

T.C.
MUĞLA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜTERCİM TERCÜMANLIK ANABİLİM DALI

ANGELA CARTER'İN *KANLI ODA* ve DİĞER MASALLARININ ve
BÜYÜLÜ OYUNCAKÇI DÜKKÂNI ROMANININ ÇEVİRİLERİNİN
BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA ELEŞTİRİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RABİA NESRİN ER

YRD. DOÇ. DR. ÇİĞDEM PALA MULL

HAZİRAN, 2010

MUĞLA

T.C.
MUĞLA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜTERCİM TERCÜMANLIK ANABİLİM DALI

ANGELA CARTER'İN *KANLI ODA* ve DİĞER MASALLARININ ve
***BÜYÜLÜ OYUNCAKÇI DÜKKÂNI* ROMANININ ÇEVİRİLERİNİN**
BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA ELEŞTİRİSİ

RABİA NESRİN ER

Sosyal Bilimler Enstitüsünce

“Yüksek Lisans”

Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 24.06.2010

Tezin Sözlü Savunma Tarihi : 17.06.2010

Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Çiğdem PALA MULLA

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Serhat ULAĞLI

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Songül ASLAN KARAKUL

Enstitü Müdürü : Prof. Dr. Nurgün OKTİK

HAZİRAN, 2010

MUĞLA

TUTANAK

Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 02/06/2010 tarih ve 488/6 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 25/4 maddesine göre, Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalı Yüksek lisans öğrencisi **Rabia Nesrin ER**'in "**Angela Carter**'ın **Kanlı Oda** ve **Diğer Masallarının** ve **Büyülü Oyuncakçı Dükkânı Romanının Çevirilerinin Büyülü Gerçekçilik Bağlamında Eleştirisi**" adlı tezini incelemiş ve aday 17/06/2010 tarihinde saat 14:30'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.


Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 45 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin **kabul edildiğine oy birliği** ile karar verildi.


Tez Danışmanı

Yrd. Doç. Dr. Çiğdem PALA MULL


Üye

Doç. Dr. Serhat ULAĞLI


Üye

Yrd. Doç. Dr. Songül ASLAN KARAKUL

YEMİN

Yükseklisans tezi olarak sunduğum “Angela Carter’ın *Kanlı Oda* ve Diğer Masallarının ve *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* Romanının Çevirilerinin Büyülü Gerçekçilik Bağlamında Eleştirisi” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

24/06/2010

RABİA NESRİN ER



YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

YAZARIN

MERKEZİMİZCE DOLDURULACAKTIR.

Soyadı : ER

Adı : Rabia Nesrin

Kayıt No:

TEZİN ADI

Türkçe : Angela Carter'ın *Kanlı Oda* ve Diğer Masallarının ve *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* Romanının Çevirilerinin Büyülü Gerçekçilik Bağlamında Eleştirisi

Y. Dil : Translation Criticism of Angela Carter's *The Bloody Chamber* And Other Stories and *The Magic Toyshop* novel in terms of Magical Realism

TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans

Doktora

Sanatta Yeterlilik

X

O

O

TEZİN KABUL EDİLDİĞİ

Üniversite : Muğla Üniversitesi

Fakülte :

Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü

Diğer Kuruluşlar :

Tarih : 2010

TEZ YAYINLANMIŞSA

Yayınlayan :

Basım Yeri :

Basım Tarihi :

ISBN :

TEZ YÖNETİCİSİNİN

Soyadı, Adı : PALA MULL, Çiğdem

Ünvanı : Yrd. Doç. Dr

TEZİN YAZILDIĞI DİL : Türkçe

TEZİN SAYFA SAYISI: 137

TEZİN KONUSU (KONULARI) :

1. Çeviri Eleştirisi
2. Büyülü Gerçekçilik
3. Angela Carter'ın *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* Romanı ve İki Öyküsü

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER :

1. Masal
2. Angela Carter
3. Büyülü Gerçekçilik
4. Çeviri Değerlendirmesi
5. *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı*
6. Karçocuk
7. Bay Aslan Gönül Avında

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELER:

1. Fairytale
2. Angela Carter
3. Magical Realism
4. Translation Criticism
5. *The Magic Toyshop*
6. The Snow Child
7. The Courtship of Mr Lyon

- | | |
|---|---|
| 1- Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum | O |
| 2- Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir | O |
| 3- Kaynak gösterilmek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir | X |

Yazarın İmzası :



Tarih : 24/06/2010

ÖZET

Bu tezin başlangıç noktası masallardır. Masalın iki farklı tanımından yola çıkarak masalın özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Ardından masalın tarihi gelişimine ve çeviri ile olan ilişkisine geçilmiştir. Bu çalışmada incelenen üç temel eser Angela Carter'ın *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* adlı romanı ile *Kanlı Oda* öykü kitabından rastlantısal olarak seçilen “Karçocuk” ve “Bay Aslan Gönül Avında” adlı öyküleridir. Bu üç eser içinde masal özelliğini barındırmasının yanında ayrıca büyüülü gerçekçi türde yazılmış olmaları yönüyle önemlidir.

Bu çalışmanın amacı, büyüülü gerçekçilik anlatım türünün özelliklerini ve Angela Carter'ın *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* adlı romanı ile iki öyküsünü hem incelemek hem de çevirilerini büyüülü gerçekçilik bağlamında değerlendirmektir. Bu amaçla; büyüülü gerçekçiliğin tanımı, tarihi ve temel özellikleri üzerinde durulmuş; Carter'ın hayatı ve eserlerinin genel özellikleri çalışılmış, romanı ve iki öyküsünün çevirileri Zohar Shavit'e göre çevirmenlerin kendilerine tanıdığı özgürlükler kapsamında incelenmiştir.

Büyülü gerçekçilik anlatım türüne ilişkin çeviriler arttıkça, daha fazla incelemeler yapılabileceği, böylece çevirmenlerin kendilerine tanıdığı özgürlüklerin incelendiği çeviri değerlendirmelerinin de çeviribilime katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

ABSTRACT

The starting point of this thesis is fairytale. From two different fairytale definitions their characteristics are tried to defined. Then historical progress of fairytale and its relationship with translation are studied. The basic works which are analysed in this study are Angela Carter's *The Magic Toyshop* novel, "The Snow Child" and "The Courtship of Mr Lyon", the randomly selected stories from *The Bloody Chamber*. Besides involving the characteristics of fairytale these three works are also important in terms of magical realism.

The aim of this thesis is to examine not only the features of magical realism and Angela Carter's *The Magic Toyshop* novel and two stories but also to evaluate their translations in terms of magical realism. In this respect, definition, history and the basic features of magical realism are emphasized; Carter's life and the general characteristics of her works are studied, the translations of Carter's novel and two stories are examined in terms of great liberties that translators permit themselves in Zohar Shavit's opinion.

This thesis concludes that more studies on translations relating to magical realism can increase the studies of translation criticism; therefore the examinations can contribute to translation criticism in translation studies.

TEŞEKKÜR

Çalışmamın başlangıcından sonlanması aşamasına kadar yardımını hiçbir zaman esirgemeyen, yalnızca tez konusuna ilişkin değil her türlü akademik ve ruhsal konuda bana destek olan, yazdığım metinleri sabırla bekleyip özenle okuyup inceleyen, problemlerin çözümünde yol gösterici ve teşvik edici önerilerini sunan çok kıymetli danışman hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Çiğdem PALA MULL'a saygılarımı ve teşekkürlerimi sunuyorum.

Yüksek Lisans derslerime girerek akademik eğitimime katkıda bulunan ve ufkumu genişleten değerli hocam Sayın Doç. Dr. Serhat ULAĞLI'ya tez çalışmam boyunca devamlı gösterdiği ilgisi ve anlayışı için teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Yüksek lisans eğitimimde derslerime giren ve ders aşamasında yaptığım sunum ve çalışmalarımnda kendime güvenmemi sağlayan saygıdeğer hocam Doç. Dr. Özlem BERK ALBACHTEN'e ve hep yanımda olup bana güç veren canım aileme de teşekkür ederim. Ayrıca belirtmek isterim ki ailemizin biricik muhabbet kuşu, Mavi, yoğun tez çalışmam süresince hep moral ve motivasyon kaynağımdı. Allah'tan dileğim Mavi'nin daha çok uzun yıllar bizimle birlikte sağlıklı bir şekilde yaşaması.

Son olarak; Akademik hayatın ve kültürün samimi ve paylaşılabilen bir alan olduğunu gösteren, bana emek veren çok değerli hocalarım Doç. Dr. Serhat ULAĞLI ve Yrd. Doç. Dr. Çiğdem PALA MULL'a minnettarlığımı ifade edecek sözleri bulup bir araya getirebilmek dileğiyle...

Rabia Nesrin ER
Muğla, Haziran, 2010

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
1. MASAL.....	5
1.1. Tanımı ve Tarihsel Konumu.....	5
1.2. Masal ve Çeviri İlişkisi.....	12
2. BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK.....	21
2.1. Tanımı ve Tarihsel Konumu.....	21
2.2. Yazın Türü Olarak Büyülü Gerçekçilik ve Özellikleri.....	41
3. ANGELA CARTER.....	60
3.1. Hayatı ve Eserleri.....	60
3.2. Carter'ın Eserlerinin Genel Özellikleri.....	66
4. ÇEVİRİ DEĞERLENDİRMESİ.....	72
4.1. <i>Büyülü Oyuncakçı Dükkânı</i> Romanının Özeti.....	75
4.2. <i>Büyülü Oyuncakçı Dükkânı</i> Romanının Büyülü Gerçekçilik Bağlamında Değerlendirilmesi ve Türkçe Çevirisinin bu bağlamda İncelenmesi.....	80
4.3. <i>Kanlı Oda</i> Kitabı.....	103
4.3.1. Karçocuk (The Snow Child).....	103
4.3.2. Bay Aslan Gönül Avında (The Courtship of Mr Lyon).....	112
SONUÇ.....	126
KAYNAKÇA.....	132

GİRİŞ

Masal önce sözlü geleneğin bir ürünü olarak ortaya çıkmış zamanla yazıya geçmiş bir halk edebiyatı türüdür. İlk başta sınırlı bir coğrafyada anlatılırken zamanla bir çok yere yayılmış, buralarda da değişip gelişmeye devam etmiştir. Masalın ulusallığı yaratıldığı dilde saklıyken evrenselliği ise ele aldığı temalarda kendini açıkça hissettirir. Masallar dendiğinde ilk akla gelen çocuklar olmasına rağmen masalın ortaya çıkış sebebi tam aksine yetişkinlerdir. Tüm dünyayı saran masallar artık hem çocuklara hem de yetişkinlere hitap etmektedir, yani masalın kesin çizgilerle belirlenebilecek bir hedef kitlesi yoktur. Bir başka şekilde ifade etmek gerekirse masal; sözlü gelenek, yazılı gelenek, halk edebiyatı, çocuk edebiyatı ve yetişkin edebiyatının da dahil olduğu çok geniş bir alanı kapsamaktadır. Bu durum masalın evrensel bir tanıma sahip olmasını engellemiştir.

Masallar dünya çapında bir üne sahiptir. Bu ünü yaratan unsur çeviri etkinliğidir. Çalışmamızın birinci bölümünde masalın iki farklı tanımından yola çıkarak özelliklerini belirlemeye çalışacağız ve ardından tarihi gelişimine değineceğiz. Bu bölümde ayrıca masal ile çeviri arasındaki ilişkiye odaklanacağız. İnsan asla yalnız yaşayamayacak, yaşamının her alanında iletişim kuran ve kurmaya ihtiyaç duyan bir varlıktır. Bilindiği üzere iletişimi en başta dil sağlar. İletişimi sağlayan dil, toplumları meydana getirmiştir. Göreceğimiz üzere dil-iletişim-toplum, bu üç olgu birbirini öylesine tamamlar ki, üçü bir zincirin iç içe geçmiş halkaları gibidir adeta. Son yıllarda bu zincire eklenen bir diğer halka çeviridir. Çeviri kültürler ve diller arasında yer alan çok boyutlu bir eylemdir. İşte bu sebeple olsa gerek çeviri evrensel bir iletişim aracı olarak kabul edilmiştir. Disiplinlerarası nitelikteki çeviribilim milletlerin kültürel ve edebi ürünleriyle ilgilenir. Dolayısıyla çeviribilim hem kültürlerarası bilinç oluşturur hem de kültürlerarası ilişkileri düzenler. Bir başka deyişle çeviribilim kültürlerarası bir farkındalık yaratır. Bu farkındalıklardan biri de masallar yoluyla gerçekleşir. Bugün dilleri ve kültürleri ne olursa olsun dünyanın farklı bölgelerinden farklı dilleri konuşan çocukların benzer masallarla büyüdüğü görülüyor, yani masallar artık ulusal bir ürün olmaktan çıkıp

evrensel bir boyut kazanmıştır. İşte bunu çeviri dolayısıyla çeviribilim gerçekleştirmiştir. Birinci bölümde bu konu üzerinde durulacaktır.

Masallar insanların çocukluğuna hitap eder. Dünya üzerinde bir kere dahi masal dinlememiş ya da okumamış tek bir canlı olamaz. Ataerkil toplum cinsiyete dayalı ayrımcılığını ise masallar yoluyla gerçekleştirmiştir. İngiliz feminist yazar Angela Carter bu durumu eleştirmek adına yine masalları kullanarak ataerkil düzenin yarattığı bu sistemi alaşağı eder, yani masallar yoluyla kadın ve erkeğe öğretilen toplumsal cinsiyet rollerini tersine çevirir. Görüleceği üzere masallar Angela Carter'ın eserlerinde önemli bir rol oynamaktadır. *Kanlı Oda* adlı kitabında yer alan on öykü klasik masalların postmodern ve feminist tarzda yeniden yazılışlarıdır. Bu çalışmada görüleceği üzere Carter'ın *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* adlı romanında da masal öğeleri yer almaktadır.

1940-1992 yılları arasında yaşamış İngiliz kadın yazar Angela Carter yirminci yüzyılın en çok okunan yazarlarından biridir. Dolayısıyla eserleri üzerine pek çok görüş belirtilmiş ve yorum yapılmıştır. Belirtilen görüşler ve yapılan yorumlar Carter'ın feminist ve postmodernist yönünü ortaya çıkarır. Carter'ın feministliği yer yer övdüğü yer yer ironi katıp yediği ataerkil söylem ürünü olan masalları ele alış biçiminde açıkça hissedilir. Carter masalların verdiği mesajların çocuklara aslında uygun olmadığını savunur. Bu savunmasını Carter, yeniden yazdığı masallarında kadını sadece bir nesne olarak gören ataerkil toplumu eleştirerek gerçekleştirir. Carter'ın postmodern yönü ise eserlerinde bir araya getirdiği birbirinden farklı edebiyat türlerinde ve yazım yöntemlerinde görülür. Diğer bir deyişle Carter, eserlerinde masal, gotik, romans, pornografi, bilim kurgu, fantastik, tarih gibi bir çok edebi türü parodik, alegorik ve sembolik söylemlerin içine ustaca yerleştirir. Carter'ı meşhur eden en önemli özelliklerinden biri de eserlerinde büyülü gerçekçiliği içerik ve biçime yedirmesidir. Bu çalışmanın ikinci bölümünde büyülü gerçekçilik üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu anlatım türünün tanımı ve tarihi gelişiminden başlanarak yazın özelliği üzerinde önemle durulmuştur. Birbiriyle asla bağdaşmayacak zıt terimlerin bir araya gelmesiyle oluşan büyülü gerçekçilik oksimoron sıfatıyla bu uzlaşmaz terimlerin zorunlu ilişkisini tanımlar. Büyülü gerçekçiliği hem sanat hem de edebiyat

alanında popüler yapan ve etkili kılan unsur terimin kendi içinde barındırdığı yaşam/ölüm, gerçek/hayal gibi karşıt kavramlardır. Büyülü gerçekçiliğin tarihi gelişimine baktığımızda kesin ve net bir tanımının olmadığını görüyoruz. Bu terim ilk kez sanatsal bağlamda 1920’li yıllarda Alman tarihçisi, fotoğrafçısı ve sanat eleştirmeni Franz Roh (1890-1965) tarafından resim sanatı alanında kullanılmıştır. Roh, bu terimi gerçekçiliği farklı şekilde sunmaya çalışan dışavurumculuk sonrası ressamların eserlerini anlatırken kullanmıştır. İlk olarak resim sanatında Almanya’da ortaya çıkan Büyülü gerçekçilik, sadece Latin Amerika kurmacasında değil aynı zamanda Almanya, İtalya, Fransa ve Amerika’nın sanat ve edebiyatında Birinci Dünya Savaşı’nın bitiminden günümüze kadar olan eğilimi tanımlamak için geçerli bir terimdir (Menton 9). Menton’a göre “Büyülü gerçekçiliğin yirminci yüzyılda ortaya çıkışı ve sürekliliği fazla mantıklı ve teknolojik toplumun sınırlarına karşı Batı dünyası’nın alternatif arayışlarına bağlanabilir. Mahveden yenilginin ve beraberinde gelen bir seri etkenlerin sonucu büyük üzüntüye karşılık olarak akımın Birinci Dünya Savaşı sonrası ve İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya’da gelişmesi tesadüf değildir” (9-10). Batı dünyasının diğer kısmında ise barış ve huzur için benzer istek sanatçıları ve yazarları aynı doğrultuda yönlendirmiştir. Soğuk savaşın ve atom bombasının yarattığı toplu ölümün sürekli olma olasılığının sonucu insanlarda şiddetli korku ve ızdırap vardı ve büyümlü gerçekçilik bu durum için bir çözüm niteliğindedir. Öyleyse farkında olarak veya olmayarak bu eğilimin uygulayıcıları yüzyıllar boyunca yavaş yavaş azalan büyü öğelerini modern insanın yeniden keşfetme ihtiyacı üzerine Carl Jung’un fikirleriyle uyum içinde sunar (10). Anlatım türü olarak kabul görmüş büyümlü gerçekçilik yazın türü olarak belli özelliklere sahiptir. Büyülü gerçekçiliğin temel özellikleri olağan ile olağanüstünün yan yana gelmesi, dolayısıyla melez olması, bunların uyum içinde, aralarında üstünlük derecesi yaratılmadan ve bir yorum yapılmadan sunulmasıdır. Birlikte yer alan büyü ve sıradan olanın arasında hiyerarji yaratmayan unsur anlatıcının olayları anlatırken sessiz kalması, yani ketum davranmasıdır. Büyülü gerçekçilik için belirlenen teknikler ise büyümlü gerçekçiliğin bu temel özellikleriyle paraleldir. Bir diğer deyişle büyümlü gerçekçilik için belirtilen özellikler ve teknikler birbirleriyle örtüşmektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Angela Carter'ın hayatı ve eserlerinin yanında ayrıca eserlerinin genel özellikleri üzerinde durulmuştur. Bu çalışmanın son bölümünü ise Angela Carter'ın *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* romanı ile *Kanlı Oda* kitabından rastlantısal olarak seçilen iki öykünün ve çevirilerinin Zohar Shavit'in çevirmenlere tanıdığı özgürlükler bağlamında değerlendirilecektir. Bu değerlendirmede büyüü gerçekçiliğin çevirilere ne kadar yansıyor yansımadağı üzerinde durulacaktır.

I. BÖLÜM

1. MASAL

1.1. Tanımı ve Tarihsel Konumu

Sözlü geleneğin bir ürünü olarak ortaya çıkan masal, uzun yıllar süren derleme çalışmalarının neticesinde yazıya geçmiş bir halk edebiyatı türüdür. Bir başka ifadeyle masal sözlü bir anlatım türü olarak doğmuş zamanla yazılı masala dönüşmüştür. Masallar ilk olarak sınırlı bir coğrafyada anlatılmaya başlamıştır. Sonra farklı coğrafyalara yayılmış, buralarda da değişmeye ve gelişmeye devam etmiştir. Böylelikle masal ulusal bir ürün iken dünya genelinde bilinen bir ürüne dönüşmüştür. Masalın evrenselliği işlediği temalarda açıkça görülürken ulusallığı ise yaratıldığı dildedir. Yani masala ulusal kimlik kazandıran onun yaratıldığı dilde saklıdır. Öyleyse *Pançatantra*'nın özelliği bir Hint masalı, *Binbir Gece Masalları*'nın ise bir Arap külliyesi olmasında gizlidir. Aisopos'un fablları Grek, Jean De La Fontaine (1621-1695) ve Charles Perrault'un masalları Fransız, Hans Christian Andersen'in masalları Danimarka, Jakob ve Wilhelm Grimm kardeşlerin masalları ise Alman kimliğini taşır. *Muhayyelât* ve *Billur Köşk Masalları*'nın önemli niteliği ise Türk masalı olmasından kaynaklanır. Bu örneklerden açıkça görüleceği üzere her bir masalın doğduğu bir anayurdu vardır ve doğduğu vatanına özgü nitelikleri içinde barındırır. Bu nitelik kendini açıkça masalın dilinde gösterir. Ancak bu masallar artık kendi ülkesinin sınırlarını aşmış, diğer devletlerin çocuklarına ve yetişkinlerine de hitap etmekte, onlara da seslenmektedir. Öyleyse bu masallar dünya çapında bir üne kavuşmuşlardır. Onlara bu evrensel şöhreti kazandıran ise çeviri etkinliğidir.

Masallar üzerinde uzlaşmış evrensel bir tanım bulunmamaktadır. Masal denince ilk akla gelen çocuklar olmasına rağmen bu tür aslında sözlü gelenekte yetişkinlere yönelik ortaya çıkmıştır. Şimdi ise masal sözlü gelenek, yazılı gelenek, halk edebiyatı, çocuk edebiyatı ve yetişkin edebiyatının da dâhil olduğu çok geniş bir alanı kapsamaktadır. Dolayısıyla masalın erek kitlesi kesin bir çizgiyle belirlenmemektedir. İşte bu durum masalın tanımını güçleştiren bir faktördür. Yine

de bu zor duruma karşın bu alanda çalışan araştırmacılar masal için tanımlar yapmıştır. Saim Sakaoğlu *Masal Araştırmaları* adlı kitabında masalı “Kahramanlarından bazıları hayvanlar ve tabiatüstü varlıklar olan, olayları masal ülkesinde cereyan eden, hayal mahsulü olduğu halde dinleyicilerini inandırabilen bir sözlü anlatım türüdür” (2) şeklinde tanımlamıştır. Bu tanımdan hareketle görüyoruz ki masaldaki karakterler hayvan veya doğaüstü varlıklardır. Ancak doğaüstü varlığın insanı kapsayıp kapsamadığı belli değildir. Bir diğer deyişle masalda doğaüstü güçlere sahip bir insan var mı yok mu bilemeyiz. Bu tanımda beliren ikinci özellik masalın geçtiği mekânla ilişkilidir. Olaylar masal ülkesinde gerçekleşir ifadesi bize mekânın da doğaüstü bir nitelikte olduğu izlenimini vermektedir. Üçüncü özellik masalın hayal ürünü olmasıdır. Yani gerçekle bir bağlantısı yoktur. Son ve belki de en önemli özellik ise masalın sözlü anlatım türü olmasıdır. Sakaoğlu’nun oldukça kısa tanımı yine de masal türü için dört kilit nokta belirlemiştir. Masal için bir başka tanım ise şöyledir:

Resmi olmayan bir ortamda ve günlük yaşama ilişkin mekânlarda, farklı kabiliyetlerdeki profesyonel olmayan anlatıcılar tarafından, kendine has hazırlanmış mekanizmasıyla oluşturularak, gelenekle içselleşmiş kurallara bağlı ve sade bir anlatım tekniğiyle, farklı özelliklere sahip dinleyicilere, söz dışında başka bir iletme vasıtası kullanmaksızın anlatılan; genellikle mensur olarak icra edilen, kalıplaşmış bir yapıya sahip, insan, hayvan ve olağanüstü varlıkların başından geçen hayal mahsulü olayların konu edildiği; sonunda iyilerin kazandığı ve kötülerin cezalandırıldığı; çeşitli işlevler üstlenmiş sözlü kültür ürünüdür (Arslan 36).

Sakaoğlu’nun kısa ancak önemli masal tanımından sonra Mustafa Arslan’ın *Denizli Yöresinden Derlenmiş Masallar: İnceleme Metin* başlıklı kitabında verdiği tanımın oldukça detaylı ve geniş kapsamlı olduğu gözümüze çarpmaktadır. Arslan’ın tanımında Sakaoğlu’nunkiyle çakışan masal özellikleri vardır. En önemlisi ise masalın sözlü kültür ürünü olmasıdır. Sakaoğlu’nun tanımında karakter konusunda bir belirsizlik vardı. Tabiat üstü varlık derken insanın buna dahil olup olmadığı açık değildi. Burada bu belirsizlik netlik kazanır çünkü Arslan, masal karakterlerini

“insan, hayvan ve olağanüstü varlıklar” diye açıkça belirtir. Masalı anlama yolunda Arslan’ın tanımı Angela Carter’ın yeniden yazdığı masallar bağlamında oldukça dikkate değerdir çünkü masalın vazgeçilmez öğelerini sunmuştur. Sakaoğlu masal mekanını doğaüstü şeklinde sınırlandırırken Arslan, edebiyattaki postmodernizmi de dikkate alarak belki de masal mekanını “resmi olmayan bir ortamda ve günlük yaşama ilişkin” şeklinde açık uçlu bırakır, yani masalı günlük yaşamımızın içine dahil eder. Arslan’ın bu tanımı Carter’ın postmodern tarzda yeniden yazdığı masallarıyla yakından ilişkilidir zira Carter’ın öykülerinde mekânlar gerçek yaşamdan alınmıştır. Sakaoğlu’ndan farklı olarak Arslan masal anlatıcılarına değinmiştir. Bu anlatıcılar Carter’ın eserlerinde büyülü gerçekçilik bağlamında önemlidir çünkü büyülü gerçekçiliğin önemli özelliklerinden biri anlatıcıların doğaüstü olaylar karşısında ketum davranarak yorumdan kaçınması, sessizliklerini korumasıdır. Arslan’ın kendi masal tanımında değinip Sakaoğlu’nun tanımında görmediğimiz bir diğer masal özelliği masalların sonunda iyilerin kazanıp kötülerin kaybetmesidir. Bu masalı geleneksel kılan bir özelliktir. Bu özellik yine Carter’ın masallarında gözümüze çarpacaktır. Görüldüğü gibi bu iki tanım her ne kadar farklı olsa da bazı noktalarda birleşmiştir. Bu tanımlara göre masalın olağanüstü olaylar anlattığı, tamamıyla hayal ürünü bir sözlü anlatım türü olarak ortaya çıktığı konusu hiç şüphe götürmez. Biz bu çalışmada masalları en genel şekliyle kendimizce şöyle tanımlayabiliriz: Masallar; iyi kalpli periler ile kötü kalpli cadılar gibi içinde birbirine karşıt nitelikte olağanüstü kahramanları barındıran, bu kahramanların ulaşılması güç düşler peşinde verdiği mücadeleleri anlatan ve bu mücadeleleri genellikle sonunda iyilerin kazandığı ve dolayısıyla mutlu sonla biten hayali bir dünyadır. Kısaca masal olağanüstü olaylara, doğaüstü varlıklara yer veren, tamamen düş ürünü, çoğunlukla belirli olmayan bir zamanda ve yerde geçen, genellikle ağızdan ağza aktarılarak sürüp giden bir anlatı türüdür.

Dünya üzerindeki her ülke kendine has birtakım geleneğe sahiptir. Bu geleneklerden biri olan masal geleneği ise her kültürde farklı ve özeldir. Masalların tarihi gelişimine baktığımızda masalların ortaya çıkışındaki sebep çocuklar değildir. Diğer bir deyişle masallar çocuklar için ne anlatılmış ne de yazılmıştır. Aksine erek kitle hep yetişkinler olmuştur. Masallar, sözlü öykü anlatımı geleneğinin yani

mucizevi halk masallarının bir tür uyarlamasıdır. On beşinci yüzyılda matbaanın icadıyla masalların aktarım yolunda büyük bir değişiklik meydana gelmiştir. On beşinci, on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda halk masalları yazıya geçirilmiş dolayısıyla edebi masal türü oluşmaya başlamıştır. Bu tür zamanla kendi geleneğini oluşturur. Öykü anlatıcılığı özünde köylüler arasında ortaya çıksa da halk masalları Avrupa'da toplumu oluşturan tüm sınıflara hitap etmekteydi. Bazıları uyarı amaçlı bazıları eğitici bazıları ise ahlaki özellikler taşıyordu ve motiflerini Yunan ile Roma mitlerinden ve Musevi-Hristiyan kutsal yazılarından alıyordu (Zipes 45). Öyleyse çoğu halk masalları dünyeviydi ve putperest inanış ve batıl inanç taşıyordu.

Masallar ilk olarak köylüler tarafından açık ve/ya kapalı alanlarda anlatılmaktaydı. Masalların alt kademedeki üst sınıflara çıkışını okuma yazma bilmeyen köylü kadın ve adamlar gerçekleştirmiştir. Köylüler yüksek sınıftaki insanların yanında sütanne, hizmetçi, uşak ve günlük temizlikçi gibi işlerde çalışırken bu masalları onlara aktarırlardı. Böylece öykü anlatıcılığı sadece alt kademedeki insanların eğlence kaynağı değildi aynı zamanda hem mahkemelerde hem de orta sınıf katmanındaki insanlar arasında yaygın hale geldi. Sözlü gelenek yüzyıllar boyunca köylülerin elindeydi ve her köy topluluğu zamanla sınırları aşacak masallara kendilerinden izler eklediler (Zipes 45).

Masallar halk edebiyatına bağlıdır dolayısıyla sözlü geleneğin ve kültürün bir parçasıdır. Yazılı gelenekte ise masallar kahramanın başından geçen olayları konu alan düzyazı biçiminde anlatırlardır. Sihir, büyü, cadı, periler, bu tür öykülerin ana bileşenidir. Sözlü kültürden doğan masallar belirli bir sayıda karakter ve olaylarla örülü basit yapıdadır. Mekan yer ve zaman açısından belirsizdir ki bu belirsizlik masalın evrenselliğini meydana getirir. Ana karakterler farklı tehlikeli serüvenlerden geçer. Bu serüvenler doğaüstü nitelik taşır. Sonunda ise mutlu bir şekilde yaşarlar. Masallar basit olsa da insan doğasının temel öğretilerini ve özündeki doğruluğu gösterir (Ralph 3). Masalda genellikle genç bir adam ve/ya kadın olmak üzere genellikle dışlanmış ancak erdemli tipik bir ana karakter vardır. Bu karakter büyük bir hainlik ve alçaklıkla karşılaşır. Bu kötülüğü ona yapan genellikle en yakınından biridir. Bu kişi onun zalim üveyannesi veya bir dev, canavar, ya da cadı gibi doğaüstü

bir figürandır. Bu kahramanı karşılaştığı zor durumdan yine doğüstü bir varlık kurtarır. Mesela iyi kalpli bir peri gibi. Sonunda kahraman kazanan taraf olur. Mutluluğa ve rahata erişir ve evlenip mutlu mesut sonsuza kadar yaşar. Bu masal motiflerini ve masalın temel olay örgüsünü ve temalarını pek çok edebi eserde özellikle romanlarda görmek mümkündür. Hiçbir masalda hem iyi hem de kötü kalpli ya da önce iyi iken sonradan kötü olan veya tam tersi bir şekilde önce kötü olup sonradan iyi olmuş, hem güzel hem çirkin, hem cesur hem korkak karakterler bulunmaz. Masal kahramanları her zaman uç niteliktedirler. İşte masal dünyasını gerçek dünyadan farklı kılan bu özelliktir. Ne var ki masal yazılı kültüre geçtiğinden bu yana bu ayırt edici özelliğini kaybetmeye başlamıştır.

Mucizevi masallar oluşmadan önce öykü anlatıcılığının birçok türleri çoktan vardı. Bu mucizevi sözlü ve yazılı öyküler edebi masalların melez yapısının oluşmasını sağlamıştır. Öyleyse bu masalların tarihi gelişiminin izleri farklı kültürlerden toplanan öyküler parça parça incelenerek sürülebilir (Zipes xi). Peri masalları ile halk masalları birbirinin yerine dönüşümlü kullanılsalar da aslında birbirlerinden tamamen farklıdırlar. Bu farklılığı Jack Zipes *Fairy Tales and the Art of Subversion (Masallar ve Yıkım Sanatı)* adlı kitabında şöyle açıklar: edebi masallar öncüsü olan halk masallarından çocukları betimlemesi ve onları özel bir dinleyici olarak cezbetmesi yönüyle ayrılır (14). Bir diğer fark ise yazılı peri masalları hariç tüm sözlü aktarılan peri masallar halk masallarıdır ancak her halk masalı peri masalı değildir (Lane 1). Daha açık ifadeyle şöyle diyebiliriz; bütün öyküler sözlü gelenekten gelse de hepsi masal özelliğini taşımayabilir. Peri masalının kesin tanımı üzerine uzun zamandır tartışmalar sürmektedir. Ancak uzmanlar bir öykünün peri masalı özelliğini taşıması için bazı öğeleri içinde barındırmasını gerekli görür. Lane'e göre sözlü olarak aktarılan tüm peri masallar halk masalı olarak da tanımlanabilecekken tüm halk masalları peri masal değildir. Cin, dev, canavar, şeytan, büyücü, iyi huylu peri, cadı, sihirbaz, şeytansı yaratıkla dolu tüm öyküler peri masalları grubuna dahildir (2). Marcia Lane'nin *Picturing the Rose: A Way of Looking at Fairy Tales (Gülü Betimlerken: Peri Masallarına Bir Bakış Türü)* adlı kitabında kendi masal tanımını şöyle yapar: "bir peri masalı yazılı veya sözlü olsun

içinde esrarlı bir hava hissi, doğüstü veya gizemli olanın algısını barındıran bir öyküdür” (5).

Tüm eski çağları kapatıp yeni bir dönem başlatan Batı medeniyeti süresinde edebi peri masalları kabul edilmiş ve resmen tanınmış bir türdür. Bu başarı, çeviri sayesinde gerçekleşmiştir. Çevirinin kültürlerarası ilişkilerde önemli bir faktör olduğu bilinen bir gerçekliktir çünkü çeviri, insanların yaşamlarına ve paylaştıkları uluslararası kültürel miraslarına ışık tutar. Masalların çevrilmesi de ulusların kültürel bir paylaşımıdır. Alman masallarını ilk çeviren ülke Danimarka idi. Grimm kardeşlerin on dokuzuncu yüzyılın başında Danimarka’da entelektüel yaşamın seçkin kişileriyle olan sıkı bağları buna bağlanabilir. Ondokuzuncu yüzyıldan sonra yaklaşık ikiyüz yıl boyunca masalların Danimarkalı çevirmenler erek kültür olan Danimarka’nın dilinde, tarihinde ve ulusal düşüncelerinde bir çok farklılıkları yansıtmıştır. Danimarkalı dilbilimcilerin masalların kökeni konusunda kendi görüşleri vardı. Diğer taraftan ise Grimm kardeşlerin faaliyetleri bir Danimarkalının dünyadaki ilk sistematik halkbilim çalışması için ilham verirken Alman masalların Danimarkacaya ilk çevirileri Hans Christian Andersen’i kendi masallarını yazmaya teşvik etmiştir (Dollerup ix). Dollerup’a göre çeviri uluslar arası masal türünün yaratılmasında ana etmendir (xi). Çeviri eserlere dünya çapında bir ün kazandırır. Örneğin Grimm kardeşlerin masalları Danimarkacaya çevrilince bu masallar artık sadece Alman ulusuna ait değildir. Bir başka ifadeyle Danimarka’nın yazın dünyasına girmiş olur, yani bir başka kültürde var olmaya başlarlar. Maria Tatar’a göre masalların yeniden yazımı bir tür sözlü aktarımdır ve her bir sözlü aktarım yeniden yazımdır. Halkbilim ile masallar arasında bir ilişki vardır. Mary Beth Stein bu ilişkiyi şöyle ifade eder: halkbilimin üç temel sözlü düzyazı türü vardır. Bunlar masallar, mitler ve efsanelerdir. Halkbilim alanında en çok dikkat çeken tür masallar olmuştur. Stein bu üç türü birbirinden şöyle ayırır: mitler, insanüstü davranışlarda bulunan Tanrılar veya doğüstü varlıklar hakkında söylenenlerin doğru olduğuna inanılan ve insanların bu deneyimlerden ders çıkardığı anlatılardır. Efsaneler ise genellikle sıradan insanların yaşamlarında meydana gelen olağandışı olaylardır. Efsanelerin doğru olduğuna dair iddialar bulunsa da özünde yine de şüphe barındırır. Bir başka ifadeyle anlatıcı ve/ya dinleyicide bir inanmazlık durumu oluşur. Efsane ve mitin

aksine ise masallar büyü ve fantezi anlatımlarıdır ve kurmaca olduğu bilinir (165-167). Stein ayrıca halk masalı ile peri masalı arasındaki farka da değinir. Bu iki kavram birbiriyle sürekli yer değiştirilerek kullanılmasına rağmen aslında farklı etimoloji ve anlamlara sahiptirler. Peri masalı sözcüğü sözlü halk masalı ile nesir edebiyatı türünü kapsar. Terim olarak genellikle halk anlatımı araştırmacıları tarafından kullanılır. Halk masalı terimi ise sözlü gelenekten doğmuş veya türemiş herhangi bir masaldır ve bu terim genellikle halkbilimciler ve antropologlar tarafından kullanılır (167).

Gördüğümüz üzere masallar halkbilim araştırmalarında önemli bir yer tutmaktadır ve halkbilimin üç ana kolundan biridir. Ayrıca masal araştırmaları göstermiştir ki masallar yazıya geçip hayat bulmadan önce öykü anlatıcılığında yaşamaktaydı. Dolayısıyla masallar öykü anlatıcılığından ayrı tutularak tek başına çalışılmaz.

1.2. Masal ve Çeviri İlişkisi

Canlı ve sosyal bir varlık olan insan, doğası gereği çevresiyle sürekli bir etkileşim ve iletişim içerisindedir. Böylelikle toplumlar, milletler ve devletler oluşmuştur. Gittikçe büyüyen bu topluluklarda iletişimi en başta dil sağlar. V. Doğan Günay *Dil ve İletişim* adlı kitabında dili “toplumsal çevre ile yakından ilgili ve çevremizdeki insanlarla etkileşim aracı” (10) olarak tanımlar. Dilin toplumsal bir olgu olduğunu vurgulayan Günay açıklamasına şöyle devam eder:

İnsanın insan olmasını sağlayan ve onu diğer tüm canlılardan ayıran temel özelliklerin başında düşünebilme ve konuşabilme yetileri gelir. Bu özellikleri sayesinde insan diğer canlılara ve doğaya hükmedebilmiştir. Belirli bir düzen içinde düşünebilme ve bu düşünceleri diğerleriyle paylaşma arzusu, dil denilen soyut iletişim düzeneği ile olabilmektedir. Dil her toplumun ayrılmaz iletişim aracıdır (9).

Günay’ın ifadelerinden de gördüğümüz üzere; bir toplum insan olmadan insan ise dil olmadan asla düşünülemez çünkü bir milletin kültürel değerlerinin başında dil gelir. Bu sebeple dil’e büyük önem verilmelidir. Toplum için insan, insan için de dil vazgeçilmez bir öneme sahiptir. Bu önemi Prof. Dr. Doğan Aksan, *Her Yönüyle Dil: Ana Çizgileriyle Dilbilim* adlı kitabının birinci cildinde şöyle ifade etmektedir: “Eğer insanlar toplum halinde yaşamakta olmasalardı, hiç kuşkusuz, dile gereksinme duymayabileceklerdi... Dil olmasaydı, insanların bir arada yaşamaları, anlaşabilmeleri, bir toplumu oluşturmaları da söz konusu edilemezdi. Kısacası, insanı insan eden dil, toplumun da başlıca temel taşlarındandır; ulusu ulus yapan öğelerin en başta gelenidir; kültürün belkemiği sayılabilir” (64). Öyleyse; insana ve topluma hayat veren dil, sosyal yaşamın da can damarıdır. Toplumun en küçük ögesi olan insanın, birbiriyle olan ilişkilerinin temelinde iletişim yatar. İletişim en genel şekliyle

insanın varlığını sürdürmesi için gerekli bir olgudur ve bu olguyu bilindiği gibi dil sağlar. Buradan açıkça görüleceği üzere; dil-iletişim-toplum, bu üç olgu birbirini öylesine tamamlar ki, üçü adeta bir zincirin iç içe geçmiş halkaları gibidir. Bu zinciri tamamlayan bir diğer halka ise “çeviri”dir.

Farklı kültür ve farklı zamanlarda çeviri (İng. *translation*, Alm. *Übersetzung*), değişik şekillerde algılanmış ve dolayısıyla değişik tanımlarda ortaya çıkmış bir kavramdır. Çeviri, içinde birden fazla anlam barındıran çok geniş kapsamlı bir terimdir. Çeviri hem süreç hem de bu sürecin neticesi olarak ortaya çıkan ürün anlamına gelmektedir. Ayrıca çeviri yalnızca sözlü değil aynı zamanda yazılı alanı da içerir. Bu ayrım çeşitli dillerde açıkça görülebilir. Örneğin Türkçe’de *mütercim* sözcüğü “yazılı çeviri yapan”, *tercüman* ise “sözlü çeviri yapan” için kullanılmıştır. Yabancı dillerde de benzer durum söz konusudur. İngilizce’de *translation / interpreting*, Almanca’da *Übersetzung / Dolmetschen*, Fransızca’da *traduction / interprétation*, İspanyolca’da *traducción / interpretación* şeklindeki sözcükler aynı ayrımı ortaya çıkarır (Berk 101). Berke Vardar *Dilbilim Yazıları* adlı kitabında çeviriyi şöyle tanımlar: “Çeviri bütün çağlarda karşımıza çıkan bir etkinlik. Çeşitli uygarlıklar arasında köprü kuran, değişik toplumlardan bireyleri birbirine yaklaştıran, her türden ekin sel değeri, içinde oluştuğu tarihsel-toplumsal çevrenin dışına taşıyan, o çevreden olmayan kişilerin yararlanmasına sunan bir uğraş alanı. Uygarlıklar, ekinler arası bir iletişim, bildirişim aracı” (107). Vardar’a göre “Toplumumuzda olduğu gibi başka toplumlarda da çeviri her düzeyde uluslararası alışverişin yoğunlaşmasına koşut olarak önem kazanmıştır. Gerçekten de, toplumların yöneliş ve beklentileriyle belirlenen, ama bu yöneliş ve beklentileri de bir ölçüde belirleyen bir etkinliktir çeviri. Bu özelliğiyle, toplumların bir tür göstergesi sayılabilir” (107). İsraili ünlü çeviri kuramcısı Gideon Toury’e göre ise çeviri, “bir toplumsal ve kültürel ortamda çeviri olarak kabul edilen her şey”dir (31). Özetle çeviri iki farklı dil ve kültür arasında iletişim kurmayı sağlayan ve uzmanlık gerektiren bir alandır. Öyleyse çeviri, sadece dilsel değil aynı zamanda kültürel bir olgudur. Bizi başka dildeki bilmediğimiz dünyalarla tanıştırır ve bambaşka kültürlerle buluşmamızı sağlar.

“Çeviriyle ilgili her türlü olguyu inceleme konusu yapan disiplinlerarası bir bilim dalı” şeklinde tanımlanan çeviribilim (İng. *Translation Studies*, Alm. *Übersetzungswissenschaft*) ise yirminci yüzyılın son çeyreğinde özerkliğini kazanmıştır. Her bilim dalının bir gelişim süreci olduğu gibi çeviribilimin de bir tarihi süreci vardır. İnsanın var oluşuyla birlikte çevirinin de başladığı söylenebilir. İnsan kendini toplumdan nasıl soyutlayamıyorsa toplumların ayakta kalabilmeleri diğer toplumlarla ilişki kurmasına, onlarla bilgi alış verişinde bulunmasıyla mümkündür. İşte bu noktada çeviri olgusu bir iletişim aracı olarak karşımıza çıkar ve toplumları birbirine yakınlaştırıp toplumların birbirinden haberdar olmasını sağlar. Bu denli önemli olan çeviri, dil ve kültür bilgisi gerektiren zor bir iştir ve çeviri tek başına alınabilecek bir olgu değildir. Evrende çok farklı diller ve kültürler vardır. Çeviri ise bu farklı dilleri konuşan ve bu farklı kültürleri yaşayan insanların birbirleriyle iletişim kurmalarını sağlar. Masallar kültür ürünüdür ve evrenseldir ve çoğu zaman birçok kültürde masal vazgeçilmez bir unsurdur. Masalların çevrilmesiyle kültürlerarası bir buluşma, yaklaşma başlar. Öyleyse masal çevirisi kültürlerarası bir iletişim ve etkileşim aracıdır diyebiliriz.

Farklı devletlerin farklı dillerinden pek çok çocuğu aynı noktada birleştiren unsur masallar olmuştur. Gerek çocukları gerekse yetişkinleri çepeçevre saran, etkileyen masallar çeviri sayesinde hızlı ve geniş bir şekilde yayılmıştır. Dünya üzerinde tüm çocuklar aslının hangi dile ve/ya kültüre ait olduğunu sorgulamaksızın kendi dillerine çevrilen bu masallarla büyümüşür. Çocuk edebiyatı kanonuna giren en çok bilinen masallar Sinderella, Uyuyan Güzel, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Kırmızı Başlıklı Kız, Mavi Sakal ve diğerleridir. Bu masalların yaratıcısı ise Charles Perrault'tur. Peki masalların bu uluslararasılığı nasıl var olmuştur? Bir masal dünya üzerindeki tüm dillerde okunuyorsa, tüm kültürde yer alıyorsa bu çeviri sayesinde gerçekleşmiştir. Diğer bir deyişle Grimm Kardeşlerin, Perrault'un ya da Hans Christian Andersen'in masalları kendi kültür ve dillerinden başka kültür ve dillerde de okunup tanınıyorsa ve dolayısıyla kısa zamanda uluslararası bir üne kavuştularsa bunu çeviriye borçludurlar.

Çeviri üzerine farklı görüşler ileri sürülmüş ve onun için pek çok tanım yapılmıştır. Lawrence Venuti'nin kültür ile ilgili çeviri tanımı konumuzla ilgili olarak bize detaylı bir kavrayış sunar: “Çeviri diller ve kültürler arasındaki benzerlikleri – özellikle benzer iletileri ve biçimsel teknikleri – araştırmayı gerektiren bir süreçtir. Çeviri bunu gerektirir çünkü sürekli farklılıklarla karşılaşır.... Çevrilmiş bir metin; farklı bir kültürün ortaya çıktığı, okurun kültürel öteki olanı ve direnişi gördüğü, süreksizliğin estetiğine dayanan çeviri stratejisine sahip, yer olmalıdır” (306).

Çevirinin kültürler ve diller arasında yer alan çok boyutlu bir eylem olduğu bilinmektedir. Bu sebeple çeviri pek çok çeviribilimcilerce evrensel bir iletişim aracı olarak kabul edilir. İnsan olarak en belirleyici karakteristik özelliğimiz iletişim kurma ihtiyacımızdır. Şüphesiz, çok farklı iletişim yolları vardır. Bu çalışmamızda çeviri sayesinde gerçekleşen kültürel iletişime odaklanacağız. Kültürel iletişim ise iki farklı topluluğun dünyasından bahsederken kullanılan iki dil arasındaki iletişimdir. Akademi dünyasında karşılaştırmalı edebiyat, kültürel çalışmalar, folklor ve ulusal edebiyatlar gibi birçok disiplin içlerinde uluslar arası kültürel bir miras barındırmaktadır. Bu mirası yüzeye çıkaran onu görünür ve önemli kılan disiplin ise çeviribilim'dir. İşte bu sebeple olsa gerek çeviribilim disiplinlerarası bir niteliğe sahiptir. Milletlerin kültürel ve edebi ürünleriyle ilgilendiği için çeviribilim, kültürlerarası bilinci oluşturduğu ve yine kültürlerarası ilişkileri düzenlediği için önemi yadsınamaz bir bilim dalıdır. Özetle şunu söyleyebiliriz ki çeviribilim doğası gereği disiplinlerarası bir özelliğe sahiptir ve bu disiplin kültürlerarası farkındalık ve ilişkilerin kazanılmasını sağlar. Eğer günümüzde masallar tüm dünyada uluslar arası bir üne ve popülerliğe sahipse bu çeviri sayesinde yani çeviribilim aracılığıyla olmuştur. Bir çok araştırmacıya göre masalları anlatmak ile çevirmek arasında büyük bir benzerlik vardır. Dollerup'a göre çeviri, metinlerin yeniden belli bir uyumunu içerir ve bu yeniden uyum süreci özelde masalların genelde ise edebiyatın çevirisinde açıkça görülür (ix). *Tales and Translation (Masallar ve Çeviri)* adlı kitabında Dolerup masal anlatmak ile çevirmek arasında bir bağ kurar. Ona göre çeviri bir tür anlatımdır (295) ve çevirmen, editör ve yayınevleri Grimm hazinesinden kendi hazinelerini oluşturur. Bunu Dollerup bir sonraki anlatım için materyal sağlayan sözlü geleneğe benzetir. Böylece çevirmenler Grimm kanonundan sürekli bir kavram seçer ve bunu

ayırır. Grimm masalları ise popülerliğinin zirve noktasına 1885 ve 1965 yılları arasında ulaşır ve çocuklar ile yetişkinler için çevirilerin basımı uzun bir süreçti. İşte bu sebeple yeni bir edebi tür olan uluslararası masal türü doğdu.

Eğer bir yazarın eseri çevriliyorsa özellikle de birden fazla dillere çevriliyorsa pek çok farklı millet ve kültürlerden oluşan dinleyicilere ulaşır. Böylece dünya çapında bilinen klasik bir eser olur. Bir başka deyişle uluslararası ve kültürlerarası bir ürün olur. Bu gerçeğin ne anlama geldiğinin farkına varmamız için iletişimde özellikle de kültürel iletişimdeki çevirinin rolünü bilmemiz en azından farkında olmamız gerekir. Cay Dollerup'un "Tackling Cultural Communication in Translation" (Çeviride Kültürel İletişimi Başarmak) adlı makalesinde belirttiği gibi 'kültürel eğilim' çeviribilim alanında daha çok yeni teknik bir terimdir (1). Çeviride kültürel iletişim her zaman var olmuştur ve yüzyıllar boyunca uzman ve dikkatli çevirmenler çevirinin kültürel yönünün her zaman farkındaydılar. Dollerup'a göre edebi metinler kültürle ilişkilidir ve onların çevirisi bizi bilmediğimiz insanların yaşamlarıyla ve kültürleriyle tanıştıır (6-7). Söz konusu masalların çevirisi olduğunda ise yani dünya çapındaki masalların çevirisini okumak kültürlerarası ve uluslar arası bilinçliliği kazanmakta önemli bir adımdır. Goethe'nin de dediği gibi bir ulus en önemli kültürel adımını başka ulusların eserlerini kendi diline çevirdiğinde atar. Örneğin bugün Grimm kardeşlerin masalları Almanca'dan, Charles Perrault'un masalları Fransızca'dan, Hans Christian Andersen'in masalları Danimarkaca'dan veya Cervantes'in Don Quixote'u İspanyolca'dan başka bir dilde okunup benimsenmişse eğer, bu çevirmenlerin dolayısıyla çevirinin başarısıdır. Masalların tarihinde çevirinin ne kadar önemli ve gerekli bir etkinlik olduğunu buradan açıkça görmekteyiz çünkü çevirmenler ulusal eserleri uluslar arası yaşama taşımıştır ve insanların diğer kültürlerin eserlerinden de haberdar olmalarını sağlamıştır. Diğer kültürlerden haberdar ve farkında olmak masalları okumayı ve çalışmayı gerektirir. Masallar sadece çocukların değil araştırmacıların da yaşamlarında en önemli kültürel ve toplumsal gerçekliklerden biridir. Çocuklar için masallar evrensel, ölümsüz, doğaüstü, harikulade ve çok önemlidir çünkü onlar bu masallarla büyümüşdür ve asla masalların kimin için, ne zaman, nerede ve nasıl yazıldığını dolayısıyla nasıl ortaya çıktığını sorgulamadan benimsemişlerdir. Ancak bu sorular masal araştırmacıları için

önemli ve cevap aranması gereken sorulardır zira masalların tarihi işte o zaman ortaya çıkar. Masalların tarihini araştırdığımız zaman dünya üzerindeki her bölgenin kendine has ve özel bir masal geleneği olduğu görülür ve masal, sözlü öykü anlatımı geleneğinin bir tür uyarlamasıdır. Bir diğer deyişle masallar bir tür mucizevi halk masallarıdır. Genellikle büyülü masallar olarak adlandırılır ve mağdur durumdaki kahramanın mağlubiyetten kurtulup hayatta başarılı olmasını sağlayacak mucizevi değişimlere odaklanır (Zipes 45). Öyleyse diyebiliriz ki masallar kökeni itibariyle özelde öykü anlatıcılığına genelde ise sözlü geleneğe dayanır.

Çeviri mekanik bir eylem değildir. Aynı eser farklı zamanlarda çevrilse dahi pek çok açıdan farklılıklar yine oluşacaktır. Dolayısıyla o eserin her çevirisi onun her defasında yeniden yaratılması demektir. Bir eserin çevirisi yazarın kaynak metinde vermek istediği mesajı iletmekle kalmaz aynı zamanda çevirmenin yazarın ne düşünüp ne hissettiğini anlama ve yorumlamasını da kapsar. Açıkça görüleceği üzere birbirlerinin dilini bilmedikleri iki farklı topluluk arasında bir iletişim söz konusudur ve bu iletişimi çevirmen sağlamaktadır. İşte Charles Perrault'un kendi dilinde kendi halkına yazdığı masallar Fransızca'dan İngilizce'ye çevrilmiştir. Bu çeviriyi Angela Carter yapmıştır. Carter'ı bu çeviriyi yapmaya teşvik eden Perrault'un masallarının onda bıraktığı derin etkilerdir. Carter, Perrault'un masallarını okuyup çevirirken o kadar çok rahatsız olmuştur ki bu rahatsızlık hissi onu Perrault'un masallarını oldukça farklı bir şekilde yeniden yazmaya götürür. Perrault'un masallarını çevirirken Carter kendi masal ürününün temellerini atmaya başlar ve *The Bloody Chamber (Kanlı Oda)* eseri 1979 yılında ortaya çıkar. Bu kitapta on tane eski klasik masalların yeni versiyonları vardır. Carter bu masalları postmodernizmin ve feminizmin ışığında yaratmıştır. Fransız yazar Charles Perrault on yedinci yüzyılın sonlarında yazdığı masallarla tüm dünyada bilinmektedir. Angela Carter ise ataerkil söylemin ürünleri olan masalları feminist bakış açısıyla yeniden yazmıştır. Bunu bir çok yolla başarmıştır. Örneğin Carter öyküdeki kadın karakterlere ses verir. Bir başka ifadeyle masalda onlara kendi öykülerini anlatma imkanı tanır. Böylece öyküdeki veya romandaki kadın karakterler olayları kendi bakış açılarıyla anlatır. Ayrıca Carter eserin odak noktasına kadın karakterleri yerleştirir. Perrault'un masallarında anlatıcı olayları sadece özetleyen ve kısıtlı bir bakış açısıyla anlatan ve bilinmeyen biriyken

Carter'ın eserlerinde anlatıcı olayları duygusal ve kişisel bir bakış açısıyla olaylara verilen tepkileri detaylı anlatır. Perrault masallarında kadının görevinin kocasına itaat etmek olduğunu vurgularken Carter'ın feminist bakış açısıyla yaklaşması hiç şaşırtıcı değildir. Carter yeniden yazdığı masallarına cinsellik temasını özellikle eklemiştir. Örneğin Perrault'un Mavi Sakal masalında kadın karakterin bekaretini kaybetmesi hiçbir şekilde konu edilmezken Carter kendi masallarında ve diğer eserlerinde bu konuyu özellikle derinlemesine işlemiştir.

Masallar bir edebi tür olmasının yanı sıra ayrıca toplumsal rollere sahiptir. Çocuklara küçük yaştan itibaren birtakım öğretilerde bulunur. Bu öğretiler ataerkil toplumun yarattığı cinsiyet ayrımcılığına dayanan yanlış öğütlerdir. Ancak masallar yoluyla topluma mal edilmiştir. Örneğin kızlar cinsiyetlerinin sonucu ev ve ev işleriyle özdeşleşmektedir zira onlar saf, narin ve ürkek oldukları için tehlikelerle dolu dışarı onlara göre değildir. Erkekler ise güçlü, sağlam ve cesur yapılarıyla tehlikelerle baş edebilir. Öyleyse kızlar evde babasını ya da kocasını beklemeli, onların sözünden dışarı çıkmamalıdır. Bu durum kadını içe kapanık, sessiz, boyun eğen, korkak, söylenenleri yapan kısaca pasif bir insan yaparken erkekleri dışa dönük, konuşan, boyun eğdiren, cesur, cengaver ve emir veren aktif bir kişi haline getirir. Carter masalların topluma öğrettiği bu geleneksel doktrinleri eleştirir. Eleştirisini bu yanlış öğretileri meydana getiren masallarla yapar. Carter'ın eserlerinin temel içeriği toplumsal ve biyolojik cinsellik, ataerkil sistem, mitler ve tarih'tir. Carter'ı başarılı kılan şey ise onun bu konular karşısındaki duruşudur, yani Carter bu konulara her zaman eleştirel bir şekilde yaklaşmıştır. Gerçeklikleri sorgulamış, adeta önünde duran buz kütesinin ardına da bakabilmeyi akıl etmiş ve bunu başarmış bir yazardır. Zira bu başarısı Carter'ı büyülü gerçekçi bir yazar yapan özelliklerden en önemlisidir diyebiliriz.

Carter'ın 1979 yılında yayınlanan *The Bloody Chamber (Kanlı Oda)* kitabında on öykü yer alır. Bu öykülerinde gerçekliği sorgulayan Carter, masallardan yola çıkmıştır. Pamuk Prenses, Güzel ve Çirkin, Mavi Sakal, Çizmeli Kedi, Kırmızı Başlıklı Kız gibi masallar Carter'ın öykülerinin temelini oluşturan masallardan bazılarıdır. Sözde çocuklar için yazılmış masallar ataerkil toplumun kadına dayattığı

toplumsal rolleri içinde barındırır. İşte ataerkil düzende kabul görmüş ve kadınlara atfedilmiş boyun eğme, kaderine razı olma, kocasının zulüm ve zorbalıkları karşısında yine de sessiz kalma gibi toplumsal roller Carter tarafından yapıbozuma uğrattırılır. Bir başka ifadeyle Carter yüzyıllar boyunca süregelen evinin meleği, kocasının avradı, çocuklarının bakıcısı gibi kadın rollerini şeytansı, kurnaz, akıllı, konuşan ve kendini dinleten kadın tiplerine dönüştürür. Böylece erkeğin yanında sessiz, ezik, boyun eğen kadın gider güçlü, alaycı, hain karakterler gelir. Carter'ın öykülerindeki karakterler cinselliği hiç tanımamış genç bakire kızlardır. Ancak bu kızlar cinselliği ve hazzı tanımaya başlar. Dolayısıyla karakterler bir farkındalık yaşar, gerçeğe uyanır, kısaca bir değişim yaşar. Carter bu gerçeği gotik ve fantastik motifleri ekleyip, erotizme de yer vererek sunar. Böylece Carter klasik masalların içerdiği anlamı ve verdiği mesajı değiştirir. Carter, pornografi yazarı Marquis de Sade'den etkilenerek erotizmi eserlerine koyar. Kadını toplumda ikincil gören, cinsiyeti yüzünden "öteki" sınıfına yerleştiren mitleri ters yüz etmek için yenilerini yaratma çabasına girer. İşte büyülü gerçekçi tarzıyla klasik masalları yeniden yazar. Özetle Carter sadece masallarında değil hemen hemen tüm eserlerinde erkek egemen düzeni ve bu düzen içindeki kadının yerleşmiş rollerini eleştirir ve masalların çocuklara uygun olmadığını altını önemle çizer.

Klasik masallarda kadın umutsuz ve çaresiz durumlarda kalmış, çıkış yolu ise erkek egemen toplumda sessiz bir şekilde sabrederek onu kurtaracak güçlü, asil ve cesur erkeği beklemelelerini söyler. Görüleceği üzere kadın ise korkak, güçsüz ve ezik olarak resmedilir. Dolayısıyla masallarla kadın ve erkeğe toplumsal rolleri de biçilmiş olur. Çocuklar için yazılmasa da çocukları büyüten hep masallar olmuştur. Böylece çocuklara küçük yaştan itibaren cinsiyetine göre rolleri de hükmediliyor. İşte Carter yeniden yazdığı öykülerle bu masalların yüzyıllar boyunca verdiği mesajı alaşağı eder. Carter öykülerinde temayı ve karakterleri kesin bir şekilde değiştirerek mesajlarını okura direk ve korkusuzca sunar.

Masallar tarihinde on yedinci yüzyıl önemlidir zira bu yüzyılın ortalarında özellikle Fransa'da edebi masal türü doğmuştur. 1690'lı yıllarda farklı yazarlar Madame d'Aulnoy ve Mademoiselle Bernard romanlarına masalları dahil etmiş ve

sonra ayrıca masal antolojileri ortaya çıkarmışlardır. Fransa'da 1696 yılından 1704 yılına kadar masallar sürekli ortaya çıkmıştır. Masalların ortaya çıkışında ise Madame d'Aulnoy, Mademoiselle L'Héritier, Charles Perrault, Madame de la Force, Madame Durand, Mademoiselle Bernard ve daha pek çok kabiliyetli yazarlar önemli masal derlemeleri yayınlamışlardır. Bu dönemin en meşhur yazarı *Stories or Tales of Past Times (Geçmiş Zamanların Öyküleri veya Masalları)* adlı derlemesiyle hiç kuşkusuz Charles Perrault idi. Perrault'un bu derlemesi 1697 yılındaki çıkan eseri *Tales of Mother Goose (Kaz Anne'nin Masalları)* ile karıştırılmaktadır. Masalların tarihinde yolculuğunda on yedinci yüzyıl kadar onsekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda çok önemli bir yer tutmaktadır çünkü 1729 yılının başında Perrault'un masalları İngilizce'ye çevrilmiştir. Bu eserler ve d'Aulnoy gibi Fransız yazarların masallarının çevirileri İngiltere'de kitapçık olarak dağıtılmıştı (Zipes 47).

1830'dan 1900 yılına kadar geçen zamanda masallar çocuklar için önem kazanmıştır. İşte bu süre zarfında özellikle 1835 yılından itibaren Hans Christian Andersen masallarını yayınlamaya başlamış ve dolayısıyla Avrupa ve Amerika'da oldukça popüler bir yazar olmuştur. Andersen'in ve dolayısıyla onun masallarının popülerliğini sağlayan unsur çeviri etkinliği idi çünkü masalları çevrilmiş ve İngiltere ve Amerika'da yayınlanmıştı (Zipes 49). Grimm Kardeşlerin derledikleri masalların Almanya sınırlarını aşip tüm dünyayı çepeçevre sarması çeviri sayesinde mümkün olmuştur. Grimm Kardeşlerin derledikleri masallar diğer araştırmacılara örnek olmuş ve Almanya sınırları dışını da etkilemiştir. Gerçekten, bu masallar, masal derleme ve masal araştırma devrini açmıştır diyebiliriz. Bugün bütün dünyadaki bilim adamları ve araştırmacılar bütün milletlerin masallarını toplamak, onlardaki ilişkileri ve hayat tarzlarını araştırmak için büyük bir çaba içersindedirler.

Özetle görüyoruz ki, masallar her ulusun sahip olduğu kültürel ürünlerdir. Bu kültür ürünü masalları o ulusun sınırından çıkarıp başka uluslarla buluşturan çeviri etkinliği olmuştur. Bir başka deyişle ulusal bir masala uluslararası bir nitelik kazandıran çeviridir çünkü onları bambaşka uluslarla ve o ulusların insanlarıyla yakınlaştırmıştır. İşte bu noktada masal ve çeviri ilişkisinden bahsedebilir hatta ikisini bir zincirin iki halkası gibi ayrılmaz bir parça olarak kabul edebiliriz.

II. BÖLÜM

2. BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

2.1. Tanımı ve Tarihsel Konumu

Mit, efsane ve folklordan yararlanan, içinde doğüstü olay ve olguları barındıran büyüülü gerçekçilik adından anlaşılabilceği üzere birbiriyle bağdaşmayacak zıt terimlerin bir araya gelmesiyle oluşur ve oksimoron sıfatıyla bu uzlaşamaz terimlerin zorunlu ilişkisini tanımlar. Büyüülü gerçekçiliği hem sanat hem de edebiyat alanında popüler ve kullanılır yapan hatta onun var olmasını ve sürekliliğini sağlayan unsur terimin kendi içinde barındırdığı karşıt kavramlardır. Bu anlatı türü gerçeği daha derin görmemizi ve anlamamızı sağlamak amacıyla karşıt kavramları içinde birleştirmiştir. Büyüülü gerçekçiliğin yıllarca kesin ve net tanımı bir türlü yapılamamış, yapılan farklı tanımlar üzerine ise bir görüş birliği sağlanamamıştır. Bu sebeplere dayanarak terimin kaldırılması dahi düşünülmüştür. Tüm bunlara rağmen bu anlatı türü edebiyat yazarı ve eleştirmenlerini gün geçtikçe daha çok içine çekmiş adetâ büyülemiştir. Kısaca, büyüülü gerçekçilik edebiyatta zıtlıkların nasıl sunulduğunu bizzat gösteren bir anlatım türüdür.

Büyüülü gerçekçiliğin gerek sanat gerekse edebiyat alanında uğraşlar veren araştırmacıları cezbetmesindeki temel etken terimin içinde bulundurduğu ‘büyü’ niteliğindeki “ikili karşıtlık” kavramı sayılabilir. İkili karşıtlık; yaşam/ölüm, ruh/madde, gerçek/hayal, gündüz/gece geçmiş/gelecek, yüksek/alçak gibi karşılıklı iki özel terim arasındaki zıtlık ilkesidir. Yapısalcılık, bu tip ayrımları tüm dilin ve düşüncenin temeli olarak görür. Bu sesbilim kuramı Roman Jakobson tarafından geliştirilmiştir. Jakobson herhangi bir sesbirimde var olan ya da olmayan özellikler olarak bu ‘ikili özellikler’ kavramını kullanır. Bu kavram örneğin Doğa/kültür, çiğ/pişmiş, yenmez/yenilebilir gibi bazı karşıtlıklarda antropoloji’de Claude Lévi-Strauss tarafından, anlatıbilimde ise A. J. Greimas tarafından genişletilmiştir (Baldick 24). İkili karşıtlıklardan başka büyüülü gerçekçilik için bir diğer anahtar sözcük çoğul biçimi “oksimora” olan “oksimoron” sözcüğüdür. Oksimoron, *acıtath*

sözcüğünde ya da *yaşayan ölü* sözcük grubunda olduğu gibi bastırılmış çelişkide genellikle iki karşıt terimin birleştiği söz sanatı'dır. Milton'un *görülebilir karanlık* şeklindeki oksimoron sözcük grupları özellikle 16. ve 17. yüzyılda geliştirilmiştir (Baldick 157). Özetle, "ikili karşıtlık" ile "oksimoron" sözcükleri büyülü gerçekçiliği anlama yolunda atılması gereken ilk adımlardır.

Dr. Clark Zlotchew *Varieties of Magic Realism (Büyülü Gerçekçiliğin Türleri)* adlı kitabında "Büyülü gerçekçilik ifadesi oksimoron (tezat) olarak görünebilir çünkü edebiyatta 'gerçekçilik', doğanın alışık olduğumuz tüm fiziksel kurallarına bağlı gerçek hayatın taklidi ya da yansıması olarak düşünülürken; 'büyü' ('magic') bu kuralları paramparça eden, tersine çeviren hatta bu kuralların sınırını aşan oldukça farklı bir şeydir" (9) der. Öyleyse burada tezatlığı yaratan şey büyüün varlığıdır ve mantık çerçevesinde alışkın olduğumuz gerçekçilikle yan yana gelmesidir. Büyülü gerçekçiliği "büyü" sözcüğünden hareketle inceleyelim. Büyü (Magic), doğanın güçlerinden ve doğaüstünden yararlanarak ritüel ve fiziksel yollarla meydana gelen öz değişim, ortak başkalaşım veya evrensel dönüşüm olarak tanımlanır. Dünya üzerinde yaşayan kültürlerde farklı şekillerde temsil edilen büyü, büyülü eylemlerle büyülü bilgiyi birleştirerek anlamlı bir ilişki ağını yaratan olağan veya doğaüstü biçimde varolan tüm objeler arasında evrensel bir etki inancına dayalıdır. Büyüye inanan kişi nesnelere bütünlüğünü sağlayarak fiziksel ve ruhsal biçimlerin doğal gücüne veya özüne erişir ve her ikisini de değiştirir. Büyü, bilimde ve yaygın bilinçlilikte genellikle doğaüstü ile ilişkilendirilmiş ve *gizli* olarak belirlenmiştir. *Gizli olan şey* gibi büyü de; örtülü, saklı, içsel bilgide ve uygulamada kodlanmış gerçeklik kavramına dayanır (O'Connor 519-521). Zlotchew'e göre ise büyü, insanoğlunun doğanın güçleri ve/ya doğaüstü işler üzerinde hakimiyet kurmasını sağladığı varsayılan herhangi bir yöntem için belirlenen sözcüktür. Doğanın kanunları doğaüstü güç tarafından durdurulduğunda meydana gelen aynı olay bu defa "mucize" ("miracle") olur. Bu iki olası durumu Zlotchew şöyle örneklendirir: İncil'de Allah'ın Kızıl denizi İsraililer için böldüğü anlatılır. Allah'ın denizi bölmesi bir mucizedir. Bir insan olan Musa peygamber, aynı işi kendi gücüyle başarsaydı, doğal ya da kutsal güçler üzerinde kendi hakimiyetini kursaydı, büyü olarak adlandırılacaktı (9). O'Connor ve Zlotchew'in farklı şekillerdeki büyü

tanımına baktığımızda birincisinde büyü sonuç niteliğindeki ikinci tanıma göre büyü bir yöntemdir, dolayısıyla sonuca doğru giden süreçtir. Büyülü gerçekçilikteki büyü ise daha çok birinci tanımla ilişkilidir. Bu iki tanımdan görüleceği üzere büyü kavramı üzerinde bir anlam karmaşası söz konusudur. Bu karmaşa büyülü gerçekçiliğin fantastik, esrarengiz, olağanüstü, olağanüstü gerçeklik, doğüstü, gerçeküstücülük (Zlotchew 9-10), ayrıca “fabülasyon”, “üstkurmaca” ve “barok” (Slemon 407) gibi terimlerle sık sık karıştırılması hatta birbirlerinin yerine kullanılmasıyla daha da artar. Tahmin edileceği üzere anlam karmaşası arttıkça büyülü gerçekçiliğin tanımı üzerine fikir birliğinin sağlanması da o derece güçleşir. İşte bu sebeple olsa gerek Stephen Slemon bazı eleştirmenlerin büyülü gerçekçilik terimini kullanmamasını hiç şaşırıcı bulmaz (407). Ancak terimi kullanmamak onu yok etmez, edebiyat ve sanattaki yerini ve önemini, hatta geniş çaptaki etkisini azaltmaz.

Büyülü gerçekçiliğin tarihi geçmişine baktığımızda karışıklıklar ve çelişkilerin yanında terimin kesin bir tanımı olmadığını ve tarihi kökeninin edebiyat sahnesine girmeden önce resim sanatına dayandığını görürüz. Diğer bir deyişle, büyülü gerçekçilik başlangıçta resim sanatında ortaya çıkıp gelişmiş, sonra ise yazıya geçmiştir. Büyülü gerçekçilik 1960’lı yıllarda edebiyat eleştirisinde ortak noktaları az olan kurmacanın farklı türlerini belirlemek için önemli bir konum kazanır (Durix 102). Büyülü gerçekçilik terimi 1955’ten beri İkinci Dünya Savaşı sonrası Latin Amerika kurmacasını tanımlamak için giderek artan bir sıklıkla kullanılmaktadır. Genelde büyülü gerçekçilik; Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Miguel Angel Asturias, Julio Cortazar, Juan Rulfo, Gabriel Garcia Marquez ve diğer pek çok yazarın eserlerinin uluslararası üne kavuşmasını sağlayan başlıca etken olarak tanımlanır (Menton 9). Büyülü gerçekçilik eserlere uluslar arası bir şöhret sağlarken kendisinin evrensel kesin bir tanımı bulunmamaktadır. Bu sebeple yazar ve eleştirmenler tanım üzerine çoğunlukla problemler yaşamıştır. Menton’un da belirttiği üzere 1973 yılının Ağustos ayındaki Uluslararası Latin Amerikan Edebiyatı Enstitüsü geleneksel toplantısı özellikle bu konuya yönelikti. Bu toplantıda tüm çabalara rağmen tanım üzerine ortak bir görüş sağlanamamış, hatta terimin tamamen kaldırılması ileri sürülmüştür (9). Bu olumsuz bakış açısına rağmen büyülü

gerçekçilik üzerine yapılan ve yapılmaya devam eden tanımlar her ne kadar karışık olsa da, birbiriyle çelişse de, büyülü gerçekçiliği anlamak için çıktığımız yolu aydınlatmaktadırlar.

Guatemalaalı büyülü gerçekçi Miguel Angel Asturias büyülü gerçekçiliği şöyle görür: Büyük bir kaya parçasının insana veya bir bulutun büyük bir kaya parçasına nasıl dönüştüğünü anlatan bir Kızılderili ile karşılaşabilirsiniz. Bu durum Kızılderililer için doğaüstü güçleri anlamayı gerektiren somut bir gerçekçiliktir. Fantastikte böyle bir durum anlatıcıyı şaşırtır ve kahramanın sınırlarını bozar. Büyülü gerçekçilikte ise bu sıradan hergünkü bir olay olarak kabul edilir. Olağanüstü kurmacasından farklı olarak, büyülü gerçekçi bir eserde doğaüstünün oldukça gerçekçi bir anlatımla resmedilir ve bu durum kahraman için doğal dünyanın bir parçasıdır (Zlotchew 24-25). Lori Chamberlain büyülü gerçekçiliği en sade şekliyle gerçekçiliğin estetik değerlerinin hem lehine hem de aleyhine yazmaktır diye tanımlar (aktaran Hadjetian 34). Chamberlain'ın bu tanımındaki çelişki büyülü gerçekçiliğin kendi özünden kaynaklanmaktadır çünkü büyülü gerçekçilikteki olayların geçtiği mekanlar gerçektir ve bu gerçek mekanlar büyü öğeleriyle örülüdür. Büyülü gerçekçilik için Melissa Stewart'ın düşüncesi de oldukça dikkate değerdir. Stewart'a göre büyülü gerçekçiliğin gücü bilinebilen, tahmin ve kontrol edilebilen mantıklı olan ile tüm anlayış ve kontrolümüzün ötesindeki mantıksız olanın arasındaki çok yönlü ilişkiyi keşfetme kapasitesinde yatmaktadır (477). Amerikalı edebiyat eleştirmeni Seymour Menton'un "gerçekçiliğin ve büyülünün oksimoronik birleşimi sanatçıların ve yazarların her günkü gerçekliğin tuhaf, esrarengiz, ürkütücü ve hayal gibi yönlerini betimleme çabalarını esir alır" (13) ifadesindeki gerçeklik her günkü sıradan olaylardır. Ve bu olaylar Stewart'ın mantıklı diye tabir ettiği tahmin veya kontrol edebildiğimiz, bilinebilen şeyler ile örtüşmektedir. Öyleyse anlayamadığımız ya da kontrol edemediğimiz, bize mantıksız görünen şeyler tuhaf, esrarengiz, ürkütücü ve hayali olandır. İşte bu iki zıt kutup büyülü gerçekçiliğin doğuşunu hızlandırır. Öyleyse büyülü gerçekçilik Isabel Allende'nin de belirttiği üzere "rüyaları, efsaneleri, mitleri, duyguları, tutkuları, tarihi kısaca dünyayı iten görünmez güçler için var olan alandaki bir edebi araç veya görme biçimidir. Tüm bu güçler kendine büyülü gerçekçiliğin absürd, açıklanamaz yönlerinde yer bulur...

büyülü gerçekçilik tüm dünyadadır. Gerçeğin tüm yönlerini görme ve bu konuda yazma yeteneğidir” (akt. Hadjetian 35). Allende'nin bu tanımında yaptığı büyüü gerçekçilik görüşü Stewart'ınki ile aynı doğrultudadır. İkisine göre de büyüü gerçekçilik onu hissedebilene, kavrayabilene ve anlayabilene görünür; onlar için vardır.

Menton'a göre “büyülü gerçekçilik, sadece son zamanlardaki Latin Amerikan kurmacasında değil aynı zamanda Almanya, İtalya, Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri'nin sanat ve edebiyatında Birinci Dünya Savaşı'nın bitişinden günümüze kadar olan eğilimi tanımlamak için geçerli bir terimdir” (9). Büyülü gerçekçilik teriminin tarihinde Irene Guenther önemli bir isimdir çünkü “Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic” (“Büyülü Gerçekçilik, Yeni Nesnellik, ve Weimar Cumhuriyeti boyunca Sanatlar”) adlı makalesinde Alman felsefesindeki büyüü idealizm [*magischer Idealismus* (magical idealism)] kavramının çok eski olduğunu söyler (34). Ona göre Novalis büyüü gerçekçi (“magical realist”) terimini ilk kullanan kişidir. Gerçek adı Friedrich Leopold von Hardenberg olan Novalis 1772-1801 yılları arasında yaşamış erken dönem Alman romantizminin yazarı ve filozofuydu. Novalis'in terimi ilk kullanan kişi olduğunu Guenther şu sözlerle ifade eder: “18. yüzyılın sonunda Novalis felsefe alanında büyüü idealist (‘magical idealist’) ve büyüü gerçekçi (‘magical realist’) terimleriyle ilgili yazı yazar” (34). Bu ifadeden açıkça görüleceği üzere 18. yüzyıldan önce hiç kimse bu terimi kullanmamıştır ve ilk kez Novalis bu iki terimi beraber kullanmıştır.

Büyülü gerçekçilik terimi sanatsal bağlamda ise ilk kez 1920'li yıllarda Alman tarihçisi, fotoğrafçısı ve aynı zamanda sanat eleştirmeni Franz Roh (1890-1965) tarafından resim sanatı alanında kullanılmıştır. Roh bu terimi gerçekçiliği farklı şekilde sunmaya çalışan dışavurumculuk sonrası ressamların eserlerini anlatırken kullanır. 1925 yılında Almanca olarak yayınlanan “Magic Realism: Post-Expressionism” (Büyülü Gerçekçilik: Dışavurumculuk Sonrası) başlıklı yazısında Roh, daha soyut tarzdaki dışavurumculuktan sonra resim sanatında gerçekçiliğe bir dönüşün olduğunu söyler. Roh resimdeki bu yeni sanatın yani dışavurumculuk sonrası gerçekçiliğin, Empresyonizm'e tepki olarak çıkan ve fantastiğe, dünya dışı,

uzak nesnelere abartılı üstünlük gösteren Dışavurumculuğun bazı özelliklerini benimserken aynı zamanda nesnelere gerçekçi temsiline farklı ve yepyeni bir tarzda yaklaştığını söyler (16). Bunu Roh'un şu sözlerinden anlıyoruz:

Eskiden insanlar nesneye tamamen bağlı değillerdi: sanatın biçimlendirip şekil verdiği dış dünyayı sorgulamadan kabul ederlerdi. Geçmişte açıkça kabul edileni şimdi ilk kez bir 'probleme' dönüştürürken, bazı sonuçlar bize yetersiz görünebilse de, çok daha derin bir diyara dalarız. Yaradılışın büyümesine, zaten kendi şekilleri olan objelerin keşfedilmesinin büyümesine duyulan huzurlu hayranlık, dünyada çok farklı fikirlerin kök saldığı yerlerin yeni yollara rağmen yeniden fethedilmesi demektir (Roh 20).

Roh'a göre genel anlamda bütün sanatların aşamaları zaten bir yaratma işi olan seçme eylemi sayesinde sanatkarların dünya üzerindeki tüm nesnelere arasından algıladığı belirli *nesnelere* aracılığıyla oldukça basit bir şekilde ayırt edilebilir ve Roh bu yeni resmin Dışavurumculuk'tan ayrıldığı noktayı *nesnelere aracılığıyla* gösterir (16). Ona göre, Dışavurumculuk dönemindeki resimlerde fantastiğe, dünya dışı, uzak nesnelere abartılı üstünlük gösterilmesi hatta günlük ve sıradan olanı uzak bir konuma yerleştirmek için egzotik bir havaya büründürülmesi doğru değildir. Roh'a göre o dönemdeki resim anlayışı dünyasal olanı aşağılıyordu. Örneğin erotik tema çoğu kez vahşi bir şehvete dönüştürülüyor, zalim adamlar ise yamyamların yüzleriyle resmediliyordu. Hayvanlar da nesnelere gerçeklikte bile bizi yeryüzünde deneyimlerimizin ötesine götürmek zorunda olan mavi cennetin atı ya da kırmızı inekleri olarak sunulmuştu. Eğer bir ressam tabiatın güney bölgelerinin coşkusunu söylemek istediye, insan ırkının kağıt yığını gibi kör alevlerde yandığı dünya dışının sıcak kuşağından etkilenirdi. Fakat her şeyden önce (Chagall'ın eserindeki gibi) hayvanlar gökyüzünde yürürdü (16-17). Bu yeni resim sanatıyla birlikte fantastik hayali uzantı artık tamamen kaybolur. Bu sanatta dini ve soyut temalar büyük oranda kaybolur, buna karşın olarak bize tamamen bu dünyaya ait sıradanlığı kutlayan yeni bir tarz sunulur. Bu yeni tarzda, örneğin, Meryem ana yerine kırlarda kadın çobanın namusu (Schrimpf), cehennemin sonsuz dehşeti yerine günümüzün bastırılmaz

korkuları (Grosz ve Dix) resmedilmiştir (Roh 17). Görüleceği üzere Roh bu yeni tarzın sanatçıları olarak Georg Schrimpf (1889-1938), George Grosz (1893-1959) ve Otto Dix'i (1891-1969) örnek olarak gösterir. Roh yazılarında büyülu gerçekçilik üzerine bir tanım yapmasa da 'büyülu' sözcüğüyle ne kastettiğini 1925 yılında yayınlanan eserinde açıklar. 'Gizemli' olan şeye karşıt olarak 'büyülu' sözcüğünü kullanan Roh'a göre "gizem temsil edilen dünyaya inmez aksine onun arkasına saklanır ve arkasında titrer" (16). Bu yeni resim sanatında nesnellik (objectivity) önemli bir yer tutmaktadır. Nesnellikten ne kastettiğini Roh bir örnekle anlatır: "Masada birkaç elma gördüğümde oldukça karışık bir duyguya kapılırım. Ne sadece Empresyonizmin düşündürdüğü mükemmel renklerin kokusundan ne de dışavurumculuğun esir ettiği küresel, renkli ve bozulmuş biçimlerin farklı desenlerinden etkilenirim. Renklerin uzamsal biçimlerin, dokunsal temsillerin, koku ve tatların hatıralarının çok daha kapsamlı birleşiminden etkilenirim; kısacası *obje* adından anladığımız tamamen sonsuz bileşiminden etkilenirim" (19). Buradan görüleceği üzere "bu yeni sanat, dışavurumculuğun içerdiği önceki bir dizi sanatsal aşamalara ait değildir. Nerdeyse tükenmiş sanatsal devrimin yeni yollar keşfetmeye başladığını başlangıçta haklı bulacak kadar şanslı bir boşaltma ve arıtma akımıdır. Ayrıca bu durumlar âdet üzere kendilerini daha ölçülü temalarda ifade ederler" (Roh 18).

Gördüğümüz üzere resimde dışavurumculuk akımı sona ererken Franz Roh resimde dışavurumculuğun daha soyut tarzından gerçekçiliğe dönüşünü göstermek amacıyla büyülu gerçekçilik adında yeni bir tarz ortaya çıkarır. Bu tarz Otto Dix, Georg Schrimpf ve Alexander Kanoldt'un eserlerinde görülebilir. Büyülu gerçekçiliği estetik bir kategori, gerçeğin gizemlerini resimsel temsil etme yolu olarak gören Roh, bu terimi ilk kez önce 1923 yılında Karl Haider'in resimleri üzerine yazdığı kısa makalesinde ardından *Nach-Expressionismus – Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* adlı eserinde tanıtır. Hegerfeldt'e göre terimin Avrupa'da ve ardından Latin Amerika'da yayılmasını sağlayan büyük ihtimalle Roh'un bu ikinci yayını olmuştur (13). Öyleyse Roh, Büyülu gerçekçilik teriminin kurucu babası olarak düşünülebilir. Ancak bir soru zihinleri hep meşgul etmişti: Roh bu terimi resim yönünden incelerken nasıl oluyor

da bu terim edebiyat sahnesine girebiliyordu? Çok sık sorulan bu sorunun cevabını Irene Guenther, “Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic” adlı makalesinde şöyle verir: “Ona göre edebiyatta birini Rimbaud’a diğerini ise Zola’ya bağladığı, Carl Sternheim, Heinrich Mann, Georg Kaiser, Berthold Brecht ve Walter Mehring’i de diğer örnekleri olarak gösterdiği, iki edebi eğilim bulunuyordu” (57). İşte Roh bu iki edebi isimlerden bahsederek terimin önünü açmıştır. Yine de Anne C. Hegerfeldt *Lies that Tell the Truth: Magic Realism seen through Contemporary Fiction from Britain* adlı kitabında Roh’un büyüülü gerçekçilik tanımını ve bu tanım için sıraladığı özellikleri edebi eleştiri için çelişkili olmasa da ilgisiz bulur (13). Ona göre Roh’un listediği bu özellikler resmin direkt teknik yönleriyle ilgilidir ve Roh’un listesi günümüz edebi kavramı açıklamada yetersiz kalır (13). Bu sebeple Hegerfeldt bir edebi biçim olarak büyüülü gerçekçiliği incelerken Roh’un kuramlarından yararlanmayacağını açıkça belirtir (15). Her ne kadar Hegerfeldt Roh’un terimini edebiyat çalışmalarında kullanmayacağını söylese de Roh’un büyüülü gerçekçilik terimiyle kastettiği temel noktalar büyüülü gerçekçi edebi eserlerin özünde de vardır. Bir başka ifadeyle resimde büyüülü gerçekçilik nesnelere gerçekçi bir tarzda sunarken insanlarda gerçekdışılık hissini uyandırır çünkü bu nesnelere paradoksal bir biçimde birleştirilmiştir. Büyüülü gerçekçi sanatçılar hergünkü objelere bakarlar ve hergünkü gerçekliğin içinde saklı gizemi betimlemeye çalışırlar. Amaçları alışlagelmiş algıları bozmak ve varolan hergünkü nesnelere için farklı algılama yolları göstermektir. Tüm bu durumlar büyüülü gerçekçi edebi eserler için de geçerlidir. Bizim bu çalışmamızda Hegerfeldt’in düşüncelerinin aksine Roh’un görsel sanatlara odaklanarak yaptığı büyüülü gerçekçi çalışması her ne kadar edebiyat bağlamında az kullanılır nitelikte olsa da önemli bir yer tutmaktadır.

Büyüülü gerçekçilikte olayların anlatıldığı bakış açısı belirsizdir, sunulan algı türleri tanımlanamaz ve bu algıların başlangıç noktası konumlandırılmaz. Bu belirsizlik, büyüülü gerçekçiliğin olayın iki farklı türünü algılayan iki zıt algı türünden oluşmasının bir sonucudur. Böylece büyüülü gerçekçilik deneysel delillere dayalı gerçekçiliğin geleneklerini değiştirir ve diğer algı türlerini birleştirir. Bir başka deyişle anlatım, odak noktasından sapar çünkü tamamen iki farklı bakış açısından gelir. Faris’e göre özel anlatım durumlarını dikkate almak büyüülü gerçekçiliği tür

olarak nitelendirmektir (43). Bu sebeple Faris “odakbozum” (“defocalized”) terimini ortaya çıkarır. Faris’in bu terimi ortaya çıkarmasıyla büyülü gerçekçi anlatımın bir adı konmuş olur ve büyülü gerçekçilik böylece diğer anlatım biçimlerinden farklılaşır. Gerçekçilik (realism) insanın bilinçli bir şekilde yaşadığı dünyanın tam ve doğru bir resmini yapar. Gerçekçi kurmacada okur gözlemsel delillere dayalı odaklama görmeye alışkındır. Anlatımdaki algısal verilerin miktarı okurun temsil edilen şeye olan güvenini sağlamlaştırır. Büyülü gerçekçilikte hakim olan gerçekçilik de pek çok algısal detaylarla okurun alışkanlığını güçlendirir. Tam bu noktada anlatıma gerçek olmayan ve gerçekliği kanıtlanamayan olayların açıklaması girince okur bu açıklamaların nerden geldiğini algılayamaz. Eş deyişle okurun normal algısı bozulur. İşte Faris’in odakbozum adını verdiği anlatım bu durumu içerir. Bu anlatımdaki algılar birden fazla algılayıcılara sahiptir. Ve hatta algı bazen birinden diğerine geçer. Bu algıların en önemli özelliği gözleme dayalı olayların bilgisini vermez. Büyülü öğeler söz konusudur ve okur bu olayların hangi bakış açısıyla sunulduğunu veya böyle bir bakış açısının nereden kaynaklandığını bilemez. Özetle Odaklanmanın genellikle bireyin bilinçliliğinden çıktığı varsayılır. Büyülü gerçekçilik ise karakterlerde görmeye alıştığımız kavramları sorgular. Örneğin *Yüzyıllık Yalnızlık*’taki karakter katliam olayları ve japon balıkları gibi hem somut şeyleri hem de büyülü halılar ve hayaletler gibi soyut şeyleri de görebildiği için farklı bir algılama gücüne sahiptir. *The Famished Road* eserinde her günlük hayat ile ruhlar alemi arasında yaşayan ve aracı olarak işlev gören ruh-çocuk abiku özel doğasıyla odakbozumun özel bir türü görülür. Büyülü gerçekçilik modern kurmacanın çok sesli tekniğine dayanır. Ancak büyülü gerçekçilikteki anlatıdaki sesin doğası ve kökeni büyü öğelerinin varlığıyla tutarsız bir hal alır çünkü algısal verilere dayanan gerçekçi temsilin normlarını sorgular. Odakbozum anlatı Gerçekçiliğin varsayılan güvenilirliğini alt üst eden tutarsız kökenden kaynaklanır. Ayrıca anlatıdaki sesin gözlemsel olarak doğrulanamayacak olayları rapor etmesi anlatımdaki güvenilir temsillerin insanın bilinçliliğiyle tanımlanmasını bozar. Büyülü gerçekçilikte anlatı her ne kadar algısal verilere dayansa da bu verileri aşar ancak doğaüstünün alanına girmez. Büyülü gerçekçi anlatı Saklı bahçe, cennet, yeraltı, ya da mitsel geçmişten öğeler kullansa da açıklanamaz orta (ineffable in-between) olarak adlandırılabilir anlatım mekanı yaratır. Açıklanamayacak olan şey büyülü olaylar değildir. Aksine

büyülü gerçekçilikte büyüleyici olaylar ayrıntılı bir şekilde sunulur. Gerçekçi anlatım içinde büyüleyici olayların var olduğu gerçeği anlatımı açıklanamaz ortamın alanına yani gerçekçi ve büyüleyici olanın birarada var olduğu alana sokar. Odakbozum açıklanamaz ortamın anlatımdaki boşluğunu yaratır çünkü bakış açısı açıklanamaz sadece yaşanır. Karakter nerede, ne görüyor, ya da nasıl bir ses duyuyor bilenemez. Büyüleyici gerçekçilikte büyüleyici gerçeğin içinde bastırıldığından açıklanamaz hissi metnin dışında değil içinde yaratılır. Büyüleyici gerçekçilikte anlatım, açıklanamaz hissi yaratmak için somut olanla büyüleyici olanı birleştirir (Faris 43-46).

Faris'e göre büyüleyici gerçekçilikteki belirsizlik büyüleyici gerçekçi metinlerdeki ruhun varlığına bağlanabilir. Ruh aleminin gizemli varlığı hatta dünyevi olanın içinde kutsallığın gizli bir şekilde varoluşu açıklanamaz ortamın anlatımdaki boşluğunu doldurur. Büyüleyici gerçekçiliğin odakbozum biçimindeki anlatım sesi genellikle direk algılanamayacağından dolayısıyla duyuların dünyasıyla anlatımın bağı gevşediği için, algının olağandışı türü yüzünden okurların kendilerini özel hissetmesini sağlar ve ortaya olağandışı olaylar koyar (63). Faris'e göre Büyüleyici gerçekçilik, maddesel gerçekçiliğin ortasında ruhun gizli varlığını kapsayan açıklanamaz orta'ya yer açar. Büyüleyici öğesi felsefi açıdan her türlü bilginin esasının tecrübeye dayandığını ileri süren felsefi görüşe bir denklik oluştururken, anlatıbilim açısından yeni bir odaklama türü sunar. Dini yönden bakıldığında ise ruhun veya kutsal olanın başlangıç aşamasındaki tekrar oluşumunu gösterir (68). Ruhun varlığı büyüleyici gerçekçilikte bazen tema olarak da karşımıza çıkabilir. Ruh teması örneğin *The Famished Road* romanında açık bir şekilde ve sıkça geçmektedir. Romanda gerçek dünya ile ruhlar aleminin birleşimi, tekrar tekrar ölüp ruhlar alemine giden ve sonra yine insan biçiminde doğan ruh-çocuk *abiku*'nun vücut bulmuş şekli anlatıcı Azaro'nun doğasıyla gösterilmiştir Azaro canlıların dünyasında yaşamaya devam etse de sürekli diğer *abiku* çocukları görür (73). Gördüğümüz gibi Azaro'nun iki arada bir dereye kalması ruh temasıyla gösterilmiştir ve bu odakbozum anlatım türü için güzel örnektir.

Büyüleyici gerçekçilikteki odakbozum anlatımın tek sonucu ruhun varlığı değildir. Algısal gerçeklikten kısmi bir ayrılığı temsil eden odakbozum anlatımı

ötekiliğin, kişisel, tarihi, kültürel, edebi geçmişin çeşitli türlerini ve metinsel olanları da dahil olmak üzere varsayılan gerçeklerin farklı şekillerini de içerir. Örneğin Saleem'in kafasının içinden geçen sesler radyo vericisi gibi işler. Böylece metin odakbozum anlatımıyla sadece ruhlar alemiyle değil aynı zamanda tarihi ve toplumsal olay ve genel söylemlerle bağlantılıdır. *Yüzyıllık Yalnızlık* romanındaki her an ve her yerde olan ses ise diğer gerçek tarih, yer ve metinlerle etrafı sarılmış Macondo'nun öyküsüdür (74).

Faris büyüülü gerçekçilikteki anlatımı, somut gerçekliğin ve ruhların hergünkü dünyasına katılarak başka alemlerle hayali bir şekilde iletişim kuran şamanın performansına benzetir. büyüülü gerçekçilik sadece ilkel bir güzelduyu olarak görülmemeli aynı zamanda maddesel gerçekliği aşan evrensel güçlerle ve bireylerle iletişim kurma ihtiyacı ve bu iletişimi sağlayacak söylemler yüzünden yıllarca sürecektir kültürel ihtiyaçların bir göstergesi olarak da düşünülmelidir. Ancak şamanist performans ile büyüülü gerçekçi anlatım arasında farklar vardır. En önemli olanı ise birincisi büyük oranda doğaüstü güçlere ve büyüülü olayların varlığına olan tek türlü bir inanç ortamında yer alırken büyüülü gerçekçilik Şu an bulunma ihtimaline rağmen gözlemsel varsayımlarıyla böyle inançlarla kesin mesafesini koruduğu gerçekçilik söylemindeki daha melez bir kavramdır. Aradaki bu temel farka rağmen bir şamanist performans ile büyüülü gerçekçi kurmacanın benzerlikleri de söz konusudur. İlk olarak ikisi de fizikselliğin olağandışı ve büyüülü göstergelerinin yer aldığı bir alandır. Diğer bir ifadeyle büyüülü gerçekçi anlatım bir şamanın eylemlerini yapma hesabına benzer. Gerçek ve doğaüstü evren arasında adeta bir bıçağın ağzında gibidir. Dolayısıyla istediği an her ikisine de girip her ikisini de terkedebilir. Büyüülü gerçekçilik Gizli ve görünmeyen dünyaların varlığını belirten gerçekçi türden ayrılan imgeleri içerir. Anlatım yapısı ise kökeni belirsiz sesleri ileten şamanın hastasıyla arasındaki etkileşimine benzer (79).

Büyüülü gerçekçiliğin coğrafi konumu'na (location) baktığımızda Büyüülü gerçekçiliğin kültürel olarak melez olma özelliği karşımıza çıkar. Büyüülü ve gerçekçi anlatım biçimleri genellikle farklı kültürel geleneklerden geldiği için ikisinin birleşimi büyüülü gerçekçiliği bir liminal biçim yapar. Yani ne burada ne de oradadır,

ortadadır. Diğer bir deyişle çoğu büyütlü gerçekçilik yapısı ve tarihi itibariyle çok kültürlüdür. Böylece modern, çok kültürel kurmaca ve eleştirinin gelişimine katkıda bulunmuştur ve kültürel sömürge kurma sürecini kısmen tersine çevirir. Büyütlü gerçekçiliğin çok kültürel görünümü Latin Amerika ve Karayip Denizi, Hindistan, Doğu Avrupa, Afrika olmak üzere Batı'nın kolonileşmiş bölgelerinde ve çevresinde ilk kez ortaya çıkmıştır (Faris 29). Öyleyse büyütlü gerçekçiliği belli tek bir coğrafi bölgeye sınırlandırmak doğru olmaz. Latin Amerika başta olmak üzere İngilizce konuşan ülkeler (Kanada, Batı Afrika, ve Amerika) ve Avrupa kıtası bu terimin vatanı sayılabilecek yerlerdir. Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris'in editörlüğünü yaptıkları *Magical Realism: Theory, History, Community* (Büyütlü Gerçekçilik: Teorisi, Tarihi, Topluluğu) başlıklı antolojide yer alan makaleler de büyütlü gerçekçiliğin "uluslararası bir ürün" (2) olarak ele alındığını söyler. Onlara göre Latin Amerikalılar Büyütlü gerçekçilik kavramının gelişiminde önemli roller üstlenmiş olsa da Büyütlü gerçekçilik sadece Latin Amerika ve onun edebiyatıyla sınırlandırılmamalıdır (2). Öyleyse, Büyütlü gerçekçiliğin genellikle Latin Amerika coğrafi bölgesiyle ilişkilendirilmesi onun Latin Amerika'ya özgü olması veya Orta Amerika'nın özellikle tropikal bölgelerinde ortaya çıkması demek değildir. Latin Amerika, Büyütlü gerçekçi edebi eserlerin yazıldığı yerlerden sadece biridir. Latin Amerika'da büyütlü gerçekçilik denildiğinde ise akla ilk olarak başka yazarları da büyütlü gerçekçi türde yazmasını sağlayan Nobel ödüllü Gabriel Garcia Marquez gelir (Bowers 33). Latin Amerika'dan başka büyütlü gerçekçilik dili İngilizce olan ülkelerde de etkili bir edebi biçim olmuştur. Bu dilde ilk olarak 1970'lerin başında Kanada'da, Batı Afrika'da ve Amerika'da ortaya çıkmıştır. Şimdi ise tüm dünyayı çepeçevre sarmıştır: Kanada, Karayip adaları, Afrika'nın batısı, Güney Afrika, Hindistan, Amerika ve İngiltere Büyütlü gerçekçiliğin önemli yerleridir. Ayrıca Avustralya ve Yeni Zelanda da büyütlü gerçekçiliğe ev sahipliği yapmış iki ülke olarak sayılabilir. Latin Amerika'da büyütlü gerçekçilik denildiğinde akla ilk gelen isim Gabriel Garcia Marquez iken İngilizce dilinde ise Salman Rushdie'dir (Bowers 47). Avrupa kıtasında büyütlü gerçekçilik ise Franz Roh'un dışavurumculuk sonrası orijinal fikirleriyle ilişkilidir. Avrupa'da pek çok yazar İtalyan Massimo Bontempelli'nin (1878-1960) Roh'dan benimsediği büyütlü gerçekçilik fikriden etkilenmiştir (Bowers 61).

Büyülü gerçekçilik üç temel dönüm noktasıyla ve pek çok özellikleriyle seksen yıllık bir süreyi kapsar. İlk dönem 1920'li yıllarda Almanya'da, ikinci dönem Orta Amerika'da 1940'lı yıllarda ve üçüncü dönem 1955'te Latin Amerika'da başlar ve günümüze değin sürer. Tüm bu dönemler, eserleri büyülü gerçekçiliğin etkisini Avrupa'dan Latin Amerika'ya, Latin Amerika'dan da dünyanın kalan kısmına yayan edebiyat ve sanat alanından önemli kişilerle ilgilidir. Terimin gelişiminde üç anahtar dönemin kilit isimleri sırasıyla Alman sanat eleştirmeni Franz Roh, Kübalı yazar Alejo Carpentier, İtalyan yazar Massimo Bontempelli, Latin Amerikan eleştirmeni Angel Flores ve yine Latin Amerikan romancısı Gabriel Garcia Marquez sayılabilir (Bowers 8).

Dünyanın 'gerçekçi' çağrışımlarına önemli bir 'hayali' boyut kazandıran Büyülü gerçekçiliğin, genel anlamda edebiyata özel anlamda metinlere girmesi için çok çaba gösterilmiştir. Farklı kültürel geleneklerde kurmacalar üreten anlatım biçimi olarak modern büyülü gerçekçilik gelişmektedir. Devam eden popülerliği, uluslar arası dinleyici sayısında da artış sağlamıştır (Faris 33). Büyülü gerçekçilik her ne kadar kafa karıştırıcı, melez (hybrid) ve belirsiz nitelikte bir terim olsa da popülerliğinden, öneminden ve yaygın kullanımından bir ödün vermez. Okur ve eleştirmenleri tuhaf cazibesıyla her zaman büyülemiştir ve büyülemeye devam etmektedir. Bu durumu Faris iki sebebe bağlar. Büyülü gerçekçiliğin ısrarla kullanılmaya devam etmesinin birinci nedeni dünya çapında bir moda ve aynı zamanda uygulanabilir nitelikte olmasıdır. Resim ve edebiyat arasında ortaya çıkan büyülü gerçekçilik melez doğasıyla Avrupa ve gelişmekte olan ülkelerin edebiyatlarını gösterir. Sömürge sonrası yazınında türlerin, bakış açılarının ve kültürlerin karışımına uyum sağlar. Hatta terim oksimoron doğasıyla birçok dünyayı ve söylemleri kapsama gücünü gösterir. Terimin cezbedici özelliği için ikinci ve çelişkili sebep onun daha önceki kurmaca türleriyle ilgili ve izini süren, ayrıca gerçekçilik ve fantastiğin birleşimini içeren bir tür olarak farklı yollar önermesidir. Özetle maddecilik ve gizemi birleştiren büyülü gerçekçilik ilgimizi çeker çünkü batı eleştirel söylemde tin alanına olası yaklaşımlar sunar (39).

Hâlâ evrensel olarak kabul edilmiş bir tanımı olmayan büyüülü gerçekçiliğin özünde çelişki (controversy) ve karmaşa (confusion) vardır. Pek çok eleştirmen, büyüülü gerçekçiliğin Avrupa mantıksal-bilimsel akılcılık ile yerli Yeni Dünya'nın (Kızılderili Amerika'nın) ilkel, mitsel, büyüülü ve batıl inançla ilgili mantıksızlık karışımının bir sonucu olduğuna ve ayrıca, büyüülü gerçekçiler olarak düşünülen Latin Amerikan yazarların bu ikiliği yazılarında yansıttıklarına inanıyor (Zlotchew 16). Zlotchew'e göre pek çok Latin Amerikan eleştirmenlerin buna inanması ve kendilerini, eleştirmenleri büyüülü gerçekçi olarak tanımlanan kültürün ürünleri olduklarını düşünmesi ironiktir (16).

Jean Weisgerber büyüülü gerçekçiliği “bilimsel tür” (scholarly type) ve “mitsel veya folklorik tür” olmak üzere ikiye ayırır. İlki Avrupalı yazarların uzmanlık alanına girer ve kurgusal evreni kurmak veya aydınlatmak için sanat ve varsayımın içinde kaybolur. İkincisi ise çoğunlukla Latin Amerika'da bulunur. Bu bilimsel ve mitsel anlatımlar Roberto Gonzalez Echevarria'nın önerdiği iki tür büyüülü gerçekçilik ile kabaca kesişir. Gonzalez Echevarria ise epistemolojik ve ontolojik büyüülü gerçekçiliği birbirinden ayırır. (akt. Faris 27). Epistemolojik büyüülü gerçekçilikte olağanüstü gözlemcinin dünya görüşünden kaynaklanırken, ontolojik büyüülü gerçekçilikte Amerika'nın kendisinin olağanüstü olduğu düşünülen bir görüş söz konusudur. Bu ikinci düşünce aynı zamanda Alejo Carpentier'in “lo real maravilloso” terimiyle karşılaşılır (27).

Büyüülü gerçekçilik terimini edebiyat alanında uygulayan ilk kişi İtalyan yazar ve eleştirmen Massimo Bontempelli'dir. 1878-1960 yılları arasında yaşayan Bontempelli'ye göre tüm gerçekliği betimleyebilmek için edebiyatın görevi, gerçek ve hayali dünyanın bir araya getirildiği yeni bir atmosfer yaratmaktır. Gerçekliğin daha derin bir katmanını ortaya çıkarabilmek adına mitler ve efsaneler hayal gücü aracılığıyla bu anlatı sürecine dahil edilmelidir. (akt. Walter 13). Ancak yazar ve eleştirmenlere göre Bontempelli'nin bu terimi Roh'tan alıp almadığı net değildir.

Büyüülü gerçekçilik terimi İspanyolca'ya Franz Roh'un Avrupa resmi üzerine Almanca yazdığı kitabının çevirisiyle girer. 1. Dünya Savaşı'nın sonunda Avrupa ve

Amerika’da gelişen resmin Dışavurumculuk sonrası yeni dönemi hakkında olan Roh’un kitabının İspanyolca çevirisini okuduktan yirmi yıldan fazla bir zaman sonra Arturo Uslar Pietri, 1948 yılında büyüğü gerçekçilik terimini, 1920’lerden kendi zamanına değin Venezuela’nın kısa öykülerinden bahsetmek için uygun görmüştür. Uslar Pietri’ye göre [Venezuela] kısa öykülerinde eksik olan şey gerçekçi bilgilerin ortasında bir gizem olarak, şiirsel kehanet ya da gerçeğin şiirsel yokluğu idi. Bir diğer deyişle büyüğü gerçekçilik idi (Zlotchew 10). Büyüğü gerçekçilik terimini Latin Amerikan kurmacasına ilk uygulayan kişi Venezuelalı yazar Arturo Uslar Pietri’dir. Uslar Pietri’nin bu terimi Roh’dan mı yoksa Bontempelli’den mi ya da 1940’ların başında New York sanat camiasından mı aldığı bilinmez. Ama önemli olan Uslar Pietri’nin büyüğü gerçekçi metinler üzerine yaptığı önermesidir. Ona göre büyüğü gerçekçi metinler insanı gerçek bilgilerin ortasında bir gizem olarak görür ve böylece büyüğü gerçekçilik şiirsel bir kehanet kazanır (Hegerfeldt 16). 1985’teki “Realismo magico” başlıklı makalesinde Uslar Pietri, “büyüğü gerçekçilik” terimini Latin Amerika’ya özgü durumlarla bağlantı kurarak, bu durumları herhangi bir Avrupalı modele indirgemenin mümkün olmadığını ekleyerek bu terimden ne anladığını daha da genişletir. Şuan pek çok Latin Amerikan yazar ve eleştirmenler tarafından belirtilen büyüğü gerçekçilik anlayışı bu’dur. Bu Latin Amerikan eleştirmen ve kurgu yazarlarının çoğu Latin Amerikan edebiyatının farklı belirtilerini (1) anlatım nesnel gerçekliğin yansıması olarak sert bir biçimde sınırlandırılmaz, ve (2) yazar tesadüfen Latin Amerikalı olabilir şeklindeki iki unsur varsa büyüğü gerçekçiliğin örnekleri olarak bir araya toplamaya meyillidirler. Birinci unsur; kurgunun, esrarengizliğin, olağanüstünün (ya da harikulâdeliğin), doğaüstünün, gerçeküstünün ve yüzde yüz gerçeğe dayalı olmayan herhangi bir şeyin tüm biçimlerinin belirsiz algısını göz önüne aldığından oldukça geniştir ve hepsini kapsar. İkinci unsur ise oldukça sınırlayıcıdır; Avrupalı, Anglo-Amerikalı ya da Latin Amerikan olmayan kişilerce yazılmış eserleri otomatik olarak dışta bırakır. Bu tutumun arkasındaki düşünce Latin Amerikan kültüründe ve dolayısıyla edebiyatında Avrupa mantığı ve bilimsel tutum (“akılcılık”) ile yerli batıl inanç ve hayatın doğal yapısı olarak doğaüstünün kabulünün (“mantıksızlığın”) bir karışımının bulunmasıdır. Göreceğimiz üzere “akılcılık” ile “mantıksızlık” denilen bu karışım büyüğü gerçekçilik tanımının bir parçasıdır. Bu gerekçeyle Latin Amerikan felsefesi tanım

gereği büyülü gerçekçiliğin bir ifadesidir ya da tam tersine büyülü gerçekçilik Latin Amerikan felsefesinin bir ifadesidir (akt. Zlotchew 11-12).

Büyülü gerçekçiliği kavrayabilmek için Latin Amerikalı yazar Alejo Carpentier (1904-1980) üzerinde önemle durulması gereken isimdir. Carpentier, yerli kültürün 500 yıl önce tamamen yok edildiği ancak İspanyol ve Afrika soylarının canlı kültürünün varlığını sürdürdüğü yer olan Küba’da yetişmiştir. Fransız ve Rus aileden gelen Carpentier eğitimini Avrupa ve Amerika’da almıştır. Avrupa geleneği ile dolu ve mitolojisinden haberdar; yetenekli, medeni ve bilgili müzikbilimci Carpentier ne batıl inançlı ne de “ilkel”dir (Zlotchew 18-19). Kübalı yazar ve eleştirmen Carpentier, büyülü gerçekçilik yerine “olağanüstü gerçek” [“lo real maravilloso” (“marvelous [or ‘wondrous’] reality”)] terimini ilk kez aynı başlıklı bir makalesinde kullanır. Bu sözcükle Carpentier, hayal gücüyle yaratılmayan veya bilinçaltından kaynaklanmayan ancak Avrupalı olmayan toplumların mitlerinin ve batıl inançlarının doğasında ve Amerika’da olan ‘büyülü’ gerçekçiliği tanımlar (Delbaere-Garant 252), sonra bu terimi orta ve güney amerika’nın görüş özelliğine uygular. (Durix 79). Durix’e göre olağanüstü gerçekçilik büyülü gerçekçiliğin bir çeşididir (102). Carpentier bu terimi Avrupa geleneğine karşı olarak Latin Amerika edebi deneyimlerinden bahsetmek için kullanmıştır. Terimin kesin olmayan pek çok tanımlarıyla karşılaşınca terimi keşfetmeyi ve her bir kategorinin alanını mümkün olduğunca sınırlandırmayı gerekli görmüştür (102). Zamora ve Faris’in belirttiği üzere Carpentier’in amacı tartıştığı şeyin büyülü gerçekçiliğin eşsiz bir Amerikan biçimi olduğunu tanımlamaktır...Carpentier’in ‘olağanüstü Amerikan gerçekliği’ geleneksel biçimde betimlenmiş gerçeğe bilinçli bir saldırıyı gerektirmez Latin Amerika’nın doğasında ve kültüründe olan ve buradan kaynaklanan algılanan gerçeğin abartılması anlamına gelir. (75). Carpentier’in Avrupalı sanatçıların ve yazarların olağanüstüyü yaratırken zevksiz gösterişleri ile Latin Amerika’nın yaşanmış olağanüstü gerçekliğini karşılaştırdığı bu makalesi Venezuela’nın başkenti Karakas’ta çıkan *El Nacional* adlı gazetede 8 Nisan 1948 tarihinde ilk kez yayınlanır. Daha sonra ise 1949’da *Bu Dünyanın Krallığı* [*El reino de este mundo (The Kingdom of This World)*] adlı romanın giriş bölümü olarak tekrar yayınlanır (Hegerfeldt 17). Carpentier’in bu terimle demek istediği şey coğrafyası, tarihi, insanları, mitleri ve

inançlarıyla kısacası Latin Amerika'nın kendisi harikulâde, tam anlamı ile olağanüstü'dür. Yani mucizelerle doludur. Ona göre bu ülke hakkında yazmak otomatik olarak olağanüstü gerçekçiliğin edebiyatını meydana getirir. Carpentier, "On the Marvelous Real in America" ("Amerika'daki Olağanüstü Gerçek Üzerine") adlı makalesinde olağanüstü; gerçekliğin umulmayan değişiminden (mucizeden), gerçekliğin ayrıcalıklı keşfinden, sadece gerçekliğin umulmayan zenginliğiyle onaylanan alışılmamış içgörüden doğarsa işte o zaman tamamen olağanüstü olacağını hatırlatır (86). Carpentier'e göre "olağanüstü, inanç gerektirir" ("On the Marvelous..." 86). "Bu olağanüstü gerçekliğin varlığı ve gerekliliği Haiti'nin tek ayrıcalığı değildi. Tüm Amerika'nın mirasıydı" (Carpentier 87). Öyleyse ona göre olağanüstü gerçeklik Haiti ve Latin Amerika'nın gerçekliğidir. Carpentier olağanüstü gerçekçiliğin ne olduğunu daha açık bir şekilde ikinci makalesi olan "The Baroque and the Marvelous Real" ("Barok ve Olağanüstü Gerçeklik")'te anlatır ve "büyülü gerçekçilik" ile "olağanüstü gerçekçilik" arasındaki farkı göstermeye çalışır. Ona göre büyümlü gerçekçilik 1924 veya 1925 yıllarında Alman sanat eleştirmeni Franz Roh tarafından dışavurumcu resimleri adlandırmak için ortaya çıkarılmıştır. (102). Carpentier ayrıca sürrealizme (gerçeküstücülük) de ilgi duyar. Sürrealizmin (gerçeküstücülük) olağanüstüyü kitaplar ve daha önce hazırlanmış nesnelere izlediğini kabul eder ve gerçeğini onaylar ilk kez Sürrealistlerin (Gerçeküstücülerin) bir pencere ekranından veya marketten şiirsel gücü asıl görececeklerini bilirler. Ancak daha sıklıkla olağanüstünün üretimi daha önceden tasarlanır. Tüm bu olumlu görüşlere karşın onu gerçeklikte nadiren aradıkları için sürrealistleri suçlar. Carpentier'e göre sürrealistlerin amacı tuhaflık duygusunu yaratmaktır (103). Bu sebeple her şeyi önceden tasarlayıp hesaplarlar. Örneğin tuvalinin önünde duran bir ressam olağanüstü görüntüyü yaratan tuhaf öğelerle bir resim yapacağım der. Ancak Carpentier'e göre olağanüstü gerçekçilik bizim olağanüstü gerçekçiliğimize kendi öz konumunda görünmez bir şekilde her yerde kısaca Latin Amerika olan her şeyde rastlanır. Burada tuhaf olan sıradandır ve her zaman sıradan olmuştur. Ayrıca dikkat edilmesi gereken kesin çok ilginç etkenleri fark edersek, Amerika olağanüstü gerçekten başka her şey nasıl olabiliyor? sorusunu sorarak konuya netlik kazandırır (104).

Büyülü gerçekçilik ile olağanüstü gerçekçilik terimleri arasında pek çok ortak yön bulunduğu için ikisinin birbirinden ayırt edilmesi zordur. Pek çok eleştirmen bu terimleri birbirinin yerine kullansa da odak noktasında bir fark vardır. Büyülü gerçekçilik terimi yazar tarafından yaratılmış kurgusal dünya ile ilgiliyken; olağanüstü gerçekçilik kuramsal olarak yazarın, kurgusunda basitçe betimlediği mucizeler dünyası olan Latin Amerika'nın varsayılan gerçek dünyasıyla ilgilidir (Zlotchew 11). Kısaca olağanüstü gerçekçilik Latin Amerikan gerçekliğiyle ilgiliyken büyülü gerçekçilik bir edebi biçimdir. Dolayısıyla bu iki terim birbiriyle karıştırılmamalı ve hatta birbirinin yerine asla kullanılmamalıdır.

Angel Flores “Magical Realism in Spanish American Fiction” (“Latin Amerikan Kurmacası’nda Büyülü Gerçekçilik”) adlı makalesinde Carpentier ile aynı fikirleri paylaşır. Flores büyülü gerçekçiliği; gerçekçiliğin ve fantezinin birleşimi olarak düşünür. (112). Ona göre bunların her biri ayrı ayrı veya dolambaçlı yollarla Latin Amerika’da görüntüsünü oluşturur. (112). Fotoğrafik gerçekçilikte bir çıkmaz sokak bularak tüm sanatların özellikle de resim ve edebiyatın buna karşı tepki gösterdiğini ve 1. Dünya Savaşı döneminin pek çok önemli yazarları sembolizmi ve büyülü gerçekçiliği yeniden keşfetmeye gelir. Bunların arasında Marcel Proust ve Franz Kafka’nın dahi kişilikleri ve Kafka’nın resimdeki karşılığı Giorgio de Chirico vardır. (111). Onlarınki büyük bir dereceye kadar yenidenkeşifti. Bu yenidenkeşif vurgulanması gereken önemli bir noktadır çünkü bu sözcükle Flores bize büyülü gerçekçiliğin tarihini göstermeye çalışır. Flores, Christopher Columbus’un mektuplarını, tarihi belgeleri, Cabeza de Vaca’nın destanlarını büyülü olarak (112) nitelendirir. Ona göre Ruslar, Alman romantik dönem yazarları, Strindberg, Stifter, Poe ve Melville de büyülü gerçekçiliğin önemli takipçilerindedir (111). Flores makalesini Latin Amerika artık ifade arayışında değildir.... Latin Amerika, Eşsiz bir şekilde medeni, heyecan ve umut verici, uzun ömürlü olacak orijinal bir anlatıma sahiptir (116) şeklinde bir iddia ile bitirir. Buradan açıkça gördüğümüz üzere Flores büyülü gerçekçiliği Latin Amerika’ya özgü bir anlatım tarzı olarak özetlemektedir. Angel Flores 1935 yılını büyülü gerçekçiliğin doğum yılı olarak belirler ve 1955 yılında bu başlık altında çok farklı Latin Amerikalı yazarları birleştirir.

“Magical Realism in Spanish American Literature” başlıklı makalesinde Luis Leal, profesör Flores’in büyülü gerçekçilik ile ilgili kesin bir tanım yapmadığını hatırlatır ve onu eleştirir. Leal, gerek büyülü gerçekçilik tanımı üzerine gerekse büyülü gerçekçiliğe giren yazarlar konusunda Flores’ten çok farklı düşünmektedir. Leal, bu akımın 1935 yılında Borges tarafından başladığına, 1940 ve 1950 yılları arasında ise ilerlediğine inanmamaktadır. Leal, büyülü gerçekçiliğin Franz Roh ile ortaya çıktığını düşünmektedir. Ancak Latin Amerika’da ise bu terimi ilk kez Arturo Uslar Pietri’nin 1948 yılında yayınlanan *Venezuela’nın Edebiyatı ve İnsanı* [Letras y hombres de Venezuela (The Literature and Men of Venezuela)] adlı kitabında kullandığına inanır. Leal’e göre Uslar Pietri’den sonra Alejo Carpentier *Bu Dünya’nın Krallığı* [The Kingdom of this World (El reino de este mundo)] (1949) adlı büyülü gerçekçi romanında bu terimi kullanmıştır (120). Leal’in de belirttiği üzere burada vurgulanması gereken en önemli nokta büyülü gerçekçiliğin fantastik veya olağanüstü edebiyat biçimlerinden farklı olduğu gerçeğidir (121). Leal büyülü gerçekçilik ile süperrealizm arasındaki farkı belirtir: Süperrealizmden farklı olarak büyülü gerçekçilik ne rüya motifleri kullanır ne gerçeği çarpıtır ne de hayali dünyalar yaratır. Fantastik edebiyat veya bilim kurgu yazarlarının yaptığı gibi karakterlerin psikolojik çözümlenmelerine de asla yer vermez çünkü büyülü gerçekçilik ifadelerin veya eylemlerin arkasında yatan amaç ve sebepleri bulmaya çalışmaz. Büyülü gerçekçilik ayrıca modernizm gibi sade bir tarzda eserlerin yaratıldığı estetik bir akım da değildir. Leal büyülü gerçekçiliği şöyle açıklar: büyülü gerçekçilik bir sihir edebiyatı değildir. Amacı duyguları açığa çıkarmak değil onları sadece ifade etmektir. Büyülü gerçekçilik gerçeğe karşı Popüler veya kültürel biçimlerde süslü veya sade bir tarzda, açık veya kapalı yapılarda ifade edilebilecek bir tutumdur. Leal konuyu daha da derinleştirmek için “büyülü gerçekçilerin gerçeğe karşı tutumu nedir?” (121) şeklinde bir soru sorar ve cevabı şöyle verir: büyülü gerçekçiler hayatın gerçeğinden kaçıp saklanabileceğimiz bir hayali dünya yaratmazlar. Büyülü gerçekçilikte okur gerçekle yüzleşir ve onu çözmeye, nesnelere, hayatta ve insanın hareketlerindeki gizemi keşfetmeye çalışır. Leal’e göre Arturo Uslar Pietri, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Lino Novas Calvo, Juan Rulfo, Félix Pita Rodriguez, Nicolas Guillen ve pek çok kısa öykü yazarı, romancılar ve şairler bunu eserlerinde başarmaktadırlar (121). Professor Flores’in aksine Leal büyülü

gerçekçiliğin Kafka'nın eserinden türemediğine inanır. Hatta Leal “Avangart edebiyatın aksine büyülü gerçekçilik bir kaçış edebiyatı değildir” (122) der ve şöyle devam eder: “Büyülü gerçekçilikteki temel olayların mantıklı ve psikolojik açıklaması yoktur. Büyülü gerçekçiler, gerçekçiler gibi gerçeği ne taklit ederler ne de gerçeküstücüler gibi gerçeği ters yüz çevirirler. Onlar nesnelerin arkasında yatan gizemi ele geçirirler” (123) der. Angel Flores, çok farklı Latin Amerikan yazarları büyülü gerçekçilik başlığı altında toplayarak 1955'te büyülü gerçekçiliğin doğum tarihini 1935 yılı olarak kesinleştirir. Bu genel fikir 1967 yılında Luis Leal tarafından sürdürülür. 1969'da ise Uslar Pietri daha önceki büyülü gerçekçilik tanımını hem Kübalı yazar Alejo Carpentier'i hem de Guetamalalı yazar Miguel Angel Asturias'ı da dahil etmek için genişletir (Zlotchew 11).

2.2. Yazın Türü Olarak Büyülü Gerçekçilik ve Özellikleri

Büyülü gerçekçilikte olağan nitelikteki olay veya olgu doğüstü olanla birlikte yer alır. Ve aralarında hiçbir hiyerarji yaratılmadan, biri diğerinin önüne geçmeyecek şekilde sunulur. Büyülü gerçekçiliğin bu özelliği büyülü gerçekçi yazarların eserlerinde sıradan olanı mucizevi, mucizevi olanı ise sıradan göstermesinde saklıdır. Bruce Holland Rogers “Büyülü Gerçekçilik Gerçekten Nedir?” (“What is Magical Realism, Really?”) başlıklı makalesinde bu iki durum için Gabriel Garcia Marquez’in *Yüzyıllık Yalnızlık* romanından örnekler verir. Romanda çingeneler Macondo’nun tropikal köyüne buz parçası getirir. Bu sıradan buz parçası öylesine dehşet ve şaşkınlık içerisinde anlatılır ki bunu ilk kez görenler için bu bir sihirden ya da mucizeden başka bir şey olamaz çünkü karakterler de böyle bir cismin nasıl var olabildiğini sorgular ve o korkunç güzel şeyi anlatabilecek sözcükleri bulmakta zorluk çekerler. Bir başka örnek şöyledir: Romandaki karakterlerden biri başından vurulduğunda akan kan sokak boyunca devam eder ve en sonunda büyükannesinin ayağına kadar varır. Bu bir mucizedir ancak kanın akışı - bu mucizevi yolculuk- köydeki her günkü hareketlilik ve büyükannenin evle ilgili işleri temel alınarak o kadar detaylı bir şekilde betimlenir ki bu ayrıntılar gerçekten başka bir şey olamaz. Eş deyişle biz bunun gerçek olduğuna inanırız. Öyleyse sıradan olanı mucizevi, mucizevi olanı ise sıradan yapan şey büyülü gerçekçi yazarların olay ve olguları ele alış ve kurgulayış şekilleriyle ilgilidir. Yani asıl sır bu yazarların teknik ve metodlarında yatmaktadır.

Büyülü gerçekçiliği; bu dünyayı adlandırmamızı, üzerindeki yerimizi görmemizi sağlayan, gerçekleri keşfeden ve yayan ciddi kurmacanın (serious fiction) bir dalı olarak gören Rogers, büyülü gerçekçi eserlerin okuru eğlendirmek adına gerçeklerden kaçmadığını, yani bir kaçış edebiyatı olmadığını aksine sorumlulukları olan bir tür olduğunu vurgular. Yani gerçekten var olan bir veya birkaç dünya görüşünün gerçekliğini iletmeye çalışır. Fantastik edebiyatta ise yepyeni dünyalar, normalde gerçekleşmesi ihtimal dışı olaylar ve karakterler söz konusudur. Bu özelliğiyle fantastik edebiyat dünyayı başkalarının gözünden göstermeye çabalayan büyülü gerçekçilikten ayrılır. Büyülü gerçekçiliğin aksine fantastikte gerçekliğe

alternatif dünyalar yaratılır. Dolayısıyla fantastikte gerçeklikten bir kaçış vardır, fantastik bir kaçış edebiyatıdır. Oysa Rogers büyülü gerçekçiliği fantastiğe oranla daha ciddi (serious) bulur. Büyülü gerçekçiliğin gerçeküstücülükten farkı ise şudur: büyülü gerçekçilik gerçeğe başka bir pencereden bakarken, gerçeği başka bir bakış açısıyla görmeye ve anlamaya çabalar; gerçeküstücülük büyülü gerçekçiliğin bulmaya çalıştığı gerçeği yıkıp yok eder. Oysa büyülü gerçekçilik yeni gerçekler yaratmanın peşindedir. Ayrıca ikisi arasındaki bir diğer fark büyülü gerçekçilik olması muhtemel öğeler içerirken gerçeküstücülük ihtimalsizlik üzerine dayalıdır (Hadjetian 35). Öyleyse büyülü gerçekçilikte yapıcı gerçeküstücülükte ise yıkıcı bir durum söz konusudur.

Büyülü gerçekçi bir eserde hayalet varsa eğer, bu hayalet bir fantezi öğesi değildir; Hayalet inanan ve hayaletlerle ‘gerçek’ deneyimleri olan insanların gerçeği ortaya koymasıdır. Büyülü gerçekçilik gerçeği bizimkinden farklı olan insanların gerçek dünyasını resmeder. Güneybatılı Kızılderi cadılar hakkında bir fantastik eseri okumayı bitirip, kitabı masaya bıraktığımızda korkudan ürperebiliriz. Ancak hemen sonra bir uydurma hikaye okumanın farkındalığıyla rahatlarız. Oysa büyülü gerçekçilik cadıların bu dünyası insanların gerçekten içinde yaşadığı dünya olabilir hissiyle bizi öylece ortada bırakır. Ve bu düşünce doğru olabilir (Rogers). Bir başka ifadeyle büyülü gerçekçilik daha önce de bahsedildiği üzere ihtimaller üzerine dayalı bir türdür.

Rogers, büyülü gerçekçi eserlerde üç temel nitelik sıralar. Bunlar;

- 1.doğrusal ilerlemeyen zaman,
- 2.öznel sebep sonuç ilişkisi,
- 3.birlikte yer alan büyü ve sıradanlık’tır.

Birinci özelliğe göre, büyülü gerçekçi dünya görüşünde zaman çoğunlukla doğrusal bir şekilde ilerlemez. Uzaktaki geçmiş şimdi her an vardır, ve gelecek çoktan olup bitmiştir. Kronolijideki bu muhteşem kaymalar zamanın dışındaki gerçekliği yansıtır. Bu durum hayaletler ve önseziler için geçerlidir. Hatta zamanın bir ilerleme değil tekrardan ibaret olduğu düşüncesi de söz konusudur. Örneğin

Garcia Marquez'in romanında belli olaylar şuan odaklı bir şekilde sürekli tekrar eder. İkinci özelliğe göre büyülü gerçekçi eserlerde detaylı bir şekilde tasvir edilen olayların gerçekleşmesi ve birbiriyle bağlantılı olayların nedenselliğe dayanarak yan yana gelmesi nesnel gerçekliği bozmak için değil bize bunun şaşkınlıkla çok daha fazla bir şey olduğunu kanıtlamak içindir. Üçüncü özellik ise çalışmamızın başından beri üzerinde özenle durulan en temel özelliktir, yani büyülü gerçekçiğin var olması için olmazsa olmaz nitelikteki büyü ile sıradan olanın yan yana bulunması özelliğidir. Bu özellik Rogers'ın favorisidir. Örneğin kişinin dünya görüşünde mucizeler ve melekler, kurt adamlar ve olağanüstü güzel kadınlar, insanların arasında yürüyen tanrılar, kıtlık ve kuraklığa karşı törenlere olan inanç yer alıyorsa tüm bunlar o insana çölde nehirler ve tropik bölgelerde buzların var olması kadar doğal, sıradan gelebilir. Öyleyse büyü her an sıradan bir nitelik kazanarak, sıradan olan ise esrarengiz bir havaya bürünerek karşımıza çıkabilir. İşte bu büyülü gerçekliğin özüdür.

Büyülü gerçekçiliğin özünde gerçeğin kurmacadan daha tuhaf olduğu fikri vardır. Bir başka ifadeyle büyülü gerçekçilik gerçek dünyanın oldukça öznel gözleminden kaynaklanır. Bu, hayalin süzgecinden geçerek algılanan veya yorumlara ve metaforik anlatımlara maruz kalan gerçekliktir. Büyülü gerçekçilik ne sadece Latin Amerikan yazarlarında ne de sadece yirminci yüzyılın ikinci yarısında görülen bir olgudur. Büyülü gerçekçilik yirminci yüzyılın ikinci yarısında Latin Amerikan edebiyatında önemli bir etkidir (Zlotchew 27). Büyülü gerçekçiliğin temelini hangi öğelerin oluşturduğuna dair eleştirmenler arasında bir fikir birliği olmasa da büyülü gerçekçiliğin belli karakteristik özellikleri vardır. Büyülü gerçekçiliğin en belli özelliği içinde doğaüstü (supernatural) olay ve durumların yer almasıdır. Bu doğaüstülük, daha açık bir ifadeyle, gerçek dünyaya ilişkin mantıklı bir düşünceyle veya bilimsel deneyimlerimizle açıklayamayacağımız süreçlerdir. Büyülü gerçekçiliğin bir bölümünü oluşturmak için bu doğaüstü öğe gerçekçi kurgusal dünyanın içine titizlikle yerleştirilmelidir. Birbiriyle ilgili iki edebi tür olan fantastik ile büyülü gerçekçilik arasında bir fark bulunmaktadır. Fantastikte karakterler ile anlatıcının dolayısıyla okurun yaşadığı tereddüt tipik bir özellik iken büyülü gerçekçilikte mantıklı ve doğaüstü olmak üzere iki farklı görüşün tek bir düzende birleşimi söz konusudur. Bu düzende tereddüt yer almaz. Doğaüstünün varlığı

başkahramana veya anlatıcıya bir sürpriz yaşatmaz. Aksine bu, tamamen normal ve beklenen kurmaca içindeki gerçeğin bir birleşimidir. Büyülü gerçekçiliğin aksine fantastik eserlerde doğüstü kuşku uyandırır yani sorunludur. Olağanüstü şeklinde tanımlanan masallarda doğüstü veya mantıksız olan oldukça normal olarak algılanır. Büyülü gerçekçilik ile olağanüstü arasındaki en büyük fark ise şöyledir: Olağanüstü bütün dünya, karakterlere ve anlatıcıya “gerçek”, okura “hayali” görünür; Normal dünyanın bir parçası olarak görünen hemen hemen hiçbir şey kurmaca dünyasının dışında yer almaz. Büyülü gerçekçilikte ise çoğu kurgusal dünya anlatıcının gerçekçiliğinin parçası olan okur için tanıdık ve mantıklı olmayan öğeleri içerirken, okura tanıdık ve gerçekçi görünür. Büyülü gerçekçi dünyanın öğeleri olarak “mantıklı” ve “mantıksız”, “doğal” ve “doğüstü”, “gerçek” ve “gerçek dışı” şeklinde etiketlenen şey aslında okur ve gerçek yazar için ikiboyutludur. Karakterler ve anlatıcı içinse bu öğeler tamamen “doğal” ve bütünüyle tek boyutlu olağan etkenlerdir (Zlotchew 22-23).

Büyülü gerçekçi metinlerde doğüstü basit ya da belli bir konu değildir. Kabul edilmiş, onaylanmış ve edebi gerçekçiliğin akılcılığına ve maddeciliğine karıştırılmış olağan, her gün meydana gelen bir hadisedir. Büyü artık umutsuzca bir çılgınlık olmaktan çıkıp, normatif ve standartlaştırıcı özelliktedir. Kısaca, en karışık türün sade özüdür. Ayrıca, büyülü gerçekçiliğin ideolojik işlevleri vardır ve farklılıkların etkileşimi için koşullar yaratır. Büyülü gerçekçi metinlerde ontolojik bozulma politik ve kültürel parçalanmanın amacı olarak işlev görür. Yani büyü çoğunlukla okurların nedensellik, maddesellik ve nedenliliğin kabul edilen gerçekçi geleneklerini dikkatlice incelemelerini gerektiren kültürel düzenleyici olarak sunulur (Zamora ve Faris, *Introduction* 3). Ayrıca Büyülü gerçekçilikte güncel konuların yanında eski mitolojik öğeler de bulunur. Yerli Kızılderili kabilelerin evrenbilim ve mitolojilerinde kısmen incelenmiş çağdaş bir edebi biçim olarak büyülü gerçekçilik Vargas Llosa'nın “magico-religious mentality” (büyülü-dinsel düşünüş) teriminin taşıdığı bir dizi özellikten türemiştir (Danow 75). Büyülü gerçekçiler, temsil etmek için aradıkları düşünce kalıplarının egzotik – yabancı niteliğinden etkilenir. Onların bu şekilde yazmalarının sebebi bu kalıpların bir zamanlar sadece kalıp olduğu yerlerden çıkmaları ve kırsal nüfusun büyük sektörleri arasında her durumda

varlığını sürdürmeleri değildir. Büyülü gerçekçiliği budun merkezci bakış açısıyla tanımlayan büyülü gerçekçiler ve eleştirmenlerin, büyülü gerçekçiliğin yansıdığı varsayılan düşünceyle yazmadıklarının bir kanıtı mit, batıl inanç ve usa aykırılığı yerli etkenler için korurken; mantık, bilim ve akılcılığı Avrupa etkisine bağlamalarıdır. Bu, ironik olarak kendi içinde Avrupamerkezli bakış açısıdır (Zlotchew 19-20).

Wendy B. Faris *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative* (Sıradan Sihirler: Büyülü Gerçekçilik ve Anlatımın Yeniden Esrarengiz Yapılması) başlıklı kitabında büyülü gerçekçiliği, modern edebiyatta araştırır ve şöyle tanımlar: Büyülü gerçekçilik, Gerçekçiliği ve fantastiği içinde birleştirir. Böylece sıradan olanın içinden olağanüstü ortaya çıkar ve aralarındaki ayırım bulanıklaşır (1). Faris'e göre "büyülü gerçekçilik, gerçekçiliğin Batı'daki üstün konumunu kökten değiştirir ve yeniler" ve gerçekçi ve fantastik anlatıma farklı kültürel geleneklerin de dahil edilerek birleşmesi demek büyülü gerçekçiliğin hem anlatım biçiminde hem de kültürel olarak sömürge sonrası toplumun melez doğasını yansıtması demektir (1). Melezlik kavramı üzerinde önemle durulmalıdır çünkü bu kavram büyülü gerçekçilikte çok önemli bir yere sahiptir. Bir başka deyişle büyülü gerçekçiliğin en önemli özelliklerinden biri melez olmasıdır. Brenda Cooper'ın belirttiği üzere melezlik yani katışık olma hali büyülü gerçekçi yazının temel yönüdür. Yaşam ve ölüm, tarihi gerçeklik ve büyü, bilim ve din arasındaki çelişkili yönlerin birleşimi büyülü gerçekçi romanların konusunu, temasını ve anlatım yapılarını oluşturan ayırt edici özelliğidir. Kentsel ve kırsal, Batılı ve yerli, siyah, beyaz ve melez gibi kültürel, ekonomik ve politik uyumsuzluk büyülü gerçekçi kurmacaların uygulandığı alandır (32). Cooper, büyülü gerçekçilik yaşamın pek çok yönünü, görülen ve görülmeyen, görünen ve görünmeyen, mantıklı ve gizemli olanları betimleyerek gerçekliği yakalamaya çalıştığını ve büyülü gerçekçi yazarların bu gerçekliği yakalayıp aynı zamanda bu gerçeklikten batılı okurların arzu ettiği şekilde tuhaf bir kaçış sağlarken ince bir ip üzerinde yürüdüğünden bahseder ve ona göre "şimdi" ve "şu an" "gizemli" ve "büyülü" olan ile birleştirildiğinde zaman ve mekan melez, büyülü gerçekçi konu içinde dönüşüme uğrar. Cooper'a göre hatta "zamanın kendisi melezdir. Büyülü gerçekçi zaman ne

tarihin doğrusal bir zamanı ne de mitin döngüsel zamanı olmaya çalışır” (32-33). Öyleyse büyülü gerçekçilikte zaman doğrusal ve döngüsel olan ikili zıtlıktan doğan arada bir yeredir. Özetle Büyülü gerçekçi kurmaca farklı düşünce sistemlerini içerdiği ve belli anlatım türlerini ve biçimlerini kendi içinde açıkça harmanladığı için melez olarak nitelendirilir. Büyülü gerçekçiliğin bel kemiği büyü öğeleri tamamen kendine özgü olsa da büyülü gerçekçi kurmaca yine de yazılı ve sözlü kültür sistemi arasında bir yerde durur (Hegerfeldt 70). Dolayısıyla büyülü gerçekçilik doğası gereği çok kültürlüdür ve çok kültürlü edebi anlayışın gelişiminde önemli rol oynar. Bir başka deyişle büyülü gerçekçilik sömürgecilik sonrası kültürel önemi hem yansıtmış hem de bununla ilgili kıymetli eserler kazandırmıştır.

Wendy B. Faris *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative (Sıradan Sihirler: Büyülü Gerçekçilik ve Anlatımın Yeniden Esrarengiz Yapılması)* başlıklı kitabında büyülü gerçekçiliğin özünü ve kültürel işlevini araştırır. Bu araştırmanın temelini oluşturmak adına büyülü gerçekçilik için beş temel özellik önerir (7-27). Bunlar sırasıyla şöyledir:

1. En sade şekliyle bulunan büyü,
2. Olağanüstünün detaylı tasviri,
3. Yaşanan olağanüstü olayların bir mucize, hayal veya halüsinasyon olduğu yönündeki belirsizlik,
4. İki zıt kutubun bir arada yer alması,
5. Zaman, mekan ve kimlik algısında belirsizlik yaşanmasıdır.

Birinci özellik büyülü gerçekçi metinlerde büyüün en sade ögesinin bulunmasıdır. En sade öge kavramıyla Faris, büyü unsurundan bahsetmektedir. Mantık çerçevesinde alışkın olduğumuz düşünce ve inançlarımıza ters düşen bu kavram Faris’in deyimiyile evrenin kanunlarıyla açıklanamayacak olgu ve/ya olaylardır. Ancak bu olgu ve/ya olaylar büyülü gerçekçi metinlerde gerçekten meydana gelir. Büyülü gerçekçilikteki büyü çoğu zaman açık ve nettir. Örneğin *Yüzyıllık Yalnızlık (One Hundred Years of Solitude)* romanında uçan halılar, José Arcadio’nun kanının Ursula’yı bulmak için Macondo’yu baştan sona dolaşması,

Pelayo’da muhteşem kanatlara sahip çok yaşlı bir adamın varlığı, *Beloves* romanının daha başında kekte beliren iki küçük el izi, *Beyaz Otel (The White Hotel)* romanının sonunda ölü insanların dirilmesi anlatıcılar tarafından gerçekçi bir şekilde sunulur. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür: Gabriel Garcia Marquez’in *Yüzyıllık Yalnızlık (One Hundred Years of Solitude)* romanında Güzel Remedios adında çok iyi ve saf bir kız vardır. Romanda bu kız gerçekten göğe doğru yükselir ve kuşların dahi erişemeyeceği bir yükseklikte gözlerden kaybolur gider. Salman Rushdie’nin *Geceyarısı Çocukları (Midnight's Children)* romanında Saleem Sinai gelecekteki karısı Parvati tarafından gerçekten görünmez yapılır. Patrick Süskind’in *Koku (Perfume)* romanında ise Grenouille gerçekten bakirelerin vücutlarından güçlü ve alkollü insan kokusu çıkarır. Donald Michael Thomas’ın *Beyaz Otel (The White Hotel)* romanında ise Lisa isimli karakter Babi Yar’da yaşayacağı vahşet sonucu rahminde ve göğsünde çekeceği fiziksel acı ve ağrıları önceden gerçekten hisseder. Tüm bu örnek durumlar verilirken dikkat edileceği üzere “gerçekten” sözcüğü özellikle kullanılmaktadır çünkü büyülü gerçekçiliğin özünde bu tip olağanüstü olaylar gerçekten vardır ve amaç bunu göstermektir. Ayrıca romandaki anlatıcı ve karakterler bu olayları tuhaf bulmaz, sorgulamaz. Onlar için bu olağanüstü durumlar çok doğaldır. Anlatıcı veya karakterler bu durumlara dair yorum yapmaz. Büyülü gerçekçi metinlerde bulunan büyü, gerçekçilik içinde ne tamamen eriyerek ortadan kaybolur gider ne de okurun gözüne batacak şekilde direk verilir. Büyü, gerçekçiliğin içinde bir kum tanesi gibidir adeta. Bu sebeple olsa gerek Faris’e göre büyü, büyülü gerçekçi metinlerdeki en sade öğedir. “Büyülü bir olay gerçeğin olağanüstü doğasına ışık tutar” (10) diyerek Faris büyüü büyülü gerçekçiliğin en başat özelliği olarak kabul eder.

Büyülü gerçekçiliğin ikinci karakteristik özelliği betimlemelerinde olağanüstü dünyanın kesin varlığı üzerine ayrıntılı bilgi vermesidir. Bu, büyülü gerçekçilikteki gerçekçiliktir ve onu fantastik ve alegoriden ayırır. Çeşitli şekillerde karşımıza çıkan bu özellikte genellikle yoğun detaylarla yapılan gerçekçi tanımlamalar, içinde yaşadığımız dünyaya benzer bir kurgusal dünya yaratır. Algısal detaylara olan ilgi bir yandan devam ederken ve gerçekçi geleneği yenilerken diğer yandan büyülü gerçekçi kurmaca, büyülü olayları veya olguları kapsamasının yanında, etkileyici

büyülü detayları da içerir. Büyülü detaylar gerçekçilikten kesin ayrılışı temsil ettiği için detay geleneksel olarak taklitçi (mimetic) rolünden daha önce hiç olmadığı kadar büyük bir boyuta geçer (14). Bir başka deyişle büyü gerçekçilikteki ayrıntılı betimlemeler eserde gerçekçiliği hem kuvvetlendirir hem de hayali öğelerle örülü olması onu gerçekçilikten uzağa düşürür. Öyleyse büyü gerçekçilikte gerçek vardır. Bu gerçeği ise büyü öğeleri çepeçevre sarmıştır, ikisi içi içe geçmiş bir halka gibidir. Faris'e göre gerçeğin içinden beliren büyüü ilk kez Franz Roh dile getirmiştir. 'Gizemli' olan şeye karşıt olarak 'büyülü' sözcüğünü kullanan Roh ilk kez resimde büyü gerçekçiliği tartışırken "gizem temsil edilen dünyaya inmez aksine onun arkasına saklanır ve arkasında titrer" (16) demişti. Gördüğümüz üzere gerçeğin içinde büyüyen büyü hissini ilk kez Roh dile getirmişti ve onun ortaya attığı bu tanım niteliğindeki ifade Faris'in büyü gerçekçilik için sunduğu ikinci özelliğinin temelini oluşturmaktadır.

Bu özelliğe göre ayrıca olay, kişi ve mekanlar gerçek tarih ile ilişkilidir. *Beyaz Otel* romanı tarihi olarak Ferenczi ve Freud gibi gerçek kişilerden gelen hayali mektuplarla başlar. Rushdie ise *Geceyarısı Çocukları* romanında anlatımını dikkatli bir şekilde Hindistan'ın bağımsızlığı ve akabinde oluşan kargaşanın etrafında gelişen olaylarla sunar. *Koku* romanında Grenouille karakteri büyü bir şekilde güçlü ve seçici koku algısıyla Paris'te doğar. Bu üç örnek; gerçek olay, kişi ve mekanların hayali öğelerle zenginleştirildiğini gösterir. Gabriel Garcia Marquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* romanının geçtiği Macondo, Donald Michael Thomas'ın *Beyaz Otel* romanının geçtiği Babi Yar gerçekten de Avrupa'da bulunan yerlerdir. Ancak romanda bu yerler gerçeküstü olaylarla örülüdür. Örneğin *Beyaz Otel*'de Lisa karakterinin Babi Yar'da öleceğini önceden sezdiiren acılar ve ağrılar duyması, *Koku*'daki Grenouille'nin büyü burnunun Rönesans Avrupa'sının kokularından doğması, *Geceyarısı Çocukları*'nda Saleem'in ülkesini bölen güçlerle ortak bir özdeşim kurması sonucu kendisinin gerçekten parçalanması gerçek mekanlarda geçen gerçeküstü olaylardır (16). Böylece büyü gerçekçi eserler gerçekçi gelenekle birlikte güçlenirken hayali unsurlarla zenginleştirilmiş detaylarla sunulması onu gerçekçilikten bir derece uzağa düşürür. Büyü gerçekçilik yine de etkisinden bir şey kaybetmez, aksine hayali unsurların yardımıyla büyük bir derinlik kazanır.

Büyülü gerçekçilikteki üçüncü özelliğe göre yaşanan gerçeküstü olaylar bir mucize mi yoksa karakterin gördüğü hayal veya halüsinasyon mu belli değildir. İşte olayların iki zıt anlayışı arasında okuyucu bir tereddütte kalabilir ve dolayısıyla tedirgin edici şüpheler yaşayabilir. Genellikle bu tereddüt, anlatımdaki kültürel sistemlerin gizli uyumsuzluğundan kaynaklanır. İnanç sistemleri farklılaştıkça kendi inançlarına ve anlatım geleneklerine dayanarak kimi kültürdeki kimi okur diğerlerinden daha az tereddüt eder. Yine de okuyucu az veya çok bir tereddüt yaşar. Örneğin Carlos Fuentes'in *Uzak Akrabalar (Distant Relations)* eserinde Paris'teki bir otomobilin kulüp havuzunun ansızın orman bataklığına dönüşmesi, *Geceyarısı Çocukları*'nda Saleem'in ülkesini bölen güçlerle ortak bir özdeşim kurması sonucu kalabalığın arasında kendisinin gerçekten parçalanması bu özellikte gösterilebilecek olaylardır. Bir başka örnek olarak *Yüzyıllık Yalnızlık*'taki Pilar Ternera karakteri verilebilir. 145 yıldan fazla yaşayan bu karakterin yaşı konusunda tereddütte kalırız. Bu bir gerçek mi yoksa karakterin düşüncesi mi net değildir. Net olmayan bu olayların karşısında okur olarak bizler bu olayların hayal veya halüsinasyon mu yoksa mucize mi olduğunu ayırt edemeyiz.

Büyülü gerçekçiliğin dördüncü özelliği, yaşam ile ölüm, yaşayanlar ile ölümler, gerçek ile kurmacanın birlikte sunulmasıdır. Metinde bu ikili gruplar birbirinden ayrılmaz. Büyülü gerçekçi metinlerde iki farklı alan veya iki farklı dünya birbiriyle yakınlaşır hatta giderek birleşir ve okur bunu hisseder, adeta yaşar. Okur, büyülü gerçekçi türde yazılmış fantastik olayların kurgusal temsil düzeyde olduğunu bildiği için, bu bilinçle olayları veya olguları ne sorgular ne de doğruluklarından kuşku duyar. Anlatıcı ise sunulan bu iki dünya arasında esirdir. Ne tamamen birine ne de diğerine aittir. Büyülü gerçekçi görüş iki farklı dünyanın kesişim noktasında, iki yönü de yansıtan çift taraflı bir aynanın içindeki hayali bir noktada ortaya çıktığı yönündedir. Hayaletler ve metinler, hayalet gibi görünen insanlar veya sözcükler bu çift taraflı aynalarda, çoğunlukla da yaşam ile ölüm olan iki dünyanın arasında yer alır ve pek çok gerçek kurmacanın büyülü bir şekilde var olduğu bu kesişim alanını genişletirler (21-23). Eş deyişle büyülü gerçekçilikte gerçek ile kurmaca arasındaki çizgi bulanıktır.

Farklı dünyaları birleştirdikten sonra bu kurmacalar zaman, mekan ve kimlik algısını bozarlar. Bu beşinci ve sonuncu özellik için Faris, Kolombiyalı yazar Gabriel García Márquez'in ilk kez 1967 yılında İspanyolca yayınlanan *Yüzyıllık Yalnızlık* adlı romanından örnek verir. Romanda dört yıl, onbir ay, ve iki gün yağmurun yağması, uykusuzluk salgınının geçmişi ve sözcüklerin anlamlarını silmesi, her zaman Mart ayı ve pazartesi günü olan oda betimlemeleriyle normal zaman algımız sarsılır. Fuentes'in *Uzak Akrabalar (Distant Relations)* eserinde Tropik bitkilerin Paris'teki otomobilin klüp havuzunda yetişmesi ise mekan algımızı ters yüz eder. Büyülü gerçekçilik sadece zaman ve mekan değil aynı zamanda kimlik algımıza da yeniden yön verir. Büyülü gerçekçiliği nitelendiren anlatımın çok sesli doğası ve kültürel melezliği karakterlerine de uzanır, karakter algısını da alabora eder. Örneğin beş yüzden fazla çocukla bir geceyarısı kafasından konuşan Saleem kendisi midir? Ya da *Yüzyıllık Yalnızlık* romanında bir ağacın dibinde yıllarca yarı ölü bir şekilde yatan karakter kimdir, kendisi midir bilemeyiz.

Faris büyülü gerçekçilik için beş özellik belirtirken Maggie Ann Bowers'a göre ise büyülü gerçekçiliğin tek bir özelliği vardır. O da gerçeğin hem gerçekçi hem de büyülü bakış açısını aynı düzeyde kabul ederek anlatıcının verdiği örnekleri takip etmek için büyülü gerçekçiliğin okura dayalı olmasıdır. Bu bakış açısı okurun okuma eylemi dışındaki fikirleri ve yargıları ne kadar farklı olursa olsun okuma eylemi esnasında kurmacanın gerçekliğini tamamen kabul etmesine dayanır (4). Bir başka ifadeyle Bowers'a göre okur, Faris'in dördüncü özellikte belirttiği gibi, olay veya olguları ne sorgular ne de bunların doğruluklarından kuşku duyar. Öyleyse Bowers ve Faris büyülü gerçekçiliğin bu özelliği yönünde ortak fikirdedir. Aradaki fark ise şudur: Bowers'a göre okurun hiçbirşeyden kuşku duymaması, doğruluklarını sorgulamaması büyülü gerçekçiliğin olması gereken tek özelliği iken Faris'e göre bu özellik sıraladığı beş maddeden sadece biridir.

Rushdie modern Hindistan'ı betimlemek için özel tekniğe gereksinim duyar ve onun tekniğine göre yazar, dili Allah'ın var olmasını izin verdiği tarzda kullanmak zorundadır. "Kutsal olan şey (divine) üzerine oturduğum divan kadar gerçek olmalıdır" diyen Rushdie'ye göre gerçekçilik yaşadığımız dünyanın absürd

gerçekliğini artık açıklayamayacak durumdadır (akt Faris 88). Faris'e göre ise kutsallığın ve absürdlüğün bu birleşimi büyülü gerçekçiliğin ayırt edici özelliğidir çünkü sistemli yaratılmış kötülük ve acımasızlığı da içeren büyülü gerçekçilik eski kutsallık ile modern absürdlüğün arasındaki boşluğu bir köprü gibi bağlamaya çalışır. Bu bağlama işlevi büyülü gerçekçi tekniklerin çoğunu yaratır. Bu anlatım teknikleri ise büyülü gerçekçiliğin genel “odakbozum” tekniğini geliştirir (Faris 88).

Faris büyülü gerçekçiliği betimlenemez olanı kodlayan bir yazın türü olarak görür ve daha önce belirttiği özelliklerden yola çıkarak bu tür için metinsel teknikler belirler. Büyülü gerçekçilik yazını; büyülü detayları, naif anlatıcıları, belirsiz yer ve zamanları, düşsel görmeleri içerir. Sıradan olanla olağandışının birbirine karıştığı büyülü gerçekçilikte en dikkat çeken birinci teknik büyülü gerçekçiliğin imkânsız olayları anlatmak için içinde gerçekçi detayları toplamasıdır. Bu teknik diğer yazarlarda da görülebileceği gibi Garcia Marquez'in kurmacasının özel gücüdür. Büyülü gerçekçi tanımlamanın simgesi haline gelen José Arcadio'nun kanının izlediği yol bu tekniğin üstün örneğidir. Kan yol boyunca ilerlerken kaldırımlara çıkıp, doğru açılarla köşeleri döner. Hatta evdeki kilimleri batırmamak ve yemek masasından uzak durmak gibi ancak insan kapasitesinde gerçekleşebilecek bir özen gösterir. Bu esnada caddenin adı, çiçeklerin türleri, yumurtaların gerçek sayısı gibi pek çok gerçekçi detaylar görülür. Karakterin ölüm sahnesinde beliren kanın yolculuğu her günkü olay ve olgularla, bir yerdeki ölüme rağmen devam eden yaşamla betimlenir (Faris 90-93). Faris'in de dediği gibi “ne kadar çok gerçekçi detaylar olursa o kadar çok büyüsel şaşırtıcı olaylar meydana gelir” (92) Faris'e göre büyülü gerçekçilik yaşamın sürprizlerini esrarengiz yolların çok daha fazlasıyla vurgular (93). Görülebilecek gerçekçi detaylar ne kadar çok olursa kanın yolculuğu o kadar çok büyülü bir hâl kazanır. Öyleyse gerçek ve büyülü olanın böylesi bir birleşimi büyülü gerçekçiliğin mantığımızla çelişen ama özünde var olan doğruluğudur.

Büyülü gerçekçilikte ikinci teknik özellik anlatıcının “sade-açık-duygusuz” (matter-of-fact) ve önyargısız (detached) bir üslup kullanarak fantastik olayları yorum yapmaksızın anlatmasıdır. *Yüzyıllık Yalnızlık* romanında bu teknik açıkça

görülebilmektedir. Romandaki anlatıcı kanın çıktığı yolculuğu sıradan olaylardan olağanüstü bir biçime nasıl muazzam bir şekilde geçtiğini bir şaşkınlık belirtisi göstermeden anlatır. Çocukların dinlediği masallardaki olağanüstü durumların gerçekliğini sorgulamadığı gibi anlatıcı da olayları sorgulamaz. Bu sebeple romanda karşılaştığı büyülü olayları sorgulamaksızın kabul eden anlatıcının bu tutumu ve bakış açısı genellikle çocuksu ya da naif olarak değerlendirilir. Örneğin *The Metamorphosis* eserinde Gregor Samsa bir sabah kötü bir rüyadan uyanır ve daha yatakta iken kendini korkunç ve iğrenç bir mahluğa dönüştüğünü görür. Anlatıcı bu olayı sorgulamaz, doğruluğundan veya yanlışlığından şüphe duymaz, bir şaşkınlığa düşmez. Yani olayları olduğu gibi anlatır. *The Famished Road* romanında ise Azaro karakteri insanlardan ve ruhlardan bahseder. Bir gün fotoğrafçının kamerasını bırakmak için stüdyosuna giderken onu hayaletlerin takip ettiğini şaşırmanın ve yorum yapmadan anlatır. Anlatıcı ile çocuklar arasındaki bu benzerlik yani anlatıcının hiçbir şeyi sorgulamayan, her şeyi olduğu gibi kabul eden çocuksu tavrında bazen değişimler olabilir. Örneğin anlatıcı kendi şüphelerini asla ancak diğer karakterlerin şüphelerini anlatırsa bu defa teknikte bir değişim oluşur ve bu tekniğin neticesinde okur nasıl bir tavır takınacağı konusunda tereddütte kalır. Örneğin Güzel Remedios kendisiyle birlikte kanat çırparak yükselen kağıtların arasında güle güle diyerek el sallar. Anlatıcı Remedios'un göğe yükselmesine karşı verilen bazı tepkileri aktarır ancak kendi yorumunu asla dile getirmez. Aynı şekilde *The House of the Spirits*'in anlatıcısı Marcos dayı'nın kuşunun üzerinde uçuşunun kalabalıkta yarattığı şaşkınlığı bildirir. Ancak kendisinin bu durumdan hiç etkilendiği görülmez. Bu teknik çoğu kez *So Far from God*'da da kullanılmıştır. Mucizeler önce olur sonra bunu sorgulayıp tartışılır, üzerinde yorum yaparlar. Örneğin romanda bir mucize olur: La Loca, cenaze töreninde tabutunda doğrular. Sonra havaya doğru yükselir ve kilisenin çatısına konar. Bunu gören Baba Jerome bunun bir Allah'ın mı yoksa Şeytanın mı işi olup olduğunu sorar ve kızın annesi bu bir mucize diye haykırır. Sonrasında okur mucize olarak nitelendirilen bu olayın olağan bir fiziksel alanla ilişkilendirilen başka bir yorumuyla karşılaşır. Bu yoruma göre kıza daha önce sara hastası olarak teşhis konmuştur. Dolayısıyla bu durum o esnada kızın sara nöbeti tuttuğu şeklinde de yorumlanır. Şüpheleri aktaran ancak büyünün varlığına dair hiçbir olumsuz görüş belirtmeyen bu teknik tereddütü kabul eder. Büyülü gerçeği

metinlerde anlatıcılar her zaman ağzı sıkı değildir. Yani anlatıcı olayın büyüğü doğasını açıklamasa da anlamı üzerine yorum yapabilir, dolayısıyla olayın tuhaflığını ima eder. Rushdie'nin romanlarında ise yazarın sessizliği sık sık bozulur ve okurlar anlatılanlara inandırılır (Faris 94-97).

İmkansız bir olayın etrafında gerçekçi detayların toplanmasının ve naif ve bildiğini söylemeyen, ağzı sıkı anlatıcıdaki değişikliklerin yanında büyüğü gerçekçilik belirsizlik hissi yaratan başka teknikler de içerir. Örneğin, *Yüzyıllık Yalnızlık* romanında hem yer hem de zamana dair anlatımlar belirsizdir. Romanda okuma ve yazma sahnelerinin önemli kişisi yazar Melquiades'in varlığı romanın sonuyla birlikte kavramsal bir şekilde dünyayı ve metinleri yok eder, gözünün önünde net bir şekilde canlandırması zor olan kavramsal bir boşluk yaratır. Daha açıkçası Macondo'nun tüm dünyası ve metinleri kaybolup gider. Eğer tüm bunlar yok oluyorsa biz bunu şimdi nasıl okuyabiliyoruz gibi bir soru okurların kafasını karıştırır. İşte böylece okurda bir tereddüt oluşur (Faris 97). Ancak okurda oluşan bu tereddüt romandaki karakter veya anlatıcılarda söz konusu değildir. Bu ise büyüğü gerçekçiliğin en temel özelliklerindedir.

Ayrıca büyüğü gerçekçiliğin sanrısız türü de vardır. Bu türde tamamlanmayan söz ve davranışlar hangi olayın hayal, hangisinin rüya, hangisinin ise gerçekten olduğu yönünde karar vermeyi zorlaştırır çünkü anlatım tekniğinde bir araya gelen çok çeşitli kişiler ve senaryolar vardır. Bunlar Gaston Bachelard'ın düşsel görme (oneiric optic) olarak çağırdığı bu teknikte kişi rüya yerine daha çok derin bir dalgınlık halindedir. Bu dalgınlık pek çok rüya gibi özellik taşır. Dolayısıyla okur neyin ne olduğu konusunda ayırt etmede zorlanır. Wilson Haris ve Fuentes geçmiş ve şimdiki zamanı birleştirmek için düşsel görme tekniğini kullanır. *The Famished Road* romanında çocuk anlatıcı Azaro gerçek ile hayal aleminde yaşamaktadır. Yaşadığı serüvenlerin en çok sanrısız masallarını anlatır. Örneğin düşsel yolculuğa büyüğü gerçekçi bir şekilde çıkar. Büyüyü ve hayali dalışı ayırt etmek zordur. Bir sabah böcek olarak uyanan Gregor Samsa ise kendine ve okura bunun bir rüya olmadığını söyler. Yani büyüğü gerçekçilikteki en sade ve kesin öge –büyü– özünde yine de gerçek akla ve olaylara dayanan rüyalarındaki, halüsinasyonlardaki veya dalgın

hallerdeki fantastik senaryolara benzer. Özetle büyümlü gerçekçilik düşsel niteliğiyle düşü metinde nesnel dünyayla birleştirir (Faris 100-104). Böylece büyümlü gerçekçiliğin en temel özelliklerinden biri melezliğı, meelz doğası yine ortaya çıkmış olur.

Büyümlü gerçekçilik yazınında anlatımı farklı fiziksel ve çelişkili dünyalarla birleştiren çeşitli bağlayıcı teknikler vardır. Faris bu tekniklere “köprü” adını verir. Örneğin *Yüzyıllık Yalnızlık* romanında Melquiades bir çengene topluluğıyla geldiğinde ve Macondo'nun halkı uçan halıyı gördüğünde anlatım *Binbir Gece Masallarını* da içeren yazınsal geçmişi farklı tutarsız bir mekanla birleştirir. Romanda Macondo'da muz şirketi tarafından yapılan katliam meydana gelirken anlatım Birleşmiş Meyve Şirketi'nin Kolombiyalı işçilere olan gerçek muamelesini ve saklanmış tarihi gerçeklerin geçtiğı mekanlardan söz eder çünkü amacı kendini maddesel dünyanın merkezinden kendini ayırmaktır. Odakbozum anlatım şekli böyle birleşimleri destekler ve böylece yüksek kayalıklar, kutsal dağlar, Sümerlerin tapınağı, ağaçlar, kutuplar, köprüler, merdivenler gibi şamanizm ideolojisindeki Şamanın farklı bir aleme olan yolculuğunu betimleyen hayali bağlanmışlığa benzer bir işlev görür. Bu teknikte genellikle bazı şamanist tedavi törenlerinde olduğu gibi anlatım bağlayıcısı büyüsel bir şekilde şimdiki zamanı ve geçmişi birleştirerek canlı ve ölümlerin dünyasını bir araya getirir. Canlıların ve ölümlerin dünyasını birleştiren Juan Rulfo'nun *Pedro Paramo* eseri bağlayıcı işlev yönünden oldukça zengindir. Anlatımdaki coşkulu ses Comala şehrindeki bir düşünce ve bedenden diğere akıcı bir şekilde geçen ruhun özelliklerini kapsar. *That Voice* romanında ise sesli akışkanlık yüzünden tema tanımlanamaz. Anlatım sürekli olayları tekrarlar, insanları, yerleri ve sesleri birleştirir, meydana gelen olayları kaydetmek o olayların bir parçası olur. Bu yeni romanda böylece tekrarlanan eylemler ve yeniden anlatımlar arasındaki fark bulanıklaşır (104-115). Yani o an okuduğumuz olaylar romanda gerçekten oluyor mu yoksa anlatıcı daha önce meydana gelen olayları tekrar mı anlatıyor bilemeyiz. Aradaki ince çizgi belirsizleşir, ayırt edilemeyecek bir hale gelir.

Faris'in büyümlü gerçekçilik için belirlediğı diğere teknik, “İki yönlü yollar”dır. “İki yönlü yollar” adı verilen bu teknik, Büyümlü gerçekçilikteki farklı dünyalar ve

farklı türdeki söylemler arasındaki değişimi belirtir. Bu değişim metindeki olayların ve nesnelerin olasılık dışından imkânsıza doğru, esrarengizlikten olağanüstüye ve tekrar geriye yol aldığı bir hayali görüntüde gerçekleşir. Bu görüntü gerçekleşmesi mümkün ama yine de olasılık dışı olayları veya nerdeyse gerçek olan büyülü olayları kapsar. Böylece bu teknikte iki farklı dünya harmanlanmış olur. *Yüzyıllık Yalnızlık* romanında bu tekniğin bir örneği görülür. Romandaki José Arcadio Buendia adındaki karakter olasılık dışı ama gerçekçi bir şekilde uzun yıllar kestane ağacının altında ölü bir şekilde yatar (115-122). Bu karakterin bir sanrısı mı yoksa adam gerçekten ölü mü ayırt edilemez.

Diğer teknik “anlatıdaki mesafeler”dir. Büyülü gerçekçilikte farklı dünyaları yan yana getiren ve esrarengiz ile olağanüstü arasında gidip gelen iki yönlü yollar tekniği anlatıdaki mesafelerin sıklıkla oynanmasını ve bunun çeşitli türlerini destekler. Örneğin *Palace of the Peacock* romanında anlatıcı kendi yüzü ile kendi yüzünden solan başka yüzler arasında genişlediğini hissettiği mekanı betimler. Bu betimlemesinde sözcük tekrarları vardır. Büyülü gerçekçi metinlerin anlatımında sembolik zaman gelecekte bitmiş zamandır, olaylar ise ikinci kişinin bakış açısıyla anlatılır. Okura direk seslenen anlatım okuru anlatım mekanına çeker böylece okur anlatımın birleştirdiği farklı alanları yakından yaşar. *Yüzyıllık Yalnızlık* romanındaki uçan halılar, kanın izlediği yol, göğe yükselme gibi aynalar, miknatıslar ve filmler olağanüstüdür. Büyülü gerçekçi metinlerdeki büyü her günkü sıradan nesne ve olayların olağanüstülüğünü vurgular (122-126). Bu “anlatıdaki mesafeler” tekniği Roland Walter’ın “yazarın sessizliği” ölçütüne benzer. Yazar olaylar karşısında kendi yorumunu yapmaktan kaçındığı için sessizliğini korur dolayısıyla anlatımda bir mesafe yaratmış olur.

“Ayna tutma” sonuncu tekniktir. Büyülü gerçekçi metinlerde anlatı ilkesi olarak tekrar, ayna ve benzeri şeylerle yapısal veya sembolik olarak kullanıldığında genellikle kaynakta bir değişim meydana getirir. Bu büyülü gerçekçi aynalar esrarengiz bir hava yaratan bu istemsiz tekrarlarla okuru değişen dünyaya çağırır. Ayrıca bu ayna tutma tekniği doğrusal ilerleyen zamanda bir değişiklik meydana getirir. Metinlerarası ve içmetinsel olarak çeşitli şekillerde tekrarlanan öğeler ayna

salonu anlatımı yaratır. Örneğin *The Famished Road* romanının başlığındaki yol ile hem gerçek hem de hayali olmak üzere pek çok yollar kastedilmektedir. Tarih ile mit arasındaki büyülü gerçekçilik gibi tekrar da aktif ve pasiflik arasındadır. Saleem'in kendi kendine söylediği gibi acaba biz mi tarihi yönetiyoruz yoksa tarih mi bizi yönetiyor belli değildir. Bu durum okurlarda bir sorgulama yaratır. Metin boyunca yansıyan şiir ve şarkılardan yapılan imge tekrarları yarattığı varlıkların ontolojik konumlarını sorgular. O şiiri okuyan ve alıntılaman acaba gerçek dünyada gerçek insanlar mı yoksa o şiirden mi ortaya çıktılar, o şirin sözcüklerinden mi yaratıldılar belli değildir. Temanın öngörülemezliği gibi bu tersine çevirme yapıları farklı olay ve kişiler arasındaki ayrımı belirsizleştirir (127-132). Örneğin elimize aldığımız bir yazıya baktığımızda düz bir şekilde görürüz. Ancak aynaya tutulan yazılar nasıl ters yüz oluyorsa büyülü gerçekçilik de aynı şekilde olayları ters yüz eder.

Roland Walter, *Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction* (Çağdaş Meksika Kurmacasında Büyülü Gerçekçilik) adlı kitabında büyülü gerçekçiliği birbiriyle çelişkili ancak kendi içinde uyumlu iki bakış açısıyla tanımlar: Biri gerçekliğin akılcı görüşüne dayanırken diğeri gerçekdışının, doğaüstünün, ve olağandışının bir araya toplandığı gerçekliğin büyülü görüşünü esas alır (18). Walter bu tanımlamayı yaptıktan sonra bu özelliklerin bir metni büyülü gerçekçi yapmaya tek başına yetmeyeceğini çünkü bu özelliklerin aynı zamanda fantastik türüne de uygun düştüğünü belirtir. Walter bu sebeple büyülü gerçekçilik ile fantastik arasındaki farkları araştırır ve büyülü gerçekçilik için saptamalarda bulunur. Walter'ın saptamalarını takip edebilmek için Fantastik türün tanımını öncelikle Tzvetan Todorov'un *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* adlı yapıtından incelemek yerinde olacaktır. Todorov fantastiği şöyle tanımlar: “Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır” (31). Todorov'a göre fantastik, okuyucunun ve karakterin algıladıkları şeyin “gerçeklik” olup olmadığına karar vermek zorunda olduğu ortak bir kararsızlıktır ve bu kararsızlık süresi kadardır. Eğer bu kararsızlık eş deyişle tereddüt olmaz ise eser ya tekinsiz ya da olağanüstü türüne dahil olur. Todorov'a göre “fantastiğin ruhunu özetleyen formül”, “neredeyse inandım”

ifadesidir (37). İşte fantastiğin özü beklenmedik bir olay karşısında kişinin heyecanlanması ya da korkması kadar anlık bir süredir.

Büyülü gerçekçilik gibi fantastik de biri akılcı, gerçekçi diğeri ise büyülü olmak üzere gerçekliğin iki düzeyiyle tanımlanır. Ancak fantastik metinlerde gerçekliğin iki düzeyi birbiriyle zıttır. Bu ikiye bölünme okuyucuda zihin karmaşası meydana getirir. Bu metinlerde doğaüstü varlıklar veya fantastik olaylar gerçekliği geleneksel görüşümüzle yönetilen dünyanın dengesini tam anlamıyla bozar. Bu nedenle okuyucu gerçekliğin akılcı, gerçekçi düzeyini kabul ederken doğaüstü olanını reddeder veya onu kurmaca evreninde kabul etmekte tereddüt yaşar. İşte fantastiğin en önemli özelliklerinden biri “tereddüt” (hesitation) sözcüğünün yerine Amaryll Beatrice Chanady, “çelişki” (antinomy) sözcüğünü önerir çünkü Chanady’e göre “tereddüt” okuyucunun metinsel işaretlere tepkisi iken “çelişki” metinde birbiriyle çelişen iki kodun eş zamanlı varlığını gösteren daha tatmin edici bir terimdir. Bu iki koddan biri varken diğeri kabul edilemez. Doğaüstü olay ise anlaşılmaz olarak kalır (aktaran Walter 19). Çelişki okuyucuyu büyük şaşkınlığa sokarak kurmaca dünyasında bir belirsizlik yaratır. Okuyucunun şaşırması onun psikolojisine dayanır ve iç metinsel bir araçtır. Böylece metnin yapısı ve edebi söylemi fantastiğin ve büyülü gerçekçiliğin ortaya çıkmasında önemli etkenlerdir (Walter 18-19).

Fantastikte olduğu gibi büyülü gerçekçilikte de okuyucu gerçekliğin hem gerçekçi hem de büyülü düzeyiyle karşılaşır. Bu iki türün arasındaki temel fark anlatıcının ve karakterlerin büyülü standartlara nasıl tepki verdiği ve bunları nasıl algıladığında yatmaktadır. Büyülü gerçekçilikte anlatıcılar ve karakterler gerçeği ve gerçekdışı durumları bütünleşmiş bir düzeyde kabul eder, gerçekliğin büyülü kategorisine tuhaf veya rahatsız ediciymiş gibi bir tavırla yaklaşmazlar (19). Büyülü gerçekçilikte okuyucu kurmacanın temsil düzeyinde bu durumlardan ne şüphe duyar ne de bu durumları sorgular. Büyülü gerçekçi metinlerin ikinci önemli ölçütü gerçekliğin gerçekçi ve büyülü düzeylerinin uyumlu bir birleşiminin sağlanmasını gerektirir ve böylece büyülü gerçekçilikte gerçekliğin bu iki düzeyi arasındaki çelişki de çözülmüş olur (20). Bir başka deyişle büyülü gerçekçi eserlerde yan yana gelen

iki zıt kavramlar birbiriyle uyum içindedir, anlatıcı ve karakterler bu durumu sorgulamaz veya irdelemez. Bu çelişkili kavramların bir araya gelişini yadırgamaz.

Walter'a göre büyülü gerçekçi metinlerde bulunması gereken üçüncü ölçüt yazarın sessizliğidir (authorial reticence). Bu ölçüte göre; Yazar, anlatıcı ve karakterler metindeki doğaüstü olaylar ile gerçek olanların uyumlu birleşimini zedeleyecek hiçbir tutum sergilememelidir. Üçünün de tutumu aynı derecede önemlidir. Anlatıcı büyülü olaylara açıklamalar getiren bir gözlemcinin bakış açısını benimseyemez. Aksi taktirde bu tutum gerçekliğin büyülü kategorilerinin geçerliğini sorgulamak olur. Bu durumdan kaçınmak için anlatıcı, büyülü gerçekçi dünyaya inanan karakterin bakış açısını benimsemelidir. Fantastikte yazarın sessizliği gerçekliğin karşıt düzeylerini koruyan bir edebi araç gibi işlev görürken büyülü gerçekçilikte bu edebi araç gerçekliğin gerçek ve büyülü kategorilerinin uyumlu etkileşimiyle nitelendirilen kurmaca bir evren yaratmaya yardımcı olur. Ki bu evrende gerçekliğin büyülü standartları gerçekçiler kadar geçerlidir. Bu süreçte metnin büyülü gerçekçi evreni gerçekliğin etraflı bir imgesi haline gelir. Gerçekliğin bu imgesinde her an her şey büyülü hâle gelebilir ya da tam tersi büyülü olan gerçeğe dönüşebilir. Diğer bir ifadeyle mantıksal olarak mümkün olan şey imkânsız bir hâle bürünebilir (20).

Özetle, gerçekliğin gerçek ve büyülü olmak üzere iki farklı düzeyi büyülü gerçekçi edebi türünde olması gereken ilk özelliktir. İkinci özelliğe göre, gerçekliğin bu iki düzeyinin uyumlu bir birleşimi olmalıdır. Üçüncü özellik ise kısıtlı bir yazar bakış açısını gerektirir. Diğer bir deyişle yazarın sessizliği kurmaca evreninde gerçekliğin gerçekçi ve büyülü standartlarının uyumlu etkileşimini yaratmakta gereklidir. Bu yapısal ve biçimsel araçlar yazar tarafından büyülü gerçekçi dünya görüşünü betimlemek için kullanılır. Bu görüşün büyülü doğası insanoğlu ile onun yaşadığı gerçek olayı arasındaki dinamik ilişkisine dayanır. Kişi gerçekliği sadece mantığıyla değil aynı zamanda büyülü yollarla da yorumlar. Yani kişi mit, efsane ve batıl inançlarla da büyümüş olduğundan gerçekdışı, tuhaf, gizemli ve açıklanamaz görünen olayları olduğu gibi kabul eder. Bu süreçte inanç ve hayal gücü önemli rol

oynar ve gerçekliğin gerçekte kategorilerine büyüdü olanın birleştiği, varlığa yeni ve derin boyutlar kazandırıldığı kişinin düşünme biçimini oluşturur.

Sonuç olarak, büyüdü gerçekte; aniden meydana gelen tuhaf, açıklanamaz olağanüstü olaylar ile tamamen sıradan olayların karşılıklı ilişkisi ve etkileşimidir. Bu esnada okurun zaman, mekan ve kimlik algılarını alabora edip okuru şaşkınlık içinde bırakır. Büyüdü gerçekte olan şeyleri olağandışı yollarla aktarırlar. Amaçları onların büyüdü özelliklerini vurgulamaktır. Bunu ise her zaman var olan öğelerin zamanla sıradanlaşarak görünmez bir hâle geldiği gerçekliğin ortak öğelerini kökünden vurgulamak için Rus biçimcilerinin geliştirdiği alışkanlığı kırma (defamiliarization) yöntemini kullanarak başarırlar. Buna yanılısama süreçlerini de ekleyen büyüdü gerçekte böylece gerçekte daha gerçekte olan bir metin yaratmış olurlar (Simpkins 150). Örneğin cadılar, uçan halılar, büyücüler, hayaletler ve takıntılar bu türde bulunabilecek unsurlardır. Bu kurmaca dünyanın o kadar detaylı bir şekilde anlatılmasındaki amaç okurun olağanüstü olaylar karşısında ikna edilme çabasıdır.

III. BÖLÜM

3. ANGELA CARTER

3.1. Hayatı ve Eserleri

Asıl adı Angela Olive Stalker olan Angela Carter, İngiltere'nin güney kıyısı boyunca uzanan Doğu Sussex'in kasabası ve büyük bir şehri Eastbourne'de 7 Mayıs 1940 tarihinde doğar. Annesi Olive (Farthing) Stalker, babası ise Hugh Alexander Stalker'dır. Dunkirk çöktüğü hafta Carter dünyaya gelir. Hitler'in askerleri Manş denizini geçerek Eastbourne'a çok yaklaşınca Carter'ın annesi, babası ve büyükannesi, annesinin ailesinin asıl memleketi olan, Güney Yorkshire'a gider (Lee 3). Böylece savaş yıllarını huzurlu bir şekilde büyükanneleriyle birlikte Güney Yorkshire'daki Wath-upon-Deane'de geçirirler. Savaş bittikten sonra ise Londra'ya dönerler (Gamble 7). Sarah Gamble, *Angela Carter: Bir Edebi Yaşam (Angela Carter: A Literary Life)* adlı kitabında Carter'ın dünyaya geldiği "ilk yıllarının tamamen savaş ile şekillendiğini" (14) söyler. Gerçekten de Carter'ın doğumu pek çok ölümlere neden olan savaşa rastlamıştır. Bu durumu büyülü gerçekçilik olarak nitelendiren Carter, İkinci Dünya Savaşı ilan edildiği sırada annesinin hamile olduğunu ailenin büyülü gerçekçilik yeteneğiyle doktora giderken öğrendiğini söyler ve Carter'a göre annesi yıkıcı tahriplere yol açan savaş sürerken dünyaya yeni bir can getirecek olmanın duygusuyla üzücü ve heyecanlı bir hamilelik dönemi geçirmiş olmalıdır (3).

Carter'ın babası Hugh Alexander Stalker'ın mesleği gazeteciliktir ve Birinci Dünya Savaşı'nın gazisi olarak İkinci Dünya Savaşı sürecince baba ocağı Londra'da kalır çünkü şans eseri askerliğe çağrılmayacak kadar çok yaşlıdır. Bu sırada Carter'ın kendisine hamile olan annesi Olive, anneannesi, ve 11 yaşındaki erkek kardeşi Hugh, Angela'nın doğduğu yere, Eastbourne'a göçer. Dunkirk'de İngiliz seferi kuvvetlerinin yenilmesi ailenin cephe hattındaki yaşamlarını fiilen bitirmeleri demektir çünkü güney kıyısı herhangi bir Alman işgaline karşı çıkarma sahası niteliğindedir. Bu sebeple, aile bu defa anneannenin güney Yorkshire'daki Rotherham'a yakın Wath-

upon-Dearne'deki köy evine tekrar taşınır. Böylece Carter'ın ilk anıları Güney Yorkshire kömür havzasının ortasına kurulmuş köyün diğer tarafının 19.yüzyıl standartlarına göre mimari olarak antik sayılacak iki yüksek iki alçak, kırmızı tuğlalı, taş tahta döşeli, madencilerin sıralı kulübelerinin yaşayan izlerine dairdir. Burada Carter anneanneasi tarafından büyütülür. Anneannesinin Carter'ı büyüyeceği yere, Güney Yorkshire'a, geri götürmesi Carter'ın kendi kökenini düşünebilmesine yarar (Gamble 14-16). Carter, sokak çetelerinin yarattığı şiddetli ortamda yetişir. Ancak ne Carter ne de o zamanın diğer çocukları şiddeti uygulayarak yaşar. 1950'lilerin ilk yıllarında Carter genç bir kız olduğunda İngiltere geçmişteki zenginliğine doğru uzun, yorgun bir tırmanışa geçiyordur (31).

Savaştan sonra aile Carter'ın okula başlayacağı Güney Londra'ya, Balham'a döner. Bu şehirde Carter 18 yaşına kadar eğitimini devlet okullarında alır. Ergenlik çağında ise anoreksiya nervoza hastasıdır. Carter doğduğunda 40'lı yaşlarında olan baba Hugh, eşi bayan Olive ölünce İskoçya' daki baba evine geri döner. Carter ilerde tüm samimiyetiyle babasıyla ilgili bir yazı yazar. Onu yakışıklı, duygusal, ve evcimen biri olarak tanımlar ve onun kedilerle olan özel bağından bahseder (Lee 3). Carter 1959 yılında liseden üniversitelerde burslu okuyacak derecede yetersiz bir not ortalaması ile mezun olur. Bu yüzden babası ona Croyden'in varoş bölgesindeki Croydon Advertiser (Croydon Reklamcılık)'ta muhabir yardımcısı olarak bir iş bulur (Gamble 7). İş hayatına Croydon Reklamcılık'ta muhabir olarak başlayan Carter, gazeteciliği röportaja tercih eder. Sonunda üretken bir gazete ve magazin eleştirmeni ve köşe yazarı olur. Carter aslında *Londra Edebiyat İncelemeleri ve Yeni Toplum (the London Review of Books and New Society)* gibi iki haftada bir çıkan İngiliz yayınları için çalışır. Tabii aynı zamanda *Guardian*, *New York Times*, *Observer* ve *Washington Post* gibi gazetelere de katkılarda bulunur. *Sirk Geceleri (Nights at the Circus)* romanında da görülebileceği üzere Carter'ın gazeteciliğinin şakacı, keskin zeka üslubuyla edebiyat, moda, sanat tarihi, aşçılık ve film gibi oldukça farklı konu alanlarının ve kültürel değerlerin geniş yelpazesini içinde barındırması dikkat çekicidir (Stoddart 3-4).

Angela Carter 20 yaşındayken mesleği Endüstriyel kimyacılık olan Paul Carter ile evlenir. Çift 1960 yılında evlendikten sonra Bristol'a yerleşir. Carter, Winston Churchill'in öldüğü 1965 yılında Bristol Üniversitesi'nin İngiliz edebiyatı bölümünden mezun olur ve Carter'ın yazarlık kariyeri başlar. Ertesi yıl ise ilk romanını yayınlar. Carter'ın akademik başarısı ile önceki başbakanın ölümü arasında bir bağ yokmuş gibi görünse de aslında arada dikkate değer bir ilişki vardır çünkü Carter'ın ilk eserinin önemli bir karakteristik özelliği Churchill sonrası dünyanın açıkça bilinçli bir şekilde yazılmasıdır. Churchill'in devlet töreni sembolik olarak Carter'ın 1960'ları önemli on yıl olarak tanımlama eğiliminin altını çizer. O olayı bizzat yaşayanların da gördüğü üzere tören sadece bir kişinin ölümünü değil İngiliz tarihinde bir dönemin bitişini simgeler (Gamble 47). Carter çok uzun sürmeyecek bir evliliğe adım atmıştır. Evlendikten 9 yıl sonra ayrı yaşamaya başlayacak olan çift 1972 yılında tamamen boşanır. Carter gerek boşanma sebepleri gerekse ilişkilerinin detayları konusunda kısacası özel hayatıyla ilgili basına bir bilgi vermez (Gamble 54). Ancak yazar olarak Carter soyadıyla üne kavuştuğu için boşandıktan sonra yine aynı soyadını kullanmaya devam eder.

Carter'ın eserlerinde gerçek ile kurmaca arasındaki fark adeta bir ölü sonuçtur çünkü Carter bu iki kategorinin de sınırlarının üzerinde düşünen bir yazardır. Bu anlamda Carter'ın 1962-1965 yılları arasında Bristol Üniversitesi'nde, özellikle Avrupa ortaçağ edebiyatıyla ilgili derslere odaklanarak almış olduğu eğitim önemlidir. Carter 1980'li yıllar boyunca İngiltere, Avustralya ve Amerika'da yaratıcı yazarlıkta bir dizi akademik görevine devam eder. Doğu Anglia Üniversitesi'nin ünlü yaratıcı yazım yüksek lisans derslerine üç yıl girer. Üniversite'deki bu programın Ian McEwan, Pat Barker ve Kazuo Ishiguro gibi pek çok ünlü çağdaş İngiliz romancılar üzerinde yapıcı bir etkisi olup İngiltere'de yaratıcı yazım alanında müfredatta ilk kez sunulan ve öğretilen bir akademik ders olması yönüyle önemlidir (Stoddart 4).

Angela Carter'ın romanına yansıyan hayatındaki diğer önemli nokta onun uluslararasılığı'dır. Bu nitelik Carter'ın pek çok ülkelere seyahat etmesiyle ortaya çıkar. Amerika ve Avustralya'da derslere girmesinin yanında Japonya'da 1969-1972 yıllarında toplam 3 yıl yaşar. Orada Japon sürrealizmine ilgi duyar ve mutlak ötekilik

konumundan hareketle batı Avrupa üzerinde düşünür (Stoddart 5). Bir yaz tatilinde *Gölge Dans (Shadow Dance)*'ı yazar. 1966 yılında ilk romanı olan bu eseri yayınlar ve ikinci romanı *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toyshop)* ile birlikte edebi ödüller kazanmaya başlayacaktır. Bu eseriyle 1967 yılında John Llewellyn Rhys Ödülü'nü kazanır. 1968 yılında yayınlanan *Farklı Algılar (Several Perceptions)* ile Somerset Maugham Ödülü'nü kazandıktan sonra Carter başarılı bir romancı olma yolunda ilerliyor olmasına rağmen İngiltere'yi terk eder. Kocasından ayrıldıktan sonra 500 doları Japonya'ya yapacağı gezi için kullanır. Daha önce hiç Musevi-Hıristiyan olmayan bir kültürde yaşamak nasıl olurdu diye merak edip görmek isteyen Carter Japonya'da da yaşar. Japonya'da yaşama kararı alması Carter'ı sorunlu giden evliliğinden uzaklaştırırken, üretken ve hırslı bir romancı olmasına rağmen onu aynı zamanda İngiliz edebi sahnesinden de ayırır. Böylece Carter'ın kazandığı ilk başarılarla tekrar kavuşması uzun bir zaman alacaktır (Gamble 7). Sarah Gamble, *Angela Carter: Bir Edebi Yaşam (Angela Carter: A Literary Life)* adlı kitabında Carter'ın Japonya'da kalmaya nasıl başladıysa oradan ayrılmasının da aynı şekilde yani kaçma sebebiyle gerçekleştiğini söyler. İngiltere'den kocasından uzak kalmak için ayrılan Carter, Tokyo'yu da sevgilisinden kaçmak için bırakır. Gamble, bu bilgileri Carter'ın *Guardian* gazetesinde Catherine Stott'la yaptığı bir söyleşide dile getirdiğini söyler (133). 1972 yılında Japonya'dan döndükten sonra Carter İngiltere'de kalıcı bir dayanak noktasının ve yayınevinin olmadığını görür ve Japonya'da kaldığı süre zarfında yazdığı *Doktor Hoffman'ın Şeytanî Arzu Makinaları'nın (The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman)* satışı bu sebeple iyi olmaz. Ancak 1977 yılında yayınlanan *Yeni Havva'nın Çilesi'nin (The Passion of New Eve)* satışı önceki romanın satışına oranla daha iyidir (Gamble 7).

Angela Carter'ın İngiltere'ye dönüşü zor olmuştur çünkü edebiyat camiasındaki yerini yeniden almak zorundadır. *Yeni Toplum (New Society)* ve *Guardian*'da yazsa da ve Bath şehrinde 3 yıl yaşadıkdan sonra Sheffield'e taşınıp ve oradaki Sanat Kurulu'na 1976'dan 1978 yılına kadar üye olsa da hayli sıkıntılı zamanlar geçirir (Sage 31). On yıllık zaman diliminde verimli sonuçlar elde etmesine rağmen Carter'ın bir yayıneviyle güvenli bir anlaşması yoktur. *Doktor Hoffman'ın Şeytanî Arzu Makinaları'nın (The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman)*

satışının iyi olmamasının sebebi bu yüzdendir ve hatta eser eleştirmenlerce göz ardı edilmiştir. Daha sonra Carter 1974 yılında *Fireworks*, 1977 yılında *Yeni Havva'nın Çilesi (The Passion of New Eve)* ve *Charles Perrault'un Masalları'nın (The Fairy Tales of Charles Perrault)* çevirisi, 1979 yılında ise *Kanlı Oda (The Bloody Chamber)* ve *The Sadeian Woman* yayınlanır.

Carter 1970'lerin sonunda Güney Londra'nın Clapham bölgesinde yaşayan Mark Pearce ile anlaşır. Carmen Callil, Virago'dan Clapham'e taşınca Chatto ve Windus 1982 yılında Carter'ın yayınevi olur. *Sirk Geceleri (Nights at the Circus)* romanını yazarken Carter hamile kalır ve 1983 yılının Kasım ayında, 43 yaşındayken, oğlu Alexander Pearce'i dünyaya getirir. 1 yıl sonra yayınlamak üzere olduğu bu romanı ona James Tait Black Memorail Ödülü'nü kazandırır (Lee 5). Carter'ın kariyerindeki dönüm noktası 1980'lerden sonra gerçekleşir. 1979 yılında kısa öykülerinin ikinci cildini, *Kanlı Oda'yı (The Bloody Chamber)* yayınlar. Bu kitap yıkıcı bir şekilde yeniden yazılmış bir dizi masalları içermektedir. Kitap sadece eleştirmenlerin değil aynı zamanda genel okurunda dikkatini çekmiştir ve hatta kitap feminist eleştirmenler tarafından ilk kez eleştirel bir şekilde incelenmiştir. Sekizinci romanı *Sirk Geceleri'nin (Nights at the Circus)* 1985 yılında basımıyla birlikte Carter tanınmış yazarlığını oldukça sağlam temellere oturtmuş olur. Güney Londra'nın Clapham bölgesinde yeni partneri ve bebeğiyle mutlu bir şekilde yaşayan Carter artık hem verimli bir şekilde yazmaktadır hem de Amerika ve Avustralya'daki üniversitelerde geçici olarak eğitim-öğretim görevlerinde bulunmaktadır. Carter'ın popülerliğini artıran bir diğer etmen 'The Company of Wolves' adlı eserinin 1985 yılında Neil Jordan tarafından, ertesi yıl da *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toyshop)* romanının Granada Televizyonu için filme uyarlanmasıdır (Gamble 7-8).

Dahiliği dünya çapında kabul edilmek üzereyken ve kıvrak zekası, zengin mizacı ve cesur yaratıcılığı ile eserleri tanınmaya başlarken kısacası yaratıcı gücünün zirvesine ulaştığı sırada Carter, 51 yaşında, 1991 yılının ilkbahar mevsiminde akciğer kanserine yakalandığını fark eder (Bacchilega 89). 16 Şubat 1992 tarihinde kendi evinde, kendi yatağında vefat eder. Carter akciğer kanserinden ölmeden sadece birkaç ay önce son romanı, *Bilge Çocuklar (Wise Children)* yayınlanır. Bu onun en

çok satan ve en popüler eseri olsa da Carter gerçek ününe ancak öldükten sonra erişir (Gamble 8).

3.2. Carter'ın Eserlerinin Genel Özellikleri

Carter'ın eserleri özetle kısa öykü, roman, kurmaca olmayan (non-fiction) ve tiyatro olmak üzere dört ana grup altında toplanabilir. Kısa öyküleri; *Fireworks* (1974), *The Bloody Chamber* (1979), *Black Venus* (1985), *American Ghosts and Old World Wonders* (1993), *Burning Your Boats: Collected Short Stories*, *The Virago Book of Fairy Tales* (1990), *The Second Virago Book of Fairy Tales* (1992), *Wayward Girls and Wicked Women* olmak üzere sekiz tanedir. Son üç eserin ise editörlüğünü yapmıştır. Dokuz tane olan romanları ise şunlardır: *Shadow Dance* (1966), *The Magic Toyshop* (1967), *Several Perceptions* (1968), *Heroes and Villains* (1969), *Love* (1971), *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972), *The Passion of New Eve* (1977), *Nights at the Circus* (1984), ve *Wise Children* (1991)'dir. *The Sadeian Woman* (1979), *Nothing Sacred: Selected Writings, Expletives Deleted*, *Shaking A Leg: Collected Writings* kurgusal olmayan eserleri iken *Come unto These Yellow Sands: Four Radio Plays* ve *The Curious Room: Collected Dramatic Works* tiyatro eserleridir.

Eserlerinden açıkça görüleceği üzere Carter pek çok türde eser veren üretken bir yazardı. Daha çok romanları ve kısa öyküleriyle bilinse de aynı zamanda şiir, çocuklar için öyküler, gazetecilik ve opera metni'nin yanında radyo, sinema, ve sahne oyunları yazmıştır. Charles Perrault'un peri masallarını çevirmiş, kadınlarla ilgili iki masal derlernesini ile yıkıcı öykü antolojisini yayına hazırlamış ve Marquis de Sade hakkında tartışmalı bir kitap yazmıştır. Bu dikkate değer listeye Carter'ın resim yeteneğini de eklemek gerekir. Carter öğretmekten büyük zevk almıştır. Hatta İngiltere, Amerika ve Avustralya'ya yazar-öğretmen olarak ders vermek için çağırılmıştır. Chatto ve Windus'daki yayıncısı Carmen Callil, Carter'ı “İngiliz edebiyatının Johnny Appleseed'i: İngilizce konuşan tüm dünyaya Angela tarafından bırakılan yakıcı bombalar” olarak adlandırmıştır. Glenn Patterson, Kazuo Ishiguro ve Pat Barker, Carter'ın öğrencileri arasındadır. Tüm bunlara rağmen Carter'ın eserleri ölümünden sonra daha çok bilinmeye başlamıştır. İngiltere'nin saygın Booker Ödülü için uzman hakem olarak görev yapmış olsa da asla Booker ödülünü kazanamamıştır. Romanlarının çoğunu tekrar yayınlayan Virago yayınevi Carter'ın ölümünden kısa

bir süre sonra hepsini satmıştır ve o günden beri Carter İngiltere'de üzerinde en çok çalışılan çağdaş yazarların bir tanesi olmuştur (Lee 1).

Angela Carter etkileyici bir şekilde geniş kapsamlı her türlü eserler verdiği için tüm eleştirmenlerin ve okurların tanıdığı bir yazar olmuştur. Yirmi altı yılda radyo tiyatrosu, film senaryoları, şiir, çocuk kurmacası ve gazeteciliğinin yanında dokuz roman, dört kısa öykü derlemesi ve üç cilt kurgusal olmayan eserler yayınlamıştır. Bu kapsamlı yayınların çeşitliliğine karşılık eserlerinin eleştirisi, edebiyat kuramı, toplumsal cinsiyet çalışmaları, film kuramı, kültürel kuram ve felsefe gibi pek çok akademik disiplinleri içerir (Gamble 8). Bu demek oluyor ki Carter'ın eserlerini ele alan bir okur ve/ya eleştirmen üzerinde düşüneneceği pek çok materyal ile karşı karşıya gelir.

Carter kurmacanın daha az “saygın” türleriyle oynamaktan zevk alsa da eserlerine “yüksek” kültüre ait atıflar ekleme konusunda aynı derecede yetenekliydi. Yazısı; Mikhail Bakhtin, Jacques Derrida ve Michel Foucault'un kuramları, Dostoyevsky ve Balzac'ın romanları, Gabriel Garcia Marquez ve Jorge Luis Borges'in büyülü gerçekçiliği, İngiltere kralı 1. James dönemine ait trajedileri, Shakespeare'in tiyatro oyunları, Dadaizm, sürrealizm, psikoanaliz, Hollywood filmi ve deneysel Avrupa sineması gibi konulara yaptığı göndermelerle doludur. Aslında Carter'ın kariyeri boyunca yaptığı işlerden bir tanesi bazı tür ve biçimlerin diğerlerine göre üstün sayıldığı üslup ayrımını zorlaması olmuştur. Ancak Carter'ın çekiciliği eserlerinin çeşitliliği ve miktarında değil derinliğinde yatmaktadır. Carter yazılarını hiçbir zaman “sadece” eğlendirmek amacıyla yazmamış aynı zamanda müthiş zekasını ve düşünce sevgisini göstermek gibi niyeti vardı. Konularının olağanüstü çeşitliliği ve yaratıcılığıyla Carter her zaman edebiyatın eğlendirmek kadar bilgilendirmek gibi bir rolünün olduğu görüşüne bağlı kalmıştır (Gamble 8-9). Bu görüşle ve inançla yazdığı tüm eserleri, özellikle kadını ele alışıyla, okumaya değer nitelikli yapıtlardır.

Carter'ın yazıları alışılmamış bir şekildedir ve hepsi de bir tarzda şekillendirilmiş ve gelenekleştirilmiş bir düzyazıda ifade edilen “eski” ile “yeni”,

“yüksek” ile “alçak” arasındaki sıkı bağlarla doludur. Carter, edebi yenilikten fazlasını aramıştır. Carter'ın eserlerinin odağında bir merak konusu sıklıkla gözlenmiştir. Bilim kurgu, büyülü gerçekçilik, kuramsal kurmaca ve kurgu yazarı olarak çeşitli şekillerde tanımlansa da Carter'ın önemli bir özelliği gerçekçi bir yazar olmasıydı. Carter'ın planlı bir yazım taktiği pek çok farklı kaynak, tür ve biçimlerden seçerek derlemesidir. Carter, günlük yaşamımızı düzenleyen kurmacaları yok etmek için öykülerini yaratır ve yazar olarak işlevini “mitbozumcu” (“demythologiser”) olarak tanımlar. Carter'ın bu bozma isteği ise eleştirmenler arasında büyük bir anlaşmazlık ortaya çıkarmıştır. Tartışmaları en hararetli boyuta getiren nokta ise Carter'ın feminizm ile olan ilişkisi olabilir. Carter, kendini her zaman *kadın* olma gerçekliğinin doğasını araştırmakla özellikle ilgilenen “çok eski bir tür feminist” şeklinde tanımlamıştır. Carter, kontrolünün dışında kadınlığın sosyal kurmacasının nasıl yaratıldığını ve bunun gerçekmiş gibi kendisine nasıl dayatıldığını sorgular. Carter, Marquis de Sade'nin pornografik yazılarını ciddi bir inceleme konusu yapan, kadın kahramanlarını cinsel saldırıya uğratan ve “politik doğruluğun” herhangi bir türüne uymayı ısrarla reddeden bir feministtir. Carter'ı destekleyenler onun bu tip riskli yöntemlere düşkünlüğünün sebebini kadınları cinsel olarak istismar eden durumlar karşısında savunmasız bırakan güç yapılarını çözümlenmek olduğunu iddia ederken diğerleri ise onların bu tuzağına düşmeden kadınların temsil edilmiş şekilleriyle oynamanın mümkün olmayacağını ileri sürer. Carter aynı zamanda erkekleri seven bir feministtir. Bu sebeple onlar için “bazı kız kardeşlerimden daha az kibirli” şeklinde bir ifade kullanırdı. Yazarlık kariyerinin özellikle başlarında eserlerini erkek bakış açısıyla yazmıştır ve onları bir arzu objesi olarak tanımlama ilgisini asla kaybetmemiştir (Gamble 9-11).

Alison Lee, Angela Carter'ı “kralı çıplak gören çocuk” (6) olarak tanımlar. Lee'ye göre “Carter'ın sapkın bir hayal gücü vardır ve o şüphe duymaksızın kralı çıplaklığıyla ortada bırakır. Onun usta kalemi o kadar çok aşırıya kaçır ki böylece onu tanımlayan eleştirmenleri de aynı derecede yükseğe çıkarmış olur” (6). Carter'ın kurmacası, içinde pek çok türü, gelenekleri, ve üslubu barındıran bir yazın cümbüşü gibidir. Bu sebeple Carter'ı belli bir edebi yazın içine dahil etmek zordur. Cinsellik ile ilgili görüşleri, Marquis de Sade'yi kendine özgü okuması ve kadınların

şehvetini kutlamasıyla da oluşan bu evrensellik Carter'ın tüm eserlerini çağdaş İngiliz yazınında en çok zorlayıcı olanlardan kılmıştır. Lee'ye göre Margaret Atwood, Carter'ın kısa kurmacalarını “üzümlü noel pudingi” olarak nitelendirmekte haklıdır. Hatta Lee bu düşüncenin Carter'ın daha uzun kurmacaları için de yerinde ve doğru bir metafor olabileceği görüşündedir (6).

Belli konulardaki kesin bakış açısına rağmen Carter okurlarından gelebilecek değişik fikirlere açıktır ve onların görüşlerine önem verir (Lee x). Carter kurmacasını okurlarının bir defada okuyup tüketmelerine izin vermez. Carter'ın eserlerinde kişi uyanık ve sürprizlere açık olmalıdır. Carter, pornografiden diğer başlıca sanat dallarına kadar, aile romanlarından kültürel farklılığa kadar imgelerin arkasında gizli kalmış gerçeği araştırır ve o gerçeği keskin kalemle ortaya çıkarır (Lee 6-7). Carter'ın romanları ve kısa kurmacaları; macera, serüven, perili öyküler, bilim kurgular ve Gotik masallardır. Aynı zamanda, keskin bir zekanın, feminist bilinçliliğin ve tartışmacı düşünce tarzının kanıtıdır. Carter, dilin ve edebiyatın zevk vermesinin yanında eğitici olması gerektiğini de savunur. Hem kurmaca hem de kurmaca olmayan eserleri Carter'ın bu hırslı inancını gösterir. Ayrıca Carter edebi çalışmalarını politik ilgisinden ayrı tutmamıştır. Yazıları nükteli, zevkli ve coşkulu olmasının yanında aynı zamanda karışık, zor ve eğitimidir. Romanlarının teması ve karakterleri orijinal olsa da Carter eserlerini bir halı gibi farklı şekillerde dokumuştur. Carter kadınların edebiyat, tarih ve dünyadaki konumlarıyla sürekli ilgilenmiş ve bu ilgiyle yazdığı kitapları kadınları pek çok farklı bakış açısıyla görmeyi ve onların da kendilerini görmesini sağlar. İlk karakterleri mazoşist iken sonrakilerin güçlü, kendine güvenen karakterler olarak ortaya çıkması Carter'ın kadın karakterlerinin hem mağdur hem de muzaffer olduğunu gösterir. Onlar; anne, dansçı, akrobat, teknolojik buluşlar, arzu nesnelere sahiptirler ve her şeyin ötesinde cinsel isteklerini hissedebilecek ve ifade edebilecek niteliktedirler. Carter'ın edebi atıfları geniş ve bazen çok yoğun olduğu için öykülerindeki kadın kahramanları asla yalnız değildir. Her biri Batı edebi kültürünün geleneği içine yerleştirilmiştir (Lee ix). Bir başka deyişle kadın kahramanları kültürel öğeler yalnız bırakmaz, eserlerde birlikte ortaya çıkarlar.

Feminist eleştirmenler için Carter'ı içten bir şekilde kabul etmek bazen zor olmuştur. Çünkü ortaya koyduğu kadın imgelerinin hepsi bağımsız değildir. Ancak Carter'ın bu çekingenliği bazı eleştirmenlere göre onun kadın ve erkek arasındaki ilişkileri olağandışı karışıklıklarla gözlemlediği bir dengede tutulmalıdır. Carter kendini feminist olarak adlandırırsa da onun feministliği kadın cinselliğinin imgelerinden daha kapsamlı değildir. Masallarında da görüleceği üzere kadınlar kurtlarla sadece boy ölçüşmekle kalmaz. Aynı zamanda kurdun kendisi olurlar ve hatta kurtları baştan çıkarırlar. Bu olasılıkların hepsi herkeste aynı şekilde merak uyandırmasa da olası durumlar bu kadarla sınırlı değildir (Lee x). Lee'ye göre Carter'ın eserlerini bu kadar çok cazip kılan şey bu çeşitliliğidir. Carter tam anlamıyla zıt fikirlere sahiptir ve karakterlerinin şehvet düşkünlüğü farklı şekillerde karşımıza çıkar. Bazıları çırılçıplak ve tamamen yabancıdır. Ancak Carter'ın sesi değişmez nitelikte ironiktir ve herhangi bir soruya genel bir cevap olarak ortaya çıkan her şeyden şüphe duyar. Bu şüphecilik onu postmodernizm ile yan yana getirir (x). Postmodernizmin temel taşlarından ironi ve parodi ve diğer anlatı teknik unsurları Carter'ın eserlerinde net ve kesin bir biçimde yer alır.

Belli edebi eserlerle olduğu gibi Carter romanlarında da türlerle oynar. Carter'ın romanlarında pikaresk, masal, gerçekçilik ve Gotiğin yanında kadın karakterleri başrollerden uzak tutan ya da onları zavallı ve yardıma muhtaç tipler olarak yaratan diğer türlerden yararlandığı görülür. Okurlarının bu türlerin özelliğini bildiğini varsayarak türleri bozar ve onlara yeniden şekil verir. Carter'ın türleri karıştırmasının, diğer romanlara ve kültürel imgelere geniş kapsamlı atıfları, postmodern şüpheciliği, cinsiyet meyilli olması ve hatta insan türünün değişiminin sonucu dilin büyülemek ve dönüştürmek gücü ortaya çıkar. Carter'ın romanlarında her zaman çok seslilik vardır. Okur bunun bazılarını duyarken aslında arka planda duyulmayan sesler hâlâ vardır. Bunlardan en önemlisi ise kadın yazarın sesidir ve onun çoğunlukla erkek seslerin batı edebiyatı geleneği karşısında nasıl konuştuğu ve kendi dilini nasıl bulduğudur. Carter ayrımcı değildir. Erkek yazarların ilkelerini ne inkar eder ne de dışta bırakır. Ancak onlarla sıkı bir tartışmaya girmekten de uzak durur. Carter edebi geleneği, ve bu geleneğin kadınları iyi ve/ya kötü yönde nasıl temsil ettiğini inceler ve kötü yönleri karşılık olarak başka imgeler yaratmaya çalışır.

Bu noktada feminizm ve postmodernizm Carter'ın eserlerinde bir araya gelmiş olur (Lee x-xi).

Carter'ın eserleri için söylenebilecek önemli terimlerden biri postmodernizm'dir. Carter'ın yazıları postmodernizmin niteliklerini taşır. En önemlisi ise eleştireceği fikirleri, edebi türleri veya gerçekleri eserlerinde bir malzeme gibi kullanmasıdır. Yani Carter eserlerinde neyi kullanıyorsa onu eleştiriyor diyebiliriz. Carter, örneğin, *Farklı Algılar (Several Perceptions)* eserinde olduğu gibi gerçekçilik türünü eleştirmek istediği zaman gerçekçi türde yazar. Geleneksel masallar yoluyla çoğalan mitleri değiştirmek istediğinde *Kanlı Oda (The Bloody Chamber)* eserinde olduğu gibi bunu yine türün kendisiyle yapar. Bu yöntem çelişkili olsa da öykünün iki tarafını da aynı anda gösterir. Farklı bir düşünme tarzı önermek için edebi atıfları ve göndermeleri kullanarak farklı bir bağlam sunar. Bu, onun tüm kurmacalarında özellikle de yeniden yazdığı masallarında bellidir. Tarihi ve edebi bağlamlar Carter için önemlidir çünkü amacı bu bağlamların düşünme tarzımızı etkilediği biçime dikkatimizi çekmektir (Lee 14).

IV. BÖLÜM

4. ÇEVİRİ DEĞERLENDİRMESİ

Çağımız çeviri çağıdır. Çeviri etkinliklerine yaşamımızın her alanında çok sık rastlamaktayız. Çeviri söz konusu olduğunda ise yazın çevirisi en önde gelen etkinliktir. Yazın çevirisi konusunda Fransız Etienne Dolet'e göre bir çevirmeni başarılı kılan noktalar vardır. Bunlar beş maddede şöyle özetlenebilir: Birincisi çevirmen yazarın ne demek istediğini metnin içeriğini ve verdiği mesajı tam olarak anlamalıdır. Ayrıca çevirmen anlaşılması güç noktalara açıklık getirme özgürlüğüne sahiptir. İkincisi çevirmenin kaynak ve erek dile tam hakimiyeti gereklidir. Üçüncü özelliğe göre çevirmen sözcüğü sözcüğüne çeviriden uzak durmalı, böyle bir çeviri türünden sakınmalıdır. Dördüncü özellik çevirmenin günlük dilde kullandığı konuşma biçimlerini kullanmasını belirtir. Son maddeye göre çevirmen çevirisinde doğru sözcüğü seçmeli ve bunları doğru biçimde düzenlemelidir (Bassnett-McGuire 54). Bu beş madde, çevirinin yanlışlardan arınması ve hatalardan sıyrılması için gerekli hususları belirtir. Öyleyse Etienne Dolet'in çıkarımları çeviri etkinliğine giden yolda izlenecek yol şeridi gibidir. Dolet'in söylediklerini destekler nitelikte Alexander Tyler da "Çeviri, özgün eser kadar rahat olmalıdır" (Bassnett-McGuire 63) ilkesini benimsemiştir. Bu iki araştırmacının ilkelerini destekleyen ve daha anlaşılır kılan bir diğer önemli isim ise Zohar Shavit'tir.

Bu bölümde Angela Carter'ın *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* adlı romanı ile *Kanlı Oda* adlı öykü derlemesinden "Karçocuk" ile "Bay Aslan Gönül Avında" öyküleri büyülü gerçekçilik bağlamında değerlendirilecek ve çevirilerine bu özelliğin yansıyor yansımadağı incelenecektir. Bu çalışmada incelenecek iki öykü ve bir romandan oluşan toplam üç eserin özünü masallar oluşturmaktadır. Masallar söz konusu olduğunda ise erek kitle genelde çocuklar olmaktadır. Çocuk edebiyatı ve çevirisinde masallar önemli bir yer tutmaktadır. Bu konuda Zohar Shavit önemli bir isimdir çünkü erek kitle çocuk olduğunda çocuk edebiyatı çevirmenlerinin yetişkin edebiyatı çevirmenlerinden bir farkı olduğu görüşündedir. Dolayısıyla bu çevirmenlerin bazı

haklara sahip olduğuna inanır. Bu hakları özgürlük olarak nitelendiren Shavit; değiştirme, ekleme, çıkarma ve kısaltma olmak üzere dört tane özgürlükten bahseder.

Angela Carter masallarını yetişkinler için yazmıştır. Masal türünün özelliklerinden yararlanan Carter'ın amacı ataerkil düzeni ve onun yarattığı öğretileri sarsmak ve sorgulamaktır. Yüzyıllar boyunca anlatılan masallarla erkek ve kadına toplumsal rolleri paylaştırılmıştır ve hatta benimsetilmiştir. Carter bu sorunu merkeze alarak masallarında toplumsal rolleri tersine çevirir. Çevirileri incelenecek eserlerin özü masallar olduğu için Zohar Shavit'in çevirmenlere tanıdığı özgürlükler esas alınmıştır. Shavit bu özgürlükleri çocukların ahlaki durumu göz önüne alınması için kullanılmasını savunur. Ancak Carter'ın öyküleri zaten yetişkinlere yönelik olduğu için ahlaki yönden bir kısıtlama söz konusu değildir. Burada Shavit'in görüşleri çevirmenlerin çeviri stratejilerini belirlemek amacıyla ele alınmıştır.

Zohar Shavit'e göre çevirmenlerin kendilerine tanıdıkları özgürlükler vardır. Zohar Shavit çocuk edebiyatı çevirisiyle ilgilenmiş ve çocuk edebiyatı çevirisine özgü normları ve bu normları belirleyen dizgesel kısıtlamalar üzerine yoğunlaşmıştır. Shavit'e göre özellikle çocuk edebiyatı çevirmenleri, çocuk edebiyatının çoğuldizge içindeki çevresel konumunun sonucu olarak, yetişkinlerin edebiyatının çevirmenlerinden farklı olarak, kaynak metne bazı eklemeler yaparak kaynak metni genişletir ya da metnin bazı bölümlerini veya sözcükleri çıkararak kaynak metni kısaltır. Shavit çevirmenlerin değiştirme, ekleme, çıkarma ve kısaltma gibi uygulamaları çocuk edebiyatı çevirmenlerinin özgürlüğü olarak değerlendirmiştir. Kaynak metin açısından baktığımızda, değiştirme, ekleme, çıkarma ve kısaltma şeklindeki uygulamalar çocuk edebiyatı çevirmenlerinin özgürlüğü olarak değerlendirilse de bir de olaya erek metin açısından bakmak gerekir. Erek metnin açısından baktığımızda ise bunların çevirmenlerin özgürlüğünden çok erek dizgeye olan bağlılığını gösterir diyebiliriz. Bir başka deyişle erek kitlesi çocuk olan çevirmenlerin kaynak metinde birtakım özgürlüklere sahip olmaları erek dizge bağlamında yine birtakım kısıtlamalara maruz kalmalarındandır. Shavit'e göre çevirmenin dört temel özgürlüğü vardır. Bunlardan ilki değiştirme (changing)'dir. Shavit'in değiştirmeden kastı çocuk dizgesine bağlı olarak kaynak metindeki türün,

konunun veya karakterlerin özelliklerinin çeviride değiştirilmesidir. İkinci özgürlük ekleme (adding)'dir. Shavit'e göre ekleme; çocuk dizgesine özgü ilkelere bağlı kalınarak çeviriye kaynak metinde olmayan öğelere yer verilmesi demektir. Üçüncü özgürlük çıkarma(deleting)'dir. Shavit'in çıkarmadan kastettiği şey kaynak metinde var olan tüm unsurların çeviride yer verilmemesidir. Çevirmenlerin son özgürlüğü Kısaltma (abridging)'dir. Shavit bu özgürlükle şunu demek ister: çevirmen kaynak metinde gözüne karışık gelen sözcük veya sözcük gruplarını çeviride çıkarır. Böylece cümlenin yapısını ve anlamı sadeleştirir, çeviriyi kavram kargaşalarından arındırmış olur (*Poetics* 112-113).

4.1. *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı Romanının Özeti*

Roman 15 yaşındaki Melanie adlı karakterin aynanın karşısında kendisini incelemesiyle başlar. Melanie devamlı hayaller kuran ve cinselliğe meraklı bir genç kızdır. 12 yaşında Jonathan ile 5 yaşında Victoria adlarında iki kardeşi vardır. Bu üç çocuğa evin kahyası Bayan Rundle bakmaktadır. Bayan Rundle bir kedisi olan 50 yaşında, hiç evlenmemiş, şişman ve çirkin ancak iyi bir kadındır. Melanie gibi Bayan Rundle da hayaller kurar. Jonathan ise çok dalgın bir karakterdir. Öyle dalgındır ki ne kadar çok yediğini dahi anlayamaz çünkü gerçek dünyada değil deniz aleminde yaşamaktadır. En büyük hobisi ise yelkenli gemilerin maketlerini yapmaktır. Bir gün bu üç kardeşin anne ve babası romanın gidişatını değiştirecek bir yolculuğa çıkarlar. Baba Amerika'ya konferans vermek için anne de ona yol arkadaşlığı yapmak için gider. Anne ve babası Amerika'dayken Melanie bir gece uyuyamaz ve gizlice onların odasına girer. Odadaki eşyaları incelemeye başlar. Öncelikle anne ve babasının nikâh fotoğrafı dikkatini çeker. Sonra annesinin gelinliğini giyip gecenin karanlığında bahçeye iner. Geceyi, sessizliği ve sonsuzluğu tanır, bunlardan korkar. Hemen eve geri dönmek ister ancak kapı rüzgarın etkisiyle kapanmıştır. Böylece Melanie dışta kalır. Bahçelerindeki elma ağacına tırmanarak odasına girer. Edward adındaki oyuncak ayısına sarılıp uyur. Sabah uyandığında gelinliğin hem kirliliği hem de parçalanmış olduğunu, tacın ise ağacın en üstteki dallarının birinde asılı kaldığını fark eder. Bayan Rundle kahvaltıyı hazırlamıştır, Jonathan ve Victoria ile birlikte kahvaltısını yapmaktadır. Melanie kahvaltıya inince de suçluluk duygusundan ve utancından bir şey yiyemez. Kahvaltıdan sonra Melanie ders çalışmak için odasına; Bayan Rundle, Jonathan ve Victoria ise çarşıya gider. Onlar çarşıdayken evin zili çalar. Kurye çocuk elindeki telgrafı Melanie'ye uzatır. Telgraf anne ve babasının ölüm haberini içermektedir. Anne ve babasının ölümünden Melanie kendini suçlu tutar çünkü onlardan habersiz annesinin gelinliğini giymiştir. Melanie'lerin maddi durumları annesi ve babası yaşıyorkenki gibi iyi değildir. Evleri ve eşyaları satılacaktır ve bu üç kardeş artık oyuncakçı Philip dayılarıyla birlikte yaşayacaktır. Bu üç öksüz trenle Londra'ya gider. Philip Flower Londra'da oyuncak yapıp satan bir adamdır. Margaret ise onunla evlendiği gün dilsiz olmuş ve karşındakilerle yazarak anlaşabilmektedir. Margaret'ın Finn ve Francie adlarında iki kardeşi vardır. Bunlar Philip'e oyuncak işinde ve tiyatro gösterisinde yardım etmektedir ve dördü

birlikte yaşamaktadır. Yaşadıkları daire oyuncakçı dükkânın hemen üstündedir. Dükkânın içi de vitrini kadar kasvetli ve karanlıktır. Melanie ve kardeşleri oldukça güzel, lüks ve bahçeli bir evden daha kötü şartlardaki bir ev ortamına gelirler. Finn Melanie'ye Philip dayıyla ilgili bilgiler verir. Örneğin onun için en önemli olan şeylerden biri kukla tiyatrosudur. Ancak Melanie, Philip dayının yaptığı oyuncakları, kuklaları, maskelerin hiç birini sevmez, ortamı da beğenmez. Melanie uzun süre geldiği bu yeni ortamı yadırgarken Jonathon için mekan değişikliğinin bir önemi yoktur çünkü o eskisi gibi sadece gemilerin ve denizlerin olduğu kendi dünyasında yaşamını sürdürmektedir. Küçük kız kardeşi Victoria da tıpkı Jonathon gibi kendi dünyasında yaşamaktadır ve Melanie bu yüzden kendini çok yalnız hisseder.

Margaret yenge gaddar kocasının hükmünde yaşayan zavallı bir kadındır. Zavallılığı kıyafetlerine dahi yansır. En önemlisi ise kocasının tuhaf hediyesi olan gümüş renkteki gerdanlığıdır. Köpek tasmaını andıran bu gerdanlık Margaret'ın yemek yemesini, hareket etmesini zorlaştırır. Margaret yenge çocuksuzluğun özlemine Victoria'da dindirir. Bir gün Melanie mutfakta yıkanan bıçak ve kaşıkları kaldırmak için mutfak dolabının çekmesini çektiği an kan içinde, yeni kesilmiş bir el görür. Hatta onun tıp tıp damlayan sesini de duyar. Korku ve şaşkınlık içerisindeki Melanie bayılıp düşer. Melanie'yi kendine getiren, ona yardım eli uzatan Francie'dir. Yaşadığı bu olay neticesinde Francie'den gördüğü iyilikten dolayı bundan sonra Melanie ona karşı bir yakınlık, minnettarlık hissedecektir ve ikisinin arasında dostluk ve anlayış doğacaktır. Philip dayıların evine ne misafir, eş dost, akrabaları gelir ne de onlar bir yere giderlerdi. Philip'in ve ev halkının hayatı oyuncaklardan ve kukla gösterisinden ibarettir. Philip gösterisini ise sadece aile içinde yapmaktadır. Romanda Philip dayının iki kukla gösterisi anlatılır. Birincisi Finn'in ikincisi ise Melanie'nin hayatında önemli değişiklik yaratır. Finn değişir çünkü Philip'ten intikam alacağı günü sabırsızlıkla beklemektedir. İkinci gösteride Philip'in Melanie'yi Leda rolüne büründürüp kuğusuyla ona tecavüz etmesi Finn'in beklediği intikam gününü getirir. Finn Philip'in kuğusunu öldürüp gömer. Finn'in bu hareketi evdekilerin bağımsızlığını ilan ettiği gündür adeta. O gün Philip dışarıdayken evdekiler güzelce yıkanıp giyinir ve özgürlüklerini kutlarlar. Philip eve döndüğünde Margaret ile Francie'yi birlikte yakalar, böylece aralarındaki ensest ilişkiyi yıllar

sonra öğrenir. Philip evi ve tabii ki içindekileri yakmak için harekete geçer. Melanie ve Finn evden kaçmayı başarır ancak evde kalan Francie, Margaret ve Victoria'ya, evdeki yaşlı köpek ile papağana hatta Jonathon ile Philip dayıya ne olduğu, onların kurtulup kurtulamadığı belirsiz bir şekilde roman biter.

Masallarda ataerkil söylem kadının, bedenini ve/ya ruhunu er veya geç erkeğe teslim ettirir. Carter'ın *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* romanında da bu gerçek işlenmiştir. Romanda Philip dayı ataerkil sistemi sembolize eder. Evde karısı Margaret üzerinde otoritesini kurmuştur. Örneğin karısına aldığı tasma nitelikteki gerdanlık Philip'in karısına kurduğu baskıyı gösterir. Ayrıca kıyafetlerine karışması da bir diğer örnektir. Philip'in baskıcı ve zorbacı tutumu evdeki guguklu saat anlatımında belirir. Philip dayı gerçek guguk kuşunu doldurup saatin içine yerleştirir. Romanda Philip'in baskıcı tutumunun bir diğer örneği kuklalar ve oyuncaklar da belirir. Kuklaların iplerle bir sağa sola, bir aşağı yukarı hareketlerle oynatılması Philip'in kurduğu kontrolün simgesidir. Philip dayı Melanie üzerinde de baskısını kurar. Melanie'yi zorla Leda rolüne koyması ve onu yaptığı kuğuyla tecavüze uğratar. Tüm bu örneklerden gördüğümüz gibi evdeki Philip karakteri toplumdaki erkeğin gücünü, yani eril gücü temsil eder. Philip dayı Finn ve Francie üzerinde de baskısını kurmuştur. Evde sadece onun dediği olmaktadır. Örneğin evdeki herkes onun yaptığı kukla gösterilerini izlemek zorundadır. Leda ve Kuğu gösterisinden önce Finn'e Melanie'yle prova yapmasını söyler. Bu emir niteliğindeki isteğinde hiç şüphesiz iyi niyet yoktur. Bunu Finn, Melanie'ye anlatır: "Git ve odanda Melanie'yle birlikte bir tecavüz provası yap! [diyerek] Tanrım! Seni becermemi istedi, sahneyi de o ayarladı! O gerçekten kötü!" (182). Gördüğümüz üzere ortaya iki eril güç çıkmaktadır ve romanda bu iki güç arasında zorlu bir çekişme olacaktır. Finn, Philip dayı'nın bu son boyunduruğuna girmez ve olayı şöyle anlatır: "Ben bu işte yokum anladın mı? Seni arzuladığım halde onun istediğini yapmayacağım[...] Babana katlanamıyordun, annenizin çocukları olmanıza aldırış etmiyor, ama senin ve öbür çocukların babanızın çocuğu olmanıza katlanamıyor. Sen onun için tuvalet kâğıdı ve balık bıçağı kullanan düşmanın simgesisin (182).

Gördüğümüz üzere romanda tema kadının mağduriyeti, kocasına bağlılığı ve boyun eğmesidir. Roman feminist okurların ilgisini çekmiştir çünkü romanda Carter kadının ataerkil toplum düzeninde ikincil plana atılmasını eleştirir. Philip dayının kuklaları ve onları iplerle yönetmesi ataerkil sistemin kadınlar üzerindeki sembolik kontrolüdür. Romanda bir diğer tema röntgenciliktir. Finn odasının duvarında bir dikiz deliği açar çünkü amacı Melanie'yi soyunurken gözetlemektir. Bu gözetleme deliği erkeğin gözünü dikip bakma gücüne dikkatimizi çeker. Öyleyse bu gözünü dikip bakma eylemi kadın üzerinde kurulan cinsel cinsel hakimiyet gibi kontrolün bir tür uygulamasıdır. Bir diğer tema cinsellik ile tecavüz arasındaki ilişkidir. Philip dayının Melanie'yi zorla Leda yapıp, tecavüzü önce Finn'in sonra da kuğusunun yapmasını planlar (Gamble 33-35).

Büyülü Oyuncakçı Dükkânı romanı masal olmasa da bu türün pek çok özelliğini içinde barındırır. Romandaki olaylar dizisi masal türünü çağrıştırır. Romanın kahramanı Melanie'nin ve kardeşlerinin anne-babalarının uçak kazasında ölümü üzerine öksüz ve yetim kalması, çocukların zalim dayılarıyla yaşamak zorunda kalmaları masalsı motiflerdir. *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* romanını Carter masalimsi motiflerle süsler. Romanda üç kardeş rahat ve konforlu kır evlerinden dayılarının güney Londra'daki iç karartıcı ve alt katı oyuncakçı dükkânı olarak kullanılan evine gitmeleri, kötü kalpli dayı karakteri, Philip dayılarının eşi Margaret Yenge'nin düğün gününde aniden konuşma yeteneğini kaybedip dilsiz olması, Melanie'nin çekmeceye gördüğü kesik el, romanın sonuna doğru Philip dayı'nın kanatlı kuğu yapması ve bu yaratığın bir kişiliğe bürünmüşçesine zorla Leda rolündeki Melanie'ye saldırması masalsı motiflerdir (Gamble 44). Linden Peach'in belirttiği gibi Carter'ın bu romanda masal türüne bu şekilde çok yer vermesi yazarın masallardaki ideolojileri yapıbozuma uğratmak istemesinin bir neticesidir (75).

Carter'ın masalları temel alarak yeniden yazdığı öykülerinde tema olarak cinsel şiddet ve mağduriyet, erotizm görülür. Carter'ın eserlerinde cinsellik betimlemesinde Michel Foucault'un fikirleri etkili olsa da asıl Marquis de Sade etkili olmuştur. Carter cinselliği insanın hayvani yönü, vahşi alt benliği olarak görür. Carter'ın masalların sınırı içinde yeniden yazdığı öyküleri erotik arzunun

kutlamasıdır Bu öykülerde kadınlar anaerkil kökenleriyle yeniden birleşmek için ataerkil sistemin kısıtlamalarından kurtulur (Gamble 110-124).

4.2. *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* Romanının *Büyülü Gerçekçilik Bağlamında Değerlendirilmesi ve Türkçe Çevirisinin bu bağlamda İncelenmesi*

Angela Carter'ın ikinci romanı olan *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* 1967 yılında yayınlandı. Bu romanıyla Carter John Llewellyn Rhys Ödülü'nü kazanmıştır. Bu bölümde Carter'ın romanı büyülu gerçekçilik bağlamında incelenecektir. Öncelikle Büyülü gerçekçiliğin özellikleri üç temel başlık altında toplanabilir. Birincisi gerçeklerin yanında ayrıca birçok doğaüstü olayların yer almasıdır. İkinci özelliğe göre gerçek ve doğaüstü olan arasında bir hiyerarji veya çelişki bulunmaz. Diğer bir ifadeyle büyülu gerçekçilikte gerçek ve doğaüstünün uyumlu bir bütünlüğü bulunur. Üçüncü ve son özelliğe göre büyülu gerçekçi eserde yazarın sessizliği hissedilmelidir. Yani yazar hiçbir şekilde doğaüstünü yadırgamaz. Birçok olağanüstü olay anlatıcı tarafından yorumsuz ve olağan bir şekilde anlatılır.

Angela Carter'ın *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* adlı romanı doğaüstü öğeleri içinde barındırarak büyülu gerçekçiliğin birinci ölçütünü sağlamaktadır. Burada büyülu gerçekçiliğin okura hissettirilen en büyük özelliği Melanie'nin başından geçen olayların bir hayal ve fantezi süzgecinden geçirelerek anlatılmasıdır. Başta Melanie olmak üzere roman kişileri gerçek ve doğaüstünü harmanlayan bir hayal gücüne sahiptirler. Örneğin romanın başında Melanie tül perdeyi gelinliğiymiş gibi düşünür ve hayale dalar:

She used the net curtain as raw material for a series of nightgowns suitable for her wedding night which she designed upon herself. She gift-wrapped herself for a phantom bridegroom taking a shower and cleaning his teeth in an extra-dimensional bathroom-of-the-future in honeymoon Cannes. Or Venice. Or Miami Beach. She conjured him so intensely to leap the spacetime barrier between them that she could almost feel his breath on her cheek and his voice husking 'darling' (2).

Tül perdeyi düğün gecesine layık bir dizi gece elbisesi tasarlamak için malzeme olarak kullandı. Kendisini, geleceğin dev boyutlu banyosunda duş almakta ve dişlerini fırçalamakta olan hayali bir damat için hediye pakedi gibi sarıp sarmaladı. Balayı Cannes'da olacaktı. Ya da Venedik'te. Ya da Miami sahilinde. Aralarındaki

uzayzaman engelini aşmak için damadı öyle çok hayal etti ki, neredeyse nefesini yanağında hissedebiliyor, 'sevgilim' diyen buğulu sesini duyabiliyordu (3).

Burada çevirmen çeviriyi özgürce kaleme almıştır. Yazarın özgürlüğü cümlelerin yapısında ve sözcük seçiminde açıkça görülmektedir. İlk olarak cümle yapısına odaklanalım. Kaynak metnin birinci cümlesindeki *which she designed upon herself* önemli bir ifadedir ancak çevirmen tarafından göz ardı edilmiş, bir başka deyişle çıkarılmıştır. Dolayısıyla kaynak metinde Melanie'nin gece elbisesini kendisi için tasarladığı özellikle vurgulanırken erek metinde bu vurgu kaybolmuş hatta Melanie'nin sadece elbise tasarladığı anlamı çıkmaktadır. Dolayısıyla okur elbiseyi kimin için tasarladığı konusunda şüpheye kapılabilir. Halbuki kaynak metinde okur böyle bir çelişkiye düşmez. Dolayısıyla bu *herself* sözcüğünün çeviriden çıkarılması büyümlü gerçekçiliğin özüne bile gölge düşürdüğü söylenebilir. İkinci cümlede yine yapısal farklılıklar dikkat çekmektedir. Ancak farklılık bu defa anlamı daha akıcı ve net kıldığı için uygun düştüğünü söyleyebiliriz. Kaynak metinde Cannes'da olacak balayı ifadesi ikinci cümleye yancümlecik olarak bağlı iken çevirmen bu ifadeyi ayrı bir kısa cümle haline getirmiş ve "*Balayı Cannes'da olacaktı*" şeklinde çevirmiştir. Bu tutum yerinde bir hareket olmuştur zira kaynak metinde Melanie'nin kafasındaki *Or Venice. Or Miami Beach* şeklindeki balayı için mekan opsiyonları peşi sıra gelmektedir çünkü paragraf zaten Melanie'nin hayalidir. Öyleyse çevirmen cümleyi bölmekle hayalin akıcılığını korumuştur çünkü arkadan gelen iki yer ismi öncekine kolaylıkla bağlanmıştır.

Çevirmen sözcük seçiminde kendine ekleme ve değiştirme gibi birtakım özgürlükler tanımıştır. Örneğin paragrafın ilk cümlesinde geçen *raw material*'in sözlükteki ilk anlamı ham maddedir. Burada çevirmen sözcüğü sözcüğüne çeviriden uzak kalmayı tercih etmiş ve *malzeme* olarak aktarmayı uygun görmüştür ve bu sözcüğün kaynak metindeki *use* fiiliyle de uyumu sağlamıştır. Böylece paragrafın anlam bütünlüğünü ve akıcılığı korunmuştur. İkinci cümledeki *to gift-wrappe* fiili Türkçe'de "hediye paketi yapmak"tır. Ancak çevirmen "*Kendisini, ... hediye pakedi gibi sarıp sarmaladı*" diye çevirerek "sarıp sarmalamak" fiilini eklemiştir. Bu fiili çevirmen Melanie'nin vücudunu saran gelinliği hediye pakediyle özdeşleştirdiği için

kullanmış olabilir. Dolayısıyla bu ifade tarzı hem metne hem de söyleyiş tarzına uygun düşmüştür. Göze çarpan diğer kilit sözcük *to feel* eylemidir. *She could almost feel his breath on her cheek and his voice husking 'darling'* cümlesini çevirmen *neredeyse nefesini yanağında hissedebiliyor, 'sevgilim' diyen buğulu sesini duyabiliyordu* şeklinde çevirir. Kaynak metindeki bu ses nefes gibi *hissetmek* fiiliyle bağlandığı halde çevirmen *duymak* fiilini eklemiştir Burada çevirmenin sözcük seçiminde hem ekleme hem de değiştirme özgürlüğünü kullandığını açıkça görmekteyiz. Çevirmenin kendisine tanıdığı bu hak erek metni daha akıcı ve inandırıcı kılmıştır zira sözcüğü sözcüğüne çevirseydi anlatım kuru olmaktan ziyade inandırıcılığını da kaybedip okura tuhaf gelecekti. Dolayısıyla kaynak metindeki ağdalı anlatım erek dilde korunmuştur. Bu başarılı çeviri edimi romandaki büyütlü gerçekçiliğin özünü de korumuştur.

Büyütlü gerçekçi bu romanda karakterler hayal ile gerçek arasında gidip gelmektedir. Romandaki Melanie gibi Bayan Rundle da hayal aleminde yaşayan bir karakterdir. Çocukların bakıcısı Bayan Rundle'ın hayalleri de en az Melanie'ninki kadar cinsel içeriklidir ancak cinselliği Melanie'ninki kadar göze çarpmaz:

In old age, memory and imagination merge; Mrs Rundle's mental demarcations were already beginning to blur. She would sit, sometimes, in her warm fireside chair, at the private time when the children were all in bed, dreamily inventing the habits and behaviour of the husband she had never enjoyed until his very face formed wispily in the steam from her bed-time cup of tea and she greeted him familiarly (3).

İnsan yaşlandıkça anılarla hayal gücün birbirine karışır; Bayan Rundle'ın zihnindeki sınırlar şimdiden bulanıklaşmaya başlamıştı. Bazen çocukların hepsi yattıktan sonraki sakin saatlerde, sıcacık ateşin başındaki koltuğunda oturur; ta ki yüzü bir fincan yatma-zamanı çayının buğusunda belirene kadar hiç sahip olamadığı kocanın alışkanlık ve davranışlarına dalar gider, erkeğini içtenlikle selamlardı (4).

Bayan Rundle hiç olmamış kocasının hayalini kurarken öyle derinlere dalar ki okur onun evli olabileceğini göz önünde bulundurmaya başlar. Yukarıdaki alıntılanan paragraf bu sebeple çok önemlidir. Çevirisine baktığımızda ise

çevirmenin benimsediği çeviri tutumu, bir başka deyişle çevirmenin hâlâ sözcüğü sözcüğüne çeviriden kendini uzak tutması sayesinde aynı etki erek metinde de devam etmektedir. Paragrafın ilk cümlesi buna iyi bir örnektir. Kaynak metindeki *In old age, memory and imagination merge*; çevirmen tarafından *İnsan yaşlandıkça anılarla hayal gücün birbirine karışır*; şeklinde çevrilmiştir. Sadece *yaşlılıkta* olarak çevirebileceğine rağmen *insan yaşlandıkça* diyerek cümleye ilave sözcükler koymuştur. Çevirmenin bu hareketi cümlenin devamında gelen Bayan Rundle yüzünden olabilir çünkü tüm paragraf Bayan Rundle'ın düşünce ve hareketleri üzerine kuruludur. Öyleyse çevirmen genelden özele bir ifade tarzını benimsemiş, önce *insan* sonra da *Bayan Rundle* diyerek iki cümle arasında bir uyum ve devamlılık yaratmıştır. Bu düşünce tarzı paragrafın etkisini pekiştirmiştir. Çevirmenin sözcükleri değiştirerek kullanımı bu paragrafta çok nettir. Örneğin *when* ve *at the private time* gibi zaman zarflarında görülmektedir. Çevirmen bu iki sözcüğü çocukların yattıktan *sonraki sakin saatlerde* şeklinde birbirine bağlayarak çevirmiştir. Dolayısıyla bir kısaltma söz konusudur. Yani cümleyi daha az karışık hale getirmiştir. Çevirmenin çocuklar uyuyunca Bayan Rundle'ın kendi için geçirdiği özel vakti *sakin saatler* olarak çevirmesindeki sebep Bayan Rundle'ın gün içinde bu üç kardeş yüzünden geçirdiği yoğun ve yorucu saatler olabilir. Dolayısıyla romanın bütünü göz önüne alınca çevirmenin bu sözcüğü kullanımı yerinde bir seçimdir. Melanie gibi Bayan Rundle'ın da hayalleri cinsellik üzerine kuruludur. Bayan Rundle hayalinde kocasını selamlar. Çevirmen Rundle karakterinin kişisel özelliğini göz önünde bulundurduğu için olsa gerek kaynak metinde sadece *him* olarak geçen hayali koca erek metinde *erkeği* diye aktarılmıştır. Burada da bir değiştirme söz konusudur. Bu sözcük, karakterin cinsel arzusunu açıkça dile getirmektedir. Dolayısıyla çevirmen sadece *onu* diye çevirseydi anlam kuru ve tekdüze olmaktan öteye geçemeyecek dolayısıyla Bayan Rundle karakteri doğru sunulmuş olamayacaktı. Öyleyse çevirmen bu sözcük seçimiyle karakteri anlatmakta hedefi on ikiden vurmuştur çünkü en az Melanie kadar Bayan Rundle da cinselliğe meraklıdır. Çeviriyi biçimsel olarak incelediğimizde ise erek metinde farklılıklar yine göze çarpmaktadır. Cümlelerin yapısı ve yeri ve noktalama işaretleri bu farklılıkların en önemlileridir. Öyleyse çevirmen yapıda da kendine değiştirme özgürlüğünü vermiştir

diyebiliriz. Ancak bu biçimsel farklılık anlamın aktarımına ket vurmamakta aksine anlamı güçlendirmektedir.

Büyülü gerçekçilikte düşsel görme (oneiric optic) tekniğinde kişi rüya yerine daha çok derin bir dalgınlık halindedir. Bu dalgınlık rüya hissini uyandırır. Carter'ın bu romanındaki Jonathon karakteri *The Famished Road* romanında gerçek ile hayal âlemi arasında yaşayan Azaro gibidir. Bayan Rundle'ın turtalarından bıkan Melanie tüm tabağını Jonathon'inkine boşaltır. Ancak Jonathon doyduğunu anlamaz, tek bir kelime etmeden hepsini bitirirdi:

Jonathon ate steadily. Jonathon ate largely out of pure absence of mind. Jonathon ate like a blind force of nature, clearing through mounds of food like a tank through the side of a house. He ate until there was no more to eat; then stopped, put knife and fork or spoon and fork together neatly, wiped his mouth with his handkerchief and went away to make model boats. ...absorbed in the making of model boats (4).

Jonathon hiç ara vermeden yerdi. Genelde dalgınlıktan bu kadar çok yerdi. Jonathon doğal bir afet gibi yer, bir evin duvarını yıkıp geçen tank gibi yiyecek yığınlarını silip süpürürdü. Tek bir lokma kalmayana kadar yer, sonra durur, çatalını ve bıçağını, ya da kaşığı ve çatalını özenle yan yana koyar, peçetesıyla ağzını siler ve gemi maketleri yapmaya giderdi. ... kendini gemi yapmaya adanmıştı (5).

Bu paragrafın çevirisine baktığımızda yazarın kendine yine özgürlükler tanıdığı görülmektedir. Çevirmen *blind force of nature* 'ı *doğal afet* olarak çevirmiştir çünkü bir sonraki cümlede Jonathon karakterinin yemek yiyişi evleri yıkıp geçen tanka benzetilmiştir. Dolayısıyla bu sözcük grubu anlam bütünlüğünü korumakta, dolayısıyla Jonathon karakterinin özünü de göstermektedir. Dördüncü cümlede yiyecek bir şey kalmayınca kadar diye çevireceğine durumu daha da pekiştirerek tek bir lokma kalmayınca kadar diyerek farklı sözcük grubu kullanır. Dolayısıyla sözcük kullanımında değiştirme yaptığı görülmektedir. Masalda anlaşılması ve söylenmesi güç cümleler yer almaz. Çevirmenin bu kararı masalın duruluk ve açıklık şeklindeki anlatım özelliğine denk düşer. Ayrıca Türkçe'ye dalmak veya tüm dikkatini vermek olan to absorb filini adamak olarak değiştirmiştir

çünkü romanda Jonathon kendini gemi maketlerini yapmaya adanmış bir karakterdir. Dolayısıyla çevirmen sözcüğün ilk anlamına sadık kalsaydı Jonathon karakteri doğru bir şekilde yansıtılamayacaktı. Çevirmen sözcük kullanımında değişiklik yaparak hem karakteri hem de olay örgüsünü net bir şekilde vermiş olmaktadır.

Jonathon romanda sadece yelkenli gemilerin maketlerini yapar. Jonathon yaptığı bu gemileriyle birlikte adeta uzak diyarlara yol alır. Bunu Carter şöyle betimler:

His eyes had a far-away stare in them as if he saw not the real world, but the blue seas and coconut islands where his boats, once launched, imaginatively and forever sailed. A mental Flying Dutchman, Jonathon roved uncharted seas under a swan-spread of canvas, his feet on swaying, salt-drenched boards, never treading dry land at all. He walked with a faintly discernible nautical roll but nobody ever noticed. And nobody ever noticed that he did not see them because his eyes were concealed by glasses with round, thick, bottle lenses (4).

Gözlerinde uzak bir bakış vardı, sanki gerçek dünyayı değil de, gemilerinin denize indirilir indirilmez bir daha durmamak üzere yelken açtıkları o hayali mavi denizleri ve hindistan cevizi adalarını görüyordu. Hayali bir Uçan Hollandalı olan Jonathon bilinmeyen denizlerde, kuğu kanatları gibi açılmış yelkenlerin altında, bir o yana bir bu yana salınan tuzlu ve sırlıklam güverte tahtalarının üzerinde, ayakları kuru karaya bir defa olsun basmadan dolaşıyordu. Bir denizci gibi hafifçe yalpalayarak yürürdü, ama bunu kimse fark etmiyordu. Ayrıca onun hiç kimseyi görmediğini de fark eden yoktu, çünkü gözleri yuvarlak, kalın, şişe dibi camlı gözlüklerin arkasında saklıydı (6).

Çevirmen “under a swan-spread of canvas” ifadesini “kuğu kanatları gibi açılmış yelkenlerin altında” olarak çevirirken, “salt-drenched boards”u ise “tuzlu ve sırlıklam güverte tahtaları” olarak çevirmiştir. Her iki örnek durumda da çevirmen eklemeler yapmıştır. Birincisinde çevirmen; kanat, gibi sözcüklerini eklerken ikincisinde “ve” bağlacıyla “güverte” sözcüğünü ilave eder. Çevirmen kaynak metinde olmayan sözcükleri ilave ederek anlatımı daha akıcı ve dolayısıyla daha

anlaşılır kılmıştır. İlave sözcükler gereksiz değildir, süslü anlatım sağlamak için kullanılmamıştır. *He walked with a faintly discernible nautical roll* cümlesini çevirmen *Bir denizci gibi hafifçe yalpalayarak yürürdü* şeklindeki çevirisinde değiştirme ve çıkarma göze çarpmaktadır. Nautical bir zarf (adverb) türüdür ve denizcilikle ilgili, denizsel anlamlara gelmektedir. Ancak çeviride isim olarak değiştirilmiş ve “bir denizci gibi” diye çevrilmiştir. Bunun yanı sıra ayrıca discernible sözcüğü erek metinde atılmıştır, yani çıkarılmıştır. Bu çıkarma anlamda bir eksikliğe yol açmadığı görülür. Çevirmenin bu sözcüğü çıkarmasındaki sebep iki tane zarfın ard arda kullanılamaması olabilir. Roll sözcüğü ise yalpalayarak şeklinde yerleştirilmiştir. Çevirmenin kendine tanıdığı bu haklar erek metni anlamsal olarak eksik asla bırakmamıştır.

Melanie, Jonathon ve Victoria Philip dayılarının evinde çaylarını içerken Jonathon yine kendi dünyasındadır:

Jonathon took no interest in the room or the company. He sat with his eyes fixed on great breakers Rolling on a coral atoll somewhere in the immense Pacific. A bottle swept up to his feet and rolled in a rock pool. He smashed it open. There was a message in it. He read it with surprise. It prompted a question. From a long way away, he asked: ‘When shall we see our uncle?’ (43).

Jonathon ne odayla ne de çevresindeki insanlarla ilgileniyordu. Gözlerini Büyük Okyanus’un engin sularında bir yerlerdeki mercan çarpan dalgalara dikmiş, onları seyrediyordu. Dalgalar ayağının dibine bir şişe getirdi, şişe, dibinde çakıl taşları olan bir gölcüğe yuvarlandı. Kırıp açtı. İçinde bir mesaj vardı. Şaşkınlık içinde mesajı okudu. Mesaj onu bir soru sorması için teşvik ediyordu. Çok uzaklardan gelen yüksek bir sesle tekrarladı: ‘Dayımızı ne zaman göreceğiz?’ (52).

Bu paragrafın çevirisinde çevirmenin ekleme yapma özgürlüğünü kullandığı görülür. Kaynak dilin paragrafındaki ikinci cümlede Jonathon’ın sadece gözlerini Büyük Okyanus’un sularına diktiği bilgisi verilir. Ancak çevirmen erek dilde ayrıca *onları seyrediyordu* sözcük grubunu ekler. Gözlerini dikmek sözcük kalıbı içinde bakma eylemini barındırsa da ayrıca *seyretmek* fiilinin kullanımı anlamda bir

gereksizlik yaratmaz ve dolayısıyla anlatım bozukluğuna da yol açmaz. Çevirmenin ekleme metodu bir diğer cümlede de açıkça gözlenmektedir: *A bottle swept up to his feet and rolled in a rock pool / Dalgalar ayağının dibine bir şişe getirdi, şişe, dibinde çakıl taşları olan bir gölcüğe yuvarlandı.* Gördüğümüz üzere kaynak metinde *dalgalar* sözcüğü yer almamaktadır. Yine kaynak metinde sadece *ayak* ifadesi geçerken erek metinde ayak *ayağının dibine* şeklinde değiştirilmiştir. Böylece anlatım daha etkili olmuş, anlatımda bir vurgu belirmiştir. Çevirmen kaynak metindeki *and* bağlacıyla bağlanan tek cümleyi iki ayrı cümle haline getirmiş ve şişe öznesini ikinci cümlede yinelemiştir. Dolayısıyla çevirmen çevirisinde genişletme yoluna gitmiştir. Çevirmenin bu cümlede kendine tanıdığı diğer hak değiştirmedi. *Rock pool* sözcük grubunu *dibinde çakıl taşları olan bir gölcük* olarak vermiştir. Kaynak metindeki iki sözcükten oluşan ifade erek dilde altı sözcükten oluşmaktadır. Sözcük sayısında hem bir artış hem de değişiklik göze çarpmaktadır. Dolayısıyla çevirmen hem ekleme hem de değiştirme yoluna gitmiştir. Bir diğer değişiklik *to ask* fiilinde görülebilir. Türkçe'ye metnin içeriğine de uyan anlamı sormak'tır. Ancak çevirmen burada onu tekrarlamak fiiliyle karşılar. Uzaklardan gelen ses yankılandığı için olsa gerek bu ifadeyi tercih etmiştir. Ancak tekrarlamak fiili paragrafın geneline bakıldığında abes durmamaktadır zira bir önceki cümlede soru sormak geçtiği için çevirmen tekrar sordu fiilini kullansaydı anlatımda bir sıkıcılık oluşabilirdi.

Philip dayıların evinde Jonathon'a çok soğuk olan çatı katı verilir. Melanie ona sıcak çay getirir ancak Jonathon gemileriyle ilgilenmekte olduğu için ablasının geldiğini fark etmez. Anlatıcı odayı ve gemiyi betimlerken hiçbir şekilde yoruma yer vermez. Dolayısıyla okur şüpheyeye düşmez:

The floor was webbed with loops and tangles of black thread and his ship rode proudly on the strips of Turkey carpet and he sat on his heels weaving an intricate cat's cradle of rigging (81).

Odanın yeri, örümcek ağı gibi siyah ip düğümleri ve ilmikleriyle kaplanmıştı, Jonathon'un gemisi kilimin desenleri arasında gururla yüzüyordu, Jonathon da dizleri üstüne çökmüş, arapsaçı gibi karmakarışık bir donanım örüyordu (97).

Buradaki çeviriye baktığımızda çevirmenin kendine tanıdığı özgürlüklerden çıkarma ve kısaltmayı kullandığını görebiliriz. Çevirmen *Turkey carpet*'i erek dile sadece kilim olarak çevirmiştir. Carpet'ı halı yerine kilim olarak dahi kabul etsek de *Turkey* sözcüğünün atlandığı açıkça ortadadır. Dolayısıyla çevirmen bu sözcüğü çıkarmıştır. Halbuki Türk kilimi olarak çevrilse anlamda karmaşıklık oluşmazdı çünkü dünya genelinde Türk kilimleri ve halıları iyi bilinmektedir. Kaldı ki erek dil zaten Türkçe'dir. Erek kitle Türk halkı olduğu için bu bir sorun oluşturmazdı. Kaynak metindeki *he* ve *his* erek metinde *Jonathon* ve *Jonathon'in* olarak isim belirli bir şekilde verilerek vurgulanmıştır. Aksi takdirde kim olduğu belirsiz bir hal alacaktı. Son cümlede geçen *intricate* ve *cat's cradle* aynı anlama sahip iki sözcüktür. *Intricate* karmakarışık demekken *cat's cradle* da karmakarışık, karışık anlamlarına gelmektedir. Öyleyse aynı anlam içeren farklı sözcüklerin kullanımı Carter'in romanındaki süslü ve ağdalı dili gösterir. Çevirmen bunu *arapsaçı gibi karmakarışık* şeklinde çevirerek benzer etkiyi yaratmıştır.

Jonathon çok dalgın bir karakterdir. Ablası odasına girince dönüp bakar ama kör bakmaktadır. Ablası ona “işte sana sıcak bir içecek” demesine rağmen onu duymaz. Bulanık ve lekeli gözlük camlarını mendiliyle ovalar, tekrar takıp ablasına bakar sen miydin? Der ve şaşkınlıkla çaya bakar. Ablası “iç şunu” deyince hemen içer ve geri verir. Jonathon öyle dalgın bir karakterdir ki Philip dayı'nın kukla gösterisinde izleyici koltuğunda otururlarken yengesinin verdiği şekeri yemeyip cebine koyar, ve o şeker aylarca orada kalır.

Romanın büyülü gerçekçi eser olmasını sağlayan en belirgin ve en önemli unsur kanı hala tıp tıp akmakta olan kesilmiş elin varlığıdır. Melanie bir gün mutfaktaki çekmecede bu ele rastlar:

She opened the dresser drawer to put away the knives and spoons. In the dresser drawer was a freshly severed hand, all bloody at the roots. It was a soft-looking, plump little hand with pretty, tapering fingers the nails of which were tinted with a faint, pearly lacquer. There was a thin silver ring of the type small girls wear on the fourth finger. It was the hand of a child who goes to dancing class and wears frilled

petticoats with knickers to match. From the raggedness of the flesh at the wrist, it appeared that the hand had been hewn from its arm with a knife or axe that was very blunt. Melanie heard blood fall plop in the drawer (118).

Bıçak ve kaşıkları kaldırmak için mutfak dolabının çekmesini çekti. Çekmecede kökü kan içinde, yeni kesilmiş bir el vardı. Tırnakları sedefli cilayla boyalı, güzel, uzun ince parmaklı, yumuşak görünümlü, küçük ve tombul bir eldi. Parmaklarından birinde küçük kızların yüzük parmaklarına taktıkları cinsten ince gümüş bir yüzük vardı. Dans derslerine giden, fırırlı bir iç eteği ve ona uygun külotlu çoraplar giyen bir çocuğun eli olmalıydı. Bilekteki et lime lime olduğu için elin ait olduğu koldan oldukça kör bir bıçak ya da baltayla koparıldığı anlaşılıyordu. Melanie çekmecenin içine damlayan kanın tıp.. tıp.. sesini duydu (140).

Bu paragrafta çevirmen sözcüğü sözcüğüne çeviriden uzak durmuş kendisine Zohar Shavit'in önerdiği çeviri özgürlüklerini tanımıştır. Örneğin ilk cümlede geçen *dresser drawer*'ı çevirmen *mutfak dolabının çekmesi* olarak çevirmiştir. Ancak ikinci cümle yine bu sözcükle başladığı için çevirmen artık sadece *Çekmece* olarak bırakır. Melanie karakterinin gördüğü elin betimlemesinde geçen bazı sıfatlar çevirmen tarafından çıkarılmıştır. Örneğin *It was a soft-looking, plump little hand with pretty, tapering fingers the nails of which were tinted with a faint, pearly lacquer* cümlesindeki *faint* ve *pearly* sıfatları çeviriye yansıtılmamıştır. Bu iki sözcük çıkarılırken çevirmen kaynak metinde olmayan bazı sıfat ve bağlaçları eklemiştir. Örneğin *plump little hand, küçük ve tombul bir el* olarak çevrilmiş ve bu iki sıfat kaynak metinde olmayan ve bağlacıyla bağlanmıştır. Dördüncü cümleye odaklandığımızda çevirmenin anlatımda akıcılık sağlamak için kaynak metinde olmadığı halde *Parmaklarından birinde* sözcük grubunu eklemiştir.

Melanie mutfaktaki çekmecede kesik eli gördükten sonra aklını yitirdiğini zanneder ve şöyle der:

'I am going out of my mind,' she said aloud. 'Bluebeard was here.' She closed the drawer and leaned forward against the dresser. She was drenched in sweat and her mouth was dry. After a moment, her knees gave way and she slithered to the floor in

a clattering hail of cutlery. All the furniture in the room danced up and down. The chairs jiggled from one leg to the other. The table waltzed ungracefully. The cuckoo clock spun round and round. She lay on the heaving ground, frozen for fear of moving (118).

'Aklımı kaçıyorum,' dedi yüksek sesle. 'Mavi Sakal buradaymış!'. Çekmeceyi kapatıp dolaba yaslandı. Terden sıvıslıklaştı, ağzı kupkuruydu. Bir an sonra dizleri gevşedi ve yere yuvarlanan çatal bıçağın gürültüsü eşliğinde yere yığıldı. Odadaki tüm eşyalar havada dans ediyorlardı. Sandalyeler bir bacaklarından öbürünün üzerine sıçrayarak cig dansı yapıyorlardı. Yemek masası kaba hareketlerle bir vals yapıyordu. Guguklu saat fırıl fırıl dönüyordu. Hareket etmekten korkarak kaskatı kesildi, dalgalanan yerde yatmaya devam etti (140-141).

Bu paragrafın çevirisinde çevirmenin yine çıkardığı sözcükler ve yaptığı değişiklikler gözümüze çarpmaktadır. Örneğin *All the furniture in the room danced up and down. The chairs jiggled from one leg to the other. The table waltzed ungracefully* olmak üzere bu üç cümle incelemeye değer. Birinci cümleyi ele alalım. Çevirmen *Odadaki tüm eşyalar havada dans ediyorlardı* şeklindeki çevirisinde çevirmenin *up and down* zarfını göz ardı ettiği görülmektedir. Bunun yerine sadece *havada* sözcüğünü eklemiştir. Ancak *up and down* bir aşağı bir yukarı anlamına gelir. Oysaki çevirmen *havada* diyerek zarfın içerdiği anlamı tam olarak karşılayamaz. Ayrıca bu üç cümleyi birlikte ele almamın sebebi üçünün birbiriyle ilişkili olmasındandır. Daha açık bir ifadeyle birinci cümlede mobilyalar, ikinci cümlede sandalyeler üçüncü cümlede ise masa kişileştirilmiştir. Üçü de bir tür dans etmektedir. Ne var ki burada çevirmen dansların adını belirtirken “yabancılaştırma” stratejisi uygulayarak hem masalsı havayı hem de büyülü gerçekçiliği bozmuştur. Paragraf Melanie'nin kesik bir el gördüğündeki ruhsal durumunu betimlediği için bir baygınlık durumuyla ilişkilidir. Öyleyse bu üç cümle şöyle çevrilebilirdi: *Odadaki mobilyalar ve sandalyeler halay çekiyor, masa ise sek sek oynuyordu.* Bu şekilde bir çeviri yapıldığında hem kaynak metinde geçen dans türlerini korumuş hem de “yerlileştirme” stratejisi uygulamış oluruz zira bu seçimimiz de bizi hem masalsı anlatım hem de büyülü gerçekçi anlatımda başarılı kılar.

Melanie kendine geldiğinde başında Francie vardır. Francie mutfağa geldiğinde Melanie'yi yerde yatıyor görmüş ve ona yardım etmiştir. Francie Melanie'ye sorunun ne olduğunu sorduğunda Melanie için kabus geri gelir. Melanie bıçak çekmecesinde kesik el gördüğünü söyler. Bu noktada Francie'nin sözleri önemlidir çünkü kesik eli yadırgamaz, bu durumu sorgulamaz. Sadece *'Ne korkunç bir şey!'* ... *'Belki de Finn'in eline olanları düşündüğün için bir el gördüğünü sanmışsındır?'* (143) der. Melanie ise bilemediğini söyler. Bu örnek durumda gördüğümüz üzere hem Melanie hem Francie hem de romanın anlatıcısı sessizliğini korumaktadır. İşte bu büyüü gerçekçiliğin özünü oluşturmaktadır.

Philip dayı'nın kuklalarıyla konuşmasını onun hayal gücüne bağlayabiliriz. Örneğin kukla gösterisinde Finn yanlışlıkla Philip dayı'nın Bothwell adlı kuklasını düşürüp kırar. Philip bu duruma tahammül edemez, Finn'i sakar olarak nitelendirip tekmeler.

"Uncle Philip took up Bothwell and walked from the stage to his workbench. He laid the puppet out, a corpse on a slab, wailing: 'Poor old Bothwell! All his wires gone!'" (133).

"Philip Dayı Bothwell'i alıp sahneden çalışma tezgâhına doğru yürüdü. Kuklayı sanki mermer lahitin üzerinde yatan bir ceset gibi masanın üzerine yatırdı, bir yandan da dövünüyordu: 'Zavallı eski dostum Bothwell! Bütün telleri gitmiş!'" (158-59).

Kaynak metnin ilk cümlesi ve bağlacıyla bağlanmış iki ayrı cümlecikten meydana gelmektedir. Burada çevirmen ve bağlacını atıp fiile -ıp,-ip ekini getirerek ikinci cümleye bağladığı görülür. Dolayısıyla bir çıkarma yaptığı açıktır. Ancak anlamda herhangi bir eksilme söz konusu değildir. Anlatım akıcılığını korumaktadır. İkinci cümlede çevirmen erek metne sanki sözünü eklemiştir. Halbuki *mermer lahitin üzerinde yatan bir ceset gibi* ifadesi *sankiyi* içinde barındırmaktadır. Bir başka deyişle *sanki* ve *gibi* aynı anlama hizmet ettiği için çevirmenin eklediği *sanki* cümlede gereksiz durmaktadır. Dolayısıyla çevirmen ekleme yapmayabilirdi. *'Poor old Bothwell! All his wires gone!'* cümlesini çevirmen *'Zavallı eski dostum Bothwell!'*

Bütün telleri gitmiş!' şeklinde çevirmiştir. Kaynak ve erek metin karşılaştırıldığında dostum sözcüğünün karşılığı erek metinde olmadığı görülecektir. Çevirmenin bu sözcüğü eklemekle çok yerinde bir karar vermiştir çünkü Philip için o kukla bir arkadaş, bir sırdaş hatta kadim bir dosttur. Ancak bütün telleri gitmiş derken çevirmen fiilin ilk anlamına odaklandığı hissediliyor. Oysaki bütün telleri kopmuş ya da kırılmış fiilini kullansaydı anlam daha etkili ve inandırıcı olurdu.

Philip dayı Melanie'nin Leda olacağı özel tiyatro gösterisi için üzerinde çok çaba harcayarak özenle bir kuğu yaratır. Gösterimin bitiminde Melanie'ye tokat atarak azarlarken kollarıyla kuğuyu sarıp ona "İyi iş becerdin eski dostum," deyince ahşap kafası aşağı yukarı sallanır. Anlatıcı hiçbir şekilde yorum yapmaksızın kuğunun kafası sallandı demesiyle biz bu kuğunun gerçek olduğuna dair izlenim kazanırız. Öyleyse kuğunun Melanie'ye tecavüz ettiği sahnenin detaylı betimlemesi de bunu doğrular niteliktedir. Zira Finn bu olayı Philip'in yanına bırakmayıp ondan öcünü almak için kuğuyu öldürürken gerçekten bir canlıyı öldürmüşçesine zorlanır, hayvan zor can verir, adeta ölmek için direnir:

And I took this spade with me, to dig a grave for the swan, and I kept dropping the spade. It kept slipping out of my fingers as if it didn't want to go with me. And the swan's neck refused to be chopped up; the axe bounced off it. It kept sticking itself out of my raincoat when I buttoned it up to hide it and it kept peering around while I was carrying it, along with all the bits of the swan and the spade as well (173).

Kuğuya mezar kazmak için yanımda bir kürek götürmüştüm, küreği düşürüp durdum. Sanki benimle birlikte gelmek istemiyormuş gibi parmaklarımın arasından kayıp durdu. Kuğunun boynu da kesilmeyi reddetti, baltayı vurdukça plastik boynunda zıplayıp duruyordu. Kuğunun parçalarını ve küreği taşıırken saklamak için yağmurluğumun düğmelerini ilikledikçe aralardan kafasını çıkarıp duruyor, etrafa bakmakta ısrar ediyordu (208).

Bu paragrafın çevirisini incelediğimizde yine birtakım çevirmenin yaptığı değişiklikler gözümüze çarpar. Örneğin kaynak metnin ilk cümlesinde geçen kürek

bu işaret sıfatıyla nitelendirilirken çevirmen erek metinde bir kürek diyerek küreğe herhangi bir kürek olma özelliği kazandırır. Oysaki romanda kürek bellidir, küreği karakterler görmektedir. Bu sebeple çevirmenin sözcük değiştirmesi anlamda farklılığa yol açar. Ayrıca çevirmen ilk cümledeki “ve” bağlacını atar. Gördüğümüz üzere çevirmen eklemeler yapsa da bu çevirisinde anlamı açıkça verememiştir. Paragrafın son cümlesinde *bits of the swan Kuğunun parçaları olarak çevrilmiştir*. Büyülü gerçekçi bir roman olan *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* romanında kukla olan kuğunun ya da baltanın canlı olarak sunulması büyülü gerçekçiliğin özünden kaynaklanmaktadır. Bu romanda kuğu öyle detaylı bir şekilde tasvir edilir ki romanda kuğu bize gerçekten başka bir şey olarak görünemez. Halbuki çevirmen burada kuğunun parçaları diye çevirmiştir. Kuğunun (kesik) organları olarak çevrilseydi anlatım daha inandırıcı olurdu zira kuğu yolculuk boyunca Finn’in yağmurluğunun düğme aralıklarından kafasını ikidebir çıkaracaktır.

Melanie rüyasında Jonathon olduğunu görür. Rüyasında karşısına kıyıda küçük bir sandal ve bir çift kürek çıkar. Kayığı suyun kenarına kadar çekip suyun üstünde yüzene kadar iter ve kendini içine atar. Gemi yelken açmaya hazırdır ve gemiye doğru yol alır. Uyandığında oda bulanıktır çünkü bir sisle kaplıdır. Uyandığında elleri gerçekten ağrıyaktadır. Bu durum bize rüyanın gerçek olabileceği izlenimini kazandırır. Ayrıca bu rüya bir belirsizlik yaratır. Melanie değilse bile Jonathon denize açılır. Ertesi sabah Melanie banyoda Jonathon’ın diş fırçasını görür ve gitmemiş diye düşünür. Ancak sonra götürmek zorunda olmadığını anlar. Melanie odaya gidip Jonathon’a bakmadığı için bu durum belirsiz kalır. Rüyaların karakterler üzerindeki etkisi önemlidir çünkü gerçekle bağları vardır, bir şeylerin habercisidirler. Finn de bir defasında rüyasında öldüğünü ve cennete gittiğini görmüştür. Ve bu rüyanın neticesinde ertesi gün onun sağ gözüne bir arı sokar. Bu yüzden şaşı kalır. Bu durum ne Finn ne de Melanie için tuhaf değildir, onlar için çok olağandır.

Finn kukla gösterisi esnasında yere düştükten sonra onda büyük bir değişiklik meydana gelir. Eskiden çok konuşan, sürekli gülen Finn gitmiş adeta yerine somurtkan ve sessiz bir Finn gelmişti. Melanie bir gün Finn’in odasında iken duvarda

bir resme rastlar. Bu resimde Finn cehennemnin ortasında zor durumdaki Philip Dayı'ya gülmektedir. Bu resim karşısında Melanie şöyle düşünür:

'So that is where his grin went,' thought Melanie. 'He wiped it off his face and slapped it onto the cardboard.' Finn would never grin again (154).

'Demek ki sırtışı buraya kaçmış,' diye düşündü Melanie. 'O sırtışı kendi yüzünden silip bu kartona yapıştırmış.' Anladı ki Finn bir daha asla sırtımayacaktı (185).

Burada çevirmen kaynak metinde olmayan anlamak fiilini erek metne eklemiştir. *Finn would never grin again* cümlesi bir çıkarım cümlesidir, Melanie'nin düşüncesini içermektedir ve şöyle çevirilir: "Finn bir daha asla sırtımayacaktı". Ancak çevirmen cümlenin başına "Anladı ki" fiilini yerleştirir. Çevirmenin bu sözcüğü eklemesi anlamı daha akıcı kılar ve romanın gidişatını daha belirgin yapar. Öyleyse çevirmenin kendine tanıdığı bu özgürlük erek metni başarılı yapar.

Bu romanda büyütlü gerçekçiliğin ikinci koşulunu yerine getirecek şekilde gerçekliğin her iki düzeyinin uyumlu bir bütünlüğü bulunur. Her iki düzey arasında biri diğerine üstünlük tanıyan bir hiyerarji yoktur. Aralarında çelişki içeren bir ilişki söz konusu da değildir. Bir başka deyişle doğaüstü olan hayatın olağan bir parçasıdır. Romandaki karakterler için de bu çok sıradandır. Örneğin Finn Melanie'yi bir Pazar günü öğleden sonra Parka götürür ve ona eskiden bu parkta hava şartlarına dayansın diye özel işlemlerden geçirilmiş karton piyerden yapılmış büyük gotik bir şato olduğunu, ancak bir gün birinin yere düşürdüğü kibrit ile yanıp kül olduğunu anlatır. Burada ne Finn ne de Melanie bu olayın doğruluğunu sorgulamaz. Burada gezerlerken Finn cebinden bir anahtar çıkarıp kapıyı açar ve kendilerini başka bir parkta bulurlar:

'This is the graveyard of a pleasure ground,' said Finn. 'That is why there is such pervasive despair.' (101).

'Burası bir eğlence parkının mezarı,' dedi Finn. 'O yüzden böylesine uçsuz bucaksız bir umutsuzluk kaplamış çevreyi' (120).

Burada çevirmen yine ekleme yoluna gitmiştir. Özellikle ikinci cümleye yoğunlaşırsak göreceğiz ki cümlelerin en sade çeviri şekli şöyledir: “bu nedenle her yeri bir üzüntü kaplamış” çevirmen ise *O yüzden böylesine uçsuz bucaksız bir umutsuzluk kaplamış çevreyi* diyerek romana masalsi bir hava kazandırmıştır. Çeviride gözümüze çarpan ilave sözcüğün bulunmasıdır. Örneğin uçsuz bucaksız ifadesi. Kaynak metinde yokken erek metne çevirmen tarafından kazandırılarak anlam da pekiştirilmiştir.

Bu parkta Finn ile Melanie taştan bir dişi aslan heykeline rastlarlar:

Her carved eyeballs stared back at them with the uncanny blindness of statues, who seem always to be perceiving another dimension, where everything is statues (101).
Taşa oyulmuş gözleri, her şeyin heykellerden oluştuğu başka bir boyutu gören, heykellere özgü gizemli körlükle Melanie'nin bakışlarına karşılık veriyordu (121).

Bu çeviride çevirmen ekleme yapmıştır. Kaynak metinde bu taştan dişi aslan gözlerini Finn ile Melanie'ye diktiği betimlenir. Ancak çevirmen erek dilde bu dişi aslanın gözlerini sadece ve özellikle Melanie'ye diktiği hatta onun bakışlarına karşılık verdiği söylenir. Halbuki bu doğru değildir. Kaldı ki kaynak metinde Melanie adı geçmemektedir.

Bahçede gezinmeye devam ederlerken başka heykellere rastlarlar. Ancak Finn bu heykellerin burada kalacağını çünkü yerlerinden kaldırılmaya dayanamayacaklarını söyler (122). Buradan açıkça görüleceği üzere büyümlü gerçekçiliğin özündeki zıtlık ilkesi dolayısıyla melezliği eğlence parkı mezarı örneğinde vardır. Mekan hem eğlenilecek hem de ölümlerin defnedileceği mezarları içermektedir. Ayrıca heykellerde kişileştirme sanatı da söz konusudur. İnsan gibi bakmakta, hassas davranışlardan bulunabilmektedir.

Büyümlü Oyuncakçı Dükkânı'nda anlatıcı gerçek ve doğaüstü olana eşit mesafededir. Yazarın sessizliğinin sonucu olarak doğaüstü olaylar ve varlıklar anlatıcı tarafından çok olağanmış gibi anlatılır. Melanie'nin philip dayısı'nın evinde

mutfaktaki çekmeceye kanı hala damlayan kesik el görmesi gibi birçok olağanüstü olay anlatıcı tarafından yorumsuz ve olağan bir şekilde anlatılır. *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı*'nda yazarın sessizliğini sağlamaya yardımcı olan ve bu yapıttaki öykünün akıcı bir anlatımla sunulmasına yol açan özellik, anlatıcının roman kişilerinin konuşma kalıplarını kullanması ve bu kişilerin yaşam tarzını yargılamayan bir bakış açısı seçmesidir. *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı*'nın anlatıcısının roman kişilerinin konuşma kalıplarını kullanmasına Melanie'nin yengesinin dilsiz olduğunu öğrendiğinde "Ne kadar feci!" demesi örnek verilebilir. Anlatıcı karakterlerin kendi aksan ve üsluplarıyla konuşturarak sessizliğini korur. Margaret Yenge Victoria'nın yaşını merak eder ve İrlanda aksanıyla küçük kızın yaşını sorar:

'Is it five she is?' wrote Aunt Margaret with a trace of brogue.

'Five years and four months.' (48).

'Yaşı beş di mi?' yazdı Margaret Yenge hafif İrlanda aksanıyla.

'Beş yıl dört aylık' (58).

Romanın belki de en önemli ve en zor çevrilecek kısımlarından biri olan bu diyalog büyülü gerçekçilik bağlamında önemlidir çünkü anlatıcı bu aksanların olduğu diyalogların arkasına saklar kendini ve dolayısıyla sesini. Çevirmen bu diyalogu çevirirken değiştirme ve ekleme yoluna gitmiştir. *Is it five she is?* sorusu beş mi bu kız? şeklinde çevrilir. Çevirmen *yaşı beş di mi?* diye çevirirken yaş sözcüğünü o zamiriyle değiştirmiştir. Çevirmen *yaşı* derken yaşın sonundaki -ı eki *onun* anlamını verdiği için bir denge durumu söz konusudur. Yani anlamda ne bir eksilme ne de bulanıklık vardır. Ancak kaynak metinde gördüğümüz üzere İrlanda aksanı devrik ve bozuk bir İngilizce yapısındadır. Bu özellik dikkate alınırsa çevirmenin *yaşı beş di mi?* sorusu cümle yapısı bakımından yani cümlenin kuruluşu bakımından düzgün, sıralıdır. Halbuki Margaret yenge'nin sorusunda iki tane özne ve iki tane yardımcı fiil yer almaktadır. Doğru ve kurallı bir soru sözcüğü bu şekilde olamayacağı için çevirmenin çevirisi kaynak metindeki soru biçimine uymamaktadır. Bizim çeviri önerimiz olan beş mi bu kız? Margaret'ın soru şekline daha uygundur.

Büyülü gerçekçiliğin önemli özelliklerinden biri olan belirsizlik romanın geneline hakimdir. Belirsizlik ise karakterler aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Örneğin Bayan Rundle'ın dualarında bir belirsizlik açıkça görülebilir:

Please, God, let me remember that I was married as if I had really married. ... Or at least let me remember that I had sex (8).

Lütfen Tanrım, evliliğimi sanki gerçekten evlenmişim gibi hatırlamama yardım et. ... En azından, seks yapmış olduğumu hatırlamama yardım et (11).

Bayan Rundle'ın belirsizlik hissi yaratan bu duasının çevirisinde de belirsizlik aynen kaynak metindeki gibi hissedilmelidir. Aksi takdirde romanın büyümlü gerçekçi yapısına ters düşer. Çevirmen bu belirsizlik hissini yaratabilmiştir. Bunu yaratırken değiştirme yoluna gittiği görülür. Örneğin kaynak metindeki aktif cümle yapısındaki evlendiğim ifadesi erek metne edilgen yapıya dönüştürülmüş evliliğimi şeklinde verilmiştir. Dolayısıyla bir değiştirme çevirmen tarafından yapılmıştır.

Romandaki diğer bir belirsizlik evdeki köpekle ilgilidir. Melanie yanına gelen köpeğin tablodaki köpek mi yoksa evdeki gerçek köpek mi olduğunu merak eder. Anlatıcının tüm romanda koruduğu sessizliği okurların da Melanie gibi emin olamamasına yol açar. Ayrıca Melanie gece tek başına bahçede kalınca canavarların yumuşak, kocaman ağızlarıyla kendisini beklediklerini düşünür. Canavarların boğuk nefes alıp verişlerini duyar gibidir. Bu belirsizlikler özetle karakterlerin hayal alanında yaşamalarıyla ilgilidir. Gerçek ile hayal arasında gidip gelmeleri bu belirsizliği doğuran etmendir.

Doğüstü olayları roman kişileri gibi biz de yadırgamayız. Romanı yapısı bu doğüstü olaylarla kuruludur. *Büyümlü Oyuncakçı Dükkânı*'nda doğüstü olaylar daha çok roman kişilerinin dünyayı algılayışlarıyla ve anlatıcının onların yaşamlarını onların bakış açılarından anlatmasıyla ilişkilidir. Jonathon'ın Biggles kitaplarını çalıp, onları para karşılığında satan Melanie elde ettiği parayla kendine bir çift takma kirpik alır. Ancak onları umduğu gibi kullanamaz:

But the false eyelashes made her weep painful tears when she tried to fix them in place and then they refused to stay put but riffled through her fingers onto the dressingtable like baleful, hairy caterpillars with a life of their sinister own. Mutely, they accused her – thief! thief! Treacherous, they were the wages of sin (5).

Ama gözlerine yapıştırmaya çalıştığı zaman takma kirpikler ona acı dolu gözyaşları döktürmüş, sonra da yerlerinde durmayı reddederek parmaklarının arasından kayıp sanki uğursuz bir biçimde canlı, şeytani, kalli tirtillar gibi tuvalet masasının üzerine düşmüşlerdi. Sessizce onu suçluyorlardı; Hırsız! Hırsız! Bozguncuydular, günahın bedeliydiler (6).

Bu paragrafta çevirmenin yaptığı en büyük değişiklik to fix fiili ve place sözcüğüyle ilgilidir. Çevirmen *when she tried to fix them in place* yan cümlecikliğini *gözlerine yapıştırmaya çalıştığı zaman* şeklinde çevirmiştir. Çevirmen haklı olarak fix fiilini takmak olarak çeviremez zira cümlenin öznesi takma kirpikler'dir. Öyleyse bir başka uygun sözcük bulmak gerekecektir. Çevirmen de bunu yapıştırmak eylemiyle karşılamıştır. Bu fiile alternatif *yerleştirmek* de kullanılabilirdi. Ancak yapıştırmak anlamı karşılamaktadır. Place sözcüğüne dikkat edersek çevirmen bu sözcüğe göz anlamını yüklemiştir. Dolayısıyla bir başka deyişleyle daha karşılaşmış oluyoruz.

Diğer büyülü gerçekçi eserlerde rüzgarın, karın, kuşların konuşması görülürken bu romanda Melanie'nin takma kirpikleri konuşur, buz küpleri titreşir, bahçelerindeki elma ağacı ince dallardan parmaklarıyla gökyüzündeki ayı tutar, ay elma ağacında göz kırpıp Melanie'yi uyutmaz, annesinin gelinliği dev bir albatrosa, duvağı ise uskumruya dönüşür, rüzgar Melanie'nin saçlarını karıştırarak boynunu okşar, tehditkâr dalların melanie'nin saçlarını kopartıp yüzünü berelemesi, çimenler ayak bileklerini burkan tuzaklara dönüşür, bahçe düşman kesilir. Kemanın hıçkırıp ağlaması, taş aslanın Finn'in izini sürmesi, Finn'in kulplu bardağı guguklu saate atmasıyla saatin ölüm sancısı çekmesi ve bu acılı ve ağırlı sesi Melanie'nin duyması romanda doğüstü olaylara verilecek örnekler arasındadır.

Büyülü gerçekçilikte zaman, mekan ve karakter algısı ters yüz olmaktadır. Bu romanda zaman ve karakter algısında bir bir bozulma söz konusudur. Örneğin Finn guguklu saate kulplu bardağı atıp guguklu saatin ölmesiyle zaman kavramı kaybolur. Bunu Finn şöyle söyler:

There goes the time (185).

İşte zaman da bozuldu(223).

Bu kısa ve öz cümlede çevirmenin –de, -da ekini kullandığını görüyoruz. Dolayısıyla çevirmen ekleme yoluna gitmiş ve algıyı güçlendirmiştir.

Melanie rüyasında Jonathon olur. Bu rüya aracılığıyla Carter büyülü gerçekçiliğin önemli özelliklerinden biri olan karakter algısını ters yüz eder. Aşağıdaki cümlede bu algı yanılması görülmektedir:

Melanie found herself superimposed upon him, the two shapes stealing downstairs on the same feet; and part of these Siamese twins started as they passed all the closed doors, imagining an inquisitive eye behind the keyhole of each of them. But Jonathon did not care and soon the image of Melanie disappeared (175).

Melanie kendi görüntüsünün onun görüntüsünün üzerine eklendiğini gördü, iki figür eş adımlarla merdivenlerden aşağı süzülüyordu. Kapalı kapıların önünden geçen bu Siyam ikizlerinden her biri, her kapı deliğinin arkasında meraklı bir göz hayal ederek hızla koşmaya başladı. Jonathon ona aldırış etmedi, bunun üzerine Melanie'nin görüntüsü bir süre sonra gözden kayboldu (211).

Karakter algısını ters yüz eden bu paragrafın çevirisine baktığımızda çevirmenin değiştirme hakkını kullandığını görüyoruz. Örneğin *to steal* fiili. Çevirmen bunu metnin içeriğini göz önüne alarak *süzülmek* olarak çevirmiştir. Bu fiil anlamın akışını ve inandırıcılığını güçlü kılmıştır. Çevirmen ekleme yoluna burada da başvurmuştur. *Siamese twins started as they passed all the closed doors* cümlecigi *Kapalı kapıların önünden geçen bu Siyam ikizleri ... hızla koşmaya başladı.* şeklinde çevrilmiştir. Açıkça görüleceği üzere çevirmen *önünden* şeklindeki yer zarfını ve

hızla koşmak fiilini eklemiştir. Kaynak metinde bu ifadeler yer almamaktadır. Ancak çevirmen tarafından erek metne ilave edilmiştir. Böylece anlatım erek dilde de aynı heyecanı ve sürükleyiciliğini korumuştur.

Philip eve döndüğünde Margaret ile Francie'yi birlikte yakalar. Philip evi yakıp hepsini öldürecekken Margaret kaçır ve Finn ile Melanie'nin yanına odalarına gelir. Doğüstü olay anlatıcının hiçbir şekilde yorumunu ya da önyargısını içermeksizin anlatılır. Karakterler de olayın doğüstü yönünü yadırgamaz:

The bedroom door burst open and Aunt Margaret ran in a red veil of dishevelled hair, the pretty green dress ripped half off her shoulders, holding a wailing Victoria. It was a storm in the room. The rug lifted off the floor in the gale she brought with her (196).

Yatak odasının kapısı hızla açıldı ve Margaret Yenge dağınık saçlarından oluşan kıvılcık bir peçe içinde güzel yeşil elbise omuzlarından düşmüş, kucagında ağlayan Victoria'yla odaya daldı. Odada bir fırtına koptu. Beraberinde getirdiği şiddetli rüzgâr yüzünden halı havalandı (237).

Bu paragraf oldukça önemlidir çünkü büyülü gerçekçi öğeleri içinde barındırmaktadır. Hatta romanın en heyecanlı yerlerinden bir tanesidir çünkü Philip dayı Margaret ile Francie'yi yakalamış ve herkes bir şekilde canının derdine düşmüştür. Margaret'ın gelmesiyle kapı doğüstü bir güçle açılır. Çevirmen bunu *Yatak odasının kapısı hızla açıldı* şeklinde çevirmiştir. *Burst open* açılıvermek anlamını taşımaktadır. Ancak çevirmen yine de eklemeye yoluna başvurmuş ve *hızla* zarfını çevirisine ilave etmiştir. Çevirmenin ayrıca değiştirme yaptığı görülür. Tu run fiili erek metinde *dalmak* olarak verilmiştir. Bu sözcük değişimi metnin akıcılığını ve heyecanını en üst düzeyde tutmayı başarmıştır çünkü kapının hızla açılması ve Margaret'ın odaya dalması bir telaş hissettirmektedir. Bir diğer değiştirme to be fiilinde olmuştur. Çevirmen *Odada bir fırtına koptu* diyerek heyecanı ve telaş sürdürmüştür. Son cümledeki floor sözcüğü çevirmen tarafından çıkarılmıştır. Romanın önemli paragraflarından biri olan bu paragrafta çevirmen büyülü

gerçekçiliği başvurduğu değiştirme, ekleme ve çıkarma yöntemleriyle erek dilde de hissettirmeyi başarmıştır.

Philip'in Margaret ile Francie arasındaki ensest ilişkiyi gözleriyle görmesi, onları uygunsuz bir vaziyette yakalamasıyla Margaret artık konuşabilme yetisini tekrar kazanır, dili çözüür. Ancak bunu ne Finn ne de Melanie yadırgar, hiç şaşırılmazlar. Melanie Margaret Yenge ile vedalaşırken onu yine hayal ettiği şekliyle görür:

Her aunt was a goddess of fire; her eyes burned and her hair flickered about her (197).

Yengesi bir ateş tanrıçasıydı, gözleri alev alev yanıyor, saçları dalgalanarak yanıp sönyordu (238).

Bu benzetme içerikli cümlede yine çevirmenin ekleme yaptığı görülür. *To burn* yanmak, tutuşmak anlamına gelir. Çevirmen *alev alev yanıyor* diyerek ikileme sözcük eklemiştir. Saçın betimlemesinde de kaynak metinde dalgalanmak fiili yer almamaktadır. Ancak çevirmen bu sözcüğü de ekleyerek anlamı pekiştirme yoluna gitmiştir.

Kesik el konusu büyüü gerçekçiliğın üçüncü ölçütünü de gündeme getirir: Anlatıcının doğaüstü olana yaklaşımı yazarın sessizliğini doğrular. Roman kişileri doğaüstünü yadırgamazlar. Yazarın doğaüstü olanın veya gerçek olanın herhangi birine üstünlük tanıyan bir bakış açısı hissedilmez. Anlatıcı, doğaüstü olayları anlatırken sessiz kalarak anlattıklarında herhangi bir gerçekdışılık şüphesi uyandırmaz. Özetle anlatıcı yorumsuz bir betimleme yapar.

Carter *Büyüü Oyuncakçı Dükkânı* romanında masal türünden yararlanmıştır. Yani masalsı öğeler bu romanda belirgin bir şekilde yer almaktadır. Bu yapıtında biçimsel düzeyde yararlanması daha belirgindir. Anlatım teknikleri yönünden büyüü gerçekçiliğe herhangi bir yenilik getirmemiştir. Masallara açık göndermelerde bulunur. Hayal dünyasında yaşayan bir Melanie karakteri yaratır. Yazar, Melanie

çevresinde ördüğü olaylar ve bu olayları anlatma tarzıyla bu romanda, büyülü gerçekçi bir atmosfer yaratır. Bu romanda gerçek ve doğaüstü bir aradadır. Büyülü gerçekçiliğin ikinci ölçütünü yerine getirecek şekilde gerçek ve doğaüstü uyumlu olarak bir aradadır; ikisi arasında bir çelişki yoktur. Roman kişileri doğaüstü olayları varlıkları olağan karşılar. Doğaüstü olan onların zihinlerindedir daha çok. Romanın kahramanı ve üç kardeşin en büyüğü Melanie hayalci birisidir. Kendini ve yaşamı hayallerinin bakış açısından görür. Hayata karşı bir fantezi yaklaşım içindedir. Bu nedenle onun cinselliği tanımak hayalini gerçekleştirmesinin ilk adımı olan annesini gelinliğiyle gecenin karanlığında bahçeye çıkması bu konuda en iyi ölçütümüz olan doğaüstü olayı diğer roman kişilerinin görmesi gibi bir seçenek de durumu kolaylaştırmaz. Melanie dışındaki diğer kişiler de hayalcilikte ondan farklı değildir. Öyleyse Angela Carter büyülü gerçekçi teknikleri kullanarak düşsel bir dünya yaratmayı başarmaktadır.

4.3. Kanlı Oda Kitabı

Büyülü Oyuncakçı Dükkânı romanından on iki yıl sonra 1979 yılında ise *Kanlı Oda (The Bloody Chamber)* yayınlanır. Angela Carter'ın *Kanlı Oda (The Bloody Chamber)* adlı öykü kitabında yer alan on tane öykünün Kanlı Oda (The Bloody Chamber), Karçocuk (The Snow Child), Kurtadam (The Werewolf), Kurtlar Arasında (The Company of Wolves), Kurt Alice (Wolf-Alice), Orman Cinlerinin Kralı (The Erl-King) olmak üzere altı tanesi Özden Arıkan, kalan dört öykü – Bay Aslan Gönül Avında (The Courtship of Mr Lyon), Kaplan'ın Gelini (The Tiger's Bride), Çizmeli Kedi (Puss-in-Boots), Aşk Yuvasının Hanımı (The Lady of the House of Love) – ise Pınar Savaş tarafından çevrilmiştir. Bu çalışmada her iki çevirmenden birer tane örnek öykü çevirisi alınmıştır. Amacımız orijinal öykülerdeki büyütlü gerçekçi etkilerin çevirilere yansıyor yansımadığını bulmaktır. Bu çalışmada Karçocuk (The Snow Child) ile Bay Aslan Gönül Avında (The Courtship of Mr Lyon) öykülerinin çevirileri rastlantısal olarak seçilmiştir. Carter'ın yeniden yazdığı masallarında büyütlü gerçekçilik daha net ve açık bir şekilde görülmektedir. Bir başka deyişle *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* romanında büyütlü gerçekçilik karakterlerin zihninde oluşurken Carter'ın masallarında ise belirgin bir şekilde ortaya çıkar.

4.3.1. Karçocuk (The Snow Child)

Angela Carter tarafından yazılan ve *Kanlı Oda* adlı kitabında yer alan “Karçocuk” masalının aslı “Snow White and the Seven Dwarfs” tır. Her çocuğun çocukluğunda yer etmiş olan Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalında masum ancak çok eziyet çekip zulme uğrayan bir kız vardır. Bu masalın pek çok versiyonları görülmüştür. İlk versiyonları Giambattista'da Basile'nin *Pentamerone* eserinde (1634-6), J. K. Musaus'un *Volksmarchen der Deutschen* eserinde (1782), ve Wilhelm ve Jacob Grimm kardeşlerin *Kinder- und Hausmarchen* (1812-15) eserinde yer almıştır. Bu masal ayrıca Afrika, Küçük Asya, İskandinavya, İrlanda, Rusya, Yunanistan, Sırbistan, Hırvatistan, Karaib adalarında, ayrıca kuzey, güney ve orta Amerika'ya geniş bir şekilde yayılmıştır. Bu masalın inisiyasyon, kıskançlık, kovma/kovulma, evlat edinme, yenilenen kıskançlık, ölüm, cenaze töreni, ölünün

dirilmesi, ve daha birçok tesadüfi olaylar gibi karakteristik özelliği vardır (Goldberg 478). Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalının özünü bir dizi büyülü olaylar oluşturur. Bir çocuk özlemiyle yanıp tutuşan anne bir gün dikiş dikerken eline iğne batar ve karın üstüne üç damla kanı akar. Ve o an kan kadar kırmızı, kar kadar beyaz ve abanoz kadar simsiyah bir çocuk diler. Bu dileği kabul olur ancak çocuğunu doğururken kadın ölür. Pamuk prenses'in babası yeniden evlenir ve üveyanne ile üveykız arasında kıskançlık yaratacaktır. Yaşlandıkça güzelliğini kaybettiğinin farkında olan bu üveyanne Pamuk Prenses'in gençliğini ve güzelliğini kıskanmaktadır. Grimm kardeşlerin versiyonunda bu üveyannenin elinde sihirli bir aynası vardır ve bu aynaya devamlı yeryüzünde en güzel kimin olduğunu sormaktadır. Pamuk Prenses genç kız olunca ayna bu defa onu en güzel kabul eder. Buna dayanamayan üveyanne bir avcı tutup onu bulup öldürmesini ister. Avcı kızı bulur ancak öldürmeye kıyamaz ve onun yerine yoldan geçen bir domuzu öldürüp, onun kanlı kalbini bir kumaşa sarıp kan lekeli bir elbiseyle kraliçeye sunar. Amacı kızı öldürdüğüne ikna etmektir. Bir zaman sonra kraliçe aynaya en güzel kimin olduğunu sorar. Ayna yine Pamuk Prenses'i gösterir. Kraliçe Pamuk Prenses'in yaşadığını anlar ve onu gidip bulur. Pamuk Prenses üvey annesi tarafından evden atılmış ormanda yedi cücelerle yaşamaktadır. Cadı kraliçe Pamuk Prenses'e zehirli elmayı yedirerek ölümüne sebep olur. Yedi Cüce günlerce çok ağlarlar, kızı camdan bir tabuta koyarlar. Pamuk Prensesi kurtaran bir gün yoldan geçecek olan Prens'tir. Grimm kardeşlerin versiyonunda prens yedi cüceden kızla birlikte tabutu ister ve onlardan alır. Prensın adamları tabutu taşıırken biri tökezler ve tabut sarsılır. Böylece Pamuk Prensesin boğazındaki zehirli elma parçası çıkar. Ve masalın sonunda Pamuk prenses ile Prens sonsuz kadar mutlu bir şekilde yaşar.

Pek çok masallar gibi Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalı da özellikle ondokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda türlü değişimlere uğramıştır. Bu masalı kaynak olarak alıp değiştirerek yeniden yazan bir diğer edebiyatçı İngiliz yazar Angela Carter'dır. Carter büyülü gerçekçilik bağlamında yeniden yazdığı bu masalının adını Karçocuk koyar. Öykünün olay örüngüsü kısaca şöyledir: Bir kış günü Kont ile karısı atlarıyla gezerlerken Kont yolda sırasıyla kar, kan ve kuzgun görür. Karşılaştığı bu üç unsurun bir araya geleceği bir kız çocuğu diler ve anında istediği şekilde kız

belirir. Ancak karısı bu kızı kıskanır ve ona üç farklı yerde tuzak kurar. Amacı kızın ölmesidir. İlk iki denemesinde amacına ulaşamayan Kadın en sonunda kızıdan kendisine bir gül koparmasını ister ve Kont buna karşı çıkmaz, kız gülü koparır koparmaz yere yığılır ve ölür. Kont, ölü kıza tecavüz eder ve Kontes öylece izler. Adamın işi bitince kız ise eriyip gider. Geriye bir tüy, kan lekesi ve gül kalır. Kontes'in kıyafetleri eskisi gibi üzerindedir artık. Kont yerdeki gülü alıp karısına uzatır ve Kontes eline gülü alır almaz batıyor! diyerek atar ve öykü bu şekilde biter.

Carter, Karçocuk öyküsünü Grimm kardeşlerin versiyonundan almıştır zira çocuk özlemiyle yanıp tutuşan anne değil babadır. Carter kadın kimliği üzerinde erkeğin kontrolünü yaratmak adına bunu bir avantaj olarak kullanır. Karçocuk Kont'un sadece çocuk özlemi olarak görülmemeli aynı zamanda fiziksel arzularının da ürünüdür. Gördüğümüz üzere çocuğun güzel olmasından başka bir şey dilemeyen adam sadece dış görünüşe önem vermektedir. Dolayısıyla adamın gözünde kız sadece bir cinsel obje olmaktan öteye geçemez. Hatta kız pornografik bir imgeden başka bir şey değildir. Kız yardıma muhtaç savunmasız bir karakterdir çünkü ne konuşabiliyor ne de fikirlerini söyleyebiliyordu. Kız sadece onas verieln emirleri yerine getirmekle yükümlüdür. Hatta kaderini dahi şekillendirme fırsatı kendisine sunulmaz. Öldükten sonra dahi bedeni kullanılmaktadır. Burada Carter'ın vermek istediği mesaj şudur: Karçocuğun zayıf ve pasif bir karakter oluşu kadınlığından ileri gelmemektedir; kız, zayıf ve korunmasızdır çünkü erkek tarafından ideal bir tip olarak yaratılmıştır. Bir de bunun üzerine kadına iyi, sadık ve boyun eğen sıfatları da eklenince kadın tamamen güçsüz ve savunmasız olarak kalır.

Bu öyküde geçen gül, Bay Aslan Gönül Avında öyküsündeki gibi kızın bakireliğini ve vajinasını temsil etmektedir. Gülü koparınca kızın elinin kanaması bazı eleştirmenlerce adet olması ve dolayısıyla cinsel ilişkiye girmeye hazır olmasını temsil etmektedir. Gördüğümüz üzere öykünün teması kadının nesnelligidir. Bir diğer tema cinsellik ve tecavüz'dür. Öyküde açıkça görülen tecavüz sahnesi kadının cinsel obje olarak görülmesinin bir sonucudur.

Karçocuk ile Pamuk Prenses'in olay örgüsü birbirine benzemektedir. Ancak Carter'ı diğer yeniden masalları yazan yazarlardan ayıran yönü Carter'ın büyülü gerçekçi türde yazmasıdır. The Snow Child Türkçe'ye Karçocuk olarak çevrilmiştir. Çevirmen burada sözcüğü sözcüğüne bir çeviri yapmıştır. Türkçe'de bu öykünün aslı Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler olarak bilinir. Öyleyse hemen her çocuğun bu masallarla büyüdüğü göz önüne alınırsa çevirmen öykünün başlığını snow'u temel anlamıyla değil yan anlamıyla Pamuk Çocuk olarak çevirmeliydi zira kültürümüze yerleşen de budur. Çevirmenin bir diğer tercihi sıfat + isim'den oluşan bu sözcük grubunu birleştirip sanki bir özel admışçasına Karçocuk şeklinde çevirmesidir. Halbuki doğrusu Pamuk Çocuk olmalıydı.

Bir kış günü Kont ile karısı atlarıyla gezerlerken Kont yolda sırasıyla kar, kan ve kuzgun görür. Karşılaştığı bu üç unsur onda bir kız evlat isteği doğurur: keşke kar kadar beyaz, kan kadar kırmızı ve kuşun tüyü kadar kara bir kızım olsaydı der. Kont cümlesini bitirir bitirmez karşısında dilediği şekilde bir kız çocuğu belirir:

As soon as he completed her description, there she stood, beside the road, white skin, red mouth, black hair and stark naked; she was the child of his desire and the Countess hated her (105)

Tarifini bitirdiği anda Kont, orada dikiliyormuş işte kız, yolun karşısında, bembeyaz teni, kıpkırmızı dudakları, kapkara saçlarıyla ve çirilçıplak; erkeğin arzusunun çocuğuymuş o ve Kontes ondan nefret etmiş (60)

Bu paragrafın çevirisinde çevirmen değiştirme ve eklemeler yapmıştır. Örneğin ilk cümledeki *he* öznesini Kont olarak değiştirmiştir. *There she stood* orada dikiliyor kız olarak çevrilebilecekken çevirmenin *işte!* ünlemini eklediği açıkça görülür. Beside yanında, berisinde anlamına sahipken çevirmen *karşısında* olarak değiştirmiştir. Böylece Kont ve Kontes'in karşısına kız çıkıvermiştir. Bu da büyülü gerçekçi cümleyi daha güçlü kılmıştır. Yani anlamı kuvvetlendirmiştir. Cümleyi incelemeye devam edersek *white skin, red mouth, black hair bembeyaz teni, kıpkırmızı dudakları, kapkara saçları* olarak çevrilmiştir. Buradan açıkça göreceğimiz üzere kaynak metinde pekiştirme durumu söz konusu değilken erek

metinde bembeyaz, kıpkırmızı ve kapkara şeklinde pekiştirilmiş sıfatlar vardır. Çevirmen bu değişikliği kızın güzelliğini vurgulamak amacıyla yapmış olabilir. Bu pekiştirme yapıları masalarda sık kullanılan bir anlatımdır. Masalsı havayı sürdürmek adına çevirmenin çevirisinde yaptığı bir diğer değişiklik fiillerin zaman yapılarındadır. Çevirmen zaman kullanımında farklılık yaratır. Kaynak metinde zaman simple past tense'dir. Türkçe'de bu zaman yapısı di'li geçmiş zaman olarak adlandırılır. Halbuki çevirmenin miş'li geçmiş zaman yapısını tercih ettiği açıkça görülmektedir. İşte bu tercih masalın anlatım tarzını da pekiştirir.

Kont kızı atına alıp karısı da yanında gezmeye devam ederler. Ancak Kontes kızı hiç sevmez. Kontes'in tek amacı onu başından defetmektir. Bu amaçla yolda giderken eldivenini yere atar ve kızıdan bulmasını ister:

... but the Count said: 'I'll buy you new gloves.' At that, the furs sprang off the Countess's shoulders and twined round the naked girl (105).

... fakat Kont demiş ki: 'Ben sana yeni eldiven alırım.' İşte o anda Kontes'in omuzlarını örten kürkler havalanıp çıplak kızı sarmalamış (60).

Bu paragrafa odaklandığımızda çevirmenin yine eklemeler yaptığını görüyoruz. Kaynak metinde kürk *Kontes'in omuzlarında* olarak betimlenmiştir. Çevirmen ise erek metinde Kontes'in omuzlarını örten şekliyle ifade etmiştir. Bu ek sözcüğün varlığı hiç şüphesiz anlamı daha açık hale getirmiştir. Çevirmen ayrıca cümlenin yapısında bir değiştirme yapmıştır. Kaynak metinde ikinci cümle *ve* bağlacıyla bağlı iken erek metinde çevirmen *ve* bağlacını çıkarıp fiilleri *-ip, -ip* ekiyle bağlamıştır. Anlamda hiçbir farklılık oluşmazken anlatım oldukça net ve açıktır. Kısaca akıcılık sağlanmıştır.

Amacına ulaşamayan Kontes ikinci kere şansını dener:

Then the Countess threw her diamond brooch through the ice of a frozen pond: 'Dive in and fetch it for me,' she said; she thought the girl would drown. But the Count said: 'Is she a fish, to swim in such cold weather?' Then her boots leapt off the

Countess's feet and on to the girl's legs. Now the Countess was bare as a bone and the girl furred and booted; the Count felt sorry for his wife (105)

Sonra, donmuş bir gölün yanından geçerlerken elmas broşunu atmış Kontes: 'Göle dalıp getir onu bana,' demiş; nasılsa kız boğulur diye düşünüyormuş. Fakat Kont demiş ki: 'Balık mı o, bu soğukta yüzsün?' İşte o anda Kontes'in çizmeleri ayaklarından fırladığı gibi kızın bacaklarına geçivermiş. Artık eti sıyrılmış kemik kadar çıplakmış Kontes, kız ise kürkler içinde ve çizmeli; Kont üzülmüş karısı için (60).

Bu paragrafta çevirmenin yine eklemeler yaptığı hemen gözümüze çarpar. *through the ice of a frozen pond* donmuş göl boyunca demektir. Ancak burada çevirmen masalsi havayı koruyup devam ettirebilmek amacıyla olsa gerek *donmuş bir gölün yanından geçerlerken* şeklinde çevirmiştir. Göreceğimiz üzere çevirmen *geçmek* fiilini çevirisine eklemiştir. Kont ve Kontes gezintide olduğu için çevirmen öykünün bir önceki bölümle olan bağı koparmamak için ek fiil koymuş olabilir. Çevirmenin ek sözcük kullandığı diğer cümle *she thought the girl would drown*'dır. Bu cümle normalde kızın boğulacağını düşünmüş şeklinde çevrilir. Oysa çevirmen masalsi havayı devam ettirmek özellikle Kontes'in kıskançlığını vurgulamak amacıyla *nasılsa kız boğulur diye düşünüyormuş* şeklinde çevirir. Kaynak metinde *nasılsa* diye bir sözcük bulunmazken çevirmen bunu eklemiştir. Hemen ardından gelen cümlede çevirmen bu defa çıkarma özgürlüğünü kullanır. *Is she a fish, to swim in such cold weather?* cümlesini ele alırsak balık mı o, bu soğuk havada yüzsün? diye çevirebiliriz. Halbuki çevirmen *Balık mı o, bu soğukta yüzsün?* şeklinde çevirir. görebileceğimiz üzere *weather* sözcüğü çevirmen tarafından çıkarılmıştır. Ancak anlamda bir daralma söz konusu değildir. *Then her boots leapt off the Countess's feet and on to the girl's legs* cümlesi ve bağlacıyla birbirine bağlıyken çevirmen *Kontes'in çizmeleri ayaklarından fırladığı gibi kızın bacaklarına geçivermiş* şeklinde çevirir. Bu cümlede özellikle dikkatimizi *fırladığı gibi* çekmelidir zira kaynak metinde "gibi" sözcüğü hiçbir şekilde bulunmamaktadır. Bu cümlede geçen *gibi o anda meydana gelen* olayı kasteder. Büyülü gerçekçiliğin özünde doğüstü olay bir anda karakterlerin asla sorgulamayacağı bir şekilde meydana gelir. Çevirmenin değiştirme ve ekleme yoluna giderek yaptığı bu çeviri büyülü gerçekçi nitelikteki bu

cümlenin anlamını erek dilde etkili bir şekilde vermektedir. *Now the Countess was bare as a bone* cümlesi de incelemeye değer çünkü içinde deyim barındırmaktadır. Bu deymi çevirmen *Artık eti sıyrılmış kemik kadar çıplakmış Kontes* diye çevirdiği görülür. Bu cümlede çevirmen ek sözcük kullanır. *Kemiği* kaynak metinde olmayan *eti sıyrılmış* sıfatıyla betimler. Burada çevirmenin ilave sözcük kullanması çırılçıplak kalan kadını üzerini et kaplamayan kemiğe benzetmek istemesi olabilir. Çevirmenin amacı ne olursa olsun burada bir “yabancılaştırma” stratejisi uyguladığı açıkça görülür çünkü *to be bare as a bone* ifadesini Türkçe’de biz *eti sıyrılmış kemik kadar çıplak* şeklinde kullanmayız; *anadan doğma çırılçıplak* deriz. Çevirmenin burada sözcüğü sözcüğüne çevirmesi yabancılaştırma stratejisine yol açmış, dolayısıyla masalın akıcılığını ve duruluğunu bozmuştur. Bu paragrafın geneline batlığımızda bir diğer dikkat çeken yön çevirmenin düzgün ve sıralı cümleleri devrik yapıya dönüştürerek çevirmesidir. Bu da masalsi anlatımı vurgular.

İkinci kere amacına ulaşamayan Kontes son şansını dener:

They came to a bush of roses, all in flower. ‘Pick me one,’ said the Countess to the girl. ‘I can’t deny you that,’ said the Count. So the girl picks a rose; pricks her finger on the thorn; bleeds; screams; falls (105-106)

Hepsi çiçek açmış güllerle dolu bir çalılığa varmışlar. ‘Bana bir gül kopar,’ demiş kıza Kontes. Demiş ki Kont: ‘Bak, işte buna karşı çıkamam.’ Böylece bir gül koparmış kız, parmağına diken batmış, kanı akmış, feryat etmiş ve yere yıkılmış (60)

Bu paragrafta çevirmen *bush of roses* sözcük grubunu *güllerle dolu bir çalılık* olarak çevirirken yine ekleme yaptığı görülüyor. Gül, kızın sonu olacağı için belki de çevirmen çalılığı *güllerle dolu* şeklinde nitelendiriyor. *‘I can’t deny you that,’ said the Count* cümlesi çevirmen tarafından heyecan yaratmak için *Demiş ki Kont: ‘Bak, işte buna karşı çıkamam* şeklinde çevirir. Giriş cümlesini devrik yapıda sunarak yapıyı değiştirmekle kalmaz çevirisine *Bak, işte* biçiminde ünlem içeren sözcükler ilave eder.

Kontes amacına ulaşırken Kont bu duruma çok üzülür:

Weeping, the Count got off his horse, unfastened his breeches and thrust his virile member into the dead girl. ... then the girl began to melt. Soon there was nothing left of her but a feather a bird might have dropped; a bloodstain, like the trace of a fox's kill on the snow; and the rose she had pulled off the bush. Now the Countess had all her clothes on again. With her long hand, she stroked her furs (106)

Ağlayarak atından inmiş Kont, pantolonunu çözmüş ve erkeklik organını ölü kızın içine sokmuş. ... Sonra erimeye başlamış kız. Az sonra hiçbir şey kalmamış geriye, bir tek, kuşun birinden düşmüş olacak bir tüy; karın üstünde, tilkinin birinin öldürdüğü bir hayvandan kalmışa benzer bir kan lekesi ve çalılıktan koparılan gülden başka. Kontes'in bütün giysileri yeniden üstündeymiş. Uzun elleriyle kürkünü okşamaktaymış (60).

Bu paragrafta da çevirmen kendine birtakım özgürlükler tanımıştır. Örneğin *Soon there was nothing left of her* cümlesini *Az sonra hiçbir şey kalmamış geriye* şeklinde çevirdiği görülür. Burada dikkatimizi çeken nokta *of her* olmalıdır. Az sonra kızdan geriye hiçbirşey kalmamış denilebilirdi. *the rose she had pulled off the bush* cümlecini *çalılıktan koparılan gül* biçiminde çeviren çevirmen yine kızı göz ardı etmiştir. *Kızın çalılıktan kopardığı gül* olmalıydı. Kız sözcüğü çeviriye aktarılmayınca erek metinde gülü bir başka birisinin de koparabileceği ihtimali çıkıyor ki bu durum öykünün büyülü gerçekçi yönünü bozar. Çünkü okur şüpheye düşmemelidir. Aksi takdirde kaynak metinde Angela Carter'ın esere başarıyla yansıttığı büyülü gerçekçilik erek dile yansıtılmamış olur. Özetle bu paragrafta bahsettiğimiz belirsizlik kendini göstermektedir.

Bu sırada Kont gülü alır ve karısına uzatır. Ancak eli güle değdiği an Kontes hemen onu atar, “Batıyor!” der (61). Burada büyülü gerçekçiliğin özü olan belirsizlik söz konusudur. Kontes'in eline gülün dikenini mi battı yoksa güle dönüşen kız mı onu ısırды belli değildir. Bu sebeple okur gerçek olandan emin olamaz.

Karçocuk masalında gerçek ile doğüstü bir aradadır. Masalda bir çok doğüstü olay yer alır. Örneğin Kont yolda karşısına çıkan her şeyden bir özellik taşıyan bir bebeği olmasını diler ve dileği çok geçmeden gerçekleşir. Bu durum bu

eserde büyülü gerçekçiliğin birinci ölçütünün yerine getirildiğini gösterir. Masalda ikinci ölçütü yerine getirecek şekilde gerçek ve doğüstü arasında bir hiyerarji ve çelişki yoktur. Olağanüstü olaylar karakterler tarafından yadırganmazken, doğüstüye olan inanışları açıkça görülmekteyken karakterler aynı zamanda mantıklı bir şekilde düşünebilmekte ve konuşabilmektedirler. Örneğin Kontes kızı kocasından kıskanıp ona türlü tuzaklar kurar. Bir tuzağı kızın gölde yüzmesini gerektirir. Ancak Kont karısına kızcağız bu soğukta nasıl yüzer hasta olur der. Doğüstü güçlerle meydana gelen kızı normal bir insan gibi görür. Bu örnek durum gerçeğe ve doğüstüne eşit yaklaşımı açıkça göstermektedir. Biri diğerinin önüne asla geçmez. Büyülü gerçekçiliğin üçüncü ölçütü olan yazarın sessizliği burada da hissedilmektedir. Anlatıcı karakterler ve olaylar karşısında yorum yapmaz, onları konuşturarak kendini arka plana çeker dolayısıyla okurlar olası bir kafa karıştırıcı yorumla karşılaşp şaşırmaz.

4.3.2. Bay Aslan Gönül Avında (The Courtship of Mr Lyon)

Bay Aslan Gönül Avında öyküsünün kökü Beauty and the Beast masalına dayanır. Türkçe'ye Güzel ve Çirkin diye çevrilmiş, hemen hemen her çocuğun okuduğu ya da dinlediği modern dünyanın bu masalı konu bakımından Apuleius'un ikinci yüzyıl Latin Cupid ile Psyche'ye, masal motifleri açısından ise eski Pançatantra masallarından Yılanla evlenen Kız masalına benzer. Pamuk Prenses masalında olduğu gibi bu masalın da pek çok versiyonları vardır. Örneğin Mme Leprince de Beaumont 1757 yılında *The Young Misses' Magazine* dergisi için bu masalın versiyonlarını toplar. Basile'in *Pentamerone* (1634-6) eseri dört tane Güzel ve Çirkin masal tipini içermektedir. Charles Perrault da bu masalın bir versiyonunu yaratmıştır. Bu masal genelde kadının çirkin bir eş karşısında sabırlılığını konu edinir (Bottigheimer 45-47). Güzel ve Çirkin masalının genel itibariyle konusu şöyledir: Şimdi tüm servetini kaybetmiş ancak önceleri çok zengin olan bir tüccar vardır. Bir gün bu adam büyümlü bir sarayın etrafında dolarken evdeki en küçük kızına götürmek için çiçek toplar. Onun bu hareketi sarayın sahibini kızdırır. Ve bu hareketine karşılık evdeki kızlarından birini getirme sözünü verir. En küçük kız babasının verdiği sözü yerine getirebilmesi için kendini feda eder. Saraya girerken ölümü bekleyen kız evin lüks durumundan ve canavar biçimindeki partneriyle yaptığı keyifli sohbetlerden memnundur. Adam kıza ailesini görüp gelmesine izin verir ve onu salıverir. Kız adamın verdiği süreyi aşmıştır. Bir gün rüyasında onu hasta ölmek üzereyken görür ve hemen geri döner. Kızın şefkatli duyguları Çirkin'i bir prenses görünümünde yakışıklı bir adama çevirir ve ikisi mutlu mesut sonsuza kadar yaşar.

Angela Carter'ın yazdığı Bay Aslan Gönül Avında öyküsünün özeti ise kısaca şöyledir: Önceden oldukça zengin ancak maddi durumu şimdi giderek kötüleşmekte olan bir baba vardır. Kızı Güzel onun için çok değerlidir ve bu kız çok alçakgönüllü ve iyi kalplidir. Babanın birgün arabası bozulur, adam kışın ortasında yolda kalır. Yardım aramak için yürürken karşısına çok gösterişli ve lüks bir ev çıkar. Bu ev Çirkin'in evidir. Çirkin, adama yardım eder, hem arabasını kurtarır hem de adamı borçtan kurtarır. Adam bir gün yurtdışına iş için gidecektir. Çirkin, adamdan kızının

yanında kalmasını ister. Baba onun bu isteğini kabul eder. Güzel, babası yurtdışında olduğu sürece Çirkin'in evinde yaşar. Sonra kız evine döner. Ancak evine dönerken bahar gelmeden tekrar yanına uğrayacağına dair söz verir. Ne var ki Güzel verdiği bu sözünü unuttur. Bu esnada Çirkin hastalanıp yataklara düşer. Ölmek üzeredir. Güzel verdiği sözü hatırlar, hemen Çirkin'e koşar. Ve onu son anda ölümden kurtarır. Önce bir tür yaratık olan Çirkin, Güzel'in onu öpmesiyle dağınık saçlı, kırık gibi görünen bir burnu olan, tam yakışıklı olmasa da sonuçta bir adama dönüşür. Bundan böyle Çirkin ve Güzel beraber mutlu bir şekilde sonsuza kadar yaşar.

Bay Aslan Gönül Avında öyküsünde Carter orijinal masalın temasını aynen korur. Ancak belli özelliklerini vurgular ve inceliklerle değiştirir. Örneğin Güzel'in babası kızına "kızım, birtanem" diye konuşur. Orijinal masaldaki ürkek babanın aksine Carter'ın yarattığı baba kar fırtınasında boş bir konak keşfettiğinde korkmaz, konakta ihtiyaçlarını karşıladıktan sonra Çirkin'i görünce erkeksi tavrıyla ona "iyi dostum" der. Öyküde Güzel, babası onu tekrar çağırıcaya kadar Çirkin'in evinde rehin olarak kalır. Ancak öykünün sonunda kız kendi öz iradesini kullanarak Çirkin'in yanına kendi isteğiyle gider. Ancak ataerkil kültürel mitlerde kadınlar Carter'ın bu öyküsündeki Güzel gibi gelişemez. Daha açık bir ifadeyle kadınlar kısıtlayıcı baba evinden koca evine geçer. Anlaşılacağı üzere kadının kişiliğinde bir gelişme olmaz. Sadece mekan değişikliği olur. Bu gerçekliği fark eden Carter bu öyküsünde Güzel'i zincirleyen baba hakimiyetinden kurtarır (Gamble 125). Bruno Bettelheim'e göre masallardaki hayvanlar insanların hayvan yönünü, yani vahşi ilkel arzularını temsil eder. Ona göre Güzel ve Çirkin masalı da daha önce bilmediğimiz şeyleri artık öğrenmenin zamanı geldiğini, bastırılmış cinselliğin çözülmesi gerektiğini gösterir. Bettelheim, tehlikeli, iğrenç ve utanılması gereken cinsellik görüşünün değişmesi gerektiğini vurgular (308). İşte Bay Aslan Gönül Avında öyküsünde Carter bu noktaya değinir. Öyküde tema, kadının gelişimi'dir. Bu gelişim kadının kendi ihtiyaçlarının ve bedeninin farkına varmasını kapsar. Dolayısıyla Carter'ın bu öyküsünde vermek istediği mesaj erkekler kadar kadınlarında cinsel istek ve arzularının olabileceği ve bundan utanmamanın gerekliliğini savunur. Öyküde kız cinsellikten bihaberdir ve sadece babasının biricik masum kızı, hayat yoldaşı, ev arkadaşıdır. Ancak kız kendi cinsiyetinin farkına varır ve Çirkinle evlenir.

Bu masalda Carter Güzel ile Çirkin arasındaki cinsel teması ve kadının biyolojik ve toplumsal değişimini gösterir.

Carter'ın *Kanlı Oda* adlı kitabında en az sarsıcı ve heyecan verici Bay Aslan Gönül Avında'dır çünkü cinselliğin tehlikelerini işleyen diğer öykülerin aksine bu öyküde cinselliğe olan arzu konu edilir. Öyküde kızın odipal bağlılıktan bir yetişkinin aşkına geçen uyumlu süreci işlenir. Bu geçişte Çirkin'in bir adama dönüşü de söz konusudur. Çirkin'in fiziksel görünüşünde bir değişim söz konusuysen Güzel'in dönüşü psikolojik boyuttadır. Babasından başka bir erkeğin karşısında, yani Çirkin'i gördüğünde önce utangaç, sıkılgan ve kendini ifade edemeyen Güzel öykünün sonunda cinselliğinin farkına vararak, kendi isteklerinin bilincine vararak onunla cinsel temasa girer. Hatta bu kız Çirkin'inde de beliren cinsel farkındalığı çözmeyi başarır (Crunelle-Vanrigh 128-131). Özetle bu öyküde Carter olay örgüsünde bir değişiklik yapmazken ince bir nüansla kadın karakterdeki değişimi gözler önüne serer. Böylece öyküdeki cinsel uyanış teması ustalıkla Carter tarafından verilir. Özetle Carter öykülerini yeniden farklı bir şekilde yazar. İşte bu farklılık Carter'a ve eserlerine feminist nitelik kazandırır.

Kanlı Oda kitabındaki on öykü bir kaçış edebiyat türü değildir aksine ironik ve eleştireldir. Zira Carter'ın amacı gerçekliğin doğasını sorgulamaktır. Bu öykülerinde Carter toplumsal cinsiyetin yanlış temsil edilmesini vurgulamak ister. Bunu Güzel ve çirkin masalından yola çıkarak yazdığı Bay Aslan Gönül Avında öyküsünde gösterir. Öyküde gelişen temel olay örgüsü aslına çok benzemektedir. Ancak verdiği mesaj ve ortaya çıkan teması dikkate değerdir. Öyküde kızın babasına duyduğu şefkat Çirkin'e duyacağı cinsel isteğe dönüşür. dolayısıyla burada genç kızlıktan kadınlığa bir geçiş, biyolojik ve psikolojik bir olgunlaşmadan söz edilebilir. Ataerkil toplumda erkeklerin bir tür gizli anlaşmasının neticesi olarak kadına bağımsız ve kendinden sorumlu bir yetişkinlik şansı verilmez. Hatta kadın cinselliğin sözünü dahi edemez. İşte Carter tam bu noktayı eleştirir. Ancak bunu orijinal masalın olay örgüsünü değiştirerek yapmaz. Olay örgüsünü anlatırken yaptığı vurgularla ve gözlemlerle gerçekleştirir. Öncelikle Güzel'in babası bir ataerkil sistemin örneğidir çünkü kızını "his girl-child, his pet" (43) olarak görür (Day 132-139). Carter ataerkil

düzende kadının pozisyonu bir nesneden öteye geçmemektedir. Alışverişte gerçekleşen değiş tokuş gibi öyküdeki beyaz gül Güzel'in bir ticari mal şeklindeki durumunu ortaya koyar. baba kızı için beyaz gülü çalınca bu hatasını kızını Çirkin'e getirmekle öder. Öyküde tipik kadın rolleri vardır. Güzel'in rolü hem kız hem anne olmaktır. Hatta Babanın kızı arayıp yemeğe gelmiyeceğini söyleyerek Güzel, evin karısı da olmaktadır.

Bay Aslan Gönül Avında kendini keşfediş ve kadının nesnelligine karşı çıkışın bir öyküsüdür. Güzel ve Çirkin masalındaki masala adını veren bu iki karakter birbirine tamamen zıt bir şekilde verilir. Kadın karakter; feminen, güzel, saf ve kibar olarak sunulurken erkek karakter maskülen, çirkin, tecrübeli, ve vahşidir. Bu ikilik orijinal masalda alsa birbiriyle bağdaşamaz. Ancak Carter'ın yeniden yazdığı öyküsünde karakterler daha belirsizdir. Örneğin öykünün başında Güzel fakir, yardıma muhtaç bir karakterdir. Çirkin ise zengin, güçlü, hayatından bezmiş bir kahramandır ve Güzel'i kendisiyle birlikte yaşamaya mecbur eder. Ancak bir anda Güzel pasif bir karakter olmaktan kurtulup aktif, deneyimli, maceracı bir karaktere dönüşür. Çirkin o kadar zenginliğin içinde yaşarken herkesten ve her şeyden kaçarken Güzel, şehirde herkesin onu tanıdığı bir yaşam sürer. En önemlisi de kendine güvenir. Sonunda ise Carter Güzel/Çirkin ikiliğini tersine çevirir. Klasik masallarda kendini zor durumdan kurtaracak yakışıklı prensini bekleyen prensesler gibi Çirkin de çatı katında zor hastalıklı günlerini geçirmektedir. Tek umudu Güzel'in gelip onu bu zor durumdan kurtarmasıdır. Zira aynen böyle olur, Güzel son anda gelip Çirkin'i ölümden kurtarır. Çirkin yalnızlığından dolayı zayıf düşmüş ve pasiftir. Ancak Güzel hala güzeldir. Ayrıca aktif ve güçlüdür. Buradan açıkça görüleceği üzere Carter; Çirkin'i kadının yerine koymuş, toplumsal rolleri alaşağı etmiştir.

Öyküde tema bakireliktir. Güzel; saf ve cinselliği hiç yaşamamış genç bir kızdır. Öyküde beyaz gül onun bakireliğini sembolize etmektedir. Kışın ortasında tek başına açan beyaz gül kızın vajinasını da temsil eder. Dolayısıyla beyaz gül kızın namuslu, iffetli oluşunu ve ayrıca onun hassas ve narin yapısını da gösterir. Öyküde diğer tema cinselliktir. Öykünün sonunda kadın karakterin değişimiyle belirir. İlk

başta babasının saf ve cinselliği bilmeyen kızı, can yoldaşı iken Çirkin'in ve kendisinin içinden gelen cinsel güdüyü tatmin edecek sevgi dolu bir kadın olur. Bir başka ifadeyle genç kızlıktan kadınlığa bir geçiş yaşar. Bu dönüşüm Çirkin'in çatı katındaki küçük odasında meydana gelir. öyküde beliren bir diğer tema kadının nesnelleşmesi ve boyun eğdirilmesidir. Zira öykünün başında Güzel evin mutfağındadır. Evin kadını gibi mutfakta görevlerini yapmaktadır. Güzel'in nesneliliği babasının onu Çirkin'e borçlanmasının sonucu olarak ücret gibi evine yollamasında açıkça görülür. Burada Güzel bir mal gibi satılır adeta. Bu öyküde Carter tam bu noktayı eleştirmektedir. Karçocuk öyküsünün aksine bu öyküde şiddetli bir cinsellik ve tecavüz teması görülmez. Carter büyük bir ustalıkla cinselliği çok saf bir şekilde sunmuştur. Zira burada Carter'ın amacı saf genç kız karakterin cinselliğe uyanışı, adım atışını betimlemektir.

Çeviri incelemesine öykünün başlığıyla başlayalım. The Courtship of Mr Lyon çevirmen tarafından Bay Aslan Gönül Avında şeklinde çevrilmiştir. Lyon sözcüğü özel isimdir ve aile soyadıdır. "Lyon" sözcüğü okurda hemen Lion sözcüğünü çağrıştırmaktadır. Türkçesi Arslan olan bu sözcük öyküdeki canavar kılıklı adama da uygun düştüğü için çevirmen bunu aynen Lyon şekliyle bırakmamış, Bay Aslan diye çevirmiştir. Çevirmenin yaptığı değiştirme yerinde ve doğru bir karardır zira çevirmen bu özgürlüğü kendisine vererek masalsi havayı korumakla kalmamış aynı zamanda öykünün içeriğini başlığa taşıyabilmiştir. Dolayısıyla hem içeriği hem biçimi başarıyla çeviriye yansıtmıştır. Çevirmenin yaptığı bir diğer değişiklik kaynak metindeki "of" ekini çıkarması olmuştur. Türkçe'de -nın, -nin anlamını veren bu ek yer bildiren zarfa dönüştürülmüştür. Çevirmen Bay Aslan'ın Gönül Avı şeklinde çevireceğine av sözcüğüne -nda ekini ekleyip "avında" biçiminde aktarır. Ayrıca courtship'i çevirmenin yan anlamıyla kullandığı görülür. "Courtship" sözcüğü temelde kur, iltifat biçimindeyken çevirmen bunu daha da çarpıcı hale getirip gönül avı benzetmesini kurar. Dolayısıyla çevirmenin kendine değiştirme ve ekleme özgürlüğünü vermiş dolayısıyla çevirisi masalsi anlatıma daha uygun bir hale gelmiştir.

Öykü detaylı doğa betimlemesiyle başlar. Mevsim kıştır, her yer karla kaplıdır. Güzel adındaki kız mutfakta yapmakta olduğu işlerini bir süreliğine bırakıp pencereden dışarı kır yoluna bakar. Babası geç kalmadan eve döneceğini söylemiştir ancak kız babası için endişelenmektedir. Baba arabasıyla yolda mahsur kalmıştır. Maddi durumu epeydir kötü olan baba bugün bir davasının aleyhine sonuçlandığını öğrenince bir kez daha mahvolur. Cebindeki son parasıyla ancak dönüş için benzinini alabilmiştir. Kızı dönüşte babasından sadece bir beyaz gül istemişti ve o bunu dahi alamamanın verdiği ızdırapla eski külüstür arabasını tekmeler ve yardım bulmak için yolda yürümeye başlar. Karşısına muhteşem iki katlı ev çıkar. Üst kattaki pencerelerden birindeki parlayan ışık haricinde ev terk edilmiş bir görünüme sahiptir. Çok üşüyen baba evin kapısının mandalını kaldırır ve şaşkınlık içerisinde bir beyaz gül görür. Kapıya doğru yaklaşır. Kapının üzerinde som altından bir aslan başı vardır. Baba kapının önüne varınca kapı açılır:

Before, however, he could announce his presence, the door swung silently inward on welloiled hinges... Yet there was no living person in the hall. The door behind him closed as silently as it had opened... (44)

Daha varlığını haber vermeden kapı iyice yağlı menteşelerinin üzerinde sessizce içeriye doğru açıldı; ... Ama girişte hiç insan yoktu. Ardındaki kapı açıldığı gibi sessizce kapandı... (68)

Bu paragrafin çevirisine baktığımızda ilk cümledeki *however* bağlacının çıkarıldığını görürüz. *Living person* sözcüğünü ise çevirmen kısaltma özgürlüğünü kullanarak sadece *insan* diye çevirir. *The door behind him* sözcük kalıbındaki *him* ise erek metne yansıtılmamıştır. Adamın/onun ardındaki kapı diye çevrilebilirdi. Ancak çevirmen çıkarma ve kısaltmalar yapmıştır.

Güzel'in babası doğüstü bir şeylerin olduğunu anlar, bunu asla yadırgamaz. Ancak yine bir başka doğüstü olay olur:

... when nobody came to help him with his coat, he took it off himself. At that, the crystals of the chandelier tinkled a little, as if emitting a pleased chuckle, and the door of a cloakroom opened of its own accord (45).

... kimse paltosunu almaya gelmeyince kendisi çıkardı. Bu hareketi üzerine şamdandaki kristaller sanki memnuniyetle kıkırdadılar ve vestiyer odasının kapısı kendiliğinden açıldı (68).

Bu paragraf önceki paragrafta olduğu gibi doğüstü birtakım olaylar içermektedir. Bu olaylar ise öyküyü büyülü gerçekçi kılmaktadır. Çevirmen bu paragrafta kısaltmalar ve çıkarmalar yoluna giderek çevirisini gerçekleştirmiştir. Örneğin *the crystals of the chandelier tinkled a little, as if emitting a pleased chuckle* cümlesinde şamdandaki kristaller memnuniyet kıkırdaması çıkararak tıngırdadılar şeklinde kabaca çevrilebilecekken çevirmen kısaltma özgürlüğünü kullanarak açık ve net şekilde *şamdandaki kristaller sanki memnuniyetle kıkırdadılar* diye çevirir ve kristallere yüklenen kişileştirme sanatını da erek metne yansıtmış olur. Anlamı bulanıklaştırmadan kısa ve öz bir şekilde anlamı erek dile aksettirir.

Baba vestiyer odasından döner:

When he emerged again into the hall, he found a greeting waiting for him at last – there was, of all things, a liver and white King Charles spaniel crouched, with head intelligently cocked, on the Kelim runner. It gave him further, comforting proof of his unseen host's wealth and eccentricity to see the dog wore, in place of a collar, a diamond necklace (45).

yeniden girişe döndüğünde nihayet bir karşılama; muhtemel tüm karşılayıcılar arasında üniformalı bir uşak yere yatmış, akıllı başını döşemeye dayamış kızılı beyazlı bir Kral Charles spanyeli gördü. Görünmez ev sahibinin zenginliğinin ve sıradışılığının bu yeni alameti onu daha da rahatlatmış, çünkü köpeğin boynunda tasma yerine, pırlanta bir kloye vardı (69).

Bu paragrafta çevirmen çıkarmalar yapmıştır. Örneğin ilk cümlede *to find* fiili yer almasına rağmen çevirmen erek metinde adamın bir karşılamayla

yüzleştiğini belirtmeden *nihayet bir karşılama* şeklinde cümleyi öylece bırakıverir. Çevirmen bunun yanı sıra eklemeler de yapar. Örneğin *there was, of all things* sözcük grubunu *muhtemel tüm karşılayıcılar arasında* şeklinde çevirmiştir. Erek metinde *arasında* sözcüğünü karşılayacak sözcük yada sözcük grubu yoktur. Ancak çevirmen bu sözcüğü erek metne eklediği görülür. *the dog wore, in place of a collar, a diamond necklace* cümlesinde *to wear* fiili çıkarılır ve cümle şöyle çevirmiştir: *köpeğin boynunda tasma yerine, pırlanta bir kolye vardı*. Dolayısıyla çevirmen cümleyi değiştirmiştir. Ancak bu değiştirme, çıkarma ve kısaltmalar anlatımda bir bozukluğa yol açmaz. Kaynak metindeki benzer etki yaratılmıştır.

Bu gerçek dışı durum ne anlatıcı ne de karakter tarafından yadırganır. Bu onlar için sıradan yaşamın olağan bir parçasıdır. İşte bu büyüğü gerçekçiliğin özüdür ve öyküde açıkça yer almaktadır.

The dog sprang to its feet in welcome and busily shepherded him (how amusing!) to a snug little leather-panelled study on the first floor, where a low table was drawn up to a roaring log fire. ... when the spaniel saw to it he had served himself, she trotted off about her own business (45)

Köpek ayağa kalkarak ona rehberlik etti (ne eğlenceli!), birinci kata, duvarları deri kaplı küçük bir çalışma odasına götürdü. ... adamın yemek yediğini gören köpek kendi işlerine bakmak için olsa gerek, odadan çıktı (69)

Burada köpek insan gibi yürümekte, yol göstermekte ve düşünme edimiyle adamı yemek yerken rahatsız etmemek için yalnız bırakır. Karakter bu duruma hiç şaşırmaz, karşısındakinin hareketleri adeta bir insanın hareketleriymiş gibi doğal karşılar. Çevirisine baktığımızda çevirmen *in welcome, busily* zarfları erek metne yansıtmamıştır. Bu sözcükleri erek metinden çıkarmıştır. Paragrafın ilk cümlesi *ve* bağlacıyla birbirine bağlıken çevirmen iki fiili –arak, -erek ek eylemle birleştirir. Birinci cümle *where* yardımcı fiiliyle başlayan yan cümlecige bağlıdır. Ancak çevirmen virgül kullanarak bu yan cümlecige böler, kısaltır ve *birinci kata, duvarları deri kaplı küçük bir çalışma odasına götürdü* biçiminde çevirir. Kaynak metnin ikinci cümlesinde ise *olsa gerek* şeklinde bir çıkarım sözcük grubu bulunmamaktadır.

Buradan açıkça göreceğimiz üzere çevirmen çıkarma ve kısaltma özgürlüklerini kullanıp son cümlesinde ekleme yapma hakkını kendisine tanımıştır. Çevirmenin çeviri sürecinde aldığı bu kararlar çevri ürününe anlamsal açıdan herhangi bir ket vurmamaktadır. Anlam açık ve net, anlatım ise akıcılığını korumaktadır.

Öyküde sıradan ile doğüstü olan birlikte verilir. Bu öykünün büyüülü gerçekçi eser olması için taşıdığı ilk ölçüttür. İkinci ölçüt olan olağan ile doğüstünün birlikte çelişkisiz ve aralarında hiçbir hiyerarji olmadan sunulması da bu öyküde açıkça yer almaktadır. Bu kadar olağanüstü durumlar meydan gelirken baba'nın gerçek hayatını hatırlatan bir durumla karşılaşırız. Örneğin bozulan arabasını tamir edecek servisin gerçek hayattaki gibi yirmi dört saat açık olması, arabadaki sorunun sadece eski oluşu ve kötü hava şartlarına bağlanması ne kadar olası durumlardır. Adam teknik servise Çirkin'in evinden aradığını söyleyince gerçekçi bir şekilde betimlenen teknik servisin de Çirkin'den çekinmesi doğüstü olayların varlığını perçinlerken aynı zamanda gerçekliği kalıcı ve etkili kılar.

Öyküde Baba bu kadar tuhaf olaylar karşısında kuşkulalmaz. Hatta gerçek hayatına odaklanmış bir haldedir. Gerçek hayatında iflas eşiğinde olan bu adam faturayı kendisinin ödemeyeceğini öğrenince çok rahatlar. Ancak bir an olsun Çirkin'in ve onun evinin doğüstü yönünü sorgulamaz. Karakterin bu tavrı öyküyü büyüülü gerçekçi kılmaktadır. Bir de çevirisine bakalım:

And he was disconcerted but, in his impecunious circumstances, relieved to hear the bill would go on his hospitable if absent host's account; no question, assured the mechanic. It was the master's custom (45).

Biraz kafası karışmıştı, ama içinde bulunduğu zor durumda tamir faturasının misafirperver ama görünmez ev sahibine gideceğini öğrenince rahatladı, başka türlü olamaz dedi tamirci, beyefendinin âdeti hep böyleydi (69).

İlk cümlede adam çok sinirli, telaşlı olduğu belirtilir. Çevirmen bu cümleyi *Biraz kafası karışmıştı* şeklinde çevirmiştir. Kaynak metinde *biraz* ve *kafa* sözcükleri yoktur. Ancak erek metinde bu sözcüklerin eklendiğini görüyoruz. Kaynak metinde

geçen *bill* sözcüğü çevirmen tarafından ekleme yapılarak tamir faturası şeklinde çevrilmiştir. Çevirmenin amacı faturanın arabayula ilgili olduğunu vurgulamak istemesi olabilir. Kaynak metinde faturanın Çirkin'e gidecek olması babayı rahatlatır şeklinde bir cümle yapısı varken erek metinde cümle aktif yapıya dönüştürülmüş ve adam *tamir faturasının ...Çirkin'e gideceğini öğrenince rahatladı* şeklinde ifade edilmiştir. *no question, assured the mechanic* cümlesi *başka türlü olamaz dedi tamirci* biçiminde çevrilmiştir. Açıkça gördüğümüz üzere cümledeki sözcüklerde değiştirme ve ekleme yapılmıştır.

Bu öyküde sıradan ile olağanüstü iç içedir. Dev aslan görünümlü bir adamdır ve hem kükremekte hem de konuşabilmektedir. Güzel'in babası evin dev sahibine derdini anlatmak için arkadaşım diye kibarca söze başlar. Ancak dev kükrer, ben sana hırsız sen bana çirkin diye hitap edeceksin der. Adam gülü kız için çaldığını söyler ve cüzdanından kızın fotoğrafını çıkarınca dev, fotoğrafı kapar ancak babaya geri verirken pençeleriyle çizmemeye çalışır, adeta fotoğrafı kendinden sakınır ve: “*Al o zaman gülü, ama onu yemeğe getir, diye kükredi, yapacak başka ne vardı ki?*” (71). Baba kızı Güzel'i dev aslanın yanına götürür. Ancak Güzel aslandan korkar. Burada olağanüstünü sıradanın içinde var olmasını sağlayan şey Güzel'in şu düşünceleridir: “*... bir aslan aslandır, bir insan da insan...*” (71). Öyleyse bu evin sahibi ne biçim bir yaratıktır? Yarı insan yarı aslan niteliğindeki bu varlığa nasıl bir açıklama getirilebilir? İşte bu sorunun cevabı büyüğü gerçekçiliğin özünde saklıdır. Bu türün içinde olması gereken böyle bir varlıktır. Güzel, Güzel'in babası ve Çirkin yemeklerini yiyorlardır. Öyküde dev aslanın aracılığıyla sürekli babanın gerçek hayatına göndermeler vardır. Dolayısıyla gerçek ve gerçeküstü birleşmiş durumdadır: “*Çirkin, babanın aleyhinde verilen mahkeme kararını temyiz etmesine yardım edeceğini söylediğinde hem dudaklarıyla gülümsedi kız, hem de gözleriyle*” (72). Yasal işlemleri takip etmek için baba Londra'ya gittiğinde kızı Güzel, Çirkin'in yanında kalır. Güzel'in çirkin'den korkacağına daha Çirkin tuhaf bir şekilde Güzel'den korkmaktadır. Güzel, yemeğini ardından tatlısını yer ancak sıkılır. Bu esnada köpek yanına gelir ve onu Çirkin'in olduğu çalışma odasına götürür. Zor da olsa sohbet etmeye başlarlar çünkü her ikisi de birbirlerinden çekinmektedir. Çirkin, Güzel'e babasının davasının nasıl gittiğini ve çok zenginken niye fakirleştiklerini,

ölmüş annesini sorar. Ve her ikisi de çekingenliklerini üzerlerinden atıp sohbe dalarlar. Saat gece on iki olur. Şöminenin üstündeki yaldızlı saatin içindeki küçük Roma tanrıçası minyatür trampetine on iki kez vurur. Güzel, saatin on iki olduğuna şaşırınca Çirkin Güzel'e 'uyumak istersin?' der. İkisi de susar. Güzel tam kalkıp gitmekteyken Çirkin dizlerine eğilir ve onun elini öper. Sonra Çirkin başını geri çeker ve kızın yeşil gözlerinde kendi yansımalarını görür. ve Güzel çok şaşırır çünkü onun dört ayağının üzerinde yürüdüğünü fark eder. Ertesi gün Güzel tüm gününü odasında kitap okuyarak ve gergef işleyerek geçirir. Sonra sıkıca giyinip köpekle birlikte dışarı bahçeye çıkarlar. Kız bahçeyi derler toplar, ortalığı tırmıkla temizler. Güzel tuhaf bir şekilde burada mutlu olduğunu hisseder. Akşamları Çirkin ile sohbet yapmaya bile alışmıştır. Bir gün telefon çalar. Arayan Güzel'in babasıdır. Güzel taksiye atlayıp evine gider. Çirkin Güzel'in gidişine üzülmede, geri dönüp dönmeyeceğini merak edip sorar. Kız kış sona ermeden geleceğinin sözünü verir. Güzel'in babası bu tüylü yaratığın avukat arkadaşları sayesinde davasını kazanır, artık eskisi gibi tekrar zengindir. Baba kızına bir dolap dolusu yeni giysiler alır. Güzel ve babasının kavuştuğu bu zenginlik hiç kuşkusuz Çirkin'in sayesinde olmuştur. Baba-kız ondan sıklıkla söz ediyor ancak onlara Çirkin ve onun evi artık bir düş gibi geliyordu. Baba kızına kürk almak için bir geziye çıkacaklardı ve bu durumdan dolayı Güzel çok heyecanlıydı. Her şey güzel gidiyordu ancak Güzel verdiği sözü unutacaktı çünkü *Çiçekçideki çiçekler tüm yıl boyunca aynı olduğundan vitrindeki hiçbir şey genç kıza kışın neredeyse bittiğini söyleyemedi (77)*. Bir gün baba kız tiyatrodan dönerler. Güzel aynanın karşısında küpelerini çıkarır ve kendini izlemeye başlar.

The soft wind of spring breathed in from the near-by park through the open windows; she did not know why it made her want to cry. There was a sudden, urgent, scrabbling sound, as of claws, at her door (52).

Yakındaki parktan esen bahar rüzgârı açık pencereden içeri doldu; bunun neden kendisini ağlattığını anlayamadı Güzel. Kapısında bir hayvanın tırmıklarını andırır ani, acı sesler duydu (78).

Bu paragrafın çevirisinde çevirmenin çıkarmalar yaptığı gözümüze çarpmaktadır. Örneğin rüzgârı niteleyen *soft* sıfatı erek metne yansıtılmamıştır. Bu sözcük grubu baharın hafif rüzgarı şeklinde çevrilebilecekken çevirmen kısaltarak bahar rüzgarı demeyi yeterli gördüğü anlaşılıyor. Bu çeviride bir diğer nokta çevirmenin değiştirme ve buna bağlı olarak ekleme yoluna gitmesidir. *There was a sudden, urgent, scrabbling sound, as of claws, at her door* cümlesinin fiili *to be* fiilidir. Türkçe'ye olmak olarak çevrilir. Yani çevirmen kapıda birtakım sesler vardı diyeceğine Güzel'i kastederek onun bu sesleri duyduğunu söyler. Böylece *to be* fiili *to hear* fiiline dönüşmüştür. Çevirmen bu değiştirmeyi yaparken sebep şu olabilir. Bir önceki cümle etken yapıdadır ve öznesi Güzel'dir. Dolayısıyla anlatımda akıcılığı devam ettirebilmek için çevirmen bu yola başvurmuş olabilir.

Genç kız aynanın karşısında trans halinden kurtulup her şeyi geç de olsa hatırlar. Bahar gelmiş ancak Güzel Çirkin'e verdiği sözü unutmuştu. Bir an korkuya kapılsa da sevinçle kapıyı açar. Ancak gelen çirkin değil köpeğidir. Köpek kızın kollarına atlar. Ancak o eski güzel bakımlı halinden eser yoktur. İğne ipliğe dönmüş yorgundur. Köpek ile kız kucaklaşır ve köpek ona bir şeyler anlatmaya çalışır ve ikisi hemen yola düşer. Trenle çirkin'in yanına gidiyorlardır. Çirkin'in evinin bahçesi kış ayındaki gibidir. Ancak pencerelerinde hiç ışık yoktur. Sadece tavanarasının penceresinde soluk bir ışık vardır. O da hayalet ışıkmaktadır. Güzel Çirkin'in evine gelince büyük değişimlere rastlar. Büyülü gerçekçiliğin özünü oluşturan cansız varlıklara verilen insan özellikleri burada kapıya verilmiştir.

The door did not open silently, as before, but with a doleful groaning of the hinges and, this time, onto perfect darkness (53)

Kapı önceleri olduğu gibi sessizce değil, menteşelerinin üzerinde inildeverek kesif bir karanlığa açıldı (79).

Bu cümle biraz önce bahsettiğimiz gibi önemlidir çünkü çirkin'in hastalığı evin kapısını dahi büyük bir üzüntüye boğmuştur. İnsan gibi dertli ve kederlidir. Bu cümlelerin çevirisinde kaynak metinde kapı *with a doleful groaning* sözcük grubuyla nitelendirilmiştir. Bu sözcük grubunu şöyle çevirebiliriz: acılı bir inlemeyle.

Çevirmen ise buradaki acılı ya da kederli ifadesini çıkarmıştır. Sadece *inildemek* fiilini yeterli görmüştür. Ancak kapının üzüntüsü öyküde hissedilmelidir. Bu sebeple çevirmen gereksiz bir çıkarma yoluna gitmiştir.

Evin içinde de büyük farklılıklar vardı. Şamdandaki mumlar eriyip gitmiş, kristaller örümcek ağlarıyla kaplanmış, cam vazodaki çiçekler solmuş, her yer toz kir içinde ve soğuktu. Evi büyük bir umutsuzluk ve tükenmişlik sarmıştı. Güzel bir mum bulup yakar ve sadık köpeği takip ederek üst kata çıkar. Çalışma odasını, kendi odasını da geçip tavanarasına varır. Burası eğimli bir çatısı olan küçük bir odadır. Ne pencerelerde perde ne de yerde halı vardır. Çirkin dar demir bir yatakta iki büklüm yatmaktadır. Güzel çirkin'i görür ve eve döndüğünü söyler. Çirkin gözlerini kırıştırıp ölüyorum der. Güzel gittikten sonra ne eski neşesi ne de iştahı kalmıştır. Ama Çirkin mutlu öleceğini söyler çünkü Güzel gelmiştir. Kız Çirkin'i böyle görmeye dayanamaz:

She flung herself upon him, so that the iron bedstead groaned, and covered his poor paws with her kisses. 'Don't die, Beast! If you'll have me, I'll never leave you.' (54)
Güzel onun üzerine yattı ve yaratığın zavallı pençelerini öpücüklerle boğdu. Demir somya gıcırdadı; kız, 'Ölme Çirkin!' dedi, 'Beni alıkoyarsan, seni hiç terk etmeyeceğim.' (80)

Bu kısa paragraf önemlidir çünkü Çirkin'in yattığı yatak da üzüntü içindedir. Güzel Çirkin'in yanına gelip üzerine çıkınca yatak sızlanır, iniler. Ancak burada çevirmen *to groan* fiilini gıcırdadı diye çevirerek çok kuru bir çeviri yapmıştır. Zaten sözcük inlemek, sızlanmak anlamına gelirken çevirmen onu gıcırdadı diyerek öyküdeki romantik havayı alıp götürmüştür. Bu sebeple çevirmen kendine sözcük değiştime hakkını verirken bunu yerinde ve doğru bir şekilde kullanamamıştır. Çevirmene göre yatak eski olunca gıcırdar ancak cümlenin iletmek istediği mesaj bu değildir. Yatak üzüntü içinde inlemektedir.

Öykünün sonunda Güzel, dudaklarını Çirkin'in pençelerine değdirip onu öpünce Çirkin tuhaf bir yaratıktan tamamen yakışıklı olmasa da bir adama dönüşür.

Bu dönüşüm öyküdeki büyülü gerçekçi öğedir zira yaratık artık bir adamdır ve konuşabiliyordur. Büyülü gerçekçi öğeden sonra öykü, masallara özgü mutlu bir sonla biter: Bay ve Bayan Aslan vefalı köpekleriyle birlikte o günden sonra hep mutlu yaşarlar.

SONUÇ

Bu çalışmanın ilk bölümünde masalın tanımı, tarihi süreci ve çeviri ile olan ilişkisine yer verilmiştir. İkinci bölümde büyüü gerçekçilik ele alınmıştır. Bu bölümde büyüü gerçekçiliğin tanımı, tarihi gelişimi ve yazın türü olarak özellikleri üzerinde önemle durulmuştur. Üçüncü bölümde Angela Carter'ın hayatı ve eserlerinin genel özellikleri hakkında bilgi verildikten sonra son bölümde Carter'ın *Büyüü Oyuncakçı Dükkânı* romanı ile *Kanlı Oda* kitabından seçilen iki öyküsü hem incelenmiş hem de çevirileri büyüü gerçekçilik bağlamında değerlendirilmiştir. Çevirilerinin değerlendirilmesi Zohar Shavit'e göre çevirmenlerin kendilerine tanıdığı özgürlükler bağlamında gerçekleştirilmiştir.

Zohar Shavit'e göre çevirmenin dört temel özgürlüğü bulunmaktadır. Bunlar değiştirme, ekleme, çıkarma ve kısaltma'dır. Kaynak metin açısından bakıldığında bu dört uygulama çevirmenlerin özgürlüğü olarak nitelendirilse de olaya bir de erek metin açısından bakmak gerekir. Olaya erek metnin tarafından baktığımızda bunların çevirmenlerin özgürlüğünden çok erek dizgeye olan bağlılığını göstermektedir. Zira çeviriler erek dizge ve kültür için yapılırlar. Bir başka deyişle, aslında her çeviri, doğası gereği erek odaklıdır.

Angela Carter'ın eserlerinin belkemiği masallardır. Çalışmanın son bölümünde *Büyüü Oyuncakçı Dükkânı* adlı romanının genel bir özeti verilmiştir. Romana baktığımızda Carter'ın masal öğelerini ve motiflerini kullandığını görüyoruz. Romanda olaylar dizisi ve kişilerin işlevleri bize masal türünü çağrıştırmaktadır. Romanın kahramanı Melanie'nin anne ve babasının Amerika'ya yolculuğa çıkıp, uçak kazasında ölmeleri, bunun üzerine üç kardeşin öksüz ve yetim kalıp onlarında bir yolculuğa çıkmaları, zalim ve gaddar Philip dayılarıyla yaşamaya mecbur kalmaları, dayılarının sadece karısına değil evdeki herkese yasaklarla ve kötülüklerle dolu bir hayat yaşatması, Philip ile evlendiği gün Margaret'ın dilsiz olması, Melanie'nin mutfaktaki çekmecede gördüğü kesik el, romanın sonuna doğru Philip'in kanatlı kuğu yapması ve bu kuğunun bir canlıymış gibi zorla Melanie'ye tecavüz etmesi masalsı motiflerdir. Carter'ın romanda masal türüne bu şekilde çok yer vermesi yazarın masallarla yaratılan ataerkil toplumdaki ideolojileri alaşağı etmek

istememesinin bir sonucu olarak görülmüştür. Diğer bir deyişle, Carter ataerkil düzeni ve onun yarattığı sözde toplumsal gerçekliği eleştirmek adına masal türünü kullanır. Carter bu noktada gerçekten önemli bir yazardır zira ataerkil toplumun masallarla yarattığı sözde doğruları Carter onların kendi silahıyla yok etmeye çalışmıştır. İşte çoğu eleştirmene göre Carter'ın zekası burada kendini açıkça göstermektedir. Carter'ın *Kanlı Oda* adlı kitabında yer alan on öyküsü klasik masalların yeni versiyonlarıdır. *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* romanında olduğu gibi Carter yeniden yazdığı masallarında ataerkil düzeni ve onun yarattığı ideolojileri sarsar. Bunu öykülerin içerdiği temalarda ve verdiği mesajlarda açıkça görmemiz mümkündür. Yıllarca cinsellikten utanan ve hatta bu sözcüğü ağzına almaması öğretilen kadınlara Carter hem romanında hem de öykülerinde cinselliği açık ve net bir şekilde yaşattırır. Kadının cinsel kimliğini kazanışını, cinselliğe uyanışını konu alır. Hatta erkeğin cinselliğe bakışını bir hayvan içgüdüğü olarak görüp tecavüzü ele alır. Zira Carter'ın *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* romanında ve Karçocuk adlı öyküsünde tecavüz sahnesi açıkça yer almaktadır.

Masal olağanüstü olaylara, doğaüstü varlıklara yer veren, tamamen düş ürünü, çoğunlukla belirli olmayan bir zamanda ve yerde geçen, genellikle ağızdan ağza aktarılarak sürüp giden bir anlatı türüdür. Büyülü gerçekçilikte ise olağan nitelikteki olay veya olgu doğaüstü olanla birlikte yer alır. Ve aralarında hiçbir hiyerarji yaratılmadan, biri diğerinin önüne geçmeyecek şekilde sunulur. Büyülü gerçekçiliğin bu özelliği büyülü gerçekçi yazarların eserlerinde sıradan olanı mucizevi, mucizevi olanı ise sıradan göstermesinde saklıdır. Buradan açıkça görüleceği üzere masal tamamen doğaüstü varlıklarla ve olaylarla, belirsiz mekan, zaman ve kişilerle ilişkilirken büyülü gerçekçilikte doğaüstüne gerçek yaşamımızdan izler karışır. Örneğin doğaüstü varlık ve olaylar günlük yaşamımızla öyle bir ilişkilendirilir ki okur bunun gerçeklik'ten başka bir şey olamayacağını düşünür. Masaldaki kişi, mekan ve zamana ait belirsizlik büyülü gerçekçilik anlatımında netlik kazanır. Masaldakilerin aksine büyülü gerçekçilikte karakterlerin bizim gibi kesin bir adı vardır. Oturdukları yer gerçek yaşamdan alınmıştır. Örneğin *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* romanında Melanie'nin anne ve babası masalsı havayı yaratan uzak yolculuğa çıkar. Ancak büyülü gerçekçiliğin kuralı niteliği bu uzak yolculuk Amerika olarak belirtilir.

Dolayısıyla anlatım gerçeklik üzerine kurulmuş olur. Mekanla ilişkili bir başka örnek ise Philip dayının yaşadığı yerdir. Bu yer güney Londra olarak verilir. Göreceğimiz üzere büyülü gerçekçilikte mekanlar netlik kazanmaktadır. Romanda zaman yılbaşının gelişi gibi gerçek yaşamdan kareler taşımaya rağmen kesin bir yıla belirtilmemiştir. Zaman mevsimlerin değişimiyle ve karakterlerin yaşıyla dolaylı olarak aktarılmıştır. Bu da Carter'ın masalsı havayı koruma çabası olarak görülebilir. Carter öykülerinde de masal ile büyülü gerçekçiliği birleştirmiştir. Zaten öykülerinin temel hamuru masallar olduğu için bu eserlerinde içerik bakımından masal özelliği net bir şekilde görülür. Carter bu hamurunu büyülü gerçekçilikle yoğurmuştur, diğer bir deyişle, klasik masallara büyülü gerçekçi anlatım özelliklerini başarıyla katmıştır. Bunun yanında ayrıca feminist bakış açısını metinlerin teması ve verdiği mesaja ilave etmiştir. Böylece ortaya eski bildiğimiz masallardan çok farklı bir tarzda ve tatta yeni öyküler ortaya çıkmıştır. Tabii ki tek fark bu büyülü gerçekçi yeni masalların çocuklara değil yetişkinlere yönelik olmasıdır.

Çalışmanın son bölümünde roman ve iki öykü büyülü gerçekçilik bağlamında incelenmiş ve çevirileri değerlendirilmiştir. İncelememize ilk olarak romanla başladık. Özgün adı *The Magic Toyshop* olan roman Türkçe'ye Begüm Kovulmaz tarafından *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* şeklinde çevrilmiştir. Bu çeviri Everest Yayınları tarafından 2002 yılında yayınlanmıştır. Carter'ın romanı büyülü gerçekçi öğelerle süslediği cümleler alıntılanmış ve çevirisine büyülü gerçekçiliğin yansıyıp yansımadığı incelenmiştir. Çeviri değerlendirmemizi Zohar Shavit'in çevirmenlere tanıdığı özgürlükler bağlamında ele aldığımız için çeviriyi değerlendirirken sözcük ve sözcük gruplarında meydana gelen değiştirme, ekleme, çıkarma ve kısaltma gibi uygulamalara baktık. Baktığımızda gördük ki bu romanın çevirmeni de kendisine bu özgürlükleri yer yer tanımış. Diğer bir deyişle, çevirmen, cümlelerin yapısında, sözcüklerin seçiminde, ve hatta noktalama ve imlâ işaretlerinde erek metinde farklılıklar yaratmış. Genel olarak çevirmenin bu özgürlüğü kendisine tanınması büyülü gerçekçi romanın erek dildeki etkisini Türkçe'de de korumasını sağlamıştır. Bir başka şekilde ifade edersek eğer, çevirmen sözcüğü sözcüğüne bir çeviri yolunu izleseydi ve çevirisinde “okurun yazara gittiği” yabancılaştırma yöntemini uygulaysaydı bu roman Türkçe'de büyülü gerçekçi nitelikte bir roman olamazdı.

Halbuki kaynak dilde bu roman büyülü gerçekçi nitelikte önemli bir eserdir, zira bu çalışmamızın değerlendirme bölümünde romanın büyülü gerçekçilik yönünü ortaya çıkaracak bir çalışma yapılmıştır. Bu romanda masal öğelerinin yer aldığını da belirtmiştik. Kovulmaz, çevirmen olarak kendisine tanınan özgürlükleri kullanarak romandaki masal öğelerinin de erek metinde belirmesini sağlamıştır. Örneğin masalların anlatımında bulunan akıcılık, duruluk ve yalınlık ilkelerini çevirmen çevirisine yansıtmayı başarmıştır.

Büyülü gerçekçilikte olağanüstü ve sıradan olan birlikte birbirinin önüne geçmeyecek şekilde verildiğini söylemiştik. Romanda bu özellik karakterlerin hayal dünyası aracılığıyla yaratılmıştır. Çevirmen karakterlerin hayal dünyasını anlatan cümleleri kaynak metindeki gibi akıcı bir şekilde çevirebilmiştir. Bu başarısını ise çevirisinde yaptığı sözcüklerde eklemeye ve kısaltmalar yapmasıyla, cümle yapılarında değiştirmeler yoluna gitmesiyle başarmıştır. O halde görüleceği üzere Shavit'in çocuk çevirmenleri için ortaya attığı bu özgürlükler sadece çocukların ahlâkını koruması için gerekli bir yöntem olarak görülmemeli, erek dildeki metnin etkisini, verdiği mesajı ve hatta anlatım türünü erek dilde de koruyabilme aracı olarak ortaya çıkarıyor, zira bu çalışmada incelenen roman ve öykünün temelinde Carter'ın pornografik ve erotik yazım şekli açıkça vardır ve bu eserler zaten çocuklar için değil yetişkinlere yönelik yazılmıştır.

Değerlendirme bölümünde ayrıca *Kanlı Oda* kitabından iki tane seçilen “Karçocuk” ve “Bay Aslan Gönül Avında” öyküleri incelenmiştir. Bu kitabın Özden Arıkan ve Pınar Savaş olmak üzere iki çevirmeni vardır ve kitap 2001 yılında Everest Yayınları tarafından çıkmıştır. İncelemeye “Karçocuk” ile başladık. Bu öykünün orijinal adı *The Snow Child*'dir ve çevirmeni Özden Arıkan'dır. Begüm Kovulmaz gibi Özden Arıkan'ın da sözcüğü sözcüğüne çevirden kendisini uzak tuttuğu görülmüştür. Öykünün temelini Pamuk Prenses masalı oluşturduğunun bilinciyle belki de çevirmen erek metinde simple past tense ile anlatılan olaylar zincirini Türkçe'de masalların zaman yapısı olan miş'li geçmiş zamanda aktardığı gözümüze çarpan ilk özelliktir. İkinci özellik çevirmenin erek metinde kişi ve olayları betimleyen sıfatları erek dile pekiştirme yoluyla aktarmasıdır. Bir diğer özellik

çevirmenin erek dilde devrik cümle yapılarını tercih etmesidir ki bu da masalın özel cümle yapısına girmektedir. Görüleceği üzere çevirmen masal anlatım tarzını yaptığı çeviri yöntemiyle Türkçe dilinde başarıyla yansıtmıştır. Öyküde ayrıca büyümlü gerçekçi öğeler de bulunmaktadır. Bu öğeler romanda karakterlerin zihninde belirirken burada açık ve net bir şekilde karakterlerin gözü önünde gerçekleşmektedir. Örneğin Kont dileğini söyler ve anında istediği şekilde kız karşıda beliriverir. Bu doğaüstü olay masalın da bir özelliğidir zira bu masalda gerçekleşen doğaüstü olay Kont karakterinin mantıklı konuşma tarzıyla birlikte sunulur, yani Kontes'in kızı kıskançlığından dolayı öldürme çabasının birinde kış günü göle girmesini Kont şu sözlerle engeller: “Balık mı o, bu soğukta yüzsün?”. Görüleceği üzere büyümlü gerçekçiliğin özelliği olarak karakterler doğaüstünü yadırgamaz, hatta doğaüstü olaylar meydana gelirken onlar o kadar mantıklı bir şekilde düşünüp konuşur ki okur olarak bizler ne olduğunu anlayamayız. Bu öyküde Kontes'in kızı öldürme girişimi için her verdiği kötü niyetli emiri neticesinde kadının üzerindeki giysiler kıza geçer. Erek dilde anlatıcı bu olaylar karşısında tek bir yorumda dahi bulunmaz. İşte öyküyü büyümlü gerçekçi kılan bu özelliklerdeki cümleler çevirmenin cümle yapısında ve sözcük seçiminde yaptığı değişiklik, ekleme ve çıkarmalarla erek dile yansıtmıştır. Dolayısıyla çeviride hem masal anlatım özelliği hem de büyümlü gerçekçilik anlatım türü başarıyla hedef dile aktarılmıştır.

Değerlendirmemizin son öyküsü Bay Aslan Gönül Avında idi. Bu öykünün orijinal adı The Courtship of Mr Lyon'dır ve bu masalı Türkçe'ye çeviren Pınar Savaş'tır. Bu çevirmen de diğer iki çevirmen gibi kaynak metni erek dile çevirirken cümle yapısında ve sözcük seçiminde farklılık yaratma yoluna gitmiştir. Özellikle eksiltme özgürlüğünü kendisinde kullanan çevirmen öykünün masal anlatım özelliğini korumasını, kaynak metindeki etkinin erek dile aynı şekilde verilmesini sağlamıştır. Ancak çevirmenin belki de nesnelere betimleyen sıfat ve zamirleri 'gereksiz' olarak görüp atlaması erek dilde yer yer büyümlü gerçekçi anlatıma ket vurmuştur. Çevirmenin eksiltme yoluna gittiği özellikle kişileştirme sanatı içeren cümlelerde net bir şekilde görülmektedir. Örneğin Çirkin'in yattığı yatağın üzüntü içinde inilediği betimlenirken çevirmen bunu “gıcırdamak” fiiliyle vermeyi uygun görmüştür. Çirkin'in yatağı gibi evinin kapısı da üzüntü içinde olduğu için orijinal

metinde kapı acılı bir şekilde inlemektir. Burada ise çevirmen “acılı” zarfını çevirisinden çıkarmıştır. Büyülü gerçekçiliğin niteliklerinden biri cansız varlıklara yüklenen insan özellikleridir, yani kişileştirme sanatıdır. Çevirmenin bu özelliği dikkate almayarak yaptığı çevirisi metnin büyümlü gerçekçi anlatımında bir başarısızlık ortaya çıkarmaktadır. Bu çevirmenin çevirisinde açıkça görüyoruz ki çevirmen kendisine ekleme, çıkarma, değiştirme ve kısaltma haklarını tanıırken öykünün masal özelliğine odaklanmıştır. Kendisine tanıdığı özgürlüğü sadece erek dilde masal anlatım özelliğini korumak adına yapmıştır. Çevirmenin öykünün büyümlü gerçekçi anlatım türünü tamamen dikkate almadığı görülmüyor. Bu da çevirmenin bir başarısızlığı olarak adlandırılabilir. Ancak bu başarısızlığın metnin tüm büyümlü gerçekçi cümlelerine hakim olmadığı belirtilmelidir, zira “yer yer” dememin sebebi budur.

Elimizdeki çalışmanın çeviri değerlendirmesi bölümünde Zohar Shavit’e göre çevirmenlerin kendilerine tanıdığı özgürlüklere odaklanarak bir inceleme yapılmıştır. Çevirmenlerin hatalarını sıralama şeklinde bir yaklaşımdan kaçınılmış, Carter’ın romanının ve öykülerinin erek dile nasıl aktarıldığı Shavit’in önerdiği özgürlük öğeleriyle anlaşılmaya çalışılmıştır, zira çeviri eleştirisi bir “yanlış peşine düşme” ya da “hata avcılığı” olarak görülmemelidir. Bu çalışmada amacımız en iyi çeviriye ulaşma çabasıydı. Genel olarak çevirilerde fazla keyfiliğe kaçılmadan çevirilerin özgürce kaleme alındığını söyleyebiliriz. Üç eserin kaynak metindeki akıcılığı ve ritmi erek metinde korunmuştur. Genelde anlam bütünlüğünün sağlandığı görülmüştür. Diğer bir deyişle kaynak metinde değinilen noktalar masal ve büyümlü gerçekçiliği içinde barındıran bu üç farklı metnin çevirisinde anlaşılmaktadır. Üç çevirmende de zaman zaman yanlış aktarımlar göze çarpsa da bu metnin genel anlatımına bir ket vurmamıştır, yani her şeye rağmen çevirilerin kabul edilebilir olduğunu söyleyebiliriz. Şunu belirtmeliyiz ki yaptığımız işlem asla bir “yanlış tarayıcılığı” olarak görülmemeli. Bu çalışmada amacım en iyi ve en doğru çeviriye ulaşma çabalarına bir katkıda bulunabilmektir. Şu gerçeği unutmamalıyız ki çevirmen sadece elindeki metni erek dile aktaran kişi değildir. Onu her bakımdan en belirgin, en anlaşılır ve en akıcı bir biçimde okuyucuya sunacak olan kişidir.

KAYNAKÇA

1. Birincil Kaynaklar

- Carter, Angela. *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı*. Çev. Begüm Kovulmaz. İstanbul: Everest Yayınları, 2002.
- Carter, Angela. *Kanlı Oda*. Çev. Özden Arıkan ve Pınar Savaş. İstanbul: Everest Yayınları, 2001.
- Carter, Angela. *The Bloody Chamber and Other Stories*. London: Vintage Books, 2006.
- Carter, Angela. *The Magic Toyshop*. London: Virago Press, 2006.
- Zamora, Lois Parkinson ve Wendy B. Faris, haz. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham&Londra: Duke University Press, 1995.

2. İkincil Kaynaklar

- Aksan, Doğan. *Her Yönüyle Dil: Ana Çizgileriyle Dilbilim*. 2. baskı. 1. Cilt. Ankara: Türk Dil Kurumu, 2000.
- Arslan, Mustafa. *Denizli Yöresinden Derlenmiş Masallar: İnceleme Metin*. Denizli: Zirve Yayınları, 2008.
- Bacchilega, Cristina. "Angela Carter". *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Haz. Jack Zipes. New York: Oxford University Press, 2000. 89-90.
- Baldick, Chris. *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*. New York: Oxford University Press, 1990.
- Bassnett- Mc Guire, Susan. *Translation Studies*. Londra: Methuen & Co. Ltd., 1980.
- Berk, Özlem. *Kuramlar Işığında Açıklamalı Çeviribilim Terimcesi*. İstanbul: Multilingual, 2005.

- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintage Books, 1989.
- Bottigheimer, Ruth B. "Beauty and the Beast". *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Haz. Jack Zipes. New York: Oxford University Press, 2000. 45-49.
- Bowers, Maggie Ann. *Magic(al) Realism*. Londra ve New York: Routledge, 2004.
- Carpentier, Alejo. "On the Marvelous Real in America". Çev. Tanya Huntington ve Lois Parkinson Zamora. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Haz. Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris. Durham&Londra: Duke University Press, 1995. 75-88.
- Carpentier, Alejo. "The Baroque and the Marvelous Real". Çev. Tanya Huntington ve Lois Parkinson Zamora. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Haz. Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris. Durham&Londra: Duke University Press, 1995. 89-108.
- Cooper, Brenda. *Magical Realism in West African Fiction: Seeing with a Third Eye*. Londra ve New York: Routledge, 1998.
- Crunelle - Vanrigh, Anny. "The Logic of the Same and Différance: 'The Courtship of Mr Lyon'". *Angela Carter and the Fairy Tale*. Haz. Danielle M. Roemer ve Cristina Bacchilega. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2001. 128-144.
- Danow, David K. *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2004.
- Day, Aidan. *Angela Carter: The Rational Glass*. Manchester ve New York: Manchester University Press, 1998.

- Delbaere-Garant, Jeanne. "Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English". *Magical Realism: Theory, History, Community*. Haz. Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris. Durham&Londra: Duke University Press, 1995. 249-263.
- Dollerup, Cay. "Tackling Cultural Communication in Translation". <http://www.cay-dollerup.dk/publications.asp> 1-15.
- Dollerup, Cay. *Tales and Translation: The Grimm Tales From Pan-Germanic Narratives to Shared International Fairytales*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1999.
- Durix, Jean - Pierre. *Mimesis, Genres and Post - Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*. New York: St. Martin's Press, Inc., 1998.
- Faris, Wendy B. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. USA: Vanderbilt University Press, 2004.
- Flores, Angel. "Magical Realism in Spanish American Fiction". *Magical Realism: Theory, History, Community*. Haz. Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris. Durham&Londra: Duke University Press, 1995. 109-117.
- Gamble, Sarah. *Angela Carter: A Literary Life*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Gamble, Sarah. *The Fiction of Angela Carter: A Reader's Guide to Essential Criticism*. New York: Palgrave Macmillan, 2001.
- Goldberg, Harriet. "Snow White and the Seven Dwarfs". *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Haz. Jack Zipes. New York: Oxford University Press, 2000. 478-480.

- Guenther, Irene. "Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic". *Magical Realism: Theory, History, Community*. Haz. Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris. Durham&Londra: Duke University Press, 1995. 33-73.
- Günay, V. Doğan. *Dil ve İletişim*. İstanbul: Multilingual, 2004.
- Hadjetian, Sylvia. *Multiculturalism and Magic Realism? Between Fiction and Reality*. Thesis (M.A.) Germany: Grin Verlag, 2005.
- Hegerfeldt, Anne C. *Lies that Tell the Truth: Magic Realism Seen Through Contemporary Fiction From Britain*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2005.
- Lane, Marcia. *Picturing the Rose: A Way of Looking at Fairy Tales*. USA: The H. W. Wilson Company, 1994.
- Leal, Luis. "Magical Realism in Spanish American Literature". Çev. Wendy B. Faris. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Haz. Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris. Durham & Londra: Duke University Press, 1995. 119-124.
- Lee, Alison. *Angela Carter*. New York: Twayne Publishers, 1997.
- Menton, Seymour. *Magic Realism Rediscovered, 1918-1981*. Londra ve Toronto: Associated University Presses, 1983.
- O'Connor, Kathleen Malone. "Magic". *Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Art*. Volume II. Haz. Thomas A. Green. Santa Barbara, California: ABC, Clio, Inc., 1997. 519-528.
- Peach, Linden. *Angela Carter*. Londra: Macmillan Press Ltd., 1998.
- Ralph, Phyllis C. *Victorian Transformations: Fairy Tales, Adolescence, and the Novel of Female Development*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 1989.

- Rogers, Bruce Holland. "What is Magical Realism, Really?"
<http://www.writing-world.com/sf/realism.shtml>
- Roh, Franz. "Magic Realism: Post-Expressionism". *Magical Realism: Theory, History, Community*. Haz. Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris. Durham&Londra: Duke University Press, 1995. 15-31.
- Sakaoğlu, Saim. *Masal Araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.
- Shavit, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. Athens & Londra: The University of Georgia Press, 1986. (<http://www.tau.ac.il/~zshavit/elct-pl.html>)
- Slemon, Stephen. "Magic Realism as Postcolonial Discourse". *Magical Realism: Theory, History, Community*. Haz. Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris. Durham&Londra: Duke University Press, 1995. 407-426.
- Stein, Mary Beth. "Folklore and Fairy Tales". *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Haz. Jack Zipes. New York: Oxford University Press, 2000. 165-170.
- Stewart, Melissa. "Roads of 'Exquisite Mysterious Muck': The Magical Journey Through the City in William Kennedy's *Ironweed*, John Cheever's 'The Enormous Radio,' and Donald Barthelme's 'City Life'". *Magical Realism: Theory, History, Community*. Haz. Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris. Durham&Londra: Duke University Press, 1995. 477-495.
- Stoddart, Helen. *Angela Carter's Nights at the Circus*. Londra ve New York: Routledge, 2007.
- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- Vardar, Berke. *Dilbilim Yazıları*. İstanbul: Multilingual, 2001.

- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londra ve New York: Routledge, 1999.
- Walter, Roland. *Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1993.
- Zamora, Lois Parkinson ve Wendy B. Faris. "Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s". *Magical Realism: Theory, History, Community*. Haz. Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris. Durham&Londra: Duke University Press, 1995. 1-11.
- Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion*. New York: Routledge, 1983.
- Zipes, Jack, haz. *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. New York ve Londra: W. W. Norton & Company, Inc., 2001.
- Zipes, Jack. "Fairy Tales and Folk Tales". *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature*. Volume 2. Haz. Jack Zipes. New York: Oxford University Press, 2006. 45-54.
- Zlotchew, Clark. *Varieties of Magic Realism*. New Jersey: Academic Press ENE, 2007.

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Rabia Nesrin ER

Doğum Yeri : Denizli

Doğum Yılı : 1983

Medeni Hali : Bekâr

EĞİTİM VE AKADEMİK BİLGİLER

Lise 1998- 2001 : Özel Denizli Ufuk Lisesi

Lisans 2001-2006 : Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü

Yabancı Dil : İngilizce

MESLEKİ BİLGİLER

2009 : Niğde Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatı
Bölümü İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Araştırma

Görevliliği

2009- : Muğla Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi
Mütercim Tercümanlık Bölümü Araştırma Görevliliği