza çıkmıştır. Bu projede bu sebepten dolayı edebiyat uyarlaması olan büyüğü gerçekçi filmler ele alınmıştır. *Acı Çikolata*, *Teneke Trampet* ve *Geceyarısı Çocukları*, bu filmlerde kullanılan gerçeküstü ya da gerçek dışı anlatım tarzı büyüğü gerçekçilik türü dışında sınıflandırılması zor ve açıklanamazdır. Ele aldığımız filmler, fantastik filmlerden farklı olarak düşük fantezi veya yüksek fantezi gibi fantezi modlarını kullanmadan gerçekçiliğe ulaşmaktadırlar. Hem gerçekçilik hem de gerçekçilik karşıtlığını içerdikleri için bu anlatıları açıklamak için en uygun terim; büyüğü gerçekçiliktir.

Büyüğü gerçekçilik, esas olarak, tarihsel olarak birbirine karşıt olan iki söylem (gerçeklik ve fantezi) arasındaki gerilimi, onları bir anlatı içinde karmaşık bir şekilde birleştirerek çözen bir anlatı stratejisi olarak tanımlanabilmektedir. Ele aldığımız filmler ve büyüğü gerçekçi filmlerin neredeyse tamamı Romantik ve Tarihsel Drama türleriyle iç içedir. Bu çalışmada incelenen üç film büyüğü gerçekçi sinemanın temelde iki estetik söylemin birleşiminden oluştuğunu göstermektedir. Her iki söylem de belirli tematik kaygılarla ilişkili olmaktadır: anlatı çalışmasının yaratıcı sürecinin temsili ile tarihsellik ve karşıt özne konumlarının temsili, ele aldığımız filmler sonucunda büyüğü gerçekçi filmlerin iki temel söylemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Büyüğü gerçekçi

filmler, bilim kurgu, korku, fantastik gibi diğer fantastik türdeki filmlerle aynı düzeyde bilimsel ilgi görmemiştir. Büyülü gerçekçilik üzerine yapılan araştırmaların çoğu, bu tarzın edebi biçimine, Latin Amerika bağlamlarındaki kökenlerine ve küresel bağlamlara nasıl yayıldığına odaklanmıştır. Dolayısıyla büyülu gerçekçilik terimini tartışmak onun edebiyat eleştirisinde nasıl kullanıldığının ana hatlarını çizmek anlamına gelmektedir. Üstelik büyülu gerçekçilik, edebiyat teorisinde kullanılmadan önce ve sonra sanat tarihinde ikincil bir terim olarak kendine yer bulmuştur.



KAYNAKÇA

Adorno, T. W. (1986). What does coming to terms with the past mean? In T. Bahti & G. Hartman (Eds.), *Bitburg in moral and political perspective* (pp. 115-129). Indiana University Press.

Adorno, T. W. (2002). *Aesthetic theory*. Continuum.

Altinkaya, A. (1997). *Phantasie und Wirklichkeit im Roman Die Blechtrommel von Günter Grass* (Master's thesis). Ege University, Izmir.

Asturias, M. Á. (1977). Magia y política. *Índice*, 226, 38-45.

Aytaç, G. (1983). *Çağdaş Alman Edebiyatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Barry, P. (2002). *Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory*. Manchester University Press.

Basson Weldt, Helene Carol. *Subversive Silences: Nonverbal Expressions and Implicit Narrative Strategies in the Works of Latin American Women Writers*.

Madison: Fairleigh Dickenson University Press, 2009.

Bernardi, D. (2012). The Teneke Trampet: A study of Günter Grass's novel and its cinematic adaptation. *Film Studies Journal*, 15(3), 75-95.

Bhabha, H. (1983). The other question. *Screen*, 24(6), 18-36.

Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. Routledge.

Billington, M. (2003). Midnight's Children, Barbican, London. *The Guardian*. Retrieved from www.theguardian.com

Bloch, M. (1953). *The historian's craft* (P. Putnam, Trans.). Vintage Books.

Bluestone, G. (2003). *Novels into film*. Johns Hopkins University Press.

Bogle, D. (1989). *Toms, coons, mulattoes, mammies, and bucks: An interpretive history of Blacks in American films*. Continuum.

Bowers, M. A. (2004). *Magical realism*. Routledge.

Buchholz, L. (2013). Unnatural narrative in postcolonial contexts: Re-reading Salman Rushdie's *Midnight's Children*. *Journal of Narrative Theory*, 42(3), 332-335.

Camayd-Freixas, E. (1996). Reflections on magical realism: A return to legitimacy, the legitimacy of return. *Canadian Review of Comparative Literature*, 23(2), 580-589.

Calavita, K. (1989). The immigration policy debate: Critical analysis and future options. In *Mexican migration to the United States: Origins, consequences, and policy options* (pp. 214-216). Center for U.S.-Mexican Studies, University of California, San Diego.

Carpentier, A. (1995). On the marvelous real in America. In L. P. Zamora & W. B. Faris (Eds.), *Magical realism: Theory, history, community* (pp. 75-108). Duke University Press.

Chanady, A. B. (1985). *Magical realism and the fantastic*. Garland Publishing.

Chanady, A. B. (1995). Territorialization of the imaginary. In L. Zamora & W. B. Faris (Eds.), *Magical realism* (pp. 125-144). Duke University Press.

Chiampi, I. (1980). *O realismo maravilhoso: Forma e ideologia no romance hispanoamericano*. Editora Perspectiva.

Confino, A., & Fritzsche, P. (Eds.). (2002). *The work of memory: New directions in the study of German society and culture*. University of Illinois Press.

Corrigan, T. (1994). *New German film: The displaced image*. Indiana University Press.

Crowdus, G., & Porton, R. (2001). Coming to terms with the German past: An interview with Volker Schlöndorff. *Cineaste*, 26(2), 18-23.

Degirmenci, A. (2015). The nation and the supernatural in Salman Rushdie's *Midnight's Children*. *Interactions: Ege Journal of British and American Studies*, 24(1-2), pp. 57-67.

Delicka, M. (1997). American Magic Realism: Crossing the Borders in Literatures of the Margins. *Journal of American Studies of Turkey*, s. 25-33.

Donald, Y. (1975). Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 221-23. Michigan State University.

Durix, J. P. (1998). *Mimesis, genres and post-colonial discourse: Deconstructing magic realism*. St. Martin's Press.

Ebert, R. (1993, April 2). Review of *Like Water for Chocolate*. *Chicago Sun-Times*.

Eisenstadt, T. A., & Thorup, C. L. (1994). *Caring capacity versus carrying capacity: Community responses to Mexican immigration in San Diego's North County*. Center for U.S.-Mexican Studies, University of California, San Diego.

Esquivel, L. (2019). *Acı Çikolata* (çev. Havva Mutlu) Can Yayınları. İstanbul.

Faris, W. B. (2004). *Ordinary enchantments: Magical realism and the remystification of narrative*. Vanderbilt University Press.

Flores, Á. (1995). Magical realism in Spanish American literature. In L. P. Zamora & W. B. Faris (Eds.), *Magical realism: Theory, history, community* (pp. 119-124). Duke University Press.

Friedländer, S. (1992). *Probing the limits of representation: Nazism and the "Final Solution."* Harvard University Press.

Freud, S. (1950). Remembering, repeating, and working-through. In *Standard edition* (Vol. 12, pp. 145-157).

Grass, G. (2015). *Teneke Trampet* (çev. Kamuran Şipal). Akılçelen Kitaplar.

Gray, M. (1992). *A dictionary of literary terms* (2nd ed.). Longman.

Guenther, I. (1995). Magic realism, new objectivity, and the arts during the Weimar.

Republic. In L. Zamora & W. B. Faris (Eds.), *Magical realism* (pp. 33-73). Duke University Press.

Hegerfeldt, A. C. (2005). *Lies that tell the truth: Magic realism seen through contemporary fiction from Britain*. Rodopi B.V.

Herf, J. (1997). *Divided memory: The Nazi past in the two Germanys*. Harvard University Press.

Hughes, J. (1981). Dreams of childhood. *Film Quarterly*, 34(1), 2-10.

Jennings, K. (1993). *Sites of difference: Cinematic representations of Aboriginality and gender*. Australian Film Institute Research and Information Centre.

Kampchen, M. (2001). *My broken love*. Viking, Penguin Books.

Kaya, Ü. (2005). Strukturelemente in der Blechtrommel. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 45(1), 11-25.

Leal, L. (1995). Magical realism in Spanish American literature. In L. P. Zamora & W. B. Faris (Eds.), *Magical realism: Theory, history, community* (pp. 119-124). Duke University Press.

Loewenstein, C. (1994). Revolución interior al exterior: An interview with Laura Esquivel. *Southwest Review*, 79(4), 592-607.

Lopez-Calvo, I. (2014). *The affinity of the eye: Writing Nikkei in Peru*. University of Arizona Press.

Malamud, R. (2012). Midnight's children flourishes on screen. *Chronicle of Higher Education*, 59(7), B14-B15.

Marston, J. W. (1997). Life under the table: An investigation into the themes of fear and insecurity in Günter Grass's *Die Blechtrommel*. *Focus on Literature: A Journal for German-Language Literature*, 4(1), 13-20.

McHale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. Methuen.

Mehrotra A. K. (2009) *After Midnight: The Novel in the 1980s and 1990s*. In A Concise History of Indian Literature in English, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 358.

Mitra, R. (2008). Midnight's children: Fantasy as matrix. In R. Mitra (Ed.), *Salman Rushdie's Midnight's Children* (pp. 54-60). Atlantic Publishers and Distributors.

Monsiváis, C. (1993). Mexican cinema: Of myths and demystifications. In King, López, & Alvarado (Eds.), *Mediating two worlds: Cinematic encounters in the Americas* (pp. 175-190). British Film Institute.

Mukherjee, A. (2016). Midnight's children: Magic realism and Indian political history. *South Asian Studies*, 34(2), 85-101.

Orellana, M. (1993). The circular look: The incursion of North American fictional cinema 1911-1917 into the Mexican revolution. In King, López, & Alvarado (Eds.), *Mediating two worlds: Cinematic encounters in the Americas* (pp. 75-90). British Film Institute.

Pathak, R. S. (1985). History and the individual in the novels of Salman Rushdie. In R. S. Pathak (Ed.), *Three contemporary novelists* (pp. 145-167). Classical Publishing Company.

Pope, R. (2002). *The English studies book: An introduction to language, literature and culture*. Routledge.

Radway, J. A. (1991). *Reading the romance: Women, patriarchy, and popular literature*. University of North Carolina Press.

Reed, D. K. (1985). *The novel and the Nazi past*. Peter Lang.

Roh, F. (1995). Magic realism: Post-expressionism. In L. P. Zamora & W. B. Faris (Eds.), *Magical realism: Theory, history, community* (pp. 15-33). Duke University Press.

Rushdie, S. (2019). *Geceyarısı Çocukları*. (çev. Aslı Biçen) Can Yayınları. İstanbul.

Schama, S. (1996). *Landscape and memory*. HarperCollins.

Schranz, H. C. (2009). Von magischen Realisten und Weißen Tigern: Die Entwicklung der indo-englischen Literatur nach Salman Rushdies *Midnight's Children* (Doctoral dissertation). University of Vienna.

Simpkins, S. (1988). Sources of magic realism/supplements to realism in contemporary Latin American literature. In L. D. Edrington (Ed.), *Contemporary Latin American literature* (pp. 149-166). University of Arizona Press.

Skrodzka, A. (2012). *Magic realism in East Central Europe*. Edinburgh University Press.

Slemon, S. (1988). Magic realism as post-colonial discourse. *Canadian Literature*, 116, 9-24.

Smith, R. (2005). Cooking with magic: Food and magical realism in *Like Water for Chocolate*. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 14(3), 95-110.

Stam, R., & Shohat, E. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. Routledge.

Şenol Önder. (2013, Ağustos). Büyülü Gerçekçilik Akımının Edebiyattan Tiyatroya Uyarlanması Yüzyıllık Yalnızlık Romanından Esinlenerek Yazılan "100" Oyununun Reji Denemesi. *Yüksek Lisans Tezi*. Kayseri: Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Todorov, T. (1975). *The fantastic: A structural approach to a literary genre* (R. Howard, Trans.). Cornell University Press.

Valdés, M. E. de. (1995). Verbal and visual representation of women: *Como agua para chocolate/Like Water for Chocolate*. *World Literature Today*, 69, 78-82.

Warnes, C. (2005). The hermeneutics of vagueness: Magical realism in current literary critical discourse. *Journal of Postcolonial Writing*, 41(1), 1-13.

Zamora, L. P., & Faris, W. B. (Eds.). (1995). *Magical realism: Theory, history, community*. Duke University Press.

İnternet Kaynakları:

Jha, S. K. (2015). I'm a film buff: Rushdie. *The Times of India*. Retrieved from <https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/bollywood/news/Im-a-film-buff-Rushdie/articleshow/5436509.cms>

Walton, J. (2015). "India's Superheroes: Salman Rushdie's Midnight's Children." *Tor.com*. Erişim adresi: www.tor.com

ÖZGEÇMİŞ

2015 yılında Erdemli Anadolu Lisesi'nden mezun oldu. Mezun olduktan sonra bir sene yazarlık eğitimi aldı. 2019 yılında TRT Belgesel Koordinatörlüğü'nde stajını tamamladı. 2020'de Dokuz Eylül Üniversitesi, Film Tasarımı ve Yazarlık Bölümünden mezun oldu. Lisans bitirme tezi "Sisten Gelen" isimli uzun metraj film senaryosu, proje birincisi olarak Z Raporu seçkinde yer aldı. Aynı yıl, Dokuz Eylül Üniversitesi, Film Tasarımı Anasanat Dalında yüksek lisansa başladı. Lisans ve yüksek lisans döneminde yazdığı makaleleri çeşitli uluslararası dergilerde ve kitap bölümü olarak yayımlandı. Le Périple d'Abélla (Abélla'nın Yolculuğu) ve Duvar (The Wall) isimli ödüllü kısa filmlerin senaryo yazarlığını yaptı. 2022 yılında TRT Belgesel'de yayınlanan "Tarihin Ölümsüz Savaşçıları" ve "Oyunun Renkleri" isimli belgesellerinin senaryo yazarlığını yaptı. 2023 yılında "Kaybettiğimiz Yarı" isimli mini-dizi projesi Denizbank ve TURSAK iş birliğinde düzenlenen Denizbank İlk Senaryo İlk Film Yarışması'nın "Dizi- Mini Dizi Yarışması" bölümünde finalist oldu. Gidebildiğim Kadar Uzağa isimli uzun metraj belgeselin senaryo yazarlığını yaptı ve 2024 yılında yazdığı Mustafa Jones isimli kısa metraj kurmaca filmi çeşitli yarışmalardan proje destek ödülleri kazandı. Ortak senaristi olduğu Yabancı isimli uzun metraj belgeseli İstanbul Film Festivali bünyesinde düzenlenen Köprüde Buluşmalar'da "Meetings On The Bridge Award" ödülünü kazandı. Kurmaca ve belgesel senaryoları üretmeye devam etmektedir.